

MUSIC@

N.12 BIMESTRALE ANNO IV MARZO-APRILE 2009

CONTRO I PREDONI DI MILANO



SUONI PER L'EXPO 2015

giorgioBARBERIO CORSETTIgiorgioBATTISTELLI
sylvanoBUSSOTTIpaoloCAVALLONEEzioCORGHI
emmaDANTEfilippoDEL CORNOivanFEDELE
lorenzoFERREROvalerioFESTlucaFRANCESCONI
mauroLANZAdanieleLOMBARDImichelangelo
LUPONEfrancoMARCOALDIRiccardoPANFILI
salvatoreSCIARRINOMarcoSTROPPIafabioVACCHI

ENRICO FUBINI

tempo e natura
in Debussy

TEATRI LIRICI

in scena la scissione

DIAGHILEV

ritratto d'impresario

DE ANDRE'

io canto
gli emarginati

La distruzione è cominciata

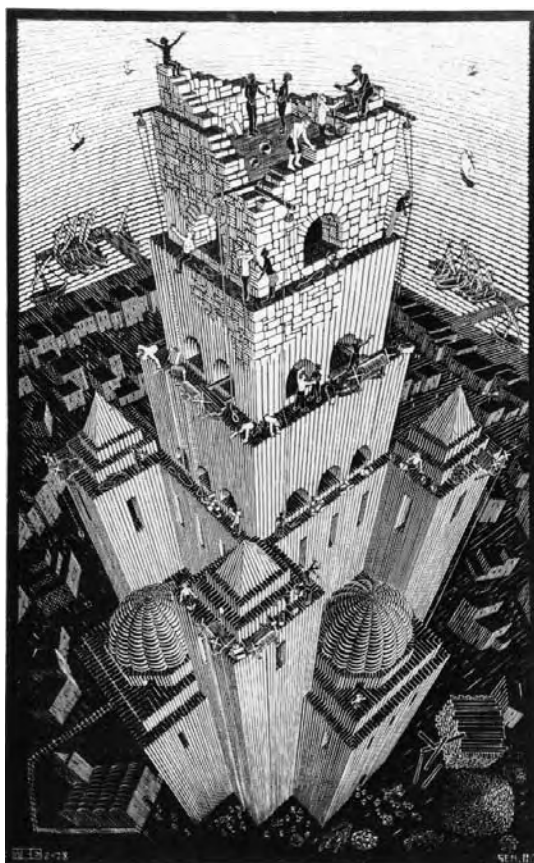
Non ci resta che espatriare - chiedendo, per il tramite di Carla, asilo 'artistico' a Sarkozy; o a Zapatero, per intercessione dei suoi parlamentari - in due dei paesi europei nei quali la musica sembra godere di una qualche considerazione, anche in tempi di crisi nera, com'è quella che stiamo attraversando. Perché, ormai, in Italia, la musica è finita. Per mesi abbiamo gridato: al lupo! al lupo! ; e il buon Bondi a tranquillizzarci che Tremonti alla fine avrebbe capito, e Berlusconi, un tempo musicante, ci avrebbe messo anche lui una buona parola. Quando abbiamo invitato i nostri lettori a non abbassare la guardia, e a stare all'erta - 'Vogliono distruggere la musica in Italia', abbiamo titolato lo scorso numero - qualcuno ci ha detto: i soliti catastrofisti. Ora il lupo s'è materializzato e ha mangiato cappuccetto rosso che crede ancora alle favole del ministro buono e del presidente del consiglio, altrettanto. Dunque l'ammontare del FUS per il 2009 è stato fissato: sarà di 378 milioni di Euro, quasi 100 milioni di Euro in meno rispetto all'anno scorso; il cui valore nominale è pari a quello del 1987; ma il cui valore reale è solo un terzo di quello di vent'anni fa. A fine gennaio, la consulta dell'Agis, chiamata dal ministro ad approvare lo 'spacchettamento' del FUS - 'avallare', cioè, le quote per ciascun settore, così come le aveva ripartite il governo - ha denunciato l'insufficienza dello stanziamento per far vivere le attività interessate. Ecco le quote 2009 : 179 milioni di Euro alle Fondazioni liriche (nel 2008 erano 213 milioni, senza contare che da quest'anno c'è una nuova fondazione che si aggiunge alle 13 preesistenti, quella di Bari); al Teatro vanno 61 milioni contro i 74 dell'anno scorso ecc...

Il presidente dell'AGIS, Francesconi, ha dichiarato: "E' un taglio iniquo. Siamo i primi a ritenere necessaria una riforma complessiva del sistema per evitare gli

sprechi attuali (Francesconi spieghi quali sono, ed anche noi lo aiuteremo ad eliminarli!); ma per farla va ripristinato il FUS del 2008, come è stato fatto per Editoria, Coni ed Ippica (che cosa voleva dire, allora, Brunetta quando ha detto che il calcio e lo sport chi li vuole se li paga?). In caso contrario, non se ne parla. Il sistema crolla". E Fiorenzo Grassi, presidente dell'Agis Lombardia: "Questo FUS mette in ginocchio le attività. Per l'autunno si rischia la paralisi". Potremo trovarci di fronte ad una situazione paradossale, almeno limitatamente alle fondazioni liriche. Tali istituzioni avranno forse i soldi per pagare gli stipendi, ma neanche un euro per produrre. Dalle Fondazioni liriche scissioniste ci attenderemmo una qualche parola chiarificatrice sul loro gesto insano ed autolesionista. Prepariamoci perciò ad espatriare. In Spagna, dove, per scongiurare i tagli alla cultura, ritenuto evidentemente un settore strategico ed un bene 'rifugio' in tempo di crisi, i parlamentari hanno rinunciato a tutte le indennità, destinando l'equivalente al settore della cultura; oppure in Francia, il cui presidente Sarkozy, consigliato dall'ineffabile Carla, ha deciso che il 3% dei ricavi

dalle vendite di prodotti energetici e petroliferi, servirà a scongiurare qualsiasi taglio dei fondi destinati alla cultura. Se né la Spagna, né la Francia ci daranno il visto d'ingresso, resteremo in Italia. Ci consoleremo con la lettura (l'unica buona notizia viene, infatti, dal settore dei libri: da quando c'è la crisi se ne vendono di più!) e ci prepareremo a ricostruire la musica in Italia, quando sarà l'ora.

P.S. Apprendiamo che il Governo ha tagliato anche i finanziamenti alla Biblioteca Nazionale di Roma, riducendoli a 1.500.000 Euro, dai 3.000.000 dell'anno scorso; di conseguenza, il prestito pomeridiano nella importante biblioteca romana è sospeso per tutto il corrente anno. ■





ARIA DEL CATALOGO

GAZA LADRA

S'affaccia un altro problema per il sottosegretario alle discariche Bertolaso ossia trovare dei siti adatti per "ospitare" le montagne dei CD e dei DVD che invadono le strade delle nostre città forse di più dell'ordinario pattume a cielo aperto. Da dieci anni a questa parte le edicole italiane sono invase da una sterminata produzione di opere liriche, balletti, concerti sinfonici e quant'altro che vengono (venivano) acquistate da una clientela fissata negli allegati e che non sa distinguere la *Winterreise* da una raccolta di canzonette di Mango. Un'apposita discarica, individuata dall'ottimo Bertolaso a Castelvetrano, ha suscitato le ire delle popolazioni locali che, con minacciosi cartelli: No a *La traviata* e alla *Bohème!*, hanno manifestato davanti al Comune. Si deve specificare che le così dette collane di musica lirica iniziavano, immancabilmente, con le tragiche storie di Violetta e di Mimì che venivano spacciate, con preteso intuito commerciale, ad un Euro a copia mentre le loro sorelle, Lucia, Norma, Leonora, Adina ecc., la settimana successiva salivano, di prezzo, a 11,99 Euro determinando, è ovvio, un crollo degli acquisti. Le rese, come si può ben intuire, furono consistenti; perfino le interpretazioni di Maria Callas, la Maserati del settore, non vendeva più una copia. Un'idea geniale: la *Turandot* di Puccini, con la fascetta: Nessun dorma, l'inno dei campionati mondiali di calcio, riuscì per pochi giorni a risollevarle le sorti del settore ma poi, la massa dei CD e dei DVD restituiti cominciò a straripare e i letali dischetti furono buttati dalla

finestra come s'usa, da noi, con le cicche di sigarette o i torsoli di mela.

Una *Salomé* di Strauss, che in copertina riproduceva una ragazzina seminuda avvinghiata ad un Battista discinto, ebbe le rimostranze dei clienti fedeli ai CD hard mentre un *Elisir d'amore* che mostrava Dulcamara con una vistosa scatola di Viagra in mano suscitò le ire dei donizettiani inglesi. Anche un'edizione de *La sposa venduta*, prodotta da un consorzio rumeno, con una copertina che il nostro pudore ci vieta di illustrare (e che fece rizzare i capelli al ministro-poeta Bondi), fu subito rispedita in Transilvania e da lì inviata ai melomani talebani.

Ora Bertolaso si trova queste montagne di dischetti che nessuno vuole, le discariche non abbondano in Europa. I tedeschi hanno respinto venti vagoni di *Walchirie* e di *Parsifal* dicendo che preferiscono *Der Bajazzo* ossia *Pagliacci* di Leoncavallo e perfino sua sorella *Cavalleria*. Pare che questi dischetti siano praticamente indistruttibili e refrattari ad ogni sorta di stritolatore ecologico, macchina per rifiuti inventata, durante l'esilio nella Foresta nera, dall'ex ministro Pecoraro Scagno, al quale si deve riconoscere un merito, quello di non aver mai ascoltato un'opera, un concerto o una canzone. La situazione si è, in questi giorni, aggravata dall'edizione delle opere più famose: cento CD a 99 Euro. Offerti ai giapponesi a metà prezzo questi mastodontici cofanetti, acquistati invece dagli israeliani, verranno impiegati per erigere un altro muro nella striscia di Gaza.

Leporello



Foto di copertina:
elaborazione grafica
di Alessio Gabriele

MUSIC@

Bimestrale di musica - Anno IV N. 12 Marzo - Aprile 2009

SOMMARIO

- | | |
|---|--|
| <p>3. Editoriale:
La distruzione è cominciata</p> <p>4. Aria del catalogo:
Gaza ladra
di Leporello</p> <p>6. Copertina:
Contro i predoni di Milano:
Suoni per l'Expo 2015
a cura della redazione</p> <p>9. Suoni per l'Expo 2015 - Adesioni</p> <p>14. Suoni per l'Expo 2015 - Idee e progetti</p> <p>16. Fogli d'album:
Little Italy e Modello Usa</p> <p>17. Bruxelles. Expo 1958
Padiglione Philips. Ricostruzione
di Silvia Lanzalone</p> <p>26. Fogli d'album:
Nel paese di utopia</p> <p>27. Esposizioni Universali
Storia di un' invenzione moderna
di Enrica Di Bastiano</p> | <p>30. Saggi:
Tempo e Natura in Debussy
di Enrico Fubini</p> <p>37. Conservatori. Riforma:
L' Oggetto misterioso chiamato
Liceo musicale
di Bruno Carioti</p> <p>39. Balletto:
Sergej Diaghilev
di Marco Vallora</p> <p>42. Anniversari:
Fabrizio De André
Intervista di Pietro Acquafredda</p> <p>45. Documenti:
I Teatri si spaccano
Lettera aperta</p> <p>47. Fogli d'album:
Dimissioni! E perché?</p> <p>48. Libri, CD
a cura della redazione</p> <p>49. Lettere al direttore</p> |
|---|--|

Music@ per l'Expo 2015 di Milano

Contro i predoni di Milano



SUONI PER L'EXPO 2015

“Nutrirsi con la cultura, Energia per l'uomo”, parafrasando lo slogan dell'Expo 2015: “ Nutrire il pianeta, energia per la vita”.

Music@, augurandosi che alla fine, sistemati gli affari immobiliari e non dell'Expo milanese, si penserà anche a come dare al mondo l'immagine più forte e aggiornata, dal punto di vista creativo, della nostra Italia, offre agli organizzatori, progetti e idee, con questo prezioso dossier (**Parte prima**)

a cura della redazione

Un campanello d'allarme sui pericoli per la Milano della prossima Expo Universale del 2015, l'ha suonato più d'un giornale, nel corso di questi ultimi mesi. 'La Repubblica' ha titolato un corposo dossier, del passato novembre, dedicato all'Expo: 'I predoni di Milano: una pioggia di miliardi, grattacieli come a New York, una montagna di cemento: tutto o quasi nel nome dell'Expo'. Altro campanello d'allarme, nella medesima direzione, quello dell'architetto Mario Botta. Dalle pagine del 'Corriere della Sera', ha sponsorizzato l'illuminato ed illuministico progetto

assessore al Comune di Milano, Vittorio Sgarbi. Nel suo recente libro, edito da Bompiani: 'Clausura a Milano e non solo. Da suor Letizia a Salemi (e ritorno)' scrive: 'L'expo sarà sicuramente un fallimento', in testa ad un corposo capitolo dedicato all'Expo. 'L'assegnazione a Milano, battendo la concorrenza di Smirne, è costata una manciata di milioni di Euro, elargita a molti dei paesi membri, e votanti, del BIE (Bureau International des Exposition)', accusa Sgarbi, il quale contesta il sacco urbanistico di Milano e denuncia l'assenza di qualunque progetto, nel campo della cultura, per l'Expo milanese.



Sito Expo 2015 Milano. Panoramica di giorno e di notte

della 'città ideale' firmato dal quasi centenario e pur giovanissimo architetto Guglielmo Mozzoni, in opposizione ai grattacieli 'ammosciati' che hanno indotto un intellettuale compassato come Umberto Eco, arbitro del vocabolario, a ricorrere al turpiloquio ed al doppio senso ("Milano è piena di gente che ha il membro storto - ha dichiarato a proposito del progetto 'City Life', un affare da due miliardi di Euro, con chiaro riferimento ai grattacieli 'storti' - ce ne sarà uno in più e prenderà il viagra"). E Renzo Piano: "Milano è la città che inventò la Triennale, non può ridursi a ignorare la cultura. Sto lavorando al più grande progetto urbano di New York, perché in America c'è voglia d'Umanesimo. E noi, culla dell'Umanesimo, andiamo ad importare una visione da shopping center" ('Corriere della Sera', 6 aprile 2008). E c'è anche chi ha suonato la campana a morto sulla prossima Expo. Si stenta a credere che sia stato l'ex

Riferisce, dalle dichiarazioni della Moratti, che sono previsti migliaia di eventi, ma quali saranno nessuno ancora lo sa.

"Il motivo principale - scrive Sgarbi - per cui prevedo che l'Expo sarà un fallimento è che manca un'idea forte... Expo Milano potrà contare su un programma di circa settemila eventi - si legge nel dossier sull'Expo - ad alto valore culturale e scientifico, perfettamente integrato con l'offerta espositiva... ma dove sono le idee, almeno l'embrione di un'idea, per questi settemila eventi?", incalza Sgarbi furioso?

Alla fine di gennaio, la Moratti attende ancora di incontrare il Governo per definire l'organigramma direttivo della complessa macchina organizzativa dell'Expo - il suo candidato Glisenti, contestatissimo, non è stato ancora ufficialmente e formalmente nominato amministratore delegato; per conoscere

l'ammontare esatto dei finanziamenti statali per l'Expo – complessivamente si stima che si muoveranno intorno all'Expo, 44 di miliardi di Euro pubblici e privati, una montagna di soldi che è l'unico vero obiettivo delle città capitali che si vedono assegnare l'Expo – buona parte dei quali servirà ad una nuova cementificazione della città, come vanno accusando da destra e da sinistra tutti con la stessa forza accusatrice. Notizia recente, di gennaio, è che il Governo, oltre i miliardi di Euro che finiranno nelle fauci dei cosiddetti 'predoni' di Milano, ha stanziato anche una cifretta (venti milioni di Euro appena!) per le manifestazioni sportive da organizzarsi nel corso dell'Expo.

E alla cultura, all'arte, allo spettacolo – medaglie al valore appuntate sul gonfalone della storia milanese – chi ci pensa? Con quali fondi? Le promesse della Moratti - le migliaia di eventi – non convincono e neppure rassicurano. Innanzitutto perché – come dice Sgarbi - nessun'idea è stata ancora avanzata né dagli organizzatori che hanno altro cui pensare e neppure dal mondo della cultura che non sa ancora nulla e neppure a chi indirizzare eventuali progetti. E poi perché la storia recente insegna a non fidarsi di nessuno, neppure della Letizia Moratti. All'ultima Expo, Saragozza 2008 - altro flop nella lista delle Esposizioni universali, a detta degli osservatori - l'Italia ha fatto la sua pessima figura. Il Comitato italiano - sicuramente prorogato, per gli alti meriti culturali guadagnati sul campo, fino al 2015 - ha mandato in rappresentanza dell'Italia: Marisa Laurito, Ron, l'Orchestra italiana e Renzo Arbore, l'Orchestra Toscana Jazz, i Cameristi della Scala ed i Solisti Veneti, oltre a quattro giovani cantanti lirici. Nulla insomma che rappresenti quell'Italia che è degna di essere esportata per un'occasione espositiva mondiale come le Expo. Né vale a giustificare tanta inconsistente quotidianità e banalità la convinzione che le Expo oggi non svolgano più l'importante ruolo di vetrina internazionale che avevano nei secoli passati, quando la comunicazione ancora lentissima non favoriva scambi e confronti (come si spiega nel breve profilo storico dell'Expo, in queste stesse pagine). Giustificazione priva di senso, se solo cinquant'anni fa, nella periferica Bruxelles, in occasione dell'Expo del 1958, una trinità di artisti creatori (Le Corbusier, Edgar Varèse e Iannis Xenakis) ergeva il famoso, ormai storico se pur distrutto, Padiglione Philips, commissionato dalla ben nota industria multinazionale (lo racconta per filo e per segno, Silvia Lanzalone nelle pagine di questo numero).

Dunque ora non è più necessario misurarsi con le nuove sfide che attendono l'umanità? La creatività, calpestata impunemente da molti governi e da quello italiano in particolar modo, non ha più senso, non serve più a nulla, non c'è ragione per metterla ancora in mostra? Oppure non rappresenta più agli occhi del mondo un paese come il nostro, dedito soprattutto agli affari – che è poi il pericolo maggiore che, in modi diversi, tutti vanno denunciando pensando alla deturpazione immobiliare che si annuncia per Milano?

Una proposta, una sola, in senso opposto, ma per fortuna caduta immediatamente nel vuoto, perché priva di senso e

costosissima da qualunque punto di vista la si consideri - costi effettivi, sforzo produttivo, impegno programmatico. E' venuta da Stéphane Lissner: rappresentare, nel corso della stagione 2015, l'intero ciclo di Karlheinz Stockhausen, *Licht* che proprio a Milano vide la luce, per i primi titoli. Che cosa c'entra Stockhausen con Milano? E con l'Expo? Forse c'entra, nel pensiero di Lissner – il quale, da noi interpellato, venendo meno al suo solito garbo, questa volta non ha voluto spiegarci le ragioni di tale infelice sortita – in quanto rappresenta uno degli avamposti di maggior presa sul fronte della musica sposata alla tecnologia? E se anche fosse, non sarebbe meglio allora, dopo aver celebrato – come si annuncia e giustamente - Giuseppe Verdi nel prossimo anniversario del 2013, celebrare Wagner, l'eterno antagonista del grande Peppino, con la sua 'Tetralogia', appena due anni dopo, nel 2015? Certamente lo sforzo produttivo wagneriano, pari se non superiore a quello richiesto per Stockhausen, sarebbe più giustificato e sicuramente ben ripagato.

E comunque, scartata l'idea di Lissner, e dato per scontato che la Scala, ma forse anche la Verdi e i Pomeriggi musicali, ora con nuovo direttore artistico, il compositore Ivan Fedele, ed il Festival Mito faranno la loro giusta parte, Music@, senza esserne richiesta (da chi attendersi tanta sensibilità verso tale problema?) s'è fatta portavoce di una giusta esigenza del mondo culturale e musicale italiano. Pensare ed offrire 'Suoni per l'Expo 2015', contro 'I predoni di Milano', ai quali interessa soprattutto costruire e cementificare la città, per avere poi intorno terreni resi edificabili, con i quali attuare il successivo vero 'sacco' della città.

Music@ ha inviato ad un folto gruppo di musicisti ed artisti italiani, scelti fra quelli più creativi, un invito a partecipare a questo progetto. L'accoglienza è stata nell'immediato entusiasta e l'iniziativa, giudicata da tutti oltre che opportuna, necessaria e sacrosanta. La corrispondenza intercorsa fra i destinatari dell'invito e la rivista viene riportata a testimonianza dell'entusiasmo immediatamente manifestato e dei problemi successivamente insorti, reali o presunti, nel momento in cui Music@ inoltrava il sollecito per la consegna di idee e progetti.

Dopo l'uscita di questo dossier, contenente i primi progetti che offriamo al Comitato organizzativo dell'Expo, giungeranno in redazione anche progetti che pubblicheremo in una seconda uscita, conclusiva, del dossier 'Suoni per l'Expo 2015', sul numero di maggio-giugno.

Nel frattempo, ci corre l'obbligo di precisare che i progetti pubblicati su questo numero, ma anche quelli raccolti nel numero successivo di Music@, restano di "esclusiva proprietà degli autori, e non possono essere realizzati da nessun altro che dagli autori medesimi, nei tempi e modi con gli stessi concordati, e previa loro autorizzazione". Tanto dovevamo a quegli artisti che, come prima reazione all'invito, hanno opposto il timore di essere rapinati delle loro idee, e che noi, scientemente, abbiamo consigliato che valeva comunque la pena di correre un simile rischio. ■



Inviti per l'Expo 2015

Egregio Maestro,

le scrivo per esporle e coinvolgerla in un progetto del bimestrale Music@, riguardante la prossima Esposizione Universale di Milano del 2015.

Pensando a ciò che le Esposizioni Universali hanno sempre rappresentato nel corso della storia, e, in alcuni casi, anche direttamente stimolato in campo musicale, quando ho letto del progetto scaligero di ripresentare in quella circostanza l'intero ciclo di Stockhausen, LICHT - progetto costoso quanto inutile ; ed ho saputo che all'Expo di Saragozza 2008, rappresentavano l'Italia Renzo Arbore, Ron, I Solisti Veneti, i Cameristi della Scala e Marisa Laurito; mi sono detto che era inutile, nell'un caso, ed indegno nell'altro, che l'Italia della musica fosse così bistrattata e mal rappresentata. E allora m'è venuta l'idea di offrire, con notevole anticipo, agli organizzatori di 'Milano 2015', un pacchetto di idee, 'SUONI

PER l'EXPO 2015', coinvolgendo un gruppo di notissimi musicisti ed artisti italiani; e Lei fra questi.

Le chiedo pertanto di voler pensare ad un progetto musicale complessivo che ben rappresenterebbe al mondo l'Italia musicale nel 2015 e di formularlo nel modo e con i mezzi che riterrà più opportuni (testi, grafici, disegni, musica ecc..). Lo pubblicheremo sul numero di marzo-aprile 2009 di Music@, nell'ambito di un corposo dossier dedicato all'Expo.

Music@ accompagnerà il dossier contenente i progetti dei musicisti italiani per 'Milano 2015', con la seguente avvertenza:

"I seguenti progetti appartengono esclusivamente ai loro autori e possono essere realizzati solo con il loro consenso e partecipazione".

Certo che vorrà accogliere l'invito di Music@, la saluto.

Il direttore

SUONI PER L'EXPO 2015



Bruxelles
Expo 1958. Atomium

Adesioni

Pubblichiamo la corrispondenza intercorsa fra la direzione di Music@ e gli artisti invitati a partecipare al progetto “Suoni per l’Expo 2015”

Sylvano Bussotti

(6.8.2008). Come dirti il mio totale accordo con il tuo rilievo, però vivo a Milano oramai da qualche anno e, salvo eccezioni minuscole, si direbbe tutto mi separi dalle attività artistiche, quelle “ufficiali” almeno.

Dello scomparso M° germanico ho del resto e del tutto involontariamente ereditato un paio di discepoli. Si può capire che le sue, del resto belle, musiche create nella cattedrale rappresentino una maniera tanto spiccia quanto

sicura di cavarsela.

Nulla da dire sulle altre banalità che mi elenchi ed anche se fra queste vi è chi ho messo al mondo, non fa meraviglia esserne escluso.

Mi piacerebbe davvero tanto offrire a “SUONI PER MILANO 2015” il mio lavoro tenuto conto di come continuo a scriverne tanta, di musica, dipingere e portare avanti l’opera letteraria.

Preparerò il progetto musicale complessivo di cui mi accenni per la pubblicazione su Music@. Penso però che

dovremmo sentirci e, ancor meglio, rivederci finalmente!
Il Conservatorio aquilano... pensa quanto lo frequentai
negli oramai antichi periodi della vicina Accademia di
Belle Arti dove insegnavo.

Sylvano

(31.1.2009) Suoni per l'Expo 2015 a Milano non può
ignorare, mi si lasci dire, il mio lavoro unito al fatto
che da diverso tempo ormai vivo a Milano. Potrei
programmare infiniti eventi miei personali e non solo,
ma legati anche a realtà musicali, pittoriche, letterarie,
artistiche nel suo complesso di numerosi creatori.
Non sto a defatigarmi con elenchi e precisioni adesso; non
appena un preciso impegno dovesse manifestarsi, e ciò
semberebbe obbligatorio, non esiterò a studiare con te
tutti i particolari della cosa.

Sylvano

Filippo Del Corno

(29.7.2008). Mi piacerebbe molto partecipare
all'iniziativa a cui mi ha gentilmente invitato. E' prevista
una scadenza per la presentazione dei progetti? Purtroppo
infatti ci potrei lavorare solo da settembre e quindi
consegnare a fine settembre. E' troppo tardi? Mi faccia
sapere, un caro saluto e ancora grazie per l'invito,

Filippo Del Corno

Valerio Festi

(18.12.2008) Ricevo la tua con molto piacere; rientro da
pochi gg da Shanghai dove ero per l'expo 2010...; per cui
il tuo richiamo mi trova interessatissimo... grazie
A presto

Valerio Festi

(15.1.2009). Guardar lontano è la virtù dei visionari, dei
previdenti, dei presbiteri e delle aquile. Noi, occhialuti
miopi, prosaici creatori dell'effimero stupore di un attimo

e della meraviglia che, come un lampo, ti rischiarerà la
mente facendoti percepire l'impercepibile lato delle cose,
stringiamo gli occhi come fanno i gatti e adoperiamo lo
sguardo più acuto che abbiamo per penetrare l'universo
parallelo delle fantasie collettive che rappresentiamo
negli spettacoli, ma, ahimé, non siamo stati gratificati
dalla natura, o dal buon Dio o da qualche altro principio
superiore - scegli tu quello che più ti si confa - di uno
sguardo tanto penetrante da arrivare così lontano come
il 2015. Temo quindi che per la fine di gennaio non ce
la si faccia a darti una buona idea per l'Expo milanese,
ancora un bozzolo che aspetta di diventar crisalide e poi
magnifica farfalla.

Se su occasioni più prossime volessi orientare la tua
attenzione di facitore di rivista, e se sempre sul tema
dell'Expo volessi stare, stiamo costruendo una bella idea
per l'Italia all'Expo cinese di Shanghai 2010. Quando
questo nostro progetto da larva sarà diventato lepidottero,
potremmo parlarne sulla tua bella rivista, se credi.
Mi dici?

Valerio Festi

Mauro Lanza

(12.1.2009) Ricevo una tale quantità di spam musicale
che ogni qualvolta vedo arrivare un messaggio dal titolo
"Musica per x" o "Concorso di y" questo viene gettato
automaticamente (automaticamente da me, bisogna
immaginarsi zombie davanti allo schermo con l'occhio
bianco da pubblicità contro la droga, non è nemmeno
colpa di un filtro antispam...).

Dato che era la terza o quarta volta che vedevo arrivare
un messaggio con lo stesso titolo la cosa ha incominciato
ad insospettirmi. Ringrazio per la perseveranza e mi
scuso ancora. Per il 31 gennaio 2009 la cosa potrebbe
pure essere fattibile... ma non ho ben capito cosa si
intenda per "progetto": un evento, una proposta di



Milano. Expo 1906
Acquario civico

programmazione, un ciclo di concerti, un progetto di opera... e quali possibilità ci sarebbero che poi la cosa venisse effettivamente realizzata ?
a presto e buon inizio 2009.

Mauro

Paolo Cavallone

(23.12.2008). Le sono grato per la considerazione che mi dimostra. Sono tornato in Italia per le vacanze natalizie anche se con molto lavoro (ripartirò per gli Stati Uniti l'11 Gennaio). Piacerebbe anche a me proporre qualcosa per i progetti dell'Expo 2015 ma avrei bisogno di maggiori dettagli. Non so precisamente cosa sarebbe valido (Concerti? Convegni? Quanto spazio dovrebbe occupare un eventuale spettacolo, etc.) e di cosa si tratti esattamente (qual'è la reale portata dell'evento? Quanto dovrebbe costare all'incirca un progetto per essere realistico nella sua possibile realizzazione? Dove a Milano si realizzerebbe (se la cosa già si sa?); e soprattutto quanto tempo avrei a disposizione per presentare una eventuale idea (c'è una scadenza?). La ringrazio ancora e le invio cari saluti,

Paolo

Marco Stroppa

(29.7.2008). Buongiorno, La ringrazio molto per il Suo messaggio e mi scuso per la risposta tardiva. Non leggo la posta elettronica ogni giorno durante l'estate, ché sto lavorando intensamente. Non sapevo dei progetti evocati nella Sua lettera, e trovo, in effetti, strano, celebrare un'esposizione universale con un compositore non italiano, indipendentemente dalla sua qualità. Ma non credo di poter immaginare un progetto così importante in qualche giorno, a dir il vero non so neppure che tipo di progetto potrebbe andar bene per un'occasione del genere. Sino a quando c'è tempo per proporre qualcosa, ammettendo che l'idea mi venga? Cordiali saluti,

Marco Stroppa

PS: Lario Musica fa ormai parte della mia "preistoria" musicale, ma di una preistoria importante e che non rinnego!

(27.10.2008). Un mese di tempo in più è sicuramente interessante, dato che sino alla fine della settimana prossima sono sotto pressione per terminare un lavoro. Poi spero di avere un po' più di tempo. Non credo però che gli interessati si defilino, solo che loro fanno i musicisti, non gli organizzatori di avvenimenti, che è un altro mestiere. Comunque cercherò di trovare un'idea che valga la pena di essere menzionata. Avrò sicuramente qualcosa da fare con l'elettronica.
Cordiali saluti.

Marco Stroppa

(8.12.2008) Mi dispiace, non ce l'ho fatta, un concerto importante, lungo e difficile il 28 novembre, i corsi spostati da recuperare dopo e vari momenti di ricerca all'IRCAM hanno avuto ragione delle mie forze e della buona volontà.
Ci ho provato, almeno, ma non è andata. La testa è altrove, e pensare a un progetto del genere per fare una

proposta non ridicola richiede un po' di disposizione che in questi ultimi mesi non ho purtroppo avuto.

Mi scusi per aver forse lasciato sperare di avere più forza per cercare di fare tutto.

Spero che abbia ricevuto delle proposte interessanti da altri colleghi meno occupati o più ispirati o abili di me.
Cordiali saluti.

Marco Stroppa

(10.12.2008) Non credo che, onestamente, il suo bello sforzo produrrà delle cose interessanti. Lavoro già fra le 15 e le 20 ore al giorno, la pigrizia non fa quindi parte del mio vocabolario quotidiano. Non posso promettere nulla, non è il mio mestiere di fare progetti, ma di scrivere musica, fare ricerca e insegnare. Ma almeno c'è un po' più di tempo. Forse qualcosa riesce a venir fuori nella seconda parte di gennaio (in febbraio ci sono gli esami e non avrò sicuramente tempo).

La terrò al corrente di come "mi" vanno le cose.

Cordiali saluti,

Marco Stroppa

Daniele Lombardi

(17.11.2008) Sì, lo farò ma dopo il 28 perché prima sono in viaggio tra Venezia e Milano. Un saluto

Daniele

Luca Francesconi

(23.8.2008). Ringrazio per il tuo invito!

È un periodo molto denso della mia esistenza come puoi immaginare: non ho il tempo di scrivere un po' delle tonnellate di musica che avrei già dovuto finire.

Dunque sarei già contento di poter progettare la fine del mio 2008, figurati il 2015!

Ne riparleremo più avanti. Ottime "rentrée" ciao

LUCAF

Ivan Fedele

(5.8.2008). Mi scuso per il ritardo con cui rispondo.

Aderisco con entusiasmo alla sua importante iniziativa e La ringrazio per la stima. In attesa di ulteriori informazioni Le porgo i miei pi vivaci auguri per la sua rivista e i miei pi cordiali saluti. A presto.

Ivan Fedele

PS. Personalmente non avevo assolutamente pensato che si trattasse di una commissione. Riguardo a idee generali ne ho tante: la desolazione del mondo musicale italiano farebbe stimolare la fantasia anche ad un commercialista (con tutto il rispetto per la categoria)!!!!

Purtroppo devo conservare un comprensibile riserbo per salvaguardare l'originalità delle proposte. Piuttosto, penserò a qualcosa che mi riguardi direttamente come compositore.

Ivan Fedele

Fabio Vacchi

(25.7.2008). Avevo già ricevuto il suo messaggio, su cui sono completamente d'accordo: su entrambi i casi che cita (che sono poi gli opposti che coincidono), anzi, avrei usato espressioni più forti...Mi sono ripromesso

di risponderle appena possibile (in questi giorni ho un momento di punta sul lavoro) e avendoci pensato con un po' di calma, perchè vale veramente la pena di presentare progetti pensati e sensati. In ogni caso conto di risponderle prima della fine del mese. Cordiali saluti.

Fabio Vacchi

Emma Dante

(30.1.2009). E' un pò complicato per me in questo momento (sono sotto debutto dello spettacolo nuovo) impostare un nuovo progetto, tra l'altro così lontano nei tempi e di argomento per me non così usuale come l'opera e la musica. Ho parlato col maestro Corghi riguardo all'eventualità di riprendere il progetto che avevamo avviato tempo fa e mi è sembrato che anche per lui, nonostante il grande interesse, fosse un pò prematuro parlarne in previsione del 2015. Mi dispiace ma non sono in grado in questo momento di fornirle un progetto scritto. Spero che ci sarà in seguito il tempo di potersi incontrare e parlarne approfonditamente. Intanto le faccio i miei più sinceri auguri per la riuscita di tutto e le mando un caro saluto.

emma dante

Azio Corghi

(30.1.2009). Ti prego di scusare il ritardo col quale rispondo al tuo cortese invito: parecchie ragioni me lo hanno finora impedito.

Per quanto riguarda il progetto con Emma Dante, il mio editore mi suggerisce di attendere l'esito di alcuni contatti, attualmente in corso.

Purtroppo al momento è impossibile per me affrontare il lavoro di un nuovo progetto essendo in ritardo con altre "consegne".

Se prima del 10 febbraio, ci saranno novità, ti saprò dire in merito. Ti ringrazio e saluto cordialmente.

Azio Corghi

Salvatore Sciarrino

(4.2.2009). Caro direttore, la tua domanda stavolta non mi trova ben disposto, le riflessioni che ha suscitato in me non sanno echeggiare il tuo entusiasmo. Semmai il moto di sdegno da cui l'invito nasce.

Che siano gli artisti a prendere l'iniziativa, a proporre

le loro idee per l'Expo, denuncia di per sé un'anomalia e forse una carenza di senso, e pure si evidenzia lo scollamento fra la nostra sgangherata vita quotidiana e le ambizioni di un evento simile.

Quali sono le sue necessità profonde? Certo, per fare affari bisogna richiamare gente e insieme offrire un'immagine positiva del nostro Paese, ma è proprio quest'immagine confezionata apposta che non mi convince.

Tema dell'Expo è l'alimentazione. Per chi allora presentare dei concerti, per quale pubblico? Per i commercianti, per i turisti, o affinché i cittadini italiani si godano ricche, memorabili manifestazioni non disponibili nel regime abituale? O vogliamo richiamare tutti quei giovani compositori (non sono pochi) che hanno messo radici altrove e che degnamente o silenziosamente già ci rappresentano? Essi hanno trovato all'estero le borse di studio e il lavoro che l'Italia ancor oggi non sa di dover dare ai suoi figli alati.

Ogni messinscena nasconde un lato desolante. Il nostro paese non va ristrutturato, come qualcuno pensa, va tuttora *strutturato*.

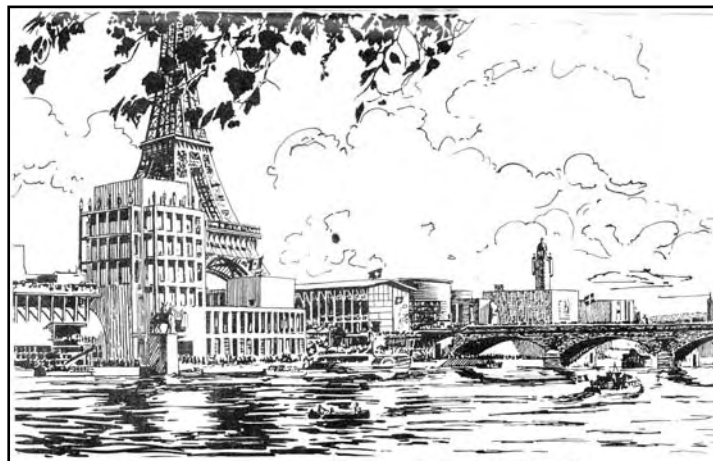
Manca l'essenziale: una buona scuola, un'amministrazione che ragioni a lunghe prospettive. Entrambe queste cose costituiscono l'unica porta per accedere a un futuro di civiltà; il futuro non può esser lasciato al caso, va progettato e costruito con impegno costante e generose energie.

Difettano da noi le comunicazioni e la manutenzione di tutto il patrimonio, sia quello artistico che di paesaggio, ma pure quello urbano. Dopotutto, senza patrimonio culturale, che identità avremmo?

Già cent'anni fa Rilke, durante il suo lungo soggiorno italiano, criticava il funzionamento delle Poste ma soprattutto era irritato alla vista delle rovine romane, stondate da mediocri geometri con restauri troppo prosaici. Le cose da allora non sono assai mutate e quei muti stondate sopra si notano ancora.

Nessuno s'illuda che possa spuntare un Lorenzo il Magnifico dalla nostra burocrazia sinistra, né fra i tristi cavalieri dell'impresa, quel giro di appalti che si chiama Italia. E' difficile però smettere di sperare. Intanto siamo costretti a tappare le orecchie per non sentire il nostro vicino digrignare i denti.

Salvatore Sciarrino



Parigi. Expo 1937
Padiglioni Italia, Svizzera
Belgio e Gran Bretagna

SUONI PER L'EXPO 2015



Milano. Expo 1881. Ballo Excelsior

Idee e progetti (I)

Una giornata ideale... nel 2023

Se pensiamo al significato originario delle Esposizioni Universali possiamo leggerle come grandi rappresentazioni epiche della modernità. In altre parole le Esposizioni erano l'unico modo per raccontare il presente in un'epoca dove non esistevano i mezzi di comunicazione che si sarebbero poi sviluppati nel corso del Novecento. Progressivamente questi eventi hanno perso la dimensione narrativa e rappresentativa per diventare altro, ma credo che per Expo 2015 Milano potrebbe recuperare questa ispirazione originaria e tendere

ad un obiettivo ambizioso ma innovativo: mettere in scena una rappresentazione epica degli anni che verranno, e raccontare così non più il presente ma il futuro. Come? Semplicemente dando una forma concreta a ciò che si narra. Se dovessi riassumere tutto in uno slogan sarebbe: a Milano il futuro è presente.

Un progetto artistico musicale per Expo 2015 potrebbe rispondere a questa sollecitazione attraverso la costruzione di un padiglione musicale, un'autentica "stanza sonora", dove sette diversi compositori contemporanei vengano chiamati a narrare, in forma di teatro musicale, o installazione, o video-opera, o qualsiasi altra forma sappiano o vogliano ideare, una "giornata ideale" che immaginano il mondo potrebbe essere in

grado di vivere di lì a otto anni (quindi nel 2023). La grande libertà concessa ad ogni singolo compositore per realizzare la propria "giornata ideale nel '23", a partire dall'individuazione di una specifica forma rappresentativa o performativa, deve al contempo essere vincolata ad un rigoroso rispetto del budget che verrà assegnato ad ognuno secondo un principio di assoluta equità ed uguaglianza. Da questo punto di vista ciascun progetto dovrà rispondere a quel concetto di "sostenibilità" che, a mio avviso, dovrà diventare il vero valore discriminante per ogni azione futura, sia questa di natura politica, artistica, industriale o culturale.

L'alternanza tra i sette compositori che abiteranno la "stanza sonora" dovrà garantire a ciascuno eguali opportunità per i tempi di allestimento e di visibilità al pubblico di visitatori. E' nello spirito del progetto che ogni compositore possa godere della massima libertà nel coinvolgere, per l'ideazione e la realizzazione della propria "giornata ideale nel '23", altre figure creative, da qualsiasi sfera del sapere essi provengano (letteratura, scienza, architettura, ecc.) purché ovviamente non si verifichino casi di sovrapposizione o intersezione. Ogni singola "giornata ideale nel '23" dovrebbe essere progettata in modo che possa essere possibile replicarla otto anni dopo in occasione della futura Esposizione Universale.

Filippo Del Corno

Dei delitti e delle pene

Il progetto prende idealmente spunto dal libro di Cesare Beccaria, uno dei capolavori dell'Illuminismo europeo, l'opera italiana più diffusa e discussa del Settecento. Attraverso la musica, la parola poetica, il suono rielaborato elettronicamente e l'immagine, Battistelli e Marcoaldi utilizzano quel testo per riflettere sull'idea di delitto e pena nella società odierna, attraverso la forma di 'un oratorio civile per orchestra, coro, coro di detenuti, live electronics e dispositivo video'.

L'esecuzione potrebbe avere luogo nella stessa piazza Beccaria di Milano e dovrebbe prevedere l'intreccio in tempo reale tra il suono dell'orchestra e del coro professionale con il coro dei carcerati che cantano dall'interno di San Vittore. Quanto al dispositivo video, le telecamere, piazzate tanto in carcere quanto nel luogo dell'esecuzione, saranno come finestre che consentiranno ai detenuti di vedere ciò che accade nella piazza e al pubblico presente di vedere e sentire quel che accade all'interno del carcere, rumori compresi. La spazializzazione del suono, la parte orchestrale e i due cori verranno elaborati elettronicamente da Alvise Vidolin.

L'intento dichiarato del progetto è quello di creare, senza pedagogismi di sorta, un ponte ideale tra il passato più alto della civiltà milanese e il nostro presente, tra il 'fuori' della società libera e il 'dentro' di chi patisce la pena.

*Franco Marcoaldi, poeta e scrittore, collabora da molti anni al quotidiano 'La Repubblica' in qualità di critico letterario e autore di reportage di viaggio. Lavora da tempo in ambito musicale (tra le molteplici collaborazioni con Fabio Vacchi, si segnala il libretto dell'opera

'Teneke', che è stata rappresentata in prima mondiale alla Scala). Svariati i progetti con Giorgio Battistelli, per la cui opera 'Experimentum mundi' svolge in scena la funzione di voce narrante.

Giorgio Battistelli e Franco Marcoaldi

Raccontare l'Italia

Vorrei fare uno spettacolo sull'Italia.

Raccontare le storie di vari personaggi di diverse regioni italiane che si incrociano a Milano, dove vivono per ragioni di lavoro.

Cosa resta delle origini quando ci si trasferisce in una grande città?

Come sono le famiglie di provincia, ora, e cosa resta della cultura contadina?

lavorando con parole, dialoghi, immagini, musiche, con attori di luoghi diversi, con influssi dialettali che si mischiano all'italiano, vorrei fare un affresco sulla confusione e l'identità del nostro paese.

Poche parole per un progetto.

Giorgio Barberio Corsetti

Ultimi 50 anni di musica.

Ciò che resta

e ciò che è da dimenticare

Do per scontato che, come già annunciato dalla Scala per *Licht* di Stockhausen, le istituzioni milanesi concorreranno nel migliore dei modi. Tuttavia l'Expo 2015 sarà, e sicuramente dovrà essere, una vetrina dell'Italia. Nel nostro caso dell'Italia musicale. Una domanda che ci si potrebbe porre è se l'Italia musicale ha bisogno di una vetrina. Penso di sì, perché a parte qualche fortunata eccezione, negli ultimi tempi siamo diventati più importatori che esportatori. Ci sono dei campi in cui lo siamo di più e altri in cui la siamo di meno, tuttavia un panorama globale è perfino difficile averlo all'interno dell'Italia stessa. L'occasione potrebbe essere utile anche per fare il punto su ciò che resta e ciò che si può dimenticare degli ultimi cinquant'anni. Farei una proposta ai principali festival e istituzioni lirico-concertistiche: trovare una risposta a questa domanda, che riguarda il teatro musicale, la concertistica, la danza, ma anche il jazz e una parte della musica popolare. Il risultato potrebbe costituire il palinsesto per un festival intenso e concentrato, eventualmente nel periodo di maggiore prevista affluenza di visitatori. Per il resto dell'anno, oltre che un programma potrebbe essere un itinerario, che tocchi i principali centri di attività, una sorta di Skipass musicale anche multiplo, con percorsi tematici che assecondino ma soprattutto stimolino gli interessi dei visitatori.

Lorenzo Ferrero

Fine prima parte.

Idee e progetti per l'Expo 2015 proseguono sul prossimo numero di MUSIC@



FOGLI D'ALBUM

Little Italy & Made in USA

Si insedia il nuovo presidente degli Stati Uniti d'America, Barack Hussein Obama. La cerimonia del giuramento è ripresa dalle televisioni di tutto mondo. E c'è anche la tv italiana, LA7, con una diretta. Su tutte le altre, in diretta, scelgono di mandare in onda la vita, le meraviglie della natura, quiz, telefilm, polizieschi. Una folla immensa segue la cerimonia, occupando per intero la spianata antistante il Campidoglio. Due milioni di persone, e si vedono tutti, possiamo quasi contarli uno per uno; non come in Italia, quando in Piazza del Popolo, a Roma, si fanno entrare, una sull'altra, tre milioni e mezzo di persone, ma non si vedono e guai a contarli. Prima del giuramento solenne, sfilano, pochi minuti ciascuno, le glorie della nazione americana, Aretha Franklin, un monumento, ormai senza voce, ma che sa ben rappresentare e riassumere tutte le voci di quegli oppressi che fino a non molti anni fa non potevano entrare in un ristorante. Canta con un fil di voce, intorno un silenzio religioso. Negli studi de LA7, i giornalisti, di regola, quando c'è musica chiacchierano, lasciandola come sottofondo, che è poi il trattamento che da noi si riserva alla grande arte. Quando la Franklin finisce di cantare, anche i giornalisti tacciono. Ma non è finita. Le telecamere riprendono un quartetto di musicisti (violino, violoncello, pianoforte, clarinetto). Li riconosciamo, sono volti notissimi: Itzhak Perlman, Yo-Yo Ma, Gabriella Montero, Anthony McGill, glorie della nazione Usa. A chi si chiede che c'entrano loro con il giuramento del nuovo Presidente Usa, crediamo di poter rispondere che, in un momento solenne come il giuramento del nuovo

presidente, il popolo americano si riconosce nei suoi figli migliori che si sono distinti nell'arte che maggiormente affratella e la più facilmente comprensibile. E, fatto ancor più singolare, sono anche i rappresentanti della multietnicità del grande paese americano. Pochi minuti dura il loro 'concertino' simbolico, il loro omaggio alla nazione ed al nuovo presidente. Non riusciamo a sentire una nota, perché nello studio de LA7, come di regola, riprendono a chiacchierare mentre quei quattro monumenti viventi suonano. Ci spiegano, da LA7, che il presidente giura sulla Bibbia; ma nessuno coglie il fatto che ben due esecuzioni musicali hanno preceduto il giuramento; per noi italiani è sottofondo, non merita attenzione. Cambiamo canale: giuramento del governo in Italia. Palazzo del Quirinale. Niente musica, noi siamo seri! Caso mai, dopo, durante il pranzo di gala, c'è posto per un complesso, oppure, se neanche quello possiamo permetterci, perché tutti i soldi ce li siamo pappati a tavola, finita la cerimonia, tutti in discoteca a sentire finalmente la musica che ci piace e ci distingue agli occhi del mondo, quella vera, la canzone da Napoli a Sanremo. Cambiamo ancora canale. Su Rai Uno l'unico concerto che la televisione trasmette dall'Aula del Senato della Repubblica, durante le feste natalizie. Il presidente Schifani ha invitato Giovanni Allevi, il baby musicista dal quale la 'little' Italy si sente rappresentata pubblicamente. Passi questa volta. La prossima, signor Presidente (del Senato), si faccia consigliare da Obama, o dai suoi consiglieri, e peschi in un altro campo, se davvero vuole importare in Italia il modello USA. ■

Poème électronique: un resoconto



Poème électronique
Padiglione PHILIPS
Arch. Le Corbusier
Esposizione Universale
Bruxelles 1958

Breve vita di uno spettacolo immortale

Nel 1958 Le Corbusier decise di creare la prima opera multimediale elettronica della storia composta da architettura, luci, immagini, forme astratte, suoni elettronici in movimento. Il padiglione Philips e lo spettacolo in esso rappresentato, commissionati per pubblicizzare la potenza di una grande industria all'Esposizione Universale di Bruxelles, rappresentano un lavoro chiave nella storia dell'arte del Novecento, ma furono distrutti nel 1959. Nel 1999, per la prima volta dopo quarant'anni, il *Poème électronique* fu coraggiosamente ricostruito a Roma, dal Centro Ricerche Musicali.

di Silvia Lanzalone

Nel 1997, durante un viaggio ad Eindhoven, visitai il PCA - Philips Company Archives, l'archivio storico della Royal Philips Electronics of the Netherlands (Koninklijke Philips Electronics N. V.), in cui sono raccolte quasi tutte le principali informazioni

concernenti il *Poème électronique* ed il padiglione progettato da Le Corbusier per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958. L'emozione di leggere le lettere di Le Corbusier e di Varèse, di vedere gli schizzi e le foto del padiglione e dello spettacolo in esso rappresentato,

di sfogliare i giornali e le locandine dell'epoca fu grande, tanto quanto la delusione di sapere che gran parte del materiale originale di questa importantissima opera d'arte del '900 è andato distrutto o perduto e ne restano solo testimonianze indirette o incomplete. Il padiglione, costruito nel 1958, fu infatti demolito circa un anno dopo, nonostante le richieste di Le Corbusier e della Belgian Society of Architects di attuare un progetto di conservazione della struttura per farne un laboratorio di ricerca ed un luogo di incontro per artisti; le apparecchiature e le pellicole utilizzate per l'esecuzione della musica e dell'intero spettacolo sono state distrutte; la partitura di realizzazione esecutiva della musica di Edgard Varèse è andata perduta e con essa alcune importantissime informazioni sui parametri di spazializzazione del brano. Il sito web Philips riporta attualmente solo alcuni brevi cenni sul *Poème électronique*, definendolo come il primo spettacolo multimediale della storia. Toon Holtslag, direttore della Philips Research, descrive il padiglione di Le Corbusier come il primo ambiente di spazio-elettronico ('electronic-spatial environment') in cui si integrano architettura, film, luce e musica, ne mette in evidenza il ruolo pionieristico rispetto alle innovative applicazioni degli attuali prodotti Philips nel campo dell'illuminazione e della progettazione di 'ambient atmospheres' e lo indica come esempio di lungimiranza dell'azienda.

La trattativa Philips: uno strano esempio di lungimiranza

Nel 1958, a seguito dell'interesse suscitato durante l'Esposizione Universale di Bruxelles, in cui circa 200 padiglioni venivano visitati ogni giorno da circa 200.000 persone, la Philips ebbe, come previsto dalle aspettative, un considerevole lancio pubblicitario attraverso numerose recensioni in periodici e riviste di tutto il mondo. L'idea iniziale di Louis Christian Kalff, architetto, ingegnere e direttore artistico generale della Philips, consisteva nel realizzare una dimostrazione degli effetti dei nuovi prodotti per la trasmissione della luce e del suono all'interno di un ambiente in cui 'l'illuminazione e il colore delle pareti cambia continuamente al ritmo di una musica moderna e stereofonica'. La durata della dimostrazione sarebbe stata di circa sei minuti, alla fine della quale sarebbe apparso, nel centro o in fondo alla sala, un monumento che rappresentava in modo simbolico l'albero genealogico della Philips e dei suoi prodotti. L'intuizione fu particolarmente felice non tanto per i suoi contenuti, abbastanza scontati per una presentazione dimostrativa che doveva rivelarsi competitiva rispetto alla moderna televisione a colori esibita dagli statunitensi e ai nuovi ritrovati elettronici della IBM, quanto per la scelta di affidarne la progettazione ad un artista contemporaneo del calibro di Le Corbusier. Il progetto iniziale, formulato sin dal gennaio 1956 da Kalff e dal comitato composto dai dirigenti dei vari dipartimenti della Philips, prevedeva di commissionare a Le Corbusier il disegno del padiglione, ad Ossip Zadkine la realizzazione della parte scultorea ed a Benjamin Britten la produzione della parte musicale. La strategia pubblicitaria può essere facilmente individuata: un trio di artisti affermati che possano garantire

un risultato moderno, ma conservatore perché non eccessivamente sperimentale, così da dare un'immagine prestigiosa della Philips, patrona delle arti in quanto azienda produttrice di tecnologia al servizio di artisti tra i più tradizionalmente accreditati. L'unico importante merito da riconoscere alla Philips, ma soprattutto a Kalff, fu la sua perseveranza nell'idea di coinvolgere Le Corbusier, nonostante la determinazione dell'artista nel voler essere autore dell'intero progetto, scardinando l'idea originaria. Le Corbusier, poco soddisfatto di Zadkine ed assolutamente contrario a coinvolgere Britten, impose la presenza di Edgard Varèse come autore della musica e di Iannis Xenakis, allora disegnatore tecnico presso il suo atelier, quale suo assistente di riferimento. Edgard Varèse non fu tuttavia accolto con entusiasmo da parte della Philips e dallo stesso Kalff, che tentò invano per ben due volte, nell'ottobre del 1956 e nel dicembre del 1957, di escluderlo dal progetto e di sostituirlo con uno dei compositori maggiormente accreditati tra cui, oltre Britten, figuravano Henk Badings e Henri Tomasi, a cui fu persino commissionato un brano alternativo, di 'riserva', assolutamente convenzionale. Tra i motivi di dissenso vi era la considerazione che Varèse non fosse abbastanza noto e la preoccupazione che il suo stile compositivo fosse troppo vicino alla 'musique concrète', che il compositore non sapesse scrivere per orchestra dato il suo orientamento ad adoperare gli strumenti elettronici e che la sua musica, da loro stessi definita 'una cacofonia di suoni', non fosse compatibile con il gusto corrente del pubblico. Kalff portò dunque avanti la trattativa con non pochi dubbi e ripensamenti, ma aveva probabilmente intuito che, per avere a Bruxelles una dimostrazione originale e senza precedenti, doveva assicurarsi la partecipazione di Le Corbusier accogliendone le idee e le scelte artistiche: i contenuti espressivi e simbolici della poetica che Le Corbusier voleva trasmettere ai visitatori non avrebbero comunque evitato che la versatilità, il potenziale artistico ed il potere suggestivo della tecnologia impiegata avesse un grande impatto pubblicitario. Il contratto per Le Corbusier fu stipulato dalla Philips nell'ottobre del 1956.

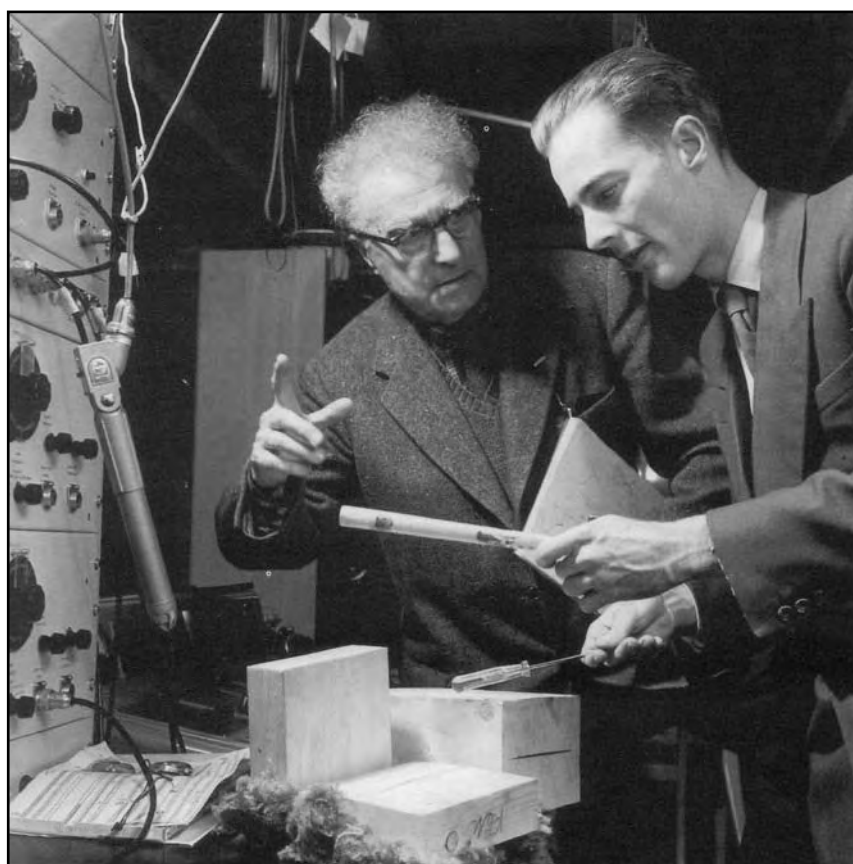
Il progetto del *Poème électronique* fu visto da Le Corbusier come un'occasione per sperimentare in concreto le proprie intuizioni sulla convergenza dei diversi fenomeni percettivi in uno spettacolo d'arte unitario, formato da combinazioni di colori, luci, immagini simboliche, forme astratte, ambiente architettonico, musica composta da suoni elettronici in movimento nello spazio. Ogni riferimento esplicito ai prodotti Philips fu eliminato, sia nella facciata esterna, sia nella esibizione degli oggetti interni al padiglione. La celebrazione della potenza economica e dei prodotti di una grande industria si trasformò, tanto abilmente quanto miracolosamente, in un'audace rappresentazione delle idee estetiche e filosofiche di un grande artista.

L'ideazione artistica Le Corbusier-Varèse

Con la realizzazione del *Poème* Le Corbusier voleva offrire ai visitatori uno spettacolo d'arte totale estremamente coinvolgente e la progettazione del padiglione doveva essere finalizzata a creare le condizioni architettoniche più idonee a questo intento. Il riferimento simbolico riveste ogni elemento dell'opera,

anche la forma del padiglione, che fu costruito secondo le proporzioni tratte dalla forma stilizzata dello stomaco: i visitatori sarebbero entrati da una parte del padiglione, avrebbero seguito lo spettacolo lungo un percorso prestabilito, e sarebbero poi usciti dalla parte opposta dell'edificio, come se fossero stati 'evacuati', ma anche evidentemente 'trasformati' nello stomaco attraverso le immagini, le luci ed i suoni dell'opera d'arte fortemente pregnante di significati e forza espressiva in esso contenuta. Per consentire di realizzare la sensazione avvolgente che Le Corbusier aveva immaginato bisognava rendere visibili le proiezioni da qualsiasi parte della sala, le cui pareti furono realizzate su superfici concave e convesse molto alte con funzione di schermo sulle quali le imponenti immagini potevano essere efficacemente

'gli spettatori avessero l'illusione che diverse sorgenti sonore si muovessero intorno a loro, si elevassero e poi ritornassero verso il basso, si congiungessero per poi separarsi di nuovo, mentre l'ambiente acustico poteva diventare in un breve istante piccolo e secco, ed in un altro momento apparire ampio come una cattedrale'. La strutturazione di un ambiente architettonico idoneo alla rappresentazione di un'opera del genere richiese l'impiego di particolari superfici a curvatura variabile dette paraboloidi iperbolici, che potevano risolvere contemporaneamente sia i problemi tecnici legati alla percezione della musica e delle immagini, sia la creazione di uno spazio visivo ed acustico di forma e dimensioni coerenti al contenuto espressivo dell'intero evento. Partendo dal pavimento disegnato secondo la forma dello



Poème électronique
Edgard Varèse e W. Tak
nello studio di Eindhoven

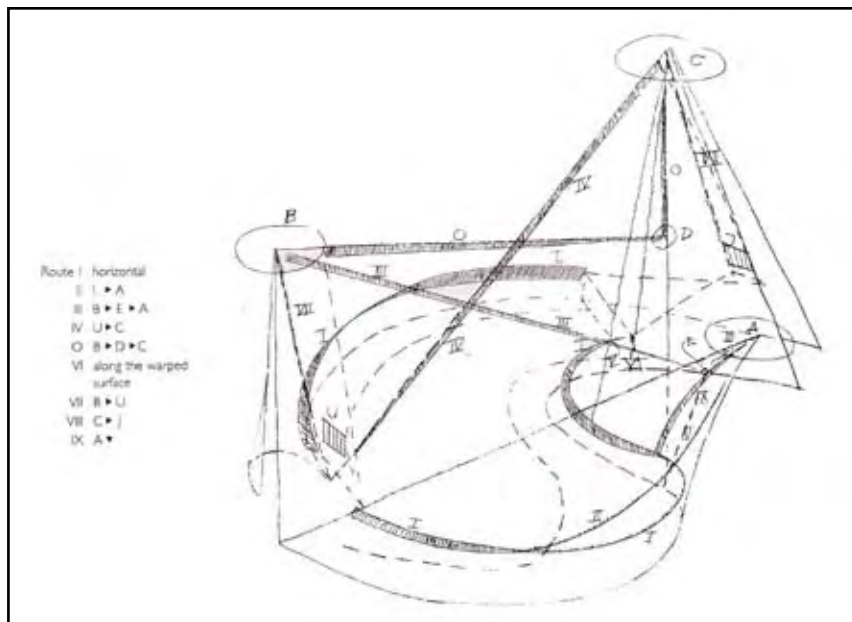
deformate in modo da slanciarsi anche verso l'alto, lungo tre cuspidi che creavano dei sorprendenti 'punti di fuga'. Anche il suono necessitava di una struttura composta da superfici continue e curve, senza separazione tra soffitto e parete, ed in particolare, per evitare cattivi effetti di riflessione, vennero evitate il più possibile le superfici parallele e gli angoli retti orizzontali e verticali. La Philips riteneva infatti che sarebbe stato utile per il prestigio dell'azienda utilizzare i sistemi di riverberazione artificiale e che soprattutto sarebbe stata una grande novità l'ascolto di tre sorgenti sonore in movimento provenienti da più direzioni, poiché tali potenzialità di simulazione di uno spazio acustico virtuale erano possibili grazie alle nuove scoperte scientifico-tecnologiche già dal 1956. Tale esigenza trovò pieno accoglimento da parte di Le Corbusier e Varèse, per cui fu possibile prevedere un criterio di simulazione dello spazio acustico sin dalla prima fase ideativa dello spettacolo, affinché

stomaco, Xenakis sviluppò per Le Corbusier numerosi disegni e modelli fino ad ottenere la giusta combinazione di superfici curve e continue che dal pavimento si estendessero verso l'alto. L'architetto e musicista Xenakis, oltre a realizzare i disegni del progetto del padiglione, avrebbe preparato la sinossi della sequenza di immagini, luci e suoni, nonché composto due minuti di musica con funzione di interludio per accompagnare i visitatori durante il percorso di ingresso e di uscita dal padiglione.

Sin dal giugno del 1956 Le Corbusier aveva proposto a Varèse di realizzare otto minuti di musica per uno spettacolo elettronico in cui 600-800 persone sarebbero state avvolte, nell'oscurità, da luci di colori diversi e contrastanti, circondate da immagini e ambientazioni che 'avrebbero occupato lo spazio con la loro folgorante presenza'. La risposta entusiastica di Varese fu di voler creare la musica 'più straordinaria possibile'.

Il 20 dicembre dello stesso anno, a seguito di un incontro a Parigi tra il compositore, Le Corbusier, Kalf ed altri rappresentanti dell'azienda, Varèse venne a conoscenza dell'idea generale sullo spettacolo, del contenuto approssimativo delle immagini, del ruolo della musica come parte integrante dell'opera, nonché di una prima intenzione di sincronizzare le immagini con i suoni: la musica avrebbe seguito il copione relativo alle luci e alle immagini ed il lavoro sui suoni si sarebbe svolto secondo una stretta collaborazione dei due artisti, sulla base di idee condivise. Nei primi stadi del lavoro risalenti a questo periodo gli schizzi di Le Corbusier riportavano una ipotesi di successione delle immagini, senza indicazioni sulla scansione temporale, ma con riferimento generico ai suoni: silenzio, melodia, voce umana che parla, voce umana che grida, suono comico o sentimentale (elettronico), ecc. Nella bozza del copione risalente al 28 febbraio 1957, Le Corbusier aveva riportato nuovamente generiche indicazioni rispetto ai suoni da sincronizzare alle immagini e a partire dal mese successivo furono preparati dai tecnici della Philips anche un certo numero di effetti sonori, elettronici e strumentali, che avrebbero potuto essere utilizzati per la composizione della musica. Nelle successive versioni del copione i riferimenti ai suoni

temporali alle altre immagini. Nel settembre 1957 Varèse iniziò il suo soggiorno a Eindoven per la realizzazione della musica presso uno studio provvisorio predisposto appositamente dalla Philips, assistenti Willem Tak e S. L. Le Bruin: per lavorare in modo più accurato sul rapporto tra parte musicale e parte visiva, richiese di ricevere dei riferimenti di durata delle immagini descritte nella bozza in suo possesso, ma non ebbe risposta da Le Corbusier fino al 5 novembre successivo, data in cui i due artisti si incontrarono ad Eindoven. L'incontro di novembre fu probabilmente significativo per Varèse, sia per la possibilità di vedere alcune delle immagini scelte da Le Corbusier, sia per la possibilità di stabilire alcuni punti di approssimativa sincronizzazione, ma non influenzò le scelte compositive già intraprese. Per quella data il compositore ebbe probabilmente la possibilità di osservare i nuovi schemi di forma circolare contenenti la scansione quasi definitiva degli eventi nei 480 secondi complessivi dello spettacolo, ma era già in uno stadio avanzato del lavoro di realizzazione dell'opera, molti materiali sonori erano già stati registrati e non fece alcuna concessione alla richiesta di interrompere la musica per inserire la declamazione di alcune frasi previste da Le Corbusier. La prima versione dettagliata del copione,



Poème électronique
 'Routes du son'
 diagramma di I. Xenakis

diventarono tuttavia più vaghi, infatti alcuni mesi dopo Le Corbusier decise arbitrariamente che Varèse avrebbe scritto la sua musica di otto minuti in modo indipendente dalle proprie immagini, come gli comunicò in una lettera del 16 giugno 1957: "Je suis bien decider a une chose: C'est que votre musique est libre, mon scenario est libre. Independant tous deux... New York, Paris, Eindoven, Bruxelles, et chacun a ses propre affaires (...) comment voulez-vous synchronizer symphonie??? Impossible, inutile". Sei giorni dopo Le Corbusier inviò a Varèse una seconda bozza del copione, più dettagliata, ma senza più alcun riferimento ai suoni, con la raccomandazione di non coordinare la musica alle immagini, ma di seguire un proprio percorso; unico punto di contatto tra la musica e le immagini doveva consistere in una zona di silenzio al centro del brano, ma il punto esatto di tale silenzio non era indicato nella bozza, così come i riferimenti

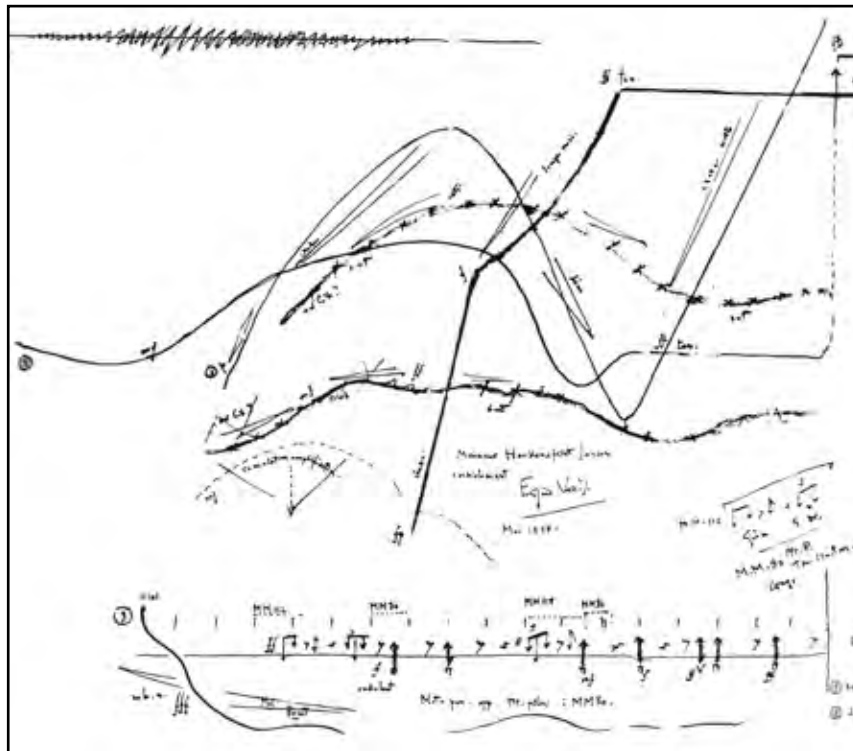
contenente lo spazio per le annotazioni sulla precisa tipologia di ciascuna immagine e le indicazioni descrittive di ciascun evento luminoso, fu redatta da Jean Petit a partire dal mese novembre e fu spedita all'assistente di Varèse, il signor Tak, solo il 17 dicembre successivo. In quel periodo il regista Philippe Agostini iniziò a curare il montaggio delle immagini su pellicola cinematografica secondo il copione, stabilendo le giuste inquadrature ed i ritmi delle sequenze. Varèse aveva intanto registrato su nastro magnetico la prima parte del *Poème* ed in febbraio annunciò l'avvenuta composizione del finale ribadendo ancora una volta la propria determinazione a non accogliere più alcuna richiesta di modifica della musica. La partitura autografa di Varèse consisteva in diversi schizzi con indicazioni grafiche dell'andamento dinamico-frequenziale e con annotazioni sulle tipologie timbriche e sulle sequenze ritmico-melodiche laddove erano stati

utilizzati frammenti di registrazioni con voci e strumenti tradizionali. Non è chiaro quando effettivamente il lavoro sui suoni e sulle immagini fu ultimato, poiché la rifinitura delle diverse parti dell'opera continuò fino all'aprile del 1958, anche oltre l'inaugurazione del padiglione. La penultima revisione del copione di Le Corbusier, datata 2 marzo 1958 riporta ancora il testo delle 'paroles', ma non vi sono notizie che dimostrano la loro effettiva declamazione durante lo spettacolo, cosa che in tutta probabilità non avvenne mai.

Realizzazione tecnica: un complesso meccanismo

Una volta ultimato il progetto, la realizzazione del padiglione fu affidata all'ingegnere costruttore H.C. Duyster, direttore della ditta belga N. V. Strabed, che inventò uno speciale sistema di costruzione dell'edificio, consistente nella produzione di più di duemila lastre di

dal mese di marzo. Iannis Xenakis, insieme a Tak come consulente per la parte acustica, si occupò del progetto per la collocazione di 350 altoparlanti, di cui 300 per le frequenze medio-acute e 50 per i suoni gravi. I diffusori delle frequenze medio-acute furono collocati direttamente sulle pareti del padiglione, inseriti parzialmente al loro interno in modo da integrarsi con esse; furono disposti in gruppi compatti (in alto, sopra l'ingresso e l'uscita dell'edificio e sopra le tre cuspidi), oppure in gruppi dispersi, come congiungimento dei precedenti, per consentire la realizzazione di percorsi di movimento del suono, denominati 'routes du son' (strade del suono), lungo le armature dell'edificio ed orizzontalmente. I diffusori delle basse frequenze, certamente più voluminosi e non direzionali, furono montati in cassette di calcestruzzo affinché potessero rimanere completamente fermi e furono distribuiti lungo il perimetro del pavimento, dietro ad un alto parapetto che doveva nascondere e proteggere la strumentazione per le luci e le proiezioni. Tutti questi altoparlanti erano raggruppati



Poème électronique
Finale del brano
schizzo di E. Varèse

cemento della grandezza di circa 1 m² la cui curvatura fu ottenuta facendole seccare su mucchi di sabbia precedentemente modellati. Le lastre vennero poi sorrette da due tele di cavi d'acciaio, una interna ed una esterna, messe in tensione tramite tendicavi: l'edificio era come una grande tenda interamente autoportante. La costruzione richiese un accurato lavoro preliminare: dopo attenti studi e consultazioni, nel febbraio 1957 fu costruito un modello in scala 1/25 con tubi metallici e maglia di filo ricoperta da intonaco ed il lavoro di scavo delle fondamenta cominciò tre mesi dopo, il 6 maggio 1957. Verso la fine di dicembre l'edificio fu quasi del tutto ultimato e poteva quindi essere completata la fase di montaggio dello spettacolo e di test delle apparecchiature. I tecnici della Philips avevano nel frattempo già iniziato il progetto dell'installazione visiva e sonora a partire

in modo da essere alimentati da 20 amplificatori con la potenza di 120 Watts ciascuno; segnali speciali permettevano di selezionare le entrate dei diversi altoparlanti in modo che si potesse disporre la scelta del percorso lungo il quale riprodurre un determinato suono. Per permettere la perfetta sincronia delle luci con i suoni era stato infatti studiato un meccanismo di commutazione composto da comandi elettronici registrati su nastro magnetico a 15 tracce, mentre la versione originale della composizione musicale di Varèse fu registrata su nastro magnetico a 3 tracce: i nastri magnetici presentavano le medesime perforazioni di una pellicola da film cinematografico ed i magnetofoni erano messi in azione da un motore sincrono ad avviamento rapido. I segnali di comando erano costituiti da frequenze fisse scelte tra 900 Hz e 10500 Hz distribuite lungo una scala basata

sul rapporto di 1:1,25; su ogni traccia potevano essere sovrapposti fino ad un numero di 12 frequenze, in modo da disporre di 180 combinazioni. Filtri molto selettivi consentivano di selezionare le diverse frequenze e di far scattare i 'relais' (relè) ad esse associati. I segnali di comando mettevano in funzione dei servomotori che servivano a regolare i filtri cromatici delle luci per i flussi luminosi, alcuni regolavano i proiettori di diapositive o altre apparecchiature, altri erano destinati all'attivazione degli altoparlanti. De Bruin, autore del progetto di questo complesso meccanismo, realizzò una partitura di esecuzione che riporta in maniera molto puntuale i suoni della composizione registrati sulle tre tracce ed i segnali di comando registrati sul nastro a quindici tracce per la selezione degli altoparlanti e la sincronizzazione delle luci. Questa preziosa partitura è andata quasi completamente perduta, tranne una pagina relativa a trenta secondi di musica, da 2'05" a 2'35", da cui è possibile ottenere alcune informazioni su come era stata concepita la distribuzione ed il movimento dei suoni nello spazio: i materiali sonori venivano assegnati a diverse sorgenti in rapida successione, secondo un criterio per cui i suoni brevi erano diffusi in modo statico e ben localizzato, mentre i suoni lunghi o ad impulsi ripetuti si muovevano lungo le 'routes du son'. Il disegno formale della composizione era rinforzato dai criteri di spazializzazione che sottolineavano gli elementi sonori di maggiore tensione, come ad esempio il lungo glissando di questa zona del brano, che viene elevato verso le cuspidi passando per ben tre 'routes du son', in modo da incrociarsi con se stesso nello spazio.

Nel 1959, durante una conferenza presso il Sarah Lawrence College, ricordando la recente realizzazione del *Poème électronique* Varèse disse: "Per la prima volta ho ascoltato la mia musica letteralmente proiettata nello spazio".

Il padiglione fu inaugurato il 22 aprile del 1958, ma rimase chiuso al pubblico nei dieci giorni successivi per la rifinitura del film, la correzione di alcune traiettorie sonore e l'ottimizzazione, attraverso accurate supervisioni, del funzionamento delle apparecchiature elettroniche la cui latenza rischiava di precludere la corretta automazione dello spettacolo.

La rappresentazione: descrizione dello spettacolo

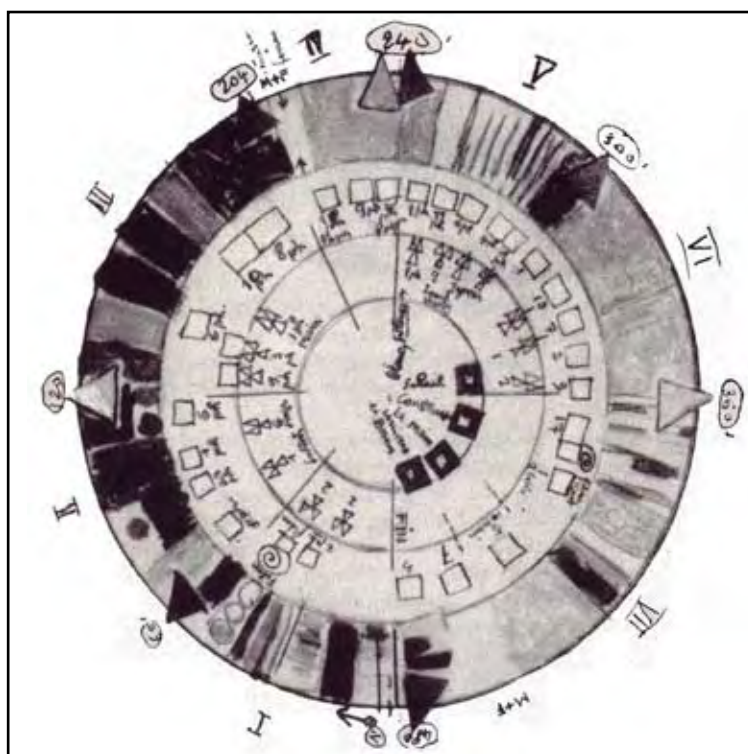
La prima esecuzione del *Poème électronique* avvenne il 2 maggio del 1958 e l'installazione funzionò fino all'inizio di ottobre; venivano fatte 20 rappresentazioni al giorno per entrambe le parti del padiglione che, simile ad una grande vela dal colore grigio argento, si sviluppava per 40 metri di lunghezza e 25 metri di larghezza, con tre cuspidi alte 21, 18 e 13 metri. Circa 500 spettatori assistevano in piedi allo spettacolo: la scelta di far camminare il pubblico anziché costringerlo a fruire dell'opera nel modo tradizionale è uno dei tanti aspetti innovativi di questa 'opera del futuro'. Ciascuna rappresentazione, della durata di otto minuti, era preceduta e seguita per due minuti dalla composizione di Xenakis dal titolo *Concret PH*, durante la quale il pubblico veniva invitato ad entrare e poi ad uscire. Ecco come Xenakis descrisse lo spettacolo: "Schermi collocati panoramicamente, che in continuo movimento formano e disfano immagini; apparecchi che proiettano colori neri

e luci – brevi luminosi effetti del visibile nell'invisibile; proiezioni di volte e di orizzonti divampati o irrigiditi dal ghiaccio; illusioni ottiche e tragedie; concetti plastici della vita in movimento... tutti questi mezzi ed effetti fanno oscillare il pubblico, durante gli otto minuti della rappresentazione, fra incertezza e subitanea comprensione e lo trasportano in un mondo nel quale la forza di immaginazione non può più prevedere la successione delle onde luminose e sonore".

Lo spettacolo visivo era costituito da diversi elementi, accuratamente descritti nel copione e denominati in modo univoco da Le Corbusier. Le 'ambiances' (ambientazioni) erano 42 combinazioni di fasci di luce colorata orizzontali o verticali proiettate sulle pareti in sovrapposizione alle immagini, di grandezza e durata variabile (da 2 a 25 secondi); alcune di queste riproducevano figure quali il sole, la luna, il cielo stellato, le nuvole in movimento, l'alba e il tramonto. Gli 'écrans' (schermi) erano immagini in bianco e nero, alcune colorate dalle 'ambiances', proiettate sulle due grandi pareti interne bianche e mosse tramite un'automazione dei proiettori in modo che potessero viaggiare lungo le superfici ed essere deformate in modo variabile dalle loro curvature. I 'tritors' (tre fori) erano tre proiezioni piccole su alcune zone dello schermo, dal contorno definito, contenenti forme astratte dai colori violenti o immagini in bianco e nero. I 'volumes' (volumi) erano due figure tridimensionali sospese: un manichino da vetrina e l' 'object mathématique', ottaedro in tubi metallici che richiamava la struttura dell'atomo, dipinte con vernice fluorescente ed illuminate a volte di bianco (luce ad incandescenza), a volte di rosso o di blu (luce ultravioletta). L'opera elettronica di Le Corbusier, dal forte intento programmatico, simbolico ed espressivo, conduceva il pubblico in un viaggio attraverso la storia dell'evoluzione dell'umanità dalle origini fino ai giorni contemporanei, per mettere in luce le incredibili possibilità offerte dal progresso e dalla tecnica attraverso cui realizzare la costruzione di un mondo migliore. I due 'volumes' simboleggiavano il dualismo tra materia e intelletto; la sequenza delle immagini sviluppava un percorso narrativo suddiviso sul copione in sette sezioni, della durata di circa un minuto ciascuna, che si succedevano nell'opera senza soluzione di continuità. Nella prima sezione erano descritte le origini dell'umanità ('Genesi', da 0" a 60") con immagini di scimmie, un toro, la testa del Giorno di Michelangelo, una donna che si sveglia; successivamente era descritto l'uomo come essere composto da anima e corpo ('Di terra e spirito', da 61" a 120") attraverso immagini di crani, teste e mani di scimmie, la Dame d'Elche e la donna sdraiata di Courbet. La terza sezione narra dell'oscurità dello spirito e della redenzione ('Dall'oscurità all'alba', da 121" a 204"), con immagini di divinità guerriere, di campi di concentrazione, la Deposizione di Giotto e l'angelo dell'Annunciazione; mentre nella quarta sezione immagini di conchiglie, di arte negra, del Buddha, mostravano come l'uomo crea le divinità a propria immagine e somiglianza ('Divinità fatte di uomini', da 205" a 240"). Finalmente, rappresentato dalle immagini di un razzo, di un telescopio, di alcuni chirurghi, della luna, il progresso scientifico veniva presentato come garante del benessere fisico e spirituale ('Così formano gli anni' da 241" a 300") e come mezzo per conoscere e riprodurre l'armonia dei fenomeni naturali ('Armonia', da 301" a 360"), da cui le immagini della Torre Eiffel, di parti meccaniche di macchine,

di una galassia e dell'eclissi solare. L'ultima sezione descriveva infine l'ottimismo e la fede nel futuro ('E per donare a tutti', da 361" a 480") attraverso immagini di architetture urbane e di architetture di Le Corbusier, immagini di bambini e la Mano Aperta. Le seguenti parole costituiscono il testo di Le Corbusier previsto, ma non utilizzato, per il finale del brano: "Attenzione attenzione. Tutto si compirà all'improvviso: una civiltà nuova un mondo nuovo. Ascoltate. E' urgente ristabilire le condizioni di natura: nel tuo corpo e nel tuo spirito: sole, spazio, verde. Costruiamo le strade del mondo per rendere la terra accessibile produttiva e materna. Universo matematico senza confini, confini umani senza limiti. Riconosci questa mano aperta, la Mano Aperta innalzata come segno di conciliazione; aperta per ricevere, aperta per donare".

che sostituiranno il contrappunto mi permetteranno di scrivere musica così come la concepisco, si potranno percepire chiaramente i movimenti delle masse e dei piani sonori. Quando queste masse sonore entreranno in collisione si avrà la sensazione che avvengano fenomeni di penetrazione o di repulsione, e che certe trasmutazioni che avvengono su determinati piani a velocità diverse e in diverse direzioni. (...) Il ruolo del colore o timbro diventerà completamente diverso da quello che è adesso: accidentale, aneddotico, sensuale o pittorico; diventerà un elemento caratterizzante, (...) diventerà parte integrante della forma. (...) Si potrà percepire la trasmutazione delle masse in movimento allorché esse passano da un registro ad un altro, o quando la loro opacità viene rischiarata, o ancora quando si vanno rarefacendo".



Poème électronique
copione circolare di 480"

La musica del *Poème électronique* composta da Edgard Varèse era caratterizzata da una enorme ricchezza di suoni timbricamente molto differenziati, spesso descritti negli schizzi con espressioni come 'più nasale', 'meno tagliente', 'più stridente', sottoposti ad operazioni di montaggio e di missaggio, talvolta elaborati attraverso l'utilizzo di filtri, di trasposizioni, nonché riverberati per ottenere la simulazione di diversi tipi di ambiente. I materiali originari non erano costituiti solo da suoni elettronici puri, ma anche da registrazioni di musica concreta: accordi di pianoforte, suoni di campana, suoni di coro e di voci sole, di batteria, rumori di officina, ecc. Il timbro risulta essere un parametro fondamentale nella composizione musicale del *Poème*, poiché costruisce forma ed evoca significati. I suoni sono considerati come veri e propri oggetti sonori che si articolano nel corso dello sviluppo formale in modo da realizzare opposizioni e alternanze secondo percorsi di piani e masse sonore, come Varèse stesso aveva già anticipato in uno scritto del 1936: "Quando i nuovi strumenti

Sinergia e multimedialità: considerazioni sul rapporto suono-immagine

Lo spettacolo d'arte totale che avrebbe dovuto risultare dalla sinergia coordinata di diversi linguaggi espressivi, si rivelò in parte fallimentare per i molti momenti in cui appare evidente la mancanza di coordinamento tra suono e immagine. L'intenzione artistica originaria del *Poème électronique* fu già sulla strada del fallimento nel momento in cui, nel giugno del 1957, Le Corbusier decise che, per mancanza di tempo, la musica avrebbe dovuto procedere senza riferimento alle immagini. Le richieste successive di Varèse di ricevere ugualmente informazioni sulle durate degli eventi visivi rendono plausibile l'ipotesi che Varèse e Le Corbusier non

si fossero intesi sul significato della parola 'sincronismo', come può essere confermato interpretando il contenuto di una lettera scritta il mese successivo dal compositore a Kalf: 'per anni ho immaginato una tecnica di opposizione tra suono e luce. Sono pertanto contento che siamo (Le Corbusier ed io) completamente in accordo'. In questa lettera il compositore fa esplicito riferimento ad un suo articolo apparso sulla rivista *Commonweal* nel 1940, in cui propose un modello di sincronizzazione tra suoni ed immagini che mette in evidenza le caratterizzazioni espressive opposte, in modo da creare un arricchimento della comunicazione artistica. E' possibile che Le Corbusier, avendo conosciuto per la prima volta Varèse a New York nel 1935, fosse a conoscenza di questo articolo, o delle idee estetiche in esso dichiarate; inoltre è noto

momenti per far declamare le 'paroles', mostra una scarsa attenzione alle esigenze legate alla percezione musicale e rivela un atteggiamento contraddittorio. Tali considerazioni convalidano ulteriormente la critica nei confronti di questo aspetto dello spettacolo che, nonostante si possa ritenere la prima importante opera multimediale realizzata interamente con tecnologie elettroniche, non può essere certamente apprezzata come modello esemplare.

L'opera musicale contiene, ciononostante, indubbi riferimenti, sia simbolici che semantici, alle immagini dello spettacolo, poiché il suono spesso ne anticipa o rievoca il contenuto: il rombo di aeroplani, l'esplosione, le sirene trovano una corrispondenza nelle precedenti immagini di aerei, di guerra e della bomba atomica; i



Poème électronique
Immagine proiettata sulle pareti durante lo spettacolo

che l'architetto si fosse occupato di cinema sin dal 1930, incontrando autori come René Clair e Sergei Eisenstein. Tra le annotazioni di Le Corbusier sulla sincronizzazione tra immagini e suoni trovate nel copione del febbraio 1957, si individua l'espressione 'musique à l'angle droit' (musica ad angolo retto), derivante dall'espressione coniata da Le Corbusier già in precedenti scritti per indicare una relazione tra orizzontale e verticale, con simbolico riferimento ad una sorta di pratica alchemica che stabilisce relazioni di opposizione e contrasto tra oggetti o concetti, come ad esempio vita e morte, bianco e nero, ecc. La tecnica di presentare elementi visivi con opposizioni 'ad angolo retto' era presente in molte opere di Le Corbusier, sia pittoriche che architettoniche, e fu presente anche nel *Poème*, ad esempio nel presentare un'immagine di uomo in piedi vicino ad un'immagine di donna sdraiata. Questa concezione sulla relazione tra le immagini suggerisce la possibilità che Le Corbusier desiderasse applicarla anche rispetto alla musica, realizzando un nesso di opposizione tra immagini e suoni, nel senso indicato da Varèse. Tuttavia, la richiesta di Le Corbusier di interrompere la musica in alcuni

rintocchi di campana scandiscono simbolicamente il passaggio del tempo; la voce umana sottolinea l'idea fondamentale dell'opera, la rappresentazione della storia dell'umanità dai primordi alla modernità. Le poche coincidenze sincroniche tra suono e immagine sono spesso chiaramente casuali e solo alcune volte intenzionali, forse perché le informazioni di durata di cui il compositore aveva potuto disporre erano a lui pervenute ad uno stadio già inoltrato del lavoro creativo. I punti maggiormente rilevanti rispetto alla relazione suono-immagine sono infatti collocati verso la metà del brano, dove la musica supporta ed interpreta gli elementi visivi da un punto di vista espressivo, e nel finale, in cui suono e immagine sono in netto contrasto. Il finale è particolarmente emblematico del modo di procedere dei due artisti: nel febbraio del 1957 Le Corbusier pensava ad una conclusione catastrofica con immagini di guerra, di vulcani, del tifone Buchenwald, ma ben presto decise di utilizzare l'immagine della mano aperta, simbolo di speranza, di prosperità e di pace, come descrive la bozza del copione risalente al giugno dello stesso anno; Edgard Varèse era dunque a conoscenza di tale cambiamento

ancor prima di iniziare la composizione del brano, che fu terminato con le sonorità intensissime di un timbro a grande densità spettrale su cui si sovrappongono glissandi ascendenti molto acuti, per una conclusione di intensa violenza drammatica e grande impatto espressivo.

Un'inevitabile distruzione ed una coraggiosa ricostruzione

Il padiglione, concepito ed attrezzato per durare soltanto pochi mesi, fu demolito il 30 gennaio del 1959 ed il sito su cui era stato edificato fu riportato allo stato originario. La distruzione del padiglione Philips decretò la conclusione delle possibilità di rappresentazione del *Poème électronique* come spettacolo multimediale. Il disegnatore, redattore ed editore Jean Petit pubblicò nel 1958, alla chiusura dell'Esposizione Universale di Bruxelles, un libro sullo spettacolo dal titolo *Le Poème électronique : Le Corbusier*, sottoscritto dalla Philips, come testimonianza del lavoro ideativo e della rappresentazione visiva dell'opera. La ditta, dopo aver prodotto un così grandioso spettacolo, in previsione della sua imminente distruzione, conservò soltanto una riproduzione del film in bianco e nero con le immagini e la traccia stereofonica della musica, le foto ed i disegni progettuali del padiglione, parziale documentazione relativa alla configurazione delle tecnologie impiegate, la corrispondenza relativa alla produzione dell'opera. Insieme con l'edificio fu distrutta la possibilità di ascoltare la musica nel modo e nello spazio in cui era stata concepita ed eseguita, con il sistema di diffusione per essa progettato. Il 9 novembre 1958 a New York il *Poème électronique* ebbe la prima esecuzione come opera musicale stereofonica, nel 1960 fu pubblicato dalla casa discografica Columbia ed iniziò ad essere ascoltato come brano da concerto al di fuori del contesto multimediale in cui era stato prodotto. L'opera musicale di Edgard Varèse conserva infatti una piena autonomia espressiva ed artistica, nonostante sia nata come parte di un'opera più ampia, malgrado il ruolo predominante della personalità di Le Corbusier nella progettazione e realizzazione dello spettacolo, o forse proprio grazie a questo.

Il padiglione Philips e la rappresentazione in esso concepito, rappresentano un traguardo importantissimo della produzione artistica di Le Corbusier, ma furono presto quasi del tutto dimenticati, sia dalla Philips, sia dalle organizzazioni concertistiche, la causa del disinteresse da imputare alla difficoltà ed ai costi di realizzazione. A distanza di 41 anni dalla sua labile esistenza, il *Poème électronique* fu tuttavia riproposto grazie ad un felice e coraggioso progetto di ricostruzione realizzato dal CRM – Centro Ricerche Musicali di Roma, in collaborazione con l'architetto Valerio Casali. Nel giugno del 1999 infatti, presso i giardini dell'Accademia Filarmonica Romana, nel corso della X edizione della manifestazione

internazionale 'Musica e Scienza - Parola versus Suono' organizzata dal CRM, il pubblico poté assistere alla riproduzione dello spettacolo, completa di tutti gli elementi concepiti da Le Corbusier e da Varèse, in originale o nella loro ricostruzione filologica, con le stesse modalità di fruizione previste per l'esecuzione di Bruxelles. Gli spettatori iniziavano il percorso in piedi entrando in uno spazio avvolgente quasi ovale delimitato da una struttura, semplificata ed in scala ridotta rispetto al padiglione originale, realizzata con due pareti-schermo concave di tela bianca leggermente sfasate tra loro; a circa un metro di distanza due barriere curve come le pareti e alte 1,8 metri consentivano di nascondere le apparecchiature per le luci, i suoni e le proiezioni. Le immagini del film fornito dalla Philips, così come le 'ambiances', furono proiettate a partire da un'altezza leggermente superiore alle teste degli spettatori. L'interno di questo reinventato padiglione non aveva soffitto, ma solo una rete di cavi metallici a cui erano sospese, sullo sfondo del vero cielo stellato, 250 fibre ottiche intermittenti per realizzare le stelle, il manichino realizzato in stoffa imbottita e l'oggetto matematico realizzato in plastica, entrambi ricoperti di vernice bianca resa fosforescente da lampade tipo 'woods'. Un lampo accecante scandiva l'inizio dell'interludio della durata di circa due minuti, durante il quale avveniva la diffusione di *Concret PH* di Xenakis, le pareti si coloravano di grigio e il suono veniva spostato gradualmente in direzione dell'uscita, in modo da accompagnare fuori il pubblico. La riproduzione dello spazio acustico virtuale fu realizzata utilizzando criteri di riverberazione, di diffusione localizzata e riflessa, di suddivisione in bande frequenziali e linee di ritardo; il sistema di diffusione venne realizzato con 24 coppie di altoparlanti indipendenti raggruppati in tre aree di sonorizzazione, dall'alto, frontale al pubblico e dietro le pareti. La ricostruzione da parte del CRM di un'opera importante e pionieristica come il *Poème électronique*, ha reso possibile rivivere, forse come nel 1958, le emozioni del primo esempio di spettacolo multimediale elettronico mai realizzato, ed assume una rilevanza storica che la rende degna di essere ricordata insieme alla realizzazione originale. ■

Ricostruzione. Un momento della rappresentazione. Roma Giugno 1999





FOGLI D'ALBUM

Nel paese di utopia

Nella sua casa, dalle parti di Poggio Mirteto, il poeta latino Orazio si beava alla vista del Soratte, di cui cantò la maestà, candida per l'alta neve ("Vides ut alta stet nive candidum!"). E, in realtà, da quelle altitudini, a qualche decina di chilometri da Roma, in Sabina, si offre un panorama naturale davvero unico, e tramonti dai colori apocalittici indimenticabili. Inquilino privilegiato di quella che si ipotizza sia stata un tempo la dimora del grande poeta latino, mentre scriveva le gloriose 'Odi', è oggi un giovane musicista. Il suo nome è Alessio Allegrini, cornista insigne, con il pallino, quasi missione, di impegnarsi nell'educazione al bello, alla libertà, al rispetto dei diritti umani attraverso la musica. Realizzare, in poche parole, il 'paese di utopia'. Non è un sogno, come potrebbe sembrare. Quel paese esiste già, ne sono state gettate le fondamenta, a Poggio Mirteto, in una fredda serata di gennaio, alla vigilia dell'Epifania. Allegrini annuncia la costituzione di una federazione di associazioni cultural/musicali di paesi e continenti diversi, denominata 'Musicisti senza frontiere'. La costituzione avviene in una sala di Villa Marini che domina l'abitato di Poggio Mirteto, alla presenza di rappresentanti delle associazioni aderenti, con le quali il valoroso cornista già lavora da tempo, per via del preesistente progetto 'Eleuthera' che va nella medesima direzione del neonato 'Musicisti senza frontiere'. Da anni, è in contatto con l'Università di Kyoto, rappresentata da un professore di filosofia e da uno stuolo di giovani musicisti che, in gruppo e con passione, lavorano alla costruzione di un mondo migliore attraverso la musica; vi sono anche i rappresentanti dell'associazione palestinese Al Kamandjati, nel cui nome si è aperta una scuola di musica a Ramallah, per mettere a tacere con i suoni degli strumenti i rombi di razzi, cannoni e mitragliatrici; e l'Associazione costituita dal Trio Amadei, parmense. 'Musicisti senza frontiere' ha

assunto a programma una dichiarazione del grande violoncellista spagnolo Pablo Casals: "I musicisti devono essere figure che auspicano ancor più intensamente di ogni altra persona la libertà e la dignità umane.

A tale scopo, oltre a comprendere profondamente quali siano le fonti della felicità umana, devono essere nella vita soggetti migliori".

Una rappresentante di Emergency, presente alla costituzione di 'Musicisti senza frontiere' ha raccolto fondi per le attività della ben nota associazione umanitaria alla quale 'Musicisti senza frontiere' intende fare da supporto.

Nessun notaio era presente all'atto di fondazione, nessuna autorità, nessun rappresentante delle istituzioni. Solo musicisti, soprattutto giovani musicisti di diverse nazioni ma anche italiani, attenti al sociale e impegnati nella difesa dei diritti umani, attratti dal semplice richiamo di fare qualcosa, con la musica, che dia senso alla vita. Nessun clamore, solo passione e voglia di impegno.

Poi il bel concerto che ha dato il via libera ufficiale alla nobilissima iniziativa. Un brano di Giovanni Sollima, *Violoncelles, vibrez!*, per due violoncelli solisti ed orchestra d'archi, e *Pierino e il lupo* di Prokofiev, in una versione assai accattivante: la narrazione affidata ad un teatro di burattini e ad un pittore di strada che, su una grande tela bianca, dava forma e colore alla storia. Applausi!

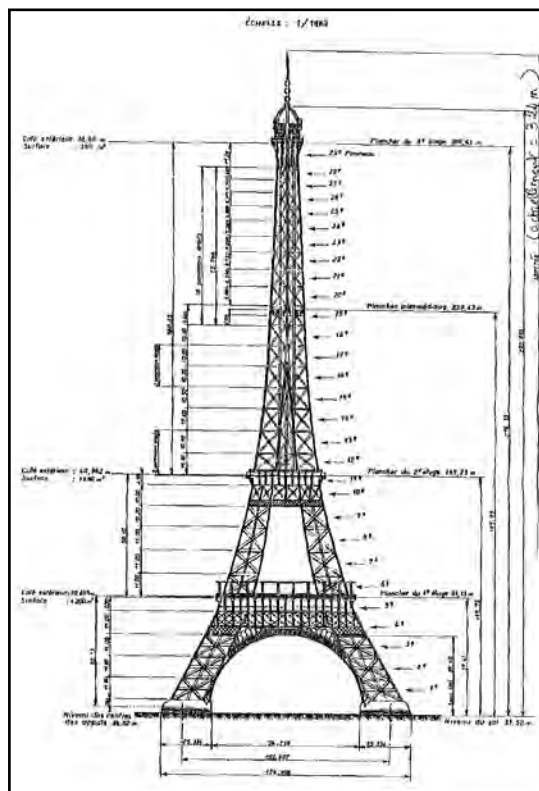
Abbiamo immaginato, al termine della serata, che in una forma molto simile a questa, dev'essere nato trent'anni fa, il progetto Abreu in Venezuela, quello delle orchestre infantili e giovanili, al quale oggi il mondo guarda con estremo interesse ed attenzione. E non è un caso, che Allegrini ed altri giovani musicisti visti a Poggio Mirteto, faccia parte da anni, della magnifica spedizione capitana da Claudio Abbado, che in Venezuela porta bellezza e riscatto attraverso la musica. ■

Esposizioni Universali nella storia

Arte e tecnica in mostra

Dal 1851 ad oggi “il carrozzone” delle esposizioni universali ha viaggiato in lungo e in largo per il mondo, cambiando spesso il volto delle città che lo ospitano, presentando invenzioni e novità di ogni genere, attirando spettatori da ogni angolo della terra in un variopinto spettacolo in cui storia umana, progresso, arte e cultura si fondono e palesano in maniera eclatante

di **Enrica Di Bastiano**



Ma anche la musica ha avuto spesso un ruolo da protagonista in queste manifestazioni, soprattutto nell’800 e all’inizio del ‘900 e tanti illustri compositori e raffinati interpreti si sono susseguiti sui prestigiosi palcoscenici e padiglioni delle expo. Purtroppo di molte delle “prodezze” dei musicisti si è persa traccia. Molti sono gli edifici e quartieri che le varie esposizioni hanno lasciato dietro di sé come segno tangibile del loro passaggio (si pensi alla Torre Eiffel, solo per citare la più nota). Tante, troppe, invece, sono le composizioni e ancor più le esecuzioni, organizzate in occasione delle expo, cadute nel dimenticatoio. Noi qui vogliamo ricordarne alcune, così, a titolo

informativo e magari con l’intento di smuovere un po’ le coscienze e fare una provocazione: cosa sarà Milano 2015? La musica che posto avrà?

Nelle ultime expo, infatti, la musica non è certo mancata, ma, essendo l’expo lo specchio di una società “al passo coi tempi”, se non addirittura in anticipo su di essi, negli ultimi anni la musica leggera ha avuto sicuramente un’eco maggiore presso i vari padiglioni. Qualche esempio.

Saragozza 2008 quest’anno ha aperto con un concerto di Bob Dylan. Altri artisti americani tra cui Patty Smith, Robert Carag, Diana Krall, Gloria Estefan ecc. si sono alternati nel corso di tutta la manifestazione. L’Italia ha inviato come proprio rappresentante Renzo Arbore con la

sua Orchestra Italiana, Ron, I Solisti veneti, i Cameristi della Scala.

Ad Aiki, in Giappone, nel 2005 Franco Battiato ci rappresenta componendo le musiche del padiglione italiano. Nel 2004 a Genova è l'anno dell'esposizione del jazz e, sempre nello stesso anno, a Seattle, nel parco dell'Expo, sorge l'Experience Music Project, un museo dedicato al processo di evoluzione creativa della musica americana (Frank Gehry).

Hannover 2000, forse l'Expo "più musicale" degli ultimi anni e soprattutto quella in cui la musica non di consumo torna ad avere un gran peso. Più di 40 concerti al giorno, ogni genere di musica, una quindicina di palcoscenici, una sala da concerto da 1700 spettatori, un'arena da 15000. Inoltre, un teatro costruito appositamente permette rappresentazioni di prosa e di danza. L'idea sostenuta da Tom Stromberg, direttore artistico, e da Brigitte Borsdorf, la giovane e attivissima responsabile della musica, è di offrire la più grande diversità di avvenimenti, accanto ad una qualità altissima, affidandosi non solo a grandi nomi in ogni orizzonte stilistico e di genere (Berliner Philharmonisches Orchester, Ensemble Modern, Ray Charles, Mstislav Rostropovitch, Patricia Kaas e tanti altri), ma anche a tanti gruppi di giovani musicisti. Hannover ha costituito il più grande raduno di giovani musicisti mai organizzato, non solo per fare musica per il pubblico, ma anche per fare musica insieme (Zusammenmusizieren, secondo il termine caro a Claudio Abbado), e così offrire ad artisti venuti da ogni parte del mondo il palcoscenico più importante dell'anno. Ad Hannover, il reparto "Avvenimenti Culturali" ha rappresentato una struttura essenziale del dispositivo generale, perché la Germania ha voluto dimostrare il posto essenziale che la cultura deve avere nel mondo futuro! L'Italia, ad Hannover 2000, guarda caso, mette un po' in disparte la musica leggera e porta un progetto di Luciano Berio per la sonorizzazione del padiglione, cui partecipa anche Francesco Giommi, con la sua installazione sonora di musica elettronica.

Viene spontaneo domandarsi se il livello artistico di una manifestazione di questo tipo sia dettata dai tempi o semplicemente dalla lungimiranza degli organizzatori. Perché la Germania, in quell'anno, ha saputo ritrovare veramente lo spirito delle expo ottocentesche, dando un ruolo di spicco anche alla musica colta, tanto vituperata e poco alla page ?

Andiamo indietro agli anni '90. Nel 1998, a Lisbona, Alessandro Murzi ci rappresenta, componendo "Il sogno del mare", per il padiglione italiano. Nel 1992, Pierluigi Castellano compone musica elettronica su commissione dell'Enel, per l'Esposizione di Siviglia.

Eccezione fatta per Hannover e per pochissimi altri casi, la tendenza degli ultimi 20 anni è stata quella di promuovere soprattutto la musica leggera, rispecchiando più o meno i gusti della nostra società. Le Expo degli anni '70-'80 sono un buco nero, informazioni quasi irreperibili fanno sì che niente si ricordi di quegli anni... ammesso che ci sia effettivamente qualcosa da ricordare in ambito musicale! Il ventennio '50-'60, invece, è quello in cui la fa da padrone la musica elettronica. L'apoteosi è

rappresentata sicuramente dall'Expo del 1958. Bruxelles è la città dell'Expo e due milioni di spettatori visitano l'incredibile padiglione Philips, purtroppo smantellato successivamente. Il progetto è di Le Corbusier, le musiche di Edgard Varèse. (se ne parla dettagliatamente in un articolo su questo numero di Music@)

E' interessante sottolineare che quella operazione fu promossa dalla grande industria. Un messaggio promozionale insomma, ma che fa leva su elementi di alto livello artistico e culturale.

Sempre nello stesso anno Giancarlo Menotti scrive, per la stessa esposizione, la Maria Golovin.

Qualche anno dopo nel 1967 a Montreal viene realizzato il Polytopo, uno spettacolo di luci e suoni per 4 orchestre di 15 esecutori l'una, in cui musica e architettura si fondono grazie ancora all'indiscusso genio di Le Corbusier.

A questo "trionfo" della musica elettronica, si contrappone l'indiscussa predominanza della musica classica nelle esposizioni dell'800 e dei primi del '900.

Nel 1937, per l'Expo di Parigi, i più noti musicisti francesi del momento partecipano con composizioni originali scritte per l'occasione : Messiaen, tanto per citarne uno solo, utilizzò per la prima volta per una festa di suoni e luci sulla Senna, le Onde Martenot. Nel 1939, all'expo di New York un Lorin Mazel di soli 9 anni debutta dirigendo la Interlachen Orchestra. Nel 1911, a Parigi viene presentato il tango, provocando entusiasmo e critiche, ma divenendo un vero e proprio filone musicale. Nello stesso anno altre expo non ufficiali vengono organizzate. A Torino, Alberto Nazzari presenta la Marcia dell'elefante bianco e Tito Schipa canta a Roma nella compagnia operistica di Giuseppe Borboni. Proprio a Roma in quell'anno il Teatro Eliseo, già Arena Nazionale, viene trasformato in Teatro per l'esposizione universale di Roma.

Nel 1906, l'Esposizione di Milano non è di grande rilievo dal punto di vista musicale, ma almeno contribuisce in qualche misura, con i suoi fondi, alla ristrutturazione della Scala e della sede del Conservatorio. Il secolo si era aperto con l'Expo di Parigi che nel 1900 vede l'orchestra dei Wiener Philharmoniker per la prima volta nella sua storia esibirsi oltre il confine austriaco, a dirigerla Gustav Mahler.

Finito il viaggio nel Novecento, si arriva al secolo d'oro delle esposizioni, l'Ottocento, quello a cui tutti auspicano un ritorno, almeno dal punto di vista musicale.

Nel 1889 l'Expo è a Parigi. E' l'anno della Torre Eiffel ed è anche la famosa esposizione nota a tutti e entrata nei libri di storia della musica. Debussy vi ascolta la musica giavanese; a Parigi arrivano musicisti da ogni parte del mondo. Rimsky-Korsakov presenta il suo Capriccio, già ascoltato a San Pietroburgo, ma sconosciuto in Occidente, riscuotendo un grandissimo successo. Ravel ascolta rapito questa esecuzione, ha solo 14 anni! Anche l'opera I pescatori di Perle di Bizet, caduta nel dimenticatoio dal 1863, anno della sua ultima rappresentazione, viene riproposta a Parigi in versione italiana, grazie all'interessamento dell'editore Sonzogno che ne fa cambiare il finale. Alcune arie di quest'opera diventano,

poi, i cavalli di battaglia di vari cantanti, tra cui Schipa, Gigli e Caruso.

L'anno precedente, il 1888, si ebbe l'Expo in Italia, a Bologna. In città viene realizzato addirittura un Palazzo della Musica, poi purtroppo demolito. In questa occasione è la musica antica ad avere la maggiore attenzione, vengono organizzati molti concerti e le esecuzioni realizzate sempre con strumenti originali. Giuseppe Martucci dirige, per la prima volta in Italia, il *Tristano e Isotta* di Wagner.

Johann Strauss compone, nel 1885, lo *Zingaro Barone*, operetta redatta per essere rappresentata all'Expo di Budapest, ma la première si svolge solo dopo qualche mese. Un'altra expo che ha lasciato il segno è senza dubbio quella di Milano del 1881. In questo caso è un'esposizione nazionale, il cui inno viene affidato ad Amilcare Ponchielli che compone la cantata *Come noi che siamo bambini*. In quell'anno la Scala allestisce il *Gran Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti, su musiche di Romualdo Marenco, lo spettacolo ha un enorme successo, e nel 1895 viene portato all'Expo di Parigi.

Un'altra esposizione d'oro per la musica è quella del 1867, ancora a Parigi. Grandissimi nomi italiani e stranieri compongono musiche per l'Expo che esalta la *Ville Lumière* e la figura di Napoleone III.

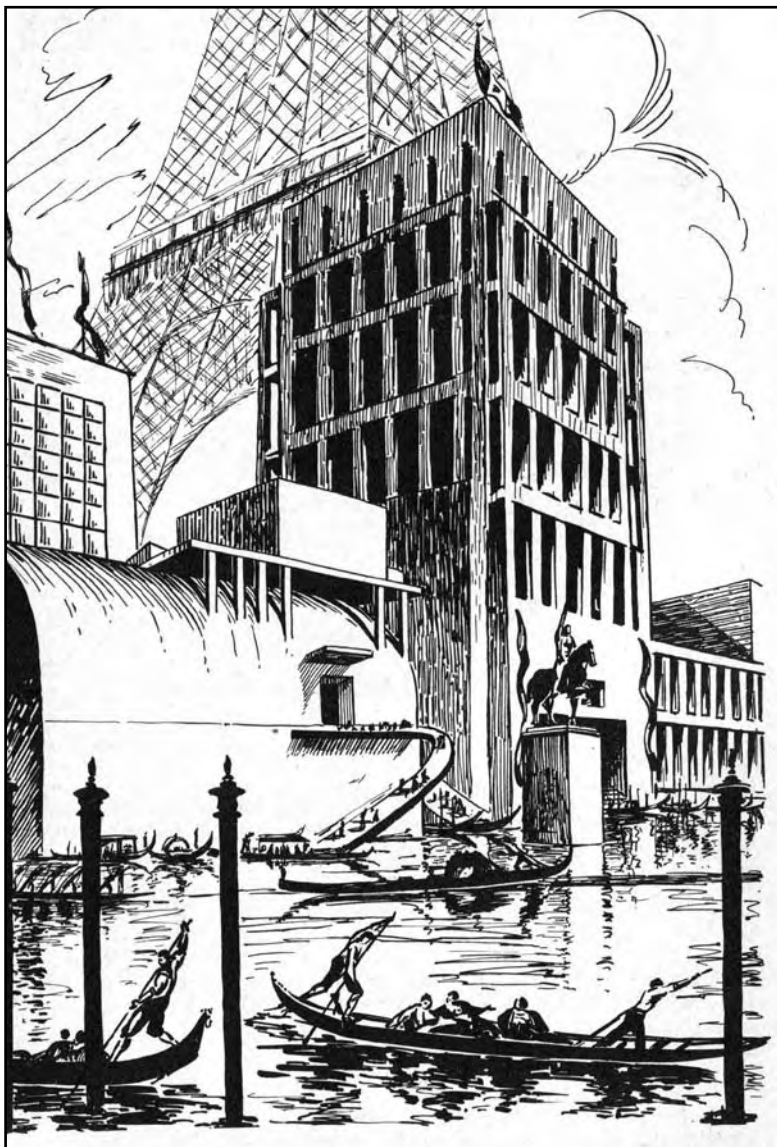
Gioacchino Rossini compone il mastodontico *Inno a Napoleone III e al suo Valente Popolo*, per 1000 esecutori. Johann Strauss fa conoscere al gran pubblico il suo indimenticato valzer *Sul bel Danubio blu*. Offenbach compone l'operetta *La vie parisienne*, con il famoso *Can Can*. Per celebrare la Parigi di quell'anno che si prepara all'esposizione, presenta anche un'altra operetta, *La Grande duchesse de Gérolstein*. Un nuovo allestimento del balletto *Le Corsaire*, dal poema di Lord Byron, viene realizzato su musiche di Adam Adolphe e di Leo Delibes. Infine, a Giuseppe Verdi in quell'anno viene commissionata un'opera, proprio per l'Expo. Verdi ha dato molto alle esposizioni di metà ottocento. In quell'anno presenta il *Don Carlos*. Nel 1855, regalerà all'esposizione i *Vesperi Siciliani* e, nel 1864, l'*Inno delle Nazioni*, in cui fonde la *Marsigliese*, *Dio salvi il Re* e l'*Inno di Mameli*, non ancora inno ufficiale d'Italia.

L'Ottocento è generoso con la musica anche sotto altri punti di vista: nuovi strumenti e nuovi metodi musicali vengono presentati nelle varie esposizioni. Alexandre Guilmant, considerato uno dei più grandi organisti dell'800, suona due nuovi tipi di organo all'esposizione di Saint Louis e a quella di Parigi del 1878. Il primo uso documentato del 'Sarrusofono' risale al 1867 per le *Nozze di Prometeo*, rappresentato all'esposizione di Parigi. Anche il fonografo di Edison è una delle novità presentate durante un'Expo. Per la didattica, nel 1867 Francesco Florimo, amico di Vincenzo Bellini, presenta il suo *Metodo per canto* all'Esposizione di Parigi del 1877; il violoncellista Giuseppe Bellenghi,

invece, nel 1892 all'Expo di Genova, viene premiato per il suo *Metodo completo per mandolino*, pubblicato con il nome di G. B. Pirani.

L'inizio di tutto è, comunque, Londra 1851, la prima esposizione riconosciuta dal BIE (Bureau International des Expositions). Il Crystal Palace ospita un'esecuzione del *Messiah* di Haendel senza precedenti, con 4000 esecutori e il doppio di ascoltatori. Sicuramente l'eco di quella esecuzione rimase viva nella mente dei musicisti e degli ascoltatori di quell'epoca. Da subito, quindi, l'esposizione lega la propria identità ad eventi artistici di grande portata. Se l'expo riesce a cambiare il volto delle città, favorendo la realizzazione di grandi opere, portando addirittura alla creazione di nuovi quartieri (ad esempio l'EUR costruito per Roma 1942, expo mai tenuta per motivi bellici), perché non può migliorare la sensibilità dei suoi abitanti nei confronti di ogni forma di bellezza? Accanto dunque alle novità industriali che ci rendono la vita più comoda, c'è da augurarsi che ci sia una maggiore attenzione per l'arte in generale nelle prossime Expo ed, in particolare, per quella di Milano 2015. ■

Parigi. Expo 1937. Padiglione italiano. Arch. Piacentini



Tempo e Natura nel pensiero di Debussy

Monsieur Croche antidilettante



*Illustrazione
di Pino Zac*

L'originalità di Debussy consiste nell'aver intuito che la concezione del tempo musicale dell'era del classicismo era finita e che si affacciava all'orizzonte un nuovo mondo: la natura, con i suoi ritmi, i suoi respiri, la sua organicità e creatività poteva essere il nuovo modello in senso metaforico.

di Enrico Fubini

Nelle pagine critiche di Claude Debussy compaiono alcuni temi ricorrenti, quasi dei *Leitmotive*: la polemica nei confronti delle istituzioni musicali e dei Conservatori, delle musiche troppo costruite e lontane dalla natura, del sonatismo di marca viennese, di Wagner e del wagnerismo, come pure l'idiosincrasia nei confronti dei musicisti troppo

accademici e mondani, delle Accademie nonché verso il Prix de Rome (nonostante abbia accettato di riceverlo due volte) ecc... Vi sono però anche altri temi enunciati nei suoi scritti, sempre per bocca dell'immaginario Signor Croche, per così dire più nascosti, appena accennati, espressi tra le righe, tra le pieghe del discorso, non meno importanti, anzi, per certi aspetti

più interessanti perché ci portano all'interno della sua personalità di musicista e ci danno la misura della rivoluzione portata dalla sua musica.

Il Signor Croche, nella sua autopresentazione, afferma: "La musica è una somma di forze sparse... e se ne fa invece una canzone speculativa! Preferisco le poche note del flauto di un pastore egizio; collabora al paesaggio e sente delle armonie che i vostri trattati ignorano.... I musicisti ascoltano soltanto la musica scritta da abili mani; mai quella che è iscritta nella natura. Vedere l'alba è più utile che sentire la *Sinfonia Pastorale*", e poco oltre così conclude: "Bisogna cercare la disciplina nella libertà e non nelle formule di una filosofia divenuta caduca e buona solamente per i deboli, senza ascoltare i consigli di nessuno se non del vento che passa e che ci racconta la storia del mondo"¹. Prescindendo dall'osservazione che era stata fatta a Debussy che il vento è piacevole e anche affascinante ma non insegna né l'armonia né il contrappunto, appare chiaro che il vento è una metafora sotto cui traspare una concezione del tempo musicale alquanto diversa da quella che aveva dominato sin qui nella musica occidentale perlomeno dai tempi dello stile viennese o forse dal XVII secolo sino a tutto il Romanticismo. Nelle dichiarazioni del Sig. Croche c'è qualcosa di più e di diverso che una generica ribellione alle regole della tradizione musicale, che potremmo chiamare conservatoriale.

La *sinfonia* assurge a simbolo di quel mondo musicale di cui Debussy in qualche modo riconosce la grandezza ma che tuttavia rifiuta. Non sono molte le pagine o anzi le righe che Debussy, nella sua carriera di critico musicale, dedica alla *Sinfonia*; ma si può partire proprio da queste poche annotazioni per capire perché Debussy dichiarò morto questo nobile genere che per tanti decenni aveva dominato nella musica Occidentale a partire dal classicismo viennese.

Leggendo le pagine di Debussy dedicate alla *Nona* di Beethoven, di cui pur riconosce la validità e la forza, si intuisce tuttavia il senso di fastidio che egli prova di fronte a questo *exploit* che in fondo ha chiuso un'epoca e vi si legge ancora: "Mi sembrava che dopo Beethoven, l'inutilità della sinfonia fosse provata. Infatti, in Schumann e Mendelssohn essa non è più che una rispettosa ripetizione delle stesse forme, già con minor forza. Tuttavia la '*nona*' era un'indicazione geniale, un desiderio magnifico di ampliare, di liberare le forme abituali dando loro le armoniose dimensioni di un affresco."² Beethoven, secondo Debussy, avrebbe dovuto o forse avrebbe potuto aprire nuovi orizzonti alla musica e alla Sinfonia ma in realtà ha posto una pietra tombale su di essa. "La vera lezione di Beethoven, continua Debussy, non consisteva dunque nel conservare la vecchia forma; né tantomeno, nell'obbligo di seguire le orme dei suoi primi passi. Bisognava guardare il cielo libero attraverso le finestre spalancate: mi pare che esse siano state chiuse pressappoco per sempre; le poche geniali riuscite nel genere non giustificano gli esercizi coscientosi e stereotipati che, per abitudine, sono denominati sinfonie"³.

Debussy continua nella sua descrizione della *Sinfonia*

come di un genere che "appartiene al passato" con una definizione veramente illuminante: parla infatti della sua "*eleganza rettilinea*", e termina la sua requisitoria accennando alla forma sonata in cui si assiste alla "presentazione del 'tema' sul quale l'autore lavorerà; comincia poi la scomposizione obbligatoria..."; e infine lo sviluppo che chiama efficacemente "laboratorio del vuoto". Nella ripresa l'autore "accenna un sorriso, con una puerile allegria...". L'insieme interessa "visibilmente gli specialisti che si detergono la fronte mentre il pubblico chiama l'autore alla ribalta... Ma l'autore non si presenta: Modesto, ascolta delle voci certamente 'autorevoli': e queste gli impediscono, mi sembra, di udire una voce più personale"⁴. Molti gli elementi di critica alla sinfonia che emergono da queste poche righe ma vorrei puntare l'attenzione soprattutto su un'espressione sopra riportata che troverà in altre pagine di critica di Debussy conferma e adeguato svolgimento: '*eleganza rettilinea*'. In un breve scritto sulla *Camera dei bambini* di Mussorgskij, commentava con toni entusiastici: "Tutto è sorretto e composto da piccoli tocchi successivi, congiunti da un legame misterioso e da un dono di luminosa chiaroveggenza..."⁵. Siamo evidentemente al polo opposto di quella *eleganza rettilinea* della forma sonata. In una linea retta tutto è prevedibile e non resta che procedere senza sorprese; ma quando si tratta di *piccoli tocchi successivi* e se il *legame* tra essi è nell'ordine del *mistero* (e ciò non significa che non esista legame ma che esso non è predisposto in anticipo ed è quindi imprevedibile) ci si trova evidentemente di fronte ad un genere di musica del tutto nuovo e diverso rispetto al passato.

Agli '*sviluppi parassiti*' della forma sonata, *parassiti* in quanto non aggiungono nulla al tema ma appartengono a quella rettilineità dove tutto è già stabilito e previsto in una struttura preesistente alla composizione stessa, Debussy contrappone "l'arabesco musicale o piuttosto quel principio dell'ornamento che è la base di tutti i tipi di arte."⁶ Non bisogna fraintendere e lo stesso Debussy mette in guardia da un'interpretazione banale del concetto di 'arabesco' o di 'ornamento': questi termini correttamente intesi non implicano qualcosa di superfluo o un puro decorativismo, ma piuttosto l'idea di ciò che procede in modo fantasioso, senza un preciso e preordinato piano di sviluppo. "Riprendendo l'arabesco - afferma ancora Debussy - Bach lo rese più agile, più fluido, cosicché, malgrado la severa disciplina che questo grande maestro imponeva alla Bellezza, esso poté muoversi con quella libera fantasia sempre rinnovata che ai nostri giorni sorprende ancora"⁷. Siamo al polo opposto della concezione sinfonica del classicismo viennese dove tutto è preordinato da un piano all'interno del quale può muoversi limitatamente la fantasia del musicista. Commentando un'esecuzione del famoso direttore Arthur Nikisch, Debussy ricorda o forse immagina durante l'esecuzione della *Sinfonia Incompiuta* di Schubert "un volo di passeri che si è abbattuto contro le finestre del Circo, abbandonandosi ad un cinguettio tutt'altro che sgradevole. Nikisch ha avuto il buon gusto di non chiedere di fare uscire quegli irriverenti melomani, probabilmente ebbri di azzurro:

1 Claude Debussy, *Il Signor Croche antidilettante*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986.

2 Ibid., p. 22.

3 Ibid., p. 23.

4 Ibid., p. 23-4.

5 Ibid. p. 27.

6 Ibid. p. 36.

7 Ibid., p. 36

forse si trattava soltanto di un'innocente critica a questa sinfonia che non sa rassegnarsi, una volta per tutte, ad essere incompiuta...⁸.

E' cosa nota che la polemica contro la *Sinfonia* si accompagna in Debussy alla polemica sotterranea, ma sempre presente, contro la musica tedesca, colpevole anzitutto di iper-organizzazione, e soprattutto di far uso di schemi preordinati. La musica fatta per essere eseguita nel chiuso delle sale da concerto è tipicamente tedesca e si compiace di quelle "piccole manie formali", di quelle "tonalità arbitrariamente precise" che "ingombrano così maldestramente la musica"; a questa musica Debussy contrappone una musica "scritta appositamente per essere eseguita all'aperto, tutta a grandi linee, con arditezze vocali e strumentali capaci di svolgersi e librarsi sulla cima degli alberi nella luce dell'aria libera"⁹.

Nuovamente ricompare in questo scritto e in numerosi altri scritti il richiamo alla *natura* come maestra insostituibile per il musicista, maestra da contrapporre forse all'insegnamento accademico e conservatoriale. In questa immaginaria musica fatta per l'aria aperta "si realizzerebbe così la collaborazione misteriosa delle curve dell'aria, del movimento delle foglie e del profumo dei fiori, poiché la musica è capace di riunire tutti questi elementi in un'intesa tanto perfettamente naturale da apparire partecipe di ciascuno di essi... E i buoni alberi tranquilli non mancherebbero di raffigurare le canne di un organo universale.... Si rinnoverebbe, al tempo stesso, perfino quel 'contrappunto' di cui noi abbiamo fatto un lavoro da mandarini, e che i vecchi maestri del Rinascimento francese riuscivano invece a far sorridere"¹⁰. Il ricorso alla natura – afferma ancora Debussy – non cancella il contrappunto ma piuttosto lo rinnova e lo allontana dai suoi modelli accademici e schematici, per riportarlo alla freschezza originaria. C'è un indubbio richiamo nazionalistico in queste pagine di Debussy che si coniuga con la polemica antitedesca: le lodi al genio di Weber che possedeva quella "sognante malinconia così caratteristica dell'epoca, ma mai appesantita dall'indigesto chiaro di luna tedesco nel quale si immergevano quasi tutti i suoi contemporanei"¹¹, rappresentano un'eccezione nel panorama musicale austro-germanico dove per lo più domina "quella tedesca affettazione di profondità" a cui in genere si sono sottratti i musicisti francesi. Neppure Beethoven si sottrae a questa polemica e la scure di Debussy, nonostante il rispetto affettato verso il 'vecchio maestro', cade anche sulla *Sinfonia Pastorale*. La natura della *Pastorale* non è autentica, è una natura vista come avveniva a quei tempi attraverso i libri, e Weingartner – osserva Debussy – l'aveva diretta "con la cura di un meticoloso giardiniere". La *Pastorale* è "inutilmente imitativa" e sembra che voglia dare "l'illusione di un paesaggio dipinto col pennello, in cui l'ondulata dolcezza delle colline fosse ottenuta con una *peluche* da dieci franchi al metro e gli alberi arricciati con il ferro"¹².

Tra i musicisti di area germanica significativamente si salva Richard Strauss e non a caso dal momento che la sua musica rientra in una sfera più vicino al

suo modo di concepire la musica: "Certo, l'arte di Strauss – afferma Debussy in una recensione ad un'esecuzione parigina di *Una vita di eroe* – non sempre è così particolarmente fantasiosa, ma egli pensa indubbiamente per immagini colorate, e sembra disegnare la linea delle sue idee con l'orchestra. E' un procedimento tutt'altro che banale e poco frequente; per giunta, Strauss riesce a trattare gli sviluppi in modo personalissimo. Non più la rigorosa e architettonica maniera di un Bach o di un Beethoven, bensì uno sviluppo di colori ritmici; egli sovrappone le tonalità più incredibilmente lontane con un assoluto sangue freddo che non si preoccupa per niente del loro effetto 'lacerante' ma solamente della 'vitalità' che ne risulta"¹³.

Dai giudizi, a volte sferzanti, a volte benevoli, sempre acuti e pungenti sui musicisti a lui contemporanei o da poco scomparsi si delinea, si chiarisce la concezione della musica di Debussy. Le citazioni riportate che riguardano soprattutto i gusti musicali di Debussy, le sue polemiche, le sue idiosincrasie, i suoi attacchi contro musicisti e istituzioni musicali del suo tempo, sono pertanto sufficienti, ad un'attenta lettura, a far scoprire quello che potremmo chiamare il suo modo di *concepire* la musica. Il tema più importante che emerge chiaramente in tutte le sue pagine critiche è la sua concezione del *tempo musicale*. La polemica a volte chiaramente enunciata, a volte sotterranea, nei confronti del classicismo viennese, il suo modo di concepire e di sentire la *natura* nell'opera musicale, proprio in antitesi a quella dei maestri del classicismo viennese, ci riporta alla polemica nei confronti dello schematismo inerente alla *forma sonata*, al suo modo di sezionare il tempo musicale, di dividerlo in frammenti precostituiti, ma legati inesorabilmente tra loro da un progetto che potremmo chiamare *rettilineo*. L'appello alla natura non ha nulla a che vedere con un naturalismo, del tutto estraneo alla mentalità e alla musica di Debussy, ma rappresenta piuttosto un richiamo ad un tempo musicale che prenda a modello i ritmi della natura, cioè le sue scansioni varie, imprevedibili, mutevoli e sempre apportatrici di nuove creazioni.

Kandinskij scriveva nel lontano 1910: "I musicisti più moderni, come Debussy, introducono impressioni *spirituali*, che attingono spesso alla natura e trasfigurano in forma puramente musicale le immagini spirituali.... E d'altra parte Debussy non usa mai, neppure nelle immagini 'impressionistiche' una descrizione interamente materiale, che è l'elemento caratteristico della musica a programma, ma si limita all'utilizzazione del valore *interiore* del fenomeno"¹⁴. Il continuo appello alla natura significa per Debussy richiamarsi ad un tempo destrutturato o meglio non schematizzato, in antitesi ai criteri del sonatismo dove a suo giudizio prevale una concezione lineare dell'opera musicale: essa deve semmai ricevere una forma '*provvisoria e caduca*' dall'immaginazione creatrice del musicista. Ciò che Debussy rifiuta è un'idea dell'opera musicale concepita come un *racconto* in cui è ben individuabile l'inizio, lo svolgimento e la fine intesa come felice scioglimento della vicenda. In altre parole è il sonatismo e l'idea del tempo musicale che esso

8 Ibid., p. 46.

9 Ibid., p. 57.

10 Ibid., p. 57.

11 Ibid., p. 62.

12 Ibid., p. 71-72.

13 Ibid., p. 81.

14 W. Kandinskij, *Der Geistige in der Kunst*. (Trad. italiana: *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1974, vol. II, p. 84)

presuppone che sta agli antipodi dell'idea di opera musicale che Debussy invoca e che realizza in molte sue composizioni.

La sua concezione del tempo musicale, quale emerge dai suoi scritti critici, può avvicinarsi alla logica del sogno e di istanti giustapposti, senza una visibile coerenza razionale nel suo flusso onirico. Nasce così la poetica dell'aforisma che prende corpo e giustificazione teorica ed estetica solo da una concezione non lineare del tempo. L'organismo sinfonico tradizionale, sviluppato con tanto successo dal classicismo viennese, può esistere solo se alla sua base vi sta l'idea di un tempo strutturato secondo un

periodo storico.

La rivoluzione di Debussy è consistita anzitutto nel mettere in crisi e distruggere questa secolare e imponente costruzione linguistica e tutta la retorica che essa comportava. Con *retorica* s'intende, in senso positivo, i modi di dire, di esprimersi, di articolare l'opera musicale, e tutte le convenzioni linguistiche che una tradizione musicale di tre secoli in Occidente aveva elaborato. La battaglia di Debussy consiste anzitutto nel cercare di disarticolare il linguaggio musicale tradizionale, ricorrendo agli esotismi, alle scale musicali diverse da quelle tradizionali, inventando una nuova *retorica* non più legata alle convenzioni



Accademia di Francia a Roma. Villa Medici. Il giovane Debussy, con giacca chiara e cappello, è in cima alla scalinata

progetto preesistente, secondo uno schematismo che prevede già un ordine, un quadro all'interno del quale si snoda l'invenzione del musicista. Questo progetto, che presuppone anche un linguaggio musicale dotato di una sua logica e di una sua razionalità stringente, quale quello che si è sviluppato a partire dal XVII secolo con l'armonia tonale, è congeniale a questa linearità del tempo. A partire da Monteverdi, da Frescobaldi questo 'progetto' si è andato articolando sempre più attraverso numerose tappe, la suite, il concerto barocco, lo stesso melodramma, che ha rappresentato un momento decisivo in questa concezione della musica come coerente racconto teatrale, sino a giungere alla sinfonia romantica come massima espressione di questa concezione della musica che è in qualche modo simile al romanzo borghese che non a caso nasce nello stesso

linguistiche del romanticismo. La strutturazione del tempo e il suo divenire nel classicismo viennese e nella scuola romantica tedesca che l'aveva portato alle sue estreme conseguenze, dilatandolo sino ai limiti della capacità dell'orecchio di seguirne lo sviluppo senza esserne travolto, viene annullato. Come afferma efficacemente Jankélévitch "ogni 'immagine' debussiana è come una vista istantanea e statica sulla 'presenza totale'; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo, e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi"¹⁵

Per realizzare questa immobilità e questo atomismo temporale, afferma ancora acutamente Jankélévitch,

¹⁵ *Debussy et le mystère*, La Baconnière, Neuchâtel 1949, p. 32.

Debussy giunge alla “decomposizione del tempo oratorio”; “si tratta del rifiuto di considerare la musica alla stregua di un discorso o di un ragionamento, della ripugnanza a *sviluppare*, e quindi del superamento di tutti i caratteri tipici della temporalità tardo-romantica..... Vi è anche una concezione dello spazio, secondo la quale la presenza e l’assenza, il vicino e il lontano, possono paradossalmente coesistere. Lo spazio debussiano è il contrario dello spazio cartesiano o della spazialità rigida della scienza; esso è piuttosto un’atmosfera, il luogo dello “sporadismo” delle creature, cioè l’insularità monadica immersa nell’incertezza del destino”.¹⁶

Giustamente un acuto critico di Debussy, Jarocinski, che si muove sulla linea di Jankélevitch scriveva efficacemente non molti anni or sono: “... non si può prevedere nulla in anticipo nella sua musica. Essa si sviluppa spontaneamente. Ignora quelle lunghe introduzioni, quegli ampi finali che facevano la gioia della retorica romantica. La sua musica non comincia e non finisce. Emerge dal silenzio, s’impone senza preliminari, *in medias res*, poi, interrompendo il suo corso, continua a tessere la sua trama nel nostro sogno.... Grazie al movimento incessante di particelle sonore piccole o più grandi, accade sempre qualcosa in questa musica, qualcosa in essa vive e muore, si forma e si rinnova senza sosta, scintilla di sensi diversi, senza significare pienamente nulla. Essa sembra incarnare il divenire bergsoniano della realtà, ma è più di questo: una cattedrale di simboli che viaggia attraverso il tempo”.

¹⁷ Perciò nell’armonia di Debussy sono abolite le classiche tensioni armoniche o per lo meno sono molto attenuate e la melodia è del tutto scissa dall’armonia. Le regole dell’armonia classica *vengono* volutamente violate: abbondano le quinte parallele e gli accordi non valgono più per il loro concatenamento ma per la loro sonorità. Si è parlato di accordi come ‘bande sonore’ e di qui l’idea di arabesco a cui si è già accennato e che torna spesso nei suoi scritti, arabesco inteso non come ornamento ma “come linea melodica oscillante, indipendentemente da qualunque sviluppo di temi

e di motivi”¹⁸(S. Jarocinski, op. cit., p. 167). Altri critici, con un certo ardore, hanno individuato in certi parallelismi di accordi un anticipo della schönbergiana *Klangfarbenmelodie*¹⁹ e altri ancora hanno intravisto in Debussy un precursore del webernismo e del post-webernismo.

Anche se indubbiamente Debussy è stato giustamente considerato, sulla scia delle acute considerazioni di Boulez, come un capostipite delle avanguardie, innovando la triade Wagner-Schönberg-Webern di adorniana memoria, con la nuova triade Debussy-Strawinsky-Webern, tuttavia è forse il caso di rivedere con attenzione queste anticipazioni storiche, non tanto per cercare chi è venuto prima e chi è venuto dopo o per elargire premi per le più ardite anticipazioni, ma piuttosto per attribuire la giusta identità e individualità a Debussy, al di là di ogni possibile anticipazione.

Ritornando al problema del tempo musicale, come è stato vissuto e pensato da Debussy come critico e come musicista, ci sembra che esso vada strettamente collegato al tema della *natura*, tema ricorrente nei suoi scritti. Che relazione può esserci tra il tempo e la natura? La natura non è mai concepita da Debussy in modo naturalistico, non è mai un quadro per bello e affascinante che sia da imitare, e allo stesso modo egli rifugge da una sua idealizzazione pastorale. Va ricordata la sferzante critica alla *Pastorale* di Beethoven,



Debussy direttore. Caricatura di Bils

sopra riportata. La natura per Debussy è anzitutto forma organica, il cui sviluppo è in larga parte imprevedibile. Quando nei suoi scritti o nei titoli delle sue composizioni pianistiche e orchestrali allude al rumore del mare, al canto degli uccelli, all’oscillare di una barca sulle onde, alla corsa delle nuvole in cielo, al lento propagarsi delle nebbie non è certo per un facile naturalismo onomatopeico. La natura, quale è intesa da Debussy, ci riporta alla sua concezione del tempo musicale: esso sorge dal flusso coscienziale e dai suoi movimenti imprevedibili e non schematizzabili, più simile quindi al *vento* o alle *nuvole* con il loro libero fluire che ad uno schema temporale già prestabilito. Perciò natura e tempo musicale mostrano la loro

¹⁶ Ibid., p. 40-1.

¹⁷ Debussy. *Impressionismo e simbolismo*, Editions du Seuil, Paris 1970, p. 167.

¹⁸ Ibid., p. 167.

¹⁹ Cfr. Francois Gervais, *La notion d’arabesque chez Debussy*, in « La revue musicale », n. 241, 1958, pp.14-15.

segreta complicità e l'una serve a chiarire e a spiegare il significato dell'altro e viceversa.

Si può forse ora comprendere meglio il rapporto di Debussy con la musica del suo tempo e con quella venuta dopo di lui. Se è ormai chiaro che è del tutto erroneo e unilaterale confinare Debussy nella corrente dell'impressionismo, non è neppure del tutto esatto farne un precursore delle avanguardie del Novecento, come alcuni hanno voluto tentare, o perlomeno tale affermazione va precisata e ridimensionata per non rischiare un'incerta fuga in avanti. Anzitutto il concetto stesso di avanguardia è molto, troppo vago: Schönberg non è Webern, Strawinsky non è Nono, Bartok non è Stockhausen. Se per avanguardia s'intende la

musica e le idee sulla musica che correvano negli anni cinquanta e sessanta nell'ambiente di Darmstadt, allora dire che Debussy prelude alle avanguardie può essere un'affermazione a dir poco incauta. I musicisti delle avanguardie di allora, ognuno a modo suo, avevano negato l'idea stessa di opera musicale, come organismo compiuto. Affermare la validità del concetto di opera implica evidentemente la volontà di salvare in qualche modo l'idea di tempo musicale, come elemento strutturante la composizione. Fino a quando si afferma che il tempo, comunque lo si voglia intendere, è l'elemento imprescindibile di ogni opera musicale e che compito del musicista è di portare un qualche ordine

nel caos, si è lontani dall'ideologia delle avanguardie seriali o post-seriali. Per Cage, ad esempio si tratta semplicemente di prendere atto del caos del mondo della natura, senza sovrapporgli alcunché. Perché allora, si chiede, scrivere musica? "Ovviamente vi è un solo scopo ed è di non avere scopi cioè avere a che fare solamente con i suoni..."²⁰

Questo mito di una *creazione* musicale che non sia più assolutamente creazione nel senso tradizionale del termine, ma mistica ricezione passiva, in un

²⁰ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, p. 12.

atteggiamento di totale abbandono alla *natura* si ritrova in tutti i musicisti che si richiamano a Cage, ma anche in altre scuole assai lontane, anche geograficamente da Cage. Lo stesso Stockhausen affermava in un'intervista rilasciata nel 1968: "...tutto ciò che oggi è interessante è di non più pensare nella direzione di definire un processo musicale mediante tabù, ma piuttosto di domandarsi come posso aprire un mondo sonoro a tutto"²¹. E' quindi un atteggiamento comune a molti musicisti di quegli anni: ruotare di 180 gradi la disposizione del musicista tradizionale e far assurgere la passività, la ricettività, l'ascolto a guide supreme per il musicista. L'abbandono alla *natura* viene così a sostituire il vecchio e *sorpassato* concetto

di espressione e di soggettività. Natura impersonale, muta, inespressiva, simbolo di un caos originario, non ancora stravolto dall'operare umano su di essa. Qualsiasi idea di tempo musicale implica una progettualità, e quindi un processo temporale: non a caso, è proprio ciò che viene radicalmente negato da queste avanguardie. Dove non c'è progettualità non esiste una dimensione temporale. La *natura* di cui parla Cage, come caos primordiale, non è la *natura* di cui parla Debussy, il quale la concepisce piuttosto come il simbolo o la metafora della sua idea di tempo. Non è l'informale, ciò a cui aspira Debussy, ma piuttosto una forma che rispecchi il fluire del tempo nell'interiorità della coscienza. Il vento, l'onda del mare, le nuvole in cielo non

rappresentano l'informale ma piuttosto una forma che prende corpo in un processo temporale libero da schemi precostituiti.

L'originalità di Debussy consiste proprio nell'aver intuito che il tempo musicale proprio dell'era del classicismo era finita e che si affacciava all'orizzonte un nuovo modo di concepire il tempo: la natura, con i suoi ritmi, i suoi respiri, la sua organicità e creatività poteva essere il nuovo modello in senso metaforico.

²¹ Intervista riportata nel volume di A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 394.



Bisognava perciò abbandonare ogni atteggiamento prometeico per un approccio più recettivo e più aperto alle sottili suggestioni che solo il mondo della natura poteva offrire.

Ma questa idea di natura e di tempo musicale non ha nulla a che vedere con la natura muta, inespressiva e impersonale delle avanguardie degli anni '50 o '60. La soggettività e l'espressività dell'opera non vengono negate da Debussy ma anzi esaltate e legate all'interiorità della coscienza: in questo è lontano dalle avanguardie irrazionalistiche degli anni di Darmstadt. Indubbiamente Debussy ha aperto la strada a molte esperienze musicali del Novecento, alla rinascita del pensiero modale, ad una concezione della musica agli antipodi dell'idea di *sviluppo* a cui si sostituisce

l'arabesco, all'abbandono di un'armonia funzionale, per avvicinarsi invece a ciò che è stato chiamato 'una musica puramente sonoriale' basata più sulla sonorità degli accordi che sul loro concatenamento, al gusto per la brevità aforistica in opposizione alla retorica romantica e wagneriana. In questo forse possiamo persino idealmente immaginarlo come maestro al primo Schönberg e a Webern, peraltro così lontani culturalmente e geograficamente dal musicista francese. Indubbiamente anticipatore, Debussy, delle grandi rivoluzioni operate dalla musica soprattutto della prima metà del Novecento; rischioso e sviante farlo diventare un generico precursore delle avanguardie irrazionalistiche e nichilistiche lontane le mille miglia dal suo pensiero e dalla sua musica. ■

Strutture del tempo nella musica del XX e XXI secolo

Il suono nascente

La dimensione temporale appartiene alla più intima essenza dell'uomo, ne caratterizza e sostiene lo la metamorfosi che gli consente di darsi - e quindi di dare - una forma. Esiste però, come notava Ernst Bloch, una molteplicità di strati temporali.

Il tempo cronologico, esteriore, che scandisce il divenire storico, coesiste e si interseca con il tempo interiore, a propria volta franto – secondo l'intuizione hegeliana - in tempo psicologico (il tempo dei nostri sentimenti e del loro intreccio) e tempo ontologico (espressione dell' interiorità più profonda del Sè, ove si racchiude l'essenza dello Spirito).

Le strutture musicali miracolosamente restituiscono tale sincronia di durate ed esaltano la vocazione creativa dell'uomo. Attraverso l'organizzazione temporale dei suoni, infatti, è possibile creare un tempo proiettato oltre i limiti a cui è consegnata l'esistenza umana.

In questa vertiginosa sospensione vibra l'eco dell'auto- negazione, poiché trascendere la condizione spazio- temporale significa non solo prolungare l'estasi dell'istante eterno in cui l'essere vivente abbraccia la propria completezza, ma anche spezzare il confine in cui è racchiuso il limite umano.

Distruzione che si svela premessa di nuova rinascita. A questa rinascita invitano da sempre le architetture sonore, forme che celano nelle loro maglie eteree una sfida audace: quella di inventare, grazie all'immaginazione, un tempo libero, radiale, intersecato di compresenze.

Analizzare le strutture temporali che animano la produzione novecentesca e contemporanea (ove la riflessione sul tempo raggiunge il proprio vertice, grazie all'innovazione tecnologica, il ripensamento dello spazio acustico, ma anche della scrittura, del gesto interpretativo e della facoltà percettiva) significa allora immergerci nella nostra più profonda interiorità per indagarne le incrinature, le intuizioni e gli smarrimenti, nascosti nell'ondulazione degli strati temporali sovrapposti. In quale misura la formazione e la costruzione dell'identità stessa dell'uomo possono venire trasformate grazie alla musica e ad una riacquisita flessibilità della dimensione temporale? E' possibile, inoltre, favorire per questa via la creazione di una società più sensibile all' armoniosa integrazione tra le diverse temporalità che la compongono?

Lo scorso 5-6 dicembre, presso l'Ateneo Veneto, si sono confrontati su questo tema filosofi, filosofi della musica, estetologi, musicologi e compositori, fisici e formatori, nell'ambito del 'Convegno di Filosofia della Musica' organizzato dall'Ateneo Veneto con il patrocinio della Facoltà di Filosofia e Teoria delle Scienze e di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici di Ca' Foscari e dello IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia).

Traendo spunto dall'intuizione noniana del 'suono nascente' (colto cioè nella purezza del suo sporgersi dal silenzio), Enrico Fubini, Daniele Goldoni, Carlo Serra, Silvia Vizzardelli, Giovanni Morelli, Pietro Polotti, Quirino Principe, Davide Rocchesso hanno ripercorso i momenti salienti della produzione compositiva e filosofico- musicale del XX e XXI secolo, da Debussy e Bartók fino ai maestri del repertorio contemporaneo. La riflessione sulle innovazioni apportate dalle nuove tecnologie si è coniugata all'analisi del parametro tempo nella creazione musicale affidata a due tra i compositori italiani più affermati, Giacomo Manzoni (Leone d'oro alla carriera, alla Biennale 2007) e Claudio Ambrosini (Leone d'oro per la musica del presente, alla Biennale 2007).

A chiusura del convegno un recital pianistico, svoltosi nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto, su iniziativa dell'Agimus di Venezia. Il programma comprendeva opere della letteratura per due e quattro mani del XX e XXI secolo ed alcune prime esecuzioni assolute.

Letizia Michielon

In attesa che la riforma dei Conservatori sia completata

L'oggetto misterioso chiamato Liceo Musicale

Uno dei problemi più complessi sollevati dalla Legge di riforma dei Conservatori è quello collegato ad un segmento della formazione di base; in particolare, all'istituzione del Liceo ad indirizzo musicale

di Bruno Carioti



A quasi dieci anni dall'approvazione delle Legge, mentre sul segmento finale (Conservatori) dell'alta formazione si sta operando - pur tra mille difficoltà - in una direzione abbastanza definita, per il segmento precedente, quello del liceo, la situazione è ancora molto confusa. Con la riforma Moratti - 2005 - si era giunti a definire gli obiettivi formativi e i percorsi didattici dei 'licei musicali e coreutici', senza però indicare in che modo tale architettura avrebbe potuto essere messa in atto.

I problemi legati alla formazione musicale in questo segmento sono molteplici e riguardano sia l'ambito dei contenuti didattici sia quello economico. In particolare non è stato ben definito il meccanismo con cui i conservatori, che fino ad ora hanno provveduto ad erogare la formazione musicale anche in questo segmento,

dovrebbero lasciare il posto ai licei musicali. Anche un altro elemento non è stato ben chiarito: gli istituendi licei musicali dovranno avere una finalità professionalizzante o dovranno solo rispondere alla pur nobile esigenza di allargare la platea di coloro che studiano la musica per conoscerla e per imparare a suonare uno strumento, anche senza la prospettiva di fare della musica la propria professione? E' un punto essenziale da dirimere, e nasce dalla semplice considerazione, a tutti chiara, che la scelta di fare la professione di musicista deve essere fatta in età estremamente precoce e che gli studi devono essere condotti con estremo rigore. Altro problema: quando si parla di un liceo ad indirizzo musicale si parla di una struttura analoga agli attuali licei con sette-ottocento studenti, o si pensa invece ad una sezione ad indirizzo musicale all'interno di un'altra tipologia di liceo (p.es.



quello artistico)? E ancora. In che modo si pensa di coprire le spese aggiuntive che necessariamente dovranno essere affrontate per attivare i licei musicali in un momento in cui – è cronaca di ogni giorno – si evidenzia una fortissima crisi economica che ha costretto il governo ad operare tagli pesantissimi anche ai finanziamenti alla scuola? I licei musicali attualmente non esistono (se si eccettua qualche rara sperimentazione

sparsa sul territorio nazionale) e quindi è necessario da un lato creare gli organici sia dei docenti sia del personale ATA, e dall'altro individuare le strutture ed attrezzarle per renderle idonee allo svolgimento degli insegnamenti specifici dell'indirizzo musicale.

Tutto ciò non può realizzarsi se manca un forte segnale politico di attenzione verso questo settore; se non si individuano ingenti e certe risorse da assegnare per la riforma, e senza una chiara indicazione su ciò che il governo si aspetta da queste istituzioni. Se, cioè, non si chiarisce prima, se il governo immagina i licei come istituzioni aperte a tutti e finalizzate alla diffusione della cultura musicale nel nostro paese o se invece devono servire a preparare i futuri musicisti. Appare difficile far coesistere le due tipologie, considerato che le esigenze formative sono sostanzialmente differenti e che i percorsi da seguire devono necessariamente essere diversificati. Un esempio, dal settore sportivo, chiarirà gli elementi del problema: un conto è fare sport per mantenersi in forma magari andando a correre nei parchi una o due volte a settimana e un conto è prepararsi per la maratona, nella prospettiva di partecipare alle olimpiadi. Nel primo caso l'impegno richiesto è di due o tre ore a settimana, quando si ha tempo; nel secondo, è necessario seguire allenamenti spesso molto pesanti, che durano anni e che, necessariamente, iniziano in età molto precoce. Per la musica il discorso è molto simile: un conto è il piacere di imparare a suonare il violino per il solo piacere di farlo e un conto è imparare a suonare il violino con la prospettiva di suonare nell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di

S. Cecilia.

Attualmente attraversiamo una situazione di stallo determinata anche dal recente cambio di governo e dall'emergenza economica. Ultimamente il Ministro Gelmini ha espresso l'intenzione di occuparsi da vicino della riforma dei conservatori e, conseguentemente, della complessiva riorganizzazione degli studi musicali in Italia. Questa è ormai divenuta un'urgenza assolutamente

ineludibile, in considerazione anche dell'approssimarsi della scadenza del 2010, data ultima indicata nella dichiarazione di Bologna, per la riorganizzazione del sistema dell'*higher education* in Europa e quindi, di conseguenza, anche in Italia.

La nostra legge di riforma, basata sull'omologazione del nostro sistema formativo a quello universitario, prevede necessariamente anche la riorganizzazione del periodo precedente degli studi musicali dal momento che nel nostro sistema, con l'esclusione delle scuole medie ad indirizzo musicale, il percorso formativo musicale si svolge interamente in conservatorio. Fino ad ora ci si è occupati quasi esclusivamente del segmento superiore ma tutti noi sappiamo quanto sia importante - in quanto strettamente collegato e funzionale ad esso - il periodo di studi precedente e, in particolare, quello del segmento liceale che abbraccia l'età più importante per lo sviluppo del futuro musicista.

Ci attendiamo a breve un segnale del Ministro Gelmini e del governo nel suo complesso, per procedere alla riorganizzazione del settore. Non possiamo più aspettare. Rischiamo di rimanere fuori dall'Europa e da quei processi di sviluppo culturale che stanno investendo tutto il nostro continente. Sarebbe una beffa che l'Italia, paese della cultura e della musica, si trovi in una posizione di svantaggio proprio in questo settore. ■

Bruno Carioti, Direttore del Conservatorio dell'Aquila, è Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori italiani

A cent'anni dai Balletti Russi parigini, un ritratto del suo patron

Genio o Ciarlatano?

Datemi sei mesi e vi farò di chiunque un coreografo, soleva dire Sergej Diaghilev, l'inventore della grande stagione del balletto del Novecento, il padre padrone di intellettuali ed artisti nella Parigi di inizio Novecento

di Marco Vallora

Aveva troppi anelli alle mani, un ciuffo bianco che gli sigillava il volto come un'*aigrette* smidollata e beffarda, un eccesso di pelliccia che gli fuoriusciva dai mantelli, l'immane "cilindro da direttore da circo" (è Cocteau che ce lo ricorda) ed un fare

insieme molle e tirannico, eppure sempre magnetico, imperioso, *charmant*, al punto di sirennare anche i detrattori più riluttanti. Simpatico ai più forse non proprio, ma fascinoso, irresistibile. Lui stesso, presentandosi alla matrigna, che pure lo aveva molto amato, e protetto, perché riuscisse a diventare musicista, si era regalato questo curioso autoritratto: "Sono anzitutto un ciarlatano, anche se piuttosto brillante; e poi un grande affascinatore; terzo, non ho paura di nessuno; quarto, sono un uomo con parecchia logica e pochi scrupoli; quinto, sembro essere privo di vero talento. Ciononostante credo d'aver trovato la mia vera vocazione: essere un Mecenate. Dispongo d'ogni cosa necessaria fuorché dei soldi: ma verranno". Aveva già capito, o meglio, progettato tutto di sé. All'inizio avrebbe voluto diventare musicista, suonava con grazia, ma quando sottopose al suo maestro di composizione — il grande e temibile Rimskij-Korsakov — un'ambiziosa scena dal 'suo' *Boris Godunov* che aveva appena composto, questi gli suggerì di sfrondare qui e là, lasciandogli comprendere poco a poco che forse era meglio sforbiciarla tutta (il grande Dittatore dei Ballets Russes si sarebbe poi preso

la sua rivincita imponendo a sua volta non pochi tagli a *Shéhérazade*). Prensile, Diaghilev non insiste: tenta di diventare pittore-scenografo alla scuola di Alexander Benois, acquista quadri, organizza concerti, insomma decide di diventare un collezionista alla moda, sia

pure senza troppi mezzi ("ma i soldi verranno", sempre, sullo sfondo). Fonda così una rivista, *Mir Isskustva*, il Mondo dell'Arte, che segna comunque una tappa decisiva nel gusto decadente simbolista dell'avanguardia russa e non soltanto, circola anche negli ambienti più



sofisticati d'Europa. Poi, sempre senza troppi soldi, ma con la convinzione nativa di poter stra-vincere, inventa genialmente il proprio ruolo, senza quasi antenati, quel ruolo inedito che lo renderà sopra tutti Imperatore: Zar della Danza moderna. Impresario, scopritore di talenti, "inventore" di geni. Come sentenziava, con spirito sarcastico, il suo "maestro" Benois: "L'Impossibilista ha messo in marcia il suo grande esercito". Incomincia da un lontano cugino, Igor Stravinskij, su cui pochi allora avrebbero scommesso, anche perché ha un carattere irascibile e scostante. "Ricordatevi, costui è alla vigilia della celebrità", va ripetendo in giro, spiritato, davvero convinto, anche se nessuno gli crede. Ma, soprattutto, al grande compositore ribelle, che ama curiosamente il balletto, via

Ciaikoskij (lo ha sorpreso e spiato da bambino, in un palco -assorto, tormentato, romantico e ne è rimasto come suggestionato, per sempre), il prossimo rivoluzionario del *Sacre du Printemps*, che sta già per indossare la giubba primordiale dell'anarchico cosmico, gli inventa un mestiere: gli propone di scrivere una pagina autonoma da coreografare, ed anima quell'*Uccello di fuoco* che lo renderà subito celebre.

Diaghilev, intanto, è già diventato celebre di suo: a Parigi, nel distratto 1908, ha importato come un fulmine dirompente uno spettacolo quale il *Boris Godunov* di Mussorgskij e un interprete-monstre come il basso Scialiapin: il successo è strepitoso ed impreveduto. Quest'omone incredibile, imprendibile, capriccioso, che in un ritratto di Bakst ammicca grassottello con i suoi taglienti baffi ridanciani, i panciotti vistosi e la vecchia mamma-balia perennemente sullo sfondo, riesce in poche ore a conquistare un *parterre de roi* che va dalle sue Altezze Imperiali di Russia a Saint-Saens (mettere la dieresi), da Debussy a Fauré, da Gide, a Proust, persino al refrattario delle mondanità Erik Satie (ma presto lo idolatreranno pure Conrad e Henry James, Claudel e Ravel, miliardari generosi come i Rothschild o 'divine' regine della scena, come Isadora Duncan e Sarah Bernhardt).

Quella sera stessa, invasata e rapita da un'epifania che, prensile, intuisce come irripetibile, una nobile belle dame sans merci, "giovane tigre infiochettata" secondo l'immane Coctea, lascia il suo palco agghindata di fatui cavalieri e stolti velluti e si ritira in piccionaia, per godersi meglio, in solitudine ed intelligenza, quel *Boris* dirompente. È Misia Sert, la grande musa di tutta la Parigi



Caricatura di Ernest Ansermet, storico direttore dei Balletti russi

colta e capricciosa, l'ispiratrice della *Révue Blanche*, proprietaria di uno dei tanti mariti, Thadée Natanson, ritratta da Renoir, Bonnard, Vallotton, la figlia dello scultore Godebski che sposerà il pittore spagnolo neotiepolesco Sert, il quale riempie le residenze aristocratiche di chilometri di affreschi finto-settecento (il duo pianistico Gold-Fizdale le ha dedicato una magnifica biografia). Nasce così un sodalizio, non amoroso ma creativo, destinato a una fortunata "famiglia-figliolanza" di felicissimi spettacoli. Diaghilev, del resto, proprio negli anni in cui Wilde sconta il suo feroce processo, e pure lui, giovane, è stato licenziato, per cattivo carattere ed immoralità, però ora porta la propria gridata omosessualità con la provocatoria disinvoltura di un foulard sgargiante.

Ama disperatamente e tirannicamente le sue

creature, come un imperatore antico, le sommerge di rubini e capricci, è capace di piangere ai loro piedi, ma anche di cacciarli dal 'suo' palcoscenico, se soltanto questi rivolgono un sorriso complice a qualche fragile danzatrice. È il caso del grande Nijinskij, che ha portato ad incandescenza scandalosa l'*Après midi d'un faune* simulando una lenta sequenza di onanismo danzato, che sconvolge tra gli altri il direttore del *Figaro*, Calmette, il protettore di Proust, e mette in serio imbarazzo lo stesso Debussy. Quando dal Sudamerica (Diaghilev non c'è andato perché è superstizioso e teme i lunghi viaggi: gli hanno profetizzato che morirà accanto all'acqua, ed infatti perirà miseramente a Venezia, tra le braccia di Misia, dove è sepolto, sempre infiorato, accanto a Stravinsky, al cimitero di San Michele) quando, più precisamente da Buenos Aires, giunge il telegramma che Nijinskij, a sorpresa, si è sposato, celebrando dionisiaco la sua breve libertà, che lo porterà alla follia, dopo urla selvagge di dolore animale ed irrefrenabili strepiti di rivolta, "l'Orco che per le strade ingrassava i ragazzini prima di divorarli", come chiosava impietoso Cocteau, ad un tratto smette il suo lutto. Di botto. Teatrale come sempre. Anche nei sentimenti più veri. Tornato impeccabilmente algido, il suo segretario Boris Kochno (che poi diverrà librettista per Poulenc e Rieti, scene di De Chirico) telegrafa sobriamente al pupillo-fedifrago -su cui Diaghilev aveva davvero fondato un impero teatrale ed anche la propria fortuna- ebbene gli riserva una sola, frigida parola burocratica: "licenziato". Null'altro: "come qualcuno che si fosse disfatto di un peso", scrisse il suo fido regista Grigoriev. Invita Fokine a non sospendere i suoi progetti

per la Straussiana *Leggenda di Giuseppe* e si precipita in Russia, dove aveva già adocchiato una morbida comparsa, che si limitava a girare sul palcoscenico con un prosciutto sul vassoio. Ecco lì, l'intuito, il fiuto leggendario. Tra lo sgomento del suo *entourage* lo elegge primo ballerino, affidandolo alle cure di Fokine: la giovane comparsa, però, porta un nome che impareremo a conoscere: Léonide Massine. “Datemi sei mesi — amava dire, spavaldo — e vi farò di chiunque un coreografo”. Il suo genio fu proprio quello: di stimolare, scoprire, inventare *liaisons* tutt'altro che pericolose, feconde. Irrita tutti, ma alla fine li soggioga.

Anche il vecchio amico Stravinskij, che scrive di lui: “Diaghilev non era un intellettuale. Era troppo sensuale per poterlo essere: per di più gli intellettuali non hanno mai un gusto vero e chi mai ebbe invece tanto gusto quanto lui?” E ancora: “Ciò che mi colpì innanzitutto in lui fu il grado di tenacia che egli raggiungeva quando perseguiva uno scopo. Faceva sempre paura e nello stesso tempo dava un senso di tranquillità”. Se ne resero conto tutti quelli che accettarono il suo stimolante imperio: da Ida Rubinstein a Cocteau, da Picasso a Satie. Ebbe a che fare con musicisti come Ravel, Respighi, De Falla e Prokofiev, di nuovo: tutti. E non dimentichiamo che fu lui, il primo davvero, a rivoluzionare l'idea della scenografia, in fondo ancora d'impianto neo-classico,

architettonico-illusivo, via i bianchi tutù che ancora facevano vibrare Degas, meglio i managers o i grattacieli se-moventi di *Parade*. Dalle frananti scene orientaliste e fiabesche di *Shéhérazade* alla pulizia più rivoluzionaria e sgombra di *Le Noces* o alle provocazioni cubiste appunto di *Parade*, con clacson in scena e macchine da scrivere. E fu soprattutto lui il vero pioniere, a portare per primo al teatro pittori non refrattari ma distratti, come Léger, Derain, Matisse, Dufy, e ovviamente Picasso: per esser spicci, praticamente tutti i grandi della pittura moderna. Fanciullo volitivo e geniale, cui era realmente impossibile sottrarsi. E che ‘legò’ il suo a molti altri nomi, dal *Sacre du Printemps* alle *Sylphides* di Fokine, da *Jeux* a *Le biches* a *Les facheux*, sino ai progetti di Balanchine. “Stupiscimi!” impose ad un giovane poetucolo di genio, che si chiamerà però Jean Cocteau. Chi lo sa che, con quella proterva richiesta e ben azzeccata, non ne abbia fatto proprio lui un grandissimo scrittore, choccandolo ed estirpandolo da mamma. E questi lo descrisse sempre con complice malizia: uno stravagante datore di lavoro, che — obbligato a traversare l'Oceano nonostante la sua superstizione e nonostante non risultasse “realmente religioso né credente” — si affittò pascalianamente (la grande scommessa) un suo servo, Vasilij, perché pregasse accanto a lui, per lui, per delega, tra i marosi scatenati. “Dal momento che non si può essere certi di nulla”. ■

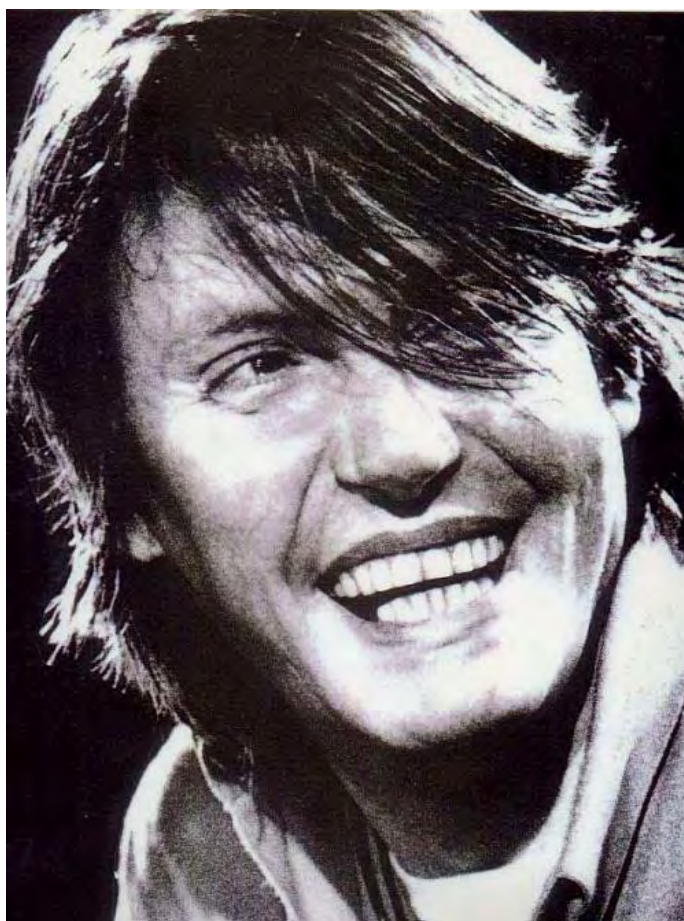


Intervista a Fabrizio De André

Un poeta contro l'emarginazione

Realizzata nell'estate del 1996, la riproponiamo a dieci anni dalla sua morte per l'interesse dei temi affrontati ed a ricordo di un bell'incontro nella sua casa, in riva al mare della Sardegna

di Pietro Acquafredda



Sei anni di silenzio e di lavoro. Qualche rarissima apparizione in pubblico. Una lunga stagione di isolamento, di creazione e di avventura. Ma ora, sul finire di questo 1996, Fabrizio De André come per un incanto ha rotto gli indugi: prima un disco, *Anime salve*, tante volte annunciato e tanto sospirato dai suoi fans. Poi anche un libro, *Un destino ridicolo*, scritto a quattro mani con un amico psicoanalista e scrittore, Alessandro Gennari. E non è finita qui: per il '97 è prevista anche la tournée che porterà De André in giro per l'Italia. Ma

anche se cambia il ritmo della vita, il suo sguardo pacato, il suo modo di soppesare le parole restano invece quelli di sempre. E se gli domandi cosa c'è di speciale, di straordinario nel suo mondo, ti risponde così: "Al di fuori dei miei sogni, del mio contatto con qualcosa che altri hanno voluto definire 'assoluto', vivo normalmente come credo la maggior parte dei miei simili. Delle mie canzoni non mi ritengo neppure totalmente responsabile: vengono con le idee, forse sono idee, forse qualche altra cosa che non so definire".

Ma come nasce, come si diventa cantautore? Come nacque De André cantautore?

“La mia famiglia, dal lato paterno, è di origine francese: provenzale per la precisione. Mio padre, durante l'intero arco della vita, non perse mai i contatti con i luoghi d'origine. Ritornando dai suoi viaggi portava a me e a mio fratello Mauro qualche regalo, in particolare dischi di musica popolare. Fra questi, a 14 anni, scoprii le canzoni di Brassens. A scuola, al contrario di mio fratello, non primeggiavo. Così in famiglia avvertivo un clima di competizione, che mi metteva ansia”.

E la sua vocazione musicale scaturisce da quest'ansia?

In un certo senso sì. Lo specchio in cui riflettevo le mie angosce era

rappresentato da mia madre. La quale nel 1954 pensò di regalarmi una chitarra e trovò anche un maestro colombiano che mi insegnasse a suonarla. Posso dire che i doni di mia madre e di mio padre si sommarono miracolosamente per indirizzarmi a quello che gli altri riconoscono come mio mestiere.

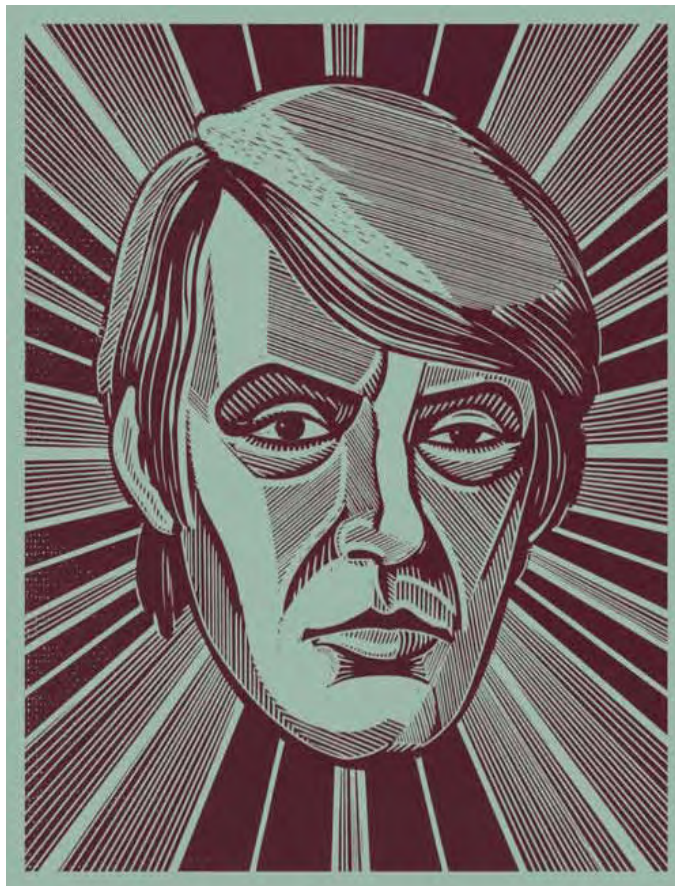
La sua scelta di diventare cantante venne accettata senza problemi in famiglia?

All'uscita del mio primo disco mia madre si dimostrò subito entusiasta. Mio padre lo fu solo qualche anno dopo, quando, stando già fuori casa, avevo dimostrato di sopravvivere più che dignitosamente con un'attività che ai tempi veniva considerata più un espediente che un vero lavoro.

Lei parla di suo padre con una sorta di venerazione.

Quanto è stato importante per lei questo rapporto?

È una persona di cui parlo molto volentieri. Si laureò in Lettere a Torino studiando di notte e lavorando di giorno per pagarsi gli studi. Dove riuscisse a trovare il tempo per dormire non me lo ha mai raccontato. Tra i frammenti dei tanti ricordi che mi confidò quando negli Anni Settanta diventammo intimi amici, ce n'è uno che ricordo nitidamente. Quando le leggi razziali vennero estese anche in Italia, mio padre ricevette la visita di due gentiluomini che lo pregavano di stilare l'elenco degli studenti di origine ebraica che frequentavano la sua scuola a Sampierdarena. Mio padre li rassicurò. Poi il mattino seguente fece il giro delle classi raccomandando a tutti i ragazzi che avevano ascendenti ebrei di rifugiarsi da qualche parente in campagna fino alla fine della guerra. Un paio di giorni dopo i due comparì si fecero di nuovo



vivi, intimandogli di seguirli, perché il questore desiderava parlargli. Lui li tranquillizzò. Chiese solo di poter avvertire la segretaria. Naturalmente li ingannò e uscì da una porta secondaria. E i fascisti devono ancora trovarlo adesso....

Poi, dopo la guerra, entrò in politica...

Sì, divenne vicesindaco di Genova nelle file del partito repubblicano. I comunisti tappezzarono la città con un fotomontaggio in cui appariva vestito da prete. Per lui fu uno choc, ma confesso che io e mio fratello ci facemmo - naturalmente di nascosto - un sacco di risate. Poi si schierò con il presidenzialismo di Pacciardi e venne espulso dal partito. La motivazione suona ancora al mio orecchio come la nota di

un corno stonato: 'indegnità politica'. A proposito, dal momento che hanno riabilitato Pacciardi, perché non fanno lo stesso per mio padre?

Torniamo a lei. Che cosa resta del contestatore di un tempo?

La politica in questo momento e in questo Occidente che ha scelto il capitalismo non solo come sistema economico ma anche come teorema filosofico e morale, non esiste più. Chi guida il Paese, chi muove le leve dell'informazione è il grande capitale. I numeri sono diventati più importanti degli uomini. Chi paga le conseguenze più dure sono le minoranze politiche, religiose, culturali o anche solo comportamentali: proprio quelle da cui si potrebbero attingere nuove idee. Questo influisce anche sulla musica, dove si scorge una certa stanchezza e una povertà di ispirazione...

La poesia e la canzone non hanno mai goduto di tangibili privilegi. Non è quindi una genetica mancanza di ispirazione quanto la scarsa considerazione da parte dei contemporanei ad ingenerare in molti artisti una profonda sfiducia nel proprio lavoro. Gli uomini sono tutti potenziali artisti, ma devono fare i conti con esigenze di vita che con il tempo si sono moltiplicate, trasformando semplici orpelli in insopprimibili necessità. Per gli artisti troppo ricchi vale il discorso contrario. E, nel nostro tempo, cantanti e autori ne sono un innegabile esempio: avendo troppo coltivato il gusto per il superfluo e dato eccessivo riscontro alla parte più rozza della loro esistenza hanno perduto, insieme al rispetto per la propria arte, il gusto e la capacità di esercitarla.

Dopo Anime salve l'attende una faticosa e lunga

tournée. Con che spirito l'affronterà?

Cercherò di impegnarmi al massimo per difendere il rispetto che devo al pubblico e che intendo mantenere anche nei confronti di me stesso, anche se le esibizioni non sono mai state al vertice dei miei desideri. Sarò confortato, oltretutto dalla presenza di ottimi musicisti con cui ho una lunga consuetudine di lavoro e di amicizia, dall'intervento di entrambi i miei figli: Cristiano con il compito tutt'altro che facile di sostituire un grande polistrumentista come Mauro Pagani e Luvi, mia figlia, come corista.

Sulla questione della contaminazione dei generi, specie fra il 'classico' ed il 'leggero' o 'popolare, come la pensa?

“I primi musicisti che contaminarono le proprie opere con spunti melodici ed armonici di più modeste ed in certi casi anonime origini, furono proprio quelli che usiamo chiamare i 'classici': da Mozart a Brahms, da Chopin a Ciaikovskij e Bartok che sulla musica popolare ungherese scrisse addirittura dei trattati. Mi sembra quindi logico che la musica di strada, la canzone, il canto popolare si lascino ispirare da qualche sinfonia, sonata od oratorio; mi pare bello ed anche giusto, non fosse altro per riappropriarsi di antichi e recenti saccheggj da parte della musica colta. Del resto penso che la musica del futuro

non potrà diventare tale se non attraverso commistioni e contaminazioni di ogni suo genere.

Ha qualche preferenza, come tutti, in fatto di musica? Ha, ad esempio, una 'musica per la mente' ed una 'musica per il cuore'?

“Nella buona musica il cuore e la mente non hanno una precisa linea di confine, né in chi la compone ma neppure in chi l'ascolta, lasciandosi trasportare da una mera contemplazione acustica, senza indagarne i presupposti logici e le minime astuzie dovute al mestiere degli autori. Se devo proprio fare una cernita stretta, che per altro si basa esclusivamente sul mio gusto personale, confesso che la mia predilezione va al *Concerto in re maggiore* per violino ed orchestra di Paganini, al Wagner della *Morte di Sigfrido*, al *Requiem per Django Rainard* di Lenny Tristano, naturalmente a *Yesterday* dei Beatles, e a *Lay Lady Lay* di Bob Dylan... Ma anche - stavo per dimenticarlo - all'intera colonna sonora di Prokofiev per l'*Alexander Nevsky* di Ejsenstein”.

La buona musica può trovare nel mercato e nelle sue leggi un nemico da combattere?

“Gli autori si meravigliano della 'strategia dello scorpione' con cui i discografici stanno distruggendo il mercato e se stessi. Si meravigliano e nulla possono al di fuori di indignate quanto generiche ed inutili proteste”. ■

De André musicista. Un altro 'caso Scelsi' ?

Chi ha eletto De André 'voce' del secolo si è fatto certamente convincere dalla ragione che egli meglio di tanti altri, è stato interprete di quella 'fatica di vivere', che ha contraddistinto il secolo appena trascorso. Dar voce agli emarginati è stato per De André l'impegno di una vita, al quale non ha mai rinunciato anche quando all'arma della pubblica protesta ha preferito il silenzio, la fuga dal mondo e dalla politica, nella quale ormai non si riconosceva più per rintanarsi nella 'sua' Sardegna, in quella campagna dove aveva deciso di stabilirsi, nonostante la ferita ancora sanguinante del rapimento, e dove contava di ritirarsi definitivamente, se non fosse sopraggiunta la morte improvvisa, appena possibile, perché io - diceva convinto - “non esplodo dall'entusiasmo al pensiero di invecchiare in scena. Insieme a Dori abbiamo scelto la campagna e l'abbiamo scelta in Sardegna per varie ragioni, alcune delle quali forse anche di origine misteriosa; fra di esse comunque riconosco l'incanto dei paesaggi, la solidità etica degli abitanti e l'ipotesi allora formulata di cercarci un'attività di riserva per i tempi in cui non ci saremmo più sentiti idonei ad avvitare canzoni sul palcoscenico. Dori, da parte sua, ha già smesso l'attività d'interprete da parecchi anni, salvo le sporadiche e a parer mio splendide ricomparses nella mia ultima tournée e nel mio ultimo lavoro discografico”.

Non che il rifugio nella campagna dell'isola lo guarisse da tutti i malanni; e allora De André ricorreva, come tanti di noi: “in casi di estrema tensione provocata dall'imminenza di un futuro incerto e da ben più disperanti tragedie, come la scomparsa di persone care, a qualche tranquillante per addomesticare l'angoscia”. Quell'angoscia gli veniva proprio dall'essere egli divenuto l'interprete più autentico del disagio degli emarginati, delle minoranze, “sempre più emarginate ed oppresse, dalle quali invece - ne era profondamente convinto - si potevano “attingere nuove idee, diversi insegnamenti capaci di riportare l'uomo ad avere rispetto di se stesso e dei propri simili”.

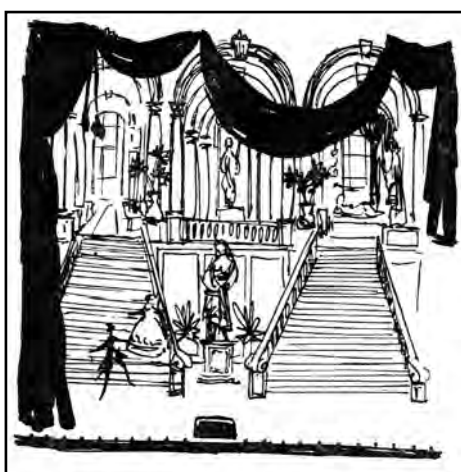
La musica e la poesia le sue armi di battaglia. A proposito della musica di De André, in un documentato recentissimo articolo, Franco Fabbri su *Il Sole 24 Ore*, si domandava quando la questione dell'attribuzione della musica interamente a De André sarà affrontata sulla base dei documenti e risolta definitivamente.

Perché, se sul versante poetico ogni questione relativa alla paternità delle sue liriche è definitivamente risolta, al punto che taluni si sono spinti a definire De André non 'uno dei più grandi poeti del Novecento', ma addirittura 'il più grande poeta del Novecento'; su quello musicale i giochi sono ancora aperti. E' opinione comune che la musica delle sue canzoni, di bel conio e bellamente strumentata - sia il frutto combinato di una cooperativa, con De André a capo, della quale si conoscono tutti i soci - e questo fa la differenza con Giacinto Scelsi, dove i soci hanno preso soldi per scrivere la sua musica, ma anche in cambio del silenzio sulla loro prestazione d'opera - ma per le singole canzoni non si conoscono gli apporti e la loro consistenza. De André, non ne ha mai fatto mistero, si è servito di tanti musicisti, alcuni anche illustrissimi; egli inventava un motivo sulla chitarra, lo annotava e poi... il poi spetta agli studiosi chiarirlo. (P.A.)

Teatri lirici

Va in scena la scissione

La lettera che segue, l'hanno firmata quattro fra le massime istituzioni lirico-sinfoniche italiane: Scala, Opera di Roma, Santa Cecilia e Teatro del Maggio Fiorentino. Le quali, chiamate fuori dall'ANFOLS, hanno spaccato l'associazione di categoria, accusandola - come ha fatto Bruno Cagli - di non saper governare, anzi fronteggiare l'emergenza, e il cui presidente, Vergnano, per protesta contro le misure del Governo, s'era già dimesso a dicembre. Ora il ministro Bondi - complici (?) le quattro note istituzioni musicali italiane - potrebbe passare alla storia come il ministro che è riuscito a mettere in riga tutti i teatri italiani e fors'anche a ridurne drasticamente il numero, per sopraggiunta chiusura. Come la mettono i 'magnifici quattro', ora che i tagli sono stati confermati? (P.A.)



Lettera al ministro Bondi

Di fronte alla crisi economica che investe pesantemente anche il settore della lirica e della musica sinfonica, occorre una forte assunzione di responsabilità da parte di tutti. Le Fondazioni firmatarie di questo documento non si riconoscono nella politica associativa dell'Anfols, in particolare su alcuni temi fondamentali riguardanti la situazione e il futuro della musica lirica e sinfonica, apparsi recentemente anche sugli organi di comunicazione. Le medesime Fondazioni, dopo il recente incontro tra i Sindaci, i Presidenti ed i Sovrintendenti, hanno accolto la proposta del Ministro Bondi di avviare un tavolo di lavoro per individuare soluzioni condivise e che siano risolutorie rispetto ai nodi principali del settore, ma non possono non sottolineare come la situazione drammatica che si è determinata a seguito dei tagli conferma la non sostenibilità dei tagli rispetto al sistema.

Occorre precisare, pertanto, i punti fondamentali sui quali avviare il lavoro in direzione di una seria e lungimirante riforma del settore:

1. L'Opera lirica, la tradizione del Belcanto, la nostra musica sinfonica sono ancora oggi uno dei prodotti culturali italiani di eccellenza nel mondo. Un pezzo essenziale del "made in Italy". E' stata per secoli, e lo è tuttora, anche una delle modalità di apprendimento della lingua italiana all'estero e di comunicazione

della nostra identità culturale. Intorno ad essa sono stati tramandati significati poetici, sociali, tradizioni artistiche ed artigianali ancora vive ed apprezzate. Dopo una fase complessa, dovuta anche ai tempi di assestamento dei Teatri dalla natura pubblica a quella privata, negli ultimi anni alcune Fondazioni hanno compiuto uno sforzo notevole sia per rafforzare la presenza all'estero sia per favorire la partecipazione di un pubblico sempre più ampio. In questa prospettiva, sono state molte le iniziative messe in campo che hanno portato, anche di recente, ad importantissimi risultati e al gradimento da parte dei giovani, di nuove categorie di pubblico e degli operatori internazionali. In termini di apprezzamento delle attività e della produzione, le Fondazioni che sottoscrivono il presente documento stanno godendo, dunque, di un generale consenso e apprezzamento, come risulta dal numero delle produzioni, dalle presenze del pubblico, dalle "uscite" sugli organi di informazione. Tutto ciò a fronte di una immagine generale del settore certamente non positiva, rispetto ai temi dei bilanci, dell'organizzazione e della gestione interna. Una comunicazione che, su questo aspetto, non ha sufficientemente evidenziato la realtà di quelle Fondazioni, nei campi della Musica e della Danza, che hanno mostrato grande capacità di

- rinnovamento e di rigore, anche rispetto al controllo e alla qualificazione della spesa.
2. L'intervento pubblico nel settore della cultura e della musica lirica e sinfonica deve essere considerato un vero e proprio investimento e non una spesa improduttiva. I dati dimostrano che gli spettacoli e le attività delle Fondazioni generano e, talvolta, sostengono in modo considerevole numerose iniziative economiche e imprenditoriali ad esse collegate direttamente ed indirettamente nel territorio. Si pensi, ad esempio, al portato di queste iniziative sul turismo culturale, che costituisce sempre più una risorsa fondamentale per il nostro Paese, come ben dimostrato dagli studi sull'economia dell'arte. Peraltro, la caduta dell'intervento dello Stato genera un effetto conseguente non solo su quello delle Regioni e degli Enti locali, ma anche sull'impegno delle imprese che nell'ultimo decennio, per la prima volta, sono state coinvolte a sostegno della gestione, con contributi significativi.
 3. La condivisione di questi punti sostanziali deve portare, al di là delle affermazioni teoriche e di principio, ad una reale e seria riconsiderazione dei tagli del Fondo Unico per lo Spettacolo che, se confermati, pregiudicheranno certamente non solo lo sforzo e i risultati sin qui ottenuti, ma anche la tenuta stessa del nostro settore nei prossimi anni, in particolare sul piano del confronto internazionale. Per questo, la necessità di adeguate risorse è una esigenza imprescindibile, secondo una logica pluriennale che dia certezza e renda possibile la programmazione delle attività. Tenendo conto che:
 - il privato, sia le persone fisiche che le imprese, non può essere in alcun modo considerato il surrogato del mancato intervento pubblico. Anzi, le esperienze italiane ed europee confermano esattamente il contrario, e cioè che a flessioni significative della presenza economica delle istituzioni consegue una tendenza al disimpegno da parte dei privati.
 - dalla diminuzione della produzione (del numero degli spettacoli e delle attività) non consegue alcun vantaggio, anzi un danno economico per le Fondazioni. Come è noto, la struttura di bilancio registra costi fissi (personale, gestione degli spazi etc) particolarmente elevati nel settore. Pertanto, una riduzione delle attività non genera automaticamente la conseguente significativa riduzione delle spese ma, al contrario, un mancato introito certo derivante dalla vendita dei biglietti e dagli sponsor.
 - D'altra parte, non bisogna dimenticare le finalità sociali, sulle quali è stata sempre orientata, e tale deve rimanere, l'attenzione prevalente della produzione artistica e musicale, il suo ruolo educativo verso i giovani, quello di trasmissione dei valori civili, di riaffermazione delle tradizioni e delle identità del nostro Paese. La definizione, il raggiungimento e la verifica di programmi e risultati, nell'ottica della musica
 4. Lo strumento delle Fondazioni, nato con la legislazione di 10 anni fa, seppur richieda interventi normativi che risolvano alcuni problemi messi in luce dall'applicazione delle norme e dall'esperienza di questi anni, ha consentito l'avvio di un processo virtuoso di cambiamento nella cultura gestionale e il raggiungimento di importanti obiettivi di efficienza, di incremento del budget e di maggiore operatività gestionale. Molti dei problemi evidenziati nel dibattito più recente (sprechi, diseconomie, scarsa produttività del lavoro, insufficiente qualità artistica, limitato coinvolgimento dei privati, depauperamento del patrimonio), rispetto ai quali viene denunciato lo stato di crisi del settore, vanno approfonditi e verificati caso per caso, e comunque attengono per lo più alla sfera di responsabilità e di azione gestionale delle singole Fondazioni, con l'eccezione di eventuali deficit conseguenti a inattese e significative riduzioni delle risorse legittimamente attese da parte dei Fondatori pubblici e, in particolare, dello Stato, che hanno gravato su programmi e contratti già definiti.
 5. Il perseguimento della qualità artistica sul piano internazionale e dell'incremento della produttività, obiettivi che devono rimanere prioritari e imprescindibili e che devono essere tenuti nella massima considerazione anche rispetto ai criteri di riparto delle risorse, non possono che passare attraverso la piena valorizzazione delle professionalità dei complessi artistici e dei settori tecnici e amministrativi, vera risorsa del sistema e non peso che aggrava la struttura dei costi. Il problema dei contratti, sia per gli aspetti regolamentari-organizzativi che per quelli economici, va affrontato in modo coraggioso ed aperto, anche eliminando anomalie e vecchi privilegi, ma attraverso il confronto ed accordi tra le Fondazioni e le rappresentanze dei lavoratori. Si tratta di ricercare quella convergenza di intenti tra gli amministratori e i lavoratori, nel rispetto del pubblico, capace di superare conflittualità ed emergenze economiche e finanziarie. Provvedimenti legislativi potranno essere sostenuti con carattere di straordinarietà, aventi il precipuo fine di sostegno del settore.
 6. Vanno approfondite soluzioni anche legislative e statutarie per alcuni cambiamenti dei sistemi di "governance" e di controllo superando le evidenti contraddizioni nelle quali le Fondazioni lirico sinfoniche sono costrette a vivere. Occorre, quindi, seguire un percorso per migliorare la qualità e l'efficienza attraverso gestioni autonome, responsabili ed affidate a persone competenti.
 7. I Sovrintendenti che sottoscrivono il presente documento, pertanto, non si riconoscono nelle decisioni assunte in sede di Assemblea ANFOLS del 4 dicembre 2008 e proporranno ai rispettivi Consigli di Amministrazione la loro uscita dall'Associazione. ■
- come servizio pubblico, deve essere posta al centro dell'attenzione tanto quanto le questioni di bilancio.



FOGLI D'ALBUM

Dimissioni! E perché?

Ai primi di febbraio sui quotidiani romani si leggeva una notizia che nessuno si aspettava: il sindaco Alemanno – in qualità di Presidente del Consiglio di amministrazione dell'Opera - ha chiesto al sovrintendente dell'Opera di Roma, Francesco Ernani, di dimettersi. Nel corso di una conferenza stampa successiva, per la presentazione di un balletto, il direttore artistico, Nicola Sani, rispondendo ad una precisa domanda, precisava: “Francesco Ernani è stato invitato a dimettersi”.

Da chi ? E perché?

Avremmo potuto farci raccontare, direttamente dal Sovrintendente, che cosa stava accadendo. Ma, considerando che egli stesso aveva scelto la linea del silenzio in attesa dell'incontro del 16 febbraio, vi abbiamo rinunciato.

Ma, ugualmente, non abbiamo voluto attendere, l'esito dell'incontro e quello definitivo di questa storia - che tutti ci auguriamo positivi, per la permanenza di Ernani alla guida dell'Opera - per interrogarci delle ragioni di questo autentico fulmine a ciel sereno, nella tormentata Italia delle fondazioni liriche.

Quando si chiedono le dimissioni di un sovrintendente? Certamente se non sa governare l'impresa; se non ha rapporti corretti con le masse artistiche e tecniche del teatro, o se non controlla la spesa. Ad Ernani, che ha amministrato le più importanti fondazioni liriche italiane (Scala, Arena di Verona, Maggio Fiorentino), nessuna di queste colpe può essere imputata, e soprattutto non può essere imputata la più drammatica in tempo di crisi, quella, cioè, di non saper controllare la spesa. Che anzi, da anni l'Opera di Roma chiude i suoi bilanci in pareggio, nonostante le tempeste continue scatenate da una politica che non ha ancora deciso se impegnarsi o meno a difesa della cultura e della grande tradizione musicale italiana e nonostante i tagli ai finanziamenti, un anno sì e l'altro pure, spesso a chiusura di esercizio. O non è così? Se così non fosse, allora sì, Ernani si deve dimettere, e se non lo fa lui sua sponte, qualcuno deve obbligarlo a dimettersi. Anzi doveva obbligarlo; non oggi, bensì negli anni passati, da quando, cioè, è iniziata questa falsa catena virtuosa all'Opera.

Secondo alcune voci, l'invito a dimettersi scaturirebbe dal dissidio sorto fra Ernani e il direttore generale del Ministero, Salvatore Nastasi, a causa dei drammatici tagli al FUS. Non è un caso che la notizia delle dimissioni si è avuta proprio all'indomani di una riunione ministeriale alla quale anche Ernani ha partecipato e, nel corso della quale, avrà sicuramente protestato per i tagli indiscriminati, ingiusti e punitivi. E bene ha fatto a protestare, Ernani!

C'è, invece, chi dice che colpendo Ernani, si vuole colpire Nicola Sani, il direttore artistico di nomina veltroniana/marrazziana (e, infatti, l'assessore regionale Rodano, non perde occasione per lodare l'operato di Sani, nonostante che un giudizio non si possa ancora dare, e la risposta del pubblico alla nuova linea di programmazione non si conosca, fino a questo momento, in termini di gradimento). L'obiettivo sarebbe l'artefice del cosiddetto ‘nuovo corso’ dell'Opera, al quale noi non crediamo, perché non sono i registi della scena internazionale a realizzarlo, ci vuole altro; e dopo il mediocre ‘The blue Planet’, bocciato già a Saragozza, ne siamo ancor più convinti!. Il direttore artistico ha espresso solidarietà ad Ernani e si è anche spinto oltre, affermando che il sindaco Alemanno si adopera per l'Opera più di Veltroni. Quale che sia la nostra valutazione dell'operato di Sani, siamo convinti che se oggi lo si toglie dal suo incarico, a chi inneggiava al nuovo corso non si potrà mai dimostrare che il nuovo corso è ben altra cosa; e, comunque, le sue dimissioni, poco dopo il suo insediamento, vorrebbero dire che si vuole che l'Opera precipiti nel caos, all'improvviso. Se poi sull'Opera di Roma l'amministrazione capitolina e il suo braccio amministrativo, il Consiglio di Amministrazione, nel quale sono però presenti Regione, Provincia ed anche Bruno Vespa, hanno altri progetti: il primo dei quali insidiarvi persone assolutamente indegne – come qualcuna, il cui nome è circolato già nei mesi passati – allora lo si dica chiaramente, assumendosi preventivamente tutte le responsabilità del già sicuro prossimo sfascio.

La semplice ragione dello spoil system, ventilata da qualcuno, per l'avvicendamento di Ernani, suona vergognosa solo ad ipotizzarla. (P.A.)

Romualdo Marengo, quello del Ballo Excelsior

Il nome forse non dice molto a tanti lettori, mentre invece la sua opera più conosciuta il Ballo Excelsior, messo in scena alla Scala in occasione dell'Expo universale del 1881, il solo nome dice tantissimo. Marengo scrisse le musiche di quel grande storico ballo, come anche di altri - ad esempio il successivo Sport, rappresentato per la prima volta alla Scala il 10 febbraio 1897; in ambedue in casi con la coreografia di Luigi Manzotti. Ora una benemerita casa editrice, che in onore del musicista Marengo, si è fatta registrare con il nome 'Excelsior 1881', pubblica una bella e documentata monografia, a firma di Luca Federico Garavaglia, impettito pronipote del biografato, coadiuvato da Gennaro Fusco per le ricerche biografiche. Marengo fu, ai suoi tempi, un campione di notorietà e popolarità; i curatori del volume osano affermare che solo un personaggio come la popstar Madonna può dare oggi un'idea della popolarità di cui godette Marengo ai suoi tempi, in ragione dell'offerta di un "prodotto popolare ma di altissima classe e di confezione perfetta, della capacità di rinnovarsi di opera in opera, della multimedialità"; altra popolarità si aggiunse per la parallela e sempre intensa e convinta attività patriottica, come attesta una sua ben nota dichiarazione: "avremo comunque un'Italia monarchica in un'Europa fatta di repubbliche. Meno male che io sarò già polvere". Marengo fu protagonista assoluto di un'epoca dove nei teatri trionfava il dittico 'Opera e Ballo', ma dovette sempre difendersi con i denti dal coreografo-coautore Manzotti che voleva la ribalta tutta per sé, scalzando anche l'autore delle indovinatissime musiche, fra le quali risaltano anche altri titoli: Sieba, Amor, Bianca di Nevers. Ebbe a vedersela anche con l'Editore Sonzogno, al quale rimproverava di applicare la 'congiura del silenzio' su tutto ciò che non usciva dalla sua impresa tipografica, Marengo compreso. Ed anche per questo Marengo lasciò l'Italia, partendo alla volta di Lugano; alla vigilia della sua partenza, nel 1898, la sua città Milano, gli dedicò un concerto di commiato. Una bella appendice (che riproduce alcuni sonetti, uno schizzo biografico, documenti sugli usi teatrali dell'epoca e una ricca cronologia) chiude il prezioso volume. Una primizia!



Luca Federico Garavaglia. Romualdo Marengo. La riscoperta di un pioniere. Excelsior 1881 Editore. Pagg.280. Euro 24,50

Romanze senza parole

Come altro definire quella miniera di delizie pianistiche mendelssohniane se non 'Lieder' strumentali, i quali attendono, come ebbe a notare con acutezza Robert Schumann, i versi del poeta? Più capaci, talora, di esprimere ciò che le parole mai riusciranno a fare con altrettanta profondità e compiutezza? Nella poetica

mendelssohniana incarnano la rappresentazione di una passione profonda, un 'calescopio di emozioni e paesaggi'. Sono infinite le rappresentazioni di tale passione; e la loro solitamente breve durata non deve trarre in inganno; quasi mai trattasi di brani semplici, che anzi talvolta i brani sono assai complessi tecnicamente; mentre il carattere enigmatico di molti di essi ne azzera l'eventuale destinazione semplicemente salottiera e di intrattenimento.

Roberto Prosseda, come sanno bene i lettori di Music@ che, nel numero scorso, hanno potuto leggere il suo bel saggio sulla musica pianistica di Mendelssohn, si è messo da anni sulle tracce del grande compositore, alla stregua di un cane da tartufo, scoprendo in archivi pubblici e privati, gemme ancora sconosciute che, in questi anni, parallelamente alla sua

attività di ricerca che gli ha guadagnato un bel nome internazionalmente, ha man mano eseguito in pubblico e registrato per la benemerita Decca, nel cui catalogo sono già molti i titoli mendelssohniani che recano la firma esecutiva di Roberto Prosseda. Il doppio CD che vi presentiamo contiene l'intera raccolta delle 'Romanze senza parole' - intera fino al momento presente, perché non è impossibile che altre vengano fuori prossimamente - alcune delle quali in prima registrazione mondiale. Prosseda, l'hanno già scritto: "ha un modo di suonare elegante e coinvolgente, e sa combinare la chiarezza contrappuntistica ad un impeccabile lirismo". E noi concordiamo!

Felix Mendelssohn. Romanze senza parole. Edizione completa. 4 Fughe. Allegro con fuoco (ricostruito da Gabrio Taglietti). Roberto Prosseda pf. Decca 4765796(2 CD)



Nell'era della crisi e dei tagli che fanno i Teatri?

Giuseppina Manin sul CORRIERE affronta finalmente, dopo tanti rumores, il grande tema: quello dei tagli della finanziaria al famoso (e famigerato) FUS - il Fondo Unico per lo

Spettacolo - ovvero il grande portafoglio che alimenta il mondo dello Spettacolo. Istituito con la legge 30 aprile 1985, n. 163 "Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo", per la prima e unica volta nella sua storia la Repubblica Italiana si impegna a "disciplinare" tutti i settori dello Spettacolo, con il

i propri compensi, cancellazioni delle riprese più costose (in primis Benvenuto Cellini di Berlioz, Lady Macbeth di Shostakovich e Die Frau ohne Schatten di Strauss) e riproposta di produzioni più popolari, tutto questo annullando il previsto aumento dell'8% del prezzo dei biglietti, per non scoraggiare il pubblico dal portafoglio assai provato dalla crisi. D'altra parte lo scenario finanziario descritto è desolante: il Fondo di sostentamento del MET è sceso da 300 a 100 milioni di Dollari, mentre le donazioni per la stagione 2008/09 sono diminuite di ben 10 milioni. I sindacati collaborano al piano. Dice Gelb "Abbiamo chiesto ai sindacati di lavorare insieme con noi per affrontare questa sfida. Penso che tutti insieme siamo convinti che il MET sia un'istituzione". Sono parole che incoraggiano, in un Paese che solo qualche giorno fa ha saputo voltare pagina davvero, affidandosi a volti nuovi (da noi si volta pagina ma i volti sono sempre quelli...) dimostrando ancora una volta una vitalità che stupisce ed affascina. Intanto nel mondo della cultura USA - che ha fatto di internet il proprio strumento - circola una petizione per il Presidente Barack Obama, che dopo le congratulazioni di rito chiede di sostenere la richiesta di Quincy Jones

Ci pensa Confalonieri

«In Italia manca una vera cultura musicale a partire dalla famiglia e dalla scuola fino ad arrivare alla televisione, dove dovrebbe essere il servizio pubblico a farsi carico di educare il pubblico». Parola di Fedele Confalonieri, al ciclo di incontri «Parole in nota» alla Casa di riposo per musicisti «Giuseppe Verdi». Confalonieri, diplomato in pianoforte, ha anche annunciato che il gruppo Mediaset sta pensando alla creazione di un canale sul digitale terrestre dedicato alla musica classica. «Ci stiamo pensando», ha detto, «speriamo presto». Ha anche spiegato di aver provato in passato a proporre alla Rai di «fare qualcosa assieme» per la musica classica ma, ha detto, «è più facile che si mettano d'accordo in Palestina».

duplice scopo di riordinare gli interventi finanziari a favore dell'intero settore e conferire disciplina unitaria a tali interventi. La legge assegnava ben il 42% agli enti lirici (oggi Fondazioni Lirico Sinfoniche): il taglio oggi confermato del 20%, che riduce da 580 a 380 i milioni di Euro a disposizione, rischia di ripercuotersi quindi in maniera devastante sui bilanci dei teatri. Le cancellazioni si susseguono (Genova, Bologna e Venezia le hanno già annunciate, gli altri si apprestano a farlo) ma la reazione è, come al solito in Italia, scomposta: e per prima cosa "salta" il tavolo comune delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche ovver l'ANFOLS... Si dimette il Presidente, Walter Vergnano e tutti contro tutti, "à la guerre comme à la guerre" si azzuffano per raccogliere le briciole che cadono, sempre più sparute, dal tavolo del Ministro Tremonti. Ma che fanno all'estero, dove la crisi morde anche più dolorosamente? E soprattutto negli USA dove l'intervento pubblico nella cultura è assente e dove il sostentamento della stessa è tutto nelle mani dei privati? La risposta ci viene da una bella intervista di Peter Gelb, General Manager del MET, rilasciata al New York Times, che delinea la sua ricetta per la crisi: 10% di taglio alle paghe di tutto il personale, ancora prima della naturale richiesta alle star di diminuire

di istituire per la prima volta la figura del "Secretary of Arts", una sorta di Ministro della Cultura. La petizione ha raccolto in pochi giorni la cifra record di oltre 185.000 firme, una somma che pare destinata a salire grazie alla persistenza degli organizzatori e ad una promozione capillare. Da buon esempio di democrazia, è subito sorta una contro-petizione, che avversa questa proposta: ma che di firme ne ha raccolte ad oggi solo 3. Chissà che anche in questo gli USA non possano proporre al mondo una figura alternativa...

Enrico Votio del Refettorio
visitate il blog: www.luigiboschi.it

Ridateci l'Orchestra Sinfonica Siciliana

Chi scrive è una delegazione di professori d'Orchestra stabili e precari della Fondazione Orchestra Sinfonica Siciliana. Come forse saprete Alberto Veronesi è direttore stabile della nostra Orchestra che oggi attraversa un grave dissesto economico dovuto alla cattiva gestione da parte degli Amministratori che si sono succeduti negli ultimi 3 anni (15 milioni di Euro) Nonostante ciò l'Orchestra si esibisce all'Auditorium G. Verdi di Milano per un

Appello

Nel giro di qualche mese sono stati riaperti, dopo restauri accurati o a seguito di una totale ricostruzione, alcuni storici ed importanti teatri italiani. Nei primi mesi di quest'anno: il San Carlo di Napoli, il Petruzzelli di Bari (prossimamente), il Carignano di Torino. E siamo tutti felici ! Ma c'è qualcuno che può spiegarci che cosa si intende fare con questi teatri, se ogni giorno giungono notizie di tagli su tagli ai fondi per la cultura in Italia? Li riapriamo per chiuderli subito dopo, sia per mancanza di idee (della riforma dello spettacolo in Italia si parla da secoli, senza che nulla accada), che per mancanza di reale interesse dei pubblici poteri nei riguardi delle istituzioni culturali del paese? Oltre che, naturalmente, per la cronica mancanza di fondi?

concerto sinfonico dedicato alla ricerca sui tumori. La cosa grave è che la stessa si esibisce senza gran parte dell' Organico interno, che per assurdo si trova a protestare in piazza da 10 giorni ormai per il mancato rinnovo dei contratti. Nonostante lo sciopero indetto da Fials e Cgil il M. Veronesi non solo è partito con l'Orchestra dimezzata ma come un despota ha pensato bene di sostituire le parti mancanti con elementi esterni di sua conoscenza, peraltro scavalcando le leggi inerenti il diritto di sciopero stesso. Poniamo questo gravissimo episodio alla vostra Cortese Attenzione sperando ci sia un intervento da parte dell' autorità e dell'opinione pubblica, in quanto oggi si calpesta i diritti di chi lavora onestamente e meritatamente.

Delegazione Professori dell'OSS

Conoscevamo un tempo l'Orchestra Sinfonica Siciliana, di cui apprezzavamo la bella attività che qualche volta abbiamo seguito anche da vicino. Roba di qualche anno fa. Poi, un giorno all'Orchestra venne tolto - senza ragione ! - il suo direttore artistico, il M. Roberto Pagano, e sostituito, per decisione del barone Francesco Agnello, 'deus ex machina' della musica in Sicilia ed oltre, per far 'largo ai giovani'! Dettata dal barone, la regola sembrò perfino buffa. Fatto sta che da allora, alla direzione dell'orchestra si è avvicinato uno stuolo di dirigenti e sono cominciati i guai dell'orchestra e forse anche, contemporaneamente, il suo declino. Come dimostra anche questo ennesimo fatto strano segnalatoci da alcuni professori dell'orchestra. Non sarebbe il caso di tornare ai 'vecchi'? (P.A.)

Lettere al Direttore. Indirizzare direttamente a: pietro.acquafredda@fastwebnet.it

Music@

Bimestrale di musica del Conservatorio 'Alfredo Casella' - Direttore M° Bruno Carioti

Anno IV N.12 Marzo-Aprile 2009

Direttore - **Pietro Acquafredda**

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

Hanno collaborato a questo numero:

Enrica Di Bastiano, Enrico Fubini, Silvia Lanzalone, Letizia Michielon, Marco Vallora

Per il progetto 'Suoni per l'Expo 2015', Music@ ringrazia:

Giorgio Battistelli, Filippo Del Corno, Lorenzo Ferrero, Michelangelo Lupone, Franco Marcoaldi, Paolo Cavallone, Riccardo Panfili, Salvatore Sciarrino, Azio Corghi, Emma Dante, Sylvano Bussotti, Mauro Lanza, Ivan Feldele, Valerio Festi, Fabio Vacchi, Daniele Lombardi, Giorgio Barberio Corsetti

Music@ rivolge un ringraziamento particolare al prof. **Enrico Fubini**, per il saggio su Debussy, gentilmente concessoci; ed anche al prof. **Antonio Alberto Semi** (Ateneo Veneto), ed al dott. **Alfredo Bianchini** (Agimus di Venezia), organizzatori del Convegno veneziano, nel cui ambito il prof. Fubini ha presentato la sua relazione.

REDAZIONE e-mail: music@consaq.it

Music@ è prodotta da: *Laboratorio teorico-pratico: "Tecniche della Comunicazione" del Conservatorio.*

Hanno partecipato al laboratorio:

Valentina Baldassarre, Chiara Bianchetti, Tamara Manganaro

Music@ è consultabile anche on-line sul sito web del Conservatorio, all'indirizzo: www.consaq.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 2008 - Sezione

Canto

29-30 aprile 2009

Scadenza delle domande: 4 aprile 2009

Info:

sito web del Conservatorio: www.consaq.it

e-mail: premiarti@consaq.it

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
E.MAIL: CONVEGNOMT@CONSAQ.IT
TEL. +39.0862.22122

Fondazione della Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila

