

MUSIC@

N.16 BIMESTRALE ANNO V GENNAIO-FEBBRAIO 2010

MUSICA, CASELLA! PORTE APERTE AL NUOVO CONSERVATORIO



Hans Werner Henze presenta 'Immolazione'
• Giuseppe Di Giugno: un elettronico rapito dalle stelle • Carlo Fontana racconta Paolo Grassi • Cristina Ferrari, prima direttrice artistica • Franco Ferrarotti su musica e società • Tutti i Lieder di Goethe • Sistema Holender per i nostri Teatri • Arpa a vetro

GRAZIE !

Hanno scritto per Music@:

Hans Landesmann, Salvatore Sciarrino, Enrico Pieranunzi, Pierfranco Moliterni, Rinaldo Alessandrini, Pierluigi Petrobelli, Enrico Fubini, Elio Battaglia, Erik Battaglia, Quirino Principe, Francesco Zimei, Giorgio Battistelli, Emma Dante, Franco Marcoaldi, Michelangelo Lupone, Nicola Sani, Maurizio Pratola, Andrea Bacchetti, Alessandro Mastropietro, Giorgio Barberio Corsetti, Franco Ferrarotti, Paolo Cavallone, Azio Corghi, Filippo Del Corno, Lorenzo Ferrero, Valerio Festi, Riccardo Panfili, Marco Stroppa, Letizia Michielon, Marco Vallora, Stefania Gianni, Sabina Colonna Preti, Franco Chieco, Attilio Lolini, Luca Aversano, Nicola Piovani, Francesco Filidei, Giorgio Manusardi, Roberto Prosseda, Marcello Bufalini, Ferdinando Pinto, Andrea Coen, Umberto Padroni, Valerij Voskobojnikov, Vincenzo Raffaele Segreto, Luigi Corbani, Riccardo Risaliti, Alessandro Sbordonì, Alessandro Politi, Linda Selmin, Roberta Vacca, Alessandra Carlotta Pellegrini, Alessandro Valenti, Elisabetta Castiglioni, Antonio Latanza, Dario Della Porta, Vittorio Emiliani, Marco Tutino, Lucia Bonifaci, Nando Dalla Chiesa, Giorgio Bruno Civello, Piero Rattalino, Daniela Petracchi, Sandro Bergamo, Federico Agostinelli, Raffaele Pozzi, Carlo Crivelli, Sveva Antonini, Paolo Furlani, Luigi Berlinguer, Alessandro Di Profio, Carlo Fontana, Roberto Grossi, Stéphane Lissner, Walter Vergnano, Franco Punzi, Paolo Maluberti, Luca Francesconi, Enrico Dindo, Sante Fornasier, Alberto Triola, Sergio Perticaroli, Francesco Giambrone, Francesco Ernani, Cristina Ferrari, Luigi Pizzaleo, Renzo Giuliani, Giorgio Nottoli

@@@@@@@@@@

Laboratorio di ‘Tecniche della Comunicazione’:

Enrica Di Bastiano, Maria Laura Martorana, Annalisa Tiberti, Valentina Baldassarre, Chiara Bianchetti, Daniela Scacchi, Katia Di Michele, Luca Di Bernardo, Luigi Poggiale, Patrizia Fasano, Rosa Fanale, Francesca Boccacci, Giancarlo Giannangeli, Fabrizio Mancinelli, Grazia Distefano, Carlo Laurenzi

@@@@@@@@@@

Music@ ha ritrovato e ripubblicato scritti di:

G. Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Alberto Savinio, Guido M. Gatti, Luigi Dallapiccola, Alessandro Longo, Arturo Benedetti Michelangeli, Alberto Moravia, Paolo Bordoni, Harvey Sachs, Vincenzo Vitale, Giorgio Pressburger, Ugo Buzzolan, Beniamino Dal Fabbro, Mario Bortolotto, Karlheinz Stockhausen, Roman Vlad, Giorgio Vidusso, Dacia Maraini, Giorgio Montefoschi, Franco Donatoni, Tito Aperia, Carl Dahlhaus, Pierre Boulez, Adriano Guarnieri, Marco Tutino, Carlo Pedini, Gianmario Borio, Stefano Ragni, Francesco Balilla Pratella

MUSIC@. ANNO QUINTO

Quando uscì il primo numero di Music@, a maggio del 2006, mai avremmo immaginato che il nostro bimestrale, edito dal Conservatorio Casella dell'Aquila, avrebbe avuto un seguito; per intanto, fino a raggiungere già le cinque primavere.

Era nato come un esperimento, all'interno di un laboratorio teorico-pratico di 'Tecniche della Comunicazione' rivolto agli allievi desiderosi di apprendere ed esercitare il non facile mestiere della critica musicale. Poi le cose sono andate come sono andate. Music@ si è rivelata un'autentica sorpresa per il mondo musicale italiano, a dimostrazione che c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire, tentare, esplorare; ed agli allievi del laboratorio si sono uniti via via numerosi collaboratori esterni illustri che ringraziamo di cuore. In questi anni le attestazioni di stima, alcune istituzionali, altre di personalità del mondo musicale, in bel campionario, ci hanno fatto, inutile negarlo, immenso piacere.

Ed anche per questo abbiamo continuato. Ogni numero ci siamo inventati qualcosa di nuovo. Vorremmo solo citare due nostre iniziative.

La pubblicazione annuale dei dati del FUS, non sempre facili da reperire; e il dossier, contenente idee e progetti a firma di noti musicisti ed artisti italiani, destinato agli organizzatori dell'Expo di Milano del 2015. Altre iniziative speciali, naturalmente, seguiranno in futuro.

Certo, pur soddisfatti di quello che abbiamo fatto, non siamo nella condizione d'animo di cantare vittoria, perché il settore delle riviste di musica è in crisi gravissima e non solo in Italia: il glorioso "Le Monde de la Musique", tanto per fare un esempio, s'è fuso con un'altra testata.

E da noi, un mensile che un anno fa aveva raddoppiato le pagine aprendo ad altri settori della musica, ha dovuto dopo pochi mesi ridimensionare drasticamente la foliazione, togliendo spazio alla musica seria.

Come pure un'altra rivista, che abbiamo sempre considerato nostra sorella maggiore, recando lo stesso nostro nome con lievissima differenza, prospetta ogni mese un mondo nel quale il mercato del disco sembra fiorente, dando prova di un ottimismo senza limiti.

Per fortuna di noi lettori, la nostra sorella maggiore non si occupa di tutti i dischi sul mercato, ma solo di quelli che sganciano la pubblicità; il che ci fa nutrire qualche dubbio -legittimo!- sull'ottimismo della nostra consorella.

Ma la crisi maggiore tocca le idee. Le riviste italiane sono diventate palcoscenico di compagnie di giro. Critici di quotidiani e settimanali, sono chiamati ad esibirsi, con i medesimi numeri che interpretano già malamente su quei palcoscenici, anche sulle nuove ribalte, più ridotte, specialistiche e squattrinate. Con l'ordine di seguire l'onda per tenersi a galla.

Dove per l'onda si intende l'evento di turno o l'istituzione che paga per apparire. Molte delle nostre sorellastre sono diventate così 'almanacchi' del mese.

E le idee, i dibattiti, le inchieste? Modestamente, cercheremo di farcene carico noi.

Ora, dobbiamo anche dire che sul Conservatorio, e di conseguenza anche sulla nostra rivista, s'è abbattuta la sciagura del terremoto; le ferite sono ancora aperte, anche se qualche spiraglio di ripresa già si vede.

In questa fase molto delicata, Music@ vuole assumersi un compito ancora più impegnativo.

Dare speranza ai giovani musicisti, seguire ed incoraggiare la ripresa, educarli alla riflessione, spingerli a perseguire le grandi virtù, piuttosto che i piccoli obiettivi, gli interessi personali, ai quali, purtroppo, il mondo musicale italiano, in questi tempi di crisi, si mostra ancor più sensibile.

SOMMARIO

- 4** Editoriale
Music@ ha cinque anni
- 6** Il Casella risorto
di Bruno Carioti
- 9** Aria del Catalogo
di Leporello
- 10** Eco della Stampa:
a proposito della Concert Hall
di Shigeru Ban
- 14** Interviste 1
Hans Werner Henze:
Io, emigrato in Italia
a cura della redazione
- 18** Interviste 2
Giuseppe Di Giugno: confessioni
di uno scienziato prestato alla
musica, che ora spia l'universo
a cura della redazione
- 22** Teatri Lirici:
Il sistema Holender
di Pietro Acquafredda
- 25** Saggi
Arte & Società
di Franco Ferrarotti
- 28** Ritratti
Paolo Grassi
di Carlo Fontana
- 31** Fogli d'Album
Del Futurismo del Futuro
di Pierfranco Moliterni
- 32** Reportage
Io, prima direttrice artistica
di Cristina Ferrari
- 36** Terremoti a L'Aquila
Cronache e musiche
- 38** Invenzioni
L'Arpa a vetro
di Luigi Pizzaleo
- 40** Invito alla Lettura
Tutti i Lieder di Goethe
di Erik Battaglia
- 44** Libri
di Franco Chieco
- 45** Documenti
-Concorso Conservatori
di Pietro Ichino
-Osservatorio SIAE 2009
- 47** Fogli d'Album
A Santa Cecilia
piace l'affondo
- 48** Lettere a Music@



MIRACOLO ITALIANO

di Bruno Carioti

Abbiamo la sede temporanea del Conservatorio! La gioia per questo avvenimento è appena temperata dal rimpianto per l'occasione perduta di avere questa sede progettata da una delle più grandi firme dell'architettura mondiale: quella di Shigeru Ban, che avrebbe realizzato un auditorium interamente costruito con il cartone e circondato dalle aule del conservatorio. Ma forse non tutte le speranze sono perdute.

Infatti, come vi raccontiamo in questo numero della rivista, vi è stato un grande fermento nel mondo dell'architettura a proposito del rifiuto del progetto di Ban per l'auditorium/conservatorio e questo ha fatto sì, anche per il deciso intervento dell'ambasciata giapponese, che il progetto fosse ripreso (anche se in forma ridotta).

Infatti ora si tratta solo di realizzare l'auditorium - visto che la sede è già stata costruita - e quindi i problemi sono sicuramente inferiori, soprattutto quelli relativi al reperimento dei fondi necessari alla costruzione.

Il sito è già stato individuato ed è l'area adiacente al Conservatorio che non è stata utilizzata per la

realizzazione del Casella temporaneo.

L'architetto Ban sta già lavorando al progetto e si sta muovendo per trovare fondi di privati che intendano finanziare la costruzione della sala da concerto.

Sembra quindi che tutto vada per il meglio e la speranza di avere a L'Aquila una struttura temporanea progettata da Ban abbia molte possibilità di diventare una bella realtà.

Ma perché due?

Perché anche un altro grande architetto, forse il più importante architetto italiano contemporaneo - Renzo Piano - sta lavorando ad un progetto per la realizzazione di un auditorium nei pressi del Castello, dove era situato l'auditorium Nino Carloni utilizzato dalla Società dei Concerti Barattelli per la sua programmazione. Si tratta di una bellissima realizzazione completamente in legno (ho avuto la fortuna di vederne in anteprima il progetto e mi sento di dire che è veramente geniale!) che sarà realizzata a mezza strada tra il Castello e la piazza della Fontana Luminosa.

Un progetto che dovrebbe essere pronto per set-

Al M. Bruno Carioti, Direttore del Conservatorio, sono giunte queste due preziose missive che pubblichiamo

**Il Consigliere
Direttore dell'Ufficio di Segreteria
del Presidente della Repubblica**

Roma, 12.XI.2009

*Gent.le Maestro,
il Presidente della Repubblica ha ricevuto i due numeri della rivista Music@ che ha voluto inviargli e mi chiede di farLe sapere che accoglierà con piacere i prossimi numeri che verranno pubblicati dal Conservatorio. Nel ringraziarLa sin da ora per la Sua cortesia, Le trasmetto i cordiali saluti del Presidente Napolitano, ai quali desidero unire i miei personali.*

Carlo Guelfi

**Il Sottosegretario di Stato
alla Presidenza del Consiglio dei Ministri**

4.XI.2009

Indimenticabile l'omaggio di Muti a L'Aquila. Bellissimo il ricordo che Music@ gli dedica. Grazie, Caro Direttore, per il pensiero che ho molto apprezzato e che mi ha fatto piacere. Con un saluto sincero e grato e con molti auguri

Gianni Letta

tembre prossimo, rigorosamente costruito nel rispetto dei principi della salvaguardia dell'ambiente tant'è che, per esempio, verranno piantati nei pressi della struttura un numero di alberi sufficiente a rigenerare – nell'arco di una ventina di anni – il legname che verrà utilizzato per la costruzione dell'auditorium.

Sia il progetto di Ban che quello di Renzo Piano prevedono quindi l'utilizzo di materiali inusuali per le costruzioni in Italia (uno il legno e l'altro addirittura il cartone) garantendo una originalità di costruzione che non mancherà di attrarre a L'Aquila turisti curiosi di vedere e di fruire di tali realizzazioni.

Quindi due progetti per la musica realizzati da due dei più grandi architetti del mondo.

Certamente non sono troppi, sono quelli giusti per una città che ha fatto della musica la sua immagine e per questo viene riconosciuta a livello mondiale. E' un segnale molto preciso che i politici locali non devono lasciarsi sfuggire: ci dovrà pur essere un motivo se due dei più grandi architetti del mondo si sono mossi per aiutare il mondo musicale aquilano!

Avrebbero potuto pensare alle scuole, agli edifici pubblici, alle case o a chissà cos'altro.

Hanno invece pensato alla musica, perché evidentemente il nome di L'Aquila viene immediatamente associato a quest'arte che sembra purtroppo non essere al centro delle attenzioni dei nostri governanti (i continui tagli al FUS ne sono una evidente testimonianza).

Li esortiamo quindi a prestare maggiore attenzione al nostro mondo e a coltivare questo autentico patrimonio che ci viene riconosciuto a livello mondiale.

Noi, in attesa che i nostri politici si ravvedano, ci godiamo il nostro bel conservatorio temporaneo, ufficialmente inaugurato il 22 dicembre.

Proprio un bel regalo di Natale!

Grazie a tutti coloro che hanno collaborato e un particolare ringraziamento alla Protezione Civile che ha consentito la realizzazione di questo autentico miracolo: che si sarebbe riuscito a costruire un conservatorio in 40 giorni erano in pochi a crederlo. Ma adesso l'edificio è lì, a dimostrare che noi italiani, quando lo vogliamo e non siamo costretti a sottostare alle mille trappole della burocrazia italiota, riusciamo a fare anche i miracoli.





IL NUOVO CONSERVATORIO CASELLA

La nuova sede del Conservatorio è collocata in Via Francesco Savini – zona Colle Sapone – a poche centinaia di metri dalla fermata delle corriere che provengono da Roma, da Rieti, dalla Marsica e da Teramo e vicinissima all'uscita Aquila Est dell'A24. L'edificio è articolato su due livelli, ciascuno dei quali ha due piani. E' composto complessivamente da 15 aule da 20 mq., 15 aule da 30 mq., 9 aule da 40 mq., un'aula per le lezioni di arte scenica, un'aula di percussioni di 50 mq. e un'aula per le esercitazioni orchestrali di 200 mq. che, viste le dimensioni, può essere utilizzata come un piccolo auditorium dalla capienza di circa 150 persone. La biblioteca, che occupa un'area di circa 160 mq., è dotata di postazioni informatiche per la consultazione del catalogo digitale e per le ricerche in internet. La pianta dell'edificio si presenta con una forma "a corte". All'interno è stata ricavata un'ampia cavea che consente la realizzazione di spettacoli all'aperto e che può contenere almeno 300 spettatori. Le aule sono particolarmente luminose - nel rispetto della normativa di legge - e l'impianto di riscaldamento è del tipo "a pavimento" che consente un'omogenea diffusione

del calore e un notevole risparmio energetico. L'acustica delle aule è stata particolarmente curata sia per quanto riguarda la separazione tra gli ambienti (il requisito minimo è pari ad un abbattimento di 35 db a 100 hz) sia per quanto riguarda la risposta in frequenza degli ambienti che presentano una curva regolare alle diverse frequenze, con un tempo medio di riverberazione di circa 1,4 sec.. Particolare attenzione è stata riservata alla sicurezza complessiva dell'edificio che è stato costruito con criteri rigidamente antisismici. Sono presenti tutte le dotazioni di sicurezza relative alle norme antincendio e quelle relative alla evacuazione dell'edificio in caso di emergenza (scale antincendio, impianto acustico di diffusione di messaggi di allarme, segnaletica d'emergenza di legge, ecc.).





LA SCEMA VISIBILE

E' facile essere indicati come passatisti, nostalgici di allestimenti d'opera già archiviati come quelli di Zeffirelli, Ronconi e passamaneria varia. Rimpiangere le Violette e le Manon "antiche" e non nelle vesti d'escort o di trans. Ora Alfredi ed Edgardì sono simili agli "amici" di Maria De Filippi e i duchi di Mantova vestono gli abiti di Briatore o di Lapo Elkan. Ci chiediamo?

Si possono stroncare le regie de La Fura dels Baus? Sì, ma con qualche rischio. Intanto a Valencia il pubblico comincia a fischiare. In questi anni si è applaudito tutto, perfino 'Il ratto dal serraglio' di Salisburgo ambientato nel paradiso terrestre, con tanto d'Adamo e Eva senza foglia di fico e Don Giovanni che viene risucchiato agli inferi in una tempesta di neve. A Valencia la Fura ha presentato 'Les Troyens' di Berlioz come il seguito del film 'Guerre stellari' ma senza la sapienza e l'inventiva di Spielberg. E' un 'opera, questa, che non tollera sperimentazioni, le quali, come in questo caso, rendevano la musica berlioziana più noiosa di quanto, in verità, non sia.

Sempre a Valencia ma poi a Firenze la Fura si è cimentata nientemeno con la Tetralogia wagneriana. A noi è bastato 'L'Oro del Reno' con le figlie del fiume che facevano il bagno in tre vasche stile salvavita Beghelli. Cosa fa l'infame nano Alberich? Toglie i tappi di su-

ghero dalle vasche in modo che le figlie del Reno escano urlanti ma piene di bagnoschiuma al pino silvestre. A proposito di fiumi. Va in scema il Po, il Reno dell'on. Maroni. Si ha notizia che la Lega, dopo il successo del film 'Barbarossa', si cimenti nel melodramma.

Dopo aver definito Verdi compositore padano e proposto 'va' pensiero' (ma il pensiero, da quelle parti, va poco lontano) come inno nazionale, ha commissionato un'opera: 'La Padania riconosciuta', ad uno dei nostri compositori neotonali che sono, ormai, una calamità nazionale, più pretenziosi e noiosi dei loro rinnegati maestri, Berio, Nono, Boulez, Manzoni-Leopardi e compagnia elettrica con nastro registrato. Ma per finire in allegria va segnalato un volume di un attempato conferenziere: una storia della musica (se ne scrivono ancora?) che tempo addietro ci aveva deliziato con phirler in do maggiore su una serie di delitti nei sotterranei del Teatro alla Scala. Parlava del 'Don Carlo' dell'anno scorso? Macché! Dopo sì letale esito, questo musicologo in presa diretta, è tornato alla sagistica con intuizioni davvero rilevanti. Infatti si legge che Mozart era un genio, Chopin un sublime compositore di musica per pianoforte e che Brahms non ha mai scritto un'opera lirica.

Leporello

CHI HA CASSATO SHIGERU BAN?

**CONSERVATORIO. A L'AQUILA BUTTATO IL PROGETTO GRATUITO.
PER LA RICOSTRUZIONE SI ERA OFFERTO L'ARCHITETTO GIAPPONESE SHIGERU BAN**

Il progetto era pronto. Ed era gratuito. I soldi per realizzarlo c'erano. Berlusconi ha sbandierato il plastico davanti alle telecamere assieme al suo omologo giapponese Taro Aso durante il G8 e alla festa organizzata nella caserma di Coppito. Poi, silenzio. Nessuna spiegazione ufficiale. Tante cose dette poi negate. Stiamo parlando del progetto per la ricostruzione del Conservatorio dell'Aquila dell'architetto giapponese Shigeru Ban, studio a Tokio, New York e Parigi, docente all'Università Kei, membro del Voluntary Architects Network, famoso nel mondo per le sue ricerche nel campo delle tensostrutture. Progetto, costato all'architetto Ban ben cinque mesi di lavoro, che prevedeva oltre mille posti, da realizzare con oltre 500 mila Euro messi a disposizione dalla ambasciata giapponese e i restanti 500 mila frutto di fondi raccolti personalmente dall'architetto attraverso fondazioni e gruppi finanziari in Europa e nel mondo. Un progetto definito, anche dal direttore del Conservatorio, Bruno Carioti, 'straordinario', 'all'avanguardia'.

Un progetto, presentato ufficialmente il 7 luglio da Ban assieme al primo ministro giapponese, a Palazzo Chigi, che avrebbe dato all'Aquila una risonanza mondiale, altro che G8. Contrariamente a quanto sostenuto dal capo della Protezione civile, Guido Bertolaso, ('Non abbiamo visto una lira dei soldi promessi') non avrebbe richiesto l'impiego di soldi pubblici. 'Un mistero', esclama il direttore Carioti. 'Ho appreso solo oggi che sono iniziati i lavori per la realizzazione di un prefabbricato abitativo modulare scolastico (MSP). Pensate che Ban, all'indomani del sisma del 1995 a Kobe, in alternativa alle tendopoli, ideò una soluzione progettando abitazioni di 16 metri quadri con pareti fatte con tubi di cartone e fondazioni di cassette di bottiglie di birra riempite con sabbia. Inoltre è stato uno dei progettisti delle Torri gemelle'.

Tutto sembrava pronto, l'area espropriata. Ma al dunque è stata bandita una gara e l'appalto assegnato ad una ditta di car-



penteria metallica, che avrebbe avuto la meglio grazie ad un forte ribasso praticato sul prezzo di partenza, a fronte di bassissime garanzie ambientali ed acustiche. A Parigi, nello studio dell'architetto Ban, che ora si trova a Tokio, risponde al telefono il suo più stretto collaboratore, il trentaduenne architetto italiano Alessandro Marcello Boldrini, che si dice esterrefatto per il comportamento del premier, dell'onorevole Bertolaso e del sindaco dell'Aquila: 'Ban aveva messo a disposizione la sua equipe, il governo giapponese aveva stanziato i fondi, abbiamo lavorato per mesi, venivamo a L'Aquila e i referenti istituzionali non si facevano trovare. Anche alle richieste dell'ambasciata giapponese in Italia non sono seguite risposte. Mio padre mi ha detto di aver letto sul 'Fatto Quotidiano' che Bertolaso si è lamentato dei soldi promessi

non arrivati, ma non è così. Noi avevamo donato tutto. Una occasione perduta. Peccato'.

Per l'Italia, ovviamente. E una pessima figura.

Che farebbe il paio con quella della Germania, che lamenta di non essere stata messa nella condizione di devolvere la sua donazione. Ma perché ad un progetto di tale rilevanza e per giunta gratuito si è preferito un prefabbricato MSP da pagare che non offre alcuna garanzia, né in termini ambientali, né di acustica? Questa è la domanda a cui il dipartimento della Protezione civile ha tentato di rispondere maldestramente, dicendo che gli unici soldi certi sarebbero stati quelli garantiti dal governo giapponese. Ma così non era, come ha con fermato il collaboratore dell'architetto Ban, che con lui ha inviato il progetto alle più importanti fondazioni e gruppi finanziari in Europa e nel mondo che avevano accettato di finanziarlo.

**Sandra Amurri
(Il Fatto Quotidiano. 22.X.2009)**

TERREMOTO: L'AQUILA. STOP A SALA CONCERTI GIAPPONESE

Il progetto di costruzione di una sala concerti all'Aquila, che doveva essere finanziata per metà dal Giappone nell'ambito degli aiuti internazionali di ricostruzione post terremoto, è stato sospeso per mancanza di fondi e rischia di creare frizioni tra Roma e Tokyo.

Lo riferisce lo Yomiuri Shimbun, il più diffuso quotidiano del Sol Levante con più di 12 milioni di copie nella sola edizione del mattino, nella corrispondenza da Roma di Kazuki Mazuhara ('Assistenza giapponese sospesa unilateralmente'). Il progetto, illustrato lo scorso luglio dall'ex premier nipponico Taro Aso al presidente del Consiglio Silvio Berlusconi in occasione del summit del G8, prevedeva la realizzazione in due mesi di una sala concerti innovativa, soprattutto per l'uso di

cartone compresso, dell'architetto giapponese, Shigeru Ban. Il costo, in particolare, era ipotizzato in un milione di euro, di cui la metà a carico del governo nipponico e l'altra coperta con la raccolta di fondi. Stime italiane, invece, ipotizzano, considerando le infrastrutture accessorie (parcheggi e viabilità), costi per circa 3,6 milioni di euro.

"Manca il budget", è il commento dei responsabili per la ricostruzione post terremoto, riferisce il quotidiano nipponico. "La sospensione è fuori dal senso comune della diplomazia perché si tratta di una cosa decisa tra i capi di governo dei due Paesi", è il commento dell'ambasciatore giapponese a Roma, Hiroyasu Ando.

(ANSA. Tokio 4.XI.09)

**PROTEZIONE CIVILE, DONAZIONE TOKIO INSUFFICIENTE PER AUDITORIUM.
BERTOLASO VEDRA AMBASCIATORE GIAPPONESE PER SCELTA ALTRA OPERA**

L'Auditorium dell'Aquila non si fara', o almeno non e' possibile in questo momento e si dovra' trovare un accordo per far confluire su un'altra opera la donazione del governo giapponese. Lo confermano fonti della protezione civile nazionale, interpellate dall'ANSA a proposito della notizia pubblicata da un giornale giapponese, Yomiuri Shimbun, che lamentava lo stop all'opera al quale il governo di Tokio intendeva partecipare con una donazione di 500 mila euro e un progetto firmato dall'architetto Shigeru Ban.

"L'Auditorium - spiegano le fonti della Protezione civile - costerebbe chiavi in mano 4 milioni di euro.

Il problema e' che per attuare tutte le opere nel territorio stiamo procedendo attraverso gare di appalto. E questo ovvia-

mente non sarebbe possibile farlo per un'opera gia' progettata. Dovremmo procedere attraverso assegnazione diretta, ma questo noi stiamo cercando sempre di evitarlo.

Non potendo procedere ad assegnazione tramite gara, servirebbero ulteriori finanziamenti. I 500mila euro offerti dal governo nipponico sono insufficienti".

Quindi l'opera non si fara'?

"No, al momento non e' possibile. Bertolaso - annunciano le stesse fonti - ha gia' preso appuntamento per la prossima settimana con l'ambasciatore giapponese per trovare una soluzione alternativa che consenta con la donazione nipponica di realizzare un'opera completa".

(ANSA. Roma, 4.XI.09)

SHIGERU BAN PER L'AQUILA: UNA INSPIEGABILE OCCASIONE PERSA

Sul principale quotidiano giapponese, il Yomiuri Shimbun, con 12 milioni di copie giornaliere, è comparso l'articolo del corrispondente in Italia Kazuki Mazuhara dal titolo: *Assistenza giapponese sospesa unilateralmente*. Il giornalista fa riferimento al rifiuto del Governo italiano di ricevere l'aiuto giapponese consistente nella realizzazione dell'Auditorium presentato dal Primo Ministro giapponese Taro Aso a Berlusconi durante il G8 de L'Aquila. Il progetto era stato donato dall'architetto giapponese Shigeru Ban che si era impegnato in prima persona anche nella raccolta fondi per la realizzazione : per metà, 500'000€ dal Governo giapponese e per altri 500'000€ da fondazioni e che già avevano già dato ampia disponibilità. Il progetto prevedeva la realizzazione della nuova sede del Conservatorio "Alfredo Casella" e di annesso Auditorium da circa 600 posti, Si era pensato perfino alla cerimonia d'inaugurazione per la quale si sarebbe scomodato Seiji Ozawa, uno dei massimi direttori d'orchestra al mondo. Il progetto di Shigeru Ban prevedeva il recupero e la riqualificazione della rimessa della ex metropolitana in superficie situata a Pettino, abbandonata e mai utilizzata, la cui struttura mai

completata e indenne al terremoto sarebbe stata sfruttata per la grande copertura dell'Auditorium contenendo così costi e tempi di realizzazione ed allo stesso tempo riparando l'ennesimo scempio di incompiuta. Il cantiere inoltre sarebbe diventato un workshop per gli studenti della Facoltà di Ingegneria – Architettura de L'Aquila. Una volontà espressa proprio dall'Architetto Ban e consueta in molti cantieri del Voluntary Architects Network, Ong che opera in situazioni d'emergenza di cui Ban è fondatore. A meno di un mese da tutti questi avvenimenti improvvisamente si decide di cambiare strada, e di tornare indietro. L'amministrazione comunale inspiegabilmente ritiene l'area non idonea ed il 31 luglio la Protezione Civile espropria un'area in cui però è prevista la realizzazione del solo Conservatorio. Per L'Auditorium invece non ci sono soldi, almeno così afferma la Protezione Civile interrogata dall' ANSA subito dopo l'uscita della notizia dell'articolo del Yomiuri Shimbun : *"No l'Auditorium dell'Aquila non si farà [...] al momento non è possibile [...] L'Auditorium costerebbe chiavi in mano 4 milioni di euro. Il problema è che per attuare tutte le opere nel territorio stiamo procedendo attraverso gare*



di appalto. E questo ovviamente non sarebbe possibile farlo per un'opera già progettata. Dovremmo procedere attraverso assegnazione diretta, ma questo noi stiamo cercando sempre di evitarlo. Non potendo procedere ad assegnazione tramite gara, servirebbero ulteriori finanziamenti. I 500mila euro offerti dal governo nipponico sono insufficienti" ed ancora "considerando le infrastrutture accessorie (parcheggi e viabilità), ci sono costi per circa 3,6 milioni di euro. "Manca il budget", è il commento dei responsabili per la ricostruzione post terremoto, riferisce il quotidiano nipponico."*

Relativamente all'incidenza delle infrastrutture sul costo dell'opera il prof. Aldo Benedetti, docente presso la Facoltà di Ingegneria de L'Aquila ed architectural consultant dell'opera, nella sua intervista ci spiega che in realtà le infrastrutture sono già tutte presenti nell'area, in quanto punto strategico adiacente l'uscita dell'autostrada al contrario dell'area espropriata dalla Protezione Civile. Per quanto riguarda i parcheggi, riportati anche nel progetto esecutivo di Shigeru Ban, erano già previsti e quindi finanziati tra le opere pubbliche nell'ambito delle infrastrutture satelliti della metropolitana in superficie. Sull'affermazione relativa all'impossibilità di inserire un'opera già progettata all'interno di gare d'appalto ci appare inspiegabile in quanto è al contrario anomala la modalità di gara d'appalto di progetto ed esecuzione congiunta. Infatti le gare d'appalto per i lavori pubblici prevedono una prima gara per i progettisti e successivamente, definito l'esecutivo del progetto, viene indetta una gara per l'appalto dei lavori. Probabilmente per la ricostruzione la Protezione Civile per questioni di urgenza avrà ritenuto opportuno trovare soluzioni più celeri, ma di fronte ad un progetto esecutivo completamente definito, sul quale c'erano sostegni economici si sarebbe potuto fare una scontata eccezione.. Hiroyasu Ando, l'ambasciatore giapponese a Roma, ha commentato così la vicenda: "La sospensione è fuori dal senso comune della diplomazia perché si tratta di una cosa decisa tra i capi di governo dei due Paesi". La ten-

sione tra Roma e Tokio è evidente, per questo l'ufficio stampa della Protezione Civile precisa che "Bertolaso ha già preso appuntamento per la prossima settimana con l'ambasciatore giapponese per trovare una soluzione alternativa che consenta con la donazione nipponica di realizzare un'opera completa". Abbiamo cercato di metterci in contatto con la segreteria dell'ambasciatore Ando per sapere se era stata fissata una data dell'incontro ma alla domanda non abbiamo avuto risposta. Dietro tutto questo teatrino intanto la notizia incredibile è che il cantiere per il Nuovo Conservatorio è già iniziato da tempo, i soldi per la ricostruzione sono stati trovati, precisamente 5775000.00€ + iva: molti di più di quelli previsti anche pessimisticamente dalla stessa Protezione Civile e sul quale c'erano anche un milione di euro di donazioni ma il progetto non è quello di Shigeru Ban. La Protezione Civile infatti l'11 settembre scorso indice una gara d'appalto lampo (progetto + esecuzione) per quasi 6 milioni di euro della durata di appena 10 giorni (dall'11 settembre data del bando al 22 settembre scadenza) per la realizzazione di una struttura temporanea. Il risultato di tutto questo? Una banale struttura MSP realizzata dall'impresa C.M.P. Costruzioni Metalliche Prefabbricate S.r.l. con un ribasso del 28,73% per un importo finale di 4.614.335,00€. Il progetto di Shigeru Ban è oggi solo carta straccia, al suo posto prenderà forma un progetto di bassa edilizia, in altro luogo meno adatto, più costoso e senza auditorium. Resterà a consolarci un "appetibile" vuoto urbano, abbandonato al suo degrado, i fondi del Governo giapponese rimandati indietro ed un incidente diplomatico in corso. Questo è molto di più che mancanza di buon senso. Non ci resta che augurarci che l'incontro annunciato con l'ambasciatore Ando sia l'opportunità per chiarire l'intera vicenda, confidando nella straordinaria pazienza del popolo nipponico.

Gianluigi D'Angelo

(www.channelbeta.net : Canale di informazione sull'Architettura contemporanea 11.XI.09)

RICOSTRUZIONE D'AUTORE PER DONAZIONE VS APPALTO ORDINARIO. L'AQUILA SNOBBA SHIGERU BAN

*I*l nuovo conservatorio appena inaugurato è un modulo provvisorio costato quasi 6 milioni. Per meno della metà avrebbe potuto averne uno firmato dall'architetto giapponese. L'AQUILA. Buona notizia: il Conservatorio di musica «Alfredo Casella», la cui sede istituzionale, nel convento di Santa Maria di Collemaggio, era stata distrutta dal terremoto, ha una nuova sede temporanea realizzata con un Modulo provvisorio a uso scolastico (Musp) realizzato dalla Protezione civile. Cattiva notizia: il Conservatorio poteva avere un edificio in cartone precompresso progettato nientemeno che da Shigeru Ban. Ritorniamo indietro di qualche mese per ripercorrere questa strana vicenda che riaccende i molti dubbi, già espressi su queste pagine più volte, sulle modalità di gestione della ricostruzione del capoluogo abruzzese.

Nell'immediatezza dell'evento sismico, vasta era stata la mobilitazione nazionale e internazionale per portare aiuti alla città divenuta, nel frattempo, scenario del summit del G8. Fin da subito, tra gli altri, il Giappone si era mostrato sollecito nell'intervento solidaristico con l'individuazione di tre obiettivi concreti. Infatti, oltre all'invio di un gruppo di esperti del restauro e della ricostruzione di siti d'interesse culturale, davano corpo al consistente programma di aiuti le realizzazioni di una palestra antisismica e di un conservatorio con annesso auditorium, da costruire in tempo per l'apertura dell'anno accademico 2009-2010.

Ban è da sempre attivo con la sua Ong, Voluntary Architects Network, in aree colpite da disastri naturali, dove realizza progetti di strutture temporanee con materiali leggeri, riciclati e riciclabili come legno e cartone, con il coinvolgimento delle popolazioni locali. Il suo nome era stato proposto, dallo stesso governo giapponese, come progettista della sede temporanea del conservatorio con auditorium.

Giunto all'Aquila, l'architetto nipponico ha percorso un itinerario partecipativo sollecitando l'Università e i suoi docenti per coordinare, tramite un workshop con studenti e cittadini, la realizzazione dell'auditorium. A quest'importante programma hanno risposto con entusiasmo professori di diversi atenei italiani che assieme al direttore del Conservatorio, Bruno Carioti, hanno affiancato Ban e il suo team pervenendo con rapidità alla definizione del disegno del complesso: la sede temporanea per le attività didattiche e artistiche del conservatorio e un capiente auditorium da 600 posti

Chiediamo a Aldo Benedetti, docente di Architettura e composizione architettonica alla Facoltà di Ingegneria dell'Aquila e chiamato a coordinare il progetto in loco, come mai questo non abbia sortito il successo sperato. «Il progetto, messo a punto anche a seguito d'iniziali incontri con il sindaco dell'Aquila e la Protezione civile, aveva ricevuto positive accoglienze e alla vigilia dell'apertura del G8 il premier giapponese, Taro Aso, presentava in conferenza stampa, con

Silvio Berlusconi, il plastico del nuovo edificio, dono del paese asiatico e segno augurale per la rinascita. Peraltro la città aveva potuto conoscere lo sviluppo del progetto attraverso due conferenze tenute da Ban presso l'Università, molte interviste e articoli apparsi sui giornali locali e in diverse reti televisive.

Per ragioni di tempo e d'economia, l'impianto sarebbe stato situato al di sotto di una copertura d'acciaio già esistente ma incompiuta.

Una sorta di pensilina ondulata, costruita per ospitare la rimessa delle vetture della metropolitana di superficie. Un'infrastruttura, questa, assai controversa, oggetto di polemiche e indagini, iniziata e ben presto sospesa: un relitto, insomma, premonitore di altre tragiche spoglie».

Purtroppo, nonostante tali premesse che preludevano all'auspicato esito positivo dell'impresa, con una rapida realizzazione e apertura del complesso entro novembre 2009, una serie d'ingiustificati ostacoli di natura urbanistica ed economica sono stati speciosamente frapposti per impedire ogni possibile sviluppo operativo del progetto fino al suo affossamento.

«Mentre per il suo auditorium Ban aveva stimato un costo di 1,5 milioni, secondo la Protezione civile ne sarebbe costati circa 4 considerando le infrastrutture accessorie, che invece erano già in gran parte presenti nell'area», ci racconta ancora Benedetti.

La somma messa a disposizione dal governo giapponese (500.000 euro) è stata infatti ritenuta insufficiente per realizzare l'opera. Onde distogliere una volta per tutte qualsiasi altra ipotesi di riuso della pensilina, «che allo stato dei fatti sembra essere la ragione non dichiarata del rifiuto del progetto», la Protezione civile ha quindi deciso di far realizzare in altro sito - in località Colle Sapone - la sede temporanea del Conserva-

torio smembrandolo dall'auditorium, e ha optato per un Musp, attraverso il consolidato sistema della gara d'appalto chiusa con cui si stanno realizzando in città strutture scolastiche prive di contenuti architettonici e urbanistici. L'11 settembre è stato pertanto emanato il bando, con importo a base d'asta di 5,5 milioni, cui si sommano 275.000 euro per le spese connesse alla sicurezza: totale 5.775.000 euro.

La gara è stata vinta dalla Costruzioni Metalliche Prefabbricate srl con un ribasso del 28,73%. «I costi di quest'intervento», conclude Benedetti, «sono enormemente più alti di quelli che avrebbero consentito all'Aquila di dotarsi di un'opera di architettura significativa finanziata interamente da apporti economici del governo giapponese, di fondazioni e di privati che Ban aveva già provveduto ad attivare. Ciò che dolorosamente sorprende in quest'incredibile vicenda è il ruolo sprezzante giocato dalle istituzioni che, pur senza manifestare alcun parere ufficiale, hanno evitato ogni ulteriore colloquio con Ban e il suo gruppo negandosi a ogni confronto e agli appuntamenti richiesti per comprendere le ragioni di una chiusura inammissibile».

Il conservatorio sta per essere concluso mentre questo giornale va in stampa.

Peraltro ricordiamo che l'edificio realizzato rimane una sede temporanea, mentre per quella definitiva nulla è deciso.

A fine novembre sono iniziate a circolare voci secondo cui il Comune dell'Aquila, avrebbe proposto a Ban una sorta di premio di consolazione e cioè la realizzazione di un nuovo auditorium da 250-300 posti, in un'area adiacente al conservatorio temporaneo realizzato dalla Protezione civile e appena concluso.

Rosalia Vittorini

(Il giornale dell'Architettura. Dicembre 2009)

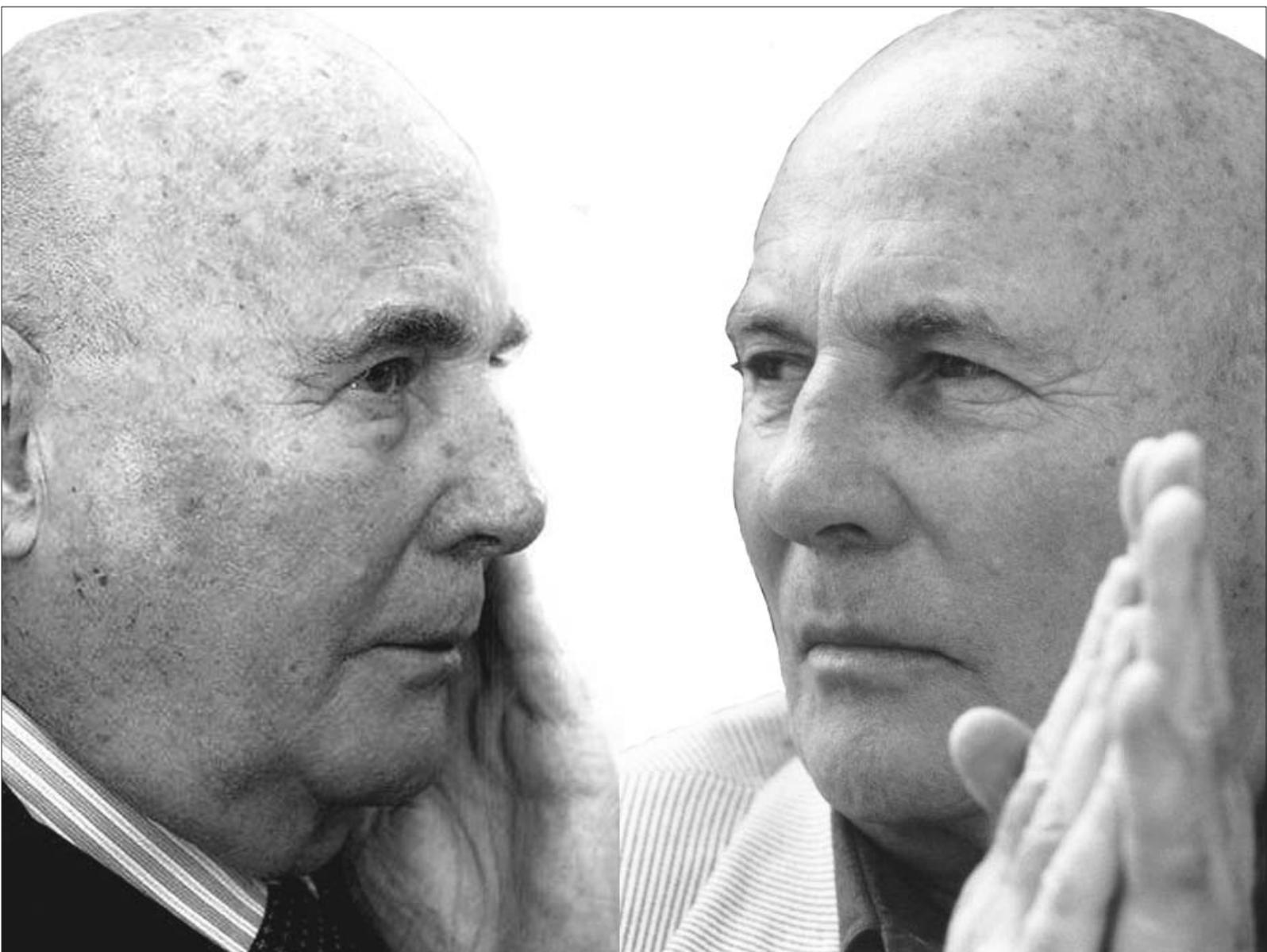
NON SIAMO SEMPLICI SPETTATORI

Non siamo rimasti spettatori distratti ed indulgenti di fronte al caso 'Shigeru Ban'. Di tale caso ha scritto il Direttore del Conservatorio nei numeri precedenti, e su questo numero torniamo a parlarne, attraverso gli articoli usciti su prestigiose testate nazionali; perché, effettivamente, qualche dubbio su come sono andate le cose lo abbiamo anche noi.

A tal proposito pensiamo che, quanto prima, i responsabili della scelta di rifiutare la 'Concert Hall' con annesso Conservatorio, progettata e parzialmente finanziata dal celebre architetto giapponese, siano tenuti ad offrire all'opinione pubblica, che ha seguito con grande partecipazione il caso in questione, una ragione plausibile del loro operato.

E noi? Non vogliamo apparire defilati. In questa occasione abbiamo fatto prevalere interessi superiori.

Music@ è edita, come si sa, dal Conservatorio Casella dell'Aquila che il terremoto ha reso inagibile. Ed il principale obiettivo dei mesi successivi al cataclisma è stato quello di mantenere accessi i riflettori sul Conservatorio, tenere insieme, in mezzo ad infinite difficoltà, gli allievi spiantati e sparsi nella regione; individuare, infine, una sede dove far riprendere regolarmente l'attività didattica del Conservatorio. Con un solo mese di ritardo, l'attività ora può riprendere in una sede nuovissima, efficiente e funzionale. E questo è ciò che conta per il Conservatorio Casella, per i suoi allievi - cresciuti di numero, nonostante la tragedia - e, di conseguenza, anche per la direzione di Music@.



Questo mese una prima di Henze a Santa Cecilia, con la direzione di Pappano

VI PRESENTO 'IMMOLAZIONE', MENTRE SCRIVO 'GISELLA'

Abbiamo incontrato il grande compositore a Marino, nella campagna dei Castelli romani. In quella sua casa, immersa nella bellezza, luce e silenzio, che non cambierebbe con nessun'altra al mondo, egli vive in privilegiata solitudine.

a cura della redazione

Marino non è distante da Roma. E' ai Castelli romani, meta privilegiata delle gite fuori

porta dei cittadini della capitale. Non è la più bella dei Castelli, ma ha il suo fascino. E poi vi è la casa

di Hans Werner Henze. La casa di Henze è immersa nel verde; le fanno da guardia non i tre cani, che servono piuttosto di compagnia al maestro ed ai suoi ospiti, ma quel centinaio di olivi secolari - di cinquecento anni!; quella casa trasuda in ogni angolo arte, stile, gusto; le pareti raccontano incontri, esperienze d'una vita lunga e fruttuosa. Henze vi si stabilì negli anni Cinquanta, da allora neanche per un momento ha pensato di poter vivere in nessun'altra parte del mondo. Certo ha molto viaggiato.

Mi chiede se conosco Berlino. Gli dico che ci sono stato una sola volta. Mi fa notare come la città si stia sviluppando magnificamente come città d'arte. E poi aggiunge: "ma dopo due giorni a Berlino, Marino mi manca, e non vedo l'ora di tornarci". E pure questo grand'uomo, innamorato dell'Italia, fuggito - nel senso di venuto via - dalla Germania, e stabilitosi da allora in Italia, deciso a restarvi per sempre, questo grande musicista tedesco, in Italia è stato quasi ignorato.

Certo le sue opere le hanno eseguite, continuano ad eseguirle, ma non si può dire che abbia ricevuto dall'Italia, dalle sue istituzioni musicali, quell'attenzione e quell'amore con cui ha ricambiato il paese che lo ospita e che ha scelto come dimora.

Questo mese Santa Cecilia presenta una sua prima, il dramma in musica 'Immolazione', dall'omonima 'poesia drammatica' di Franz Werfel, un poema in versi pubblicato nel 1913. Il quale racconta...

Racconta di un cagnolino e di un fuggiasco. Si svolge di notte, in un sobborgo in riva ad un fiume. Un detenuto è fuggito dalla prigione ed è inseguito dalla polizia. Non si sa quale delitto abbia commesso; si saprà tardi; sappiamo solo che è una persona piena di odio, disperazione. Incontra un cagnolino che è fuggito dalla sua padrona, appena lo vede lo saluta come suo nuovo padrone. L'evaso non accetta la compagnia del cagnolino, ed infatti lo ucciderà, perché ritiene che la sua presenza sia di intralcio alla fuga.

Nella seconda parte arriva la polizia, proprio mentre il cagnolino - la sua anima - sale al cielo da dove può osservare l'uomo. Il sacrificio del cagnolino servirà all'uomo - un assassino - per riesaminare tutta la sua vita".

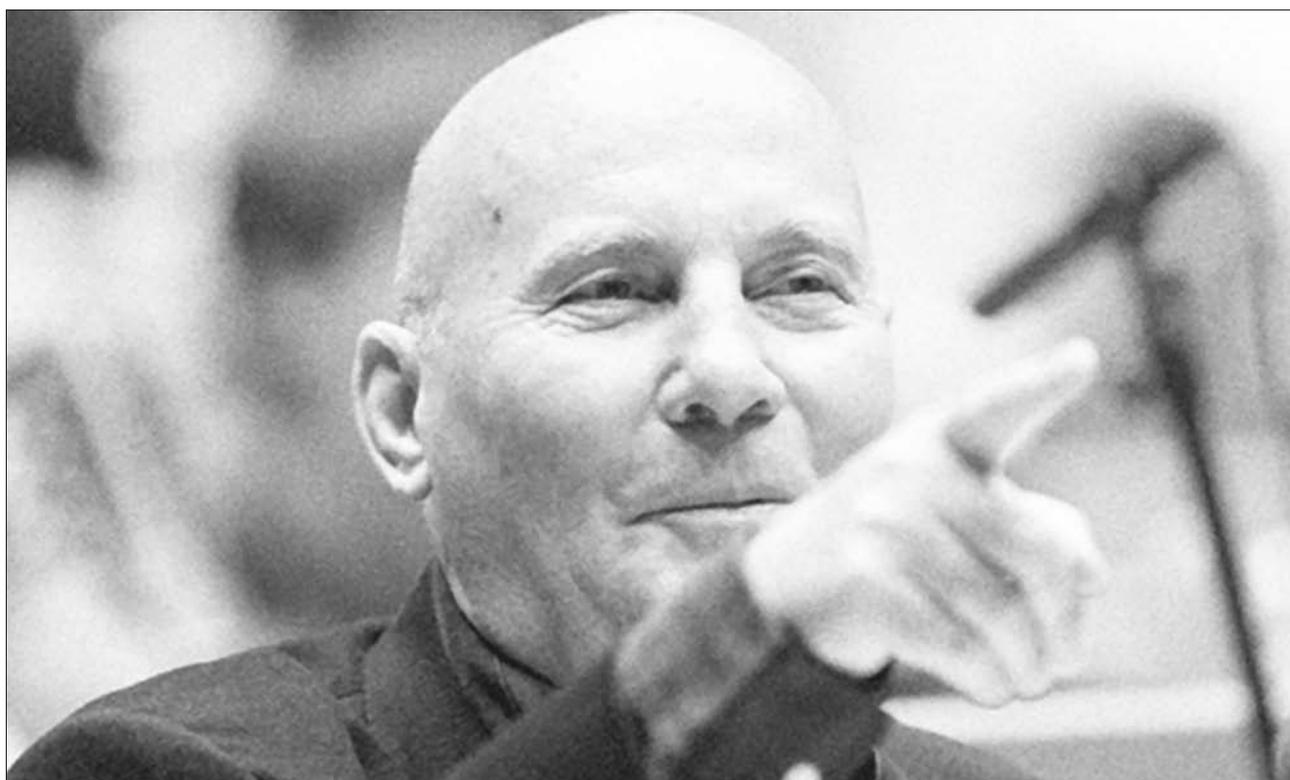
Questo testo da tempo mi aveva affascinato per la compresenza di due forti emozioni: da un lato brutalità e disperazione, e dall'altro dolcezza, amore.

In questa sua opera c'è spazio anche per un pianoforte 'concertante'. Ne sentiva proprio l'esigenza o l'ha scritto per Pappano?

Vuole la verità? L'ho scritto per Pappano.

Quando Cagli, in occasione dei cento anni dell'Orchestra di Santa Cecilia, diede l'annuncio di questa commissione, la prima che ricevo da un'istituzione italiana, io ero seduto accanto a Pappano, fra il pubblico.

Abbiamo subito simpatizzato. Poi naturalmente l'ho conosciuto meglio, avendolo incontrato parecchie volte. Trovo Pappano straordinario come arti-



sta e direttore, ma anche come pianista; lui analizza la musica.

Ho ascoltato un suo Beethoven (Terza sinfonia): è meraviglioso, meglio di così non l'ho mai sentita; sembra spinto dall'obbligo interiore di dire la verità delle partiture; scoprire la struttura della musica, e attraverso la trasparenza comunicare una verità. Pappano non appartiene alla schiera di quei direttori che si fanno sempre avanti, per autopromuoversi; ma a quella dei direttori - pochi, per la verità! - che lavorano alla riproduzione della verità artistica ed umana. Per Santa Cecilia Pappano è un dono meraviglioso.

Sa che da tempo si parla di una sua andata via da Roma, alla fine del suo mandato, nel 2012?

Cosa ostacola la sua permanenza a Roma? Ci sono casi nella storia in cui un direttore è rimasto legato ad un luogo molto a lungo, perché quel luogo e

l'orchestra gli piacevano.

Toscanini ad esempio. Sua moglie, Pamela, è molto 'pro Italia'; l'Orchestra lo ama, ed anch'io mi auguro che resti a Roma, anche dopo il 2012.

Santa Cecilia si fa vanto di essere la prima istituzione italiana a commissionarle un'opera.

Solo che per farlo ha aspettato cinquant'anni.

Non poteva pensarci prima? Anzi, ci hanno mai pensato, Santa Cecilia come altri?

Posso risponderle con una bugia: hanno tentato varie volte di farmi una commissione.

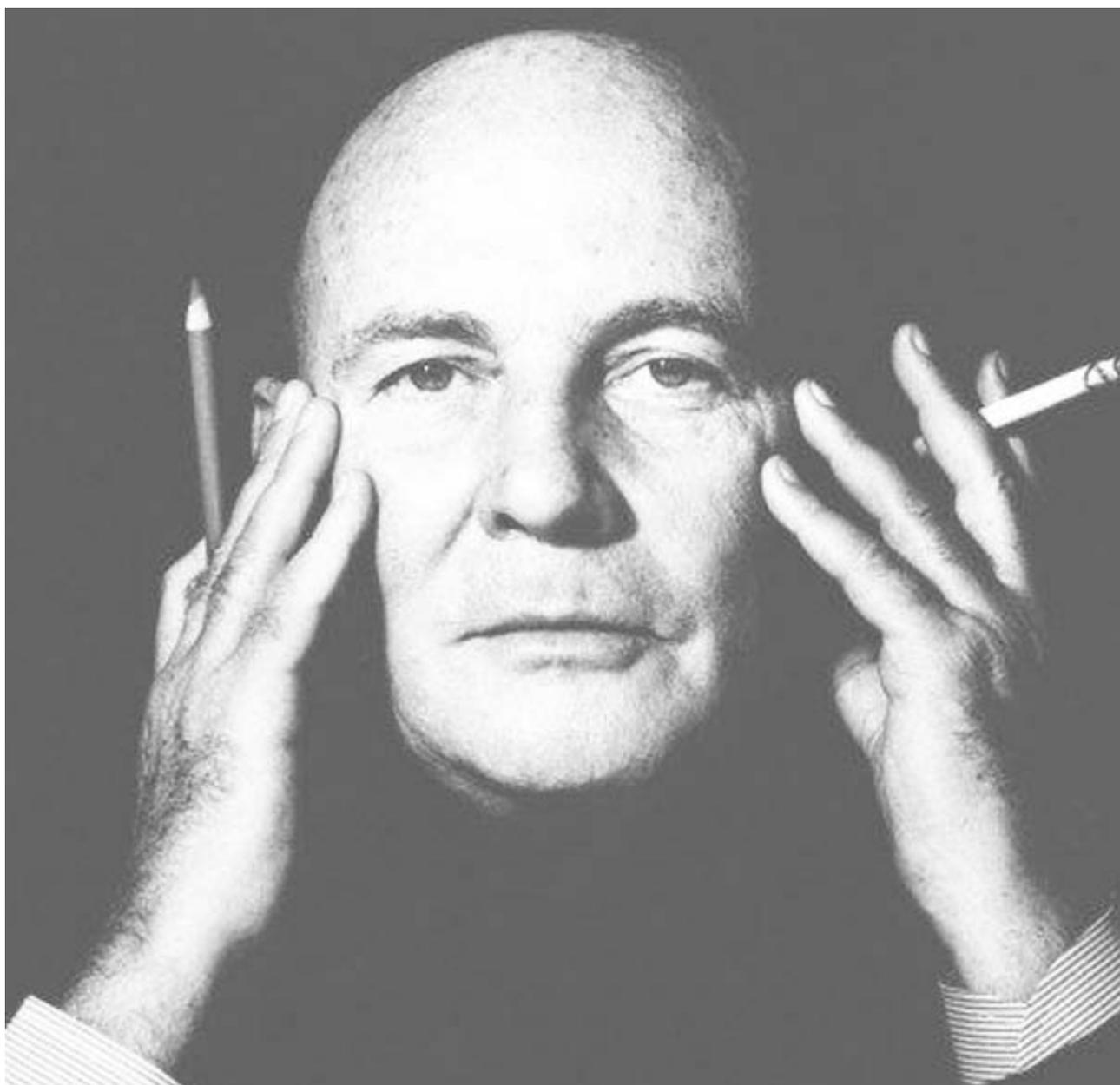
Neanche La Scala?

Mai, neanche La Scala, anche se hanno fatto una mia opera, 'I Bassaridi', dopo la prima di Salisburgo.

E se La Scala glielo chiedesse ora?

No!

Ora è in vacanza lavorativa?



Affatto. Certo lavoro più lentamente, ma ho da poco cominciato a scrivere una nuova opera per il tedesco 'Festival della Ruhr', che raggruppa parecchie città della omonima regione e che nel 2010 sarà capitale della cultura. Il titolo è 'Gisella' e racconta una storia che ho inventato io di sana pianta. Una ragazza, studentessa di archeologia, incontra a Napoli un giovanotto che di nome fa Pulcinella e fuggono insieme.

Ben presto le cose non vanno bene fra loro, però non sapremo mai come finirà la storia, perché sulla loro storia incombe il Vesuvio che si sta svegliando.

Che fantasia, maestro. Che razza di opera è?

E' un'opera pedagogica; una specie di 'Pollicino' per adulti. Coinvolgerà molte istituzioni d'arte della Ruhr: scuole di pittura, di recitazione, di canto, quattro accademie strumentali ed anche un coro a cappella. Faranno anche tutte le mie opere, ed incideranno le mie dieci sinfonie.

Con i ricordi ed il cuore vuole tornare alla sua amatissima Montepulciano?

Adesso sono molto contento di come vanno le cose lì al 'Cantiere', ora che la direzione artistica l'ha assunta un mio allievo tedesco, Detlev Glanert, che ha molto talento e che sta facendo bene.

Ancora oggi si sente tedesco o definitivamente e totalmente italiano?

Ho passaporto tedesco. Ma una casa come questa di Marino, in un ambiente come i Castelli romani non esiste in Germania. Ho sempre voluto vivere qui, da solo, mai ho voluto appartenere a gruppi, qui ho sviluppato il mio stile che, col tempo, è andato sempre più personalizzandosi.

Conosce meglio l'Italia o la Germania sotto il profilo musicale?

Meglio la Germania, dove si sono molti giovani compositori di talento, promettenti. Come sa in Germania c'è sempre stata molta musica e lo Stato ha sempre aiutato i musicisti. In Italia le cose stanno davvero male in tal senso. Le confesso che non capisco perché lo fanno.

In Germania c'è anche un fenomeno nuovo. Sempre più numerosi sono i giovani attratti dalla musica, anche come ascoltatori. Nel pop si danno molto da fare; ma per me quella roba mi fa tristezza, perché è un linguaggio molto primitivo, ma non 'primitivo' come l'ottimo vino pugliese dello stesso nome.

Perché alcuni musicisti non sanno scrivere musica senza infilarci immagini ed effetti? Forse che non hanno fiducia nella loro stessa musica?

E' un'idea. Non ci ho mai pensato.

L'Aquila ha un nuovo Conservatorio. In occa-



sione della sua inaugurazione, cosa direbbe ai giovani studenti di composizione?

Direi che la composizione è come lo studio di una lingua, e non il risultato di particolari genialità. Nella mia vita ho insegnato molto e sono giunto alla conclusione che gli insegnanti devono saper comporre; inoltre, offrire ed indicare i mezzi d'espressione, la cui conoscenza è indispensabile, perché sono il materiale di base per scrivere musica, per comporre. Questo vale anche per dipingere, scrivere prosa. Solo attraverso la conoscenza degli elementi di base uno può incamminarsi nel suo mondo fantastico. Lo dico come prassi e non come teoria. E se mi chiedessero di creare un team di insegnanti per una nuova scuola di composizione, vorrei solo insegnanti che hanno studiato l'arte di insegnare.

E' dura!

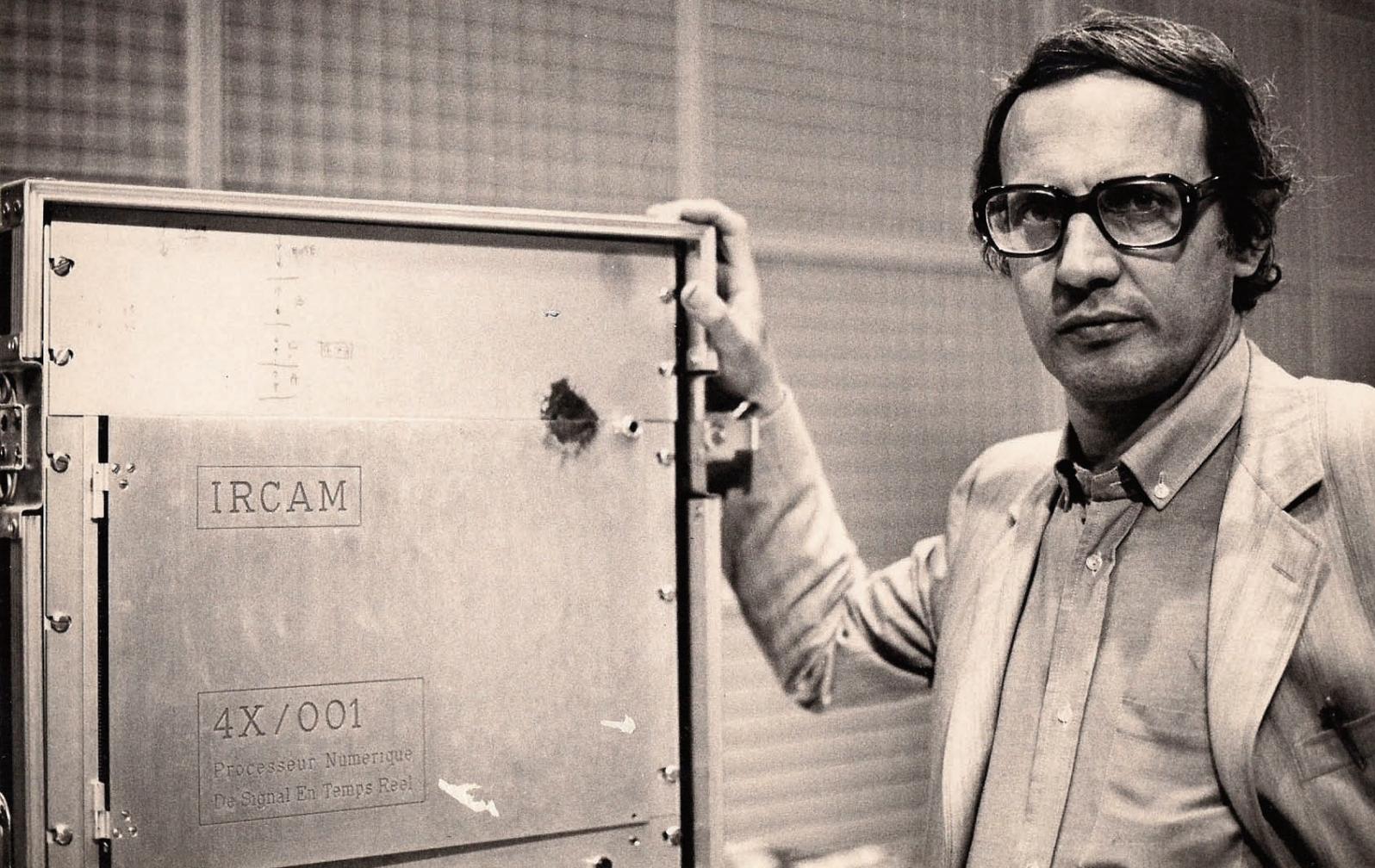
Sì, è dura ma è possibile. Occorre prima educare gli insegnanti. Come? L'arte di insegnare la si impara dai compositori seri, moralmente seri.

Qualche nome.

Svergognatamente, glielo sto dicendo con il silenzio.

Intende Lei. Ma era fuori di dubbio.

Ho letto da qualche parte che Leonardo da Vinci ha scritto: la musica rappresenta le cose che non si possono vedere. Per me, modestamente, suona come l'invito a scoprire, a portare alla luce suoni ed immagini sonore traendole esclusivamente dalla mia interiorità.



Intervista con Peppino Di Giugno, padre del calcolatore 4X

CONFESSIONI DI UN FISICO PRESTATO ALL'ELETTRONICA, IL QUALE, ULTIMAMENTE, SPIA L'UNIVERSO

a cura della redazione

Alla fine di novembre, il noto fisico italiano ha ricevuto una targa di riconoscimento dal Cemat e dal Conservatorio di Santa Cecilia, in occasione dell'Emu Festival. In quell'occasione, ha tenuto anche una 'lectio magistralis' sui 'Fondamenti della musica elettroacustica', al termine della quale lo abbiamo incontrato. "Un giorno voglio fare uno scherzo a Pierre Boulez. Voglio fargli sentire la 'Sagra della primavera'

eseguita dal computer, nel quale ho messo tutte le 'informazioni' della registrazione originale. Sono convinto che non si accorgerà della diversità. Ho fatto spesso scherzi simili ai compositori che la prendevano male. Per non lasciarli di stucco, ho adottato un criterio: li avverto prima, di quello che sto per fare".

Peppino Di Giugno, il notissimo fisico italiano, padre dei famosi 4A, 4B, 4C e 4X, calcolatori per

la musica, ha raccontato dello scherzo che prepara a Boulez, il giorno in cui, ricevendo dal Cemat - nell'ambito dell'Emu Festival che si è svolto a Roma presso il locale Conservatorio, a novembre - una targa, ha tenuto anche una 'lectio magistralis'. Nel corso della quale ha anche raccontato uno degli ultimi suoi esperimenti, pensati per l'inaugurazione della grande Biblioteca di Alessandria d'Egitto, quando ha fatto ascoltare la cantata di Berlioz, 'Morte di Cleopatra', esibendo una cantante in carne, ossa e voce, ed un'orchestra virtuale, prodotta dal computer, al quale aveva dato tutte le istruzioni della partitura originale, tutto in tempo reale.

Il nome del fisico Di Giugno è legato indissolubilmente a questa locuzione 'in tempo reale'. Sua è l'invenzione di una macchina che produce suoni 'in tempo reale' e qualunque altra diavoleria, sempre 'in tempo reale', basta chiederglielo, programmandola; la qual cosa è, oggi, abbastanza semplice. **Ma come decide un fisico 'puro' di lavorare all'invenzione e costruzione di Sistemi elettronici per la musica, chiediamo a Peppino Di Giugno?**

“Dopo la mia laurea in fisica ho cominciato a studiare la fisica delle particelle elementari e ad insegnarla all'Università di Napoli. E' semplicissimo. L'intero universo è fatto di un insieme di molecole che vanno dalla più semplice, come l'acqua, sino al DNA (Chimica). Ognuna di queste molecole è fatta da una combinazione di 92 Atomi (oggetto di studio della Fisica Atomica). Ogni Atomo è costituito da elettroni e un Nucleo (oggetto della Fisica Nucleare). Ogni Nucleo è composto da Protoni e Neutroni che a loro volta sono formati da un certo numero di Quark (Particelle Elementari). Tutto qui. Queste particelle erano oggetto dei miei studi, negli anni Sessanta; e parallelamente coltivavo la passione per la musica, che non ho mai trascurato. Sempre nei primi anni Sessanta, comparvero i primi computer, erano costosissimi, costavano parecchie decine di milioni. Allora li maneggiavano in pochissimi, dei tecnici che solitamente avevano il camice bianco. Fu allora che cominciai a produrre suoni con il computer, per puro divertimento.

Il divertimento a poco a poco si trasformò in interesse scientifico: come fare musica con l'elettronica. Fondai un laboratorio a Napoli e cominciai a lavorare al progetto della musica 'digitale', alla musica cioè fatta con i numeri. Facile, no? Quando presi questa strada, nacquero problemi con l'Università, allora mi dimisi e cominciai a lavorare nel nuovo campo, aiutato da un musicista, Antonio De Santis”.

Come avvenne poi l'incontro con i musicisti d'avanguardia di allora, quelli che lavoravano già con l'elettronica, anche se la loro elettronica era molto lenta e povera?

“Pronto, sono Luciano Berio, so che Lei sta lavorando ad un progetto che mi interessa moltissimo; possiamo incontrarci? Era dicembre del '74, quando ricevetti questa telefonata da Luciano Berio, il cui nome mi era ovviamente noto. Ci incontrammo presso la sede dell'Orchestra Scarlatti, alla Rai di Napoli, parlammo e poi lo portai all'Università, per mostrargli i risultati delle mie ricerche. Berio fu letteralmente sconvolto. Anche i musicisti più versati nell'elettronica, come Berio ed altri (Madderna, Nono) che avevano a disposizione, a Milano, lo Studio di Fonologia della Rai, sapevano quanto lavoro richiedesse produrre suoni elettronici, e quanto il risultato alla fine fosse approssimativo ed anche insoddisfacente. A Milano avevano 9 oscillatori; a Napoli io ne avevo 6; ma i miei erano controllati dal computer, mentre a Milano dovevano controllarli manualmente. Entusiasta mi parlò di un progetto per l'Ircam di Parigi, che prevedeva l'installazione addirittura di 1000 oscillatori. Per sei mesi risiedetti a Parigi per sviluppare tale progetto. Immagini cosa voleva dire per un musicista disporre di mille suoni (voci) contemporaneamente; a Milano potevano disporre di 9 appena. Una rivoluzione. Avevo già progettato la '4 A' che poteva produrre contemporaneamente 256 suoni. Portai questa macchina a Boston, al MIT, dove la presentai ufficialmente ai tecnici e musicisti sbigottiti. Era il 1975. Per la prima volta i musicisti udirono una così grande quantità di suoni prodotta simultaneamente in tempo reale da



un Computer. La macchina produceva solo un insieme di suoni con diverse frequenze e ampiezze, i cosiddetti Cluster. Poi i musicisti cominciarono ad essere sempre più esigenti. Ed io per rispondere alle loro richieste, inventai altre macchine (calcolatori) che chiamai 4B, 4C. Alla fine mi resi conto che nessun macchina di quella serie bastava ai musicisti; e che ognuno ne voleva una tutta per sé, a proprio uso e consumo esclusivo. E così progettai e realizzai una macchina di nuova generazione, la 4X, con la quale era possibile fare qualunque cosa, bastava programmarla. E la 4X era programmabile come il gioco del 'lego', con il quale i bambini costruiscono case, ponti, strade, piazze, gru, macchine: davvero qualunque cosa”.

Un grande passo avanti per la musica.

“ Si potrebbe dire che c'è un prima ed un dopo la 4X. Prima della 4X il musicista si recava in uno studio e domandava cosa avessero, ed in base alle macchine a disposizione, progettava la sua musica. Dopo la 4x è l'ingegnere elettronico a domandare al musicista di cosa ha bisogno, per programmare la 4X”.

A posteriori, ci si può domandare se c'era davvero bisogno di tanta tecnologia?

“ Domanda lecita. Ecco la risposta. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta in tutti i campi dell'arte si cercava il nuovo; nella musica nuovi suoni e nuovi mezzi per produrli, non ultimi quelli elettronici. Senonché l'elettronica ha aperto infinite possibilità al musicista che ancora oggi si trova come perso in questo oceano. E' la crisi della musica elettronica, generata dal suo stesso progresso. I musicisti hanno oggi troppe chance, secondo me non sanno sfruttarle a pieno. Ai tempi il cui io lavoravo a Parigi, l'Ircam rappresentava per qualunque musicista una specie di 'araba fenice'; tutti aspiravano a lavorarvi. Oggi l'Ircam supertecnologica è in qualche modo obsoleta, perché un PC domestico ha possibilità cento volte maggiori dell'Ircam. Eppure il linguaggio musicale a mio parere è rimasto quasi lo stesso”.

Come identico è rimasto il lavoro dello strumen-

tista tradizionale.

“Esatto. Sa qual è la differenza fra Pollini, poniamo, ed un compositore contemporaneo che lavora con i mezzi elettronici? Pollini non ha bisogno di sapere come funziona il pianoforte e sa quel che vuole e come ottenerlo. Il compositore 'elettronico' deve assolutamente sapere come sono realizzati i suoni che sta adoperando, cioè conoscere gli algoritmi con cui il computer calcola i suoni; e, spesso, quando si mette al lavoro, alle volte non sa esattamente quello che vuole; o se lo sa lo sa in termini approssimativi”.

Caro professore, come mai, lei ha cambiato spesso mestiere?

“Dopo aver lasciato l'Università, sono stato a Parigi 13 anni; stavo bene, vivevo in una bella città, lavoravo in un centro all'avanguardia, guadagnavo bene... potevo restarci tutta la vita. Invece no, sono tornato in Italia, accettando un invito di Bontempi-Farfisa, che dopo ho lasciato. Ora sono affascinato dall'universo. Mi sono costruito un Osservatorio Astronomico. Non avevo ancora mai provato il piacere che provo oggi osservando una bella galassia, o una cometa. L'universo - è questa la mia ultima scoperta- è la cosa più straordinaria. E il telescopio avvicina a Dio più di un prete. Quando in un campo non riesco ad insegnare più nulla e ad imparare nulla, mi annoio; allora devo assolutamente cambiare mestiere.

Da sempre ha avuto interessi di questa portata?

“ I giovani, oggi, si laureano in pochi anni in queste nostre università sgangherate, e poi non sanno cosa fare. Non hanno interessi. Ai miei tempi... io, invece, già a dodici-tredici anni ero interessato alla fisica ed alla matematica; leggevo tantissimo - in casa mia non c'erano libri, ma c'era un biblioteca vicina - e poi un mio zio che aveva frequentato l'Università mi dava una mano. Sapevo chi era Fermi ed anche Einstein. A scuola ero ovviamente bravissimo in queste materie, in quelle umanistiche un vero disastro. Ho preso la maturità, perché me l'hanno regalata. Ma poi all'università ho potuto finalmente studiare ciò che mi interessava”.



Ricorda come furono i primi incontri con i musicisti che negli anni Sessanta lavoravano con l'elettronica?

“Ho conosciuto e lavorato insieme con un quartetto superlativo di musicisti: Berio, Boulez, Nono, Stockhausen. Stockhausen era insopportabile e presuntuoso. Una volta mi ha chiesto di lavorare con lui, l'ho fatto, ma ci ho litigato quasi subito ed ho interrotto la collaborazione. Boulez era una persona tutta 'testa', come la sua musica che è calcolata. Con lui ho fatto 'Repons'. Berio, invece, pur lavorando con il computer, componeva con il cuore. Nono era un grande gentiluomo. La musica di quegli anni, salvo poche eccezioni (come nel caso di Boulez e Nono, che scrivevano delle vere e proprie partiture, annotando frequenze, altezze ecc...) pone problemi all'esecutore di oggi, da ciò la scarsa esecuzione di quei pezzi. Innanzitutto perché le macchine di allora sono ormai obsolete, ma anche perché molte di quelle partiture sono abbastanza approssimative e quindi illeggibili”.

Si è chiesto perché c'è tanta refrattarietà nel pubblico, alla musica d'oggi, elettronica compresa?

“Perché i compositori scrivono più per se stessi, che per il pubblico, al quale, di conseguenza, la loro musica non piace e non interessa. Logico! Oggi prevale la convinzione che anche della musica vuota, imbellettata con luci,

fumo, e strani altoparlanti possa trasformarsi in una bella musica. E' pazzo chi lo pensa. Eppure ci sono molti che sembrano pensarla in questa maniera”.

Il lavoro nell'elettronica, ha cambiato nel tempo il suo rapporto con la musica, con l'ascolto, con i concerti?

“Affatto. La musica resta la mia grande passione. La musica ancora mi commuove. Mi fa piangere. Però io mi sono fermato alla 'Sagra della primavera'. La dodecafonia, la musica contemporanea, non lo nascondo, non mi piacciono. Diceva una sacrosanta verità Boulez, quando ironicamente e scherzosamente, affermava: 'se Schubert era un musicista, io non lo sono'. Avviene qualcosa di simile a me anche nella scienza, mi commuovo osservando l'Universo, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande.”

In generale è soddisfatto della sua vita, riguardo alla professione svolta?

“Sì. Se rinascessi, rifarei il fisico. Ma ho ancora un sogno. Fare il direttore d'orchestra, almeno per una volta. Voglio dirigere la 'Sagra della primavera'. Non mi spaventa la sua difficoltà. Quell'opera è quella che porterei nell'isola deserta con me, è la cosa che salverei su tutte le altre, anche a costo di sacrificare le Sinfonie di Beethoven, per dirle opere colossali. Perché la 'Sagra' ha qualcosa di folle, è magica”.

Al Conservatorio di Santa Cecilia
Festival della Musica Elettronica ed Electroacustica

EMU FESTIVAL 2009

La Musica Elettronica ed Electroacustica ha raggiunto oggi, a più di sessant'anni dalla sua nascita, una straordinaria diffusione. La maggioranza delle musiche che ascoltiamo sono state prodotte, almeno in parte, con mezzi elettronici, mediante i quali si generano e si elaborano molti dei suoni della nostra epoca. Oggi gran parte della musica d'arte è elettroacustica: essa viene prodotta da centri di produzione e di ricerca pubblici e privati situati in ogni parte del mondo; avviene anche che singoli compositori utilizzino le possibilità offerte dalle loro apparecchiature personali, anche se modeste.

Inoltre il settore della musica elettroacustica è oggetto di attenzione all'interno della ricerca applicata, in quanto lo studio di nuove metodologie per l'analisi, sintesi ed elaborazione del suono riveste grande importanza oltre che per la musica d'arte, anche per le industrie del settore degli strumenti musicali elettronici e dell'audio professionale.

Molte Università in tutto il mondo si dedicano a questo campo di ricerca, altre affrontano le problematiche relative alla percezione del suono organizzato, indagando sugli aspetti cognitivi della fruizione musicale. Anche in campo musicologico si è assistito alla nascita ed allo sviluppo di metodologie originali per l'analisi di questo tipo di musica, che ha portato un notevole contributo alla riflessione sulla musica stessa. La musica elettroacustica rappresenta quindi un campo interdisciplinare dove s'incontrano arte, scienza e tecnologia.

Diverse competenze s'incontrano, devono superare lo specialismo dei rispettivi linguaggi, in qualche modo alzar lo sguardo al di sopra del proprio territorio per costruire insieme un sapere, un fare, un esprime.

Giorgio Nottoli
Direttore artistico



Teatro alla Scala

Anomalie dei teatri d'opera italiani e possibili rimedi

SISTEMA HOLENDER

Si torna a discutere del teatro d'opera in Italia. C'è chi promette riforme, chi lacrime e sangue, chi governa nomine e licenziamenti senza una logica, ma nessuno va al nocciolo del problema e cambia radicalmente il sistema.

di Pietro Acquafredda

Ci ha sorpresi non poco il siluro lanciato dalle pagine romane de 'Il Giornale' contro il Teatro dell'Opera di Roma. Fuoco amico? Bersaglio criptato? L'autore dell'articolo, Pier Francesco Borgia, in occasione della prima del 'Tannhauser' di Wagner, a teatro mezzo vuoto - come riferito concordemente dai giornali - e delle concomitanti recite teatrali del 'Cyrano' con Massimo Popolizio al Teatro Argentina, tutte esaurite, ha accusato i dirigenti dell'Opera di incapacità gestionale e di marketing. Per chi non lo sapesse, il Teatro dell'Opera è retto dal Commissario sindaco Alemanno, e il Teatro Argentina da quella Giovanna Marinelli, per decenni a capo del settore teatro dell'Assessorato alla cultura di Roma, promossa poi al vertice dell'Argentina dal sindaco uscente Veltroni, a mò di buonuscita. Ad onor del vero 'Il Giornale' accusava più direttamente chi avrebbe dovuto curare, senza riuscirci, la comunicazione del 'Tannhauser', nonostante che l'opera fosse conosciuta, pur di Wagner; e che a cantarla fosse impegnato un bel cast. Ad eccezione del direttore, Kawka, reclutato nella schiera degli 'avanguardisti',

e del regista chiamato a rimpiazzare il titolare - Filippo Crivelli in sostituzione di Robert Carsen, che avrebbe rimontato un allestimento parigino - che proveniva dalle file della grande tradizione.

'Il Giornale' suggeriva indirettamente di mettere nuovamente il dito nella piaga dei nostri teatri lirici, e non alla maniera sguaiata del Ministro Brunetta che ha apostrofato il settore intero come parassita, ed ha promesso che 'gli avrebbe fatto un mazzo', chiedendo aiuto, per l'impresa, al collega Bondi.

Sulla scarsa produttività, primo fra i mali dei nostri teatri, si sono esercitati in molti, anzi tutti quelli che hanno avuto occasione di parlarne con o senza cognizione; molti meno sono stati quelli che hanno puntato il dito contro i cachets troppo alti, rispetto alla media europea, degli artisti scritturati (cantanti, direttori, registi, scenografi, costumisti); e meno ancora sono stati quelli che hanno attribuito l'attuale difficile situazione ai teatri non sempre pieni, al costo dei biglietti al di sopra mediamente di quelli europei, come è stato ampiamente dimostrato dagli esperti del settore.

Nessuno però ha messo il dito nella vera piaga di tutto questo, il cosiddetto teatro di produzione, quale si vanta di essere il teatro d'opera italiano, contro quello del resto d'Europa che invece è teatro di repertorio - detto con sufficienza. La differenza può essere spiegata attraverso due diverse domande. 'Quale opera vado a vedere stasera' - si domanda solitamente un cittadino europeo che sa che i teatri del suo paese sono sempre aperti e che quindi c'è solo da scegliere; 'c'è un'opera (recita) stasera' - si chiede il cittadino italiano che sa bene che i battenti dei teatri del suo paese si aprono per un'ottantina di sere l'anno.

Ora, se si domanda ai sovrintendenti italiani ragione di tale differenza fra l'Italia e l'Europa, questi della differenza vanno orgogliosi: perché - dicono - dimostra che in Italia non si va mai in scena senza aver fatto prima tre o quattro settimane di prova. Poco importa se per ogni opera ci sono poi al massimo sette od otto recite che si esauriscono in un paio di settimane, nei teatri maggiori. Poco importa se poi, per giorni e giorni, anche in grandi città non c'è un teatro aperto. Tutto questo poca importa. Insomma, accusava il sovrintendente dell'Opera di Vienna, Joan Holender, in Italia è sempre 'festival', intendendo con ciò che - almeno a parole - si proclama di voler curare moltissimo ogni debutto (anche se poi nei fatti voglio vedere quale nostra orchestra può competere, anche come standard, con i Wiener Philharmoniker che sono in buca a Vienna); che ai direttori artistici italiani non garba il grande repertorio, quello popolarissimo, bellissimo, ancora in grado di riempire i teatri, preferendo essi novità e titoli desueti che richiamano i critici ma lasciano vuote le platee; e che il peso specifico della riuscita 'mediatica' delle opere in Italia è interamente riposto nella regia: più nuova è, meno adatta a questo o quel titolo, più gratuita, meglio è; purché ne parlino i giornali. Sta qui il vero e più drammatico problema italiano. Ai nostri provincialissimi direttori artistici importa poco mantenere viva la tradizione del grande repertorio, che invece importa assai, guarda caso, ad uno come Riccardo Muti che, alla vigilia del suo impegno all'Opera di Roma (speriamo bene!), ha detto che, innanzitutto, vuole che i grandi titoli del melodramma italiano siano sempre presenti in cartellone, e che in Italia al cittadino deve essere offerta l'opportunità di scegliere ogni giorno fra opera, concerto, cinema, teatro, pizzeria, discoteca, come accade al cittadino di una nazione europea qualunque, e ad un italiano invece no.

Contro il 'teatro di produzione', che ha il suo massimo tempio nella Scala - non è un caso che il pur

bravo Lissner venga da un festival, d'avanguardia per giunta - hanno inveito alcuni critici, fra quelli che amano davvero l'opera e la difendono, perché convinti che il grande repertorio è ancora capace di parlare da solo al cuore di tutti, senza stupide inutili modernizzazioni (l'anno scorso la recita, prima di quella ufficiale di Sant'Ambrogio, riservata agli studenti, andò tutta esaurita e piacque enormemente), di fronte ad un cartellone che al repertorio riservava pochissime occasioni di ripresa.

Modernizzare! Svecchiare!

Vedi le recenti campagne pubblicitarie della Scala come del Maggio Fiorentino, frutto evidente della convinzione dei rispettivi sovrintendenti che l'opera da sola non costituisca più motivo di richiamo. E il Maggio Fiorentino che, l'anno scorso, a causa di alcuni titoli d'opera del festival primaverile dedicati a donne (Carmen, Lady Macbeth, quest'ultima poi saltata per ragioni economiche), ha pubblicato un 'numero unico' con firme di giornaliste e femministe che in un teatro d'opera non hanno messo mai piede, ma che comunque fa molto chic. Intendo Lilli Gruber, Natalia Aspesi, Giuliana Sgrena, Carmen Lasorella, Vladimir Luxuria, Fiamma Nirenstein ed altre, che danno il polso della vastità di vedute dei suoi dirigenti, gli stessi che quest'anno, hanno messo in programma 'Die Winterreise' di Schubert, e non fidando molto su quell'opera sublime, gli creano alle spalle uno spettacolo, facendo muovere persone, cambiare colori ecc, mentre il povero Jan Bostridge canta uno dopo l'altro quegli indimenticabili Lieder .

Roma, quanto ad anomalie, non fa certo eccezione. Si programmano (la programmazione era stata curata da Nicola Sani) per la fine della stagione primaverile e l'inizio di quella autunnale, due opere, ambedue non proprio del grande repertorio, anzi manco del repertorio (soprattutto per 'Le grand macabre' di Ligeti; ma si può dire qualcosa di simile per il 'Pelléas et Mélisande' di Debussy), e, al colmo della fantasia, si prendono ambedue dalla Monnaie di Bruxelles; le rispettive scenografie potevano anche essere scambiate : una gigantesca bambolona mille usi nel primo caso, un enorme bidet coloratissimo nel secondo - si tratta della scuola, scenografica che tende al risparmio da un lato e dall'altro a épater il povero spettatore - con il risultato che le recite non erano proprio esaurite, anzi; dovendosi poi attendere la fine dell'anno e della stagione per vedere una 'Traviata', il cui esito positivo al botteghino è già scontato. Naturalmente va preso atto che esiste anche una diversa scuola di pensiero, alla quale è iscritto, ad

esempio, il celebre musicologo Philip Gosset che, recensendo il programma della Filarmonica della Scala, lamentava l'eccessivo repertorio (sinfonico) ed invocava: dateci l'avanguardia o la musica meno eseguita!

Per sanare queste situazioni anomale, invo-

chiamo il 'sistema Holender', e magari anche Joan Holender in persona. Il quale sistema consiste esattamente in questo: teatro aperto tutte le sere, per assicurare la tenuta in vita del repertorio che deve rientrare nei compiti precipui dei teatri finanziati dallo Stato e che, guarda caso, risponde perfetta-

MANNA-PAPPANO & CALAMITA-DUDAMEL



Lissner resterà a Milano fino al 2015, sembra confermato anche dal nuovo Consiglio di Amministrazione. Dunque da qui all'Expo, La Scala sarà guidata dall'attuale sovrintendente, che dovrà anche celebrare degnamente il bicentenario verdiano oltre che quello wagneriano(2013). Fra breve e prima ancora di quegli importanti appuntamenti, Lissner deve risolvere il problema del direttore musicale, perché Barenboim, attuale 'direttore scaligero', pensa probabilmente di lasciare il testimone a qualcun altro, entro breve. E subito sono circolati i nomi dei possibili successori, in un ruolo, anche giuridicamente più definito, di 'direttore musicale'. Il primo nome a girare negli ambienti scaligeri è stato quello di Antonio Pappano, che proprio qualche settimana fa ha fatto la conoscenza con l'Orchestra della Scala (Filarmonica), riportando un grande successo. E non è la prima volta che il suo nome viene fatto come futuro direttore musicale della Scala. Del resto lui ha tutti i numeri per aspirare a quel prestigioso incarico, solo che lo voglia. E forse il suo sbarco nel 2014 con Berlioz, coprodotto insieme al Covent Garden, potrebbe rappresentare il suo esordio nella nuova veste. Teniamo presente che i conti tornano tutti: nel 2013 - quando Barenboim avrà 70 anni, Pappano ne avrà 53 appena, e avrà da poco lasciato gli incarichi a Roma e Londra, dove è stato già un bel pò per non aver voglia di cambiare. E poi Pappano è oggi il direttore d'opera con più esperienza in circolazione, quello con il repertorio più vasto, che conosce il mondo del teatro come nessun altro, avendone diretto per una decina d'anni uno così prestigioso come il Covent Garden; che si è fatto anche il suo bel repertorio sinfonico a Santa Cecilia; e che è fra i pochi direttori continuamente richiesti per tournée e dischi. Insomma Pappano ha tutto ciò che il direttore musicale della Scala deve avere. E perciò ora tutto dipende da lui. E, sinceramente, noi crediamo che lui lo voglia. Non ci importa se dovrà lasciare Roma. Rinunciamo anche a questo, purchè resti in Italia. Ma... accanto al suo s'è fatto anche un altro nome. Quello di Gustavo Dudamel. Giovane, troppo giovane, ora a Los Angeles, senza nessuna esperienza in campo operistico (il 'Don Giovanni' che ha diretto a Milano non ha poi entusiasmato), ancora incapace di tener alto il nome di una orchestra. Dalla sua, soltanto il fatto che potrebbe rappresentare l'uomo-immagine della Scala. Sinceramente troppo poco per lasciargliela nelle mani, fidandosi ciecamente di Lui. Per la Scala sarebbe una vera calamità. Per questo preghiamo Dio che il Consiglio di Amministrazione e il saggio Lissner ci ripensino e optino per Pappano. E se lui non è ancora convinto, lo convincano, per il bene del grande teatro milanese. (P.A.)

Riflessioni sull'Arte del noto sociologo

MUSICA E SOCIETA

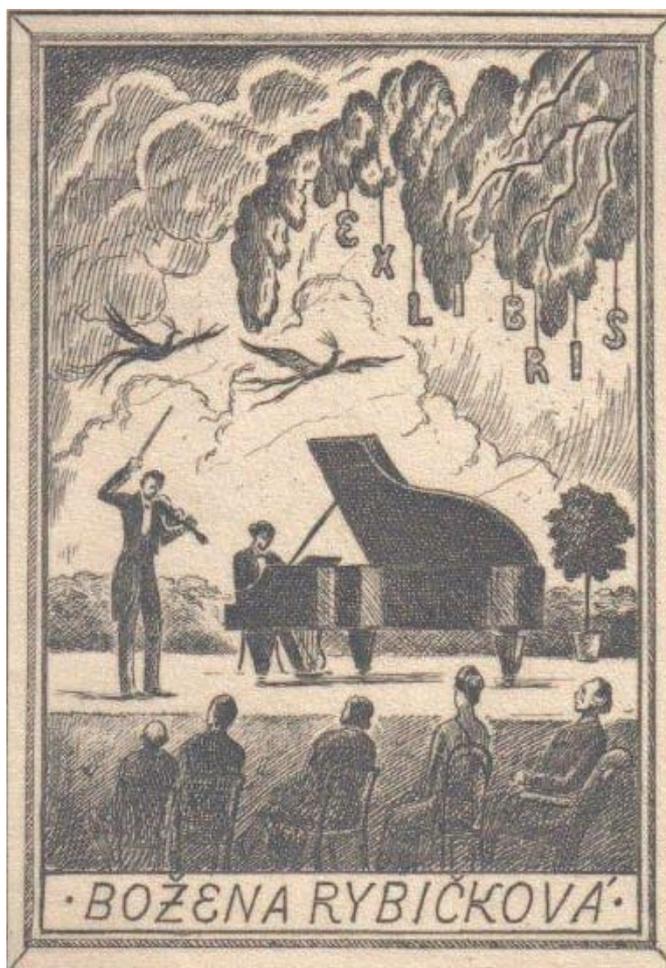
Si è svolto ad ottobre, fra Terni e Orvieto, la quarta edizione del Festival Valentiano, diretto dal M. Carlo Frajese, nel corso del quale il prof. Ferrarotti ha tenuto una interessante ed approfondita relazione sul tema 'La funzione della musica nella società tecnicamente progredita', dalla quale abbiamo estratto alcuni interessanti passaggi che pubblichiamo. Si ringrazia l'autore e la direzione del festival

di Franco Ferrarotti

Oggi il melodramma vive i suoi tardi giorni, pieno d'acciacchi - ma vive ancora: crudo, concreto, atavico - così com'è, e come è sempre stato. Sarà certo meno antico del Colosseo per esempio o della Torre di Pisa, ma è più vecchio, infinitamente più vecchio', scriveva Bruno Barilli, con atteggiamento piuttosto autodeprecatorio, ma non senza un certo grado di civetteria. Ma la cronaca, talvolta, aiuta a comprendere gli strati profondi di una cultura, stimola la curiosità e il desiderio di avventurarsi per sentieri poco battuti.

Si vedano, per esempio, le reazioni (dicembre 2006) all'allestimento di Franco Zeffirelli dell'Aida. Non si può certo dire che la sobrietà sia la sua virtù. Ma

riconosce, secondo quanto riferiscono i giornali, che 'se sei alla Scala, sei alla Scala. Il teatro va sempre più sotto i riflettori del mondo. Un teatro traboccante di memorie e di affetti, dove ancora sento la presenza di cari fantasmi, da direttori come Carlos Kleiber a Leonard Bernstein, per non parlare di Maria Callas. La prima volta che vi debuttai - 53 anni fa - ricordo di essere entrato in teatro con gran soggezione. Adesso, dopo 14 anni d'assenza, dovuti ai miei dissapori con Muti, posso



dire di aver provato lo stesso batticuore. Ma quando il sovrintendente Lissner mi ha invitato per Aida, non ho esitato un solo attimo. Ho mandato al diavolo acciacchi e timori e mi sono rituffato con gioia nell'atmosfera della Scala. Ritrovandola, in barba al tempo e alla crisi, uguale identica a quella respirata tanti anni prima... Perché lì resiste una cultura dell'opera tramandata da generazioni. Artigiani, artisti del coro, ballerini... Una 'famiglia' unita dal rispetto e dall'orgoglio di appartenere a un teatro mostruoso". E ancora una conferma, a proposito del suo allestimento dell'Aida, non strettamente

necessaria: "Finalmente possiamo tornare a lavorare insieme come ai vecchi tempi, mi hanno susurrato. Ormai allestire uno spettacolo come si deve è diventato raro. Proprio prima di Aida la Scala ha visto un Don Giovanni dove il regista, Peter Mussbach, uno che secondo me sarebbe meglio chiudere in manicomio, si era divertito a buttare all'aria la perfezione di un capolavoro per scemenze tipo far arrivare Donna Elvira in Vespa... Ma via, ancora queste cose! E i critici la chia-

mano avanguardia. Anche qui, sai la novità... Io sono da sempre bersaglio dei critici. Sia nella musica sia nel cinema. Non mi perdonano di fare spettacoli di successo, quelli che la gente va a vedere e si diverte pure. Io mica lavoro per loro: io lavoro per il pubblico, per gli artisti. Secondo me questo pubblico è stato vessato da tanti anni di pret-à-porter culturale, era sfinito da troppe opere 'rare' e penitenziali, non ne poteva più di sbadigliare. E quelle messe in scena insensate e fuorvianti... Tedeschi e inglesi han fatto scuola negli ultimi tempi; e allora, tutti a scimmiottarli. Si è sfregiata l'opera in ogni modo, chi va a teatro non capisce nulla. Invece - lasciatemelo dire - se un ragazzo va a vedere la mia Aida, anche se non sa niente della storia, segue tutto. Perché negare questo? Perché non tornare a far diventare l'opera quel che era, un grande spettacolo popolare?"

Si potrà obiettare che le affermazioni di Zeffirelli non sono da prendersi per oro colato, visto che provengono da chi è parte in causa e suonano smaccatamente come Cicero pro domo sua. D'accordo. Ma sono affermazioni che obbligano a ripensare la funzione dell'opera nella cultura mediterranea e in particolare in quella italiana. La virtù non ha necessariamente il monopolio della verità. L'opera, tuttavia, come la cultura popolare, di cui è nello stesso tempo espressione e alimento, è complessa. Non è questa la sede per approfondire il tema della cultura popolare, ma sembra chiaro che solo un'idea approssimativa, se non francamente superficiale, può considerarla semplice, o addirittura sempliciotta. La divaricazione così spesso invocata fra cultura alta e cultura bassa o popolare è insostenibile così come non regge, a una considerazione criticamente matura, la contrapposizione fra cultura scientifica e cultura umanistica, quasi che si trattasse di spiegare ai letterati la seconda legge della termodinamica e costringere gli ingegneri a leggere Shakespeare.

La cultura non tollera di essere in questo modo settorializzata come se si trattasse di riserve di caccia. Corrisponde ad un atteggiamento globale, in grado di gustare, apprezzare, valutare una creazione artistica o scientifica in senso razionale. Non si dà attività intellettualmente significativa che non comprenda, insieme con il momento della conferma empirica, tipico della ricerca scientifica, un inevitabile momento intuitivo-poetico, in cui albeggia dapprima, nel ricercatore, il senso del problema.

Da questo punto di vista, l'opera lirica, nella sua complessità, propone all'intelligenza una sfida notevole. In essa convergono, infatti, musica, testo

poetico, allestimento scenografico e quindi scultura e pittura, teatro e azione drammatica, in una simultaneità che parla, coinvolge, investe tutti gli aspetti della cultura e insieme qualsiasi pubblico. In questo senso, l'opera lirica occupa un posto centrale fra le arti che mi permetto di definire «performative». Gli specialisti delle scienze della comunicazione non sempre sembrano in grado di cogliere la peculiarità di queste arti. Non sono comparabili ad altri mass media, in apparenza più ricchi, mobili ed incisivi. Sono arti che comunicano direttamente con un pubblico, ne avvertono immediatamente la reazione, trasmettono il prodotto culturale, per così dire, in una sequenza continuata nel tempo, secondo la logica di uno sviluppo controllato di vari passaggi ad alto livello, senza alcuna possibilità di ripetere la scena meno bene, l'aria o il coro non perfettamente sincronizzati e intonati con l'orchestra, il tutto in un tempo predeterminato e vincolante. È quasi superfluo osservare che l'opera, fra le arti performative, è forse quella che ha il contatto più vario e meno prevedibile, su piani diversi, ma nello stesso tempo più diretto, con un pubblico specifico, presente in prima persona, e che per questa ragione acquista un significato sociale di grande rilievo.

Non dovrebbe eccessivamente stupire che persino studiosi, per gusto personale e per formazione culturale non entusiasti dello spettacolo operistico, siano in qualche modo costretti a riconoscerne la straordinaria portata artistica e sociale e ad ammettere che l'opera lirica ci offre 'una vera e propria estensione delle facoltà umane'

Mi domando, inoltre, che cosa significhino le migliaia di giovani che affollano, con ore di anticipo, gli stadi e agitano le braccia alzate come in un gesto di preghiera al dio ignoto, oppure, a notte alta, si rintanano e danzano, senza toccarsi, nella tana primordiale della discoteca. La tragedia mattutina delle discoteche, quando i giovani muoiono all'alba, l'occhio fisso sul tachimetro che segna i centocinquanta all'ora, è un rito sacrificale di passaggio. Esprime l'ansia vuota dell'interregno, fra un tramonto consumato e un'alba che non sorge ancora. La musica dei giovani di oggi non è quella del conservatorio dei nonni - specchi, frac, cerimonia domenicale. Riscopre invece la vocazione fondatrice della musica, il 'rumore organizzato' delle origini. Forse, paradossalmente, prepara un ritorno: dal rock and roll a Palestrina, Monteverdi, Vivaldi, Bach, persino Beethoven.

I raduni rock sono a modo loro sintomi importanti. La generazione orfana cerca di ritrovarsi brancolando, come un cieco che procede a tasto lungo i muri della sua prigione. Naturalmente, al buon senso perbenistico e arci-igienico, anche a me, cresciuto durante la guerra e la Resistenza con il netto prevalere del principio della realtà su quello del piacere, quei raduni danno fastidio, almeno quanto il bacio di San Francesco al lebbroso. Ma li si osserva con calma. Che cosa rappresentano? Momenti supremi di aggregazione indiscriminata, riscoperta della comunità primordiale, una sorta di placenta sociale in cui una gelatinosa umanità cerca se stessa. Ho descritto Woodstock, cui partecipai personalmente, ne L'ipnosi della violenza e poi in Giovani e droga. Nessun dubbio che la droga, specialmente l'eroina, sia oggi per molti giovani la scorciatoia mortale verso il superamento di contraddizioni esistenziali che restano intatte perché sono strutturali, e non solo psicologiche. Si pensi al precariato diffuso. Forse stiamo finalmente comprendendo che i problemi dell'individuo non sono una questione individuale. Cadono al di là delle possibilità di controllo del singolo. I raduni rock possono dare l'impressione di una prevalenza della logica dell'armamento. Sono invece la riprova della funzione liberante della musica. I giovani d'oggi la musica non l'ascoltano più, come si faceva un tempo neppur troppo lontano, nell'aura para-religiosa del conservatorio. La musica, per giovani e giovanissimi, non è, oggi, qualche cosa che semplicemente si ascolta, in silenzio, come un rito noto e scontato. La musica è scoperta, avventura, rifugio. La musica è la casa da abitare (non solo da ascoltare, più o meno passivamente), l'agape neo-mistica in cui si stemperano, per poi rinascere, le differenze individuali.

La nuova comunità nasce, se può nascere, dallo spirito della nuova musica, liberata dalla prigione della vecchia tonalità. Alla elaborata composizione musicale viene sostituendosi la scomposizione dei suoni. Il concerto rock si colloca così agli antipodi dell'universo del controllo borghese. La partecipazione non è condannata alla clandestinità. È aperta e totale. Non è solo il piede che batte il ritmo sotto la poltrona. È tutta la persona che partecipa, in un coinvolgimento insieme acustico, visivo e motorio, che introduce l'individuo in un corpus mysticum, lo annulla e nello stesso tempo lo esalta. In particolare, lo libera: dalla solitudine, dall'isolamento sociale, dalla paura dell'altro e dall'angoscia dell'auto-controllo. Nella sala del conservatorio vi sono individui compassati, freddi, isolati. Nel campo sterminato del raduno rock vi è una umanità

che fuma, canta, balla, suda, ribolle insieme allo stato colloidale. Trovo nella musica dodecafonica, atonale un momento necessario per i giovani sulla strada dell'auto-coscienza. Questa musica ne esprime lo stato di orfani: un bicchiere che all'improvviso si spezza; un tuono che esplode e si perde, in un labirinto di borborigmi, all'orizzonte, come in John Cage o in Luigi Nono. La droga è il rimedio che non rimedia, che uccide. Poteva essere evitata se gli adulti non avessero fatto valere il loro perbenismo autoritario come unica alternativa. Non si è capito che i giovani, mentre rifiutavano l'autorità autoritaria, erano alla ricerca di una autorità autorevole, che guidasse senza schiacciare. Volevano una 'dipendenza accettata', non subalterna. Chiedevano pane; gli si è dato pietre.

Sembra chiaro che la sociologia dell'arte - nell'accezione più ampia del termine, dalla scultura alla pittura alla musica alla letteratura - va ripensata e riscritta. L'arte non è né inventività soggettiva pura, immemore dei grandi contorni cui serve da raddomante e dai quali è servita; non è un agire a tematismo puro in un supposto vuoto sociale, totalmente disancorato, né semplice prevedibile commento a scopi essenzialmente edificanti o parenetici, del tipo 'vite dei santi' o 'realismo socialista'.

L'arte sembra porsi come l'unica via di contatto con la verità più profonda della realtà. Al di fuori di essa l'umanità si riconsegna alle tenebre dell'indistinto e dell'incontinenza dell'informa materia. In questo senso, bisognerà abituarsi a considerare l'artista non solo come il testimone privilegiato, ma in primo luogo come l'involontario timoniere. @



Ricordo di Palo Grassi

UN MAESTRO SCOMODO

In occasione del novantesimo anniversario della nascita, lo scorso mese di ottobre, la Fondazione Paolo Grassi, la Fondazione Orchestra Verdi di Milano, gli Amici del Loggione della Scala, il Piccolo Teatro, hanno promosso e realizzato una serie di iniziative non solo celebrative ma utili a una riflessione sulla figura di questo straordinario organizzatore culturale

di Carlo Fontana



Paolo Grassi era solito dire che il nostro “è un Paese che dimentica tutto”. E’ certamente vero, ma, per fortuna, non è stato così per Lui. Per il vincolo affettivo e professionale che mi ha legato a Grassi per tutti gli anni della mia formazione e non sono stati pochi, dal Piccolo Teatro (1967) alla Scala (1976) come diretto collaboratore e dalla mia adolescenza fino alla prematura scomparsa (1981) quale allievo a Lui particolarmente caro, sono stato coinvolto in alcune di queste manifestazioni, in particolare mi è stata affidata una “lectio magistralis” che ho tenuto il 25 ottobre al Piccolo Teatro. Presto verrà editato un quaderno che raccoglierà questo mio intervento e gli atti del Convegno successivo, materiale utile ad illustrare compiutamente il grande uomo di cultura e spettacolo. Ad essi rimando e alla mia prefazione al volume di recente pubblicazione presso Skirà, “Paolo Grassi: scritti per l’Avanti!”, per coloro che volessero conoscere e approfondire il suo pensiero e la sua opera, al fine di poter cogliere il percorso e le esperienze che portarono, tra l’altro, all’invenzione e all’affermazione dell’idea stessa di operatore culturale.

In questa sede, credo sia invece più interessante cercare di spiegare perché per quella generazione di teatranti che si è formata al Piccolo Teatro sul finire degli Anni ’60, come lo scrivente, Paolo Grassi è stato e resta un maestro indimenticabile. Già poter compiere in un luogo mitico qual era la sala di via Rovello, dove si era scoperto e amato il teatro di prosa grazie ai grandi spettacoli di Giorgio Strehler, le prime esperienze operative era di per sé un fatto entusiasmante.

Giorgio Strehler e Paolo Grassi erano personaggi mitici: ma soprattutto quest’ultimo per chi, come me, aveva già abbozzato dentro di sé, timidamente, la scelta professionale dell’organizzatore di cultura, era il modello cui guardare, l’esempio da seguire, cercando di carpire i segreti di un mestiere duro e faticoso, che un uomo come Grassi aveva saputo rendere esaltante.

E non era difficile imparare per chi lo volesse: il mio “maestro” si offriva generoso permettendo che lo sguardo, curioso e attento, del discepolo penetrasse nella quotidianità del suo lavoro, rendendone partecipe e non passivo spettatore. Da questo coinvolgimento che era da me vissuto in modo totalizzante, scaturiva necessariamente quella carica di entusiasmo che mi rendeva “aperto” a tutte le avventure, anche a quelle piccole rinunce, a quei piccoli sacrifici che non solo le generazioni seguenti sono state capaci di affrontare con la stessa disponibilità: ma questo è un tempo che sembra aver rinunciato agli esempi da seguire, ai maestri.

D’altra parte, con Grassi non poteva essere altrimenti: c’erano in lui una forza, un entusiasmo, una convinzione, che non potevano non affascinare chi si andava affacciando più che al mondo dello spettacolo, alla vita stessa.

Tutto ciò credo nascesse dalla totale identificazione che Grassi riusciva a stabilire tra lavoro e vita. Qualsiasi iniziativa, piccola o grande che fosse, qualora divenisse funzionale al disegno, al principio da sostenere, assumeva per Grassi importanza decisiva; e allora, in nome di questo, era pronto a sacrificare salute, affetti e rapporti perso-

nali. Proprio per questa appropriazione totale del suo lavoro, Grassi è stato un personaggio difficile, scomodo: nessuno ostacolo, infatti, poteva fermarlo sulla via dell'affermazione dei propri principi, dell'idea forza di quel momento, idea forza peraltro sempre riconducibile alla difficile coniugazione del sociale coll'umano: una collettività di teatranti, solidali, che parlano, che servono una collettività più grande.

Per questo motivo Piccolo Teatro, la Scala, persino la stessa RAI, sono stati sotto la sua guida, degli organismi vivi e vibranti, che, magari contro voglia, inconsapevolmente, finivano col bruciare della stessa passione del suo infaticabile animatore. La sua rigorosa abnegazione di stampo, oserei dire, lombardo-calvinistico, alla fine risultava vincente, si imponeva, specie con gli artisti. "Vedi - mi disse un giorno - là, in palcoscenico stanno provando e gli artisti sanno, sentono, che anche se sono qui, in ufficio, sono ugualmente al loro fianco, pronto a intervenire, a risolvere i loro problemi".

Ecco, un'altra lezione di Grassi: il suo sapersi porre come punto di riferimento, sicuro e costante, al lavoro artistico verso il quale nutriva l'amore più incondizionato.

Per questa fedeltà a se stesso, ai suoi convincimenti e alle sue passioni ("questo mestiere non si può fare senza passione" -era solito dire), Grassi fu un geloso difensore dell'autonomia dell'intellettuale, dell'artista, ritenendo che "i grandi momenti della storia dell'arte sono sempre

nati dall'opposizione a sua maestà".

Da qui anche una attenzione sempre desta, almeno per tutti gli anni del Piccolo, ai fermenti vivi, contestatori, che si agitavano nella società del tempo. E al faticoso Sessantotto, di fronte alle litanie di alcuni e alla demagogia di altri, Grassi diede una risposta puntuale come sempre, sforzandosi di capire.

Precisa nella mia memoria si staglia l'immagine di una sera d'inverno dei primissimi Anni '70, quando, a Milano, accompagnai Grassi all'Albergo Commercio, dismesso, allora occupato da giovani contestatori. In quel luogo disadorno, a lume di candela, Grassi passò buona parte della notte a discutere con loro, contrapponendo con coraggio le sue idee d'uomo, di teatrante profondamente razionale, a quelle, luddistiche, di un gruppo di giovani aggressivi che rifiutavano tutto, specie quella idea di cultura riformista che Grassi si era sforzato di affermare in tanti anni di lavoro. Fu quella, per me, una sera veramente formativa, di quelle che non si cancellano più, una sera nella quale riuscii a cogliere, forse per la prima volta, fino in fondo, l'ampiezza e la profondità della lezione grassiana, fatta, prima di tutto, di straordinaria coerenza alla sua storia.

Trascorsi quasi trent'anni dalla sua scomparsa, l'attuale difficile momento del mondo dello spettacolo, riporta prepotentemente l'attenzione sull'idea guida della sua vicenda di "operatore culturale", quella cioè del "pubblico servizio", del "servizio", appunto per la collettività che lo sostiene e lo fi-



Paolo Grassi, Franco Zeffirelli e Michele G. Franci

nanzia.

Trascorsi quasi trent'anni dalla sua scomparsa, l'attuale difficile momento del mondo dello spettacolo, riporta prepotentemente l'attenzione sull'idea guida della sua vicenda di "operatore culturale", quella cioè del "pubblico servizio", del "servizio", appunto per la collettività che lo sostiene e lo finanzia.

Lo sforzo, l'immensa fatica, di Grassi è sempre

stata quella di saper trovare in ogni ambito operativo progetti capaci di suscitare nuovi stimoli, nuove iniziative, per diffondere una cultura intesa come insieme di valori capaci di arricchire la qualità della vita intellettuale e spirituale del singolo individuo, nella assoluta convinzione che le strutture pubbliche, in quanto tali, appartengono a tutti e devono lavorare per tutti. Auguriamoci dunque di incontrare presto un nuovo Paolo Grassi. @

Grassi era dotato di naturale autorevolezza e lo sapeva: tendenzialmente corpulento, piglio padronale, la erre arrotolata e l'immancabile cappello a lobbia, fin da ragazzo si atteggiava a commendatore. Ma era come se il nostro sapesse qual era il costume a imporre rispetto nella Milano del dopoguerra: nel suo modo di presentarsi scorreva un sottile filo di autoironia, un'implicita critica che lui da intellettuale di sinistra proprio a quel tipo umano. E lo faceva subito capire, al di là del travestimento, un eloquio risonante aggressivo, traboccante intelligenza: maestro istintivo della rimbombanza di parola.

Tullio Kezich 16 giugno 1997
Corriere della sera,

Era la Milano degli ultimi Anni Trenta. La Milano dei giovani di allora, riottosa, cultura ufficiale.. Paolo vi fu coinvolto in prima persona. Le sue caratteristiche erano esplicite: avida curiosità culturale, non soltanto per il teatro drammatico; una padronanza della prosa, la poesia, la pittura, il pensiero politico in tormentosa elaborazione. Caratteristiche rivelate nell'immediatezza; la generosità, l'impulsività, anche i tratti retorici di una eloquenza, il pagar sempre di persona senza mezzi termini e reticenze. Infine: il parlare chiaro e diretto, con chiunque e per qualunque cosa, anche a costo di produrre nemici. Tutto quello, infine, che costituiva il nerbo, l'ossatura, la sorte di lui: uomo di teatro; di lui uomo civile.

Gianandrea Gavazzeni, Bergamo 3 marzo 1985
Lettera a Nina Vinchi Grassi

In questi cinque anni di lavoro comune alla Scala, di incontri di riunioni, di riflettuto avuto modo di apprezzare il suo apporto culturale, che è sempre stato di sprone a noi, e i suoi interventi di qualità, determinanti; la sua socialità tesa al fine, una buona misura, di aprire la Scala a nuovo pubblico in un clima ambientale e psicologico diverso, consapevole e maturo; la sua sensibilità verso gli artisti, verso i loro problemi. Tutto questo è il frutto di uno stile autentico, di una carica umana veramente unica, messi al servizio del teatro e che si intersecano con una profonda fiducia nel uomo con un grande spirito di solidarietà.

Claudio Abbado, 16 marzo 1977
Quarant'anni di palcoscenico a cura di Emilio Pozzi - Mursia, Milano 1977

Con il dono indicibile di far apparire semplici le battaglie, dovute le vittorie e le sconfitte, se non addirittura provvide, le sconfitte Paolo ha rappresentato, dando forma e mestica al senso naturale che aveva della storia, ci che spetta a un intellettuale.



DEL FUTURISMO DEL FUTURO

Da quando esistono i manuali di storia della musica che, come si sa, sono per lo più improntati sul tradizionale storicismo di casa nostra, abbiamo preso atto che l'argomento 'Futurismo in musica' è stato pervicacemente cassato dalle loro pagine. Stante l'altrettanto pervicace convinzione che, appunto, il fenomeno, per non dire il movimento, non meritasse uno straccio di informazione purchessia, neppure una smilza noticina a piè di pagina magari in grado di dar ragione di un gruppo di compositori, esecutori, danzatori, saggisti, teorici che di quella e non del tutto irrilevante stagione furono i principali testimoni. Una stagione, per di più, abbastanza lunga se è vero che essa si venne a collocare tra i primi anni Dieci del '900 sino a tutti gli anni Trenta e con propaggini dure a morire che arrivano al decennio successivo: in breve, tutta la storia della cultura e della musica italiana di ben quarant'anni di vicende storico-artistiche tra le più difficili e controverse da interpretare, si confondono con il Futurismo declinato nei suoi vari e variegati aspetti.

E' quanto, in definitiva, si prefiggeva di dimostrare l'intenso convegno internazionale dal titolo Futurismi tenuto alla Università di Bari e organizzato dal CRAV-Centro Ricerche Avanguardie nei primi giorni del mese di novembre; laddove appunto la sezione musicale faceva bella e utile mostra di sé nella giornata interamente dedicata al 'Futurismo in Puglia' e quindi al 'Futurismo e le arti' con interessanti e rivelatrici relazioni di italianisti, francesisti, germanisti, ispanisti, neogrecisti, anglisti, e poi ancora storici dell'arte e dell'arte contemporanea, storici della architettura, storici del teatro e del cinema e quant'altro. Il tutto alla fine 'condito' con un concerto dedicato ai pianismi nelle età del futuro che ha visto Angela Annese sensibile e attenta esecutrice di brani di Casavola, Mix, Balilla Pratella, Giuntini Kogoj,

Mortari, Casella, Poulenc e Cage.

La sezione propriamente musicologica si incentrava sugli studi recenti e aggiornati di Grazia Sebastani (docente presso il Conservatorio 'Nino Rota' di Monopoli) e di Pierfranco Moliterni (docente di Storia della Musica Moderna e Contemporanea presso il locale ateneo): questi due, alunna e docente i quali anni addietro ebbero la ventura di 'scovare' tutto il cospicuo fondo di composizioni futuriste che Franco Casavola aveva occultato nella sua casa barese, dopo aver abiurato la fede nel sole musicale dell'avvenire sub specie futurista. Egli, allievo tra i prediletti di Respighi, non a caso qui a Bari più volte ricordato per essere stato uno dei fondatori della seconda fase del futurismo musicale pronta a sposare 'le macchine' di Russolo (intonarumori, rumoramonia, arco enarmonico etc.) e a lanciare un ponte modernissimo verso Varèse e finanche John Cage. Le relazioni varie e tutte stimolanti hanno alla fin fine messo in luce le interrelazioni tra i vari stadi e gradi del movimento che, come è noto, predicava e praticava (male) l'assioma estetologico della comunità orizzontale delle arti. A tacer d'altri, si pensi al teatro futurista della sorpresa esportato da Casavola e soci a Parigi nel 1927, al teatro della Madeleine con Prampolini, Depero, Maria Ricotti ma anche con il primo Casella affascinato da cotanti modernismi: un vero esperimento senza sviluppi ulteriori che cercava una via d'uscita alla crisi del melodramma post-pucciniano. Lo stesso anno, quel fatidico 1927 come ha ricordato Moliterni, in cui dall'America arrivò come un turbine, nello spettacolo novecentesco, il primo film sonoro. Il cui titolo, emblematico assai, era The Jazz Singer, atto di nascita della settima arte e, nello stesso tempo, atto di morte del grande melodramma europeo. Si apriva così, veramente, la età del futuro!

Pierfranco Moliterni

Il racconto della protagonista

IO, PRIMA DIRETTRICE ARTISTICA DI UNA FONDAZIONE LIRICA ITALIANA

Un anno e nove mesi è durata la mia avventura al Carlo Felice di Genova, la prima volta di una donna direttrice artistica di una fondazione lirica in Italia.

Dal primo gennaio 2008 al 30 settembre 2009.

Avventura intensa e appassionante, pur nelle difficoltà, affrontata comunque con una gran voglia di fare. Ve la racconto per filo e per segno.

di Cristina Ferrari

Sono stata nominata nel gennaio 2008. Qualche mese prima avevo avuto un incontro con il sindaco Marta Vincenzi (che fino ad allora non conoscevo personalmente) e le avevo esposto, sulla base delle esperienze professionali precedenti, le mie idee sul teatro. Lei, Presidente della Fondazione lirica, era in cerca di un direttore artistico su cui investire



per il futuro, in grado di far imboccare al teatro una strada nuova, diversa dai soliti schemi. Condivise il mio progetto e, d'accordo con l'allora sovrintendente Gennaro Di Benedetto, mi ha chiamato a ricoprire quello che, sin da subito, ho considerato un importante ruolo, ben consapevole della sfida. Ho trovato una situazione oggettivamente difficile. Si era in piena battaglia interna con una netta contrapposizione fra sindacati e vertice. Scioperi continui, lavoro a singhiozzo, soprattutto forte tensione. In questo clima ho dovuto programmare la stagione 2008/2009, quasi dal nulla, sistemando il poco che c'era, come gli impegni già assunti con Daniel Oren, allora direttore principale dell'orchestra. Ma al di là della programmazione, mi stava a cuore rinsaldare, in un momento così delicato, il rapporto fra Teatro e città. Per questo ho dato vita, accanto al cartellone ufficiale, ad una serie di iniziative - i concerti della domenica pomeriggio, gli appuntamenti istituzionali per il 1° gennaio, il 27 gennaio (la giornata della memoria), il 25 aprile, il 2 giugno, il 12 settembre che a Genova coincide con

l'appuntamento de "La Notte bianca" oltre al 12 ottobre, data consacrata a Cristoforo Colombo - fermamente convinta che un Teatro debba trovare la propria ragion d'essere innanzitutto nell'ambiente, nel tessuto sociale in cui opera; e, altrettanto certa che la forza di un Teatro è data dalle masse artistiche, non ho di proposito voluto invitare or-

chestre ospiti, in mesi contrassegnati da un evidente malessere interno. Punto di riferimento del teatro dovevano essere l'orchestra e il coro interni, peraltro formati da elementi di primissimo piano.

Tornando alla programmazione artistica, ho puntato molto anche sull'Auditorium Montale, annesso al Carlo Felice, ospitandovi spettacoli per le scuole e avviando una importante collaborazione con il Conservatorio di Musica. Assieme ai giovani, entusiasti musicofili della più giovane associazione musicale d'Italia, "La Barcaccia", stavo sviluppando un cartellone, a loro dedicato, per il debutto di nuove voci e giovani musicisti: i giovani per i giovani!

Ricordo il Concerto di Natale, diretto da Christopher Franklin in 'Les Enfants à Behtléhem' di Gabriel Pierné, nel quale hanno cantato alcuni cantanti ancora allievi del Conservatorio.

Era importante che un istituto musicale, nato proprio come scuola legata al Teatro, riallacciasse un saldo rapporto con il Carlo Felice.

Mi sembrava un bel segno lanciato all'ambiente musicale e culturale della città. Sappiamo bene come tra percorso di studi e professione manchi un passaggio fondamentale da coltivare ed accrescere. Possiamo definirlo master di formazione, o stage: un approfondimento che ogni artista dovrebbe poter affrontare, prima di misurarsi su un palcoscenico importante.

È necessario far debuttare i giovani, ma senza gettarli sul palco di una qualsiasi produzione. Impiegandoli nel brano di Pierné, mai eseguito a Genova, gettavo un ponte tra conservatorio e professione; favorivo un percorso formativo didattico, una sorta di "Laboratorio Lirica Junior". In questi mesi il progetto dovrebbe concretarsi con la partecipazione della Regione Liguria e del Comune di Genova, attraverso i fondi della Unione Europea destinati alla formazione.

I cantanti dovrebbero svolgere un percorso di esperienze articolato, con docenti di rilievo, prima di essere inseriti in una produzione della stagione ufficiale.

Ho sempre avuto a cuore la formazione dei giovani da quando per quattro anni, durante il mio impegno alla Fondazione Toscanini, ho ricoperto anche il ruolo di coordinatore didattico-artistico dei corsi di formazione, finanziati dall'Unione Europea, per giovani cantanti lirici, al Teatro Verdi di Busseto; e nei cinque anni in cui ho seguito, come pianista e

consulente musicale, l'Accademia 'Opera Giovani' diretta da Leo Nucci. I giovani vanno inseriti nel mondo dello spettacolo con gradualità e attenzione, per non bruciarli, e non mandati allo sbaraglio per sola opportunità economica.

Sono dunque partita da queste linee programmatiche, al Carlo Felice.

Ho trovato nei miei confronti un ambiente non ostile, non prevenuto, ma distaccato e attendista. Non credo che abbia influito il fatto che sono una donna.

La sensibilità non ha sesso, non credo che essere donna significhi essere più sensibili dell'uomo né viceversa. Non mi ha né giovato né sfavorito. Semplicemente, in teatro, volevano capire le mie intenzioni, una sorta di attesa da parte delle maestranze per vedere cosa e come avrei fatto.

Certo ho avuto l'onore di essere la prima donna nominata direttore artistico di una Fondazione lirico-sinfonica in Italia ma è avvenuto comunque in un momento in cui anche in politica l'apertura alle donne sta rappresentando un dato importante per il Paese.

Credo fermamente che questo sia giusto non perché si è donne, ma perché si deve smettere di pensare, in qualunque professione, a uomo o donna, per considerare, invece, solo le capacità della persona.

La fiducia all'interno me la sono conquistata



Teatro "Nuovo Carlo Felice". Genova

giorno dopo giorno, “vivendo dentro”, andando a seguire ogni prova, girando spesso dietro le quinte dove c’è tanto lavoro, anche manuale e per questo non meno importante di quello artistico, parlando con tutti, nella consapevolezza che una produzione teatrale nasca dal contributo di tutti. E’ finito il tempo in cui un direttore se ne stava chiuso nel suo ufficio a programmare e magari a parlare dei massimi sistemi.

Deve mettersi in gioco, assicurandosi una conoscenza completa di quel che accade in teatro, parlando con tutti perché crede fortemente nel lavoro di squadra e nel dialogo.

Così piano piano sono arrivate le prime soddisfazioni. Ricordo, ad esempio, l’inaugurazione con ‘I Capuleti e Montecchi’.

Poco prima che approdassi in teatro, il consiglio d’amministrazione aveva cancellato ‘Anna Bolena’ per problemi di bilancio.

Per inciso, di quest’opera abbiamo poi acquistato a prezzo simbolico l’allestimento da Bologna, prevedendola per la stagione successiva. Chiesi all’allora sovrintendente Di Benedetto su quale budget potevo muovermi per il recupero dell’inaugurazione; avuta la cifra, e potendo contare su due grandi interpreti come la Devia e la Ganassi, puntai sull’opera di Bellini. Fu un grande successo e, nelle repliche per le scuole, utilizzai un cast di esordienti che avevano potuto seguire le prove insieme al primo cast, permettendo loro di fare un’esperienza straordinaria.

Altro grande spettacolo ‘Il turco in Italia’ che Rai Trade ha inciso su DVD. Doveroso omaggio a Lele Luzzati e recupero di un prezioso allestimento storico. Infine ‘Ariadne auf Naxos’, splendida realizzazione, frutto di una importante coproduzione con i Teatri di Atene e Oviedo, e che ha registrato un’ottima accoglienza da parte del pubblico.

Nonostante scioperi, tensioni, difficoltà occorre riconoscere che i genovesi non hanno mai abbandonato il loro teatro. Hanno giustamente “mugugnato”, come si dice a Genova, ma la platea è sempre stata affollata (il Carlo Felice è fra le sale più capienti a livello nazionale.

Un mezzo-pieno li equivale ad un esaurito in altre città!).

E visto che si parla di genovesi, vorrei anche spendere due parole su Genova. E’ una città che si fa scoprire un po’ alla volta. Ha lo stesso carattere attendista che ho trovato nei dipendenti del Carlo Felice.

Ti dà confidenza con pru-

denza, ma non ti tradisce.

E pian piano ne scopri bellezze e fascino. E’ una città che è cambiata molto in questi anni e che sta lavorando tanto nel settore della cultura e dell’arte.

Ha molti teatri e tutti attivissimi; fra questi lo Stabile, che è uno dei più importanti in Italia; c’è poi la Fondazione della Cultura, nella sede prestigiosa di Palazzo Ducale, fondata proprio nel mio primo giorno di lavoro a Genova, con la quale avevo avviato un comune percorso progettuale.

Nell’estate del 2008 arriva il Commissario straordinario e la situazione si è fatta più ostica. Il problema economico era preoccupante e i tagli imposti dal bilancio ci hanno messo in seri guai. Mi sono trovata costretta a far slittare due titoli della stagione da primavera a ottobre, e due mesi praticamente vuoti. Una scelta dolorosa ma necessaria.

Ma per non tradire il pubblico che ci ha sempre seguito con passione, e venire incontro ai dipendenti che chiedevano di continuare a lavorare e produrre, ho incrementato la stagione sinfonica e inventato “Voci per un grande teatro”; recital di grandi cantanti con Roberto Scandiuzzi, Marcello Giordani, Mariella Devia, Leo Nucci oltre al ‘Requiem’ di Verdi e ai ‘Carmina Burana’ che hanno riempito il teatro e fatto fare buoni incassi a costo zero.

Far lavorare il più possibile le masse stabili era ed è prioritario. In un momento in cui si tende a immaginare il futuro dei teatri con orchestre e cori a contratto, a tempo determinato, occorre ribadire con forza l’assoluta necessità di mantenere quel patrimonio di esperienza, di coesione e di valore artistico che solo orchestre e cori altamente professionali possono offrire.

Non mi stancherò mai di dirlo, che il vero patrimonio di una Fondazione lirica sono orchestra e coro stabili.

Per il futuro avevo ancora diversi progetti nel cassetto. Si era parlato della ripresa del Festival del Balletto in giugno (non dimentichiamo la valenza della danza a Genova) e di un’attività estiva più ricca, pensata soprattutto per i turisti, da realizzarsi in un palcoscenico all’aperto in città, oltre alla stabilizzazione della prestigiosa presenza del direttore Fabio Luisi, genovese, su richiesta anche delle maestranze.

Poi, il primo ottobre 2009, il terzo rinnovo del commissariamento da parte del Ministero per altri otto mesi e la mia decisione, molto sofferta, di lasciare il Carlo Felice; causa il prorogarsi di una situazione di continua emergenza e di incertezza.



Fabio Luisi direttore d’orchestra

Non esistevano più, a mio parere, le condizioni indispensabili per lavorare seriamente al rilancio del teatro con la dignità artistica che si meritano i lavoratori e il pubblico.

Ma di fatto la mia decisione anticipava quella del commissario Giuseppe Ferrazza, che aveva comunque già deciso di sostituirmi con un consulente musicale; tale sua disposizione l'apprenderò solo in seguito e dai giornali, attraverso un semplice comunicato stampa. E qui mi fermo.

Non voglio polemizzare.

Mi auguro che il Carlo Felice esca al più presto da questa situazione oltremodo difficile e spero fortemente che il pubblico e gli abbonati continuino a dargli fiducia.

Mi auguro che finalmente, tornata la normalità con una gestione ordinaria, si possa investire, grazie anche al recupero di sponsor ed insieme a tutti i lavoratori, in un piano di effettiva ripresa di un Teatro che merita un'esistenza ben più ricca e sod-

Genova e Roma. Due pesi e due misure

SCUSATE SE MI INTROMETTO!

La storia del Carlo Felice somiglia per molti versi a quella dell'Opera di Roma, salvo alcune singolari divergenze di sostanza e di metodo. Genova come Roma aveva un deficit. Genova, per la cassa pensioni dipendenti (6 milioni e 500.000 Euro) di cui ovviamente il sovrintendente Di Benedetto sapeva, ma che non ha ripianato; Roma, il deficit per un cifra imprecisata di cui non si è mai capito l'esatto ammontare. Ermani, l'imputato di Roma, aveva addebitato l'eventuale deficit, di molto inferiore (almeno sembra) a quello indicato dal sindaco di centrodestra, Alemanno, al taglio del FUS. Ambedue i teatri vengono commissariati dal Ministero, con la differenza che in quello di Genova era quasi una soluzione necessaria, perché al deficit si aggiungeva un'alta conflittualità interna al teatro, mentre a Roma regnava da anni la pace sindacale. A Genova, dove l'Amministrazione è di sinistra il ministro Bondi manda il commissario ministeriale (ci sarebbe andato anche lì Nastasi, direttore generale del Ministero, ma non ha potuto perché, già commissario in cento altri teatri italiani, era impegnato con lo stesso compito a Napoli, al San Carlo, anch'esso minato da una montagna di debiti: 25 milioni di Euro); a Roma che ha un'Amministrazione di destra, nomina commissario il Sindaco. A Genova il sindaco Marta Vincenzi viene di fatto esautorata, nonostante per legge sia presidente della Fondazione Lirica (e tuttavia da Lei si vuole che ripiani con propri stanziamenti il deficit del Teatro, cosa che l'amministrazione comunale ed altri soci della Fondazione, per la verità, fanno).

A Roma, invece, come del resto a Napoli, il Ministro tenta di sfilare il portafogli ad Alemanno e dalla borsetta della Jervolino, ma inutilmente; alla fine nell'uno come nell'altro caso, è Bondi che ci deve mettere una toppa, tirando fuori dal Ministero i soldi necessari: una quarantina di milioni di Euro! Ma da dove li prende, visto che tutti gli altri soggetti del FUS, dallo stesso Ministero sono ridotti alla fame? Mistero del Ministero! Arrivati a settembre del 2009, il sindaco di Genova, avendo ripianato il deficit, chiede al Ministro di richiamare il Commissario, per riprendere la normale gestione del teatro, con la nomina del nuovo consiglio di amministrazione e del sovrintendente. Ma Bondi risponde che non è ora, Ferrazza fa sapere che il deficit non è ripianato e resta a Genova; dimissiona il direttore artistico Cristina Ferrari - così risparmia 110.000 Euro lordi, a quanto ammontava il suo stipendio annuale.

Almeno stando alla dichiarazione del Commissario, al quale verrebbe da chiedere come mai con tutte le denunce della stampa, non si riesce a far risparmiare, ad esempio, al Regio di Parma, 336.000 Euro, a quanto ammonta lo stipendio del suo sovrintendente Mauro Meli? Non è Ferrazza presidente dei revisori dei conti del Regio di Parma? E, il nostro commissario, a Parma non trova eccessivo che il sovrintendente di un Teatro di tradizione guadagni tre volte (quel compenso non comprende casa, auto ed altri benefit previsti dal suo contratto) quello che guadagnava la Ferrari? Secondo la stessa logica di Ferrazza, potremmo aggiungere che se va via anche lui da Genova, altre centinaia di migliaia di Euro il teatro risparmierebbe, e, infine, se il teatro genovese lo si chiudesse completamente, il risparmio ammonterebbe ad alcuni milioni di Euro.

Seguito della storia.

Il Commissario nomina un consulente artistico, nella persona di Giorgio Battistelli, il quale fa in tempo a giungere a Genova che dà subito le dimissioni, perché mal interpreta le dichiarazioni del sindaco che non voleva prendersela con lui, la cui fama internazionale anche a Lei era nota, bensì con il Ministro e con il Commissario che continuava a restare a Genova, di fatto paralizzando il teatro. Ferrazza nomina al suo posto un altro consulente, Vincenzo De Vivo, il quale nella sua carriera vanta almeno un primato di prim'ordine: quello di essere stato chiamato, inizialmente, a lavorare nei teatri perché gran lavoratore; e di essere stato promosso sul campo, alla partenza del generale ai cui ordini era approdato in teatro, da semplice attendente a generale egli stesso. Accadde così che a Roma, De Vivo, arrivato come 'attendente' di Giorgio Vidusso, divenne all'uscita di scena del sovrintendente-direttore artistico, direttore artistico di un teatro rimasto privo di dirigenti. Dopo di allora, con quel curriculum, e avendo - diciamo pure - appreso il mestiere sul campo, è sbarcato a Bologna, dove Stefano Mazzonis, nominato sovrintendente per grazia di Pierferdinando Casini, richiamò in servizio De Vivo, finendo, infine, prima di Genova e dopo Bologna, a Valencia.

A Roma intanto, avendo il sindaco incassato il sì 'sub condicione' di Riccardo Muti, ha ricomposto il consiglio di amministrazione del teatro - Vespa, Emanuele (Ministero), Cisnetto, Gallo (Comune), Ciarravano e Bellomia (Regione) - che ha proceduto alla nomina del sovrintendente, confermando De Martino, Sovrintendente che fa il suo apprendistato nel teatro della Capitale; per la direzione artistica si fa il nome di Alessio Vlad. Può essere mai che al M. Muti, direttore musicale dalla prossima stagione, vada bene una simile squadretta di collaboratori?

(P.A.)

TERREMOTI A L'AQUILA

10 settembre 1349

Quando credevamo stare in lo loco più tuto, subito venne sì gran terremoto, dalla morte de Cristo non fo mayore veduto; appena homo trovonseci che non gesse storduto.

De persone ottocento d'Aquila fo stimate che per lo terremoto foro morte et sotterrate, chi si vedeva strillare et fare pietate, chi plangea lo filio, chi mollie et chi lo frate.

Chi plangea la matre, chi patre et chi sorella, chi se grattava lo petto, et chi la mascella; et geano scommorando omne strada et ruella, per ritrovare li corpi, con amara favella.

Quando le case cadero, tanta era polverina, non vedea l'uno l'altro in quella matina; multi ne abe ad occidere senza male de ruina ben se lli dè ad conoscere la potentia divina!

Or che vedesse edefitia et case derupate! tuctequante le ecclesie erano atterrate che fo lo maiure danno che avesse la citate, salvo la morte delli homini ad dire la veritate.

Le strade erano incomodate de prete et de legname; forria forte ad Abruzzo scommorare lo marrame! assay fo granne affanno; vinneroce tuctotame li nostri contadini ad scomborare le strade.

Non jaceamo in casa, ma le logie facemmo;

più che nove semane pur de fore jacquembo più frido assai che calla in quillo tempo ambembo; et de nostri peccati poco ne penetembo.

Correa li anni Domini mille et trecento et plu quaranta nove, credate ca non mento, quando fu lo terremoto et quisto desertamento; et quilli che moreronci, dio ly agia ad salvamento!

Però che era l'Aquila così male adrivata, de ecclesie ed edifitia cotanto desertata, et anchi delle mura non era circondata, multi homini credevano non foxe abitata.

Et anchi comensaro parichi ad scommorare, chè nne voleano gire de fore ad abitare; credeano che Aquila non se degia refare, lo conte sappe questo, abese ad conselliare.

Vedendo poi lo conte la terra desolata per granni terremuti così male adobata, le mura erano ad terra, non era riparata, pensò subitamente de fare la sticconata.

Como illo comandò, foro facti li sticcati de bono lename grosso, multo ben chiovati; sticcavano la terra per multi vicinati, et forone grandi utili, ca stevamo inserrati.

*Buccio di Ranallo.
Cronaca aquilana. 1363*

14 gennaio 1703

Il giorno delli quattordici del suddetto Mese ad un'ora e mezza di notte si fece sentire un sì grande, e spaventoso Terremoto, che recò non piccolo timore a tutti, e fece cade il Campanile di San Pietro di Sassa, con tutta la Tribuna, et moltissimi Cammini, con aver fatto fiaccare molti Edifici, e Case, senza offendere però persona veruna. Il Martedì poi circa le ore vent'una tornò a replicare un altro non tanto grande, ma con più danno, mentre caderono due altri Campanili, cioè quello di San Pietro di Coppito, e quello di Santa Maria di Rojo, è patito grandemente quello della Cattedrale, che sta quasi cadente; & in altre Chiese vi à fatte varie aperture; in somma si sta tremando, ed ogn'uno sta con baracche in Campagna, ne si attende ad altro che à Processioni, Esercizj Spirituali, Confessioni, Communioni, ed altre opere di pietà: li danni maggiori causati da' detti Terremoti seguiti fino al predetto giorno, si sentono in Montereale, che l'abbi tutto gettato à terra, con mortalità di ottanta persone in circa; Civita Reale tutta spia-

nata, con essersi salvate solo dieci persone. Borbona andata tutta, ed è restato il Borgo con poco danno. A Cummoli caduto tutto, ove sono restate quindici persone morte. La Matrice quasi tutta disfatta, con mortalità di venticinque persone, senza poi quelle delle Ville. La Posta, e Leonessa hanno al maggior segno patito.

Il giorno due Febraro, Festa della Purificazione di Maria sempre Vergine Nostra Signora, su l're diciotto, e mezza, celebrandosi l'ultima Messa per la Funzione della distribuzione delle Candele, si fece di nuovo sentire nella medesima Città dell'Aquila con triplicate scosse il Terremoto, e danneggiò a segno in un Miserere, che sono quasi a terra le Chiese di San Bernardino, San Filippo, la Cattedrale, San Massimo, San Francesco, Sant'Agostino, con il resto di tutte le Chiese, e Monasteri di detta Città.

Tutti i Palazzi o rasi o cadenti. Nel Tempio di San Domenico, ove si faceva la Communion Generale in quella mattina morirono da ottocento persone,

ed all'ingrosso si fa il conto, che perissero in quella Città più di tre milla abitanti, & è impossibile, che quel luogo possa risorgere.

Ne' luoghi circonvicini, non vi è ancora il numero de' Morti, ma bensì è certo, che oltre li soprannominati, cioè Pizzoli, La Barete, Arrischia, Scoppita, con tutte le adjacenti Terre sopra l'Aquila, sono spiantate; e sotto l'Aquila, Paganica, Tempera, Onda, S. Gregorio, S. Eusanio, Campaba, e tutte le altre fino a Castel Nuovo, ch'è un'esterminio, & una rovina deplorabilissima.

In Paganica diroccate quasi tutte le Case. In tempera i Molini, una Valchiera, ed altri Edifici da Carta. In S. Gregorio il Molino colle Macine interamente sepolte. In Onda qualche Casuccia, ch'è restata, sta per precipitare: in somma è una desolazione, e si prova in tutti quei luoghi l'estremo

giorno del Giudizio.

Li viventi restati a tanto sterminio, tutti in Campagna aperta sotto Cappanne, e Tavole, ignudi, miserabili, e mendichi, con calamità e miserie inesplicabili.

Dall'Aquila si manda a comperare il Pane nero nelle Terre, che anno meno patito, e beato, chi ne puole avere un giulio.

La Fortezza verso Tramontana è caduta, il resto molto intronata à segno tale, ch'è stata abbandonata dal Castellano, e dalla Guarnigione, che dimora tuttavia in Campagna.

Relazione de' danni fatti dall'inondazioni, et terremoto nella città dell'Aquila, et in altri luoghi circonvicini, dalli 14 del mese di gennaro fino alli 8 del mese di febraro 1703.

Roma 1703

MUSICA CONTRO I TERREMOTI

Ll Settecento fu particolarmente segnato dai terremoti, in Italia. Il più terribile di questi accadde all'inizio del secolo: il 14 gennaio 1703 una prima forte scossa colpì buona parte dell'Umbria, l'Abruzzo e l'alto Lazio; colpendo - oltre L'Aquila - Amatrice, Leonessa, Monteverde e diversi altri centri. La scossa più distruttiva, il 2 febbraio, con epicentro poco a nord dell'Aquila (la quale fu presso che rasa al suolo), devastò una vastissima parte dell'Italia centrale fino alle Marche. La distruttività si fermò alle porte di Ascoli Piceno, per cui al santo patrono di quella città, Sant'Emidio, venne attribuito il potere di proteggere dai sismi; è questo il motivo per il quale negli anni successivi il culto di questo santo si diffonderà per tutta Italia. Entrambe le scosse causarono danni anche a Roma, che in generale fu però risparmiata, e non si registrarono morti. La salvezza di Roma fu attribuita all'intercessione della Vergine, poiché il sisma avvenne nella data di una importante ricorrenza mariana, il due febbraio, durante la quale per tradizione vengono distribuite candele benedette, e per questo è detta Candelora. Riguardo a ogni manifestazione musicale, le conseguenze di questo evento si ripercossero per anni. Già dopo la prima scossa, un editto del 18 gennaio proibiva in Roma qualunque spettacolo e divertimento. Poco dopo papa Clemente XI, in segno di ringraziamento per lo scampato pericolo, faceva voto di estendere il divieto per altri cinque anni. Durante quel periodo, a Roma fu consentita solo l'esecuzione di oratori e musiche sacre, e non si festeggiò il carnevale. Il CD di Cecilia Bartoli, intitolato "Opera proibita", contiene musiche che si riferiscono appunto a questo periodo della musica romana.

Verso lo scadere del voto, Haendel si trovava a Roma già da quasi due anni; e gli fu commissionata, presumibilmente dal cardinale Colonna, una cantata mariana per "l'Anniversario della liberazione di Roma dal terremoto nel giorno della Purificazione della Beatissima Vergine". Se la cantata composta da Haendel per quell'occasione (Donna che in ciel di tanta luce splendi, HWV 233) venne davvero eseguita il 2 febbraio 1708 (Oggi è quel dì giocondo / in cui togliesti noi dal gran periglio, recita il testo) l'esecuzione sarà probabilmente avvenuta in presenza dell'autore, che doveva trovarsi a Roma e non (come alcuni biografi hanno ipotizzato) a Venezia per l'allestimento della sua opera *Agrippina*, la cui rappresentazione avverrà quasi due anni dopo, e nella quale Haendel utilizzerà parte della musica di questa cantata.

Dario Della Porta



Novità dal Dipartimento di Musica e Nuove Tecnologie del Conservatorio Casella

SUONARE L'ELETTRONICA VI PRESENTO L'ARPA A VETRO

La costruzione di nuovi strumenti e nuove interfacce è uno dei temi più discussi dell'attuale ricerca nell'ambito della musica elettroacustica. Al centro della discussione che ha animato il laboratorio del Conservatorio aquilano, nel corso degli ultimi due anni, l'obiettivo di rendere “suonabile” l'elettronica.

di Luigi Pizzaleo

Lo sforzo di infondere alla pratica della musica elettroacustica l'intuizione e l'espressività del gesto strumentale si è concretizzato nella realizzazione di due prototipi. Il primo è stato il sistema Butterfly, progettato e realizzato da Vincenzo Grossi, un'interfaccia a sensori destinata al controllo integrato dell'audio e del video; pochi mesi dopo il rilascio della Butterfly ha visto la luce il primo esemplare di arpa a vetro.

L'arpa a vetro, strumento ideato e progettato dallo scrivente, che ne ha curato anche il corredo software (e ne è attualmente il primo “virtuoso”), è stato costruito dallo scultore e maestro d'arte Domenico Troiani, ed è sostanzialmente uno strumento a percussione, dotato però di caratteristiche uniche sia nell'emissione del suono, sia nel controllo dell'elettronica che, a valle del suono stesso, lo elabora e lo arricchisce di elementi di sintesi. L'arpa a vetro si presenta come una sorta di lira

asimmetrica in cui, in luogo delle corde, è stata collocata una spessa lastra di vetro, sistemata in appositi alloggiamenti che ne permettono la vibrazione senza bloccarla. Tra i due estremi del telaio è distesa una corda metallica che è possibile far interagire con il bordo superiore della lastra di vetro; questa particolarissima modalità di emissione del suono si accompagna a più tradizionali forme di percussione sulla lastra stessa – ma anche sul telaio. Infine, la lastra può essere bloccata dall'esecutore contro i sostegni del suo alloggiamento: la percussione e lo sfregamento esercitati sulla lastra così bloccata risultano privi di alcuni elementi tipici del suono della lastra libera e permettono interventi più energici e secchi.

Come può questo ‘idiofono’ divenire uno strumento elettronico? L'elettronica dell'arpa a vetro si occupa di due funzioni ben distinte. La prima è il rilevamento delle vibrazioni dello strumento e la

loro trasduzione in segnale elettrico disponibile per la conversione analogico-digitale e per la successiva elaborazione; la seconda è la generazione di controlli e messaggi MIDI che permettano all'esecutore di "plasmare" il suono elaborato e/o generato dal computer attraverso la modifica dei suoi parametri. La trasformazione delle vibrazioni in elettricità è affidata a tre sensori piezoelettrici collocati sul lato interno della lastra di vetro. Si tratta di piccoli dischi in grado di generare una tensione elettrica dalle vibrazioni meccaniche imposte alla superficie su cui aderiscono. Si potrebbero definire microfoni a contatto, ma c'è una differenza fondamentale: il piezoelettrico ha infatti una capacità unica di cogliere ed esaltare i dettagli più minuti della vibrazione, senza effettuare alcun tipo di selezione (un po' come se un microfono per la voce registrasse anche i minimi movimenti interni della bocca o dei denti). Il risultato è che il suono prodotto dalla percussione, dallo sfregamento o dall'azione sulla corda metallica è assai più complesso e ricco di quanto non sembri osservando i gesti dell'esecutore. E quanto più il suono è ricco, tanto maggiori sono le possibilità di manipolarlo e di elaborarlo che si offrono al compositore.

Per quanto riguarda il MIDI, si è scelto di dotare lo strumento di due tipi di sensori. Al primo tipo appartengono due switch (interruttori) collocati sul lato interno, nella parte anteriore del telaio (azionati dalla mano sinistra), e due potenziometri a controllo rotativo (manopole) collocati in basso sul lato esterno (azionati dalla mano destra). Agli interruttori si affidano in genere compiti di controllo come cambi di preset, trigger di avvio o interruzione di processi ecc. I potenziometri sono invece adatti a controllare il volume di una determinata fonte sonora, o ad effettuare semplici operazioni di missaggio, o ancora a regolare "quanto" di un determinato suono o elaborazione viene inviato all'uscita del sistema. Il secondo tipo di sensori si occupa invece di quei parametri che rendono il suono più "espressivo"; si tratta infatti di sensori a nastro, della lunghezza di 50cm, collocati sulla parte metallica anteriore dello strumento. Il sensore più vicino all'interno è un sensore di posizione (invia cioè un valore MIDI diverso secondo il punto in cui viene toccato), l'altro è un sensore di pressione (invia anche lui un valore MIDI, ma in base alla pressione che l'esecutore vi esercita con la mano sinistra). L'effetto visivo dell'azione della mano su questi sensori posti uno a fianco all'altro ricorda un po' quella del chitarrista sul manico della chitarra elettrica. Tutti i sensori hanno un'uscita jack che permette loro di interfacciarsi

con un apparecchio che, dal semplice segnale elettrico, ricava un messaggio MIDI strutturato. Le uscite dei sensori e dei piezoelettrici sono realizzate attraverso ingressi/uscite jack incassati nella parte inferiore del telaio. L'arpa a vetro viene suonata in una posizione che ricorda molto quella della chitarra: la mano sinistra "esegue" agendo sui sensori a nastro, e la loro azione provoca mutamenti veloci ed espressivi del suono; la mano destra si occupa della percussione vera e propria della lastra e del telaio, nonché della corda metallica. Ad entrambe le mani è affidato il compito di regolare, più o meno sporadicamente, gli interruttori e i potenziometri. E' indispensabile il computer per suonare l'arpa a vetro? Nel corso delle lunghe sperimentazioni si è constatato che lo strumento produce un suono abbastanza interessante anche se vi si applicano semplicemente pochi effetti da mixer (riverbero, chorus ecc.); tuttavia la complessità e la varietà timbrica che il computer può creare sul suono dell'arpa a vetro e intorno ad esso aprono un vasto ventaglio di possibilità espressive. La sensazione più forte che un esecutore/compositore può sperimentare su questo strumento è la sua capacità di restituire, grazie alla ritrovata gestualità, espressività "linguistica" a tecniche di sintesi e produzione del suono che altrimenti risulterebbero aride e innaturali (ad esempio, un semplice filtro applicato a del rumore, se pilotato da un gesto umano istintivo e dotato di una certa carica emotiva anziché dal mouse o dai fader di un controller MIDI, produce esiti musicali davvero sorprendenti). L'arpa a vetro è stata presentata di recente. Ma la ricerca continua. Il prossimo passo nello sviluppo di questa ricerca è la costruzione di lastre intercambiabili di altri materiali; si prevede inoltre un passaggio dal protocollo MIDI all'OSC, un protocollo realizzato dal CNMAT di Berkeley (che è, non a caso, un piccolo tempio della nuova liuteria) che, a giudizio di molti, è destinato a soppiantare il vecchio MIDI grazie alla sua funzionalità in rete e alla struttura aperta della sua architettura.

l.pizzaleo@tin.it - <http://luigipizzaleo.netsons.org>



Edito dall'Accademia di Santa Cecilia

MILLE LIEDER, MOLTE POESIE QUALCHE BEL QUADRO

E' uscito un prezioso e ricchissimo volume sui Lieder con testi di Goethe, il quale ammoniva: "Si dovrebbe, almeno ogni giorno, ascoltare qualche canzone, leggere una bella poesia, vedere un bel quadro, e, se possibile, dire qualche parola ragionevole". Lo presenta l'autore.

di Erik Battaglia



Goethe fu un leader della nascente Europa culturale; ma fu anche il nume tutelare del nascente mondo dei Lieder. Le regole non scritte di questa nuova forma della poesia musicale illumi-

nata e appassionata si devono a lui, almeno quanto quelle della Fuga si devono a Bach, e quelle dell'architettura moderna dei palazzi a Brunelleschi. Una poesia di Goethe è già potenzialmente un

Lied: ha ritmo, armonia, immagini verbali-sonore, esprime emozioni, esperienza. Prendiamo un caso famoso: *Das Veilchen* (La violetta), la sola poesia di Goethe musicata dal suo amato e ammirato Mozart. Il fiorellino è descritto con termini precisi, in tono giustamente generico: la violetta dev'essere anonima, altrimenti la pastorella la noterebbe. Il cammino leggiadro della pastorella, a sua volta, è tratteggiato con parole brevi, ritmi serrati. Il rimpianto della violetta, che vorrebbe essere per un attimo ("Weilchen") il più bel fiore, merita nuova distensione d'accenti, vocali lunghe e struggenti. E così via.

Queste sono caratteristiche pronte al passaggio verso il dialetto musicale – ma la lingua madre è una sola, quella poetica. Eppure, quando Mozart assecondò ciascuna di quelle inflessioni, trasformandole in inflessioni musicali, Goethe dichiarò il suo scontento, ché, a suo parere, Mozart aveva composto un'aria, non un Lied. In effetti, il tragico climax del Lied, quando la pastorella (il cui passo è divenuto rude) calpesta la violetta, è realizzato tramite un recitativo accompagnato e drammatico. Par di sentire Donna Anna che racconta la violenza subita da Don Giovanni. Mozart aveva prima capito e poi svelato la metafora di Goethe, che in pratica racconta proprio un atto di violenza, con tanto di accettazione masochistica (e commento maschilista da parte del compositore); forse Goethe temeva proprio questa possibilità della musica di rendere esplicito (tramite i suoi codici) ciò che nella poesia può essere mascherato dalle convenzioni.

Non è certo questa la sede per entrare nel dettaglio di questo difficile equilibrio estetico del Lied, del suo essere sempre "soluzione" e mai "sospensione", commistione continua di poesia e musica, e mai poesia allo stato originale né musica in quanto procedimento autonomo.

L'esempio proposto è solo uno tra mille – e mille sono appunto i Lieder su poesie di Goethe che ho preso in esame nel mio volume. Ma quell'esempio, tra i primissimi, può rendere bene l'idea delle difficoltà di metodo che una tale materia presenta.

Forte è la tentazione, analizzando i Lieder su poesie di Goethe (e, in misura diversa, tutti gli altri Lieder), di immergersi nelle poesie al loro stadio pre-musicale, raccontarne gli antefatti, descriverne la tecnica, le immagini, il carattere biografico, per poi dimostrare quegli assunti tramite la versione musicale oggetto dell'analisi.

Poco importa se così descriviamo il Lied che noi vorremmo aver scritto su quella poesia, noi musicologi con le nostre nozioni letterarie, con i nostri

volumi di poesia con apparato di note al testo, con un secolo e più di commenti vergati da grandi critici letterari, filosofi, filologi, germanisti. Oggi sappiamo che Goethe scrisse la sua grande poesia *An den Mond* sulla scia di un tragico fatto di cronaca, il suicidio per annegamento di una giovane (così come forse Shakespeare modellò la fine del personaggio di Ofelia sulla tragica vicenda di Katherine Hamlett di Stratford). Ma Schubert non lo sapeva, eppure, dopo una prima versione un po' troppo serena, compose un capolavoro che ha in sé la tragicità di quell'antefatto, proprio come le parole stesse di Goethe.

Ora, il musicologo (ma anche e soprattutto l'interprete) dovrebbe tentare di isolare quella specifica qualità della musica di Schubert, non cedere alla tentazione di leggerci significati che la musica non può avere. Viceversa, il Lied composto su quei versi da Hans Pfitzner, nel Ventesimo secolo, potrebbe derivare da una conoscenza più approfondita delle complesse implicazioni poetiche, perché a quell'epoca i volumi di poesie erano corredati da note al testo, e la musica già tendeva a usare negli stessi termini le proprie note.

Così anche la comparazione tra le diverse versioni, croce e delizia di ogni musicologo che affronti il mondo del Lied, dovrebbe tener conto di alcuni fatti oggettivi: il compositore poteva conoscere l'opera del suo predecessore? Era già stata pubblicata (vedi il caso di molti Lieder di Schubert rimasti inediti sino alla fine dell'Ottocento)? Il rischio, insomma, di raccontare noi stessi e le nostre passioni invece di quelle del compositore è molto alto. Quanti musicologi scrissero parole illuminate e toccanti su "l'ultimo Lied di Schumann", quel *Mein Wagen rollet langsam* su poesia di Heine, che Bortolotto definisce "l'estremo felice ritrovamento di sé nel poeta prediletto". Ora quel Lied non era affatto l'ultimo, e anzi fu scritto in pieno "anno dei Lieder" (1840), e fu pubblicato postumo poiché Schumann lo considerava sub-standard rispetto agli altri canti di *Dichterliebe*, di cui avrebbe dovuto far parte. Da qui il malinteso, che potrebbe essere facilmente evitato, se il nostro pregiudizio non volesse a tutti i costi leggere in quella musica bella ma incerta una qualità estrema, il senso della fine che invece non c'è.

Questo tentativo di limitarsi ai fatti e alla vita interna dei singoli Lieder, nel loro ambito ristretto e nell'ambito dell'opera dei singoli compositori, è stato alla base del mio lavoro sulle poesie di Goethe musicate nel corso di più di 200 anni. Il risultato di quell'indagine può essere sintetizzato in alcuni punti principali:

a) Le teorie conservatrici di Goethe sul Lied influiscono solo relativamente sulla Storia di questa forma. La poesia di Goethe in quanto prodotto complesso di elementi tecnici, estetici e contenutistici determina invece le regole non scritte per la composizione liederistica tardo e post-settecentesca, ivi compresa la graduale rinuncia alla forma strofica.

b) La potenzialità della musica di intervenire criticamente sul testo è già manifesta in nuce nella produzione liederistica di altissimo valore di Johann Friedrich Reichardt e di Carl Friedrich Zelter, nonché nella differenza tra i due.

Anche la veste editoriale del Lied moderno si deve ascrivere soprattutto a questi due maestri. Schubert compie poi una geniale sintesi di questi due modelli e innalza decisamente lo standard qualitativo, soprattutto strumentale, della forma Lied.

Non si può annoverare tra i sintomi del genio schubertiano l'oggettiva evoluzione del linguaggio che egli utilizza rispetto a quello dei suoi predecessori. Anche in Wolf la novità è ben altra rispetto al naturale utilizzo che egli fa dell'armonia wagneriana.

c) Il Lied, grazie al sincretismo formale di Goethe, diviene semplicemente parola cantata in musica,

senza rigide delimitazioni. Grazie a Mozart e Beethoven esso si apre al linguaggio dell'opera, dell'oratorio, della Sonata pianistica, senza per questo perdere la sua identità poetica. Da Goethe derivano i motivi poetici del Lied, dai classici viennesi e dai maestri berlinesi i motivi musico-verbali poi strutturati da Schubert.

d) Il Goethe-Lied non sposa mai la causa del Romanticismo. Quando lo fa fallisce. Rimane fedele alla poesia come sintesi di più fattori e non al suo mero contenuto per poi "ri-poetizzarlo" in musica. Il Lied non è dualismo poesia-musica pacificato ma vitale contrasto tra le due arti (linguaggi) nel rispetto del "contenuto di verità" (Reichardt, Benjamin, Adorno) della prima – non del suo "contenuto di realtà"; o meglio: il Lied assurge a contenuto di verità musicale trascendendo l'utopia d'un comune contenuto di verità con la poesia. A ciò si deve attendere anche l'interprete.

e) Le qualità della poesia non possono automaticamente influire sul giudizio del Lied che ad essa si ispira. Una poesia "romantica", con tutta l'ambiguità del termine, non significa un Lied "romantico", perché a fare la differenza è proprio il preciso, rigoroso momento del lavoro musicale sul



testo, estraneo per la sua specificità semantica alle teorie filosofiche ed estetiche dominanti. Se si considera quel momento come momento centrale della creazione non esiste allora qualcosa definibile “Lied romantico” (tanto più che le teorie romantiche propriamente dette decretavano l’inferiorità della musica vocale rispetto a quella strumentale). A questi elementi per così dire generali si unisce poi lo studio di come la poesia di Goethe ha influito sul vocabolario musico-verbale dei singoli compositori.

In questo ho cercato di seguire il modello (peraltro inarrivabile) dell’analisi liederistica di Eric Sams, il mio amato mentore e amico di cui ora sto curando l’edizione dell’opera omnia in italiano. Senza nulla togliere al fascino spontaneo dei grandi Lieder, egli aveva stilato una sorta di thesaurus dei motivi musicali che ciascun compositore concepisce in risposta ai motivi poetici: accordi, ritmi, talvolta anche assonanze etimologiche (come una sottodominante che evoca sottomissione, un accordo eccedente che tratteggia un eccesso di pathos o dolore, ecc.).

Così, sviluppando quel metodo, ho notato che l’inquietudine goethiana corrisponde quasi sempre (in diversi compositori, peraltro) a un certo ritmo; il senso di segretezza ad un inciso ideato da Schubert, ecc. In generale, poi, la poesia di Goethe impone a quasi tutti i compositori, grandi e piccoli, la ricerca di un linguaggio essenziale, privo di retorica: cosa che purtroppo non si può dire di Heine, che, suo malgrado, fu malinteso da schiere di compositori minori che ne banalizzarono il messaggio. Forse per questo i grandi capolavori del Lied goethiano sfuggono alle etichette: non “romantici”, perché anche i maestri del Romanticismo (a parte forse Schumann) come Franz e Brahms riservarono a Goethe un linguaggio più stilizzato; non espressionisti, perché in quel periodo vi fu l’unica grande pausa nella messe di Lieder su poesie di Goethe, che ancora oggi (ad esempio negli Stati Uniti) hanno parte attiva nella produzione dei giovani compositori. Cifra del Lied su poesia di Goethe rimane un umanesimo passionale, un ardore scientifico, una pura cantabilità sorretta dall’impulso drammatico. Insomma uno Sturm und Drang eternato, che, a partire da quella che non a caso si chiama età di Goethe, ha saputo compensare e annullare gli eccessi irrazionali delle correnti susseguitesi.

Poiché non posso essere io a dire se nel suo svolgimento il mio volume abbia in qualche modo realizzato le premesse sopra esposte, mi limito a descrivere due elementi per così dire “secondari”



del libro: l’iconografia, interamente costituita da disegni e dipinti di due giganti della cultura europea. Il primo è il Goethe pittore, il secondo è Dietrich Fischer-Dieskau, che, oltre a concedermi l’onore della sua prefazione, mi ha concesso la riproduzione, per la prima volta in Italia, dei suoi dipinti di compositori “goethiani”.

Il CD allegato, inoltre, riunisce quasi tutti i Lieder su parole di Goethe composti da maestri italiani: Verdi, Spontini, Busoni, Dallapiccola.

Due gemme di questo CD: la ristampa dei Goethe-Lieder di Busoni nell’interpretazione di mio padre Elio con Erik Werba al pianoforte; i magistrali Lieder di Dallapiccola cantati da Valentina Valente (clarinetti: Sergio Delmastro, Alessandra Masiero, Paolo Casiraghi). Goethe diceva: “Si dovrebbe, almeno ogni giorno, ascoltare qualche canzone, leggere una bella poesia, vedere un bel quadro, e, se possibile, dire qualche parola ragionevole”.

Quanto alle prime tre cose questo volume fornisce materiale per molti giorni.

Per la quarta, spero di aver onorato almeno una delle mie giornate.

@



QUANDO CI PORTI ALL'OPERA?

“Il Teatro d’Opera Italiano. Una storia” è il titolo di un singolare libro di Lorenzo Arruga (Feltrinelli). Singolare per l’ampiezza (400 pagine) e la ricchezza dei contenuti. Arruga, critico musicale della vecchia scuola (Il Giorno, Musica Viva, Panorama, Il Giornale), alla forma paludata della storia tout court preferisce la scorrevolezza del racconto.

Ho provato a scrivere, dice, immaginando di parlare a persone di formazione, carattere e gusti differenti, che mi son care: di far capire quello che racconto, di non far perder loro il filo, e di sentirmi chiedere alla fine: quando ci porti all’opera?”. Ed è proprio così.

Il suo è un racconto appassionante e persuasivo che comincia: c’è stato un tempo in cui non esisteva l’Opera, figuratevi, in Italia! Non c’era Va’ pensiero e non Largo al factotum della città. Non le romanze d’amore. Don Giovanni non seduceva mormorando Là ci darem la mano. Prima che conoscessimo la magia delle mezze luci in sala, del sipario ancora chiuso, del “silenzio, sta per arrivare il direttore”, prima che ci fossero le notti in fila per conquistare un posto in loggione, bisogna infatti andare indietro di quattro secoli, quando i gentiluomini fiorentini della Camerata de’ Bardi scoprono, nei loro salotti, che declamando le parole con libertà di ritmo e di armonia, si aveva il “recitar cantando”.

Non era l’atto di nascita dell’Opera?

E andando avanti nella storia, ecco Claudio Monteverdi. Tutta la sua musica, anche quella sacra, conduce al teatro, ancor di più i suoi straordinari madrigali. Poi il canto, divenuto “belcanto”, l’avrebbe fatta da padrone per almeno due secoli, appannaggio dei funambolismi dei castrati e dei gusti, delle consuetudini del pubblico.

E giungiamo all’opera seria e a quella buffa, e al dilemma “fino a che punto era buffa l’opera buffa?”. E Mozart? Era bambino quando intinse la mano nel calamaio e cominciò a lasciare delle macchie su un foglio. Era convinto che fossero note, non sapeva ancora scrivere e non conosceva ancora la musica, ma voleva che altri la decifrasero. Poi quel Mozart doveva diventare un mistero. Conoscere la sua vita non serve a capire l’opera “tanto precaria è l’una e librata è l’altra, in una verità senza nome”.

Nell’ottica più ampia, anche spiritosa, il racconto arriva a Rossini, a Donizetti, al sommo Verdi il “rustico gentiluomo di campagna”: in una quarantina di pagine imperdibili, oltre all’analisi delle

musiche, Arruga sfodera le sue capacità di affabulatore per rendere finalmente chiare le trame più intricate delle sue opere, divertendosi a stralciarne i versi più famosi.

Senza peraltro salire in cattedra, Arruga non rinuncia alla disamina di ineludibili periodici storici, quali la Scapigliatura, il Verismo ossia l’evoluzione della forma che abbandona gli schemi tradizionali mentre s’impongono tipi di personaggi più vicini alla realtà.

E così inarrestabile giunge il momento di Giacomo Puccini ossia l’Opera del Novecento con la “irreversibile rivoluzione del linguaggio”, con la sua musica “tra le più contagiose”.

Lorenzo Arruga. Il Teatro d’Opera Italiano. Una Storia. Feltrinelli, 400 pagg. Euro 19,50. Franco Chieco

UNA CALLA(S) DI NOME MARIA

Luciana Dallari ci ha preso gusto. Dopo ‘Artu e Melody’ il coloratissimo libriccino che narra la storia di Arturo Toscanini, da lei ha sceneggiato per bambini, con gli efficaci disegni di Diego Gradali, torna a farsi sentire, imbastendo un’altra coloratissima storia dedicata a una ‘Calla’ di nome ‘Mary’ - per tutti: Maria Callas - dove racconta ai suoi giovanissimi lettori la storia di ‘una star del bel canto’. Le ragioni della scelta di un fiore, la calla, per raccontare la storia di una star del canto, oltre l’assonanza dei nomi, la spiega nelle prime righe del libretto: perché la ‘calla’ assomiglia di più allo strumento dentro il corpo umano dove nasce la voce: la ‘corda’ vocale. E via la storia, a cominciare dai quattro nomi che le furono dati il giorno del battesimo. La ‘Calla’ racconta anche che da giovanissima partecipa ad uno dei tanti concorsi radiofonici; il suo si chiamava ‘l’ora del dilettante’, lo vinse e le venne dato in premio un orologio da polso ecc...

La storia prosegue, benché in parte nota. Singolare è la capacità dell’autrice di tradurre con mano leggera e felice passaggi anche intricati della vita del nostro fiore cantante. Fino al momento del suo appassimento, trasformata in violetta dall’omonima eroina verdiana, poi la scomparsa ed il suo ultimo viaggio nella amata patria, con le ceneri disperse nel mare Egeo.

Ci siamo appassionati anche noi alla lettura, eppure bambini non lo siamo più da un pezzo.

Luciana Dallari. Calla: la voce di Mary. Azzali Editore. Pagg.96. Euro 12,00. P.A.

L' ultimo concorso nel 1990. Quel merito negato nei Conservatori

FOSSE ANCHE NATO UN MOZART...

Il presente intervento del noto giuslavorista, sui concorsi per l'insegnamento nei Conservatori, è apparso in forma di lettera al direttore, nella relativa rubrica del Corriere della Sera. Lo riproponiamo ai nostri lettori

di Pietro Ichino

La chiusura del nostro Paese ai giovani si manifesta soprattutto nel sistema dell'istruzione superiore, che ora il Parlamento si accinge a riformare. Ne fornisce un esempio drammatico il settore dell'istruzione musicale, dove la chiusura è più ermetica che altrove: qui l'ultimo concorso a cattedre è stato bandito venti anni fa, nel 1990; e chi non sia stato dichiarato «idoneo» in quel concorso non ha più avuto l'opportunità di candidarsi in un Conservatorio italiano. Con il concorso del 1990 le cattedre disponibili furono assegnate per metà ai vincitori, le altre «per sanatoria» a persone che insegnavano già da tempo. In aggiunta, si pensò bene di integrare le liste dei vincitori con lunghe liste di «idonei». Dopo quel concorso, per un intero ventennio, non ne è stato più bandito uno solo in cui i candidati fossero sottoposti a prove di esecuzione o comunque a esame. Tutti i posti che via via sono venuti disponibili sono stati assegnati solo per trasferimento, oppure sulla base di quelle liste di «idonei», sempre più stagionati. Col risultato che, per vent'anni, un'intera generazione di musicisti è stata tagliata fuori dall'insegnamento: fosse anche nato un Mozart, gli sarebbe stato sempre preferito come professore di ruolo un «idoneo» del concorso del 1990, che magari aveva smesso di fare musica da molti anni! Questo è il modo in cui il merito e il talento musicali vengono spietatamente azzerati nel Paese di Rossini, Verdi e Toscanini. Vengono azzerati innanzitutto per la chiusura ermetica delle porte della cittadella dell'istruzione musicale nei confronti delle nuove generazioni. Ma concorre ad azzerarli anche il modo in cui sono regolati i movimenti all'interno della cittadella: quando in un Conservatorio si rende disponibile una cattedra per trasferimento, il professore non viene scelto in base alle sue competenze e capacità. Il criterio di scelta obbligato è costituito da una graduatoria nella quale conta soltanto l'anzianità di servizio, il numero dei figli e l'eventuale stato di salute o «necessità familiare». Questa essendo la regola applicata, nessun Conservatorio è in grado, non dico di scegliere il candidato migliore, ma neppure di praticare la minima pianificazione didattica e artistica. Non che prima del 1990 le cose andassero meglio: l'unico concorso precedente nel quale siano state chie-

ste ai candidati prove di esecuzione risale agli anni del dopoguerra. A garantire la chiusura degli accessi hanno concorso per un verso l'inerzia dei governi, per altro verso l'interesse degli insider - cioè degli insegnanti che erano in qualche modo riusciti a penetrare nella cittadella fortificata - a difendere dalla pericolosa concorrenza delle nuove generazioni il proprio diritto esclusivo a dividersi i posti che via via venivano disponibili. Di quest'ultimo interesse, negli ultimi trent'anni, si è fatto intransigente paladino il sindacato dominante: nel settore non si muove foglia che l'Unione Artisti Unams (affiliata alla confederazione Gilda) non voglia. Alla questione del reclutamento è strettamente collegata quella del trattamento economico dei docenti. Le retribuzioni pagate dai Conservatori sono assolutamente troppo basse per gli insegnanti che sanno insegnare e lo fanno seriamente; non lo sono per i mediocri; andrebbero tolte del tutto ai troppi che non insegnano affatto. Per questo occorrerebbe che i direttori incominciassero a valutare e distinguere secondo il merito, nel reclutamento come nel trattamento dei docenti; e a rispondere della performance dei rispettivi Istituti, che le tecniche disponibili consentono ormai di misurare con precisione sempre maggiore.

Occorrerebbe che un organismo indipendente incominciasse a misurarla sistematicamente (uno dei modi per farlo, ma non il solo, è rilevare i percorsi dei diplomati dopo la fine del ciclo di studi); e che le risorse venissero distribuite secondo i risultati. Occorrerebbe che venissero emanate le nuove norme sul reclutamento e attivati i contratti di insegnamento quinquennali come previsto da una legge sull'istruzione musicale (n. 508 del 1999), che in dieci anni non ha neppure incominciato a essere attuata. Valutare e distinguere: è questo il solo modo per aumentare le retribuzioni, eliminare le posizioni di rendita indebita, e al tempo stesso riaprire le porte alle nuove generazioni, in questo come in ogni altro settore. Quello dell'istruzione musicale è soltanto il comparto nel quale chiusura ai giovani e incapacità di valutare e distinguere si sono manifestate in modo più acuto; ma, in maggiore o minore misura, il problema è comune a tutto il nostro sistema scolastico e universitario. @

Osservatorio dello Spettacolo SIAE

PRIMO SEMESTRE 2009

LIEVE RIPRESA

I dati dell'Osservatorio dello Spettacolo della Società Italiana Autori Editori indicano che nel primo semestre 2009 sono stati complessivamente 1.600.506 gli eventi censiti dalla SIAE su tutto il territorio nazionale. Per questi gli italiani hanno speso 1 miliardo e 535 milioni di euro, somma che comprende tutte le spese destinate alla fruizione di spettacoli e cioè, oltre ai biglietti e abbonamenti, anche le consumazioni, le prenotazioni, i programmi di sala, il guardaroba ecc., e che registra un aumento dell' 1,7% rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente. Un incremento maggiore (+3,4%), si è avuto nella spesa al botteghino (biglietti e abbonamenti) pari a 961 milioni di euro. Gli italiani che hanno partecipato (171 milioni censiti dalla SIAE) agli eventi spettacolistici hanno così dimostrato di continuare ad amare la cultura, lo spettacolo e lo sport, contenendo di più le spese accessorie alla fruizione di spettacoli (consumazioni, prenotazioni, servizi di guardaroba ecc.) rispetto all'acquisto di biglietti e abbonamenti. Di questi 171 milioni, oltre 119 riguardano gli ingressi agli spettacoli con l'acquisto di biglietti e abbonamenti (aumentati dell'1% rispetto al primo semestre 2008) mentre 51 milioni sono le presenze a manifestazioni in cui non è previsto un biglietto di ingresso (+2,3%).

CINEMA

In aumento per il cinema la spesa del pubblico (+2,4%) - che è stata di 354,4 milioni di euro - e la spesa al botteghino (+1,8%), che ha superato i 324 milioni di euro.

Nel settore del cinema si è rilevato, in valore assoluto, il maggior numero di ingressi (55,5 milioni di biglietti venduti), anche se gli stessi si sono mantenuti sostanzialmente stabili rispetto all'anno precedente (-0,7%).

ATTIVITA' TEATRALI

Il settore teatrale - che oltre alla prosa comprende anche la lirica, le commedie musicali, il balletto, il circo ecc. - ha registrato un buon aumento sia per la spesa del pubblico (+5,7%), pari a 196,5 milioni di euro, sia per la spesa al botteghino (+5,5%), che è stata di 161,5 milioni di euro.

In aumento anche gli ingressi (+1,8%), con oltre 13 milioni di biglietti venduti, in calo invece il numero degli spettacoli (-2,1%).

Nei singoli comparti, segnali positivi per la prosa, con buoni incrementi nella spesa del pubblico (+14%), nella spesa al botteghino (+7,8%) e negli ingressi (+4,5%), con oltre 8,8 milioni di biglietti venduti.

Bene anche la commedia musicale - per gli incrementi rilevati nella spesa del pubblico (+4,9%) e nella spesa al botteghino (+3,9%) - e il circo (+17% per la spesa del pubblico, +18% per la spesa al botteghino e +4,3% per gli ingressi).

CONCERTI

Nelle attività concertistiche si è registrata una flessione (-7,7%) sia nella spesa del pubblico (107,8 milioni), sia in quella relativa alla spesa al botteghino (-7,1%), che è stata di 89,6 milioni di euro. A fronte di un lieve aumento del numero di spettacoli (+1,8%), si è avuta una generale flessione (-7,3%) degli ingressi per tutte le tipologie di concerti: classici (-4,3%), di musica leggera (-8,5%) e jazz (-14,5%).

Segnali positivi solo per i concerti classici, nella spesa del pubblico (+3,2%) e nella spesa al botteghino (+7,5%).

BALLO, CONCERTINI

Il settore del ballo e concertini (es. esecuzioni musicali nei piano-bar) è quello che ha registrato, in valore assoluto, la spesa del pubblico più elevata (494,5 milioni di euro), anche se la stessa è in calo (-2%) rispetto al primo semestre 2008. Pressoché stabili sono la spesa al botteghino (-0,02%) e il numero dei biglietti venduti (-0,5%), mentre per il numero di spettacoli si è rilevato un -2,9%.

MOSTRE

Andamento positivo anche per le mostre, in tutti gli indicatori dello spettacolo: +10,9% per la spesa del pubblico, che ha superato i 68 milioni di euro, +17,6% per la spesa al botteghino - pari a 53,8 milioni di euro, +5,2% per il numero degli spettacoli e +20% per gli ingressi, con 10,1 milioni di biglietti venduti.

@



A SANTA CECILIA CI PIACE 'L'AFFONDO'

Qualche anno fa avevamo colto in fallo gli accademici ceciliani - il fior fiore della musica mondiale, salvo qualche non rara eccezione - i quali rivendicavano autonomia di gestione rispetto alle restanti fondazioni lirico-sinfoniche italiane, per il fatto che il loro consesso, dal quale usciva su loro indicazione, il sovrintendente-direttore artistico, era un consesso di musicisti. Li avevamo colti in fallo perché - guarda caso - negli ultimi anni (qualche decennio) la segreteria artistica - alle dipendenze del sovrintendente - veniva regolarmente affidata a professionisti del settore, certamente capaci per la lunga esperienza acquisita sul campo, ma che musicisti nel senso pieno del termine non erano. E l'anomalia continua e non solo a Santa Cecilia, anche se taluni sembrano svolgere egregiamente il loro lavoro. In verità oggi le stagioni non le fanno in massima parte le segreterie artistiche delle varie istituzioni, comprese quelle storiche, come va giustamente vantandosi Santa Cecilia, bensì le agenzie che rappresentano gli artisti, le quali organizzano cast, propongono programmi, distribuiscono tournée. E del resto non è pensabile che un direttore, poniamo, come Muti o Pappano o Barenboim si facciano dettare o suggerire i cast e i loro programmi da chicchessia. Semmai si accordano con i loro agenti. E per questo bastano le 'segreterie artistiche', purchè conoscano le lingue. Quest'anno, ad esempio - e c'entra ancora Santa Cecilia - nella ricorrenza del quarto centenario del Vespro (1610) monteverdiano, anche l'accademia romana ospita in maggio un'esecuzione del grande capolavoro liturgico; affidandolo ad un complesso straniero, in tournée

italiana a primavera avanzata. Perché non farlo eseguire ad un complesso italiano? Se provate a chiederlo, vi risponderanno che gli stranieri costano meno. Capite bene che è una bugia grande quanto una casa. Gli è che, molto probabilmente, quell'agenzia che rappresenta il complesso straniero, fornisce anche altri artisti a Santa Cecilia (il discorso può essere esteso a molte istituzioni, prestigiose ma non autonome) e l'uno e gli altri fanno parte di un 'pacchetto'. Prendere o lasciare. Certo che un concerto inserito in una tournée costa meno del concerto singolo, ed ancor meno di un programma non proposto, ed espressamente richiesto. Ma allora a che serve avere un consesso di musicisti orgogliosi della loro autonomia e competenza? Già

A proposito di competenza, negli ultimi comunicati stampa ufficiali dell'Accademia di Santa Cecilia, abbiamo notato la presenza costante di un frasario poco consono alla sua antica tradizione. Si legge in quei comunicati che gli strumentisti 'affonderanno gli archetti nei loro strumenti', o che il pianista 'affonderà le sue mani in Chopin'. E' evidente che né gli archetti negli strumenti, né le mani nella tastiera potranno mai affondare, perché annegherebbero, e nel migliore dei casi non suonerebbero, caso mai sfonderebbero gli strumenti, o si romperebbero le dita, affondandole nei durissimi tasti. Difficile che si rompano i tasti. E allora? Così continuando si corre il serio pericolo che affondi l'Accademia, la storica istituzione fondata nel Cinquecento da Palestrina, come va giornalmente ricordando il suo attuale sovrintendente, Bruno Cagli.

(P.A.)

**Cari colleghi,**

desideriamo informarvi sulle ultime attività della Giunta nazionale e di quello che abbiamo saputo sulle reali intenzioni del Ministero, circa la prossima sorte dei Conservatori di Musica e degli Istituti Musicali Pareggiati in vista dell'effettivo avvio dei Licei musicali.

Cominciamo col dirvi che nessuno di noi ha mai realmente creduto alla prospettiva di un adeguamento secco al livello stipendiale dei docenti universitari: era chiaro ed è chiaro che nessun Governo avrebbe mai reso disponibili le decine se non centinaia di milioni di euro necessari per tale equiparazione. La legge di Riforma, del resto, se prevede che i Conservatori e gli Istituti Musicali Pareggiati (IMP), a regime, siano trasformati in Istituti di livello universitario, non mette a disposizione neanche un centesimo per tale operazione.

Un aspetto della legge 508, è il passaggio in cui si prevede la possibilità, per le Istituzioni AFAM musicali, di impartire corsi di base, entro un termine preciso: l'entrata in vigore di "specifiche norme di riordino del settore". La possibilità di mantenere, oltre ai trienni e ai bienni, anche corsi di base destinati a coloro che non sono in possesso del diploma di maturità e che non hanno ancora raggiunto un livello sufficiente per l'ammissione al triennio, verrebbe dunque accordata solo in via transitoria.

Se finora siamo sopravvissuti, lo dobbiamo evidentemente alla possibilità di mantenere i corsi di base (che per noi coincidono col vecchio ordinamento), approfittando del fatto che non esistevano altri Istituti, di grado diverso, dove frequentare tali corsi. E' altrettanto evidente che la scomparsa dei corsi di base comporterebbe la materiale impossibilità di tenere in piedi la baracca soltanto con i trienni e i bienni. Salvo alcune eccezioni, infatti, sappiamo bene che i numeri ci darebbero subito torto. In questo quadro, c'è chi sosteneva che i Licei musicali non sarebbero mai stati istituiti, e che questo avrebbe permesso a Conservatori e IMP di andare avanti all'infinito. Tuttavia, già il ministro Moratti aveva previsto per legge l'istituzione del Liceo musicale, la cui attivazione è andata per le lunghe semplicemente perché andava per le lunghe tutta la riforma dei Licei, di cui l'istituzione del Liceo musicale non è che un aspetto.

E' passato del tempo, ma ora il ministro Gelmini ha deciso di rompere gli indugi e passare all'attuazione della riforma dei Licei, con conseguente istituzione anche dei Licei musicali. Licei musicali che, è bene chiarirlo subito, nelle intenzioni del Ministero costituiscono esattamente quel "riordinamento della fascia inferiore degli studi musicali" che comporta l'estinzione della possibilità di impartire corsi di base nei Conservatori e IMP. Non è a questo punto un caso che, contemporaneamente all'avvio dei Licei musicali, siano state pubblicate le declaratorie e gli ordinamenti didattici dei nostri trienni. Le due cose vanno di pari passo: da un lato l'avvio dei Licei comporterà l'impossibilità di iscriversi a Conservatori e IMP a corsi che non siano post-secondari, dall'altro i diplomi accademici (che resteranno gli unici a poter essere rilasciati) devono quindi cessare di essere sperimentali e passare a ordinamento, con tanto di effettiva equiparazione alle lauree. Già, perché fra le cose che abbiamo saputo c'è anche che è in preparazione in decreto che fisserà le relative equipollenze.

Se con l'avvio dei Licei musicali l'unica possibilità di iscriversi a Conservatori e IMP sarà l'ammissione ai corsi superiori, non ci vuole molto a capire che ciò significherà una drastica contrazione del numero di iscritti e la produzione immediata di un esubero di personale docente. D'altra parte, i Licei musicali dovranno partire a costo zero. Il risultato è che i docenti di Conservatorio in esubero dovranno essere utilizzati nei Licei musicali, con relativa partecipazione a consigli di classe, scrutini ed esami di maturità. Precisiamo che non si tratta di una nostra interpretazione, ma di quello che abbiamo sentito con le nostre orecchie durante la nostra attività di lobbying.

Certo, si potrebbe pensare di allargare le maglie dei trienni sorvolando sulle competenze richieste alle relative ammissioni. Si tratta però di una soluzione eticamente inaccettabile, che svilirebbe la nostra dignità professionale e che probabilmente ci si ritorcerebbe contro. Ma il Ministero intende intervenire anche su questo: ci è stato detto esplicitamente che i requisiti di accesso al triennio dovranno essere esplicitati nel Regolamento didattico d'istituto. E se questi requisiti non dovessero essere "alti", il Ministero non esiterà a respingere al mittente un Regolamento "annacquato" circa i requisiti d'accesso, imponendo le dovute correzioni.

Né può essere di utilità il fatto che, per un certo periodo di tempo, continueremo a erogare il vecchio ordinamento agli ultimi che potranno iscriversi. Si tratterebbe di un elemento assolutamente transitorio, destinato a estinguersi in breve tempo con i diplomi da una parte e gli abbandoni degli studi dall'altra, senza possibilità alcuna di ricambio.

Anche la possibilità che i docenti si rifiutino di insegnare nei Licei, rivendicando un ruolo "universitario" che la 508 garantirebbe, è riguardata dal Ministero con sufficienza. Se è evidente che l'insegnamento nei Licei musicali non compete ai docenti delle Istituzioni di Alta cultura, è altrettanto evidente che se si crea una situazione di esubero, si pone il problema dell'utilizzo del personale che versi in tale situazione, anche trasferendolo in comparti diversi da quello di attuale appartenenza. A tale proposito, il decreto Brunetta sul pubblico impiego prevede espressamente appositi meccanismi per la gestione degli esuberi e la mobilità da comparto a comparto, con tanto di responsabilità per danno erariale per quei dirigenti (nel nostro caso, immaginiamo, i nostri direttori) che non individueranno gli esuberi esistenti.

In altre parole, il compimento della Riforma si presenta come la caporetto di Conservatori e IMP, che di fatto, svuotati del loro tradizionale bacino di utenza, non sarebbero più in condizione di sopravvivere, salvo casi specifici e solo per determinati corsi di studio. Non ci è stato detto, ma è prevedibile che, dopo un periodo di (al massimo) cinque anni, quel che resta della parte musicale dell'AFAM sarà concentrato in pochi Istituti di livello superiore, ai quali, forse, si potrà gradualmente attribuire uno status realmente universitario. La parte restante sarà invece inglobata nell'orbita della



Scuola secondaria superiore e disseminata sul territorio (i Licei musicali si istituiranno anche nelle cittadine di provincia, questo invece ci è stato detto). Sarà compito dei sindacati tutelare i nostri diritti acquisiti, con particolare riferimento all'orario di lavoro. Siamo in buone mani!

Ci sono spazi per reagire ed escogitare soluzioni diverse? Nella nostra attività abbiamo riscontrato una reale disponibilità a prendere in esame idee alternative, ma le condizioni imposte sono terribilmente difficili: la prima, scontata, di non prevedere alcuna spesa aggiuntiva; la seconda, di non prevedere alcun cambiamento legislativo; la terza, è che abbiamo solo due mesi di tempo. Unico piccolo spazio concesso, sta nel fatto che la legge 508, se da una parte prevede la fine dei corsi di base con l'avvento dei Licei musicali, consente invece dall'altra, in ogni tempo, la realizzazione di convenzioni con le Scuole secondarie. Uno spazio davvero stretto ma è l'unica premessa valida per escogitare qualcosa di positivo. Anche se siamo consapevoli che l'impresa di mutare il corso degli avvenimenti è difficilissima, noi ci proveremo lo stesso, e lo faremo con l'obiettivo di portare a casa non soltanto la salvaguardia della nostra funzione professionale, ma la salvaguardia della qualità dell'insegnamento musicale nella scuola pubblica, che il progetto di attuazione della legge 508 mina alle fondamenta. Sappiamo che l'ostacolo più grande è dato dall'impossibilità di modifiche legislative: ebbene, se sarà necessario ci batteremo anche per quello. Non possiamo accettare che chiedere la modifica di una legge che in 10 anni non ha prodotto alcun risultato, e la cui applicazione comporta l'affossamento di tutta l'istruzione musicale italiana, sia un tabù impossibile da sfatare.

**Giunta nazionale ADOC
(Associazione Docenti Ordinari Conservatori)**

Fornasier europeo

Sante Fornasier, presidente della FENIARCO (Federazione Nazionale Italiana delle Associazioni Regionali Corali che riunisce 21 Associazioni Regionali e oltre 2.350 cori) è stato eletto all'unanimità presidente di Europa Cantat, la Federazione corale europea, nel corso dell'Assemblea Generale, tenutasi a Sofia (Bulgaria) sabato 14 novembre. Europa Cantat rappresenta direttamente oltre un milione di coristi, direttori e compositori in oltre 40 paesi europei. L'evento rappresenta un riconoscimento importante per la coralità italiana e per il lavoro svolto dalla FENIARCO sotto la presidenza di Sante Fornasier. In pochi anni, infatti, la Federazione è cresciuta dimostrando capacità di innovazione e di sintesi tra i diversi elementi della coralità, diventando tra i partners europei modello di qualità per contenuti e metodo. Nell'agenda del neo presidente il "XVIII Europa Cantat Festival", festival della coralità europea, che si terrà a Torino nel 2012 e la fusione deliberata tra Europa Cantat e AGEK (Arbeitsgemeinschaft Europäischer Chöre), che farà della nascente "Associazione Corale Europea – Europa Cantat" un soggetto di grandi dimensioni e importanza per la vita e la cultura musicale europea.

Gentilissimo direttore,

sono una studentessa della facoltà di Architettura del Politecnico di Torino e, allo stesso tempo, sono in procinto di diplomarmi in pianoforte.

Innanzitutto voglio manifestare a Lei e a tutta la comunità abruzzese colpita dal disastro del terremoto la mia solidarietà e la mia vicinanza. Le scrivo per renderla partecipe del lavoro che mi accingo a svolgere per la mia tesi di laurea magistrale, in quanto coinvolge direttamente il vostro istituto. Insieme al mio relatore, Pierre-Alain Croset, infatti, avrei deciso di lavorare su un nuovo progetto per il vostro conservatorio, in quanto sono a conoscenza del fatto che al momento non ha una sede definitiva. Le motivazioni che mi hanno portato a questa scelta sono legate al tipo di percorso educativo e didattico svolto durante i miei anni di studio, che hanno coinvolto successivamente la sfera prettamente musicale, lo studio dell'acustica musicale ed architettonica, l'approfondimento delle tematiche legate all'inserimento dell'architettura contemporanea nell'ambito del contesto storico, nonché lo studio delle strutture e del calcolo sismico. Il tragico evento del 6 aprile di quest'anno mi ha, infine, portato a scegliere L'Aquila come città all'interno della quale elaborare il progetto conclusivo del mio percorso di laurea.

Credo che il lavoro potrebbe costituire un'interessante occasione di studio ed approfondimento non solo per me, ma anche per la vostra città, soprattutto se svolto in collaborazione: si potrebbe, in questo modo, costruire una proposta realistica, legata alle problematiche concrete che un processo serio di ricostruzione di una struttura pubblica, necessariamente, pone.

Innanzitutto emerge il problema della localizzazione: L'Aquila, città di grandi stratificazioni, con un passato fatto di distruzioni e ricostruzioni, è la testimonianza concreta della possibile convivenza di diverse epoche storiche, di volta in volta reinterpretate dall'architettura. Ora ci si trova nuovamente a dover lasciare la nostra impronta nel costruito, e questo segno non può e non deve essere solamente il risultato della risposta all'emergenza, ma deve confrontarsi con il mondo culturale in cui stiamo vivendo, rispecchiare i dibattiti legati alle questioni della sostenibilità e della sicurezza strutturale, della qualità architettonica e della qualità della vita, per non cadere di nuovo nel baratro che ci hanno la-

sciato le ricostruzioni post-belliche degli anni Cinquanta e Sessanta. E' necessario, dunque, partire da un'analisi attenta del tessuto urbano, del costruito e dalle esigenze che un contesto reale pone, al fine di individuare il luogo più adeguato in cui inserire il nuovo conservatorio e il linguaggio adatto ad esprimere la nuova architettura.

In secondo luogo è necessario adeguare l'edificio alle più recenti prescrizioni antisismiche, con serietà e coscienza, non solo con lo scopo di rispettare asetticamente una normativa, ma con la consapevolezza della responsabilità che ogni professionista è chiamato a prendersi nel momento in cui si accinge a progettare un edificio, ovvero quella di salvaguardare la vita delle persone che lo abiteranno. Nel caso specifico verrà svolta un'ampia ricerca nel campo dell'isolamento sismico grazie all'aiuto del prof. ing. Paolo Napoli, che già ha avuto modo di visitare la vostra città e di partecipare alle rilevazioni dei danni subiti dagli edifici in seguito all'evento sismico. Anche in questo caso la pratica dell'isolamento non vorrà essere l'utilizzo di un sistema tecnologico preso da catalogo, ma sarà frutto di una seria indagine indirizzata ad un'applicazione integrata nell'architettura e stilisticamente più interessante.

Infine grande attenzione verrà rivolta alla qualità acustica degli spazi interni, aspetto che costituisce la cartina di tornasole della buona riuscita del progetto di un luogo destinato allo studio e all'ascolto della musica. Ad affiancarmi da questo punto di vista sarà la prof.ssa Arianna Astolfi, esperta nell'ambito dell'acustica architettonica ed autrice di numerosissime pubblicazioni relative alla progettazione degli spazi destinati alla musica.

Il risultato finale non lo posso ancora prevedere, ma credo che le premesse siano buone: da parte mia c'è sicuramente grande entusiasmo e determinazione per un lavoro che costituisce sicuramente la sintesi delle mie passioni e inclinazioni.

Spero di poter presto collaborare con Lei e con la sua città. Cordiali saluti.

Alessia Campana

Conservatorio 'Alfredo Casella'

Direttore Bruno Carioti

Via Francesco Savini

67100 L'Aquila

tel: 0862/22122

MUSIC@

Bimestrale di musica

Anno V. N.16. gennaio-febbraio 2010

Direttore Pietro Acquafredda

Progetto grafico e Impaginazione Barbara Pre

Versione on-line Luca de Paolis

consultabile sul sito: www.consaq.it

Redazione: music@consaq.it

Hanno collaborato

Pierfranco Moliterni, Franco Ferrarotti, Dario Della Porta, Carlo Fontana

Cristina Ferrari, Luigi Pizzaleo, Erik Battaglia

Franco Chieco, Giorgio Nottoli

Abbiamo parlato con

Hans Werner Henze, Giuseppe Di Giugno

Eco della stampa:

ANSA, Il Fatto Quotidiano, l'Unità, Il Giornale dell'architettura

Canale di informazione sull'Architettura contemporanea

Documenti

Concorsi Conservatori, Rapporto SIAE 2009

Music@

è una produzione del

Laboratorio teorico-pratico di 'Tecniche della Comunicazione'

del Conservatorio 'Alfredo Casella' - L'Aquila

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

Impaginazione e Stampa: Tipografia GTE - Gruppo Tipografico Editoriale - L'Aquila Sona ind.le Loc.
San Lorenzo- 67020 Fossa (AQ) Tel.0862.755005-755096- Fax 0862 755214 - e-mail: stampa@gte.aq.it