

# MUSIC@

N.11 BIMESTRALE ANNO IV GENNAIO-FEBBRAIO 2009



## SOS MUSICA

vogliono distruggere  
la musica italiana

## MENDELSSOHN

scoperte pianistiche

## FOGLI D'ALBUM

- Che gelida Manon  
- Guerra ai 'pianisti'

SUL PROSSIMO NUMERO:

**Expo 2015 Milano  
IDEE & PROGETTI**

## INONDAZIONE COLORISTA FUTURISMO 1909-2009



# Horror pleni



L'espressione 'Horror pleni' è di Gillo Dorfles, al quale chiediamo sin d'ora scusa per l'indebita appropriazione. Invitato a parlare del suo recente libro, dal medesimo titolo, Dorfles stigmatizzava uno dei grandi peccati della civiltà moderna, quello di non lasciare mai alcuno spazio al pensiero, al silenzio, al dubbio, alla riflessione, con la conseguente volontà di riempire ogni spazio, colmare ogni vuoto, anzi annullarlo. E, per spiegare quanto ciò sia dannoso in ogni senso per l'uomo, raccontava di essere andato una volta a casa del direttore del Guggenheim di New York, e di essere rimasto colpito da una tela di Mondrian che da sola troneggiava in una stanza. E commentava, Dorfles: quell'opera, sola in una stanza, con tutte le altre pareti vuote, aveva prodotto in me un senso di incantamento; ma sono sicuro - concludeva il grande studioso - che se anche alle restanti pareti fossero stati appesi altri quadri, pur di altrettanta importanza e bellezza, quel senso di incantamento sarebbe svanito.

Dorfles ci costringeva a riflettere su una analoga errata concezione che sovrintende alla formazione dei programmi concertistici, quando questi allineano nella medesima serata, che so, due grandi sinfonie di Beethoven o di Brahms o di Mozart o di chiunque altro grande artista. Con quei programmi veniamo invitati a seguire la strada non sempre lineare della sofferta creazione artistica per una prima volta e poi, come se fino a quel momento avessimo solo fatto una prova generale, anche una seconda, nuovamente costretti a ricominciare il difficile percorso che porta all'incantamento artistico ed alla catarsi.

(E non parliamo delle integrali o delle maratone, quella roba lì sarebbe da proibire per legge, pena il carcere). Tale concezione dei programmi da concerto è l'equivalente di quanto denunciato nel suo nuovo libro da Gillo Dorfles.

Ed allora ci vengono in mente programmi alla maniera antica, spesse volte vituperati dai geni delle odierne direzioni artistiche, ed avallati dagli stessi ignari ed incoscienti interpreti che si trasformano in sollevatori di pesi musicali.

Una volta i programmi cominciavano con un pezzo breve, anche leggero, magari più d'uno, che serviva a scaldare l'ambiente e gli strumenti, ma anche la mente, che si voleva attizzare. Subito dopo, immancabilmente, arrivava il piatto forte - ci si perdoni la terminologia, offensiva e spregiativa, solo perchè chiara ed inequivocabile - con la proposta di una delle grandi opere sinfoniche o cameristiche; e, poi, di nuovo un pezzo breve, di non altrettanta forza d'impatto della sinfonia, il quale doveva lentamente allentare la tensione che l'opera centrale aveva immancabilmente prodotta - alla maniera dell'opera di Mondrian - rimandando, alla fine, tutti a casa dopo averci fatto passare attraverso una sorta di camera di decompressione cerebro-emotiva.

La sensazione immediata che ci coglie, quando ascoltiamo una seconda sinfonia di Beethoven o di Brahms, o di Mozart, nella medesima serata, è che si sia voluto offrire in pasto ai porci le perle - senz'offesa per nessuno - avendo affatto riguardo sia per le perle che per la salute dei porci.



## ARIA DEL CATALOGO

# CHE GELIDA MANON

**N**el programma dell'attuale governo manca una riforma fondamentale che potrebbe essere attuata, senza alcuna spesa, con un immediato decreto-legge, l'abolizione dei centenari, cinquantenari e via dicendo degli artisti creatori e, in modo particolare, dei compositori, sottoposti ad ogni genere di celebrazioni del tutto inutili se non, decisamente, dannose. Il recente anniversario mozartiano, specie in Germania (ma anche da noi) ha prodotto una serie di spettacoli mediocri, velleitari, frutto delle bislacche idee di registi con l'ansia di chissà quale rinnovamento drammaturgico, che hanno mostrato Don Giovanni che muore sotto una tempesta di neve attorniato da certe signore imbecillate, che reclamizzavano capi intimi femminili di una nota casa di mode austriaca. Di più. A Salisburgo *Le nozze di Figaro* sono state ambientate nelle scale di un condominio, dunque un su e giù incomprensibile, con i cantanti vestiti come in una commedia di Pirandello. Si è salvato soltanto *Il flauto magico*, diretto da Riccardo Muti che certamente, e giustamente, si è ribellato alle menate e alle panzane dei registi alla moda. Studi approfonditi sull'opera di Mozart nessuno, qualcuno si è spinto in avanti dichiarando pubblicamente che Wolfgang Amadeus era un genio.

Stesso discorso vale per il reclamizzato anniversario pucciniano che ha coinvolto tutti i teatri italiani e, in parte, quelli esteri: spese ingenti per presentare opere celeberrime come *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* e *Turandot* al di sotto di ogni umana aspettativa. Con cantanti e direttori non all'altezza del compito; una routine che nessuno

s'aspettava. Anche il *Trittico* alla Scala è stato funestato dalla regia di Ronconi culminata con una *Suor Angelica* davvero risibile e, salvata soltanto, dalla bella direzione di Luciano Chailly. Le opere meno popolari come *Le villi*, *Edgar* e quel piccolo capolavoro che è *La rondine* hanno avuto lo stesso trattamento, con l'eccezione dell'*Edgar* originale di Torino che è stato, tuttavia, disertato dal pubblico. Anche **Classica**, il canale tematico di Sky, ha dovuto ricorrere a stagionati video pucciniani ma più appetibili per chi è stufo di assistere alla vicenda di *Manon Lescaut* in una parigina casa di mode o di Mimì che non muore di tisi ma d'overdose. Libri significativi su Giacomo Puccini neppure l'ombra, qualcuno è uscito, ma si tratta di scritti intollerabili alla vista, di convertiti dell'ultima ora, formati alla vecchia scuola di Massimo Mila e di Rubens Tedeschi che in un suo archeologico libello "Addio fiorito asil" definì il gran Giacomo, per ben diciassette volte, "compositore piccolo borghese" e il finale di *Madama Butterfly* uno dei "vertici del verismo strappacuore". A Torre del Lago si è costruito un nuovo teatro all'aperto, impresa lodevole e costosa che, per ora, ha dato scarsi frutti. Un festival pucciniano, come uno verdiano, non ha molto senso essendo Verdi e Puccini gli operisti più eseguiti in ogni parte del mondo. Dunque ci appelliamo al melomane ministro ed esimio poeta Sandro Bondi: no ai tagli alla musica ma sì ad un decreto legge che faccia fuori gli anniversari. A ben vedere Mozart e Puccini non hanno neppure un'età essendo, a pieno titolo, ben più vivi di noi.

**Leporello**



## MUSIC@

Bimestrale di musica - Anno IV N. 11 Gennaio - Febbraio 2009

### SOMMARIO

3. **Editoriale:**  
**Horror pleni**  
di Pietro Acquafredda
4. **Aria del catalogo:**  
**Che gelida Manon**  
di Leporello
6. **Mostre:**  
**Casa Ricordi, Jazz nel 900,**  
**La Città cantante**  
a cura della redazione
8. **Forum di Music@:**  
**Conoscere la SIAE**  
risponde Lorenzo Ferrero
10. **Copertina:**  
**Vogliono distruggere**  
**la musica in Italia**  
la redazione di Music@
14. **Petruzzelli 2009:**  
**Lettera ad un giovane amico**  
di Ferdinando Pinto
15. **Saggi 1:**  
**Le sonate di Giustini**  
di Andrea Coen
18. **Saggi 2:**  
**- Mendelssohn riscoperto**  
di Roberto Prosseda  
**- Concerto in Mi minore**  
di Marcello Bufalini
24. **Ritratti:**  
**Gian Carlo Manusardi,**  
**mecenate ed umanista**  
di Giorgio Manusardi
27. **Dossier Futurismo:**  
**- Manifesti del Futurismo**
29. **- Il futurismo musicale**  
di Guido Salvetti
33. **- L'unica vera avanguardia del '900**  
di Quirino Principe
40. **- L'avventura futurista**  
**Intervista a Virgilio Mortari**  
di Stefano Ragni
44. **- Eco della stampa**  
Scritti di S.A. Luciani e Guido M.Gatti
48. **- Futurismo in mostra**
49. **Fogli d'album:**  
**Guerra ai pianisti**

## Il Secolo del Jazz

Il grande evento espositivo 2008 - 2009 "Il Secolo del Jazz" propone ai visitatori del Mart un tema nuovo per la museografia italiana e dunque di grande interesse culturale: la relazione tra arte e musica. Come è tradizione degli eventi autunnali del museo, anche questa mostra vuole aprire un approfondito dibattito critico su uno degli intrecci epocali più curiosi e interessanti del XX secolo: il jazz non fu infatti solo uno straordinario genere musicale, che rivoluzionò i canoni tradizionali della musica, ma rappresentò anche un nuovo modo d'essere della società del '900 e un fenomeno che influenzò profondamente la storia artistica del secolo scorso.

"Il Secolo del Jazz. Arte, cinema, musica e fotografia. Da Picasso a Basquiat.", in programma al Mart di

Rovereto fino al 15 febbraio 2009, è a cura di Daniel Soutif.

La musica jazz è una delle espressioni più importanti del XX secolo: nuovi ritmi, colori, e linguaggi sonori – nati da uno storico confronto tra diverse culture – hanno segnato ogni aspetto della scena artistica mondiale. La grande esposizione autunnale del Mart Il Secolo del Jazz, propone una lettura multidisciplinare di questa storia complessa e affascinante, coinvolgendo il pubblico in un mondo di suoni che ha colorato tutte le altre arti, dalla pittura alla fotografia, dal cinema alla letteratura, senza dimenticare la grafica e il fumetto.

L'esposizione è articolata cronologicamente intorno a una timeline lungo la quale si snodano, anno dopo anno, i principali momenti della storia del jazz. Spartiti, affiches, dischi, riviste e giornali da Nobody di Bert Williams (1905) – successi che precedono l'avvento del misterioso termine "jazz" – ai manifesti per il Gran Bal Dada del 1920, fino a quelli di Joel Shapiro per il Lincoln Center (1996). Un filo rosso scandito ovviamente da una vastissima documentazione sonora, passando per dischi, concerti e registrazioni fondamentali, come quella di Strange Fruit da parte di Billie Holiday, nel 1939.

Questa timeline oltre che sonora è spesso anche audiovisiva, e guida il visitatore da una sala all'altra. Lungo tutto il percorso espositivo si aprono infatti piccole mostre autonome che si propongono di mettere



**Il Secolo del Jazz - MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Fino al 15 febbraio 2009**

in evidenza i rapporti tra il jazz e le altre arti: pittura, cinema, fotografia, grafica, comic&fumetti.

## La città cantante

La Musica Sacra, il Teatro, l'Istruzione musicale nella Napoli del Settecento. Mostre a cura di Pasquale Scialò. Quattro mostre per celebrare la Napoli del Settecento e la sua musica: una musica che da secoli esiste e resiste, che ha imparato a parlare indistintamente al pubblico di tutto il mondo, conosciuta, richiesta ed elogiata, nata dalle scuole musicali dei suoi quattro Conservatori e dai grandissimi musicisti che l'hanno resa immortale. E' un progetto che nasce con l'obiettivo di far scoprire al vasto pubblico italiano e internazionale la cultura musicale del Settecento napoletano, una rievocazione dei momenti più significativi della storia musicale del secolo dei lumi, quando il

binomio Napoli / Musica era indissolubile. Un progetto che anticipa al pubblico l'ambizioso progetto di creazione del Museo per la Musica nel complesso monumentale di San Domenico Maggiore.

Spazi suggestivi, strumenti musicali, oggetti simbolo, quadri, disegni, bozzetti, documenti autografi, macchine teatrali, una didattica coinvolgente fatta di immagini, suoni e installazioni, concerti e conversazioni con studiosi e ricercatori: sarà un'esplorazione nel campo del sacro, del teatro e delle forme musicali ad essi legate. Un progetto multisensoriale perché una mostra sulla musica, la prima grande mostra sulla musica napoletana settecentesca, va ascoltata e non solo guardata; inoltre sarà coinvolto anche l'olfatto in alcuni percorsi espositivi. Gli ambienti della rassegna saranno caratterizzati da una "sonorizzazione costante", grazie a esecuzioni dal vivo e musiche dell'epoca che accompagneranno il visitatore nei vari percorsi espositivi.

Le prime tre mostre del progetto 'La città cantante' saranno: Il Sacro a Napoli nel Settecento al Suor Orsola Benincasa, da poco inaugurata, L'Istruzione a Napoli nel Settecento al Conservatorio di S. Pietro alla Majella (febbraio 2009) e Il Teatro a Napoli nel Settecento a Palazzo Reale (maggio 2009) tutte a cura di Pasquale Scialò.

**Informazioni e prenotazioni numero verde artecard 800 600 601**

## That's Opera

That's Opera, mostra itinerante aperta a Bruxelles a metà novembre, consente al visitatore di partire per un viaggio attraverso le cinque fasi creative della costruzione di un'opera. E, parallelamente, consente un secondo viaggio nella storia della Ricordi, illustrando come la storica casa editrice

milanese sia diventata parte della storia della musica, in stretta collaborazione con i suoi compositori. La mostra unisce pezzi storici a interazioni tecnologiche; ed è anche disponibile un programma pensato per i bambini.

Nel 1808, il fondatore Giovanni Ricordi avviò la sua modesta attività tipografica a Milano.

1. Libretto: trova le parole giuste - La storia di Ricordi: un'idea rivoluzionaria

Scrivere il libretto è spesso stato fonte di accese discussioni. Alcuni dei libretti manoscritti esposti dimostrano i differenti approcci dei librettisti di Puccini rispetto al testo

letterario originale e i conflitti che ebbero con i diritti d'autore.

2. Partitura: dirlo con le note - I Ricordi: non solo editori musicali

Il visitatore ha la possibilità di diventare il direttore



'That's Opera' - Bruxelles. Fino a marzo 2009

d'orchestra stando sul podio.

3. Scenografia: metterla in scena.

Ricordi, un'azienda davvero moderna

Gli scenografi lavorano in stretto

contatto con il regista e realizzano

le scene. In questa sala i visitatori

possono ammirare i bozzetti originali di

uno dei principali collaboratori

di Ricordi: Adolf Hohenstein.

4. Voci e Costumi: Sentire l'emozione

Alcuni ruoli sono stati scritti avendo

in mente un interprete particolare, pensando alla sua voce e alla sua presenza. I figurini originali per la

Madama Butterfly di Puccini illustrano la creazione dei costumi teatrali. Altri elementi

dell'Archivio Ricordi mostrano le creazioni del costumista Giuseppe Palanti, dal figurino

iniziale al costume finito.

5. Rappresentazione - Godersi lo spettacolo

Tutti gli aspetti creativi si fondono per la realizzazione di un meraviglioso spettacolo. Il ruolo dei Ricordi come

agenti e impresari è spiegato nella produzione originale per la Bohème di Puccini del 1898.

'That's Opera' è ideata e prodotta da Ricordi & C, azienda del gruppo Bertelsmann AG.

La mostra ha il patrocinio del Presidente della Repubblica Italiana, del Ministero della Cultura Italiano e il sostegno del Comune di Milano. ■

## Orchestra Nazionale Conservatori (ONC)

Nasce l'ONC, l'Orchestra Nazionale dei Conservatori in Italia. Si è recentemente costituita l'Associazione per lo sviluppo e la promozione dell'Alta Formazione Artistica e Culturale formata da circa trenta Conservatori e Istituti Musicali Pareggiati italiani. Scopo principale, così come è chiaramente indicato nella stessa denominazione dell'Associazione, è quello di sostenere l'intero settore AFAM sia affiancando, se necessario, le Istituzioni nelle loro produzioni più impegnative sia coordinando progetti che coinvolgono più Conservatori contemporaneamente.

E proprio in questa seconda ottica è nata l'idea di formare un'Orchestra che raccolga i migliori talenti a livello nazionale e li faccia incontrare sotto la guida di importanti Direttori di fama per far fare loro un'esperienza didattica che difficilmente potrebbero realizzare nelle singole Istituzioni.

Le audizioni per individuare i migliori strumentisti si sono svolte a Roma dal 13 al 19 novembre 2008 sotto l'egida dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che ha curato la composizione delle commissioni giudicatrici. Hanno partecipato all'audizione circa 150 studenti, già selezionati e provenienti dai Conservatori di Bologna, Campobasso, Cesena, Como, Cosenza, Cuneo, Ferrara, Firenze, Genova, L'Aquila, Lecce, Mantova, Matera, Messina, Monopoli, Novara, Parma, Pesaro, Pescara, Piacenza, Potenza, Sassari, Torino, Trapani, Trento, Trieste, Udine.

Oltre all'Orchestra sinfonica vi è già in progetto di realizzare un'Orchestra barocca, coinvolgendo i Dipartimenti di Musica Antica.



## FORUM DI MUSIC@ VI PRESENTO LA SIAE

Che cosa è la SIAE, soci, ripartizione dei diritti, durata della tutela, SIAE ed IMAIE, progetti di riforma. Per conoscere la SIAE

### Risponde Lorenzo Ferrero

#### 1. Come funziona la SIAE?

La Siae, a differenza di molte consorelle europee, è "generalista". Si occupa di musica, cinema, teatro, ma anche di libri, immagini, ecc. Questo la rende, a mio modo di vedere, più adatta alle sfide del futuro, che sono sempre più "multimediali".

#### 2. La SIAE e i musicisti

Occorre fare una distinzione fra musicisti autori e musicisti interpreti. La Siae si occupa soprattutto dei primi, mentre dei secondi (per il cosiddetto "diritto connesso") si occupano anche altre società, come l'IMAIE.

#### 3. A chi toglie la SIAE per dare ai musicisti?

Chi utilizza l'opera dell'ingegno in qualunque forma, dalla pubblicità al concerto, all'esecuzione radiofonica o televisiva deve retribuirli con una cifra che varia a seconda dell'incasso e di altri fattori che è difficile sintetizzare. Per fare qualche esempio: la Rai paga una cifra globale determinata da una trattativa fra le parti, una radio di medio-piccole dimensioni secondo gli introiti pubblicitari, una istituzione concertistica secondo gli incassi, un bar che usa la musica diffusa paga una quota annuale, e così via.

#### 4. Quali sono le fonti di maggior incasso per la Siae,

#### nel comparto musica?

In questo momento la situazione è fluida. Per esempio è in netto calo il Diritto di riproduzione meccanica (DRM) per via della crisi del disco. C'è una sostanziale tenuta delle altre voci tradizionali (radio-tv, concerti dal vivo), ma soprattutto l'utilizzo via Internet, che sarà sempre più importante per il futuro, è ancora in corso di definizione, anche a livello Europeo. La questione è complessa non solo per l'intrinseca complessità del web, ma anche perché occorre porsi domande del tipo: pagano i siti (YouTube, per intenderci, paga un forfait), o pagano anche, almeno in parte, i "providers"? C'è poi il problema dei contenuti autorali (musica, film) offerti dalla telefonia, mobile e non.

#### 5. La radio, oggi come ieri, è una buona produttrice di diritti per i compositori cosiddetti seri?

In teoria sì, in pratica no, perché la trasmissione di musica seria, e di conseguenza di musica del nostro tempo, si è fortemente ridotta negli ultimi anni.

#### 6. Chi dei musicisti riesce a vivere con i diritti d'autore?

I compositori di musica popolare, vista la diffusione dei loro repertori. I musicisti di classica guadagnano in genere piuttosto poco, a meno che non scrivano anche musica d'uso (teatro, cinema, fiction). Alcuni compositori di classica, del passato (ancora sotto protezione) e

## Per avere piu' musica in tv Petizione

Al Consiglio di Amministrazione della RAI.

I sottoscritti utenti RAI, constatata la scarsa attenzione verso la cultura musicale riscontrabile, oggi, generalmente in Italia e particolarmente nell'ambito dei palinsesti televisivi, chiedono che le trasmissioni di eventi musicali significativi (opera, balletto, concerti cameristici e sinfonici, programmi divulgativi) vengano effettuate con maggior frequenza ed in orari tali da consentirne la fruizione ad un pubblico ampio e non necessariamente specialistico.

(La presente petizione è apparsa, nel 2008, sul cliccatissimo sito: [www.luigiboschi.it](http://www.luigiboschi.it)

<http://firmiamo.it/per-avere-piu-musica-classica-in-tv>)





## ***Bande, cori, gruppi folkloristici ora sono specie protette***

Il Consiglio dei Ministri ha approvato venerdì 28 novembre su proposta del ministro Bondi, un disegno di legge sulla musica popolare e amatoriale. “L’obiettivo di questa iniziativa legislativa - scrive il ministero - è quello di riconoscere, salvaguardare, promuovere e valorizzare, come patrimonio dell’intera comunità nazionale – conformemente con i principi delle Convenzioni Unesco - forme di espressione musicale nonché forme di creatività ancorate alle nostre tradizioni culturali, svolte da complessi costituiti in associazioni e fondazioni riconosciute”. In Italia secondo un censimento effettuato dal ministero nel 2004, esistono più di 4.500 bande, 2.500 corali e 600 gruppi folkloristici.

del presente, sono tuttavia molto popolari e hanno di conseguenza guadagni accettabili, e in qualche caso decisamente buoni.

**7. C’è stata recentemente l’estensione del diritto d’autore a Bruxelles, portato a 90. Giova alla musica la protezione SIAE? Qualcuno ha riscontrato come, al di là dei pochi guadagni SIAE, la protezione nuoce soprattutto alla diffusione ed esecuzione della musica contemporanea?**

Il discorso è complesso. La protezione lunga in generale rassicura gli editori, che in tal modo possono investire con serenità sul futuro, e di conseguenza giova agli autori, anche se sono meno interessati all’eredità che lasceranno a pronipoti che manco conosceranno.

Tuttavia non ci si può nascondere che sta nascendo una crescente insofferenza, talvolta demagogica, verso il diritto d’autore, e che alcune forze politiche anche a livello Europeo ne chiedono una revisione. Staremo a vedere. A mio modo di vedere c’è anche un risvolto della medaglia: alla scadenza della protezione, il diritto morale, che è parte del diritto d’autore, passa allo Stato. E lo Stato, come lo protegge concretamente? Con biblioteche, archivi, ricerche, edizioni.

Tutto questo lo deve pagare interamente la società, o chi ne fa uso, magari a fine di lucro? Si sta facendo strada quindi anche una idea di “pubblico dominio pagante”. Anche questo è un concetto che potrebbe essere sviluppato in futuro dai legislatori.

**8. C’è qualcosa da cambiare immediatamente nella legislazione del diritto d’autore?**

Concettualmente, direi di no. L’alternativa sarebbe un

pagamento “una tantum”, che sfavorirebbe soprattutto i più deboli, e comunque una giungla contrattuale. La Commissione Europea però sta lavorando molto per assicurare un maggiore livello di concorrenza tra le società di riscossione, che dovrebbe assicurare migliori servizi a minor costo. Le associazioni degli autori sono però molto preoccupate, per i riflessi che la cosa potrebbe avere sulla diversità culturale, che è un forte valore europeo. In altre parole vedono il rischio che le società più piccole, che tutelano importanti repertori nazionali, ne possano soffrire, o che tali repertori, modesti economicamente, ma importanti dal punto di vista culturale, vengano trascurati perché poco redditizi.

*- Lorenzo Ferrero è consigliere di amministrazione SIAE e sostituto del Presidente; già presidente della Commissione Lirica.*



Ingiustificati e punitivi i tagli governativi al FUS



## ***La musica strappata***

E' emergenza per il sistema musicale italiano. Il governo Berlusconi non è nuovo ad atteggiamenti spregiativi e distruttivi nei confronti della cultura e dello spettacolo. E la 'Davos della cultura' che Bondi vorrebbe in Italia, non è che semplice diversivo o foglia di fico per coprire le vergogna.

**redazione di Music@**

**A**lla protesta del manipolo di scaligeri milanesi non riusciamo ad appassionarci. Neanche un poco. Soffrono per la mancata attribuzione di privilegi passati, pur non dovendo cadere per questo nella generale povertà nella quale il paese rischia di precipitare? Che soffrono. Che, se poi ne andrà di mezzo la prima alla Scala - ed anche tutte le altre prime della stagione, come hanno minacciato, con sprezzo del destino e senza contare che la vita è nelle mani del Signore - che ne vada di mezzo la prima. A noi le 'prime' musicali, a differenza di quelle in ogni altro campo, non ci interessano più di tanto. Ogni sera, in teatro o in sala da concerto, è sempre una 'prima', per lo meno dovrebbe esserlo. E dunque se può essere utile, per far rientrare la protesta attuale e le eventuali altre in futuro, si aboliscano per legge le 'prime' e, nei calendari dei teatri, si segnalino soltanto le 'prove generali' e poi le 'seconde', le 'terze', le 'quarte' e via dicendo. Di proposito, scriviamo prima della 'prima' scaligera, perché sinceramente disinteressati alla cronaca della serata.

Come non ci interessa neanche la guerra imbastita di proposito - non si tirino in ballo coincidenza e disponibilità - fra Roma e Milano, intorno a Sant'Ambrogio, con l'appendice barese, 'in sordina' perché locata nella lontana provincia, pur benedetta da San Nicola. Chi voleva rovinare la festa milanese ha avuto buon gioco, perché oltre che Roma, a rovinare la festa milanese ci ha pensato la stessa Milano. Se non ci fosse tutta quella caciara per Milano, anche Roma avrebbe potuto mettere in cartellone il suo più illustre titolo della stagione, e perfino Bari inaugurare il teatro ricostruito, come la cosa più naturale di questo mondo. E invece no. Siccome attorno a Milano si muove la ben nota carovana di nani e ballerine con cronisti al seguito, Roma

ha pensato di programmare una tappa in città, alla vigilia, scritturando proprio il direttore che aveva terremotato La Scala tre anni fa e che sul palcoscenico del Costanzi fa ora il suo debutto ben oltre i sessant'anni.

Ci interessa, invece, e tanto il fatto che si vuole sbaraccare prima con un taglio al FUS davvero vergognoso, e più avanti con un decreto di riforma, in realtà di distruzione, il sistema musicale italiano. Qui non si tratta di potare i rami secchi, cancellare gli sprechi, e neppure di punire i cattivi amministratori della cosa musicale, sostenuta da soldi pubblici. Dei cattivi amministratori nessun o si occupa. Anzi il più delle volte, dopo l'ennesimo buco di bilancio, si guadagnano un avanzamento di carriera. Tanto per fare un esempio, Gioacchino Lanza Tomasi, dimissionato dal San Carlo per la voragine di debiti, è stato chiamato dal Ministero nella commissione che elargisce i contributi alle istituzioni musicali italiane e - udite udite! - il Teatro Bellini di Catania l'ha nominato 'consulente per i grandi eventi' del teatro. Come non si tratta neanche di mettere una volta per tutte ordine nel sistema musicale che di una vera riforma avrebbe sì bisogno. No. Qui si vuole dichiarare di fatto l'inutilità del settore, e per questo cancellarlo in un attimo, dopo che lentamente e pazientemente lo si è costruito dal dopoguerra in avanti con cura e passione. In un paese, ormai fra i pochissimi dell'Occidente evoluto, in cui il sistema scolastico non prevede anche l'educazione musicale e la pratica stessa della musica ( siamo solo agli annunci del Ministro Gelmini che ha promesso di finanziare progetti musicali nella scuola; attendiamo di vedere se li realizzerà oppure no!) dove l'unico modo per far sapere che esiste la musica - la musica 'pesante' e non solo la 'leggera', la musica che si rivolge all'intelligenza e non si contenta di carezzare l'orecchio con inutili, sempre uguali melasse;

## ***Per le Fondazioni Lirico-sinfoniche***

Onorevole Ministro per i Beni e le Attività Culturali, i sottoscrittori della presente petizione Le chiedono di riconoscere che tutte le quattordici Fondazioni Lirico-Sinfoniche italiane costituiscono un comparto di eccellenza nel loro complesso, nessuna esclusa, in quanto portatrici — per tradizione consolidata e incontestabile — di una eredità, quella del melodramma italiano e della musica colta in generale, che a tutt'oggi è nel mondo uno dei primati del nostro Paese.

Tutti i Teatri d'Italia, nella loro storia come oggi, hanno incentivato la produzione e la diffusione dell'opera nell'arco di oltre quattro secoli, dando ognuno il proprio concorso nella creazione di un genere artistico di altissimo livello, che ha nell'italianità una delle sue caratteristiche principali.

Tutte le Fondazioni sono depositarie di questo patrimonio, ammirato, invidiato, imitato, ma mai eguagliato nel resto del mondo. Un patrimonio che a sua volta ha creato la tradizione di una "scuola" di figure professionali con competenze molto specifiche nell'ambito di tutte le arti. Un patrimonio che, se mantenuto vivo, garantisce continuità culturale, ricchezza materiale (la cultura è un investimento redditizio) e un'immagine di eccellenza per l'Italia.

Non è dunque credibile che questi centri di produzione culturale, con tutta la loro profondità storica e la loro vitale progettualità, vengano relegati e ridotti a realtà di interesse meramente regionale. Come dire che l'opera non è italiana ma toscana, campana, lombarda o piemontese...

Le chiediamo quindi di instaurare un dialogo serio e costruttivo con i lavoratori e le direzioni delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche al fine di trovare un modo più efficiente di utilizzare le risorse evitando, ove ci siano, gli sprechi, senza impoverire il panorama culturale italiano e senza distruggere entità storiche che creano lavoro nel loro complesso per migliaia di persone.

12 novembre 2008

la musica che educa alla bellezza, stimola la riflessione, inculca nobiltà di sentimenti, aiuta la crescita culturale e sociale - è la presenza sul territorio di tante piccole e medie istituzioni musicali; delle bande ( musicali, ovvio. Di bande di altro genere, che fanno enormi profitti, l'Italia è fin troppo ricca!) che costituiscono per molti l'unico modo di fare la conoscenza diretta di uno strumento musicale; dei cori formati da veri amanti della musica. Ed anche, sia chiaro, delle storiche istituzioni, dei teatri, delle accademie.

Ora tutta questa composita meritoria presenza musicale sul territorio, la si vuole azzerare con un taglio al FUS e con un colpo di decreto. Che altro si vuole, se si decide ciecamente e sordamente, di decurtare il FUS di un paio di centinaia di milioni di Euro, quando complessivamente esso si attesta al di sotto di cinquecento milioni? Ridurlo della metà non vuol dire altro che chiudere baracca e burattini e mandare tutti a casa. Incuranti del fatto che vi sono migliaia di persone impiegate, che il settore musicale è uno dei principali vanti italiani nel mondo, e che il 'sistema musica' in Italia rende otto volte quello che costa( così dicono le ultime ricerche commissionate ad importanti istituti universitari, salvo che non siano proprio quelli in cui insegnano gli incapaci!). Che poi, come abbiamo detto non è così tanto.

Lo Stato dunque dà, in Italia, alla musica, meglio allo spettacolo - comprendendovi anche il cinema e lo spettacolo circense - in un anno, meno di quanto, sempre in un anno, gli costa una delle decine di università, sulla cui scandalosa proliferazione e la baronale gestione, proprio in questi giorni si sta sollevando un sacrosanto polverone, che speriamo non somigli a tanti altri che servono giusto a far casino per poi lasciare le cose come stanno. Nelle passate settimane, ci ha letteralmente sorpresi la dichiarazione di un sottosegretario, relativa al

costo dell'Alta Formazione artistica e musicale in Italia ( la cosiddetta AFAM): l'intero sistema costa allo Stato quanto la sola Università di Bologna. Ma allora è vero che questo Stato e questo Governo ancora di più, ce l'ha con la musica. Non c'è altra spiegazione.

Non valgono le giustificazioni ufficiali relativi alla crisi, alla sua gravità. Una persona che sa far di conto come Tremonti pensa davvero di risolvere la crisi - come ha minacciato di fronte ad un ministro silenzioso ed ossequiente come Bondi - con i duecento milioni che toglie al FUS e che il prossimo futuro governo di diversa sponda rimetterà in bilancio, come ha già fatto ? Crede che questo taglio possa considerarsi un intervento strutturale e risolutore?

Ma se proprio voleva interventi strutturali, perché non ha imposto alle numerose caste, poco redditizie nei confronti del paese, di rinunciare ai loro privilegi immeritati ed ingiustificati - come è ormai chiaro a tutti. Non si doveva ridurre di molto il numero dei parlamentari? non si dovevano abolire le provincie? A tal proposito come mai Brunetta che ogni giorno ne spara una nuova, sull'abolizione delle provincie dichiara di arrendersi? Non si doveva riformare il sistema pensionistico e retributivo dei dirigenti statali e di quelli del Quirinale, di Palazzo Chigi e dei due rami dal Parlamento? Che, Tremonti non sa di tutto questo? Come è possibile che Tremonti non lo sappia, se il candidato premier, Berlusconi, ne ha fatto uno dei suoi cavalli di battaglia elettorale? E perché il Parlamento proprio nelle passate settimane mentre imponeva a tutti lacrime e sangue, ha raddoppiato i finanziamenti ai partiti, che ora andranno a prendere nei prossimi anni quelli assegnati nella vecchia legislatura ancorché interrotta e, contemporaneamente, anche i nuovi? Per il sistema dei partiti si è trattato di un affare, mentre per tutto il paese dell'ennesima beffa.

## ***Più musica in Rai. Parole al vento***

Il trattamento che negli ultimi anni la Rai ha inflitto alla musica sinfonica, operistica, da camera, al balletto e anche al jazz è decisamente avvilente. Soppressa la rubrica "All'Opera!" condotta da Antonio Lubrano, restano gli sparuti concerti sinfonici, o qualche opera, il giovedì, rigorosamente dopo la mezzanotte, a volte all'1,30', e la rubrica "Prima della prima" essa pure confinata a notte fonda, sempre su Raitre. Tutto qui. Nonostante che l'emittente pubblica ricavi dal canone pagato dagli utenti oltre la metà delle proprie entrate, essa si comporta peggio della stessa Mediaset la quale normalmente programma, senza canone di sorta, due appuntamenti musicali, al sabato e alla domenica mattina, in orario decoroso.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale di Torino, il solo complesso musicale della Rai sopravvissuto dei quattro storicamente esistenti (e contro le numerose orchestre delle radiotelevisioni tedesca e inglese), pur essendo fra le prime d'Italia per qualità, viene palesemente sottoutilizzata in tv. Essa è ormai diventata un'orchestra quasi soltanto radiofonica. Uno spreco culturale palese e inaccettabile.

Chiediamo pertanto al nuovo Consiglio di Amministrazione, al nuovo presidente, al nuovo vertice aziendale di far cessare, col prossimo autunno-inverno, l'umiliante trattamento inflitto nei programmi Rai alla grande musica di ogni genere e tempo e ai suoi numerosi appassionati. Chiediamo che la nostra emittente pubblica, ricordandosi del miliardo e mezzo di euro incassato annualmente col canone pagato dagli abbonati, dia spazio, in orari civili, ad una vera e continua stagione di opere e concerti, accompagnata da rubriche qualificate di spettacolo.

Per i firmatari  
Vittorio Emiliani

*Il presente appello fu diffuso nel 2005. Ad oggi nulla di nuovo*

Che faccia tosta!

Di riforme strutturali che farebbero, da qui all'eternità, risparmiare allo Stato italiano ve ne sono tante. Solo una, la più piccola, banale se volete, ma che non ha nulla di personale. L'ex presidente Irene Pivetti, come anche tutti gli altri ex presidenti delle Camere, vita natural durante, hanno diritto ad un ufficio e ad una macchina di servizio. Vi sembra giusto, anche quando hanno cessato da tempo di ricoprire quella carica? E se un giorno, vista la strada sulla quale meritoriamente è incamminata l'ex presidente Pivetti, dovesse scoprirsi il talento da pornstar, che facciamo? Continueranno a mandarle la macchina di servizio per prelevarla, all'ingresso dei vari night, dopo lo spogliarello, e a fornirle, come camerino un ufficio a Montecitorio? Per solidarietà con chi svolge attività di spettacolo, a noi la Pivetti ci sta simpatica e ci piace anche. Ma con ciò se il Parlamento una volta, per una sua

svista, l'ha eletta presidente, mica può pagare per tutta la vita quella svista, facendola pagare ai cittadini, sia nella buona che nella cattiva sorte, come quella che ora stiamo attraversando!

Rami secchi da tagliare una volta per tutte ve ne sono a migliaia. Pensate: esistono ancora, nonostante tutte le leggi che ne hanno sancito la definitiva abolizione, enti 'inutili' ed anche un ente liquidatore di quelli inutili che tuttora esistono.

Vi sembra un paese normale quello in cui, in tempo di crisi, non si tagliano prima gli sprechi, i privilegi - perché se crisi è che lo sia per tutti! - ma si decreti la scomparsa della musica dalla faccia della nazione? Perché un simile accanimento? Per pura cattiveria, anzi ignoranza; e per sciagurato calcolo politico, essendo che - nella cultura della destra - la musica è di 'sinistra'.



Foto di  
Alessio Gabriele



Teatro Petruzzelli 2009

# ***Lettera ad un giovane spettatore***

Artefice del “grande Petruzzelli” degli anni ‘80, dopo il buio degli ultimi diciassette anni, Ferdinando Pinto torna a guardare con fiducia al teatro rinato, in questa lettera indirizzata ad un giovane appassionato di teatro e di musica

**di Ferdinando Pinto**

**C**aro giovane amico, come sai, allo scoccare dei diciotto anni, la maggiore età sembra essere una grande conquista, sotto molti punti di vista. Infatti, non c'è chi non consideri quella come una svolta esistenziale, una porta che si spalanca sull'avvenire, sul futuro, sulle speranze più intime e segrete, magari riposte in un sogno, in una aspirazione, in una vocazione professionale che

spesso è ancora avvolta nelle nebbie di una maturità appena conquistata. Spesso solo anagrafica, spesso solo stampata su di un documento di identità ....

Il 2009 sarà, guarda caso, l'anno di un'altra e ben diversa maturità; questa volta essa sarà conquistata, paradossalmente (ma non tanto) non da una persona ma da un manufatto...da un edificio...da un luogo specialissimo come è un teatro. Un 'grande' teatro,



*Il Teatro Petruzzelli in una foto degli inizi del '900*

per la verità, così come lo si volle chiamare nel febbraio del 1903 quando esso nacque per la prima volta proprio lì dove è ancora oggi, sul corso Cavour d'una bella città adriatica porta dell'Oriente: Bari. Dunque, un anno mirabilis il prossimo 2009 che segnerà la seconda nascita e la seconda maturità anagrafica del 'Petruzzelli': anno che, appunto, scade dopo i precedenti 17 terribili anni che hanno visto il 'gigante' Petruzzelli ripiegato su se stesso, muto, ferito a morte ma tuttavia silenzioso monito ai tanti interrogativi senza risposta che esso pone alle coscienze di tutti noi.

Sono 17 anni gli anni di ritardo per la sua ricostruzione. Diciassette sono tanti per chi, come te, ama il teatro e la musica d'arte, la musica di 'qualità' come si diceva una volta... Diciassette anni grandemente formativi per una intera generazione che ne è stata del tutto privata; anni invece di silenzio totale per un luogo che invece era stato pensato, ideato, costruito solo ed esclusivamente per essere, invece, luogo della socializzazione, della musica, del teatro di parola, del melodramma, della danza. In una parola dello spettacolo!

E se andiamo a contare gli anni dal 1991 al 2009, sono appunto diciotto quelli che segnano lo scoccare di una maturità civile e culturale che, spero vivamente per te (ma anche per tutti i pugliesi e non solo), porterà nuova vita al nuovo teatro Petruzzelli;

ad un teatro che io immagino sia soprattutto intima e sentita "proprietà" dei giovani come te. Di quelli che conosceranno e ameranno la Musica, magari tutta la musica senza la distinzione di prevenute attestazioni di qualità. Un vincolo indissolubile deve essere quindi riannodato tra la generazione di quelli nati prima del 1991, e quella dell'oggi, dei ragazzi del 2009.

E allora, caro amico, ti auguro di entrare al più presto in quel teatro. Un teatro che è ri-nato, che è nato nuovamente, ma che è già adulto, già della maggiore età, già pronto per riprendere il cammino della sua vita artistica. Il 'Petruzzelli' della mia gioventù e della tua maturità! ■



Lodovico Giustini da Pistoia, musicista e sacerdote

# ***Le prime sonate per strumento 'a martelli'***

Nel 1732 viene pubblicata la prima raccolta di sonate per il nuovo strumento 'a martelli' inventato, alla fine del Seicento, da Bartolomeo Cristofori, cembalaro alla corte medicea. Fu il primo contributo all'intensificarsi delle conquiste espressive.

di **Andrea Coen**



Frontespizio dell'Edizione fiorentina del 1732

L'approccio a questa straordinaria raccolta, "madre" di tutte le Sonate per pianoforte della storia, è tutt'altro che scontato. Scipione Maffei, che per primo ebbe il merito di divulgare la straordinaria invenzione del Cristofori, sentì la necessità di porre l'accento sulle sensazioni provate da un clavicembalista per la prima volta a tu per tu con la meccanica a martelli e notò sagacemente come tale strumento non potesse "universalmente a primo incontro sonare, perché non basta il sonar perfettamente gli ordinarij strumenti da tasto, ma essendo strumento nuovo, ricerca persona, che intendendone la forza vi abbia fatto sopra alquanto di studio particolare, così per regolare la misura del diverso

impulso, che dee darsi ai tasti, e la graziosa degradazione a tempo e luogo, come per iscegliere cose a proposito, e delicate, e massimamente spezzando, e facendo camminar le parti, e sentire i soggetti in più luoghi".

Premetto che devo molto all'incontro con la magnifica copia del Cristofori di Lipsia realizzata da Kerstin Schwarz, nel suo laboratorio in Toscana; perchè solo toccando uno strumento è possibile far nostre suggestioni, altrimenti inafferrabili, tanto dalle righe dei trattati quanto dai suoni di un'esecuzione. Nell'accostarmi all'apparentemente esile strumento fiorentino, copiato con tangibile amore e non comune abilità dalla Schwarz, i martelletti del Cristofori lipsiense si andarono



trasformando nel volgere di pochi minuti in preziosi alleati delle dita e del pensiero musicale, aguzzi come le penne di un cembalo e al contempo incantevolmente morbidi e *rotondi*, come i martelli di un moderno *grancoda*. “Uno Steinway in miniatura”, la definizione a caldo dello strumento, maturata nel laboratorio della Schwarz.

Ala Botti Caselli, autrice di un approfondito studio sull’opera di Lodovico Giustini (‘Le “Sonate da cimbalo di piano, e forte” di Lodovico Giustini’, in Nuova Rivista Musicale Italiana, 1978), parlava delle dodici ‘Sonate’ come di un “primo tenue contributo del «cimbalo di piano e forte» all’intensificarsi di conquiste espressive, dalle quali la dinamica non poteva essere esclusa, e che già si erano venute realizzando con altri mezzi, vocali o strumentali che fossero”.

Allo stesso modo afferma, a proposito dello strumento cui la raccolta è dedicata: “Il Pianoforte, al quale il nome di Giustini resta indissolubilmente legato, sollecitò il nostro compositore nei limiti delle sue primitive, modeste possibilità dinamiche; soltanto i termini «Forte», «più Forte», «Piano», «Più Piano» ricorrono nelle sue Sonate; non vi sono indicazioni di crescendo e o diminuendo, le quali peraltro si possono facilmente supporre.”. *Tenue*, *primitivo*, *modesto* sono aggettivi che mal si adattano a tanta grandezza: quella dell’inventore e quella –ci si conceda il termine - del primo “collaudatore” ufficiale. Proviamo ora ad immaginare un clavicembalista del tempo di Giustini chiamato a provare uno dei neonati strumenti a martelli: non dovremo che trarre una deduzione logica elementare per intuire che tutto il complesso bagaglio in possesso di qualsivoglia virtuoso di cembalo maturato in oltre due secoli di “dominazione” non potesse non essere impiegato – oserei dire “automaticamente” - anche sul nuovo strumento. Semplicemente, ad esso si andavano ad aggiungere quelle che poc’anzi abbiamo visto definite quali “primitive, modeste possibilità dinamiche”.

Alle straordinarie potenzialità derivanti dalla fusione dei distinti approcci a due strumenti da tasto differenti, corrisponde una significativa varietà di scrittura omogeneamente riscontrabile in ognuna delle dodici Sonate di Giustini: se da un lato esse rappresentano infatti un emblematico esempio di linguaggio tardo barocco di ascendenza corelliana, dall’altro testimoniano una sorprendente apertura a stilemi provenienti da diverse aree culturali, oltre ad una decisa propulsione verso quegli elementi di novità orientati ai nuovi canoni dello Stile galante, nelle sue molteplici accezioni. Davvero sorprendente per uno che passò tutta la sua vita di sacerdote e musicista tra le mura della Congregazione dello Spirito Santo della sua città natale, Pistoia, affiliata ai Gesuiti.

Nato nel 1685 da una famiglia di professionisti della musica, a soli dieci anni ricevette “la prima clericale tonsura” e nel 1725 rilevò la carica di organista della Congregazione stessa, ricoperta sino a quell’anno da suo padre Francesco. Giustini non corse la scena dei teatri d’Europa come molti suoi più noti colleghi: solo un suo viaggio a Firenze è documentato nell’anno

1732, proprio quello della pubblicazione delle Sonate; l’ampiezza del suo orizzonte è piuttosto riconducibile al fatto che la città di Pistoia era centro di cultura musicale vivacissimo: satellite maggiore nell’orbita medicea, la città toscana era infatti sede dal 1694 dell’importante Teatro dei Risvegliati, emanazione di quella Accademia dei Risvegliati fondata nel 1642 da Monsignor Felice Cancellieri, che fu uno dei primi castrati italiani ad approdare a Vienna alla corte degli Asburgo: lì Lodovico ebbe l’occasione di venire in contatto con stili e linguaggi diversi. Allo stesso modo il suo bagaglio venne ampliato dalla frequentazione di musicisti pistoiesi molto attivi all’estero, quali Melani e Manfredini, che tra una tournée e l’altra continuarono a fare tappa nella città natale. Non ci si stupisca dunque se, come molti altri compositori di quel tempo, Giustini appare artista cosmopolita nella sostanza della sua opera, sebbene del tutto stanziale per abitudini di vita. Il suo nome fu comunque destinato a risuonare al di fuori dei confini della Toscana, a partire dalla dedica della prima edizione fiorentina della sua raccolta al fratello del Re Giovanni V del Portogallo, Antonio di Braganza, zio dell’*infanta* Maria Barbara - allieva e musa di Domenico Scarlatti - grande *amateur* e primo fautore del trasferimento in Portogallo del grande compositore; in secondo luogo, e a testimonianza dell’apprezzamento goduto all’epoca da Lodovico, le dodici Sonate videro una ristampa ad Amsterdam, databile tra il 1741 e il 1746, ad opera dello stampatore e organista G. F. Witvogel.

Le dodici *Sonate da cimbalo di piano, e forte*, fin dall’epoca della loro prima pubblicazione giudicate *di molto buon gusto* da virtuosi e dilettanti, furono presentate ad Antonio di Braganza per un motivo preciso: “[...] perché nella loro artificiosa consonanza ci rappresentano in qualche modo quella celeste Armonia, che fanno [...] le più rare Virtudi tra di loro in dolce lega congiunte”.

- Andrea Coen insegna Clavicembalo nel Conservatorio  
Alfredo Casella di L’Aquila



Pianoforte Bartolomeo Cristofori 1722 circa

A duecento anni dalla nascita

# ***Mendelssohn riscoperto***

Un giovane ma già noto interprete mendelssohniano, in veste di studioso, ci guida alla scoperta del catalogo pianistico del musicista, nel quale di recente ha fatto entrate numerose altre composizioni.

**di Roberto Prosseda**



**A** duecento anni dalla nascita, delle opere di Felix Mendelssohn, ancora oggi, non esiste una catalogazione definitiva, scientificamente curata. Per limitarci alla musica per pianoforte solo, oltre ai brani raccolti nella sedicente “Edizione Completa” pubblicata da Breitkopf tra il 1874 e il 1877 a cura di Julius Rietz, esistono, infatti, molte altre composizioni ancora inedite o ineseguite. Una ragione di ciò è legata all’eccezionale vena creativa dell’autore, il quale – diversamente da molti suoi illustri colleghi, Brahms compreso – non si curò particolarmente dell’archiviazione e della conservazione dei suoi manoscritti. Ma anche all’ostilità antisemitica di cui Mendelssohn è stato vittima, prima da parte di Wagner (suo il disdicevole saggio “Il Giudaismo in Musica”) e poi soprattutto del Nazismo, che mise la sua musica al bando. Ciò ha certamente contribuito a lasciare nell’oblio una parte cospicua della produzione di questo grande e tuttora sottovalutato compositore. Non stupisce, dunque, che ancora oggi possano essere scoperti autografi di cui fino a ieri si ignorava l’esistenza, come è capitato anche a me. Negli anni recenti alcuni di essi sono stati pubblicati grazie allo sforzo encomiabile di piccoli editori, ma Breitkopf ha già progettato un’ambiziosa Leipzig Mendelssohn Ausgabe, che entro il 2047 dovrebbe dare alle stampe tutte le composizioni di Mendelssohn in una nuova edizione, davvero ‘critica’ e realmente ‘completa’. Lavorare direttamente sui manoscritti di Mendelssohn è un’esperienza davvero particolare, poiché la sua scrittura è molto eloquente e trasmette una ricchezza di sensazioni difficile da spiegare a parole. La grafia, generalmente molto piccola, è sottile e precisa; le cancellature sono rare, anche se in alcuni brani giovanili (specie nella *Fantasia* e in alcune delle *Sonate* del 1820) vi sono interi periodi di otto o più battute cancellati con croci che, però, lasciano leggere perfettamente le note scritte. In alcuni casi potrebbe trattarsi di correzioni effettuate dal maestro di Mendelssohn, e a volte la parte cancellata è di tale bellezza che merita di essere suonata. Una parte dei brani l’ho ritrovata per caso in fondi privati. Del resto Mendelssohn, specialmente negli anni della giovinezza, intraprese molti viaggi, cambiando continuamente residenza e lasciando un dono musicale alle famiglie che lo ospitavano, o semplicemente a persone con cui era entrato in amicizia. E’ il caso dell’*Adagio e Presto Agitato*, composto nel 1833 durante il soggiorno londinese e dedicato a Mary Alexander, che Mendelssohn ebbe modo di frequentare in quel periodo. Il brano è stato recentemente rinvenuto nella “Music Autograph Box” di Mary, alla quale Mendelssohn, associandosi a quanto fecero la sorella Fanny, Moscheles, Hummel, Pixis ed altri celebri compositori del tempo, dedicò questo dittico. L’*Adagio* introduttivo presenta molte delle caratteristiche del Mendelssohn più maturo, individuabili nel lirismo intimo e passionale, nell’originalità dei cromatismi armonici, nella naturalezza ed efficacia del gesto strumentale. Il *Presto Agitato*, preparato da un’intensa perorazione su un’armonia di nona di dominante, ha un carattere molto più incisivo e si dipana attraverso un incessante moto di semicrome dalla fortissima propulsione ritmica. Da questo *Presto* deriva la seconda parte del più noto (si fa per dire) *Capriccio* op. 33 n. 3.

Un altro brano di grande valore è il *Capriccio* in mi bemolle maggiore / minore. Di nove anni anteriore rispetto all’*Adagio e Presto Agitato*, è ad esso accomunato dalla struttura a dittico, composta da un’introduzione

lenta e cantabile in modo maggiore, a cui fa seguito un movimento molto rapido in minore. Si tratta di un brano decisamente riuscito, che dimostra come Mendelssohn, già allora prodigioso pianista, sapesse ben attingere alle potenzialità dinamiche e timbriche della tastiera. Naturalmente sono ancora evidenti i prestiti stilistici, soprattutto legati a Beethoven e Clementi, e più direttamente a Ludwig Berger, suo insegnante di pianoforte. Dal 1819 Felix studiava anche composizione con C. F. Zelter, il cui severo metodo didattico, basato su esercizi di contrappunto e fuga, si rispecchia nel rigore della conduzione polifonica. Ciò non toglie, peraltro, che lo strepitoso talento del giovane Mendelssohn traspaia in più punti, specie nell’energica vivacità e nei sorprendenti guizzi dinamici della sezione rapida. Ma anche l’inizio, così assorto e meravigliato, è un segno imprescindibile della statura poetica dell’autore.

L’*Andante* in re maggiore, composto nel 1826, è una piccola perla di puro lirismo, esemplare per l’integrazione della vena melodica nel rigore polifonico dell’impianto contrappuntistico. Ciò emerge soprattutto nell’episodio centrale, un canone in fa diesis minore di pregnante espressività, che dopo una naturale estinzione nel registro grave lascia risorgere, quasi magicamente, la ripresa del tema iniziale. L’*Andante*, così come il *Capriccio*, fa parte di un album manoscritto attualmente conservato alla Bodleian Library di Oxford.

Si resta in un ambito miniaturistico con la *Sonatina* in mi maggiore, che Mendelssohn compose all’età di undici anni per il *Noten-Album* della sorella Fanny. Pur in una struttura semplice e breve, nella *Sonatina* compaiono elementi di particolare originalità, specie nel corale introduttivo, *Lento*, che con una lunga perorazione di accordi ribattuti conduce, dopo un ampio crescendo, al successivo *Allegro Moderato*. L’esposizione monotematica non riserva particolari sorprese, mentre nel succinto sviluppo un’inattesa modulazione alla tonalità di do maggiore ricorda alcune tipiche atmosfere schubertiane.

I brani tratti dal *Sogno di una notte di mezza estate*, sono stati oggetto (specie lo *Scherzo* e la *Marcia Nuziale*) di innumerevoli elaborazioni pianistiche, tra cui quelle di Liszt, Rachmaninoff, Busoni, Horowitz. Tuttavia pochi sanno che anche lo stesso Mendelssohn trascrisse di proprio pugno lo *Scherzo*, il *Notturmo* e la *Marcia Nuziale* in una versione per pianoforte solo ancora poco conosciuta (sebbene pubblicata già negli anni ’70 da Suvini Zerboni, e più recentemente dalla Breitkopf in una nuova edizione critica). La scrittura pianistica del Mendelssohn trascrittore di se stesso consente di capire quali fossero per lui le linee prioritarie all’interno della partitura. In particolare, risalta l’importanza data all’inciso melodico principale dello *Scherzo*, mentre alcune voci secondarie vengono eluse per non oscurare la trasparenza della scansione ritmica. Confrontando questa trascrizione con quella di Rachmaninoff, si nota in Mendelssohn una maggiore snellezza della scrittura, un pianismo basato su un tratto leggero ed agile, laddove Rachmaninoff esalta la ricchezza timbrica della partitura con un maggior uso di ripieni, ottave e doppie terze.

Il *Notturmo* è, dei tre brani, forse il più riuscito come trascrizione, e suona come un bellissimo pezzo originale per pianoforte solo, paragonabile alle più belle ‘Romanze senza parole’. Stupisce la modernità degli svolgimenti armonici, non lontani dalle conquiste brahmsiane e wagneriane.



La celeberrima *Marcia Nuziale* è trascritta con semplicità ed equilibrio strumentale. Certamente la parte pianisticamente più efficace è l'episodio centrale in fa maggiore, con una cantabilità spiegata ed intima al contempo.

La *Fantasia* in do minore / re maggiore del 1823 è il brano più insolito e sconcertante tra quelli recentemente scoperti. Mendelssohn si cimenta nel genere della Fantasia senza certamente ignorare gli analoghi esempi di Haydn, Mozart, Clementi e Beethoven. Non è escluso che egli già conoscesse la *Wanderer-Fantasie* di Schubert, ultimata nel novembre 1822 e pubblicata proprio nel 1823. In ogni caso, a soli quattordici anni, il giovanissimo Felix riesci a creare un brano di eccezionale complessità e varietà, molto ambizioso, della durata di quasi mezz'ora: dunque si tratta della sua più lunga composizione per pianoforte solo.

Il progetto strutturale di questa *Fantasia* è incredibilmente moderno: è costituito da tre sezioni principali, ognuna a sua volta divisa in diverse sottosezioni, e tutte collegate senza soluzione di continuità.

La prima sezione è la più articolata: si apre con un drammatico *Adagio*, con la figura retorica dell'arpeggio in ottave in do minore (impossibile non pensare, per limitarsi alla letteratura pianistica, alla *Sonata* K 457

in do minore di Mozart). Intensi silenzi separano il fatale arpeggio (ripetuto subito dopo) da recitativi di chiara ascendenza melodrammatica. Il successivo episodio in mi bemolle maggiore in 6/8, *Più allegro*, conclude su un pedale di dominante che porta al seguente *Allegro* in re maggiore in 4/4, di carattere ritmato e brillante, con numerosi passaggi legati ai modelli virtuosistici del *Biedermeier*. Abbondano ottave e arpeggi rapidi in terzine, che conducono, dopo un lungo crescendo, al ritorno del tema iniziale, a cui farà seguito un nuovo episodio più mosso ed un ulteriore divertimento virtuosistico, sfociante nell'ultimo ritorno dell'*Adagio* iniziale, ancora in do minore. I recitativi sono ora più sofferti e cupi, e lasciano presagire il clima della sezione successiva. Questa è certamente la parte più riuscita e commovente della *Fantasia*, e si articola in sei diverse parti, toccando numerose tonalità: do minore, do maggiore, mi bemolle maggiore, si maggiore, re minore, do minore. All'interno del movimento, sono inseriti tre semplici corali di sedici battute (*Più mosso*), che compaiono senza alcuna preparazione, creando un poetico contrasto con la cupezza dell'*Adagio*. In questo, di geniale introspezione e profondità, risiede il nucleo espressivo del brano. Sembra la confessione intima di un uomo vissuto, con momenti di straziante struggimento che a volte si sublimano in atmosfere contemplative e visionarie. Difficilmente Mendelssohn nella sua produzione più matura saprà eguagliare una tale ricchezza e varietà di atteggiamenti emotivi. La terza ed ultima sezione, introdotta da una breve ripresa dell'*Allegro* iniziale, consiste in un fugato di carattere severo, quasi bachiano, che cerca di riequilibrare le proporzioni stilistiche della *Fantasia*, dopo la libertà declamatoria

del lungo movimento precedente. Fa seguito un finale, *Presto*: apoteosi conclusiva, in re maggiore, che corona con grande energia virtuosistica questa originalissima composizione.

Mendelssohn scrisse almeno sette Sonate per pianoforte, di cui fino a pochi anni fa solo tre erano pubblicate: l'op. 6 in mi maggiore (l'unica che lo stesso autore pubblicò durante la sua vita), l'op. 105 e 106 (postume). Oltre ad esse vi sono le quattro Sonate pianistiche giovanili, scritte nel 1820, ossia quando Felix era poco più che undicenne. Pur trattandosi di brani composti forse per gioco o per studio, queste Sonate rivelano aspetti di grande interesse, e mostrano come il Mendelssohn bambino fosse già in grado di relazionarsi consapevolmente (e non senza ironia) con gli stili del secolo precedente (Bach, Haydn, Mozart) o con i linguaggi a lui contemporanei (Clementi, Hummel, Beethoven, Schubert). In particolare, nella *Sonata in la minore* colpisce il ricalco dello stile barocco, con l'uso di soluzioni strumentali (come il "Trommel bass" del terzo tempo) direttamente mutate dalla musica di Vivaldi e Bach. La forma sonata del primo movimento è praticamente monotematica e si riallaccia direttamente ad alcuni simili precedenti haydniani. Nonostante il dichiarato anacronismo stilistico, la Sonata nel suo

complesso funziona perfettamente. Il secondo movimento, un delicato *Minuetto*, dischiude momenti di sospesa magia, specie nel *Trio* in maggiore, con originali risultati timbrici nella scrittura accordale in pianissimo.

La *Sonata in do minore*, pur composta solo poche settimane dopo la precedente, mostra un notevole progresso, già a partire dall'*Introduzione* del primo tempo: un *Largo* di matrice barocca (ricorda da vicino il ritmo delle *Ouvertures* francesi), che determina sin dall'inizio la chiara impostazione drammaturgica dell'intero movimento. Il seguente *Allegro*, tuttavia, non mantiene la stessa tensione, dipanandosi in una semplice forma sonata, comunque più articolata della precedente in la minore. I due elementi tematici sono qui maggiormente differenziati, pur aderendo (ma questa è una caratteristica comune a tutte le quattro Sonate giovanili) ad una comune origine melodica. La perla di questa Sonata è certamente il secondo tempo, un *Adagio* in re maggiore (tonalità lontana, ma che più volte Mendelssohn avrebbe accostato al do minore, come si è detto a proposito della *Fantasia*). Sebbene anche qui i prestiti stilistici (mozartiani) siano evidenti, è tuttavia innegabile una sincera vena espressiva, che raggiunge notevoli livelli di astrazione poetica.

Nella *Sonata in fa minore*, forse la più sorprendente delle quattro, notiamo una notevole originalità nel trattamento armonico del primo tema, inizialmente presentato con due voci all'unisono non armonizzate e subito dopo riproposto con accordi e cadenze d'inganno che ne stravolgono il senso iniziale, secondo un procedimento che ricorda il linguaggio di Schubert (e in particolare l'inizio del suo *Impromptu* op. 90 n. 1). Le arditezze armoniche caratterizzano anche il terzo tempo, un serrato *Presto* in 6/8 di grande impegno virtuosistico. Anche nella *Sonata in mi minore* l'uso delle armonie è tutt'altro che scontato, specie nell'introduzione lenta che precede l'esposizione del primo movimento. La temperatura drammatica è qui notevole, tanto da indurre a domandarsi come un bimbo di soli undici anni potesse disporre di un "vissuto" artistico così profondo e sofferto. In contrasto con il primo, i seguenti tempi sono di gran lunga meno ambiziosi e puntano, semmai, ad una genuina naturalezza melodica accostata, nell'*Allegro finale*, ad un esplicito ricalco stilistico del terzo tempo della Sonata K 457 di Mozart.

È possibile reperire inediti pianistici anche al di fuori della produzione giovanile, come, ad esempio, nei *Lieder ohne Worte*: oltre ai 48 *Lieder* comunemente noti (raccolti in 8 numeri d'opera di 6 *Lieder* ciascuno), ne esistono, infatti, altri sette di più recente pubblicazione (presenti nell'edizione critica di Christa Jost, Wiener-Urtext, 2001). Vi è, inoltre, un ottavo *Lied*, in re maggiore (datato 18 marzo 1843) che è tuttora inedito e conservato presso la Biblioteka Jagiellonska di Cracovia. Si tratta di un brano rapidissimo, basato su un *continuum* cromatico nel registro centrale (simile a quello del *Lied* op. 53 n. 6), su cui si snoda una melodia che procede inizialmente per semitoni ascendenti, per poi ampliarsi con intervalli più estesi. La scrittura è un tipico esempio del virtuosismo mendelssohniano, leggero e

brillante, quasi "elfico", non lontano da quello del celebre *Lied* op. 67 n. 4 (noto come "La Filatrice").

Nel caso delle opere pianistiche della maturità, spesso gli inediti sono rimasti tali a causa della loro incompiutezza. È questo il caso di alcuni frammenti, anche di notevole consistenza, che per motivi ignoti non sono stati mai completati dall'autore. Sono numerose decine, quasi tutti conservati alla Bodleian Library di Oxford e alla Staatsbibliothek di Berlino. Due frammenti sono di particolare interesse, tanto da essere stati recentemente oggetto di una ricostruzione che ne ha consentito l'esecuzione in concerto: si tratta dell'*Allegro con Fuoco* (1839-41), un complesso primo tempo di sonata completato da Gabrio Taglietti nel 2006 (pubblicato da Raitrade, 2008), e del concerto per pianoforte e orchestra in mi minore, anch'esso databile intorno al 1840, orchestrato e completato da Marcello Bufalini nel 2006. Entrambi questi frammenti presentano caratteristiche di particolare originalità, che lasciano presagire come il linguaggio di Mendelssohn si sarebbe probabilmente evoluto se la morte precoce non lo avesse colto a soli 38 anni.

- Roberto Prosseda ha inciso 2 CD (Decca) con gli inediti di Mendelssohn e ha curato l'edizione critica delle 4 Sonate giovanili e di 6 Fughe (Raitrade).





Ricostruzione e completamento nel racconto del curatore

## ***Concerto in mi minore***

*Presentato in prima mondiale nel 2007 nella Sala Grande della Philharmonie di Berlino, il concerto verrà registrato questo mese da Prosseda e Riccardo Chailly, alla testa della sua Gewandhaus Orchester di Lipsia, per la Decca*

**di Marcello Bufalini**

**Q**uando, nel corso del 2006, Roberto Prosseda mi propose di ricostruire e completare l'incompiuto *Concerto per pianoforte e orchestra in mi minore* di Mendelssohn, sebbene a conoscenza dell'esistenza di questo "tesoro" semisepolto, non avevo ancora visionato il

manoscritto, né avevo idea dell'effettiva sostanza musicale del reperto. L'entusiasmo contagioso dello speciale committente, nonché la sua competenza e la prospettiva che egli ne sarebbe stato, a lavoro compiuto, l'alfiere, mi convinsero ad accettare la sfida. Ho parlato di tesoro

semisepolto, perché, in realtà, l'autografo chiunque può consultarlo, presso la prestigiosa Bodleian Library di Oxford, nella Collezione M. Deneke, che raccoglie molti altri preziosi autografi e inediti del compositore tedesco. Già negli anni '90 il celebre studioso mendelssohniano R. Larry Todd si era cimentato nell'impresa, arrestandosi poi di fronte allo spinoso problema dell'ultimo movimento del concerto.

Del *Concerto in mi minore* – il cui manoscritto non reca alcuna data - non esistono, nell'epistolario di Mendelssohn, riferimenti che permettano di identificarlo con sicurezza; si trovano solo cenni alla composizione di un concerto per pianoforte "per Londra", collocabile fra il 1842 e il 1844, e non se ne indica neppure la tonalità; mentre proprio la tonalità del frammento, unitamente alle numerose, suggestive affinità dei profili melodici, sembra suggerire una gestazione parallela a quella del capolavoro che invece vedrà compiutamente la luce, sia pure in due versioni successive: il celeberrimo *Concerto per violino op. 64*.

La gestazione del *Concerto per violino* fu particolarmente complessa e coprì un arco temporale di ben sette anni, dal 1838 al 1845; si può presupporre che il processo compositivo di questo 'Concerto' si sia intersecato profondamente con quello del "fratello" pianistico.

Già il primo esame del frammento autografo regala una prima, emozionante sorpresa: ci troviamo di fronte a un brano di ampio respiro, chiara espressione della maturità dell'autore, sensibilmente diverso nell'impianto e nello spirito dagli altri lavori per pianoforte e orchestra, rispetto ai quali è meno scopertamente virtuosistico e rivela maggior profondità di concezione; soprattutto, il pensiero musicale di Mendelssohn emerge con sorprendente completezza, nonostante le manchevolezze dell'abbozzo.

In che condizioni si presenta l'autografo?

Esso si compone di due parti: una comprende l'intera linea musicale dei primi due movimenti, annotata sul doppio rigo pianistico, che sintetizza in sé sia i "Soli" che i "Tutti" orchestrali, ed è corredato di occasionali indicazioni sulla destinazione strumentale di questo o quel passo ("violini", "pizzicato", "clarinetti: tema", ecc.). L'altra parte è la stesura in partitura, che è pressoché completa per il primo "Tutti", ma successivamente si riduce a poche, sporadiche indicazioni, per giunta limitate al primo movimento. Ma il problema più angoscioso si presenta con il finale: un frammento, quattro battute di tema introduttivo orchestrale; un bellissimo tema di dodici battute, non armonizzato; ancora poche battute di figurazioni appena schizzate; e basta. Ed è proprio da questo che Roberto Prosseda e io abbiamo preso le mosse: la necessità di fornire al brano incompiuto un 'Finale' che gli permettesse di prendere la strada della sala da concerto, approdo problematico per un concerto solistico che si spegne sulle note rarefatte del meraviglioso 'Andante', invece che con l'opportuno, consueto coronamento virtuosistico. Ho deciso, perciò, di costruire partendo dai frammenti tematici superstiti, un 'Finale' nello stile di Mendelssohn, che presentasse la minor

frattura stilistica possibile rispetto ai primi due movimenti, e che permettesse comunque di godere dei bellissimi spunti tematici originali. Ho così consapevolmente scelto una strada diversa da quella di un più moderno metodo di "restauro", anche musicale, che impone di far avvertire distintamente la mano del restauratore – come in "Rendering" di Schubert/Berio. Il mio approccio è stato, per così dire, "mimetico".

La parte solistica si presenta completa in tutti i dettagli per circa metà del primo movimento, fornendo così il modello per il prosieguito, che è annotato in modo via via più sintetico; all'incirca lo stesso succede per il secondo tempo. In molti casi, la notazione si limita alla linea melodica e al basso, da "rivestire" con una scrittura idiomaticamente pianistica. Nonostante queste lacune, le intenzioni del compositore, per quanto riguarda i primi due movimenti, sono evidenti. Ad esempio, passaggi in ottave di crome vengono impiegati frequentemente nel primo movimento, e il compositore stesso ci mostra nel primo "solo" che questi passaggi vanno "riempiti" con sedicesimi nella mano destra.

Nell'Andante, motivi ripetuti sono stati a volte variati per mezzo di formule adoperate da Mendelssohn in luoghi analoghi dello stesso brano. Eccellenti modelli dei diversi modi di adattare le linee puramente musicali a un appropriato stile pianistico si trovano non solo negli altri 'Concerti', ma anche nei 'Trii' e nelle 'Romanze senza parole'. Nei casi in cui l'autografo si limita a fornire figurazioni d'accompagnamento nella parte solistica, la partitura orchestrale si è basata interamente su materiale tematico originale.

Per la realizzazione dell'orchestrazione ho cercato di restare fedele allo stile dell'autore e alle possibilità degli strumenti dell'epoca, con particolare riguardo alle parti di corni e trombe, per

le quali ho fatto fronte alle limitazioni degli strumenti "naturali", nello stesso modo adottato da Mendelssohn nelle sue orchestrazioni. Principali fonti di riferimento sono state, ovviamente, altre opere mendelssohniane, in particolare: Concerti e brani solistici per pianoforte, il Concerto per violino in mi minore, Sinfonie e Ouvertures. Alcuni esempi: un modello per la strumentazione del secondo movimento (Andante) l'ho rilevato dall'Andante della Sinfonia "Italiana", in cui differenti gruppi di strumenti a fiato sono associati alle diverse sezioni del brano. Nella 'ripresa' del primo movimento le figurazioni di terzine (originali in Mendelssohn) sono affidate ai legni, per ottenere un effetto "ondulatorio", suggerito dall'orchestrazione dell'Ouverture "Melusine".

Per il Finale ho adottato una libera forma di 'Rondò' dal carattere brillante e virtuosistico. Verso la fine del brano si trova una breve 'Cadenza' del pianoforte che incorpora alcuni dei frammenti presenti nell'autografo, e si rifà allo stile di 'Recitativo' tipico di tanti lavori strumentali di Mendelssohn. La 'Coda', infine, si basa su una nuova variante del tema introduttivo.

- *Marcello Bufalini insegna Direzione d'Orchestra nel Conservatorio Alfredo Casella di L'Aquila*



Associazione Carissimi - Archivio Manusardi

# ***Mecenatismo e Modernità***

Gian Marco Manusardi (1906-1997) si può definire un umanista prestato al mondo imprenditoriale che riuscì a conciliare le sue grandi passioni per le arti, dalla musica alle lettere, dalla pittura all'architettura, con la propria attività professionale di banchiere e sviluppò, nel corso di decenni, una vera e propria passione per la musica di Giacomo Carissimi.

**di Giorgio Manusardi**

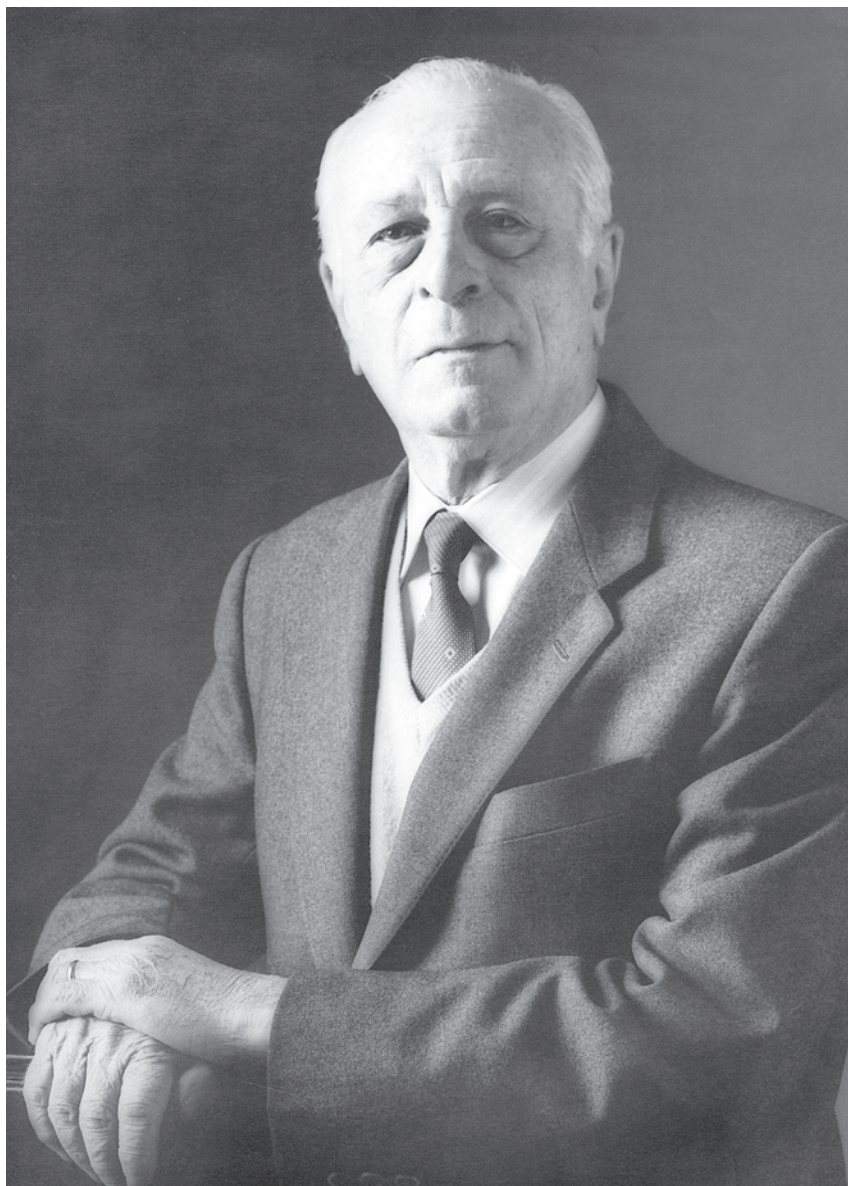


*Gian Marco Manusardi e il Card. Montini, Arcivescovo di Milano, all'inaugurazione di Finarte (1959)*

**E**siste una data precisa nella quale l'interesse di Manusardi per Carissimi ebbe origine: nel maggio del 1948 l'Orchestra dell'Angelicum di Milano eseguì, all'interno della propria stagione musicale, l'oratorio *Jephthè* di Giacomo Carissimi,

sotto la direzione del maestro Ennio Gerelli e con Arrigo Bortone quale maestro del coro. Impressionato dalla bellezza di questa musica quasi sconosciuta, Manusardi trovò in padre Zucca, priore del convento di piazza Sant'Angelo, e nel maestro Bortone dei validi





*Gian Marco Manusardi*

collaboratori per recuperare le fonti musicali, in gran parte inesplorate, dell'opera di Carissimi ed avviare a Milano una riscoperta di questo compositore. Negli anni successivi, l'Orchestra dell'Angelicum eseguì ed incise ben quindici oratori di Carissimi, nonché due messe e numerosi mottetti. Manusardi, che si era personalmente occupato del reperimento delle fonti manoscritte presso varie biblioteche di Parigi, Amburgo e Londra, continuò, anche dopo la chiusura dell'Orchestra dell'Angelicum, a ricercare e riprodurre manoscritti carissimiani provenienti da tutto il mondo, interessandosi sempre più all'autore. Per Manusardi l'incontro con la musica di Carissimi fu il coronamento di una passione per l'arte intesa nella sua totalità: passione per la musica innanzi tutto, che lo occupò con continuità dall'infanzia alla vecchiaia, per l'opera lirica in particolare, ma anche per la pittura, la poesia, l'architettura. Lo studio del pianoforte con il maestro Carlo Lonati lo portò alle soglie del diploma di Conservatorio, non conseguito per privilegiare gli studi di economia, discretamente sollecitati dal padre, titolare della banca privata Manusardi & C. In occasione del

suo viaggio di laurea, una crociera nel Mediterraneo organizzata dai Pellegrinaggi Paolini sulla motonave *Italia*, egli tenne una conferenza con accompagnamento di brani al pianoforte dedicata a Ildebrando Pizzetti e all'opera *Debora e Jaele*. Venne notato da mons. Luigi Corbetta, che gli offrì un posto di critico musicale al quotidiano «L'Italia», senza compenso ma con ampia possibilità di accedere a concerti e rappresentazioni. Per quindici anni, fino alla fine della guerra, Manusardi ricoprì questo graditissimo incarico, prima come vice poi come critico effettivo, venendo in contatto con tutti gli artisti, critici e musicologi del tempo (Marinuzzi, Abbiati, Bettinelli, Soresina) che sempre gli accordarono una affettuosa amicizia.

Nell'aprile del 1959, coniugando la sua esperienza finanziaria con la passione per l'arte, fondò Finarte, la prima importante casa d'aste in Italia. Appassionato di architettura, commissionò a Luigi Figini e Gino Pollini, importanti esponenti dell'Architettura Razionalista italiana, alcune opere architettoniche ancora oggi famose a Milano: la tomba di famiglia al



*Archivio Manusardi con arredi originali (anni '30), disegnati degli architetti Figini e Pollini*

Cimitero Monumentale, la sede della Banca Manusardi in via Broletto, la casa di via Circo, e anche la villa di Cartabbia. Destò scalpore, negli anni '30, l'arredamento modernissimo della sua casa, curato da Figini e Pollini e completato da quadri astratti di Mauro Reggiani e statue di Fausto Melotti.

Nel 1974, in occasione del trecentesimo anniversario della morte di Carissimi, Manusardi si consultò con importanti studiosi, tra cui Lino Bianchi e Federico Mompellio, e decise che la redazione di un catalogo delle opere di Carissimi sarebbe stato l'evento più idoneo per favorire lo studio di questo autore. L'incarico venne affidato a Claudio Sartori che, con la collaborazione di Finarte, pubblicò il Catalogo delle Opere Attribuite a Carissimi, ancora oggi prezioso strumento di ricerca per gli studiosi di Carissimi.

Nel corso degli anni successivi, Manusardi stesso promosse concerti e collaborò in vario modo con chiunque decidesse di studiare l'opera di Carissimi. Appassionatissimo di Dante, egli conosceva a fondo la *Divina Commedia*, ritenendone a memoria interi canti; innamorato delle bellezze d'Italia, e non solo artistiche (nel 1933 con l'amico Pino Ferrario, scalò in cordata il Cervino), la percorse in lungo e in largo, lasciando minuziosi resoconti di tutti i suoi viaggi.

In tutto questo trovò anche il tempo di mettere al mondo sette figli, che in varia maniera hanno voluto continuare la sua passione per Carissimi fondando nel 1998 l'Associazione Giacomo Carissimi – Archivio Gian Marco Manusardi.

L'attività dell'Associazione prevede la ricerca e l'acquisizione di materiale documentario e bibliografico, lo studio, la trascrizione e la pubblicazione in edizione critica delle composizioni musicali, nonché l'esecuzione

e l'incisione di opere inedite a fianco di brani più noti e celebrati.

Base di partenza per tutto ciò è l'imponente Archivio costituito, nel corso di decenni, da Gian Marco Manusardi. L'Archivio Manusardi rappresenta la più grande raccolta esistente di microfilm, fotografie e fotocopie di manoscritti e di edizioni antiche o moderne delle musiche di Carissimi. Il lavoro di completa riorganizzazione e riordino sistematico dell'Archivio Manusardi è stato recentemente completato e si sta procedendo all'aggiornamento. L'Associazione Carissimi può vantare di possedere la riproduzione di almeno una fonte di tutti i numeri d'opera noti attribuiti al compositore di Marino, di moltissime opere ha disponibili più fonti e spesso tutte le fonti conosciute; prossima meta sarà il reperimento di tutte le fonti esistenti dell'intero *corpus* attribuito a Carissimi. L'Associazione Carissimi ha recentemente realizzato un Catalogo Informatico, disponibile gratuitamente in rete nel sito web [www.carissimi.it](http://www.carissimi.it). Esso rappresenta il più aggiornato strumento di ricerca bibliografica per gli studiosi, cui si è cercato di fornire il maggior numero possibile di informazioni circa tutte le opere e le fonti attribuite a Carissimi. Nel 2008 l'Associazione Carissimi ha attivato un'importante collaborazione con l'Istituto Italiano di Storia della Musica per il progetto di edizione critica degli *opera omnia* di Carissimi.

L'aggiornamento del Catalogo Informatico, il continuo ampliamento dell'Archivio grazie ai contatti con le biblioteche di tutto il mondo, l'impegno nell'ambito editoriale, la promozione di concerti ed incisioni, fanno sì che l'Associazione Carissimi rivesta un ruolo di spicco assoluto nella ricerca sul musicista barocco, esplorando ambiti della sua produzione sinora ignorati. ■





*(da sinistra a destra) Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini, protagonisti del Futurismo in una celebre rivisitazione di Mario Schifano*

## Manifesto del Futurismo

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità penosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi con ardore, sfarzo e magnificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non vi è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro.
8. Noi siamo sul patrimonio estremo dei secoli! poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra -sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria
11. Noi canteremo le locomotive dall'ampio petto, il volo scivolante degli aereoalanti. E' dall'Italia che lanciamo questo manifesto di violenza travolgente e incendiaria col quale fondiamo oggi il Futurismo

**Filippo Tommaso Marinetti**  
Parigi, 20 Febbraio 1909. Le Figaro

Musicisti rivoluzionari e pubblico inferocito

## Quale futurismo in musica?

Sul Futurismo e la Musica, non è inutile insistere con l'impopolare arte della distinzione e del senso delle proporzioni e della misura. Prima di noi, autorevoli studiosi hanno già distinto, ragionato, ridimensionato.

di Guido Salvetti



Umberto Boccioni. Caricatura di una serata futurista (1911)

Chi l'ha detto che, alla distanza, le cose si vedono meglio? A settant'anni dalla stagione futurista rischia di passare, indolore, una serie di piccoli imbrogli: un poco intimoriti dall'apparato FIAT di Palazzo Grassi a Venezia(1986), o un poco frastornati dalla soirée di gala sull'acqua, o in soggezione di fronte all'autorevolezza del curatore, nessuno ha parlato — per la mostra di Venezia che pretende di “portare di moda” il Futurismo — di disinvoltura. Disinvolto il

solito cronista televisivo che, nel clima ministeriale e presidenziale dell'inaugurazione, ha indicato la porta di Palazzo Grassi dicendo che lì dentro ci stavano “tanti geni e tanti capolavori”. Disinvolto l'anonimo speaker del documentario videotapizzato a fine mostra, quando — parlando degli anni Venti — si lascia andare ad esaltare il “fervore” (oltre che letterario e artistico, ecc.) “politico” di quel decennio un poco staliniano e mussoliniano e tragico ovunque. Disinvolta la mostra stessa, dove

sotto l'etichetta "Futurismi" rientra tutto quanto: Picasso e Braque cubisti, Klee, Kandisky; e, in bacheca, Apollinaire, Tzara, Rédon, ecc. ecc.; nemici e oppositori, se morti, non hanno diritto di replica. La tentazione di esaltare in tal modo il genio italico, faro per la civiltà planetaria, è nelle cose: cioè nella stessa necessità di un'industria nazionale tesa a conquistare italicamente i mercati mondiali.

Figurarsi allora se della disinvoltura dei critici figurativi e letterari può essere esente la più debole schiera dei musicografi e dei musicisti! Senza batter ciglio, l'"organizzazione" propone un collaterale programma musicale (alla Fenice), dove la parte del leone la fa...

Satie. Che c'entra Satie con il Futurismo? Poco, se si escludano le rivoltellate

e le macchine da scrivere in *Parade*; ma *Parade* non è in programma, e quindi Satie non c'entra per nulla. La disinvoltura però giustifica sempre se stessa (con disinvoltura): si tratta di musiche "degli anni del Futurismo"; e allora, la prossima volta, mettetecei la 'Decima' di Mahler.

In realtà, in una sede un po' defilata come l'insero della "Stampa" di Torino, Fiamma Nicolodi e Gianandrea Gavazzeni, da par loro, distinguono, ridimensionano, ragionano. Ma è poca cosa — temo — di fronte alla grande macchina celebrativa, in cui re Mida fa diventare oro tutto quello che tocca, con il risultato che a fine ottobre non ci sarà più lecito dubitare che il Futurismo sia stato il momento più alto, più esteso, più fecondo della cultura italiana moderna. Se poi, nella musica, abbiamo poco e male, ecco un doveroso compito futuro per studiosi, esecutori e manager (disinvolti) dello spettacolo musicale.

Eppure, per quanto riguarda la musica, non è forse del tutto inutile (ma non ci spero tanto!) insistere con l'impopolare arte della distinzione e del senso delle proporzioni e della misura.

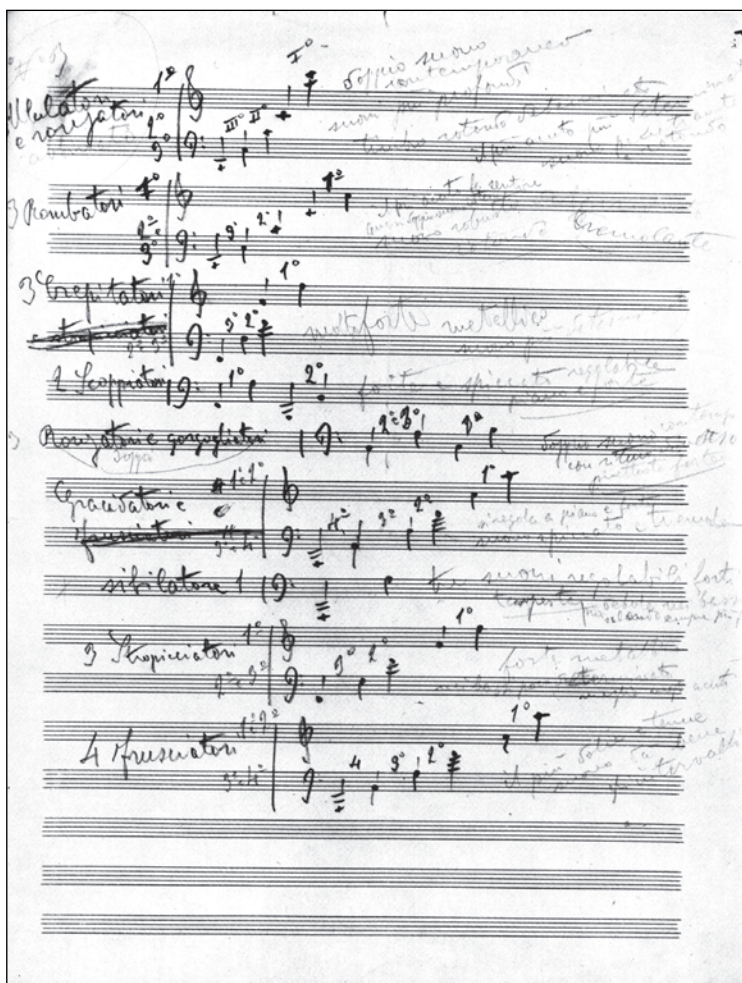
Sulla musica di Francesco Balilla Pratella bisogna stare ben attenti a non sfondare porte aperte. L'unica persona che scrive di lui, G. Franco Maffina, è il primo a non riconoscere alla sua musica alcuna rappresentatività futurista. Il che - diciamo noi, e siamo una buona

compagnia - è sicuramente una fortuna anche per l'immagine del celebrando Futurismo, che non ebbe nulla da guadagnare - e non avrebbe oggi - né dall'*Inno alla vita*, né dall'*Aviatore Dro*. Il caso-Pratella fu un caso clamoroso di fraintendimento: che aveva a che fare la vena mascagnana del musicista romagnolo con i Manifesti futuristi? Che cosa ci vide Marinetti? Che cosa infiammò Pratella? Che cosa suscitò lo scandalo, in questa musica, presso i pubblici di allora?

Se fraintendimento ci fu, ci dovettero essere - come sempre - ragioni sufficienti. A me non interessano molto, in questa sede: Pratella vide nel dinamismo organizzativo di Marinetti un modo per affermarsi e farsi conoscere?

Forse. Marinetti dimostrò in quell'occasione fino a

che punto arrivasse la propria ignoranza musicale, comune - se ne escluda D'Annunzio, naturalmente - a tutti i letterati italiani dell'epoca? E' probabile. Il pubblico reagì rabbiosamente per colpa più dei programmi dichiarati che per i suoni che ascoltava? E' pressoché sicuro; escluderei infatti una reazione di fronte alla pochezza di quelle partiture: *Silvano* di Mascagni era stato digerito poco prima! Le ragioni di quel fraintendimento sono quindi - in ogni caso - un sintomo preciso di problemi e di situazioni della cultura musicale di quegli anni: generica ansia di rinnovamento, estesa fino ad un giovane musicista di Lugo; poca disponibilità dei giovani più preparati a lasciarsi irretire da quell'imbanditore quale



Marinetti dovette apparire ai Malipiero, ai Pizzetti, ai Casella, ai Respighi, cioè a coloro che stavano davvero creando un rinnovamento musicale in Italia; arretratezza della cultura musicale generale in casa di letterati e pittori. Ecco allora che l'interesse per il rapporto Pratella-Marinetti non può limitarsi ai Manifesti dal primo redatti, dal secondo corretti e integrati, aventi come oggetto la musica. Di questo parleremo quindi, perché questo è l'unico argomento sul tappeto. Occorre però che, prima, si chiariscano alcuni altri dati preliminari, riguardanti in particolare Luigi Russolo. E invalsa l'abitudine di additare in Luigi Russolo e nei suoi intonarumori il momento più schiettamente futurista della musica italiana

di quegli anni. Certamente la tematica del rumore, quale viene affrontata nel Manifesto-Lettera aperta "L'Arte dei rumori" scritto da Russolo nel 1913, è squisitamente futurista. Ideologicamente, questa immissione nel chiuso ambito del suono musicale dell'infinita ricchezza del suono-rumore rispondeva a tutte le istanze marinettiane anti-idilliche, industriali-urbane, aggressivo-provocatorie, ecc. ecc.

Ma va ben chiarito che i limiti di Luigi Russolo furono tali da richiedere oggi un onesto e drastico ridimensionamento. Furono limiti che, da un lato, chiameremmo "oggettivi"; Russolo non era musicista, non si dichiarava tale ("sono un pittore futurista", scriveva in quel Manifesto a Pratella), non aveva alcuna preparazione e voglia per esserlo;

metteva al servizio di musicisti come Pratella, o come suo fratello Antonio, o chiunque altro, la sua passione ingegneristica espressa negli intonarumori.

Le sue invenzioni, quindi, furono destinate a entrare in orchestre tradizionali nell'Aviatore Dro come nei concerti parigini del 1921), o a fornire commenti "realistici" a film muti. A questa carenza "oggettiva", che toglie di mezzo qualsiasi preteso precorrimiento compositivo-musicale nei confronti della "musica concreta" del secondo dopoguerra, si uniscono varie carenze "soggettive", derivate tutte da scarso aggiornamento culturale in ambito musicale. Egli infatti si pose soltanto (già nel Manifesto su citato) il problema di un allargamento

timbrico dell'orchestra tradizionale, e mostrò di ignorare per buona parte l'allargamento timbrico provocato dall'espressionismo tedesco e, in genere, dalla recente immissione di un numero sempre maggiore di strumenti a percussione. Ben lungi, quindi, dall'ideare un'uscita dal sistema temperato mediante il "rumore" (come non molto dopo farà Varèse utilizzando gli strumenti a percussione a suono cosiddetto indeterminato), Russolo si preoccupa al contrario di individuare, in ogni rumore, quella componente ch'egli indicava come "tono dominante"; il che gli permetteva di addomesticare i rumori anche più sconvenienti intonandoli, e quindi accordandoli con i suoni di una musica tradizionale suonata da un'orchestra

tradizionale. Stravinsky e Prokofiev, in casa Marinetti in corso Venezia nel 1915, dovettero ben capire — ascoltando i flebili intonarumori di Russolo — che ben altri mezzi a loro ormai offriva l'orchestra "tradizionale" sul piano fonico e anche sul piano concettuale.

Rimane quindi, ancora una volta, come unico centro d'interesse, il gruppo di Manifesti futuristi dedicati alla musica, espressione — se non altro — della reale presenza di alcuni problemi musicali nel dibattito culturale (questo sì, "fervido") di quegli anni.

Il Manifesto del 1910 non presenta grandi problemi di lettura. Il Manifesto è rivolto ai "giovani", mitica forza incorrotta rispetto ad un passato vergognoso (concetto

comune a tutta la cultura nazionalista, interventista, squadrista e fascista; dal Corradini del "Regno" al Papini de "La Voce" e di "Lacerba"). Il Manifesto addita nei Conservatori e nelle Scuole il luogo della massima nequizia artistica (concetto tardo-romantico della "libertà creatrice" in lotta contro i ceppi dell'accademismo). Il Manifesto denuncia infine la corruzione mercantile della vita musicale ad opera degli editori, che hanno proclamato come modelli "le opere basse, rachitiche e volgari di Giacomo Puccini e di Umberto Giordano" (mite concetto perfettamente condiviso in quegli anni dai vociani fiorentini, intenti a proclamare la "purezza aristocratica", cioè il disinteresse

mercantile della creazione artistica, il che comportava, con Fausto Torrefranca e Ildebrando Pizzetti, la ben nota serie di contumelie contro quello stesso Puccini, reo... di aver successo). Più problematica è invece la lettura del "Manifesto tecnico" del 1911. Colpisce, innanzi tutto, il disordine concettuale. Alcune affermazioni sono — per il 1911 — di una mitezza da educando femminile: che, ad es., una "composizione strumentale" debba essere "concepita strumentalmente" mi sembra ben dimostrato (rispetto ai Fogli d'album di Catalani) dalle Sinfonie di un certo Mozart. Non ci fa sobbalzare neppure l'affermazione che al centro della musica debba esserci un "motivo passionale".



Altre affermazioni dimostrano che, per Pratella e forse anche per Marinetti, Wagner era ancora una quasi-novità: che si debba dare all'Opera una forma sinfonica; che l'autore di un'Opera musicale debba essere anche autore del libretto; ecc.. Anche Richard Strauss appare lontano, quando, tra le novità rivoluzionarie, troviamo l'abolizione della 'Sinfonia' a vantaggio del 'Poema sinfonico'.

Nel 1911 Debussy aveva già composto (tranne 'Jeux') i suoi massimi lavori orchestrali; Ravel aveva sfornato la sua grande produzione degli anni 1905-8; Schoenberg aveva composto la prima messe di opere espressioniste atonali. Chissà come si sarebbero meravigliati Pratella-Marinetti se qualcuno avesse loro fatto notare che poteva quindi dirsi in larga misura raggiunta quella meta messianica, proclamata nel Manifesto con la frase: "i diversi modi di scala non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico e atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza".

Rimangono però due affermazioni davvero "rivoluzionarie": quella relativa alla poliritmia e quella relativa all'enaarmonia. Per poliritmia, però, oltre ad un generico invito a sovrapposizioni rimiche libere (del tipo di quelle che proprio in quell'anno introduceva in più parti di 'Petrouschka' Stravinsky), Pratella intendeva soprattutto la fine della "quadratura ritmica", tipica del "ritmo di danza borghese". Vale la pena di notare che, almeno a partire dal 1840 (Schumann, Liszt, Brahms, Wagner, ecc...) quel tipo di "quadratura" era rimasto solo nell'insegnamento manualistico dei Conservatori più arretrati, che costituivano evidentemente il punto di riferimento principale per il mondo culturale di Pratella.

Rimane l'enaarmonia, cioè la libertà nel suddividere la scala, uscendo dalla dittatura del sistema temperato. Ferruccio Busoni aveva pubblicato qualcosa del genere cinque anni prima; ma, in ogni caso, se questa non fosse stata una pura invenzione verbale, Pratella avrebbe potuto dare uno sbocco positivo all'esperienza degli intonarumori che lo sprovveduto Russolo pur gli metterebbe tra le mani. In questo quadro di coscienza storica e culturale, ci vuol poco a capire come l'unica frase

davvero "futurista" sia un inserto di Marinetti, del tutto ignaro di quella musica a cui il Manifesto è dedicato: "Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motori centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità".

Credo quindi che ad una lettura appena un poco attenta crolli ogni possibilità di affermare (come pure è stato fatto) che ad intenzioni "rivoluzionarie" contenute nei Manifesti, non corrispose la realizzazione d'opere musicali. Sarebbe anzi da meravigliarsi se, con quella nebulosità e confusione di idee e con simile provinciale disinformazione, fosse venuto fuori qualcosa di appena un poco meno postmascagnano.

L'istanza culturale, che pure il Futurismo energicamente rappresentò, non riguardò, quindi, neppure minimamente, Pratella e Russolo, figurarsi Casavola o Mix.

Quello slancio vitalistico, quella precisa istanza di collegamento con l'ambito di esperienze offerte dalle metropoli moderne, dall'uso quotidiano delle tecnologie, dalle nuove velocità, la complementare coscienza che tutto il mondo ottocentesco degli interessi, delle professioni, delle espressioni dei buoni sentimenti, fosse definitivamente tramontato ebbero forse un solo convinto assertore in ambito musicale italiano: Alfredo Casella.

E l'apertura internazionale del suo orizzonte culturale, nonché la curiosità intellettuale verso il nuovo, mostrano — se ve ne fosse ancora bisogno — ancor più chiaramente come al di fuori (o comunque ai margini del Futurismo: non darei troppa importanza ai 'Pupazzetti' per lo spettacolo di Depero) potessero meglio maturare le istanze più moderniste e internazionali. Per contro la caricatura di Marinetti con la feluca di Accademico d'Italia fa tutt'uno con il fallimento anche intellettuale dei presunti protagonisti del Futurismo musicale.

*(Il presente saggio, a firma Guido Salvetti, uscì sul numero di Luglio/Agosto del 1986 del mensile 'Piano Time')*



*Filippo Tommaso Marinetti*



Accadde il 21 aprile 1914

# L'unica avanguardia italiana

di Quirino Principe

**I**l teatro Dal Verme di Milano è oggi uno spettro (propriamente uno scheletro) nella cattiva coscienza della città. Si stanno esercitando pressioni drammatiche, si impiegano sforzi disperati per completarlo: un cantiere senza fine, un lavoro generoso ma inconcludente che dura da più di vent'anni. Dovrebbe essere l'auditorio della musica sinfonica nel capoluogo lombardo, e ospitare l'orchestra sinfonica della RAI: una chance politica e psicologica perché la valorosa orchestra non scompaia nel nulla. Visitare quei locali promettenti e assai bene strutturati, ma ancora umidi d'intonaco grezzo e pieni di calcinacci, di tubi e di travi, stringe il cuore, e può essere dannoso alla salute: oltre alla gelida umidità che garantisce reumatismi e bronchiti, manca in gran parte il tetto. Dobbiamo proprio chiudere gli occhi, fare un salto a ritroso nel tempo e immaginare di essere lì, tra specchiere in cornici liberty e velluti polverosi, martedì 21 aprile 1914. Quel giorno si tenne al Dal Verme il "Primo gran concerto futurista per intonarumori", organizzato da Luigi Russolo (Portogruaro, 7 maggio 1885 – Cerro di Laveno, presso Varese, 4 febbraio 1947) con la collaborazione dell'aggressiva pattuglia futurista guidata da Filippo Tommaso Marinetti. Erano in programma tre composizioni o "spirali di rumori intonati" dello stesso Russolo, dirette dall'autore: Risveglio di una città, Si pranza sulla terrazza del Kursaal, Convegno di automobili e di aeroplani. L'orchestra era composta da 18 intonarumori suddivisi in gorgogliatori, crepitatori, ululatori, rombatori, scoppiettori, sibiliatori, ronzatori, stropicciatori e scrosciatori. Quegli ingombranti strumenti erano stati costruiti da Russolo e dal suo consulente tecnico Ugo Piatti in un laboratorio di Via Antonio Stoppani, presso Corso Buenos Aires. Il primo intonarumori era stato udito in pubblico il 2 giugno 1913 al teatro Storchi di Modena, e tutta la prima serie di insoliti strumenti era stata brevettata a Milano l'11 gennaio 1914, con il numero di

matricola 142066.

Il concerto al Dal Verme fu preceduto da una prova generale, alla quale assisterono pochi amici di Russolo fra i quali Umberto Giordano e l'editore Riccardo Sonzogno. C'erano però anche alcuni funzionari della Questura di Milano, i quali vietarono lo spettacolo per ragioni di ordine pubblico, prevedendo i tumulti che sarebbero accaduti e che già accadevano da tempo ad ogni iniziativa dei futuristi. L'intervento di Giordano e di due deputati ottenne la revoca del divieto, ed ecco che quel 21 aprile fu segnato da una furiosa battaglia.

Il pubblico, alla fine del concerto, si lasciò andare a colluttazioni e ad altre violenze contro i futuristi scesi in platea con piglio bellicoso e non meno maneschi degli oppositori. Russolo finì per schiaffeggiare il deputato cattolico Agostino Camerini, critico musicale del quotidiano "L'Italia", che aveva stroncato il concerto degli intonarumori, e ne derivò un processo penale.

Pensiamo a quei tempi con nostalgia. L'arte dei futuristi, pittori come Farfa o Carmelich o il più giovane Crali tuttora vivente, poeti come Prampolini o lo stesso Marinetti, scultori come Boccioni o Rosso, musicisti come Casavola o Mix, è stata l'unica vera avanguardia italiana di respiro internazionale. In luogo della visione onirica e spettrale propria dell'espressionismo, quell'arte dà il senso oggi irresistibile e immediatamente evocativo di un violento terremoto cosmico. Si avverte la tensione verso lo spazio siderale, unico impulso "serio" per l'uomo del Novecento. Le ottuse censure di natura politica (a proposito della puramente esteriore consonanza tra il futurismo e il fascismo-movimento) sono da tempo disattivate. Rimpiangiamo i tempi in cui era possibile fare a pugni – sano, felice esercizio – per l'unico oggetto serio di contesa: l'arte.

(Il presente articolo di Quirino Principe è apparso sul mensile 'Applausi' aprile 1994, nella rubrica 'Almanacco').

**TEATRO DAL VERME**  
Martedì 21 Aprile - Ore 21

**GRAN CONCERTO  
FUTURISTA  
D'INTONARUMORI**

Precederà  
un discorso di **MARINETTI**

Esecuzione  
delle **3 spirali di rumori intonati**  
composte e dirette da  
**LUIGI RUSSOLO**  
inventore dell'Arte dei Rumori:

1. Risveglio di una città.
2. Si pranza sulla terrazza del Kursaal.
3. Convegno d'aeroplani e d'automobili.

**Orchestra di 18 intonarumori**

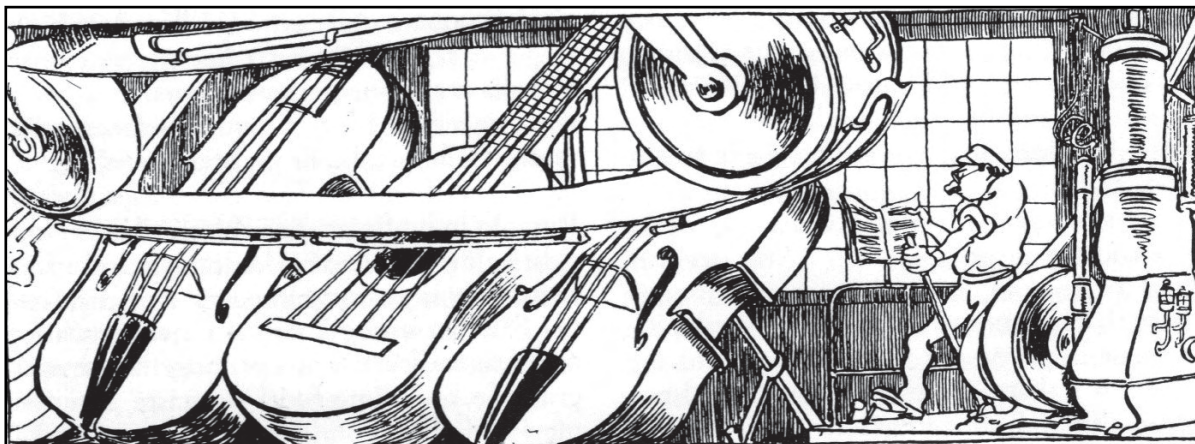
2 rombatori	1 gorgogliatore
2 crepitatori	3 ululatori
2 scoppiettori	1 aeroscissatore
3 stropicciatori	1 sibiliatore
	1 ronzatore

Questi nuovissimi strumenti elettrici  
furono inventati e costruiti  
da **LUIGI RUSSOLO e UGO PIATTI**

Invitiamo il pubblico milanese ad ascoltare serenamente, senza ostilità preconcoette, questo Concerto d'Intonarumori (nuova volontà acustica armoniosa, non cacofonica) di cui gli è riservata la primizia.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Carlo Carrà, G. DE SIMONE

## Manifesto tecnico della Musica Futurista



**T**utti gli innovatori sono stati logicamente futuristi, in relazione ai loro tempi. Palestrina avrebbe giudicato pazzo Bach, e così Bach avrebbe giudicato Beethoven, e così Beethoven avrebbe giudicato Wagner. Rossini si vantava di aver finalmente capito la musica di Wagner leggendola a rovescio! Verdi, dopo un'audizione dell'ouverture del *Tannhäuser*, in una lettera a un suo amico chiamava Wagner matto! Siamo dunque alla finestra di un manicomio glorioso, mentre dichiariamo, senza esitare, che il contrappunto e la fuga, ancor oggi considerati come il ramo più importante dell'insegnamento musicale, non rappresentano altro che ruderi appartenenti alla storia della polifonia, propriamente di quel periodo che corre dai fiamminghi fino a G.S. Bach. In loro sostituzione, la polifonia armonica, fusione razionale del contrappunto con l'armonia, impedirà al musicista, una volta per sempre, di sdoppiarsi fra due culture: una trapassata di qualche secolo, l'altra contemporanea; inconciliabili fra di loro perché prodotte da due ben differenti maniere di sentire e di concepire. La seconda, per ragioni logiche di progresso e di evoluzione è già lontana ed irraggiungibile conseguenza della prima con l'averla riassunta, trasformata e di gran lunga sorpassata. L'armonia, anticamente sottintesa nella melodia - suoni susseguentisi secondo diversi modi di scala nacque quando ciascun suono della melodia fu considerato in rapporto di combinazione con tutti gli altri suoni del modo di scala a cui apparteneva.

In tal maniera si arrivò a comprendere che la melodia è la sintesi espressiva di una successione armonica. Oggi si grida e si lamenta che i giovani musicisti non sanno più trovare melodie, alludendo senza dubbio a quelle di Rossini, di Bellini, di Verdi o di Ponchielli... Si concepisca invece la melodia

armonicamente; si senta l'armonia attraverso diverse e più complesse combinazioni e successioni di suoni, ed allora si troveranno nuove fonti di melodia. Si finirà così una volta per sempre di essere dei vili imitatori d'un passato che non ha più ragione di essere, e dei solleticatori venali del gusto basso del pubblico.

Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di maggiore, minore, eccedente, diminuito, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza.

Dalle innumerevoli combinazioni e dalle svariate relazioni che ne deriveranno fiorirà la melodia futurista. Questa melodia altro non sarà che la sintesi dell'armonia, simile alla linea ideale formata dall'incessante fiorire di mille onde marine dalle creste ineguali.

Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca la realizzazione del modo enarmonico. Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni minori e maggiori, l'enaarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri.

Ma sopra ogni cosa l'enaarmonia ci rende possibili l'intonazione e la modulazione naturali ed istintive degli intervalli enarmonici, presentemente infattibili data l'artificialità della nostra scala a sistema temperato, che noi vogliamo superare. Noi futuristi amiamo da molto tempo questi intervalli enarmonici che troviamo solo nelle stonature

dell'orchestra, quando gli strumenti suonano in impianti diversi, e nei canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazioni d'arte.

Il ritmo di danza: monotono, limitato, decrepito e barbaro, dovrà cedere il dominio della polifonia ad un libero procedimento poliritmico, limitandosi a rimanerne un particolare caratteristico.

Perciò si dovranno considerare relativi fra di loro i tempi pari, dispari e misti, come già similmente si considerano i ritmi binari, ternari, ternari-binari e binari-ternari. Una o più battute in tempo dispari in mezzo od a chiusura di un periodo di battuta in tempo pari o misto e viceversa non si dovranno più condannare con le leggi ridicole e fallaci della così detta quadratura, disprezzabile paracqua di tutti gli impotenti che insegnano nei conservatori.

L'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili troveranno il loro

giusto equilibrio solamente nel senso geniale ed estetico dell'artista creatore.

La conoscenza dell'istrumentazione si dovrà conquistare sperimentalmente. La composizione istrumentale si concepisca istrumentalmente, immaginando e sentendo un'orchestra particolare per ogni particolare e diversa condizione musicale dello spirito.

Tutto ciò sarà possibile quando, disertati i conservatori, i licei e le accademie, e determinatane la chiusura, si vorrà finalmente provvedere alle necessità dell'esperienza, col dare agli studi musicali un carattere di libertà assoluta. I maestri d'oggi, trasformati negli esperti di domani, saranno guide e collaboratori oggettivi degli studiosi, cessando di corrompere inconsciamente i geni nascenti, col trascinarli dietro la propria personalità e con l'imporre loro i propri errori e i propri criteri. Per l'uomo, la verità assoluta sta in ciò che egli sente umanamente L'artista,



## *L'Arte dei rumori*

**L**a vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. Per molti secoli la vita si svolse in silenzio, o, per lo più, in sordina. I rumori più forti che interrompevano questo silenzio non erano né intensi, né prolungati, né variati. Poiché, se trascuriamo gli eccezionali movimenti tellurici, gli uragani, le tempeste, le valanghe e le cascate, la natura è silenziosa...

**O**ggi l'arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al suono-rumore.

Questa evoluzione della musica è parallela al moltiplicarsi delle macchine, che collaborano dovunque coll'uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione. Per eccitare ed esaltare la nostra sensibilità, la musica andò sviluppandosi verso la più complessa polifonia e verso la maggior varietà di timbri o coloriti strumentali, ricercando le più complicate successioni di accordi dissonanti e preparando vagamente la creazione del rumore musicale.

Questa evoluzione verso il "suono rumore" non era possibile prima d'ora. L'orecchio di un uomo del settecento non avrebbe potuto sopportare l'intensità disarmonica di certi accordi prodotti dalle nostre orecchie (triplicate nel numero degli esecutori rispetto a quelle di allora). Il nostro orecchio invece se ne compiace, poiché fu già educato dalla vita moderna, così prodiga di rumori svariati. Il nostro orecchio però se ne accontenta, e reclama più ampie emozioni acustiche. D'altra parte, il suono musicale è troppo limitato nella varietà qualitativa dei timbri. Le più complicate orchestre si riducono a quattro o cinque classi di strumenti ad arco, a pizzico, a fiato in metallo, a fiato in legno, a percussione. Cosicché la musica moderna si dibatte in questo piccolo cerchio, sforzandosi vanamente di creare nuove varietà di timbri. Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei "suoni-rumori"...

**L**a varietà dei rumori è infinita. Se oggi, mentre noi possediamo forse mille macchine diverse, possiamo distinguere mille rumori diversi, domani, col moltiplicarsi di nuove macchine, potremo distinguere dieci, venti o trentamila rumori diversi, non da imitare semplicemente, ma da combinare secondo la nostra fantasia.

**Luigi Russolo**  
11 marzo 1913

coll'interpretare virginalmente la natura, l'umanizza rendendola vera. Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso a l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti, che cantano umanamente le passioni e la volontà dell'uomo, per la sua gioia e per i suoi dolori, e gli svelano in virtù dell'arte il vincolo comune e indissolubile che lo avvince a tutto il resto della natura. Le forme musicali non sono altro che apparenze e frammenti di un unico tutto ed intero. Ogni forma sta in rapporto alla potenzialità di espressione e di svolgimento del motivo passionale generatore e alla sensibilità e intuizione dell'artista creatore. La retorica e l'ampollosità precedono da una sproporzione fra il motivo passionale e la sua forma esplicativa, prodotta nella maggior parte dei casi da influenze acciecate di tradizioni, di cultura, di ambiente e spesso da limitazione cerebrale. Il solo motivo passionale impone al musicista la propria esplicazione formale e sintetica, essendo la sintesi proprietà cardinale dell'espressione e dell'estetica musicale. Il contrasto di più motivi passionali ed i rapporti fra i loro caratteri espressivi e fra la loro potenzialità di espansione e svolgimento, costituiscono la sinfonia. La sinfonia futurista considera come sue massime forme: il Poema sinfonico, orchestrale e vocale e l'Opera teatrale. Il sinfonista puro trae dai suoi motivi passionali svolgimenti, contrasti, linee e forme, con fantasia ampia e libera, non dovendo attenersi ad alcun criterio che non sia il suo senso artistico di equilibrio e di proporzione, e trovando il suo fine nel complesso dei mezzi espressivi ed estetici propri della pura arte musicale. Questo

senso di equilibrio futurista altro non è che il raggiungimento della massima intensità di espressione.

L'operista attrae, in cambio, nell'orbita dell'ispirazione e dell'estetica musicale tutti

i riflessi delle altre arti concorrenza potente alla moltiplicazione dell'efficacia espressiva e comunicativa. L'operista deve concepire conseguenti alla sua ispirazione ed estetica musicale questi altri elementi secondari.

La voce umana pure essendo massimo mezzo di espressione, perché nostra e da noi proveniente, sarà circondata dall'orchestra, atmosfera sonora, piena di tutte le voci della natura, rese attraverso l'arte.

La visione del poema sceneggiato balza alla fantasia dell'artista creatore per una sua particolare necessità, sorta dalla volontà di esplicitare i motivi passionali generatori ed ispiratori. Il poema drammatico o tragico non si potrà concepire per la musica, se non sarà in conseguenza di uno stato di anima musicale e nell'unica visione, dell'estetica musicale.

L'operista, creando ritmi nel collegare le parole, crea già musicalmente ed è autore unico dell'opera propria. Musicando invece la poesia d'altri, egli rinuncia stupidamente alla sua particolare fonte di ispirazione originale, alla sua estetica musicale, ed assume da altri la parte ritmica delle sue melodie.

Il verso libero è il solo adatto, non essendo obbligato a limitazioni di ritmi e di accenti

monotonamente ripetentesi in forme ristrette ed insufficienti. L'onda polifonica della poesia umana trova nel verso libero tutti i ritmi, tutti gli accenti e tutti i modi per potersi esuberantemente esprimere, come in una affascinante sinfonia di parole. Tale libertà di espressione ritmica è propria della musica

Luigi Russolo. Réveil d'une ville. 1914

futurista.

L'uomo e la moltitudine degli uomini sulla scena non debbono più imitare fonicamente il comune parlare, ma debbono cantare, come quando noi, inconsci del luogo e dell'ora, presi da un'intima volontà di espansione e di dominio, prorompriamo istintivamente nell'essenziale ed affascinante linguaggio umano. Canto naturale, spontaneo, senza la misura dei ritmi o degli intervalli, artificiosa limitazione dell'espressione, che ci fa qualche volta rimpiangere l'efficacia della parola.

### Concludiamo:

1. Bisogna concepire la melodia quale una sintesi dell'armonia, considerando le definizioni armoniche di maggiore, minore, eccedente e diminuito, come semplici particolari di un unico modo cromatico atonale.
2. Considerare la enarmonia come una magnifica conquista del futurismo.
3. Infrangere il dominio del ritmo di danza, considerando questo ritmo quale un particolare del ritmo libero, come il ritmo dell'endecasillabo può essere un particolare della strofa in versi liberi.
4. Con la fusione dell'armonia e del contrappunto, creare la polifonia in un senso assoluto, non mai usato fino ad oggi.
5. Impossessarsi di tutti i valori espressivi e dinamici dell'orchestra, e considerare la strumentazione sotto l'aspetto di universo

sonoro incessantemente mobile e costituente un unico tutto per la fusione effettiva di tutte le sue parti.

6. Considerare le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori.

7. Non scambiare per forma sinfonica i soliti schemi tradizionali, trapassati e sepolti della sinfonia.

8. Concepire l'opera teatrale come una forma sinfonica.

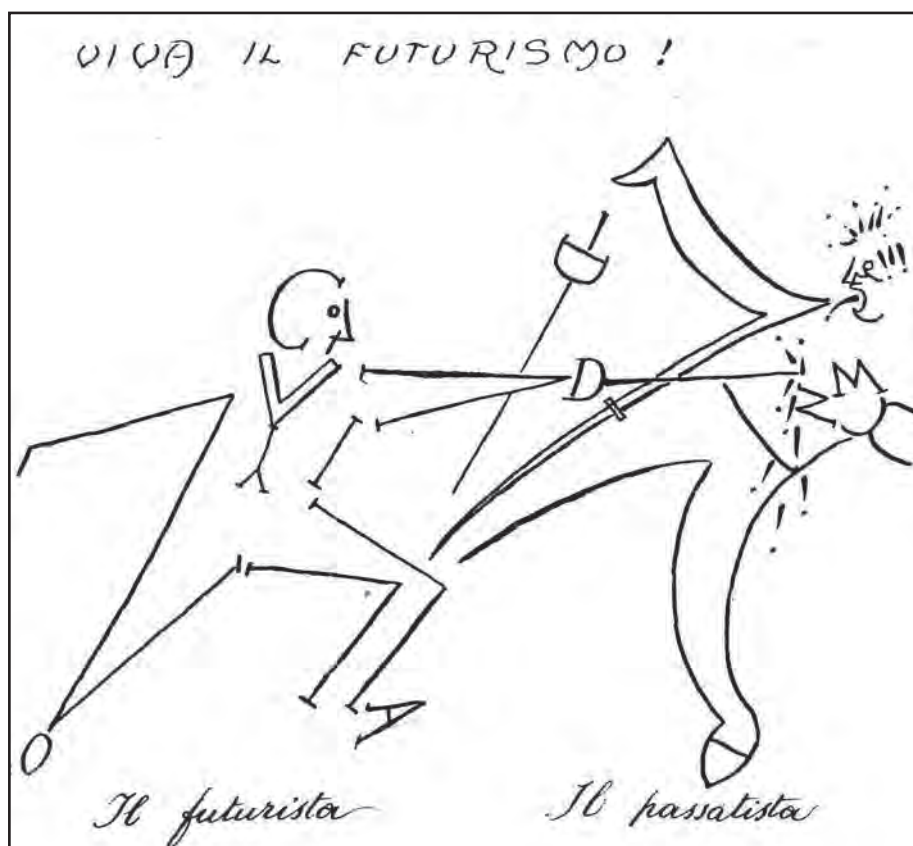
9. Proclamare la necessità assoluta che il musicista sia autore del poema drammatico o tragico per la sua musica. L'azione simbolica del poema deve balzare alla fantasia del musicista, incalzata dalla volontà di esplicitare motivi passionali. I versi scritti da altri costringerebbero il musicista ad accettare da altri il ritmo per la propria musica.

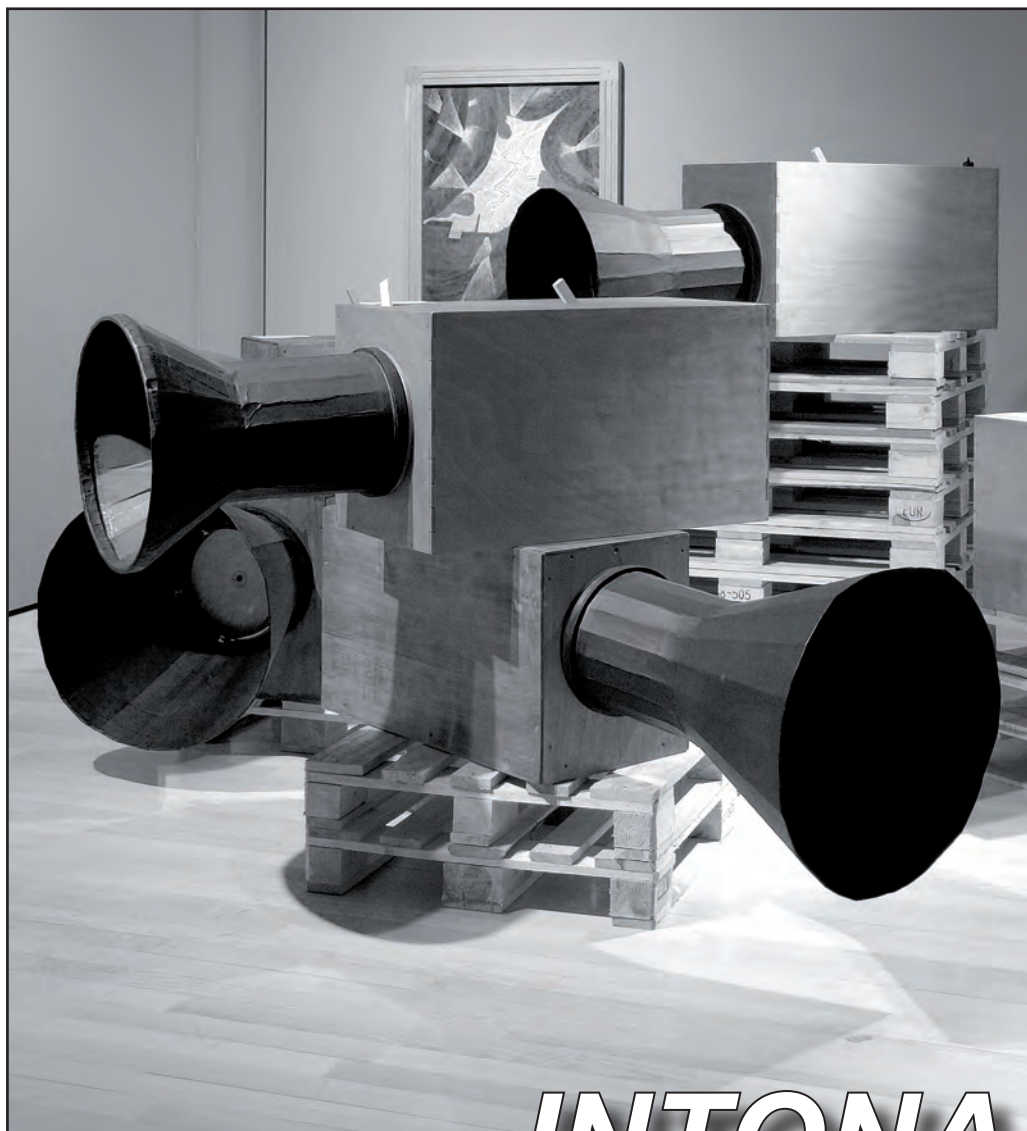
10. Riconoscere nel verso libero l'unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica.

11. Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità.

**Balilla Pratella musicista**

Milano, 11 Marzo 1911





# INTONA

**I**ntonarumori. Nome vecchio di un secolo, fascino immutato ancora oggi. E' il nome dei componenti la famiglia di nuovi strumenti, per la cui costruzione Russolo, pittore futurista con il pallino della musica, si ispirò a due principi ricavati da strumenti preesistenti: le antiche 'viella' e 'ghironda'; semplicemente pittoreschi i nomi dei nuovi nati: ululatori, ronzatori, sibilatori, gorgogliatori, crepidatori, gracidatori, fruscatori. Inventore di questi curiosi strumenti un pittore futurista, col pallino della musica – egli fratello di un musicista, Antonio, compositore e direttore d'orchestra, a lungo maestro sostituto di Arturo Toscanini. In una recente esposizione al Mart di Rovereto(2006), una sala riservata alla pittura degli esordi, una seconda dedicata alla mostra di Parigi del 1913, e la terza, interamente dedicata alla musica, assume la fisionomia di una vera e propria 'sala della musica' interattiva, che permette ai visitatori di riflettere sulla ricerca musicale ed acustica di Russolo e, nello stesso tempo, quasi di sperimentarla. La colonna sonora che inonda la sala, è

quella confezionata nel 1977, in occasione di una mostra alla Biennale di Venezia dedicata a 'Luigi Russolo/ l'Arte dei rumori 1913-1931'.

Vi sono esposti sette intonarumori, dei quali tre ricostruiti in occasione della mostra veneziana, ed altri quattro, costruiti per la mostra di Rovereto, in ambedue i casi dal maestro veneziano Pietro Verardo, e che resteranno poi in dotazione permanente al Mart. Questi ultimi sembrano essere ancor più vicini agli originali, essendo scaturiti da studi recenti del costruttore e studioso veneziano.

Gli intonarumori, spettacolari macchine sonore, inventati per 'intonare e regolare armonicamente e ritmicamente' i rumori, si presentano come della scatole di legno di varia misura. Al loro interno passa una corda tesa di violoncello, che viene sollecitata da un rotore attraverso una manovella esterna.

Le idee lungimiranti di Russolo, a proposito della ricerca sonora ed acustica, venivano sinteticamente espresse nella lettera-manifesto, dal titolo 'l'Arte dei rumori'(1916), indirizzata a Balilla Pratella, musicista futurista. “



*Ricostruzione degli Intonarumori  
Luigi Russolo. Mostra  
Mart di Rovereto (2006)*

# RUMORI

L'acustica- scriveva Russolo- ci ha insegnato ben poco, poichè applicata specialmente allo studio dei suoni puri, ha quasi completamente trascurato, finora, lo studio dei rumori”.

Sulla portata rivoluzionaria delle idee di Russolo, scrisse Prieberg nel suo ‘Musica ex machina’ (Einaudi 1963): “ Da trent’anni a questa parte, i prodotti musicali mostrano che qualche cosa dell’essenza artistica del futurismo si è conservata ed è estremamente fruttuosa proprio in campo sperimentale. Forse non è esagerato affermare che una considerevole o per lo meno significativa parte della musica attuale vive – consciamente o per caso- dello spirito del futurismo”.

A Russolo indirizzò un omaggio riconoscente un musicista che sui concetti di ‘suono’ e ‘rumore’ ha costruito gran parte della sua carriera, John Cage. Ma non è stato il solo. Prima di lui Ferruccio Busoni che, lungo tutta la sua vita, inseguì il sogno della creazione di un nuovo mondo sonoro, e dopo Busoni, anche Luciano Berio, all’epoca del suo lavoro allo Studio di Fonologia

della Rai di Milano, assieme a Maderna e Nono. Ed ora Russolo, in prima persona, per una sintesi delle sue idee: “ attingere direttamente i timbri dei suoni, dai timbri dei rumori della vita. Ecco - sola salvezza in tanta miseria di timbri orchestrali - la sconfinata ricchezza dei timbri dei rumori. Ma è necessario che questi timbri di rumori diventino materia astratta, perché si possa foggiare con essi l’opera d’arte. Infatti il rumore, così come ci giunge dalla vita, ci richiama immediatamente alla vita stessa, facendoci pensare alle cose che producono il rumore che sentiamo. Questo richiamo alla vita ha quindi carattere di episodio frammentario impressionistico della vita stessa. E l’Arte dei rumori da me ideata non vuole certo limitarsi a una riproduzione frammentaria e impressionistica dei rumori della vita”.

Ha collaborato alla mostra, per la sezione musicale, Daniele Lombardi che al futurismo musicale ha dedicato molte sue ricerche. Assente, invece, fra i collaboratori ‘ufficiali’ della mostra, l’Archivio del futurismo fondato da G. F. Maffina. ■



*“Teatro della sorpresa” di Virgilio Mortari*

Intervista a Virgilio Mortari

## ***L'avventura futurista***

C'era una volta... Marinetti, Casella, Pizzetti, d'Annunzio, Balilla Pratella, Castelnuovo Tedesco... Nella sua casa a due passi dalla zona monumentale del Colosseo, Virgilio Mortari racconta la “sua Italia”, rievoca alcune tappe della sua vita divenute momenti della nostra storia.

**di Stefano Ragni**



## C'è una classe di compositori italiani del tutto dimenticata...

Si. La musica italiana è in castigo, soprattutto quella di una certa classe di compositori, di Casella, Malipiero, Pizzetti, Ghedini non si fa più una nota. Una proposta come quella del teatro di Palermo, la *Freda*, e l'opera di Respighi dello scorso anno sono eccezioni vistose e gradite. A Palermo sono bravissimi, c'è un eccellente direttore artistico, un bravo sovrintendente, un segretario generale molto intelligente che è ispiratore di cose buone.

La penitenza decretata verso certa musica italiana è un fatto recente. C'era un certo mercato di ricezione che fino a un determinato momento

ha avuto la sua condotta: poi, a un certo punto, questo mercato ha cambiato orientamento. Non c'entra l'accoglienza del pubblico: il pubblico, d'altra parte, si sa, prende quello che gli si dà. La scomparsa di Malipiero... anche i cosiddetti minori; per esempio Montemezzi era un compositore eccellente, il suo *Amore dei tre re* era una bella cosa. Lo stesso De Sabata, almeno uno dei suoi poemi, *Juventus*, si faceva sempre, e ora è scomparso...

### Dipende dalle istituzioni?

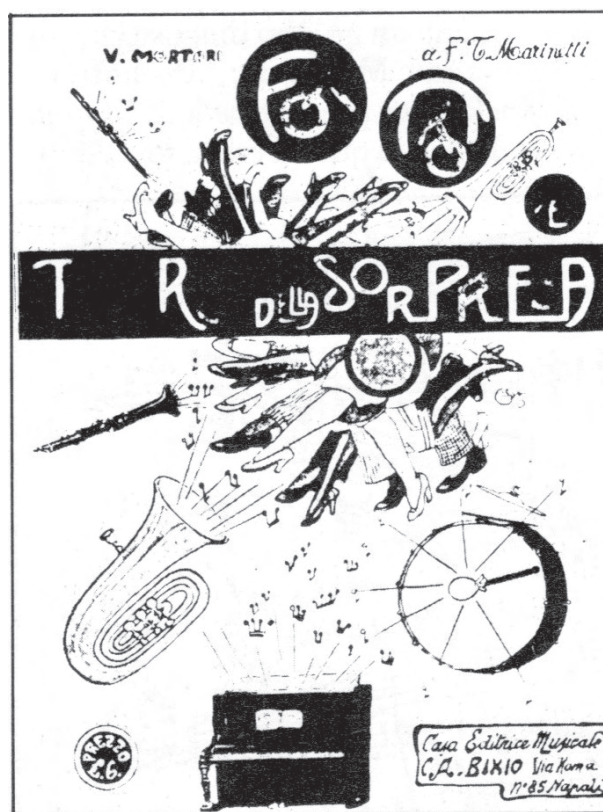
Dipende sì, a cominciare dalla nostra Accademia di Santa Cecilia che ha tutto un lato in crisi: ha una buona orchestra, un buon coro, un ottimo pubblico. Non c'è niente da dire. Quanto alla programmazione, però, si può fare qualche altra considerazione. Ci sono certi aspetti della musica contemporanea, quelli per intenderci non legati allo sperimentalismo, che non vengono neanche presi in esame. Le faccio un esempio: c'è un autore francese che è un esponente delle classi tutto sommato più giovani, vale a dire Dutilleux, mio collega in una giuria a Montecarlo: io conosco alcune cose sue, una sinfonia, il 'Concerto per violoncello' scritto per Rostropovich. Bene, di lui non si suona quasi nulla. Evidentemente nelle istituzioni c'è un posto che dovrebbe essere riservato a certe cose, un posto che risulta, almeno per ora, vacante. Bisognerebbe invece rifare il punto su certe situazioni musicali che ormai appartengono alla storia delle idee e rifare il punto anche sulle "vecchie avanguardie". Io ai miei tempi ho fatto parte dell'Avanguardia, ma allora era tutta un'altra cosa.

### Intende riferirsi al Futurismo?

Ho cominciato con il Futurismo, quando ero ancora ragazzo, allievo di liceo. Marinetti era un uomo straordinario, aveva un fascino incredibile e ci ha accalappiato tutti. Ho scritto per lui un 'fox-trot' nel

1922, se non vado errato. Niente di speciale questo pezzettino; poi le dirò il destino che hanno avuto questi pezzi che ho scritto per i futuristi, un destino divertente... Mio padre era molto preoccupato di questa amicizia con Marinetti perché naturalmente, allora, i Futuristi, quando si esponevano, affermavano cose di questo tipo: "le patate sono poche quelle che correvano"... e allora volavano letteralmente i cazzotti, e mio padre era giustamente preoccupato. Poi Marinetti ha preso una piega che tutti conosciamo. A parte il fatto che, fra l'altro, lui ne capiva molto poco di musica. Ha accolto nel gruppo Pratella che era un buon compositore tradizionale, una persona simpatica che ha fatto delle liriche per canto e pianoforte

che ho accompagnato tante volte: ma, lui, con il Futurismo non aveva niente da spartire. Allora noi in Italia avevamo Casella, Malipiero e Pizzetti, ma Marinetti portava molto questo Pratella per via dei manifesti sul Futurismo. Io lo conoscevo bene, era un buonissimo diavolo, stava a Lugo di Romagna, in campagna; ricordo la sua opera *L'aviatore Dro*, una cosa che ha fatto molto impressione perché uno dei protagonisti era una motocicletta che stava dietro le scene a simulare il rumore di un aereo. Di Marinetti una volta si parlò a lungo con il carissimo amico Malipiero: era di temperamento sostanzialmente anarchico, ma con un senso piuttosto pressapochistico, che poi è stato imbrigliato nel fascismo. Poi, a sua volta, dal fascismo ha avuto tanti



riconoscimenti. Ma per l'avanguardia si limitava ad iniziative clamorose. Mi raccontò lui stesso di un episodio del 1913: io ero ragazzo, ma lui aveva invitato nella sua casa a Milano un gruppo di musicisti tra i quali c'erano Markevitc, Prokofiev e Strawinsky, per presentare loro l'Intonarumori. In realtà questa era la sola espressione che andasse bene per il movimento. Io lo conoscevo bene questo strumento perché ero amico di Russolo, anche se lui aveva molti più anni di me. Ogni volta che un Intonarumori usciva per essere usato in qualche concerto tornava rotto ed ammaccato, e il povero Russolo doveva aggiustarlo. Mi ricordo di averlo visto armeggiare con cacciaviti intorno a questi arnesi, che, lo ripeto, erano l'unica cosa che potesse andar bene per il movimento, in quanto il suono non veniva distrutto, ma era cercato in un campo nel quale la musica tradizionale non lo riconosceva. Però era una soluzione tutto sommato troppo musicale: i rumori erano, in realtà, piuttosto intonati: in fondo è quanto in seguito ha fatto Cage. Io stesso ho scritto dei brani per l'Intonarumori, dei pezzi di fattura

piuttosto tradizionale, come dei corali, mi sembra proprio con dei “fruscianti”, era bellissimo, il particolare clima luterano che si creava. Marinetti queste cose le capiva appena. Asseriva di apprezzare il mio ‘fox-trot’. C’erano anche altri quattro miei pezzi pianistici: la figlia di Marinetti, che vive a Roma, dice che suo padre era molto interessato alla mia musica. Può darsi che sia vero.

### **Che impressione faceva essere un autore dell’avanguardia?**

Era molto stimolante, e bello. Le dirò che in fondo in questo senso non avevo dei meriti particolari, ma avevo avuto la fortuna di essere stato in un certo senso adottato da Casella, che è stato il padre di tutti noi, il più intelligente di noi, che ci ha incoraggiato, e ci ha seguito. Lui stava a Roma, e io a Milano ed ero un po’ il rappresentante nel nord di quella che lui chiamava la *Corporazione delle Nuove Musiche*. Lì c’è d’Annunzio (accenna a una foto appesa alla parete); ero andato da lui con il Quartetto Poltronieri; gli eseguirono le mie musiche: era simpatico con noi, carino, anche se da parte nostra la soggezione era tanta. Si comportava con noi come un ragazzo; potevamo contraddirgli, dirgli che in certe cose non eravamo del suo parere. Mi ricordo che avemmo un diverbio e lui concluse dicendo ‘taci, sennò ti uccido!’. E allora mi ha regalato questa foto con la dedica “a V.M. che si guardi dalla mia mano sinistra” (infatti l’*Immagine* è ritratto con la mano sinistra che pesca qualcosa nella tasca, una rivoltella appunto?). D’Annunzio ha affascinato tanti di noi, non me però. Comunque era un uomo di mezzi intellettuali straordinari, con noi giovani scendeva al nostro livello, ci divertivamo. Ma la sua vera importanza era un’altra, che noi non potevamo capire, tanto che poi anche lui è caduto nel fascismo. Quello che noi tutti abbiamo combattuto in piena convinzione è stato lo spirito, la cultura del fascismo, ispirata in quel momento sia da d’Annunzio che da Marinetti. Ricordo Marinetti a Venezia, in occasione della prima Biennale: ci trovammo insieme su una panca a discutere, in un momento di relax. Lui faceva un discorso sulla musica e parlava di Pratella. Cosa gli interessava Pratella? naturalmente lo spirito nazionalistico. Cosa diceva Pratella? Guardate cosa si fa in Ungheria, diceva, o in Russia: lì il canto popolare è alla base della Nuova Musica; figuriamoci se in Italia, il canto popolare, che pure è molto bello, poteva essere la base della musica moderna. Noi non eravamo assolutamente d’accordo e preferivamo Stravinsky e della canzone popolare non ci importava niente. In questo senso naturalistico-italiano Marinetti aveva legato la musica dei futuristi a Pratella, ma le sue preferenze, molto probabilmente, erano addirittura per la canzone napoletana!

### **Che cosa ricorda dei suoi anni di studio?**

I quattro pezzi pianistici ‘futuristi’ li ho scritti che ero ancora al Liceo. A Milano ho fatti i primi anni di armonia e contrappunto con Adolfo Bossi che era fratello di Enrico. Dovevo passare alla scuola superiore di composizione vera e propria che era tenuta da Vincenzo Ferroni, un maestro importante: suoi allievi erano Confalonieri, e Vitalini. Eravamo cinque o sei ragazzi a chiedere di essere ammessi alla sua classe e ognuno di noi

ha presentato qualcosa. Ferroni era un maestro stimato, importante, temuto: io ho suonato i miei pezzi davanti a lui con un certo timore. Lui ha ascoltato in silenzio poi ha detto: ‘puoi andare’.

Mi è stato riferito che ha subito chiesto a un mio compagno “ma c’è qualche pazzo in quella famiglia? Nella mia scuola, mai!” (ride).

### **E Pizzetti?**

Pizzetti è stato per noi tutti, a cominciare da Dallapiccola, qualcosa di più di un maestro, perché in lui c’era qualcosa di più della musica, qualcosa che ci attraeva e ci soggiogava. Sono stato affascinato anche da altre persone nella mia vita. Castelnuovo Tedesco è tra queste. Mi ricordo le sue *Coplas*, le canzoni spagnole e poi le musiche per chitarra scritte per Segovia.

Per me Castelnuovo Tedesco era una persona molto importante: tutto quello che scrivevo glielo facevo esaminare.

Un volta avevo scritto un pezzo vocale che poi ebbe una certa popolarità, ‘La partenza del Crociato’, sui poesie di Visconti Venosta. Glielo feci avere e lui mi scrisse subito “stamattina, caro Mortari, ho avuto la sua musica e la mia prima preoccupazione è stata di leggerla al pianoforte e di farla subito ascoltare a mia moglie. Poi sono andato in giro, da Bonsanti, da Montaldi, da Primo Conti, da tutti gli amici, a far sentire questo suo pezzo. Alla fine sono andato da Bellenghi, il proprietario della casa editrice Forlivese che le manda a dire se può pubblicarlo”. Naturalmente io feci salti per la gioia, ero felice, pazzo! Una volta o l’altra vorrei che venisse rifatto. Il canto del Crociato mi sta molto a cuore perché mi ricorda un periodo molto particolare della mia vita: cacciato dalla scuola di Ferroni, infatti, non accolto negli ambienti della tradizione, ho dovuto faticare un po’.

### **Lei ha scritto molta musica vocale da camera, non è vero?**

Per forza, me ne chiedevano in continuazione. Ci sono anche le mie *Variazioni sul “Carnevale di Venezia”*, quattro poesie di Théophil Gautier che sono state a lungo nel repertorio di Susanne Danco e Guido Agosti. Fanno parte di quelle cose che vorrei riascoltare. Sa, per il mio ottantesimo compleanno non si è fatto nulla, un po’ per mia colpa e un po’ per celebrare Petrassi; in quel momento gli ottantenni eravamo noi due e si è preferito lui.

Petrassi è stato suo buon compagno di strada?

Le dirò. Dopo la generazione dell’Ottanta, io, Petrassi e Dallapiccola costituivamo un terzetto che aveva intrapreso un cammino comune. Petrassi era facilitato dal fatto che viveva a Roma, Dallapiccola appartato nella sua Firenze, nel suo bellissimo mondo letterario, io stavo a Milano, nel mondo ‘commerciale’. Il migliore di noi era Dallapiccola. A parte la sua musica che può piacere e non piacere, lui era un musicista così ferrato, così pronto, così interessato a tutto! Mi ricordo ancora i suoi ultimi incontri, quando veniva qui a Roma per le riunioni alla Società degli Autori e poi passava da casa mia e si fermava a pranzo: mi diceva di apprezzare molto la mia musica. D’altra parte non potevo non crederci perché lui

era un tipo che non faceva complimenti con il carattere che aveva: era piuttosto duretto, ma di un'intelligenza straordinaria. Castelnuovo era molto lontano da questo mondo compositivo, ma apprezzava molto Dallapiccola: ha scritto anche un brano in suo onore, un pezzo il cui tema è distribuito sui dodici suoni.

#### E gli altri?

C'erano con noi anche Labroca, Rieti e Massarani. Lui non ha avuto molta fortuna; Labroca invece si è dato alla politica, alla organizzazione musicale, ma secondo me avrebbe avuto molto talento compositivo. Massarani e Rieti poi erano anche ebrei. Con Rieti siamo rimasti molto amici: è stato qui, recentemente, per un concerto dedicatogli in occasione dei suoi novant'anni. Eravamo compositori di mondi diversi, ma legati tra loro. Io allora suonavo anche il pianoforte (bene, dicono, ma non era vero!). Ma per quello che serviva andava benissimo, tanto è vero che quando collaborai con Casella alla organizzazione della tournée italiana per *Les Noces* di Stravinsky al pianoforte eravamo in quattro giovani compositori, io, Alderighi, Rieti e Castelnuovo: fu una cosa bellissima. Un altro giro artistico che contribuì ad organizzare con Casella fu quello del *Pierrot Lunaire* di Schoenberg, ma di lui non ci sono cose che ricordi con particolare interesse, anche perché parlava solo il tedesco e non ci si capiva molto. Con Stravinsky, invece, c'era molto cameratismo: quando si era a Venezia insieme, a La Fenice, si andava a colazione in sua compagnia; ho imparato molte cose da lui. Stravinsky ha aiutato a far emergere un mio allievo molto bravo, Paolo Bracali,

il migliore dei miei discepoli. A un certo momento gli ha fatto avere una borsa di studio per la Francia: lì ha frequentato la scuola di Nadia Boulanger, che l'ha preso a ben volere. Tanto è vero che poi lei stessa si è accordata con Stravinsky per mandare Bracali a New York, dove tuttora insegna.

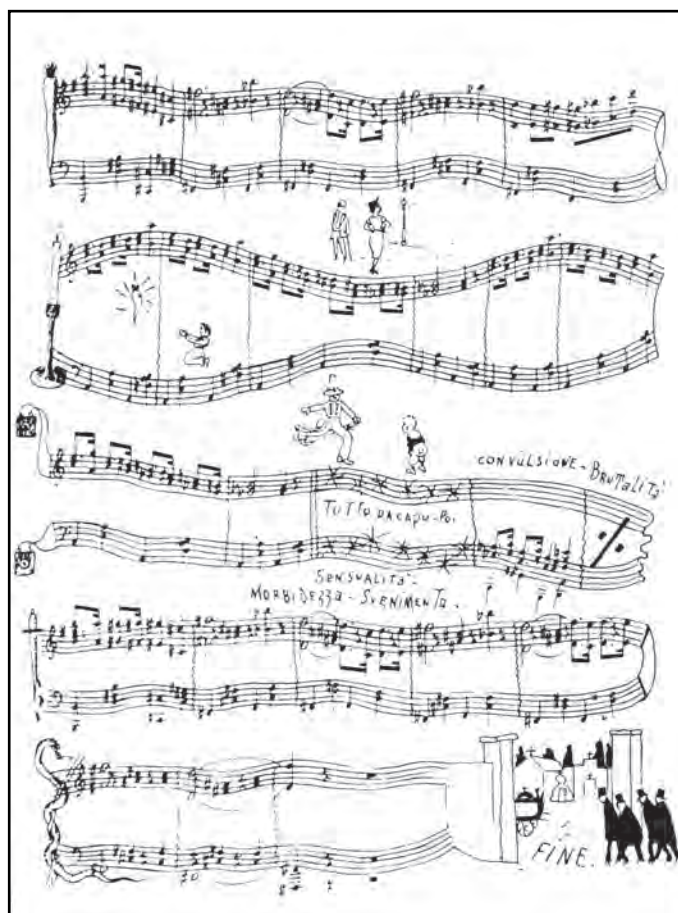
#### Quali sono le sue cose attualmente eseguite?

C'è uno spettacolo che recentemente ha realizzato Piero Guarino a Parma, una serata suddivisa tra Prima di colazione, che è un testo teatrale di O'Neill (un solo personaggio, una donna, tragico) e *Alfabeto a Sorpresa*: un dittico che raffigura i miei due lati, quello drammatico e quello più divertente.

#### Una curiosità. Come mai lei ha scritto tanta musica religiosa?

E vero ho scritto tante messe, troppe messe... ma ad una tengo particolarmente, a quella intitolata "pro pace", dedicata alla mia amica Grace Kelly. Ho fatto tanta musica sacra sulla suggestione di un periodo della mia giovinezza. Ricordo le mie due *Laudi* che destinai a una voce, flauto, violoncello e pianoforte. L'ho fatta diverse volte sia con la Danco, Gazzelloni e Amphiteatroff, sia con la Orell, lo stesso Gazzelloni e Martorana. Erano due momenti diversi, la prima una invocazione del Figlio alla Madre, la seconda della Madre al Figlio: non erano i personaggi della liturgia, ma due creature vive, vere, mie.

(L'intervista di Stefano Ragni a Virgilio Mortari, è apparsa sul numero di Ottobre del 1988 del mensile 'Piano Time')



"Teatro della sorpresa"  
di Virgilio Mortari

# Pratella da Lugo



## un ritratto

di Guido M. Gatti

L'arte di Pratella si sente e si comprende meglio allorchè si son conosciuti i luoghi donde essa trasse l'ispirazione: e, più che l'ispirazione, quasi la sua ragione di vita. I luoghi sono, come tutti sanno, in quel di Lugo, nella feconda e tumultuosa Romagna, madre di artisti indimenticabili e di magnifici bevitori e mangiatori. Pratella vive nella sua terra, ch'egli ama e comprende e da cui ogni bene egli attinge: attorno a lui vivono un'esistenza gaia e serena, illuminata da una filosofia cordiale e semplice, gli uomini del contado: gli umili che lavorano nei campi e conoscono il sapore del pane di casa. Egli sente cantare accanto alla sua casa le voci della natura e degli uomini: ascolta il frinire delle cicale ebbre di sole, il ruscello che scorre lievemente, lo stornello della spigolatrice ed il coro dei vendemmiatori. Ed a lui queste "cose di pessimo gusto" per il palato dei morfinomani moderni, sembrano ancora rattenere quella poesia che va sempre più perdendosi nel mondo: sembrano avere ancora in sè tanta bellezza di evocazione e tale fascino da

farlo rimanere assorto al loro apparire, come un fanciullo dinanzi ad una bolla di sapone iridata dal sole. Perciò Pratella esce raramente dal suo nido, se proprio non vi è costretto: il mondo — l'altro mondo — gli appare assai più angusto del suo: e gli sembra che l'aria che vi si respira sia poco adatta per i suoi polmoni sani. Quando è a Milano pare un « deraciné »: è come svagato: il suo viso non è più sorridente: le parole gli escono agre ed i suoi atteggiamenti sono quelli di un uomo che non è « a suo agio ». Chi lo vede allora, lo giudica incompletamente, quando non lo giudica male: c'è una tale sproporzione tra l'uomo e l'ambiente, che il giudizio n' esce deviato. Ma nella sua Romagna il musicista riacquista la sua anima, la sua vivacità, la sua arguzia: sotto il Pavaglione di Lugo ritrova gli amici cari e fedeli, ed una nuova serenità gli rischiara il viso, una nuova luce gli illumina gli occhi. Il maestro Pratella ridiventa Balilla: e nel suo intimo si risvegliano gli echi delle musiche assopite. Balilla Pratella lavora in una sua casetta lontana dalla

città, su di una lunga strada provinciale, corsa da biciclette innumerevoli: la casetta è tutta verde, quasi sommersa in un gran mare di verdura, che la preme d'ogni lato. La casa ha odor di famiglia: non ci sono cose luccicanti e ninnoli fragili: ma arredi di solido noce, e mobili di linea severa. Si sale, per una scala, cigolante, allo studio del musicista: piccola cella di cenobita, dove molti libri ricordano all'ospite che Pratella è, oltre che artista, studioso appassionato e sagace, e non di musica soltanto, ma pur di letteratura e di arti figurative. Quivi Pratella in piena libertà scrive le sue musiche: e dalle finestre entrano i rami del glicine ed i profumi della campagna: e dalla



porta a volte fa capolino una bimba piccola e bella, ch'è l'amore del papà. Quando è l'ora del pranzo la famiglia si ritrova tutta attorno alla tavola: il babbo e la mamma, la sposa, la bimba e la cognata. Ed allora Pratella, da buon romagnolo, discute anche della politica e dell'amministrazione: si dice qualche insolenza ai preti, e bene di Mazzini e di Garibaldi, ci si beve su di gran bicchieri di Albana e di Trebbiano, e la repubblica è salva. Ma nell'anima di questo popolo romagnolo, aperto e leale, non ci sono sentimenti di vendetta e di malignità: c'è odio e amore, ma l'uno e l'altro ugualmente virili e quasi senza

## ***Futurismo. Pittura e Musica***

Come nella pittura, così nella musica l'impressionismo non rappresenta l'ultima espressione della sensibilità moderna. E come all'impressionismo pittorico succede come abbiamo visto la reazione cubista, così a quello musicale, rappresentato principalmente dal Debussy, che cerca di rendere l'impressione statica ed oggettiva del paesaggio, e che valendosi principalmente di elementi armonici, i quali sono i soli contenuti nella natura, evita quelli melodici, e cerca di dissolvere il senso del ritmo, elemento fondamentale delle arti musiche, succede come reazione un'arte che riafferma vigorosamente e brutalmente il senso del ritmo, e che si vale di elementi melodici popolari e primitivi, deformati e sintetizzati liberamente in una simultaneità più spaziale che armonica. Sono questi infatti i caratteri essenziali della musica di Igor Strawinsky. Ma neanche questa è l'ultima espressione della musicalità moderna. La quale non è rappresentata già dalla musica futurista di Balilla Pratella, il nostro valoroso compagno di lavoro nel *Primato* - che resta ben indietro armonicamente a quella dello Schoenberg e ritmicamente a quella dello Strawinsky; sì, bene, dal tentativo, più degno di attenzione di quello che non sembri, della musica dei rumori del pittore Russolo.

Quando si pensi che nella musica moderna la vecchia concezione di dissonanza non esiste più, e che gli strumenti sono adoperati nei loro registri estremi, che danno i suoni meno musicali e più lontani dal carattere dello strumento, non si deve trovare strano che si sia tentato di intonare i rumori (sibili, rombi, ululati, ecc.) allo scopo di arricchire il materiale sonoro di cui si vale il musicista. E quando si pensi che nelle orchestre moderne gli strumenti sono spesso adoperati a scopo puramente onomatopeico, e che nei palcoscenici dei teatri lirici si adoperano dei mezzi puramente meccanici per riprodurre il tuono, la pioggia, ecc. non si deve trovare strano, ripetiamo, che il

Russolo abbia ideato delle composizioni a base di intonarumori, intitolate: *Il risveglio di una città*, *Convegno di aeroplani* e così via.

**S.A. Luciani**

*(da Il Primato. Mensile diretto da Guido Podrecca. N.II. Anno I Novembre 1919)*

sfumature. Con i romagnoli si sa sempre quello che essi ci riserbano: la loro brutale franchezza li rende simpatici ai galantuomini e la loro sensibilità fraterni a tutti gli artisti. Pratella vive per la sua famiglia e per la sua arte: il resto non lo interessa. Se gli avviene di trovarsi di fronte ad una di quelle piccole viltà che sono all'ordine del giorno nel mondo del commercio dell'arte, non si amareggia: ci fa su una bella risata, di quelle risate tra canzonatorie e spensierate che rischiarano l'orizzonte. Tutt'al più azzarda uno di quei suoi pensieri sodi, che sembrano sentenze di profeti contadini: ma dentro non lo turba l'amarrezza: forse soltanto un po' di compassione.

A dir male del suo prossimo non se la sente. A Bologna c'è una specie di osservatorio musicale, sotto i portici di via Rizzoli, ch'è il negozio di Bongiovanni. (A me ricorda vagamente la goldoniana 'bottega del caffè!'). Lì dentro ci passan musicisti grandi e piccini: e pare che l'ambiente stimoli tutti alla critica più severa. In dieci minuti vi dan per morto il mondo intero, ed un po' di quell'altro. Nessuno vuole far del male: è l'atmosfera che produce questa straordinaria vivacità di apprezzamenti. Ma Pratella è l'unico che non si lasci attrarre nel torneo

leggermente pericoloso: e vi fa delle fugaci apparizioni. Entra, esce, col suo passo di uomo terriero, che ha più voglia di costruire che di demolire. E sa che l'arte è difficile e la critica — intesa in quel certo modo — facile come un gioco di bimbi... (Il che però non toglie che Pratella "critico" non abbia peli sulla lingua ed affronti risolutamente uomini e questioni, con simpatica audacia e disinteresse: cose, entrambi, non facilmente reperibili in più d'uno sfogo di musicisti mancati).

A forza di creare Pratella ha messo su un bel numero di opere: degni genere, dalla lirica da camera al poema sinfonico, dal «trio» all'opera teatrale, dal saggio di critica al lavoro di revisione e di trascrizione. Tutto è nato nella piccola casa romagnola: tutto ha l'odore della terra dove egli è nato. L'opera di Pratella non è un'antologia di brani variopinti né l'album di viaggio di un sognatore errante, alla maniera di Guido da Verona: non ci son dentro né quadri di vita spagnola, né ricordi di Russia, né colori d'oriente. C'è il senso della natura — che ha una sostanza unica — e quello della sua poesia...

(da "Il Primato". Mensile diretto da Guido Podrecca.  
N.6. Anno II Agosto-Settembre 1920)

## Manifesto dei Musicisti Futuristi

Io mi rivolgo ai giovani. Essi soli mi dovranno ascoltare e mi potranno comprendere.

C'è chi nasce vecchio, spettro bavoso del passato, crittogama tumida di veleni: a costoro, non parole, né idee, ma una imposizione unica: fine.

Io mi rivolgo ai giovani, necessariamente assetati di cose nuove, presenti e vive.

Mi seguano dunque essi, fidenti e arditi, per le vie del futuro, dove già i miei, i nostri intrepidi fratelli, poeti e pittori futuristi, gloriosamente ci precedono, belli di violenza, audaci di ribellione e luminosi di genio animatore. [...]

Insidia ai giovani e all'arte, vegetano licei, conservatori ed accademie musicali.

In questi vivai della impotenza, maestri e professori, illustri deficienze, perpetuano il tradizionalismo e combattono ogni sforzo per allargare il campo musicale.

Da ciò: repressione prudente e costringimento di ogni tendenza libera e audace: mortificazione costante della intelligenza impetuosa; appoggio incondizionato alla mediocrità che sa copiare e incensare; prostituzione delle grandi glorie musicali del passato, quali armi insidiose di offesa contro il genio nascente; limitazione dello studio ad un vano acrobatismo, che si dibatte nella perpetua agonia d'una coltura arretrata e già morta.

I giovani ingegni musicali che stagnano

nei conservatori hanno fissi gli occhi sull'affascinante miraggio dell'opera teatrale sotto la tutela dei grandi editori. La maggior parte la conduce a termine male e peggio, per mancanza di basi ideali e tecniche; pochissimi arrivano a vedersela rappresentata, e di costoro i più sborsando denaro, per conseguire successi pagati ed effimeri o tolleranza cortese.

La sinfonia pura, ultimo rifugio, accoglie gli operisti mancati, i quali, a loro discolpa, predicano la fine del melodramma come forma assurda e antimusicale. Essi d'altra parte confermano la tradizionale accusa di non essere gl'italiani nati per la sinfonia, dimostrandosi inetti anche in questo nobilissimo e vitale genere di composizione. La causa del loro doppio fallimento è unica, e da non ricercarsi nelle innocentissime e non mai abbastanza calunniare forme melodrammatiche e sinfoniche, ma nella loro impotenza.

Essi si valgono, nella loro ascensione, di quella solenne turlupinatura che si chiama musica fatta bene, falsificazione dell'altra vera e grande, copia senza valore venduta ad un pubblico che si lascia ingannare per volontà propria.

Ma i rari fortunati che attraverso a tutte le rinunzie sono riusciti ad ottenere la protezione dei grandi editori, ai quali vengono legati da contratti-capestro illusori



ed umilianti, rappresentano la classe dei servi, degli imbelli, dei volontariamente venduti.

I grandi editori-mercanti imperano; assegnano limiti commerciali alle forme melodrammatiche, proclamando, quali modelli da non doversi superare ed insuperabili, le opere basse, rachitiche e volgari di Giacomo Puccini e Umberto Giordano.

Gli editori pagano poeti perché sciupino tempo ed intelligenza a fabbricare e ad ammannire — secondo le ricette di quel grottesco pasticciere che si chiama Luigi Illica — quella fetida torta a cui si dà il nome di libretto d'opera.

Gli editori scartano qualsiasi opera che per combinazione sorpassi la mediocrità; col monopolio diffondono e sfruttano la loro merce e ne difendono il campo d'azione da ogni temuto tentativo di ribellione.

Gli editori assumono la tutela ed il privilegio dei gusti del pubblico, e colla complicità della critica, rievocano, quali esempio o monito, fra le lagrime e la commozione generale, il preteso nostro monopolio della melodia e del bel canto e il non mai abbastanza esalta-to melodramma italiano, pesante e soffocante gozzo della nazione.

Unico, Pietro Mascagni, creatura di editore, ha avuto anima e potere di ribellarsi a tradizioni d'arte, a editori, a pubblico ingannato e viziato. Egli con l'esempio personale, primo e solo in Italia, ha svelato le vergogne dei monopoli editoriali e la venalità della critica, ed ha affrettata l'ora

della nostra liberazione dallo czarismo mercantile e dilettesco nella musica. Con molta genialità, Pietro Mascagni ha avuto veri tentativi d'innovazione nella parte armonica e nella parte lirica del melodramma, pur non giungendo ancora a liberarsi dalle forme tradizionali.

L'onta e il fango, che io ho denunciato in sintesi, rappresentano fedelmente il passato dell'Italia nei suoi rapporti con l'arte e coi costumi dell'oggi: industria dei morti, culto dei cimiteri, inaridimento delle sorgenti vita Il Futurismo, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente ed impetuosa, dichiara guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro. Esso proclama la conquista della libertà amorale di azione, di coscienza e di concepimento; proclama che Arte è disinteresse, eroismo, disprezzo dei facili successi

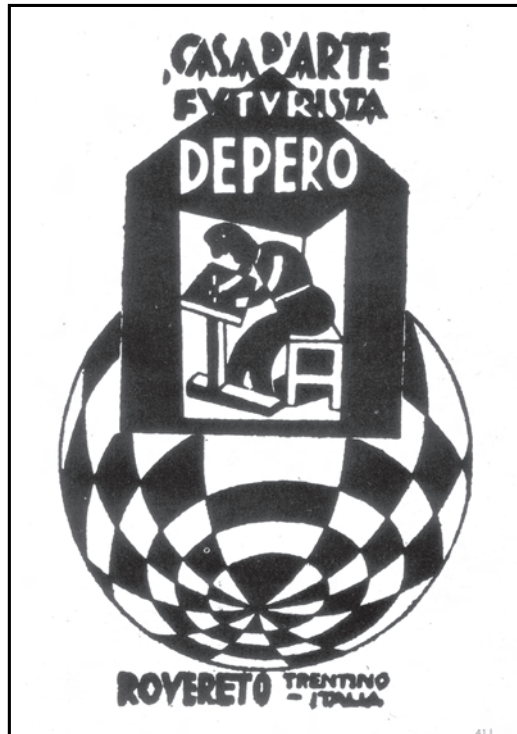
Io dispiego all'aria libera e al sole la rossa bandiera del Futurismo, chiamando sotto il suo simbolo fiammeggiante quanti giovani compositori abbiano cuore per amare e per combattere, mente per concepire, fronte immune da viltà. Ed urlo la gioia di sentirmi sciolto da ogni vincolo di tradizione, di dubbi, d'opportunismo e di vanità.

Io che ripudio il titolo di maestro, come marchio di uguaglianza nella mediocrità e nell'ignoranza, confermo qui la mia entusiastica adesione al Futurismo [...].

**Balilla Pratella musicista**

# Riapre la Casa d'Arte Futurista Depero

**I**l 17 gennaio riapre al pubblico la 'Casa d'Arte Futurista' Fortunato Depero. Il restauro è firmato dall'architetto Renato Rizzi, mentre il progetto museografico è a cura di Gabriella Belli. I lavori hanno messo in sicurezza lo storico edificio della Galleria Museo Fortunato Depero, aperta al pubblico nel 1959, ed allestita dallo stesso Depero un anno prima della sua scomparsa (1960). L'edificio, in epoca tardo medievale sede del Banco di Pegni, ha rappresentato per la comunità roveretana un punto di aggregazione importante, nel quale aleggia ancora lo spirito geniale di Depero. L'edificio aprirà al pubblico il 17 gennaio 2009. Grazie al nuovo ingresso da via dei Portici che introduce in un'ampia corte interna,



1928 – 1930, il cosiddetto periodo newyorchese, tappa fondamentale della sua storia artistica. **MartRovereto**

ritornerà ad essere un luogo di ritrovo per gli amanti dell'arte ed offrirà nuovi spazi per i servizi come la caffetteria e il book shop. Il restauro ha come obiettivo principale il recupero di uno spazio idoneo all'esposizione ottimale delle grandi tarsie di panno, che costituiscono il tesoro più prezioso e più originale dell'intera Raccolta di Depero. Accanto a questa sala, che diverrà il fulcro del museo, si apriranno alcuni spazi espositivi dedicati in particolare agli anni 1917 – 1918, periodo di straordinaria creatività per il giovane Depero a contatto con il mondo internazionale dei "Balletti Russi" di Diaghilev e agli anni

Avanguardie a confronto. Italia Germania e Russia. Mostra

## Futurismo 100

**A** cento anni dalla pubblicazione del manifesto del Futurismo, rimane intatta la forza d'innovazione dell'importantissimo movimento artistico promosso da Filippo Tommaso Marinetti nel 1909. Il Mart celebra, con una mostra a cura di Ester Coen, il centenario di questa maggiore avanguardia italiana rilegendola con un nuovo sguardo, che ne ricostruisce la composita trama nel contesto storico del primo novecento. In collaborazione con un'esposizione ai Musei Civici di Venezia (12 giugno - 4 ottobre), il progetto metterà in risalto l'articolato intreccio di nuove visioni, di tecniche e linguaggi rivoluzionari che percorrono due decenni. Una rivoluzione che ha travalicato i confini geografici: la mostra del Mart, in particolare, proporrà un percorso pressochè inedito, che chiarirà come il Futurismo italiano abbia incontrato e influenzato le avanguardie artistiche tedesche e russe.

Temi e contenuti sviluppati dai futuristi saranno illustrati attraverso il confronto con le opere di Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, partecipi delle esposizioni alla galleria "Der Sturm" di Herwarth Walden, mentre le ripercussioni polemiche che il movimento italiano ebbe in Germania tra il 1912 e il 1913 saranno testimoniati dalle opere di Marc Chagall e Ernst Kirchner, o dai dipinti giovanili di Max Ernst e Kurt Schwitters. Saranno poi esplorate le ragioni del viaggio di Marinetti in Russia nel 1914: fecondi di scambi e idee, questi incontri verranno letti in relazione con le straordinarie composizioni degli artisti russi di quel periodo, dall'universo arcaico orientale di Kandinsky alla purezza della visione di Kasimir Malevich, alla dirompente energia delle costruzioni di Natalia Goncharova, di Alexandra Exter o di Mikhail Larionov. MartRovereto, dal 17 gennaio al 7 giugno 2009 ■





## FOGLI D'ALBUM

### Guerra ai pianisti !

**P**erché ce l'ha a morte con i pianisti, il presidente della Camera dei Deputati, *on.* Gianfranco Fini? Forse non gli piacerà lo strumento, o ha qualcosa di personale contro la grande sagoma nera e lucida del pianoforte? Più semplicemente non lo conosce, non avendolo mai praticato, perché non poteva permetterselo per l'alto costo o perché non avrebbe avuto i soldi per un insegnante, nel caso in cui lo avesse scelto? Non è che al pianoforte preferisce la chitarra, perché gli ricorda gli anni di scuola, le stornellate in sezione o ai campeggi in tenda d'estate, e non volendo rivelare questa sua passioncella nascosta, comincia col dire ciò che non gli piace, ingaggiando una specie di battaglia musicale con gli italiani? Non sarà questione di modelli: al grande pianoforte a coda orizzontale preferirebbe semmai quello verticale, più spartano, di piccole dimensioni ed anche più accessibile? O è allergico al classico repertorio pianistico da concerto - per intenderci: Beethoven e Liszt, Brahms e Chopin, Mozart e Schumann e Schubert - mentre fra le quattro mura domestiche suona e canta canzoni popolari; oppure, che l'odio che da giovane ha nutrito verso il jazz - la voce più moderna del pianoforte - si è ormai esteso a tutta la musica per pianoforte?

Occorrerebbe sentire qualcuno della sua famiglia, o un suo amico per venire a conoscere la ragione vera di questa sua guerra senza quartiere ai pianisti. Intanto ipotizziamo un altro scenario, per tentare di capirci qualcosa. Che so, forse anche lui come tanti ragazzini ha messo le mani sul pianoforte in tenera età, sotto l'attenta vigilanza di una maestra che neppure una nota falsa gli lasciava passare, a suon di bacchettate? O forse quegli esercizi - scale, ottave, arpeggi

- che ancora oggi non sono in pochi a ritenere dissuasivi ed anche inutili, lo hanno allontanato definitivamente dal pianoforte, al punto da odiarlo? Forse che quella sua cattiva maestra gli faceva studiare musiche che al ragazzino Gianfranco non andavano assolutamente giù? E se, invece, fosse stata la chocante esperienza di un concerto di musica contemporanea a fargli venire, per il resto della vita, l'allergia a quel grande /grosso strumento? Qualcosa di simile potrebbe venir fuori a scavare nella vita del giovane Fini, oggi presidente della Camera, e terza autorità dello Stato, se è già la seconda volta, nel giro di un paio di mesi di presidenza, che fa sapere a tutti che la sua lotta ai pianisti sarà dura e continua.

“ I pianisti ai quali il presidente Fini ha dichiarato guerra - ci ha fatto sapere il suo portavoce da noi interpellato - sono i parlamentari che, al momento delle votazioni, impiegando ambedue le mani - ma, se le avessero, impiegherebbero anche quattro mani - esprimono il loro voto e quello di un collega assente in quel momento. E siccome teme di non riuscire a sconfiggerli, ha deciso che prenderà le impronte digitali a tutti i parlamentari. Ma questi hanno fatto muro contro Fini, e non perché non vogliono che sia fatto loro ciò che non si è riusciti a fare agli zingari, semplicemente perché loro hanno sudato tutta una vita per poter fare i pianisti. ED ora non intendono rinunciarvi. Perciò nulla contro i pianisti, dei quali la rivista Music@ prende giustamente le difese”. C'è da credergli?

Grazie, comunque, per la sollecita e precisa risposta. Le dichiarazioni del presidente Fini le giriamo al solerte Ministro Brunetta - mai stato 'pianista' parlamentare?- invocando, tuttavia, la sua clemenza. ■

Conservatorio 'Alfredo Casella'  
Direttore M° Bruno Carioti  
Piazzale di Collemaggio - 67100 L'Aquila  
Tel: +39 0862 22122 Fax: +39 0862 62325

# Music@

Bimestrale di musica

Anno IV N.11 Gennaio-Febbraio 2009

Direttore - **Pietro Acquafredda**

Art director, Progetto grafico e Versione on-line - **Giandomenico Piermarini**

Hanno collaborato a questo numero:

**Marcello Bufalini, Andrea Coen, Ferdinando Pinto, Quirino Principe,  
Roberto Prosseda, Stefano Ragni, Guido Salvetti**

Per il Forum di Music@ si ringrazia:

**Lorenzo Ferrero**

Abbiamo ritrovato e ripubblicato scritti di:

**S.A. Luciani, Guido M.Gatti**

*Gli scritti di Guido Salvetti e Stefano Ragni apparvero per la prima volta su Piano Time, il noto mensile di musica, del quale nel 2008 ricorrevano i 25 anni dalla prima uscita. Music@ ha voluto celebrare, nel corso del 2008, tale importante anniversario, ripubblicando in diversi numeri importanti contributi apparsi sulla rivista negli anni Ottanta. Music@, augurandosi di aver fatto cosa gradita ai lettori, ringrazia gli autori.*

REDAZIONE

**e-mail: [music@consaq.it](mailto:music@consaq.it)**

**Music@** è prodotta da:

*Laboratorio teorico-pratico: "Tecniche della Comunicazione"  
del Conservatorio "Alfredo Casella"*

**Music@** è consultabile anche on-line sul sito web del Conservatorio, all'indirizzo:

**[www.consaq.it](http://www.consaq.it)**

Lettere al Direttore. Indirizzare direttamente a: [pietro.acquafredda@fastwebnet.it](mailto:pietro.acquafredda@fastwebnet.it)

CONSERVATORIO DI MUSICA  
ALFREDO CASELLA

*Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca*  
*Direzione Generale dell'Alta Formazione Artistica e Musicale*

*Premio Nazionale delle Arti*  
*Edizione 2009 - Sezione*

*Canto*

*29-30 aprile 2009*

*L'Aquila - Auditorium del Conservatorio*

# CONSERVATORIO DI MUSICA ALFREDO CASELLA

*IN COLLABORAZIONE CON*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DELL'AQUILA

AIM

ASSOCIAZIONE ITALIANA PROFESSIONISTI DELLA MUSICOTERAPIA

## CONVEGNO

LA MUSICOTERAPIA IN ITALIA:  
REALTA' E PROSPETTIVE

*CON LA PARTECIPAZIONE DEL PROF.*

ROLANDO BENENZON

L'AQUILA - SEDE DEL CONSERVATORIO

5 - 6 GIUGNO 2009

INFORMAZIONI:

SITO WEB: [WWW.CONSAQ.IT](http://WWW.CONSAQ.IT)

INFO: [STUDENTI@CONSAQ.IT](mailto:STUDENTI@CONSAQ.IT)

TEL. +39.0862.22122

Fondazione della Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila

