

Fondo
Sergio Fiorentino
2016
(Dono Orietta De Sarno Prignano Aversa)

Dossier

L'EREDITÀ DEI MUSICISTI DEL '900

Fondi musicali: i lasciti
del nostro tempo

SERGIO FIORENTINO

A vent'anni dalla morte
un'intervista inedita

BENEDETTO LUPO

Gli studi, i concorsi, gli allievi
e l'Accademia

DA ROSSINI A ROTA

Un excursus sull'opera
comica fino ai nostri giorni

Sommario

n. 51 gennaio/marzo 2018

1 • EDITORIALE

DOSSIER FONDI MUSICALI DEL '900

- 2 • I fondi musicali del '900 (P.Panzica)
- 7 • Sergio Fiorentino, una storia, un lascito (C.Di Lena)
- 10 • Sergio Fiorentino, l'intervista inedita (C.Di Lena)

APPROFONDIMENTI

- 19 • Benedetto Figaro! ovvero Riflessioni sul genere dell'opera comica (P.Ciarlantini)
- 23 • Vegani all'opera (M.Macinanti)

MAESTRI

- 25 • Benedetto Lupo. Innamorato pazzo della musica (P.Evangelista)

CONTEMPORANEA

- 30 • La ricerca del gesto primordiale (G.Sfarra)

JAZZ

- 34 • Shirley Horn. Ritratto in relax (A.Stornelli)

PROGETTI

- 39 • Andrea Vitello. Dirigere la nuova musica (A.Zeka)

CONTEMPORANEA

- 42 • MusAnima riaccende la contemporanea (M.Della Sciucca)

ERASMUS+

- 45 • Musicisti che collaborano in 3D (S.Belfiore)

LIBRI

- 47 • Approfondimenti
Dentro Il pop (P.Ciarlantini)
- 47 • Racconti di musica
Il gran tour e la musica (E. Aielli)

PENTAGRAMMI

- 48 • Classic hits: divertimenti didattici (M.Macinanti)

Copertina: Il Fondo Fiorentino custodito presso la Biblioteca del Conservatorio "Cimarosa" di Avellino (foto C.Ciccarone). Partitura della Sinfonia n. 5 di Beethoven, in edizione Peters, appartenuta a Franco Ferrara, con sue annotazioni esecutive all'inizio dell'ultimo movimento (Fondo Ferrara presso la Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia).

musicat

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA - Tel.0862/22122

musicat

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XIII n. 51, Gennaio/Marzo 2018 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Cristina Cimagalli, Marco Della Sciucca, Agostino Di Scipio, Barbara Filippi, Elena Lupoli, Luisa Prayer, Diego Procoli**

Reg.Trib. dell'Aquila n.425/12 dell'11/07/12

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

Caterina Sebastiani - caterina.sebastiani@virgilio.it

Consultabile sul sito: **www.consaq.it**

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Sara Belfiore, Paola Ciarlantini, Marco Della Sciucca, Pasquale Evangelista, Matteo Macinanti, Pamela Panzica, Gabriele Sfarra, Alessandra Stornelli, Andi Zeka

Collaborazione redazionale degli studenti del Conservatorio "A. Casella" nell'ambito dell'alternanza Scuola/Lavoro liceale:
Asja Picchiarelli

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse, 23 - 00131 Roma
tel. [+39] 06 4190954 - info@tiburtini.it



EDITORIALE

Come coltivare e non disperdere il patrimonio musicale tramandoci dai grandi del recente passato? Oltre a foto, lettere, riviste, giornali e tanto altro, dei compositori restano le partiture e anche talvolta le registrazioni dell'esecuzione delle loro opere; degli interpreti le registrazioni, ma anche i segni scritti, i documenti dei concerti. Eppure di tanti interpreti i momenti migliori restano legati a esibizioni dal vivo e a una trasmissione artistica fatta di contatto personale con il pubblico e con gli allievi. Non tutto è documentabile, ma possiamo provare a mettere insieme, e avere la consapevolezza del valore di questi lasciti è già un buon punto di partenza. I luoghi preposti a questa valorizzazione, le biblioteche e gli archivi, svolgono un ruolo importantissimo e spesso il loro lavoro rimane nell'ombra.

Abbiamo voluto dare voce ad alcuni responsabili istituzionali per cominciare a disegnare una mappa ragionata del patrimonio custodito, potenzialmente a disposizione di altri musicisti che vorranno apprendere. La recente inaugurazione presso la Biblioteca del Conservatorio di Avellino del fondo che raccoglie il lascito di un grande pianista, Sergio Fiorentino, ci offre l'opportunità di aggiungere al mosaico dei documenti disponibili su di lui un'intervista inedita, realizzata qualche anno prima di morire. Può essere un'occasione per chi non conosce ancora Sergio Fiorentino di leggere la sua storia, davvero singolare. Una storia quasi romanzesca se non fosse purtroppo vera, e dolorosa. Ma la memoria postuma ha un po' alla volta restituito ciò che la disattenzione di un ambiente chiuso e in fondo provinciale come quello italiano aveva potuto sottrarre a un musicista di quel valore.

Il pianoforte fa la parte del leone in questo numero, grazie anche a una lunga intervista ad uno dei più apprezzati pianisti e didatti di oggi, Benedetto Lupo. Con lui continua la galleria dei Maestri a cui *Musica+* tanto tiene, dedicando spazio a quegli aspetti sostanziali ma poco appariscenti che le riviste *glamour* non prendono in considerazione. C'è poi molta musica contemporanea, approfondimenti sulla storia dell'Opera con affondo sulla produzione recente, e un medaglione di ambito jazzistico. Non manca l'esperienza europea, di ricerca, di sperimentazione, di confronto. Collegarsi a distanza, utilizzare le nuove tecnologie per fare e insegnare musica attraverso un video, a migliaia di chilometri l'uno dall'altro. Non un'alternativa ma un supporto per favorire collaborazioni dal vivo tra musicisti. L'Europa della musica vogliamo che sia così: vitale, effervescente, mobile, audace, accogliente. Un'Europa diversa da quella che politicamente si preoccupa ora sempre più di circoscrivere, limitare, controllare, chiudere. La Musica, anche in questo è maestra di vita.

Carla Di Lena

La Sagra del Fuoco

ATTO PRIMO

Tragedia lirica in tre atti di
Carlo Zamparini

Musica di
Franco Ferrara

Introduzione, Coro e Scena 1^a

92 (m. 92 = d)

Allegro vivo.
Festoso -
e sempre incalzando

I FONDI MUSICALI DEL NOVECENTO

Modernità e contemporaneità: un excursus sull'eredità dei musicisti del '900 custodita nelle biblioteche e nei vari organi preposti alla salvaguardia dei beni musicali. Da Roma a Bari, da Venezia a Monopoli, una mappa – per ora solo esemplificativa – dei lasciti di musicisti più o meno celebri del nostro tempo.

di Pamela Panzica



Franco Ferrara nel 1955

La questione dei fondi musicali custoditi in Archivi, Fondazioni e Biblioteche è già stata ampiamente affrontata da *Musica +* in un lungo dossier che si è protratto per diversi numeri della rivista e che ha focalizzato l'attenzione sugli organi istituzionali, statali e non, preposti alla salvaguardia del patrimonio culturale e su alcuni autorevoli personaggi che da anni si assumono l'onere di curare e conservare fondi di inestimabile valore affinché non vadano perduti.

Questo nuovo dossier sui lasciti musicali intende invece focalizzare l'attenzione sull'eredità dei musicisti del '900 affrontando la questione da un punto di vista differente: quello appunto dei musicisti, di quella categoria di fruitori, dunque, principalmente e direttamente interessata ai fondi custoditi nelle Biblioteche e nei vari organi preposti alla salvaguardia dei beni musicali. Ci si chiede innanzitutto se e in quale misura i musicisti si rendono conto dell'immenso patrimonio culturale a loro disposizione e del valore che esso rappresenta in termini di crescita artistica, intellettuale e -perché non anche scientifica... Sì, perché un fondo musicale, come è già stato più volte sottolineato e ribadito nel precedente dossier di *Musica +*, non è solo un arido cumulo di inutile carta destinata a marcire tra gli scaffali di una Biblioteca, ma è qualcosa di vivo, un'anima parlante in grado di raccontare un pezzo di storia umana, di descrivere uno scorcio di società, di narrare e registrare l'evoluzione culturale e del gusto. Saperlo leggere e utilizzare consente di accrescere la propria conoscenza e apportare maggiori elementi di studio e riflessione in ambito musicologico. Il che non è poco: vivere il presente con la consapevolezza di ciò che è stato il passato è un passo avanti per affrontare e migliorare il futuro.

Un fondo musicale non è costituito sempre e solo da pagine di musica scritta. Può anche essere correato da riviste, giornali, libri, lettere, media (audio e video) più o meno datati, e da qualsiasi altro elemento che, saggiamente analizzato e contestualizzato, è in grado di restituire un quadro onesto e veritiero di uno spaccato di vita culturale in una determinata epoca storica. E ciò è tanto più utile e importante quanto più complesso è l'ambito sociale in cui è vissuto il musicista titolare del lascito.

Tutti i musicisti dunque, esecutori o compositori che siano, contribuiscono in modo diverso a raccontare l'evoluzione della cultura e del gusto; i più noti, cui vola inevitabilmente la nostra mente (Luigi Nono, Luciano Berio, Nino Rota... giusto per citarne tre e rimanere in Italia), ma anche quelli meno celebrati, facenti parte di quel tessuto musicale composto da una varietà di nomi quasi infinita; personaggi eminenti, ma non sempre noti e a volte difficilmente balzati agli onori della cronaca, pur avendo essi occupato in vita anche posti di rilievo. È chiaro: non si può pensare che tutti gli artisti sconosciuti o semisconosciuti di cui ci sono giunti dei fondi abbiano eccelso nel mondo dell'arte, ma è anche lecito supporre che se taluni non hanno prodotto opere particolarmente sublimi, altri forse non hanno potuto essere apprezzati nella giusta misura a causa delle circostanze della vita o del fato o delle mentalità o di quel pizzico di fortuna che non manca mai nella carriera di qualsiasi musicista.

Emblematico è il caso di Rebecca Clarke (1886-1979), grande violista, concertista, camerista, raffinata compositrice e tra le prime donne della storia a lavorare in orchestra. La sua *Sonata per viola e pianoforte* si contese il I premio in concorso con un'opera di Ernest Bloch e quando quest'ultimo vinse non pochi furono i critici che ipotizzarono che la *Sonata* della Clarke non fosse stata veramente scritta da lei o che quel nome fosse solo uno pseudonimo dello stesso Bloch. Tanto si era prevenuti sulla capacità creativa e compositiva delle donne. La Clarke passò la sua vita ad essere ignorata dal mondo musicale, fino ad ammalarsi di distimia; e tuttavia continuava ad elargire perle compositive di grande valore e bellezza (si pensi al *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, ad esempio). Quando nel 1918 eseguì in pubblico il suo *Morpheus*, siglandolo con lo pseudonimo di Anthony Trent, la critica si sciorinò in elogi per la composizione, ignorando le restanti opere eseguite nella medesima occasione, firmate però a nome di Rebecca Clarke. Oggi le composizioni della violista inglese non sono del tutto sconosciute, ma neppure adeguatamente diffuse. D'altronde il mondo cominciò a occuparsi di lei solo nel 1976, quando ella aveva già novant'anni ed era prossima alla morte. Ad oggi le sue opere sono state raccolte dalla *Rebecca Clarke Society* e molte devono ancora essere pubblicate.

Tutto ciò per dire che, al di là dei meriti, non si tratta qui di stabilire una graduatoria di valore tra le opere degli uni o degli altri compositori, di quelli celebri e di quelli meno celebri, ma di riconoscere semplicemente che, pur nella loro varietà e inevitabile differenza compositiva, ogni opera e ogni elemento (anche non necessariamente compositivo) contribuiscono a ricostruire il variegato mondo culturale del secolo scorso, con tutti i suoi aspetti positivi e negativi, pertanto è necessario e doveroso salvaguardarlo, custodirlo, studiarlo ed eventualmente diffonderlo.

Ammiriamo quindi l'impegno con cui molte Biblioteche accolgono, e catalogano i fondi più disparati, evitandone la dispersione. Non solo. Molte istituzioni si prodigano anche per portare a conoscenza del pubblico le opere e le composizioni di numerosi musicisti che altrimenti rimarrebbero assolutamente sconosciuti ai più. Tra questi, ad esempio, il compositore e direttore d'orchestra pugliese Pietro Argento (1909-1994), cui attualmente è dedicata una competizione internazionale a Gioia del Colle, sua città natale. Oltre ad aver effettuato *tournées* in tutto il mondo, Argento, tra gli altri incarichi, fu Direttore stabile dell'Orchestra sinfonica della RAI di Milano, diresse concertisti del calibro di Oistrach, Rubinstein, Kempff, Rostropovic, Magaloff, Bachaus, Gilels, Weissenberg, Milstein; fu prolifico compositore di musica da camera, sinfonica e da film. Una vita dedicata alla musica,



Rebecca Clarke

che gli valse una serie di onorificenze, inclusa la Medaglia d'Oro di I classe di *Benemerito dell'Arte e della Cultura*, conferitagli nel 1963 dall'allora Presidente della Repubblica Antonio Segni. Il suo fondo è in parte custodito presso la Biblioteca del DMI di Latina, diretta da Claudio Paradiso (www.dmi.it), e in parte presso la Biblioteca del Conservatorio di Bari.

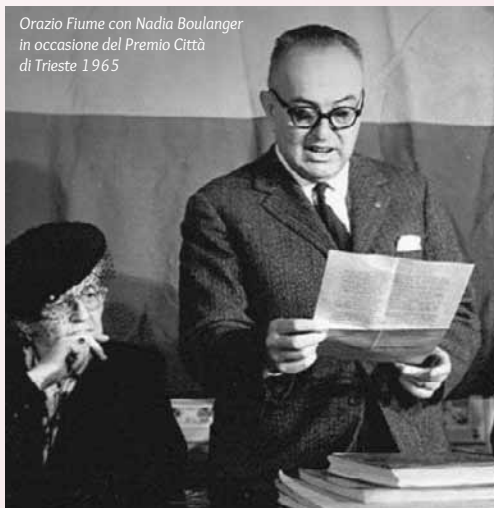
Anche la Biblioteca del Conservatorio dell'Aquila conserva con orgoglio fondi eccellenti, come quello di Vittorio Antonellini (1935-2015) e parte del fondo di Sergio Cafaro (1924- 2005). Antonellini, cofondatore (con Nino Carloni) dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese (1974) e fondatore del complesso *I Solisti aquilani* (1968), ha lasciato alla biblioteca partiture, l'opera omnia di numerosi autori (Palestrina, Vivaldi, Monteverdi), collane di musica a stampa, parti per orchestra, spartiti, volumi di musicologia e letteratura musicologica, trattatistica, enciclopedie e repertori bibliografici, registrazioni audio. Di Cafaro, pianista, compositore (allievo peraltro di Goffredo Petrassi) e docente presso i Conservatori di Pesaro e Roma, la Biblioteca custodisce circa 300 pezzi di musica. Si tratta in gran parte di partiture e parti manoscritte autografe in forma completa o semicompleta, schizzi, abbozzi, lucidi e copie cianografiche. Testimoniano tutta l'attività compositiva, che ha accompagnato quella di pianista e docente, dai primi anni Cinquanta alle composizioni degli ultimi anni. A questi fondi si aggiunge quello di Tito Molisani (1963-2009), organista, gregorianista e direttore della Schola Gregoriana «Piergiorgio Righele» di Pescara.

Molto prolifica di fondi novecenteschi è anche la biblioteca del Conservatorio "N. Piccinni" di Bari, diretta dalla Prof.ssa Maria Grazia Melucci, che ci spiega: «La Biblioteca del Conservatorio di Bari ha acquisito negli ultimi cinque anni due archivi musicali appartenenti a musicisti pugliesi attivi fuori dei confini regionali, diversi per formazione e carriera artistica. Uno proviene dalla famiglia del musicista Rito Selvaggi (1898-1972), prolifico compositore, direttore d'orchestra, sindacalista e musicista italiano attivo nel periodo del fascismo, nonché direttore di tre dei più prestigiosi conservatori italiani: Palermo, Parma e Pesaro. L'altro fondo proviene dalla famiglia del M° Nicola Cosmo (1918-1984), operista, didatta, pianista e segretario per molti anni del Sindacato Nazionale Musicisti. In biblioteca vi sono anche altri fondi novecenteschi di interesse storico, pervenuti alla fine del secolo scorso, brevemente descritti nella pagina istituzionale

Sergio Cafaro



Nino Rota



Orazio Fiume con Nadia Boulanger in occasione del Premio Città di Trieste 1965



Barbara Ciuranna con il figlio Bruno, celebre violista

toriopticcinni.eu/biblioteca/patrimonio-2/. Si segnala, fra gli altri la "donazione Nino Rota" di spartiti musicali manoscritti e a stampa acquistati dal compositore e donati al Conservatorio Piccinni nel periodo in cui ne fu direttore, e la "donazione Pasquale La Rotella" (1880 - 1963), direttore d'orchestra, compositore, didatta e primo direttore dell'allora Istituto Musicale Piccinni. Il Fondo La Rotella è stato recentemente riordinato ed arricchito di nuove importanti acquisizioni, e ha ricevuto nel 2017 valorizzazione e divulgazione tramite una bella mostra, diversi concerti e un catalogo a stampa curato dalla scrivente».

E in Puglia si registra anche il Fondo Orazio Fiume (1908-1976), costituito da composizioni, lettere, manoscritti, fotografie, edizioni... e custodito presso la Biblioteca del Conservatorio di Monopoli, a testimoniare il prolifico lavoro del compositore allievo di Ildebrando Pizzetti e direttore dei Conservatori di Pesaro, Trieste e Milano. La Prof.ssa Manuela Di Donato, docente bibliotecaria del Conservatorio di Monopoli, ha realizzato il catalogo completo del compositore, pubblicando per la Florestano Edizioni il volume *Musica e parole. L'archivio di Orazio Fiume (1908-1976)*.

Impossibile, poi, non segnalare il fondo del grande flautista Severino Gazzelloni (1919-1992), confluito nella già citata biblioteca del DMI (Latina) o quello del pianista polacco e *enfant prodige* Mieczysław Horszowski (1892-1993), custodito presso l'Archivio storico del Teatro Regio di Parma, la cui responsabile è Federica Bianchieri. Horszowski ebbe molte relazioni con l'Italia (per essere vissuto a Milano e per avere sposato la pianista Bice Costa) e girò il mondo dando concerti entusiasmanti ed esibendosi con successo a Filadelfia fino alla veneranda età di 99 anni (per il 95° compleanno aveva scelto di dare un concerto alla *Wigmore Hall* di Londra e per il 98° alla *Carnegie Hall* di New York).

E dopo aver citato la sfortunata Rebecca Clarke come non ricordare, a proposito di donne compositrici, il grande lavoro operato dalla musicista e musicologa Patricia Adkins Chiti - purtroppo recentemente scomparsa - attraverso la *Fondazione Adkins Chiti: donne in musica*. Tiziana Grande, Presidente della IAML Italia, rammenta che la Adkins Chiti ha raccolto a Fiuggi circa 43.000 documenti (partiture, audio e altro) di donne musiciste e la sua Fondazione conserva attualmente numerosi fondi di notevole interesse, come quello della prolifica compositrice Elena Barbara Giuranna (1899-1998), docente presso il Conser-

vatorio di Roma e autrice - tra l'altro - di tre opere liriche e un balletto; o quello di Irma Ravinale (1937-2013), compositrice, allieva di Nadia Boulanger e Karlheinz Stockhausen, nonché direttrice dei conservatori di Napoli e Roma e Accademica di S. Cecilia; e poi ancora Elsa Respighi (1894-1996), compositrice, pianista e regista delle opere del marito, il ben più noto Ottorino. La lista, lunghissima, è consultabile sul sito www.donneinmusica.org e dà un'idea dell'immenso lavoro svolto dalla Adkins Chiti con notevole amore e dedizione.

Eccezionale lavoro è anche quello svolto dalla Biblioteca veneziana Gianni Milner, della *Fondazione Ugo e Olga Levi* (www.fondazionelevi.it), in possesso di fondi storici di notevole interesse, che comprendono spartiti, manoscritti, partiture, libretti d'opera, disegni, microchip e microfiches. Spiega Claudia Canella: «*La Biblioteca dal 2008 è intitolata a Gianni Milner, storico presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi onlus per gli studi musicali. Nata per volere e lascito dei coniugi Ugo Levi e Olga Brunner nel 1962, ha una storia relativamente recente e conserva un importante patrimonio strettamente connesso con la storia dell'istituzione. Il lascito dei coniugi Ugo Levi e Olga Brunner si presenta come un archivio/biblioteca di persona, costituito da un fondo storico ricco e prezioso di spartiti e testi, unici nel suo genere: dalle riduzioni per canto e pianoforte ai libretti risalenti al periodo tra fine Ottocento e inizio Novecento, in parte ereditati dalle famiglie di appartenenza e in parte raccolto sulla base dei loro gusti e dei loro interessi. Notevole la raccolta di spartiti legati al periodo della produzione italiana di musica da concerto e da camera (Bossi, Martucci, Sgambati) nel periodo che precede la prima guerra mondiale, quando in Italia l'interesse prevalente era legato all'opera, e inoltre la produzione della generazione dell'ottanta (Malipiero, Respighi, Casella, ecc.) alla ricerca di un rinnovamento e di un'identità nazionale. [...] Dopo l'istituzione della Fondazione, la Biblioteca si è arricchita con materiale di pregio fra cui libretti e disegni (ritratti di musicisti); monografie inerenti alle attività di ricerca musicologica; una massiccia campagna di acquisizione di riproduzioni in microfilm da altre biblioteche (fondo di circa 1.500.000 fotogrammi); importanti donazioni e depositi permanenti di fondi di persona e di collezioni di istituzioni.*

Un patrimonio immenso, dunque, che non riguarda solo la famiglia Levi, ma anche fondi acquisiti, come quello dell'avv. Giorgio Magrini, che comprende tra l'altro numerosi strumenti musicali e tante pubblicazioni a stampa (incluse 314 composizioni cameristiche del Novecento) o il Fondo Giuseppe Massera, che consta di ben 300 libri tra spartiti e volumi di musicologia.

E sempre per rimanere in territorio veneziano, come non citare la *Fondazione Giorgio Cini* (www.cini.it), che custodisce un vastissimo patrimonio artistico-culturale inerente l'arte, la letteratura e la musica. Solo per fare qualche esempio, l'«Istituto per la Musica» della Fondazione Cini conserva fondi di compositori e personalità del mondo musicale italiano attivi tra la fine del XIX e l'inizio del XXI secolo, tra cui manoscritti di Arrigo Boito o gli archivi di Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, Nino Rota, Roman Vlad. Il tutto catalogato, inventariato e disponibile per la ricerca e la consultazione.

Tra le istituzioni che si occupano esplicitamente di fondi musicali novecenteschi la *Fondazione Isabella Scelsi* (www.scelsi.it) e la *NoMus* (www.nomusassociazione.org). La prima, diretta da Alessandra Carlotta Pellegrini, conserva e valorizza le opere del celebre compositore Giacinto Scelsi (1905-1988), primo musicista italiano a praticare la dodecafonia schönbergiana, recentemente affiancate dai fondi di Franco Evangelisti (1924-

1980), compositore d'avanguardia che con Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono inaugurò lo Studio Sperimentale della Radio polacca di Varsavia; Michicko Hirayama, il celebre soprano giapponese che eseguì molte opere di Giacinto Scelsi; e Massimo Coen, il violinista e compositore docente dell'Accademia Nazionale di Danza, recentemente scomparso.

In quanto al *NoMus* non si può che elogiare il lavoro di salvaguardia operato al fine di recuperare e inventariare il Fondo del *Festival dell'Autunno Musicale di Como* (ben 800 partiture, già tutte inserite in SBN, e oltre 1.500 audiocassette, di cui ben 1000 già riversate). Spiega la fondatrice e presidente Maria Maddalena Novati: «*La nostra Biblioteca, specializzata nella musica del Novecento, è inserita in SBN; in soli cinque anni dalla nostra costituzione abbiamo recuperato circa 36 fra fondi e donazioni: Angelicum, Autunno musicale di Como, Beltrami, Bettinelli, Bossini, Bussotti, Corà, Farina, Fellegara, Fonologia, Gacarù, Kojoukarov, Lietti, Lombardi, Marinuzzi jr., Lietti, MITO, Novati, Razzi, Riboldi, Rognoni, Valenza-Cassitto fra i fondi e Belgeri-Gomez, Pasculli-Bonfanti, Bubola, Capurso, De Carli, Garzonio, Geron, Masotti, Mauri, Motta, Nicolosi, Luciana Abbado Pestalozza, Pronesti, Ragonieri, Santi-Cefaly, Soffritti-Rocchi.*

Reperire, acquisire, catalogare e rendere disponibili questi patrimoni culturali dal valore inestimabile non è un lavoro semplice e automatico. Abbiamo sentito a questo proposito Mauro Tosti Croce, responsabile dell'Ufficio beni musicali della Direzione generale archivi: «*Gli archivi dei musicisti del Novecento sono i più esposti a rischi di dispersione e distruzione dato che gli eredi, una volta scomparso l'autore, non hanno molto spesso la possibilità di conservare e gestire adeguatamente tali preziosi lasciti. Da qui l'importanza di individuare istituti in grado di accogliere, salvaguardare e inventariare il materiale documentario, mettendolo a disposizione per la pubblica fruizione. A volte, una scelta non sufficientemente meditata dell'istituto di conservazione può determinare situazioni che possono creare gravi e incresciosi problemi. Ne consegue la necessità di dar vita a poli di conservazione nei quali concentrare gli archivi dei musicisti: un esempio è fornito, oltre che dalla Fondazione Cini di Venezia, anche dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia dove hanno potuto trovare una casa sicura le carte di molti compositori, soprattutto di area romana, sfuggendo a un destino di dispersione e smembramento.*

Ad Annalisa Bini, Direttore delle attività culturali, Bibliomediateca e Museo degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, nonché Accademica effettiva, abbiamo chiesto quali sono state le ultime acquisizioni ceciliane: «*La Bibliomediateca dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia si configura come una biblioteca musicale specializzata, che conserva innanzitutto le collezioni biblio-*



La Casa-Museo della Fondazione Scelsi, sede dell'Archivio

grafiche della Sezione accademica, già custodita nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia situata in Via dei Greci (circa 40.000 volumi), cui si aggiungono numerose importanti collezioni musicali accumulate nel corso degli anni nell'archivio musica. La Bibliomediateca conserva oggi diverse tipologie di materiale bibliografico, l'ampia documentazione di natura archivistica della stessa Accademia, stratificatasi nel tempo durante lo svolgimento delle attività dell'istituzione stessa e infine archivi di persone fisiche di personalità appartenenti al mondo musicale: ricchi di carteggi, di materiale fotografico e sonoro, di materiali di lavoro e di studio, questi costituiscono l'insieme dei cosiddetti 'Archivi aggregati'».

Tra i numerosi fondi pervenuti tra il 2008 e il 2018 citiamo quelli di Francesco Pennisi, Boris Christoff, Mauro Bortolotti, Arrigo Quattrocchi, Massimo Amfiteatrof, Ornella Puliti Santoliquido, Vieri Tosatti, Ennio Porrino (1910-1959) e Franco Ferrara (1911-1985). L'elenco ne comprende molti altri, impossibile qui descriverli tutti. Per ora ci limitiamo a ricordare che Ennio Porrino, compositore, fu allievo di Dobici e Mulè, e successivamente di Ottorino Respighi al



Franco Ferrara e Severino Gazzelloni a Siena – © photo by Galliano Passerini

Conservatorio di S. Cecilia di Roma, dove insegnò in seguito armonia, contrappunto e poi composizione. «Si tratta di un fondo molto ricco – continua Annalisa Bini – composto da più di 400 partiture e spartiti, fra cui 100 manoscritti autografi di composizioni dello stesso Porrino, ai quali si aggiungono un violino con etichetta "Stradivari" appartenuto al maestro, una raccolta fotografica, una ricca collezione di documenti (rassegna stampa, lettere, programmi di sala) e di supporti audio e audiovisivi oltre a un ritratto (dipinto a olio dalla moglie, Margari Onnis, pittrice e ritrattista). Il fondo è stato notificato di alto valore storico dalla Sovrintendenza archivistica (in data 16.5.2017), e sarà presto catalogato e messo a disposizione degli studiosi».

Franco Ferrara, celebre direttore d'orchestra ma anche violinista, pianista, organista, compositore, è una figura di grande rilievo. Carriera folgorante, ma forzosamente interrotta da una misteriosa malattia, Ferrara fu attivo compositore e direttore d'orchestra, collaborò a molte pellicole dell'amico Nino Rota, insegnò direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Roma e la prestigiosa Accademia Chigiana di Siena e diede concerti in tutto il mondo. Ebbe la stima incondizionata di colleghi come Bernstein e Karajan.

E proprio il Fondo Franco Ferrara, attualmente custodito presso l'Accademia di S. Cecilia, rende bene l'idea di come alle volte patrimoni culturali di immenso valore rischino di andare perduti per sempre. Prima di approdare a S. Cecilia, infatti, il fondo ha subito un iter rocambolesco, degno quasi di uno dei romanzi di Dan Brown. Ci racconta Tosti Croce: «Un caso emblematico è rappresentato dall'archivio di Franco Ferrara, celebre direttore d'orchestra e didatta, nonché accademico di Santa Cecilia. Il suo archivio era stato donato dagli eredi a una Fondazione musicale che è purtroppo fallita. La Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio, che già nel 1986 e poi nel 2011 aveva dichiarato il fondo di interesse storico particolarmente importan-

te, è venuta a conoscenza per puro caso dei gravi rischi che correva tale archivio: la richiesta di consultazione delle carte da parte di uno studioso ha messo in evidenza come il complesso archivistico non si trovasse più nella sede della Fondazione, a cui gli eredi l'avevano donato. Si è così appreso che la Fondazione era nel frattempo fallita e che pertanto il lascito Ferrara era entrato a far parte dell'asse liquidatorio con la prospettiva di essere messo all'asta per far fronte al pagamento dei debiti. Ciò ha spinto la Soprintendenza a prendere contatti con il Commissario liquidatore con il quale è stato possibile avviare una fruttuosa collaborazione. Ciò ha permesso di individuare il luogo dove era stato spostato l'archivio, un magazzino sulla via Tiburtina, dove le carte erano state ammassate alla rinfusa, vanificando l'ordine che era stato loro dato nel 2011, quando, sotto il coordinamento della Soprintendenza, era stato rivisto e integrato l'inventario sommario redatto in precedenza.

Per salvare questo importante patrimonio, la Soprintendenza ha sondato la disponibilità di alcune importanti istituzioni musicali ad acquisire il fondo, in modo da garantirne un'adeguata conservazione e fruizione da parte del pubblico. Garanzie che potevano essere assicurate al meglio dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, anche alla luce della biografia di Franco Ferrara che ha insegnato per molti anni nei corsi di perfezionamento dell'Accademia. L'ultimo atto di questa azione di recupero è consistita nel trasferimento del fondo presso i depositi dell'Accademia e nell'avvio di un lavoro di ricognizione dei materiali, al fine di accertarne la consistenza e ricostruirne l'inventario, arrivando a una descrizione archivistica più dettagliata e analitica, i cui risultati verranno a essere inseriti nel Portale degli archivi della musica (www.musica.san.beniculturali.it), consentendone l'accesso attraverso il web».

Tutti i fondi e i compositori finora citati non sono che la punta di un immenso iceberg in movimento, capace, in potenza, di muovere e dirigere intere masse di musicisti e compositori che hanno la fortuna di attingere a un patrimonio musicale immenso e di gran valore. Ed è per questo che ci si chiede se oggi i musicisti hanno la necessaria consapevolezza e la giusta disposizione mentale che consente loro di ricavare quanto più è possibile da tanto materiale vivo e in fermento.

Viviamo in un'epoca in cui proliferano gli interpreti delle opere ottocentesche, in cui si visitano e rivisitano troppo spesso gli stessi identici repertori romantici o tardoromantici, in cui la musica moderna e contemporanea stenta a diffondersi. La scoperta (o la "riscoperta") di opere e compositori nuovi, più o meno "d'avanguardia", e lo studio degli interpreti che ci hanno preceduto, potrebbe aiutare a sensibilizzare e a dare la giusta spinta alla formazione di quella coscienza musicale necessaria al corretto sviluppo dell'arte, che deve concretizzarsi attraverso le peculiarità di musicisti formati alla scuola di illustri-famosi o meno famosi-predecessori. Sì, perché non può esserci futuro che non affondi le proprie radici nel passato.

Certo, per attingere facilmente a tanto patrimonio è necessario che si instauri un adeguato circolo di scambio tra le istituzioni e i fruitori dell'arte: le prime debbono adoperarsi con ogni mezzo affinché l'immensa mole documentativa non si impolveri e non ammuffisca sugli scaffali di una biblioteca (dunque concerti, libri, presentazioni, mostre, digitalizzazione delle opere, disponibilità alla consultazione di tutto il materiale custodito, con conseguente abbattimento di ostacoli burocratici e remore di varia natura); gli altri devono convincersi della necessità di esplorare e studiare l'immenso patrimonio di cui dispongono. È dunque necessario suscitare l'interesse verso la riscoperta dei tesori novecenteschi custoditi nelle Biblioteche e negli organi preposti, e lo si deve fare a tutti i livelli della sfera socio-musicale. Il lascito di centinaia di compositori e musicisti è a disposizione di chiunque intenda usufruirne con intelligenza. Esso è l'eredità diretta e gratuita destinata a tutti gli addetti ai lavori e per la quale non si pagano tasse di successione. Usfruamone per migliorare noi stessi e la società del domani.

Vent'anni fa, improvvisamente, moriva Sergio Fiorentino, il 22 agosto 1998. Era nella sua casa di Napoli, nel pieno di una ritrovata attività concertistica di respiro internazionale. In occasione dell'anniversario e in concomitanza con l'inaugurazione del Fondo custodito presso la Biblioteca del Conservatorio "Cimarosa" di Avellino, Musica+ dedica al Maestro queste pagine, a cui forse seguiranno altre in futuro. Il suo lascito, ora fruibile da tutti coloro che vorranno scoprire più da vicino il suo pianismo e la sua storia, è emblematico di come la memoria può fare giustizia del valore di un musicista dalla storia unica e singolare. Un'intervista inedita, realizzata nel 1995 e resa pubblica solo parzialmente, viene ora presentata integralmente da Musica+. Una delle pochissime interviste rilasciate da un musicista che soffrì la disattenzione italiana con "l'imperturbabilità di un gentleman" e la cui fama postuma è esponenzialmente aumentata nel tempo.

SERGIO FIORENTINO

UNA STORIA, UN LASCITO

di Carla Di Lena

La mostra allestita presso la Biblioteca del Conservatorio di Avellino in occasione dell'inaugurazione del Fondo Fiorentino (foto C.Ciccarone)



Una storia singolare

“**T**ollerò la disattenzione italiana con l'imperturbabilità di un gentleman” è stato detto dopo la sua morte da chi lo conosceva bene. Sergio Fiorentino era nato a Napoli nel 1927, gli studi al Conservatorio “San Pietro a Majella” con Finizio e Denza, poi a Salisburgo con Zecchi, poi il secondo premio al concorso di Ginevra nel '47 e l'inizio di una carriera nei più importanti circuiti internazionali. Fino al giorno in cui ebbe un incidente aereo in Sud America. Le conseguenze si rivelarono gravi e per quattro anni Fiorentino sospese l'attività pianistica e uscì dal grande giro dei concerti. Cominciò a insegnare presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli e, ripresosi fisicamente, concentrò la sua attività nei mesi estivi. Ma il carattere schivo e la scarsa attitudine ad autopromuoversi limitarono la sua attività in ambito per lo più italiano, eccezione fatta per una trentina di dischi incisi in Inghilterra tra gli anni '50 e '60. Un repertorio vastissimo per quantità ma soprattutto impressionante per qualità che non portò conseguenze immediate per il solo motivo che si trattava di case discografiche ‘minori’.

La storia del suo ritorno è singolare e dimostra che i percorsi della vita sono davvero imprevedibili. Proprio in riferimento a quelle incisioni realizzate per alcune case inglesi, l'ascolto a distanza di tempo di quei dischi di notevole qualità interpretativa indusse a pensare che un così eccezionale pianista fosse uscito di scena a causa di una morte prematura.

Tra questi un collezionista di dischi tedesco, Ernst Lumpe, non si rassegnò. Prese l'iniziativa di cercarlo nella sua città natale e il maestro Sergio Fiorentino, titolare della cattedra di pianoforte principale al conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, rispose al cortese interessamento del suo ammiratore tedesco. Lumpe con straordinario spirito di iniziativa organizzò nel 1992 una piccola serie di concerti

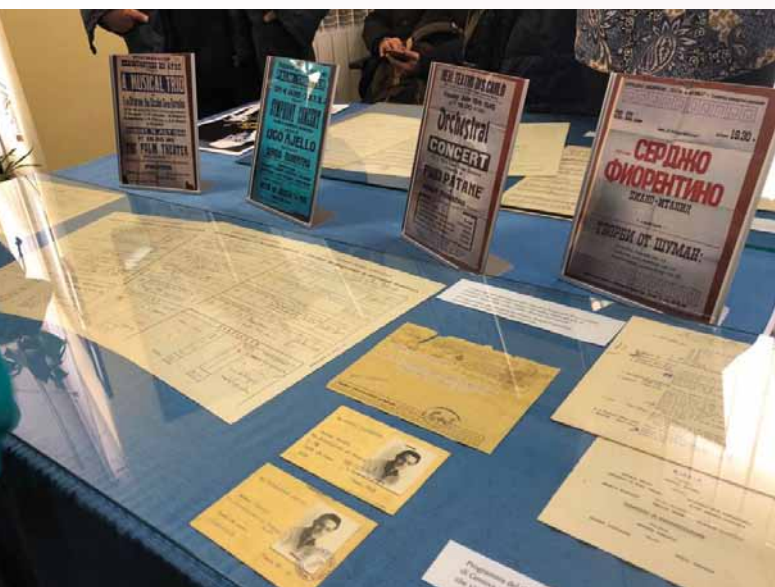
nella sua città in Germania e in luoghi vicini. Le registrazioni dei concerti messe in commercio attirarono l'attenzione dei direttori artistici e il caso di questo “Lazzaro redivivo” come fu definito dall'autorevole rivista Piano International Quarterly, fece il giro del mondo. Fiorentino ormai ultrasessantenne rientrò nei grandi enti nel 1991, ripercorse l'Europa, conquistò nuovamente il pubblico americano e riprese a incidere dischi quando la morte improvvisamente lo colse il 22 agosto 1998. Uno strano destino, il suo. E non sorprende che la sua fama postuma sia ora in costante ascesa, e che gli si riconosca finalmente quel valore che merita.

Tutto questo ancora non definisce il suo pianismo, che è stato unico. Sergio Fiorentino era un fuoriclasse dotato di una stupefacente facilità tecnica e musicale; per questo talvolta equivocato, anche da blasonati critici, ingiustamente. Chi conosce bene le sue interpretazioni sa che se era dotato di facilità era tuttavia del tutto estraneo al gusto facile. Il suo immenso talento era filtrato da una conoscenza del repertorio e della storia dell'interpretazione e da un pensiero lucido e riflessivo che scongiurava qualsiasi ‘faciloneria’ e autocompiacimento. Rigoroso, nobile, profondo, introspettivo, espressivo ma con sobrietà, Fiorentino al contempo era dotato di un suono luminoso, mediterraneo, inconfondibile. Solare ma con sobrietà, smagliante ma nobile, questo era Sergio Fiorentino interprete.

La leggenda, il lascito

La figura di Sergio Fiorentino ha avuto un ruolo importante nella mia attività giornalistico-musicale e di studiosa della storia dell'interpretazione pianistica. Parlerò quindi in prima persona, perché nel corso del tempo le occasioni di coinvolgimento sono state importanti e spiegano l'evoluzione della vicenda.

Per noi studenti di pianoforte negli anni '80 Sergio Fiorentino era soprattutto un insegnante rinomato. Il conservatorio, i corsi, ogni tanto qualche giuria di concorso, i concerti qua e là per l'Italia. Nel 1994, invitata da un'associazione musicale a recensire un suo concerto per una rivista musicale, lo ascoltai per la prima volta dal vivo e dopo il concerto ci dilungammo in una conversazione. L'anno dopo ci fu l'occasione di recensire un altro suo concerto ma soprattutto di riprendere quella conversazione di un anno prima, finalizzandola ad un'intervista. Nessuno allora nella stampa italiana si occupava di un pianista ultrasessantenne così poco *glamour* come Sergio Fiorentino. Per una disavventura editoriale quell'intervista non uscì e pochi anni dopo, nell'agosto 1998 un fax – era allora il sistema più veloce – mi comunicò l'improvvisa scomparsa. Ero stata una delle poche persone a occuparsene giornalmisticamente, e mi fu riservata questa attenzione. Qualche anno dopo, nel 2000, quando



Il tavolo dei relatori in occasione della presentazione del Fondo Fiorentino. Da sin: Orietta De Sarno Prignano Avena, Carmelo Columbro, Salvatore Orlando, Carla Di Lena, Riccardo Risaliti, Tiziana Grande.



ebbi la direzione artistica della casa discografica Ermitage uno dei primi desideri fu quello di pubblicare sue registrazioni. Contattai la vedova, la signora Magda De Sarno Prignano, che custodiva con devozione tutto il lascito musicale del marito. Fu lei, musicista colta e donna di straordinaria intelligenza, a indirizzarmi alle registrazioni dell'archivio RAI. Fu pubblicato un cofanetto doppio di repertorio solistico con Ravel, Debussy e Schumann, e poi un cd con Busoni, Casella e Gubitosi per pianoforte e orchestra con le orchestre RAI. I dischi Fabula Classica, questo era il nome della collana dell'etichetta Ermitage, erano le prime pubblicazioni realizzate in Italia di esecuzioni di Sergio Fiorentino. Tutta la discografia, davvero cospicua, era stata realizzata all'estero, in Inghilterra e Germania principalmente. L'uscita di quei dischi fu salutata con grande favore dalla stampa internazionale. In quegli anni un singolare fenomeno mediatico si stava verificando. Parallelamente alle uscite discografiche delle incisioni realizzate da Fiorentino nei suoi ultimi anni di vita e alle ristampe di incisioni precedenti, si stava muovendo un interesse crescente per il suo pianismo anche in canali informali. La rete internet in modo sotterraneo ma esponenzialmente veloce diffondeva il passaparola su uno straordinario pianista misconosciuto in vita divenuto leggenda *post mortem*. Ne ebbi una misura tangibile leggendo nel 2008, ricorrevano i dieci anni dalla morte, realizzai su di lui un ciclo di otto puntate per Radio Vaticana. Alcuni stralci audio dell'intervista mai pubblicata costituivano il cuore di quelle trasmissioni, a cui si aggiunsero testimonianze delle persone a lui più vicine, di allievi, colleghi, e naturalmente tanti ascolti musicali. Il tutto realizzato con l'aiuto prezioso della signora Magda e di Salvatore Orlando, allievo e amico del Maestro. Ebbene, ogni trasmissione era seguita da uno stuolo di estimatori che si raccoglieva all'ascolto commentando in diretta su un forum dedicato al pianoforte, un'esperienza per me irripetibile di contatto con il pubblico senza volto della radio. La circolazione di podcast informali di quelle trasmissioni continuava a testimoniare il seguito di cui godeva questo straordinario pianista, a parziale risarcimento di una considerazione che in vita non gli fu accordata in maniera adeguata dalla sua città e dal mondo musicale italiano in genere. Seguirono altre iniziative e quando qualche anno fa la signora Magda cominciò a preoccuparsi di trovare un luogo per il lascito che aveva amorevolmente custodito, prima di morire mi coinvolse direttamente in questa difficile scelta, che realizzai insieme alla nipote e anche figlia adottiva Orietta De Sarno Prignano Avena. Tra le numerose candidature scegliemmo quella avanzata dalla Biblioteca del Conservatorio "Cimarosa" di Avellino che negli ultimi due anni con affettuosa dedizione si è dedicata al riordino del lascito. Il direttore Carmelo Columbro, la direttrice della biblioteca Tiziana Grande e i docenti del conservatorio, alcuni dei quali allievi diretti del Maestro, hanno condiviso con il pubblico l'apertura della consultazione del fondo con una giornata di festeggiamento il 15 marzo scorso. Da ora la reperibilità dei documenti permetterà la conoscenza diretta di partiture, registrazioni, programmi dei concerti e tanto altro materiale disponibile.

Il Fondo Fiorentino alla Biblioteca del Conservatorio "D. Cimarosa"



Giovedì 15 marzo, il Conservatorio «Domenico Cimarosa» di Avellino ha presentato alla città il «Fondo Fiorentino», un patrimonio di oltre 3000 documenti tra libri, musiche a stampa e manoscritte, riviste, programmi di sala, locandine, fotografie, cimeli, materiali audio e video appartenuti al celebre pianista scomparso nel 1998. La famiglia dell'artista ha voluto affidare al Conservatorio di Avellino il compito di conservare tutti i materiali che testimoniano la sua singolare vicenda artistica, il suo enorme talento, la sua vasta conoscenza del repertorio, la sua carriera, il suo successo internazionale. Nei locali della biblioteca sono stati allestiti pannelli e teche con documenti fotografici, programmi di sala, recensioni. Nell'auditorium intitolato a Vincenzo Vitale sono stati poi presentati documenti sonori e filmati inediti, e si sono succeduti negli interventi il direttore del Conservatorio Carmelo Columbro, la responsabile della Biblioteca Tiziana Grande, Carla Di Lena, Riccardo Risaliti, Salvatore Orlando, Orietta De Sarno Prignano Avena.



È disponibile in rete un servizio di Claudio Ciccarone trasmesso per il TGR RAI Campania. Inquadra il QRcode per il video del servizio televisivo.





SERGIO FIORENTINO L'INTERVISTA INEDITA



Inquadra il QR Code
per la playlist delle
trasmissioni su
Sergio Fiorentino

di **Carla Di Lena**



Sergio Fiorentino
in occasione di un
concerto a Kamen
in Germania nel 1995

L'intervista che Musica+ pubblica ora integralmente è in parte inedita. È stata realizzata nel luglio 1995 a Fiuggi, il giorno dopo un concerto nell'ambito del festival organizzato dall'Associazione Ernico-Simbruina. Un autoritratto che rivela tratti inconfondibili e salienti della personalità musicale del pianista.

Si ringrazia Asja Picchiarelli
per la collaborazione redazionale.

Per una disavventura editoriale l'intervista che presentiamo a suo tempo non fu pubblicata sulla rivista a cui era destinata. Alcuni passaggi della registrazione audio sono stati trasmessi radiofonicamente (riascoltabili in rete), alcune parti sono state riassunte in alcuni miei scritti successivi volti a delineare la sua personalità musicale.

La lettura della conversazione integrale, in cui con discrezione e sobrietà viene raccontata l'intera parabola biografica, rivela alcune caratteristiche inconfondibili di Sergio Fiorentino. In primis il suo connaturale *understatement*. I concorsi citati sono meno di quelli che aveva effettivamente vinto, l'incidente aereo è raccontato con ironia e *non-chalance*, la sua dedizione alle trascrizioni di opere di Bach è sminuita ostentatamente, per fare qualche esempio. Al contrario, Fiorentino si accalora molto su questioni di prassi esecutiva – in verità abbastanza lusinganti per quegli anni e per un pianista della sua generazione. Emergono alcune sue idiosincrasie, le costrizioni del rapporto con le agenzie, la difficoltà a subire imposizioni sulla scelta del repertorio, il disinteresse per la musica contemporanea. Un diffuso senso di non compatibilità con la realtà del vissuto quotidiano sottende l'intera conversazione: le osservazioni critiche su alcuni aspetti della scuola pianistica da cui proveniva, le circostanze negative che incisero sugli sviluppi della carriera, l'insofferenza per una certa sciattezza nella pratica corrente conservatoriale, l'amarezza per l'evoluzione negativa della parabola culturale della sua città. Chi lo ha conosciuto potrà ritrovare il suo linguaggio, il suo ritmo della parola. Per gli altri un tassello da aggiungere alla conoscenza di un pianista che all'ascolto ancora oggi ci stupisce.

Le ho sentito affermare che ritiene di aver imparato più nelle sale da concerto che in conservatorio. È così?

Beh, sì. Credo che un po' per tutti sia così. La scuola insegna più che altro le fondamenta della tecnica. Il problema però è la ricerca di una tecnica particolare che possa andar bene per ciò che si vorrebbe esprimere e non in senso generico. Questo è il lavoro che si deve fare da sé.

Mi viene da chiederle, vedendo la sua posizione al pianoforte così perfetta ed essenziale, se questa è un'attitudine naturale oppure il risultato di uno studio.

La posizione è un'attitudine naturale, anche perché non può essere imposta. Penso che generalmente al pianoforte i ragazzi vengano impostati in maniera giusta, però con il tempo ci si deve dimenticare un po' di tutto questo. Naturalmente se si resta sempre come si è stati impostati, si rischia di es-

sere impacciati, tesi, invece bisogna sapersi muovere in un certo modo. L'importante nei primi anni di studio è che non si facciano dei movimenti incontrollati; ma nell'ambito dei movimenti giusti da fare, muoversi è importante. Naturalmente non in modo scoordinato, ma bisogna anche lasciarsi andare.

Lei ha molta fiducia negli insegnanti in genere, se dice che la posizione di solito è corretta...

Parlo di quelli che si interessano veramente a questo problema. In effetti non è facile trovare un insegnante che si interessi a questo e che possa impostare bene un ragazzo dall'inizio, non tutti lo possono fare. Io ho studiato in conservatorio con un maestro di provata statura tecnica, che mi ha impostato nella maniera giusta. In seguito, naturalmente, bisogna un po' uscire da questa norma così stretta, così rigidamente scolastica.

Quali sono i suoi maestri più importanti, quelli che hanno contato di più?

Si può dire che ne abbia avuti tre nel corso della mia vita. Uno di questi è stato il maestro che mi ha curato dall'inizio fino al diploma ed era Luigi Finizio, un ottimo didatta. Per un anno fu bloccato a Roma, dove era andato per trovare il figlio, perché contemporaneamente c'era stato lo sbarco degli alleati ad Anzio. Allora passai nella classi di Paolo Denza, che era un altro ottimo maestro, un'eccellenza, ed ho fatto l'ottavo anno con lui, prima che Finizio tornasse a Napoli. Per un mese, poi, sono stato a Salisburgo con Zecchi. Ormai dal punto di vista didattico e tecnico della formazione ero stato impostato in un certo modo, però per quanto riguarda l'approccio alla musica, cercare di comprendere le ragioni della musica, da questo punto di vista Zecchi mi ha dato molto.



Sergio Fiorentino al pianoforte in classe con il maestro Finizio e gli altri allievi.



Ritratto giovanile, foto Lauro, Napoli

Esiste una connotazione precisa della scuola napoletana?

Intorno alla scuola napoletana c'è un gran parlare, molte volte ci sono anche equivoci. La scuola napoletana esiste, però si suddivide in tante piccole ramificazioni. È una scuola che ha avuto un'enorme importanza, ma a mio avviso con dei limiti, come tutte le scuole d'altra parte. Questo perché si basa quasi essenzialmente sull'articolazione, che ha la sua enorme importanza ma non è l'unico modo. Lo dico con tutta sincerità, per quanto mi sia stato valido l'insegnamento del mio maestro. Arrivato dopo il diploma ho dovuto rivedere diversi aspetti perché suonavo in un modo che non mi piaceva, il suono non era quello che avrei voluto, era sempre un suono incisivo, secco... Quindi penso che questa scuola possa dare un grande aiuto ad un giovane pianista, ma in un secondo momento bisogna uscirne. Perché, ripeto, questa scuola è un po' limitata, una scuola eccellente potrebbe essere quella che riunisce tutti i modi di attaccare il tasto. In definitiva deve essere l'interesse del pianista a ricercare il modo per ottenere il suono che desidera al

momento che desidera. Il bel suono di per sé non significa niente, il suono deve essere giusto per quello che si intende esprimere. Nell'attacco di una sonata di Beethoven il bel suono sarebbe sbagliato, ci vuole un suono anche un po' arrabbiato, che in quel momento possiamo definire bello perché è giusto.



In occasione di un concerto a Milano nel 1951

Tornando alla sua formazione, lei ha partecipato a dei concorsi in cui ha avuto delle affermazioni molto importanti.

In realtà io ho partecipato solo a tre concorsi. Il primo fu il concorso nazionale di Monza, era la prima edizione. L'unica cosa importante era che c'era Michelangeli in commissione. In seguito andai a Ginevra e lì arrivai secondo, e poi a Genova dove ebbi il primo premio. Al giorno d'oggi so che i ragazzi ne provano mille. All'epoca non ce n'erano, quindi non esisteva questa grande possibilità, se ne faceva qualcuno che potesse avere una certa importanza. Non c'era una rincorsa così affannosa come oggi, d'altra parte oggi le condizioni sono molto diverse, è molto più difficile per i ragazzi poter emergere, quindi il concorso forse è l'unico mezzo per potersi mettere in luce.

Il senso della competizione allora era così agguerrito come adesso?

Era molto diverso, c'era un senso di cameratismo tra tutti quelli che partecipavano, ci si aiutava l'uno con l'altro, ci si dava dei consigli, dei suggerimenti. Oggi invece c'è una specie di ostilità, forse perché il campo è diventato molto più vasto, ci sono molti più ragazzi concorrenti e tutti aspirano naturalmente a qualche cosa. È un modo diverso di partecipare al concorso.

E poi questi concorsi le hanno aperto la strada per grosse agenzie...

Sì, sono stati molto utili per questo naturalmente. Poi c'è stato il periodo in cui mi sono dovuto fermare, sono entrato in conservatorio ad insegnare e ho dovuto abbandonare l'attività dei concerti, perché con il conservatorio non si può scherzare molto, l'insegnamento tre giorni a settimana non mi permetteva di allontanarmi molto, quindi suonavo più che altro nel periodo estivo. Adesso che sono in pensione e non ho più l'impegno del conservatorio posso dedicarmi un poco di più a queste attività.

Aeroporto di Montevideo, 1954



Ho letto che l'interruzione è stata causata da un incidente aereo.

Infatti, è stato molto tempo fa, nel '54. Mi è costato molto, perché a principio pareva che non fosse successo niente, ma a poco a poco sono cominciati dei disturbi piuttosto forti. Avevo avuto una lesione alla vertebra, e cominciò a fermarsi la gamba sinistra, il piede non si muoveva più, i dolori erano quelli che erano naturalmente, e la scienza medica - che oggi può fare molto di più - all'epoca non riusciva a diagnosticare. Mi curarono come se avessi una lombosciatalgia, questo per quattro anni, fin quando poi, con una nuova indagine, scoprirono di che si trattava, e allora mi ingessarono e in

quel momento tutto si rimise a posto. Ma per quattro anni non ho potuto neanche sedermi al pianoforte. Non mi restava altro che cercare di insegnare in conservatorio. Il recupero morale è stato molto difficile perché praticamente avevo visto cadere tutto. Ero stato due volte in America, tre volte in Sudamerica, avevo girato tutta l'Europa e di punto in bianco ho dovuto sospendere tutto. Ho visto nero.

Immagino che l'incidente le portò uno shock molto forte...

Beh no, a quei tempi gli incidenti aerei erano piuttosto normali (*ride*), ne avevo avuti già un paio, ma non così gravi. Certo non è una cosa che si prende così a cuor leggero. Comunque subito dopo l'incidente, nell'aereo messo come rimpiazzo di quello distrutto, io ero praticamente l'unico passeggero a salire per ripartire. Così ho potuto superare subito, e questo è stato un bene.

Questo incidente è stato determinante per l'interruzione della sua attività?

Ci sono state delle conseguenze, per quattro anni sono stato completamente fermo, senza poter suonare, studiare, sono entrato in conservatorio per disperazione in un certo senso. E devo essere grato al conservatorio perché per me è stata una nuova strada da seguire, altrimenti non avrei saputo cosa fare. Poco a poco ho dovuto riprendere i contatti che si erano spezzati, e quando si spezzano in contatti è difficile riprenderli. È stata una strada piuttosto lunga, cominciando dal piccolo, suonando vici-

no Napoli, poi poco a poco sono riuscito a riprendere contatto con il mondo musicale più ampio.

È giusto dire che il primo rientro importante è stato nel 1991 a Roma nella stagione sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia con la Rapsodia su temi di Paganini di Rachmaninov? Io c'ero a quel concerto...

Sì è stato un momento importante, il rientro ufficiale, preceduto dal festival di Pesaro. Santa Cecilia, una delle più grandi istituzioni italiane, si è ricordata che io esistevo, ed è stata una cosa molto bella, mi ha fatto piacere. Devo ringraziare per questo il maestro Cagli che di sua iniziativa mi ha chiamato.

Dopodiché negli ultimi anni, anche data la fine dell'impegno del conservatorio, lei ha ripreso finalmente a pieno regime.

Sì, mi sono potuto muovere con molta più libertà. Devo questo anche all'occasione che ho avuto di conoscere un simpatico amico tedesco, si chiama Ernst Lumpe. L'ho conosciuto per combinazione: lavora in altri campi ma è un raccoglitore di dischi. Possedeva tutti i dischi che io avevo inciso nel periodo tra il '60 e il '66 quando d'estate andavo in Inghilterra per registrare. Gli venne perciò, la curiosità di sapere cosa fosse successo a costui, che ero io, e di cui non aveva più avuto notizie. Quindi mi scrisse e poi mi organizzò una serie di apparizioni in Germania in alcuni paesi vicino al suo. Praticamente organizzando concerti per me ha cominciato a dedicarsi ad un'attività





Prova prima di un concerto a Cinisello Balsamo nel 1978, con la moglie Magda De Sarno Prignano

completamente diversa dalla sua. Lo fa con entusiasmo, gli piace, e anche a me naturalmente fa molto piacere.

Dunque non è una figura ufficiale di agente. Ma attualmente il mondo degli agenti cosa riserva a un pianista affermato come lei, è comunque una cosa possibile avere un agente oppure è difficile?

L'agenzia e l'agente sono un discorso molto complesso. Prima di riuscire ad entrare nella cura dell'agente bisogna che molte circostanze convergano, non solo la qualità del pianista, ma anche una certa amicizia, un giro di conoscenze, cose di questo genere. Allora si entra a far parte della schiera dei musicisti di questo agente e la strada, in un certo senso, è già tracciata. La maggior parte delle società concertistiche non fanno loro il programma ma si rivolgono a chi sa fare il programma, ovvero le agenzie, e naturalmente tutti quelli che fanno parte dell'agenzia vengono mandati lì. Però entrare nelle grazie dell'agente, prima di tutto è un lavoro molto difficile, poi richiede naturalmente alcuni sacrifici riguardo alla propria indipendenza, la propria libertà di azione, la libertà di pensiero. Per questo non ho mai tentato di entrare in un'agenzia. Per un periodo sì, sono stato con Adler a Berlino, ero rappresentato da agenzie in Sudamerica e Parigi. Non c'era un rapporto di esclusiva però. L'esclusiva è una condizione molto difficile, si deve stare a completa disposizione, se si rifiuta una volta una chiamata da parte dell'agente si può considerare chiuso il libro. Devi stare costantemente a disposizione, per cose che ti piacciono e per cose che non ti piacciono. Non faceva per me. Qualche volta ho dovuto rivedere anche le mie idee su i compositori, il tipo di musica da suonare, ma in maniera molto limitata. Certa musica non la suono, non mi ritengo capace e allora non tento neanche.

A quale tipo di musica allude?

Alla contemporanea. Non la capisco. Siccome la prima missione è quella di spiegare al pubblico, se è qualcosa che non capisco non posso spiegare e preferisco non farlo. Sarebbe puro scopo esibizionistico e non avrebbe valore.

Ho visto che il repertorio che lei preferisce è quello che va da Beethoven a Rachmaninov...

Anche prima, a partire da Bach. Secondo me, è il musicista che ha aperto la strada a tutti gli altri. Noi abbiamo la musica di oggi perché Bach ne ha tracciato il sentiero. Il mio repertorio è da Bach in poi, fino ai tardi romantici.

Ha fatto trascrizioni di Bach?

Qualche volta, per diletto. Mi capita di suonarlo. Il più delle volte l'ho sentita attraverso un disco e lo ripeto.

Ricordo quando l'anno scorso sono venuta a Ischia per un suo concerto, qualche ora prima passando davanti al chiostro di Forio dove si sarebbe tenuto il concerto, da fuori l'ho sentita provare una trascrizione del valzer del Rosenkavalier di Strauss. Non era in programma e pensavo che sarebbe stato un bis, e invece no. La sera dopo il concerto le chiesi perché, lei mi rispose che queste cose le suona in Germania, in Italia no. Perché lei considera il pubblico italiano così diverso dal pubblico tedesco?

Perché il pubblico italiano è meno spregiudicato. Il nostro è un pubblico di tutto rispetto ma è legato ad alcune regole, ad alcuni dettami che all'estero non contano molto. All'estero si può suonare qualsiasi cosa. Qui da noi alcune cose dai puristi vengono prese con una certa ostilità, come se un interprete volesse mettersi in mostra o suonare cose troppo leggere per la sala

da concerto. Sono d'accordo che suonare le canzonette di Gershwin in concerto può essere non opportuno ma una trascrizione del valzer di Richard Strauss rappresenta il trionfo del pianoforte alla fine dello scorso secolo. Che poi, come sappiamo, è diventato uno strumento a percussione. E in futuro diventerà una archeologia musicale.

Parlando della formazione del pianista in Italia, se le fosse dato l'incarico di rivedere i programmi italiani ufficiali di pianoforte, lei come si orienterebbe, cosa proporrebbe di fare?

Guardi, per i programmi che vanno fino all'ottavo anno non avrei molto da dire in verità, tranne che ampliarli un po', naturalmente, però tutto quello che è stato scelto per quegli anni è ancora valido. Qualcuno dice che Bach è eccessivo, che se ne potrebbe fare di meno e meglio, ma ci sono pochi professori che si interessano a Bach, si seguono ancora le edizioni di Mugellini che sono tutte sbagliate, quindi in questo senso non c'è speranza. Certo, se fosse possibile sarebbe utile imparare a suonare Bach nel modo giusto. Per quello che riguarda tutto il resto, gli studi che si fanno fino al quinto anno Czerny, Cramer, sono utilissimi, si potrebbe levare qualcosa invece degli studi del Gradus di Clementi per l'esame di ottavo anno e fare altri studi da concerto. Si potrebbero fare tante altre cose, dare la possibilità di fare pezzi più facili e anche più difficili. Per quanto riguarda il nono e il decimo ci sono molte carenze, alcuni autori non sono neanche nominati, non c'è Schubert, non c'è Prokofiev, autore per il quale non nutro molta simpatia ma che bisogna conoscere, non c'è Rachmaninov che dal punto di vista pianistico è un gradino oltre Liszt ma che non si può suonare al diploma perché non è previsto. Lasciamo stare la distinzione tra concerti antichi e concerti moderni che è ridicolo.

Conservatorio San Pietro a Majella, nell'ufficio della direttrice Irma Ravinale, seduta al centro. A sinistra Raffaele Passaro, Massimo Bertucci e Sergio Fiorentino; a destra Josef Grima, Carmine Pagliuca e Laura De Fusco.





Al pianoforte nella sua casa di Napoli

la, e il fatto che del concerto si suonano solo poche battute perché dopo un'ora e un quarto la commissione è stanca e va a prendere il caffè... Siccome queste cose non si fanno con serietà non c'è da sperare che la musica possa diventare una cosa seria in Italia....

A proposito della formazione musicale lei ha visto in Germania un modo diverso di insegnare?

Sì, completamente diverso dal nostro. Sono stato qualche volta a fare delle masterclass nelle *Hochschulen* tedesche. Hanno un livello di istruzione nettamente superiore al nostro. L'armonia e la storia della musica sono ben conosciute, quello che manca piuttosto a loro è l'approccio con l'arte. Perché diventano estremamente dotti in campo musicale, ma dal punto di vista esclusivamente esecutivo hanno delle carenze, che ho constatato. Ci sono naturalmente casi particolari, ma in media, dal punto di vista strettamente pianistico sono un po' inferiori ai nostri standard perché mi sembra che la parte pianistica venga un po' trascurata. Quindi si esce buoni musicisti per quanto

riguarda la capacità di comprensione, ma a volte limitati nelle possibilità esecutive.

Ha visto un modo diverso di rapportarsi all'insegnante?

Sì, indubbiamente c'è il senso della disciplina, che da noi non si trova molto facilmente. Ma è molto interessante anche osservare che se si propone qualcosa ad un allievo tedesco viene accettato e basta, invece spesso l'italiano risponde: "Perché?". E questo è molto positivo. I ragazzi italiani se sono dotati forse hanno più possibilità di altri, hanno più fantasia. Ne conosco diversi che potrebbero fare molto se questo paese lo consentisse.

Lei consiglierebbe di andare all'estero a fare carriera?

Non è facile neanche questo, perché qui in Italia c'è l'amore per la famiglia. Ma indubbiamente fuori ci sono più possibilità. Per esempio, se un ragazzo suonasse in un qualsiasi paese estero, la voce si spargerebbe. Lì anche la più piccola società concertistica ha il critico che va a sentire il concerto e scrive l'articolo, la gente lo legge e commenta,

così succede che il paese vicino prende l'iniziativa di chiamarlo. Qui no, può stare sicura che anche se suona splendidamente tutto si ferma lì. Qui i ragazzi non possono avere grandi speranze, è un peccato. Questo paese non è educato alla musica.

Tornando a lei, so che ama molto ascoltare i grandi pianisti del passato. Quali sono quelli a cui lei fa più riferimento, o che comunque reputa più interessanti?

Io ho avuto tre pianisti che mi hanno interessato estremamente. Ne ho sentiti molti, anche perché la discografia al giorno d'oggi è immensa, si possono avere anche documenti fonografici della fine dell'800. Tre però, sono stati quelli che mi hanno colpito principalmente. Uno è stato Cortot, l'altro è stato Gieseking e il terzo Rachmaninov. Tutti e tre per una ragione specifica, naturalmente, mi hanno fatto capire molte cose. Cortot con la sua musicalità, perlomeno per quello che riguarda il periodo romantico, mi ha dato una lezione; nonostante il suo sbagliare le note perché non ripassava i pezzi - a quell'epoca non ci si teneva tanto. Da Gieseking ho imparato ascoltando il suo suono, era in grado di suonare una scala perfettamente legata senza toccare il pedale. Rachmaninov con la sua nevrosi, il suo senso del ritmo, del tempo, ci illumina su cose che al giorno d'oggi non esistono più, quindi i giovani pianisti non le conoscono neanche, non le tentano perché non le conoscono, e le dovrebbero riscoprire. Ad esempio l'arpeggiato, non c'è più nessuno che fa arpeggiare un accordo. L'accordo non si suona insieme. L'arpeggiato è tipico del romanticismo e ha la sua importanza, non è un vezzo. Purtroppo è successo questo: c'è un'abitudine o un modo determinato di esprimersi, poi si eccede e si va oltre i limiti, allora avviene una reazione. E noi che stiamo facendo grandi studi per cercare di suonare Bach filologicamente come si sarebbe suonato all'epoca di Bach stesso, cerchiamo di capire come si suonava Mozart all'epoca di Mozart stesso, cerchiamo di capire come Beethoven potesse interpretare la sua musica, respingiamo tutto quello che è il periodo immediatamente successivo e questo è un errore. Dovremmo suonare Chopin com'era ai tempi di Chopin, che suonava in una maniera completamente diversa da come si suona oggi.

Tutta la prassi esecutiva di quel periodo perciò non l'abbiamo considerata?

No, è diverso. L'abbiamo respinta. Perché vede, il fatto di suonare la mano sinistra prima della destra può diventare un vezzo, Paderewski ne ha abusato. Si arriva ad un momento in cui non si può più sentire, perché dà fastidio. Però, abusi a parte, il farlo quando è giusto e ha la sua importanza,



Una masterclass degli ultimi anni a Taipei

non tanto per una ragione esteriore, ma unicamente per mettere in risalto una voce piuttosto di un'altra. Lo scopo principale era quello. Che poi sia diventata un'abitudine oppure un vezzo la colpa è di chi ha fatto sì che lo diventasse. La stessa cosa per il portamento con il violino. Si è sempre usato il portamento nel violino, poi se ne è abusato. Kreisler che era un grande violinista suonava il concerto di Brahms con portamenti dall'inizio alla fine. Così non si può sentire e allora non si fa più il portamento. Ma bisogna utilizzarlo nel modo giusto il portamento, non lo si può buttar via unicamente perché se ne è abusato. Quando serve serve, però oggi viene respinto. Se lei oggi suona con il portamento le verrà detto che suona in modo datato, ma questo non è un modo datato. E datato oggi, ma risponde all'epoca di Chopin. Ma queste cose è difficile farle capire, soprattutto ai critici, perché i critici partono dall'idea che si suona in quel modo e basta. Nel commentare, nel cercare di evidenziare ciò che è stato l'esito di un concerto, bisogna naturalmente partire da una propria idea, però se non ci sono errori, stilistici o di note, ma non corrisponde a quella che è la nostra visione del pezzo, va accettata secondo la sua logica, e questo non è da tutti. E vale anche per le commissioni dei concorsi. Bisogna capire che se c'è una logica, può essere diversa ma può essere valida quanto la propria, e nessuno può dire che è sbagliata.

In questo suo discorso rientra anche l'uso dei raddoppi che lei talvolta inserisce nelle esecuzioni?

Sì, anche. In alcuni tipi di musica i raddoppi erano fatti normalmente. Sappiamo che Liszt suonava pubblicamente la musica di Chopin e metteva le sue variazioni, forse quello è un po' eccessivo, però Chopin non ha avuto mai niente da ridire perché era l'epoca. In quell'epoca si faceva. Rubinstein

metteva le ottave basse nella marcia funebre perché riteneva che se il pianoforte di Chopin avesse avuto la nota bassa, l'avrebbe messa. In quel punto ci sta bene, Chopin non avrebbe avuto niente da dire. La musica deve essere vista in un modo piuttosto laico, noi siamo presi da quello che è la teoria, il dogma, le cose si fanno in un certo modo o non si fanno in quel modo. Ci sono alcuni interpreti ad esempio che semplicemente per attenersi a ciò che è scritto rifiuterebbero la possibilità di fare ciò che il compositore avrebbe voluto se avesse avuto i nostri strumenti. Faccio un esempio. Nell'op.101 di Beethoven nel tempo lento, il terzo, c'è una serie di ottave che prosegue verso il basso e poi diventa una nota singola perché non c'era il mi (battuta 4, n.d.r.). Perché non mettercelo? Non è un delitto intuire che Beethoven se l'avesse avuta avrebbe messo l'ottava del mi, perché è assurdo che spezzasse una serie di ottave. Ma molti non hanno il coraggio di farlo perché pensano che potrebbero essere attaccati dai critici. E i critici spesso queste cose non le sanno, non tutti hanno queste cognizioni. In fondo però questo non è molto importante, tanto quando suono io lo faccio lo stesso...

Devo dire che lei ha anche delle capacità particolari di improvvisazione...

Questo è un dono di natura. L'armonia mi è piaciuta sempre, la conoscevo prima ancora di studiarla a scuola. Se dovevo ricreare una canzone che avevo sentito per radio, riuscivo a mettere gli accordi giusti. Ho avuto sempre un orecchio piuttosto pronto. Ecco perché per esempio con la musica di un certo periodo ho molte difficoltà, perché devo ricordarmi nota per nota, non sono abituato a farlo, io seguo il filo musicale. Un pezzo musicale che io suono in una certa tonalità, lo posso suonare anche in una tonalità diversa, perché sento unicamente il susseguirsi dei suoni. Seguo il flusso musicale.

Nel repertorio con orchestra quali sono le cose che preferisce?

Prima di tutto i concerti di Mozart, tranne forse i primi - che sono interessanti, sono belli - ma sono meno rappresentativi. Gli ultimi sono tutti grandi pezzi. Dei concerti di Beethoven, escluso il secondo per il quale non ho molta simpatia, suono il primo, il terzo un po' meno, il quarto è quello che prediligo e poi naturalmente il quinto. Anche i concerti di Brahms sono quello che sono. Il concerto di Schumann, che formalmente non è un concerto ma una fantasia per pianoforte e orchestra, è bella musica. Dei due concerti di Chopin preferisco quello in mi minore a quello in fa minore. Il concerto di Cajkovskij, è molto roboante, però ha dei bei temi ed è ancora una musica 'abbastanza' accettabile.

Ho suonato il terzo di Bartók con un certo piacere. La musica di Rachmaninov non è grande musica, ma è musica scritta meravigliosamente per il pianoforte perché è scritta da un grande pianista che sapeva come scrivere. Tutta la musica di Rachmaninov dal punto di vista della storia della musica non è molto rappresentativa, è un autore che in un certo senso ha ricreato se stesso o perlomeno l'epoca precedente. L'ha fatto con sincerità, sentiva di farlo in quel modo, non è certamente grande musica, però è scritta talmente bene che dà soddisfazione; come alcune cose di Liszt che musicalmente non rappresentano granché ma sono belle e piacevoli da suonare, mi riferisco per esempio ad alcuni studi da concerto. Il pianoforte si esprime al meglio.

Rachmaninov comunque a mio avviso è uno di quegli autori ha sofferto un po' dello snobismo italiano, per un certo periodo è stato quasi messo al bando perché non era in linea con l'ideologia dominante.

Ma vede, questo è successo quando poi si è saputo che esisteva Rachmaninov, perché fino alla fine della guerra non si sapeva neanche che esistesse. Praticamente nel nostro programma di diploma, c'è Scriabin, ma non c'è Prokofiev, non c'è Rachmaninov. Tutti i libri dell'epoca dicono che aveva scritto tre concerti per pianoforte invece erano quattro, non si sapeva perché eravamo tagliati fuori dalla cultura mondiale.

E lei ha suonato Rachmaninov fin da quegli anni, molto presto qui in Italia. Mi sembra di ricordare che avesse iniziato con il Terzo Concerto...

Sì è stato il primo concerto ufficiale dopo il diploma, nel '47. Oggi si pensa che la musica contemporanea debba essere comunque avanzata dal punto di vista linguistico, e questo ha portato a Rachmaninov una critica contraria. Però la musica può essere bella lo stesso, e se è bella allora va suonata.

Forse era una visione molto storicizzata e anche ideologica.

Sì, penso di sì. Una posizione che ha messo al bando molte cose ed è stato il disastro che abbiamo avuto nella storia della musica europea. Abbiamo avuto mille rivoluzioni e tutti sono stati lo sviluppo del periodo precedente. A un certo punto c'è stata la frattura. Si spezza ciò che è stato e si crea qualcosa di nuovo. Quindi la musica di oggi non ha assolutamente nulla a che vedere con la musica di allora. Secondo me uno che tentasse di suonare quella di allora e quella di oggi sbaglierebbe, bisogna dedicarsi o all'una o all'altra, perché sono due filoni completamente diversi. Lo scopo che si propongono è talmente diverso che non si può giocare un po' con uno un po' con l'altro.

Ci sono degli autori che secondo lei sono stati poco valorizzati, poco suonati?

Forse poco suonati sì, ma non sempre perché poco valorizzati. Scriabin non era molto suonato, adesso è suonato molto di più, fino a qualche anno fa non si conosceva neanche, ha scritto della musica meravigliosa. Può essere ossessivo, può essere malato, può essere anche perverso in certi momenti, ma ha scritto musica molto sentita. Alcuni autori sono caduti nel dimenticatoio unicamente perché hanno scritto una musica molto dotta. Ad esempio Max Reger, ha scritto cose meravigliose dal punto di vista formale ma musicalmente non si tengono in piedi. Andare a ripescare le cose che sono crollate nel tempo è un'operazione in genere che non riesce bene, perché se sono crollate ci sarà sempre stata una ragione, i veri giganti della musica non sono mai crollati.

C'è anche il fatto che oggi se ne ascolta tanta di musica, che si sente la necessità di andare a cercare qualcos'altro.

Sì, è vero, è una necessità di oggi. Perché di musica se ne sente tanta, d'accordo, ma è tutta suonata allo stesso modo. Si potrebbe suonare in modi talmente diversi da renderla musica nuova. Una cosa che mi ha sempre amareggiato molto, fin da ragazzo, era che quando esistevano ancora i 68 giri e simili, lei prendeva un disco senza averlo mai sentito, lo metteva sul giradischi si metteva sulla poltrona e dopo cinque minuti diceva: "questo è quel pianista lì". Allora ecco che bisogna cambiare le regole. C'è bisogno di cambiare perché il pianismo di oggi è uniforme e pensa unicamente ad arrivare salvo alla fine.

Ci sono delle cose che lei fa in un modo inimitabile, per esempio i valzer di Chopin ...

Io amo molto i valzer di Chopin. Proprio come forma musicale, mi piacciono quelli di Schubert, mi piacciono quelli di Brahms. Il valzer mi piace molto perché rappresenta un'epoca. Un'epoca di glorie, splendori, bellezze, di danza, di sicurezza nel domani, soprattutto il valzer di fine '800 di Richard Strauss. Il valzer rappresenta la sicurezza, non ci sono problemi, la sicurezza che le cose vanno bene e che andranno bene anche in futuro. Il valzer di Chopin per esempio è affascinante nella sua dolcezza, nella sua vivacità. I valzer di Schubert hanno la loro eleganza e la loro semplicità. A me piace il valzer in sé. Non mi piace il valzer di Diabelli, quello del tema delle variazioni di Beethoven. Forse i valzer di Chopin sono l'apoteosi di quel periodo, nessuno poteva scrivere i valzer così, con uno spirito polacco intriso di gusto francese e qualche cosa anche di viennese.

Ho sentito una sua bellissima registrazione dell'ultima Sonata di Schubert.

Quella sonata è forse la più bella. L'ho suonata recentemente in Germania anche su un pianoforte antico. Il suono era più chiaro e meno lungo, corrispondeva all'estetica di allora. A volte ci sono dei problemi nei pianoforti moderni a rendere alcune cose. Nel secondo tempo di Schubert i pizzicati orchestrali della sinistra è difficili renderli nel modo giusto su un pianoforte moderno, bisogna lavorarci. Una volta mi sono trovato a Imola, c'erano 3 esemplari di fortepiano, e lì quei pizzicati venivano subito. Il pianoforte di oggi può farlo, naturalmente, ma bisogna saperlo chiederglielo.

Lei ha qualche preferenza di pianoforte?

Lo Steinway è il miglior pianoforte che esista, il Bösendorfer è un bel pianoforte ma è limitato, si possono fare solamente alcuni autori, ha troppo suono. Poi la meccanica è completamente diversa, non c'è la possibilità di controllare la discesa del tasto. Schubert su un Bösendorfer diventerebbe una specie di Brahms. Però Brahms su un Bösendorfer ha una potenza sonora che esce naturalmente, sullo Steinway naturalmente si può riuscire ad ottenere, però ci vuole un po' di sforzo. Lo Steinway però può fare tutto. Anche Debussy.

Debussy lei lo suona?

Sì, l'ho suonato. Penso che sia un autore non molto gradito in Germania, proprio come estetica, vogliono qualcosa di più concreto. In questo periodo lo sto suonando poco perché sto svolgendo più che altro attività lì, ma può capitare anche quello.

E Ravel?

Anche, non mi piace come uomo (*ride*), ma come musicista sì. Era una specie di ana-



Al Festival di Newport, con il manifesto del suo concerto

lista, pesava i vari ingredienti, faceva delle cose perfette, ma non c'era assolutamente emotività, non c'erano emozioni, se la si voleva mettere lui la respingeva, diceva che non ci doveva essere, non la voleva. Invece c'è, ma lui non lo sapeva, non se ne rendeva conto. Siccome viene considerato un peccato mortale mettercela, allora meglio evitare. Ha scritto delle cose bellissime. *Gaspard de la nuit* e anche i *Valses noble e sentimentales* sono bellissimi e c'è anche una certa emotività, malgrado Ravel, e c'è il senso di valzer. Mi sono accorto di questo quando ho sentito Ravel suonare i suoi valzer - in un modo ignobile, perché sbaglia tutto, sbaglia le note, non va a tempo - però dà il senso del valzer, il senso di elevazione, quindi sapeva quello che voleva, lo aveva capito a pieno.

C'è una cosa che si nota nel suo terzo tempo della sonata di Schubert, è un pezzo che è molto difficile fare come lei. Di solito viene eseguito scandito a tempo, invece in lei c'è proprio il senso della frase, del ritmo naturale.

Sì, io lo vedo in forma orchestrale. In genere cerco sempre, soprattutto per i compositori che non sono esclusivamente pianisti come Schubert, Schumann, di scoprire il senso strumentale della frase musicale, allora la si suona in modo diverso. Il pianoforte è uno strumento a percussione, non canta, mentre l'orchestra canta. Quella è una frase

completamente cantata che io assegnerei senz'altro agli oboi, allora ci vuole quel suono, e l'oboe non può andare a tempo. Poi c'è anche che questo pezzo ha un tempo in tre quarti, quindi un movimento da valzer, e se lei riporta alla mente quello che si vede nelle birrerie tedesche, quando cantano in coro e ondeggiano di qua e di là, lo ritrova in quel pezzo. Ecco perché deve ondeggiare un poco, non deve essere ritmicamente preciso, perde la sua freschezza e la sua musicalità. Diventa una frase musicale cristallizzata, invece la musica deve vivere, la frase musicale deve muoversi. Se non si muove è morta, resta bella, ma è un quadro.

Lei ha anche degli hobby extramusicali, giusto?

Li avevo, la meccanica. Però mi rovinavo le mani, quindi a un certo momento ho smesso. Avevo un tornio, mi mettevo gli scalpelli nei palmi. Mi piaceva molto.

Anche collezioni particolari?

No, collezioni in particolare no. Non mi hanno mai attratto molto, neanche con i dischi, ne ho l'indispensabile, non sono un raccoglitore. Poi ho dei dischi un po' vecchiotti diciamo, un po' passati ormai.

Comunque i grandi pianisti lei li ha sentiti dal vivo...

Sì, anche. Fischer, Backhaus, Cortot l'ho

sentito molte volte, Gieseking veniva ogni anno a Napoli.

Napoli era abbastanza internazionale all'epoca?

In quell'epoca lì sì, era un'epoca molto vivace, c'era la Scarlatti che era una buona società, sono venuti tra i migliori musicisti. Veniva Menhuim, Milstein, venne Heifetz al San Carlo, anche Rubinstein. Sì, Napoli un tempo era una città che aveva una vera e propria attività musicale, adesso è finita completamente. È una città molto oltre il limite del vivibile ormai, con molte difficoltà. Io ne sono particolarmente colpito perché ci sono nato. È cambiata per tante ragioni, non si può dare la colpa neanche alla città né al suo popolo, per quanto il suo popolo ha molte colpe, che rientrano un po' nella personalità di Napoli. Adesso la parte buona si è persa, era la parte che prima bilanciava un po' gli aspetti negativi con gli aspetti positivi del napoletano, ora rimangono solo quelli negativi. Una città in decadimento e non c'è mezzo per farla funzionare, perché la popolazione non vuole che funzioni. Manca la disciplina, che viene considerata come una costrizione. Se l'arte non avesse la sua disciplina non sarebbe più arte, quindi la disciplina va accolta. Nell'ambito di questa disciplina, di questa legge, di questo rigore, c'è una certa libertà. Se evade da questi margini allora diventa arbitrio. Questo manca a Napoli.

Bertinoro, con gli allievi dell'ultimo corso, agosto 1998. Dietro al Maestro, con gli occhiali, Giuseppe Andalaro.



Inquadra il QRcode per leggere gli altri scritti su Sergio Fiorentino

BENEDETTO FIGARO!

ovvero

Riflessioni sul 'genere' dell'opera comica

Un excursus nel genere operistico comico, che alla luce di una esatta mappatura della diffusione nei teatri ottocenteschi merita una riconsiderazione. Nel 150° anniversario della morte di Rossini, l'autrice delinea l'evoluzione del genere nel XIX secolo, tratteggiando poi alcuni esiti novecenteschi fino ai nostri giorni.

di Paola Ciarlantini

A. Lacauchie: Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Giorgio Ronconi nei panni di Figaro, Paris, Théâtre Italien, 1844



Il genere comico, nonostante il retaggio estetico settecentesco individui nell'opera seria il genere principe del teatro musicale, è dominante nel repertorio dal 1800 al 1820 ed il passaggio tra il Settecento e il secolo successivo avviene con maggiore continuità rispetto al genere serio. Poeti teatrali come Giovanni Battista Casti, Lorenzo Da Ponte, Giovanni Bertati e Giuseppe Petrosellini, legati alla tradizione goldoniana, forniscono modelli certi ai librettisti della generazione successiva, come Giuseppe Foppa, Angelo Anelli, Gaetano Rossi e Cesare Sterbini. Annota acutamente Della Seta come l'opera buffa dell'Ottocento fosse “un insieme di generi, accomunati dall'ambientazione contemporanea e quotidiana”, mentre nell'opera seria “alla diversità dei soggetti corrispondeva un mondo espressivo sostanzialmente unitario”¹. Il rapporto tra generi melodrammatici quali si configurò esattamente all'epoca deve essere a mio avviso ricostruito, anche dal punto di vista della quantità degli alle-

stimenti, attraverso la mappatura delle coeve riviste teatrali. Va però ricordato che proprio relativamente al repertorio comico di carattere locale e particolarmente verso opere nuove le riviste erano meno attente (forse a causa del citato pregiudizio, ancora operante a Ot-

Frontespizio di
La pazzia per amore
di P.A.Coppola



¹ Cfr. Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, IX, Torino, EDT, 1993, p. 66. Sull'argomento vedasi anche Folco Portinari, *Dall'opera buffa alla commedia attraverso Rossini, Bellini. Donizetti in Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, pp. 23-63.

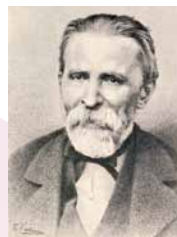
tocento inoltrato), recensendo solo saltuariamente gli allestimenti di teatri specializzati nel genere. Da qui l'idea, dura a morire in ambito musicologico, che l'opera comica nell'Ottocento pieno fosse meno diffusa e praticata rispetto al melodramma tragico. Questo vale sicuramente per Verdi, ma non per molti altri autori, che anzi trovarono nell'opera comica un ambito operativo che li poneva al riparo dal predominio verdiano nel circuito produttivo. I risultati emersi da «Teatri, arti e letteratura», una rivista bolognese pubblicata dal 1824 al 1850, ci dicono che l'opera comica risulta molto diffusa anche nel periodo che si tende a considerare come principalmente caratterizzato dalla tragedia lirica, cioè gli anni 1832-1840.

Numerosi erano gli allestimenti sia dei tradizionali lavori di scuola napoletana e rossiniani, sia di novità: su 450 opere nuove segnalate dalla citata rivista nel periodo 1824-1840, circa 160 sono comiche e semiserie. Opere buffe come *Il nuovo Figaro* (1832), *Un'avventura di Scaramuccia* (1834), *Eran due ed or son tre* (1834) e semiserie come *L'orfanella di Ginevra* (1829) e *Chiara di Rosembergh* (1831), tutte di Luigi Ricci, unitamente a *La pazza per amore* (semiserie, 1835) di Pietro Antonio Coppola, e tante altre, ebbero una storia teatrale degna di competere con quella delle più note opere giocose donizettiane, prima tra tutte *L'elisir d'amore* di



Luigi Ricci

Donizetti (1832), considerata all'epoca l'opera che fece "risorgere" il genere in Italia. I teatri di prima e media grandezza ancora fino al 1838 sceglievano spesso un'opera comica per inaugurare la stagione più importante, quella di carnevale, e non era insolito che l'intera stagione fosse all'insegna dell'opera buffa e semiserie. Di questo tipo furono le stagioni di carnevale 1833-1834 al Teatro della Pergola di Firenze, alle Muse di Ancona e al Grande di Trieste; nel 1836-1837 a Siena, Livorno e Lucca, ed è il caso di sottolineare che la Toscana e Napoli erano, in Italia, privilegiate zone di diffusione dell'opera comica; nel 1838-1839 ad Alessandria, Ravenna, Reggio Emilia, Imola, al Teatro Valle di Roma, alla Pergola di Firenze, all'Apollo di Venezia, etc. *La pazza per amore* di Coppola, opera semiserie su libretto di Jacopo Ferretti, data al Teatro Valle di Roma il 14 febbraio 1835 (rifacimento dell'opera di G. Paisiello, 1789) conobbe un'autentica esplosione, mentre quella



A destra: Pietro Longhi, *Il ciarlatano*, 1757
 In basso: un allestimento de *L'Elisir d'amore*

Da sin. Errico Petrella, Lauro Rossi, Emilio Usiglio



di Paisiello sembrerebbe sparire dal grande circuito produttivo italiano (serate beneficate escluse) negli anni Venti dell'Ottocento².

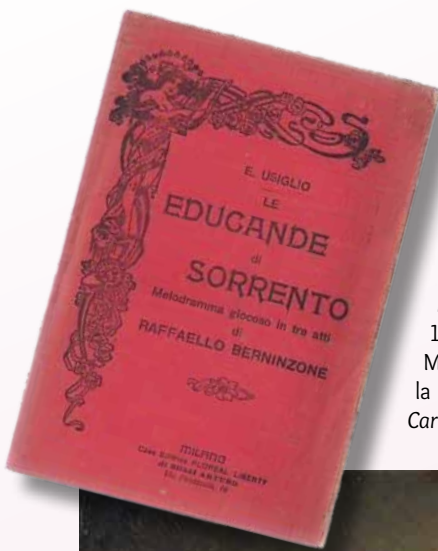
Alla fine degli anni Trenta le opere buffe e semiserie continuarono ad essere presentate all'interno delle stagioni delle città più importanti, ma tra altri titoli seri predominanti, pur continuando a prevalere in provincia e nei teatri italiani all'estero, in particolare a Parigi, Londra e Vienna, dove restavano le preferite sia dei cantanti di formazione belcantistica che avevano lasciato l'esigente circuito italiano per dedicarsi a un repertorio di tradizione, sia del pubblico locale. Le opere considerate paradigmatiche del genere buffo, anche all'epoca, erano le rossiniane *Il barbiere di Siviglia* (libretto di C. Sterbini, 1816), e *Cenerentola* (J. Ferretti, 1817)³.

L'evoluzione del genere comico nel XIX sec.

Nel genere operistico comico di metà Ottocento si distinsero particolarmente: Lauro Rossi (*La casa disabitata ovvero Don Eutichio*

² I risultati delle mie ricerche sono stati da me esposti nell'intervento *L'opera comica italiana nel pieno Ottocento: orientamenti soggettistici e circuito produttivo*, nell'ambito della Giornata di Studio *Fra Cimarosa e Rossini. Un interregno nella storia dell'opera italiana*. «Figaro qua, Figaro là». Intorno a «I Due Figaro» di Savario Mercadante, Ravenna, 22 giugno 2011. Tale evento faceva da cornice alla riproposizione dell'opera in epoca moderna presso il Teatro "D. Alighieri" della città (24 e 26 giugno 2011, per la direzione di Riccardo Muti).

³ Sul circuito delle opere rossiniane in Italia fino al secondo Ottocento rimando al mio articolo *Gioachino Rossini in «Teatri, arti e letteratura» (1824-1850): il repertorio, il compositore, il mito*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi» XLVIII (2008), pp. 5-44.



Della Castagna, J. Ferretti, Milano 1834, rifacimento come *I falsi monetari*, Torino 1844; *Dottor Bobolo ovvero La fiera*, F. Rubino, Napoli 1845; *Il domino nero*, Rubino, Milano 1849; Errico Petrella (*Le precauzioni inutili ossia Il Carnevale di Venezia*, M. D'Arien-



zo, Napoli 1851); Nicola De Giosa (*Don Checco*, A. Spadetta, Napoli 1850)⁴; Luigi e Federico Ricci (*Crispino e la comare*, F. M. Piave, Venezia 1850). Lauro Rossi, nella sua veste di didatta e direttore dei Conservatori di Milano (1850-1871) e Napoli (1871-1878), fu il grande mentore di questo tipo di produzione nel pieno del secolo. Tra i suoi allievi, Antonio Cagnoni era il più noto e aveva già legato il proprio nome a *Don Bucefalo* (C. Bassi, Milano 1847), opera dalla fortuna teatrale enorme, tra le preferite del basso Alessandro Bottero. Anche Amilcare Ponchielli, diplomatosi in composizione sotto la guida di Rossi nel 1854, raggiunse il successo due anni dopo a Cremona con *I promessi sposi* (A. Ghislanzoni; nuova vers. di E. Praga, Milano 1872). Va inoltre ricordato Carlo Pedrotti, autore della fortunata opera *Tutti in maschera* (M. M. Marcello, da *L'impresario delle Smirne* di Goldoni, Verona 1856). Infine, la storia del genere comico nella seconda metà dell'Ottocento non può prescindere dall'originale contributo di Emilio Usiglio, che legò la sua fama a *Le educande di Sorrento*, lavoro a metà strada tra l'opera buffa e l'operetta (R. Berninzone, Firenze 1868). Per riassumere, nella soggettistica comica del pieno Ottocento possiamo individuare diversi modelli dominanti:

⁴ Sull'opera di De Giosa (con scheda biografico-artistica di Almerindo Spadetta) e su *Il nuovo Figaro* di Luigi Ricci vedasi i miei saggi nel volume *L'«altro» melodramma. Studi sugli operisti meridionali dell'Ottocento* a cura di Pierfranco Moliterni, Bari, Edizioni Graphis, pp. 26-54 e pp. 112-128.

- a) Il soggetto noto di ascendenza settecentesca, 'modello' reiterato. Esempio: *Il Nuovo Figaro* di Jacopo Ferretti per Luigi Ricci, due atti.
 Fonte: la farsa di Luigi Marchionni *Il Nuovo Figaro* (sua libera traduzione della farsa *L'ambassadeur* di Eugène Scribe e Mélesville, Parigi 1826).
 I rappr.: Parma, Teatro Ducale, 15 febbraio 1832;
- b) Il filone francesizzante. Esempio: *Il Domino Nero* di Francesco Rubino per Lauro Rossi, tre atti.
 Fonte: il libretto di Eugène Scribe per *Le domino noir*, opéra-comique di Daniel Auber (Parigi 1837).
 I rappr.: Milano, Teatro alla Canobbiana, 1° settembre 1849;
- c) Il filone fantastico. Esempio: *Crispino e la comare* di Francesco Maria Piave per Federico e Luigi Ricci, tre atti.
 Fonte: la commedia in quattro atti di Salvatore Fabbrichesi *Crispino e la comare ovvero Un esempio nel dover far buon uso della fortuna oppure Il medico e la morte* (1806).
 I rappr.: Venezia, Teatro San Benedetto, 28 febbraio 1850;
- d) Il melodramma giocoso di scuola partenopea nel pieno Ottocento. Esempio: *Don Checco* di Almerindo Spadetta per Nicola De Giosa, due atti⁵.
 Libretto originale
 I rappr.: Napoli, Teatro Nuovo, 11 luglio 1850 (ed. libretto con dialoghi recitati, 1860).

Con l'avvento definitivo dell'operetta, del cinematografo e dopo la prima del *Falstaff* di Verdi (A. Boito, da *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare) al Teatro alla Scala di Milano 9 febbraio 1893, possiamo dare per conclusa l'era dei generi melodrammatici storicamente intesi e, nello specifico, del genere comico. In epoca successiva, sarà il singolo operista ad aderire liberamente ad una tipologia soggettistica piuttosto che ad un'altra, ma in un contesto produttivo completamente cambiato.

Dal Novecento ai giorni nostri

Al repertorio operistico comico del secolo XX posso solo accennare. Innanzitutto, ancora in ambito italiano registriamo capolavori, come *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota (in quattro atti, dalla farsa *Un chapeau de paille d'Italie* di E. Labiche, su libretto di Ernesta



⁵ Spadetta faceva parte di un gruppo di librettisti professionisti del settore, gravitanti intorno al Teatro Nuovo di Napoli, tempio dell'opera buffa partenopea, di cui oggi conosciamo poco più che il nome: Leone Emanuele Bardare, Carlo Zenobio Caffarecci, Marco D'Arienzo, Andrea De Leone, Giovanni Di Giurdignano, Giuseppe Sesto Giannini, Paolo Giaramicca, Leopoldo Tarantini. Lorenzo Fico ha curato l'edizione critica del *Don Checco*, presentato in epoca moderna il 15 marzo 2013 allo Showville di Bari e riproposto il 31 luglio 2015 al 40° Festival della Valle d'Itria di Martina Franca. Quest'opera comica era famosa per essere la preferita di re Ferdinando II di Borbone.

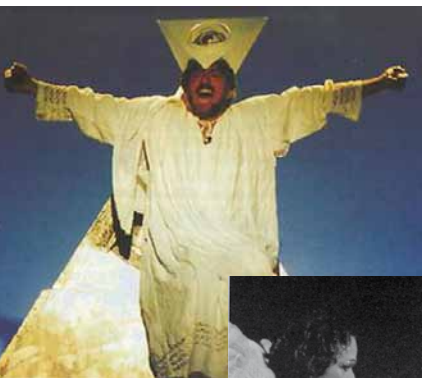


Il Cappello di Paglia di Firenze di Nino Rota, Teatro Goldoni, Livorno, 2017 (foto M.D'Amato)

Rinaldi e Nino Rota), opera rappresentata al Teatro Massimo di Palermo il 21 aprile 1955, a nove anni dalla stesura. Accolta con sufficienza dalla critica militante dell'epoca (Mila la definì "un gioco"), è un gioiello in cui l'autore coniugò con originale maestria e felice ironia i registri dell'alto e del basso, dall'operetta alla tragedia lirica della tradizione, anticipando di decenni la cosiddetta "contaminazione dei generi".

La generazione dei compositori italiani nati nel dopoguerra ha visto nella soggettistica comica la possibilità di trattare con leggerezza e brillantezza stilistica temi importanti⁶. Tra essi, voglio citare Claudio Ambrosini, il compositore veneziano (Prix de Rome nel 1985) che ha concepito in

venticinque anni una scherzosa tetralogia operistica, su libretto proprio, che spazia dall'origine dell'universo alla sua fine. *Il Giudizio Universale* (XXIX Festival delle Nazioni di Città di Castello, 1997, regista e interprete G. Proietti) è una vera e propria opera comica,



Due immagini de Il Giudizio Universale di Claudio Ambrosini con Gigi Proietti, Città di Castello, 1997

in cui si fa dono all'umanità dell'alfabeto, che a sua volta produce una Torre di Babele. Pur essendo stata scritta per prima, è la terza della tetralogia, idealmente preceduta da *Big Bang Circus. Piccola storia dell'universo* (Biennale di Venezia, 2002) e *Il canto della pelle* (*Sex unlimited*) (Opéra di Lione, 2006), e conclusa dal "ludodramma in

⁶ Per l'approfondimento delle più significative figure nella storia dell'opera italiana del secondo Novecento, si consiglia la consultazione del Portale Musica in www.musica.san.beniculturali.it

due atti" *Il killer di parole* (soggetto proprio e di D. Pennac, Venezia, T. La Fenice, dicembre 2005), che è una profonda riflessione sulla parola, in cui il protagonista tenta invano di salvare la pluralità delle lingue del mondo prima dell'adozione definitiva della Lingua Unica... All'opera comica ci si rivolge ancora oggi per trattare temi di cogente attualità, su cui sono ormai ineludibili una riflessione profonda e una concreta ricerca di soluzioni. Mi riferisco in particolare alle due "operine tascabili" in un atto *Superficie Boh* di Biagio Putignano (dal racconto *L'incognita Mah* di V. Parrella, libretto di Paolo Peretti) e *Il contratto perfetto* di Roberta Vacca (libretto di Luca Capannolo), commissionate dal 38° Festival di Musica Contemporanea diretto da Ada Gentile, con prima assoluta il 10 ottobre 2017 nel Foyer del Teatro V. Basso di Ascoli Piceno, cui ho avuto il piacere di assistere. Di tascabile, però, c'è solo l'organico, consistente in due voci soliste (soprano e basso), una voce recitante femminile e pochi strumenti, con maggiore spazio compositivo dato al pianoforte: per il resto, parliamo di vivace e colta opera italiana contemporanea. I soggetti

Il contratto perfetto di Roberta Vacca, Teatro V. Basso, Ascoli Piceno, 2017



sono eticamente importanti e, in un certo senso, complementari, nel mostrare in modo ironico ma partecipe attuali esempi dello sfruttamento della persona umana e delle sue debolezze, nel primo caso da parte dell'industria televisiva, nel secondo caso da parte di certa imprenditoria che offre ai giovani lavori cosiddetti 'flessibili' (l'opera è ambientata nel mondo dei *call center*). L'organico ridotto ha acceso la fantasia compositiva dei due autori che, pur nella diversità ispirativa (in Putignano è dominante l'aspetto strutturale, mentre Vacca ha gioiosamente privilegiato il dialogo tra stili e linguaggi musicali diversi) hanno offerto un alto esempio di magistero artistico. L'esperimento di Ascoli Piceno ha dimostrato, semmai ce ne fosse ancora bisogno (e pare di sì, se si considerano i finanziamenti pubblici esigui e inadeguati che vengono erogati in Italia per la musica contemporanea cosiddetta 'colta', il che ha portato alla fine di festival e rassegne storiche, con la conseguente colpevole dispersione di esperienza e professionismo preziosi...) che l'opera comica è più che mai viva e può essere uno strumento potente di comprensione e analisi del nostro presente, con il valore aggiunto di riuscire a coniugare l'alta tecnica necessaria con la leggerezza, il linguaggio musicale contemporaneo con il generale divertimento.

Superficie Boh di Biagio Putignano, Teatro V. Basso, Ascoli Piceno, 2017





Non è un paese per Veggy di Domenico Turi, Roma
Teatro Olimpico, Festival Nuova Consonanza, dicembre 2017

Quando il momento clou dell'opera è rappresentato dall'"Aria dell'olio di Palma" e la musica sottolinea drammaturgicamente la predilezione della protagonista per la porchetta in alternativa al tofu, forse possiamo dire che siamo in un'opera comica dei nostri giorni...

VEGANI ALL'OPERA

di Matteo Macinanti

Nell'ambito delle nuove produzioni di teatro musicale - forse una ritrovata vitalità è in atto - una proposta di opera comica dai toni volutamente provocatori e paradossali è venuta da due giovani autori. *Non è un paese per Veggy*, rappresentata nel dicembre scorso a Roma nell'ambito del Festival di Nuova Consonanza, ufficialmente definita "prima opera-panettone della storia" nasce dalla collaborazione di Federico Capitoni, librettista, e Domenico Turi, compositore. L'impianto metateatrale vuole smascherare le dinamiche intellettualistiche e radical-chic di un certo approccio contemporaneo, proponendo temi e linguaggi volutamente trash e volgari, implicitamente denunciando le contraddizioni del rapporto tra pubblico e creatività artistica odierna.

Ne abbiamo parlato con Capitoni, autore del singolare libretto, giornalista, saggista e studioso nel settore della filosofia estetica.

2018 d.c.: nell'era della cosiddetta "operativeness" quanto può essere "operativa" un'opera? Come rendere efficace un prodotto artistico che non appartiene al nostro tempo?

Immagino attraverso i due strumenti di sempre: uno eterno e assoluto, ossia la buona fattura del lavoro (libretto e musica ben scritti e sposati); l'altro, quello contingente dell'epoca in cui si vive (l'attualità del linguaggio e dei temi trattati). Mi pare che uno dei problemi delle opere contemporanee sia l'incapacità di parlare al pubblico di oggi, che può essere più o meno erudito, ma vive in questo mondo, non in un futuro o

passato, oppure - peggio - su un altro pianeta. Non si deve - come qualche sprovveduto sostiene - "arrivare a tutti", perché non a tutti appassionano il teatro e la musica, ma bisogna mettere le persone interessate nelle condizioni di capire. Il che non significa fare le cose "facili", ma proporre cose che ci riguardano.

I filosofi affermano che il postmodernismo è finito e che ora ci troviamo in una condizione di disincantata neomodernità in cui la storia e l'arte ricominciano a scorrere: dove reperisce i suoi temi un librettista neomoderno? Qual è la sfida principale cui si sottopone nel trattarli?

Per quanto mi riguarda la fonte maggiormente interessante è il mondo (tutto) che mi circonda. Il tentativo più elevato che

Federico Capitoni



si possa compiere, per me, è l'interazione tra una forma letteraria (alta o volutamente bassa) e il linguaggio comune; tra gli argomenti profondi e quelli più leggeri. Se riesce, l'opera fa pensare, piangere, ridere... Insomma, coglie il suo obiettivo. È un approccio realista? Forse. Secondo me del postmoderno è rimasta - e a ragione - la possibilità di mescolare le cose (che non significa altro che essere aperti e ricettivi, ricalcando il mondo in cui viviamo e di cui siamo in una certa misura gli artefici e allo stesso tempo il prodotto... Come si potrebbe guardarlo dall'esterno?), mentre - per fortuna - sembra essere scomparso il "si può fare tutto, in barba a chi ci ascolta, tanto è tutto relativo". Insomma resta il gusto, cioè il rispetto.

***"Un signore entra in un caffè...splash!"
 Così ridevano negli anni '20. Come si ride invece negli anni '10 del 2000? Quale comicità per un'opera del nostro tempo?***

Mi pare che ci siano certi topoi della comicità, come il gioco di parole o i doppi sensi, che caratterizzino la comicità di tutto il pianeta e di tutte le epoche. E poi la satira: prendere in giro la società in cui ci si trova (cosa che *Non è un paese per Veggy* fa) è un altro connotato immortale. Classico, in tutti i sensi, direi. Infine c'è l'autoironia (anche di questa l'opera-panettone è ricca) che inevitabilmente avvicina il pubblico agli autori.

Certo, mi pare difficile che un'opera che critica il contesto attuale semplicemente mettendolo in scena non provochi anche un po' di amarezza, ma credo pure che questa sia la cifra della comicità attuale, e forse di sempre.

"Non è un paese per Veggy" - la prima "opera-panettone" della storia - ha riempito il teatro in entrambe le serate in cui è stato proposto. Qual è stato il segreto del suo successo?

Cercando di rispondere con umiltà, direi proprio i motivi di cui sopra: una comicità accessibile e orizzontale (dalla volgarità che provoca la risata di pancia alla sottigliezza del calembour linguistico); una musica ricca di sfumature, capace di vivificare con forza le parole e significati; le forme classiche riconoscibili della lirica (duetti, cavatine, arie) e quelle del pop (jingle, rap, canzone); argomenti e linguaggi presi dalla strada, dalla tv, dal teatro, dal cinema e dagli ambienti della cultura che gli stessi spettatori talvolta si trovano a frequentare; una regia e un cast bravi dar forma attraverso il gesto alle intenzioni della drammaturgia. Lo spettatore più avveduto e preparato si è trovato a propri

agio quanto quello profano che non aveva mai visto un'opera. Più di così...

E come le è parso il riscontro della critica?

Ottimo, non è uscita una sola recensione negativa. Il che mi ha sorpreso ("non si può piacere a tutti", si dice, no?... Ma forse chi non l'ha gradita ha semplicemente preferito non scriverne) e ovviamente fatto molto piacere. Ciò che ho apprezzato maggiormente è che siano state notate non soltanto l'efficacia spettacolare dell'opera (che in effetti funziona teatralmente e fa ridere), ma anche certi livelli più profondi, sotto-testi più o meno evidenti, quali, per esempio, la critica ai meccanismi del mondo spettacolo e della lirica, a certi aspetti della musica contemporanea, ai luoghi comuni sugli intellettuali.

Una caratteristica dei cine-panettoni era - anzi è - quella di ripresentarsi puntuali ad ogni Santo Natale. Possiamo aspettarci qualcosa di nuovo sotto l'albero di quest'anno?

Al momento stiamo pensando alle prossime repliche di "Non è un paese per Veggy..."



Benedetto Lupo si racconta. Gli anni di Conservatorio, come studente - con Rota, Marvulli, Camicia - e come insegnante esigentissimo - con allievi come Beatrice Rana. I maestri del perfezionamento, i grandi concorsi - il Cliburn su tutti -, l'attuale insegnamento presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Per affermare, in definitiva, che per intraprendere una strada come questa bisogna essere 'innamorati pazzi' della musica, e capire il proprio ruolo in una società che di musica ha comunque un gran bisogno.

INNAMORATO PAZZO DELLA MUSICA



Inquadra qui per il video dell'intervista

di **Pasquale Evangelista**

Maestro, domani suonerà un programma interamente dedicato a Claude Debussy, di cui quest'anno, addirittura questo mese, ricorrono i cent'anni dalla morte. Che cosa significa per lei la musica del compositore francese e qual è il suo rapporto con le opere pianistiche?

Sono sempre stato innamorato della musica di Debussy, l'ho sempre suonato e ha fatto parte dei miei studi fin dall'inizio, con *Arabesques*, *Children's corner* e così via. Ho iniziato prestissimo le *Images*, avevo 14 anni quando ho suonato il primo libro per la

prima volta. Poi ho avuto anche la fortuna di riprenderlo con Aldo Ciccolini: un'esperienza bellissima, lui ha suonato tutto Debussy e aveva una conoscenza diretta di tanti stili interpretativi, anche tramite Marguerite Long, che aveva conosciuto Debussy e aveva suonato più volte per lui. Per me è stato fondamentale avere quest'occasione, un regalo che la vita mi ha fatto.

Mi frullava in testa, da quando furono pubblicate per la prima volta le *Images oubliées*, l'idea di farne l'integrale. L'occasione me l'ha data il centenario e così ho imbastito questo programma che, oltre all'integrale delle *Images*, mette in luce il forte rapporto tra le *Images oubliées* e le *Estampes*, soprattutto

con *Jardins sous la pluie*; in più ho voluto esaminare il progetto di Debussy di una seconda *Suite bergamasque*, che poi abbandonò per motivi editoriali: i tre pezzi che suonerò alla fine, *Masques*, *D'un cahier d'esquisses* e *L'isle joyeuse*, furono pubblicati singolarmente ma in realtà facevano parte di questo progetto. Mi è piaciuto mettere insieme tutte queste cose, unite da un filo figurativo e in parte descrittivo. Debussy mi ha accompagnato per tutta la vita e sono felice di poter fare finalmente ciò che avevo sognato di fare tanti anni fa.

Parliamo della sua formazione. Lei ha studiato in Italia, come ricorda gli anni del conservatorio?



Ne ho un ricordo bellissimo. Il conservatorio era qualcosa di completamente diverso rispetto a quello che è adesso: non so se ciò sia un bene o un male, ma per me quei momenti sono irripetibili. Avevamo come direttore Nino Rota, un musicista di quel calibro... Un direttore sicuramente impegnatissimo ma che si è speso tantissimo per il suo conservatorio, cercando di avere sempre il meglio per Bari. Ha attirato i migliori insegnanti, che poi hanno fatto scuola, e molto spesso ha scritto musica per loro, quasi un'esca per trattenerli o un premio per ringraziarli. Era un musicista incredibile, in conservatorio girava anche per le classi: potrai immaginare che cosa potesse significare che ad un certo punto, mentre stavi facendo lezione, si apriva la porta ed entrava Nino Rota!

Ho iniziato con Michele Marvulli anche perché Rota me l'ha consigliato. Pur essendo nato a Bari, non vivevo più lì per motivi di lavoro di mio padre e, sino a quel momento, ero stato un po' un "selvaggio" del pianoforte: avevo studiato con un maestro di banda, persona squisita, che dopo tre mesi aveva già detto ai miei genitori che secondo lui avevo delle qualità eccezionali e non c'era tempo da perdere. I miei genitori hanno aspettato tre anni per portarmi in un conservatorio, forse perché non l'avevano preso troppo sul serio o forse perché era semplicemente difficile per loro in quel momento; ci eravamo appena trasferiti e l'idea di ricominciare ad andare a Bari non era molto attraente, ero piccolo e non c'era neanche l'autostrada fino a Bari. Comunque feci un'audizione, Rota mi indirizzò direttamente da Marvulli e fu una scelta eccezionale; tra l'altro Marvulli era il suo vice e "viveva" accanto a Rota, letteralmente: quest'ultimo dormiva spesso e volentieri in conservatorio e scriveva di notte, quando finalmente tutti andavano via. La cosa più incredibile è che Rota veniva ai saggi, ascoltava i suoi studenti e commentava, cosa che purtroppo in giro non si vede tanto. Era sempre molto gentile e l'ho visto arrabbiato solo una volta,

in maniera veramente furiosa, quando vide una ragazza masticare una chewing-gum mentre si accingeva a suonare. cosa che all'epoca andava molto di moda: diventò una belva, le fece sputare la chewing-gum e poi la fece suonare. Dopodiché a fine saggio era tranquillissimo! Aveva suonato bene e le fece i complimenti, come se niente fosse successo. Una persona eccezionale.

Un'altra eccezionalità era che l'orchestra sinfonica suonava nell'auditorium accanto al conservatorio e Marvulli, oltre ad essere uno splendido docente e pianista, è stato ed è tuttora direttore d'orchestra. Era anche direttore musicale dell'orchestra di Bari, quindi spesso e volentieri si finiva di far lezione e si andavano a sentire le prove e i concerti, con grande disperazione dei miei genitori costretti a stare lì per ore.

Un periodo bellissimo e purtroppo non replicabile perché tutto è cambiato; oggi un musicista come Rota probabilmente non potrebbe fare il direttore e non tanto perché non ci siano più grandi musicisti o direttori, ma perché, prima di tutto, un direttore oggi deve conoscere un miliardo di leggi, altrimenti dopo due minuti si trova nei guai. Evidentemente i tempi erano un po' diversi, ma i ricordi sono bellissimi.

E i suoi maestri dopo Marvulli?

A Marvulli devo tantissimo, è stato una guida strumentale ma soprattutto musicale: persone in grado di insegnarti dei dettami tecnici ce ne sono tante, ma quelle in grado di farti capire e respirare fin dall'inizio un'idea di musica, di suono, di fraseggio, di suoni collegati, di attenzione all'orecchio, quelle sono poche... Poi Marvulli, purtroppo per noi studenti, divenne direttore di conservatorio e fummo "abbandonati"; ovviamente ci assicurò di poterci comunque seguire, ma saggiamente ci distribuì nelle

classi dei suoi ex-allievi che già insegnavano a Bari. Io andai in classe di Pierluigi Camicia ed è stato un altro momento molto importante della mia formazione. Con Pierluigi c'era un rapporto quasi di fratellanza, anche perché era giovane: c'erano undici anni di differenza ma lo vedevo più come un fratello maggiore, ci davamo del tu già da prima. Era in un momento splendido del suo pianismo e della sua carriera, perciò vedevo in lui un artista che si misurava con quel che io stesso avrei voluto fare da grande, suonando i pezzi che anch'io avrei voluto suonare e che per di più, oltre ad un lungo periodo di studi con Marvulli, aveva studiato anche con Guido Agosti. Anch'io poi in quegli anni ho fatto delle lezioni con Agosti e ho potuto notare che aveva un metodo d'insegnamento diverso da quello che avevo ricevuto sino ad allora, un approccio stilistico molto determinato e differenziato, una conoscenza dei dettagli che non lasciava nulla al caso. Con Camicia mi sono diplomato, dopodiché è sorto subito il dubbio su cosa fare dopo: è stato un momento un po' turbolento, anche perché ero abbastanza ribelle (*ride, ndr*) e ho conosciuto vari maestri, ma quelli che hanno lasciato un'impronta più importante sono stati Aldo Ciccolini e Marisa Somma, per motivi diversissimi ma complementari. Marisa Somma mi ha dato un'ulteriore organizzazione ed un approfondimento strumentale e artistico fondamentale, il passo

avanti davvero indispensabile per saper connettere in modo consapevole tutti gli elementi musicali e fisici, per capire bene quando l'emozione va stimolata e non repressa, quando invece va controllata e quando c'è bisogno di una correlazione ancora più stretta tra pensiero musicale e gesto. Ciccolini era il contrario: non era un didatta, non faceva la classica lezione, ma dava dei consigli, a lezione suonava di tutto e meravigliosamente, aveva un repertorio sconfinato. Bisognava più che altro "carpire" le cose da lui, ma anche da lui ho imparato tantissimo. Quando sono andato da lui ero già agli inizi della mia carriera, quindi non avevo tanto bisogno di qualcuno che mi dicesse come fare le cose; avevo però bisogno di un grande pianista che avesse voglia di condividere la sua grande esperienza concertistica e che, alla luce di questa, mi dicesse con molta onestà se una cosa funzionava o no, se era bella o brutta. Mi è stato utilissimo, assolutamente.

Insegnare è un mestiere difficile ma appassionante; si cresce e si cambia come insegnanti così come interpreti.

Secondo me ci sono stati tanti momen-

In una carriera c'è quasi sempre un momento di svolta, qual è stato il suo?

Secondo me ci sono stati tanti momen-



Benedetto Lupo con Nino Rota

ti di svolta: sicuramente il Cliburn, ma prima c'erano state altre svolte che hanno preparato quella. Il Cliburn mi ha dato la possibilità di suonare molto di più negli Stati Uniti e di affrontare molto più repertorio per pianoforte e orchestra, cosa che a me piaceva tantissimo. Però le svolte sono anche altre, sono quelle che ti fanno capire che direzione prendere nella musica. Ci sono state tante cose bellissime, non solo a livello di carriera ma anche di esperienze musicali: adesso sono appena tornato ancora una volta da un concerto con la London Philharmonic e questo inevitabilmente mi ha ricordato la prima tournée fatta insieme; poi Berlino, Gewandhaus di Lipsia... Per me sono tutte svolte: suonare un pezzo, capirlo, approfondirlo e poter dire finalmente «bene, adesso ho capito veramente come devo fare» per poi magari un anno dopo cambiare idea e ricominciare, anche se sino a quel momento si credeva di possedere qualcosa di compiuto. Non è una cosa semplice e non è assolutamente scontata. Sono un «rompiscatole» e chi mi conosce lo sa, ma lo sono anche con me stesso, perciò merito di essere leggermente perdonato (*ride, ndr*). Molte di queste svolte sono determinate da incontri belli dal punto di vista artistico, direttori d'orchestra che ti fanno capire delle cose cui non avevi pensato... ad esempio aver suonato i due concerti di Brahms con Aldo Ceccato è stato molto importante; suonare da giovane con un musicista di vero spessore come lui, che ha diretto tantissimo Brahms, che aveva una «Medaglia Brahms» (*una delle più alte onorificenze culturali tedesche, assegnatagli dal Senato di Amburgo, ndr*) e che aveva studiato con Celibidache, ti dà la possibilità di toccare con mano un vissuto musicale che un giovane altrimenti non può avere. Così come aver suonato per Zecchi, per Agosti e anche per Perahia; tutte esperienze che ti lasciano dentro qualcosa, che ti fanno crescere.

Cosa vuol dire per lei l'insegnamento?

Da allievo ho avuto anche esperienze negative nella mia adolescenza: Pierluigi Camicia, con grande onestà, affetto e lungimiranza, si è preoccupato subito di quel che avrei potuto fare dopo il diploma e ha cercato di farmi conoscere vari maestri. In qualche caso è successo di conoscere persone preparatissime e che avevano molto da darmi ma che purtroppo avevano un approccio non ideale dal mio punto di vista. Ciò ha generato in me una specie di «istinto di rivincita»; ho deciso che, se un giorno avessi insegnato, avrei fatto esattamente al contrario e avrei sempre condiviso tutto quello che sapevo. Purtroppo capita d'incontrare persone di grandi conoscenze ma estremamente averse di queste, o che le usano come un'arma per acquisire potere nei confronti dell'allievo.

Ho avuto la possibilità di fare domanda per insegnare subito dopo il diploma; all'epoca insegnare era molto più facile rispetto ad adesso, avevo già vinto tantissimi concorsi e mi trovai primo in graduatoria in cinque conservatori diversi, quindi ho dovuto solo scegliere dove insegnare e ho scelto Bari, il conservatorio più vicino a casa mia. Per lungo tempo si è trattato di supplenze, spesso mi sono ritrovato elementi un po' trascurati ma anche dotati di musicalità; di certo non tutti coloro che studiano pianoforte sono votati ad una carriera pianistica, ma la passione e la dedizione meritano sicuramente attenzione, e questo è stato subito per me un banco di prova. Tutti mi dicono che ero severissimo come insegnante... per me non c'era il desiderio di essere severi, ma semplicemente quello di riuscire a far bene: volevo far bene come insegnante così come pianista, non ho mai vissuto il conservatorio come un «parcheggio» o un modo per prendersi lo stipendio senza impegnarsi sino in fondo, come purtroppo ho visto spesso fare da persone di talento, spesso più impegnate a studiare in aula che a far lezione; questo non è mai stato il mio stile. Mi sono impegnato sempre con tutti, con i migliori e con i peggiori, trattandoli esattamente allo stesso modo, quindi con severità purtroppo (*ride, ndr*); capivo quel che potevano dare, cosa di cui spesso loro stessi non erano consapevoli e non mi arrendevo sinché non ci riuscivano.

Ho poi cambiato tante cose nel mio modo di insegnare; è normale che si cambi, quindi c'è da dire che i miei primi allievi sono stati anche un po' «cavie», sperimentando tutte le mie «follie» su una maniera più razionale di approcciare lo strumento, la tecnica e il suo assoluto legame alle scelte espressive, anche perché non ho mai pensato che le due cose viaggiassero su binari diversi. E puoi immaginare il gusto profondo che ho provato nel sapere che uno dei più grandi insegnanti di pianoforte, Vincenzo

Scaramuzza, maestro di Martha Argerich, non le ha mai fatto fare le scale! Che però io ho fatto fare, pur non avendole fatte come avrei dovuto: devo confessare che Marvulli ci ha provato tante volte a farcele fare, io un po' ci provavo, poi però mi annoiavo mortalmente. C'è un motivo, e l'ho capito dopo, per cui vanno fatte, ma bisogna capirlo altrimenti non servono a niente.

Insegnare è un mestiere difficile ma appassionante; si cresce e si cambia come insegnanti così come interpreti. Oggi non penso di essere meno esigente o meno severo, ma forse sono più attento a capire i tempi e i ritmi dei miei allievi. Se un allievo riesce a fare qualcosa di diverso mentre suona a lezione, questo non necessariamente significa che lui poi riesca a farlo a casa da solo, quindi c'è anche la possibilità che la lezione successiva sia deludente rispetto alle aspettative di entrambi. Ciò può essere dovuto anche ad una mancanza di studio, ma non necessariamente; ci sono dei meccanismi che scattano nel lavoro intenso a lezione tra insegnante e allievo e che per quest'ultimo possono essere molto difficili da ricreare e riprodurre a casa. Ecco perché molti miei allievi registrano le lezioni, può essere un modo per ritrovare più facilmente quel percorso che ha portato certi risultati.

Per la nostra rivista, qualche numero fa, è stata intervistata Beatrice Rana. Com'è stato vivere i successi insieme e che effetto fa adesso?

Beh, sicuramente sono cambiate molte cose nel modo di vivere i suoi successi iniziali e quelli di adesso, anche se posso capire sempre meglio le sue aspettative e quelle ansie che accompagnano sempre un vero artista che cerca sempre di raggiungere vette interpretative più alte. Ora Beatrice è una grandissima artista oltre che pianista e mi sembra un fatto oggettivo. È fonte per



Con Beatrice Rana dopo il diploma



Con gli allievi del Corso di Perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

me di ammirazione e lo è sempre stata: certamente lei questo lo sa, ma penso che da piccola mi abbia un po' odiato, perché sono stato severissimo anche con lei, anche se la severità era solo proporzionale al suo talento. Era già una grande professionista da bambina mentre voleva diventarla sul serio, quindi ho dovuto trattarla da professionista anche se era in un'età in cui magari una ragazzina dovrebbe pensare anche ad altro. Delle volte era veramente difficile anche per me riuscire a scindere il momento in cui era una bambina e quello in cui era una pianista, perché suonava come un'adulta e non perché si atteggiava a tale ma semplicemente perché aveva mezzi strumentali e un'intelligenza musicale assolutamente spropositati, in assoluto e ovviamente ancor più rispetto alla sua età, ed è forse questo ciò che mi ha sempre più colpito di lei. Non a caso tutti i colleghi di conservatorio quando la ascoltarono agli esami di compimento inferiore furono scioccati non solo per tutte le cose belle che aveva fatto e per il virtuosismo dimostrato, ma soprattutto per l'incredibile Bach che aveva suonato. Le sue famose *Goldberg*, che le hanno portato riconoscimenti a livello mondiale, abbiamo iniziato a lavorarle già dopo il quinto anno, un po' per gioco, trasformandolo in una specie di "desert" a fine lezione, con una o al massimo due variazioni alla volta... poi purtroppo abbiamo dovuto abbandonarle perché il corso medio è molto pesante, Beatrice faceva il liceo, vinceva concorsi e faceva concerti, eravamo pressati da tante richieste... ma continuavamo sempre a dirci «peccato, quelle *Goldberg*...»; poi invece è arrivato il momento giusto per riprenderle. Quello che può sembrare dall'esterno un percorso vissuto bruciando tutte le tappe in realtà non lo è, se si considera il suo incredibile talento, perché Beatrice ha iniziato a suonare a tre anni e il percorso accademico è stato comunque intenso e sufficientemente lungo: quinto, ottavo, decimo, secondo livello, poi in Germania e il triennio in accademia a Roma. Un percorso, fatto con una serietà, un impegno e una dedizione sempre crescenti e, a mo-

menti, con una concentrazione ed uno spirito di sacrificio quasi disumani. In un caso del genere anche per un insegnante c'è tanto da imparare.

Lei è docente dello storico corso di perfezionamento in pianoforte presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Qual è il livello degli allievi che ogni anno da tutto il mondo vengono a studiare lì? Trova che ci siano delle caratteristiche comuni tra le nuove generazioni di pianisti?

Il livello cambia di anno in anno ma nella media è sempre piuttosto alto; questo perché i trascorsi accademici degli studenti sono piuttosto eterogenei, in quanto l'accademia accoglie italiani e stranieri che hanno già frequentato scuole molto importanti e che magari vengono a Roma dopo un diploma alla Royal Academy of Music di Londra o la Juillard School di New York; allo stesso tempo arrivano anche studenti giovanissimi appena diplomati in Italia, spesso del vecchio ordinamento, anche se ormai in esaurimento. Il momento delle ammissioni è sempre molto problematico, si crea una concorrenza quasi sleale tra chi ha vinto concorsi internazionali, ha frequentato grandi scuole, magari si è perfezionato in prestigiose scuole straniere, e chi si è appena diplomato ed è magari bravissimo e musicatissimo, ma chiaramente senza quell'esperienza che altri hanno già acquisito. I posti purtroppo sono sempre pochissimi e questo mi crea ogni anno dei patemi incredibili. Mi sarebbe tanto piaciuto una specie di anno "preaccademico" per giovani di grande talento, ma l'accademia è un posto dove il senso della tradizione è molto vivo, con un corso di studi che è così da tantissimi anni e quindi, nel bene e nel male, difficile da rimodulare. Per me è un grande onore essere lì ed è un vero piacere avere tanti bravi allievi e, proprio per questo, mi piacerebbe poter aggiornare alcuni aspetti per permettere loro una ancor maggiore crescita artistica, senza stravolgere l'impianto originario, molto simile ad un Diplom-Konzertsolist tedesco. È una cosa bellissima far lezione in

un contesto non solo importante ma anche artisticamente rilevante, con la possibilità per gli allievi di andare a sentire concerti di grandissimi artisti e avere così occasioni di accrescimento culturale.

Il panorama didattico in questi anni è molto variegato e a me piace avere artisti molto diversi tra loro; non voglio allievi che siano prodotti in serie e non voglio copie di nessuno, tantomeno mie, perché già mi annoio io a sentirmi! Mi piace la diversità, mi piace che venga in accademia anche il ragazzo musicalissimo che non ha l'ambizione di vincere il Cliburn, insieme a quello che, oltre al talento, ha voglia e nervi per tentare di ripercorrere certe tappe che sono riuscite ad alcuni allievi.

Lei ha anche insegnato a lungo in conservatorio. Trova che ci siano stati particolari cambiamenti nel corso degli anni? E cosa pensa della situazione attuale dei conservatori italiani?

Ho un ricordo bellissimo dei miei anni in conservatorio e confesso che a volte ho nostalgia per il lavoro capillare che i ritmi del conservatorio permettevano. Parecchi anni fa ho vissuto con entusiasmo il lavoro fatto dai conservatori di Bari e Monopoli per la creazione dei programmi sperimentali nei corsi ordinamentali; tutti i miei allievi di conservatorio di allora, inclusi quelli che poi sono entrati anche in accademia a Roma, hanno potuto usufruire di programmi molto più interessanti rispetto ai vecchi canonici programmi di quinto, ottavo e decimo. La creazione dei bienni sperimentali ha dato l'opportunità a chi si era già diplomato di fare un perfezionamento e di focalizzare l'attenzione anche su alcuni aspetti del repertorio, però al prezzo di molte ore di frequenza per altre materie che, seppur interessanti, a volte toglievano troppo tempo allo studio dello strumento in un momento formativo delicato, in cui il contatto con lo strumento è essenziale. Non ho avuto la possibilità di avere trienni in quanto avevo già troppe richieste per il secondo livello; sono riuscito ad averne solo uno, giusto

prima di andare a Roma, quindi si tratta di un percorso che non ho fatto nella sua interezza. Devo dire che, pur apprezzando l'idea che un musicista debba avere una formazione a 360 gradi, ancor più nei trienni notavo come parecchi studenti si lamentassero di non riuscire a studiare lo strumento come avrebbero voluto, lamentando carichi orari eccessivi e a loro dire non sempre motivati da ragioni evidenti. Purtroppo la riforma non ha funzionato perfettamente e comunque ha creato un grande problema: persone di grande talento e che potrebbero già diplomarsi non possono farlo perché non hanno finito il liceo. Non sono per la precocità ad ogni costo, ma non ha senso ritardare un diploma solo perché non si ha ancora la maturità liceale; Beatrice Rana ha potuto diplomarsi a sedici anni solo perché era nell'ordinamentale, altrimenti non avrebbe potuto. Il nostro tipo di studio mal sopporta le necessità dettate dall'organizzazione universitaria e, d'altra parte, lo studio del pianoforte va cominciato il prima possibile; purtroppo dalle voci che mi giungono non mi sembra che con i licei musicali vada molto meglio. Sono d'accordo invece sulle medie ad indirizzo musicale, anche se bisognerebbe cominciare con la musica già dalle elementari. Mi spaventa invece pensare che la frequenza di un liceo musicale possa creare l'illusione per uno studente di intraprendere davvero un percorso che lo porterà a lavorare nel campo musicale.

Al giorno d'oggi corsi e masterclass sono sempre di più e l'imbarazzo della scelta è reale. Crede che tutto ciò sia un bene e in che misura?

Diciamo che l'abbondanza crea confusione. Credo che i corsi facciano bene, a patto che un allievo sia già preparato e "allenato" all'idea di ricevere i pareri di un altro insegnante. A tal fine sarebbe molto più utile avere delle masterclass già durante gli anni accademici in conservatorio e credo che questa sia la strada maestra: abituare gli allievi ad avere un confronto, anche con il loro insegnante di conservatorio presente durante la masterclass. I corsi però servono anche per conoscere nuovi insegnanti; questa è una prassi assolutamente comune all'estero, dove viene spesso ritenuto indispensabile che l'insegnante conosca l'allievo prima delle ammissioni e viceversa, perché non sempre uno splendido insegnante può essere la scelta migliore per un allievo e ci sono allievi bravissimi, che suonano benissimo, ma che non hanno la possibilità di migliorare con un insegnante anche bravo perché non scatta tra loro quel sentimento di fiducia e sincera stima che è indispensabile per raggiungere risultati importanti. È una cosa che accade più spesso di quanto non sembri, bisogna avere molti

punti in comune e ci vuole un feeling particolare tra maestro e allievo per poter fare un buon lavoro insieme. D'altra parte la didattica è davvero un campo complicato, a volte capita che un insegnante ami molto il modo di suonare di un allievo e l'allievo adori il modo di suonare dell'insegnante, ma poi in realtà si assiste ad uno scambio d'informazioni veramente limitato rispetto alle premesse. Credo che un didatta debba offrire delle "chiavi" all'allievo, ma è l'allievo che deve capire quali porte vuole veramente aprire con quelle chiavi.

A proposito dei concorsi, lei non siede quasi mai in giuria. Perché?

Non amo i concorsi, ma li ho fatti, quindi ne riconosco l'utilità: non avrei mai potuto fare quel che ho fatto senza i concorsi, perciò ben vengano. Ma c'è un aumento e un'inflazione enorme dei concorsi!

In giuria mi invitano molto e ci vado pochissimo, lo ammetto: però ho fatto delle eccezioni e mi sono sentito particolarmente obbligato a farne quando sono stato invitato in giuria di concorsi in cui ho vinto dei premi da ragazzo. In realtà in questo momento mi manca anche il tempo, tra insegnamento e concerti, ma non escludo di andare a dei concorsi più spesso in futuro. Sono però più contento se sono i miei allievi ad andarci e, siccome non mi piace assolutamente l'idea di essere in commissione ad un concorso e avere degli allievi che vi partecipano, visto che si tratta di una cosa che ho sempre detestato sin da quando ero studente, alla fine è meglio che io non accetti, in modo da non privare qualche mio allievo dell'opportunità di andare a quel concorso.

Prima o poi comunque dirò di nuovo di sì, non ho un'ostilità preconcetta, ma non ho neanche l'illusione che un concorso necessariamente apra chissà quali prospettive. Ci sono persone molto in gamba che riescono a fare una carriera o a lavorare nella musica anche senza aver vinto concorsi stratosferici, invece altre che, pur avendoli vinti, faticano tantissimo a farsi conoscere. Secondo me bisogna innanzitutto immaginarsi nella musica, guardarsi allo specchio con molta onestà e chiedersi: «Al di là di quello che fanno gli altri, io cosa posso fare? Che qualità ho? Come le posso migliorare? Come le posso impiegare?». Sono domande che bisogna farsi. E se in questo discorso rientrano i concorsi, allora bisogna avere il coraggio di mettersi alla prova.

Se dovesse dare un consiglio ad un giovane studente, quale sarebbe?



Con Martha Argerich, 3 febbraio 2017

È una via difficilissima: o sei letteralmente innamorato pazzo di quello che fai o altrimenti è meglio lasciar perdere. La musica non ti abbandona anche se fai altro, non è necessario vivere di musica per far musica. Bisogna essere molto onesti con sé stessi e dirsi se veramente si ha voglia di fare questo perché si sente di non essere capaci di fare nient'altro, o se invece lo si fa perché qualcuno ti dice di farlo, o perché qualcun altro con meno qualità riesce comunque a farlo... Si tratta di meccanismi molto pericolosi, che vanno affrontati, ma solo dopo aver esplorato le proprie possibilità e perciò bisogna studiare tanto e lavorare duramente, altrimenti non si possono conoscere i propri pregi e i propri limiti. Di solito è quando pensi di aver raggiunto un limite che incominci a vedere la possibilità di crescere, come quando sali in montagna, arrivi ad un passo e scopri che ci sono delle altre montagne: non le vedevi prima, ora però le vedi mentre sai di essere già più in alto di prima; puoi andare avanti, fermarti o scendere... E' una via molto difficile, anch'io ho passato momenti difficili ma non ho mai pensato di fare altro, piuttosto avrei preferito vivere nelle difficoltà. Mi rendo anche conto che oggi è ancora più difficile di prima e ci sono meno opportunità, anche nell'insegnamento, rispetto al passato. Poi può essere che finalmente un giorno si capisca che avere scuole di musica comunali, come per esempio succede in tante città e piccoli comuni in Germania, non è una cosa sbagliata... Le scuole civiche sono realtà bellissime, in alcune regioni ci sono e credo che questa sia la via migliore per una diffusione capillare di una vera cultura musicale. Bisognerebbe cominciare a pensare ad un'alfabetizzazione musicale, a fare musica e a divertirsi nel farla. Il pubblico di domani può esistere solo se le persone tornano a far musica e a gioirne; solo allora un concerto sarà vissuto come una festa e non come un luogo di convenzioni sociali.



LA RICERCA DEL GESTO PRIMORDIALE

di **Gabriele Sfarra***

Fabio Vacchi: il ruolo del compositore nella società odierna, il rapporto tra i procedimenti compositivi e l'espressione, il giudizio sulle avanguardie e l'eredità della musica colta occidentale. Un'interessante intervista realizzata in occasione del workshop tenuto presso il Conservatorio "Casella" nell'ambito della prima edizione del Progetto Sperimentazione Cultura Giovani della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli", con il sostegno del MiBACT e della SIAE.

Qual è il ruolo del compositore nella vita culturale e nella società odierna? Crede che la musica d'oggi si trovi in una impasse?

Se sì, quale potrebbe essere secondo lei la via d'uscita?

Viviamo in un mondo complesso, sottoposto a spinte contrastanti. Le esigenze del mercato seguono le richieste di categorie sociali che spesso non sono attratte, perché non coinvolte e non motivate, dalla sfera culturale, musica alta compresa. Ovvio che il mercato condizioni: non abbiamo un'alternativa realistica e costruttiva al capitalismo, ma ipotesi fondate e strategie percorribili per rafforzarne gli aspetti costruttivi e limitarne le anomalie, tutelando stato sociale

e cultura. Lo stesso profitto distrugge se stesso se non mantiene in vita il mondo di cui si nutre. L'associazionismo rappresentativo di fasce svantaggiate, le fondazioni di ceti agiati che vogliono mettere al servizio della collettività i propri patrimoni, culturali ed economici, lo scambio d'idee sul web, possono sinergicamente contribuire a potenziare il benessere comune. Solo in questo contesto, grazie alla buona volontà di organizzatori e interpreti capaci di temperare la logica del guadagno con valori artistici e umanisti, si può, a parer mio, prospettare, anche per la musica d'oggi, una via d'uscita.

Le sue musiche vengono eseguite nelle più importanti sale del mondo. Prestigiose

istituzioni musicali le commissionano continuamente nuovi lavori. Che significato ha per lei il successo? Cosa significa essere un compositore di successo oggi?

Dal punto di vista esistenziale, significa avere vinto l'ostracismo subito a lungo per non essere stato pronò ai diktat dei potenti circuiti musicali. Un'esperienza che dà fiducia a chi sceglie di non omologarsi. Dal punto di vista estetico ed etico, avere successo comporta dei doveri. Sento l'obbligo morale di aiutare i giovani musicisti, ma anche i meno giovani, se ingiustamente emarginati. Per questo mi sforzo di creare reti con i colleghi che stimo, e di contribuire a ricucire il rapporto con il pubblico. E il rapporto affettivo e artistico con i ragazzi è per me linfa



Concerto finale all'Auditorium del Parco, novembre 2017, direttore Giordano Ferranti

vitale. Potrei dire che, in realtà, sono loro ad aiutare me, costringendomi a un continuo aggiornamento.

Sia durante il suo workshop, sia durante i laboratori tenuti dal Maestro Ivan Fedele e dal Maestro Nicola Piovani, abbiamo riflettuto sui concetti-chiave dell'“espressione di se stessi” e della “comunicazione” tramite la musica. Esprimere se stessi in musica equivale a comunicare? Che rapporto c'è tra il ‘mestiere’ del compositore e la sua ‘urgenza espressiva’?

Seguendo l'esempio dei grandi del passato, penso si debba cercare un equilibrio dinamico, mai certo e sempre in divenire, tra espressione di se stessi e comunicazione. Se si cede alla tentazione di seguire solo le proprie esigenze interiori, si dimentica l'interlocutore. Pensiamo a grandi musicisti, a grandi opere, dove il cedimento (nato sempre da una scelta) a una maggiore «facilità», a uno stile più emotivo che tocca corde percettive universali, s'inserisce in un contesto più complesso, sfumato, sfaccettato, diciamo pure «difficile». Se si trascura uno di questi poli, si pende per l'astrattismo concettuale fine a se stesso e ostico, o per l'ammiccamento banalizzante che annienta una sedimentazione secolare. La scrittura si arricchisce se si abbandona a una diversificazione, purché riconducibile a coerenza, a unità stilistica strutturale. Sono inoltre convinto che i «paletti», siano regole retoriche, di scrittura, o esigenze dettate dalla destinazione, dal tipo di pubblico, dal contesto, dall'organico, attivino le strategie creative,

costringendo la necessità di esprimersi a un confronto con l'altro da sé. Se inserisci momenti più diretti, comunicativi, d'impatto, aiuti l'ascoltatore a seguirti anche dove il linguaggio è più denso, raffinato, complesso. Sono le regole auree cui i compositori, prima dell'avanguardia dura e pura, si attecchivano naturalmente. È anche questa una sfida, realistica, che aiuta la qualità non richiudendosi in una torre d'avorio.

In occasione del nostro incontro di luglio lei ha puntato l'attenzione sulle idee di ‘comunicazione’ ed ‘emozione’, e dall'altra parte ci ha mostrato alcuni procedimenti compositivi rigorosi, matematici. Che rapporto c'è tra tali procedimenti e l'espressione, la comunicazione con l'ascoltatore? In che modo si relazionano questi due aspetti apparentemente distanti?

Sono le due anime della mia musica e degli universi che l'hanno condizionata. La cosiddetta avanguardia, di cui sono comunque figlio, mi ha insegnato l'autonomia concettuale, matematica, autodeterminante del linguaggio. E per questo le devo molto. Ma questa astrattezza è, a sua volta, costretta a fare i conti con i meccanismi corporei e percettivi che la tradizione aveva custodito con umiltà, e che le neuroscienze ci stanno insegnando essere qualcosa d'innegabile, se non sulla spinta di un'esaltazione fanatica. Puoi seguire lo schema formale

più raffinato, inseguire lo stile sperimentale più filosofico, ma se, con fuoco messianico ed egotista, vai contro il corpo, sfregiando le dimensioni antropologiche, culturali e collettive della bellezza e del piacere, fai una musica classista, autolesionista, che rema contro la propria sopravvivenza.

Nel suo catalogo sono presenti opere appartenenti a diversi generi musicali (dalla musica da camera a quella sinfonica e operistica). Utilizza diversi ‘procedimenti compositivi’ per composizioni di diversi generi oppure il suo metodo di lavoro è sempre lo stesso? Utilizza un ‘repertorio’ di tecniche compositive da assoggettare di volta in volta all'espressione?

Io amo molto la cucina, e mi picco di essere un bravo cuoco. Si tratta di saper mescolare gli ingredienti, oltre a sceglierli accuratamente. È il famoso compromesso di cui parla il grandissimo scrittore, e per me grande amico, Amos Oz, con cui tanto ho collaborato. È bilanciamento. Lo stesso da applicare alle prospettive politiche, fuori da ideologie schematizzate, o quando si affrontano delicati, poliedrici temi sociali. Non c'è nulla di facile, di scontato, ogni volta è una sfida. Nelle mie composizioni cerco di soppesare, a seconda del genere, della committenza, degli interpreti, del teatro o situazione che li ospita, i caratteri del mio stile, che è sempre uno, che resta

Perché la musica non è una categoria dello spirito, ma fa parte dell'umano.



Il workshop con Fabio Uacchi presso il Conservatorio Casella, luglio 2017

sempre coerente, ma si testa e si rafforza anche cambiando la quantità e la qualità delle componenti. A volte la musica popolare affiora più esplicita, a volte è sottesa, a volte l'atonalità prende il sopravvento rispetto alla modalità di matrice etnica, a volte prevale la tradizione, a volte la sperimentazione, a volte il rigore incanala le emozioni, a volte succede l'opposto.

Le capita spesso di collaborare con giovani musicisti o di svolgere attività didattica? Vuole dirci qualcosa a proposito del rapporto tra giovani e arte, giovani e istituzioni culturali?

Per quanto riguarda i giovani compositori, ne conosco molti: profondi, caparbi, creativi. Devono inserirsi nei giusti canali culturali. Senza lavoro di squadra non ci saranno prospettive. Insegno alla Scuola di Fiesole, un'isola che concentra, nella sua sostanza programmatica e operativa, i valori di



condivisione in cui mi riconosco. Un esempio concreto di quanto nulla sia impossibile. Poi credo alle sinergie, e quando posso immetto talenti in circuiti di rafforzamento positivo. È il caso dalla Fondazione Spinola Banna per l'Arte, vicino a Torino, vero centro propulsore delle nuove generazioni o dell'Atelier Opéra en création del Festival di Aix en Provence.

Qual è il suo rapporto con l'eredità della 'musica colta occidentale', ovvero con la tradizione, le sue strutture e le sue forme? Quale quello con la popular music?

Penso che la *popular music* possa raggiungere vette importanti e dialogare, nella sua specificità, con il linguaggio colto. Non temo il confronto e neppure l'intreccio tra i generi. Temo molto di più il finto colto, il linguaggio classico trivializzato. Senza spesso, complessità, profondità, la musica colta perde la sua ragione d'essere.

Durante il workshop ci ha parlato dei suoi passati scontri con la cosiddetta 'avanguardia'. Quando sono cambiate le cose? Quando ci si è liberati del dogmatismo delle avanguardie?

Credo che la ghetizzazione traspaia persino dalla terminologia. Che senso ha parlare di avanguardia, di musica nuova o di musica contemporanea? Sono termini incongrui che ormai usiamo per comodità, visto che vengono utilizzati da più di cent'anni. E sono termini che, fuori dalle censure degli adepti settari, suscitano allontanamento e rigetto nella stragrande maggioranza delle persone, anche quelle che ancora frequentano e amano la musica colta. Stupide? Ignoranti? Non credo. Il nuovo è una categoria metafisica. E poi quanto dura il nuovo? Dopo quanto diventa vecchio? Ci sono invece la trasformazione, il ritorno, la sperimentazione, che non possono mai partire dalla tabula rasa, se non per seguire astrattismi tronfi e pericolosi. L'avanguardia, con la sua incapacità di autocritica, ha rappresentato quanto di più tetragono, chiuso, duro e classista si possa immaginare. Se i pionieri hanno aperto strade, gli epigoni hanno cercato di sbarrare la strada al rinnovamento. Ma non ci sono riusciti, per fortuna, e io ne sono un esempio. Ciò nonostante, non si deve abbassare la guardia, perché tengono duro. Sono stati i circuiti del potere internazionale, incrina-





ti ma non morti, a imporre artificialmente un linguaggio solipsistico che negava la percezione, l'emozione, la comunicazione. Così facendo, hanno, per reazione, mantenuto in vita un linguaggio apparentemente opposto, ma che, a parer mio, rappresenta l'altra faccia della stessa medaglia. Uno stile pseudo-colto, banale e semplicistico, capace di attirare l'attenzione perché l'unico in campo a non essere respingente. Creando un gap terribile che tanti compositori, come me, hanno cercato e cercano di non rendere irreversibile.

Tra i grandi compositori del passato ce n'è uno in particolare che lei considera come un imprescindibile punto di riferimento?

Anche se è sempre molto difficile scegliere tra tanti amori e tanti punti di riferimento, dovendo attenermi a un solo nome, opto per Mozart. Un uomo straordinario, che ha riversato nella musica il suo mondo ideale, tra i più alti, progressisti e carichi di umanità della storia. Viveva tra persone che stavano già cominciando a cambiare il mondo, sotto Giuseppe II, fermate, poi, dagli eccessi di una Rivoluzione Francese che in tempo reale rinnegava i propri principi e dall'ondata conservatrice e reazionaria. La sua musica ne è il frutto. Perché la musica, a dispetto degli strutturalisti estremi, dei sezionatori, degli aridi speculatori che uccidono i concetti privandoli della sostanza emotiva e percettiva che li rende vivi, non è una categoria dello spirito, ma fa parte dell'umano.

Seconda edizione del progetto Sperimentazione Cultura Giovani

Per il secondo anno consecutivo il Progetto Sperimentazione Cultura Giovani della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" è risultato vincitore dell'iniziativa "Sillumina - Copia privata per i giovani, per la cultura" con il sostegno del MiBACT e della SIAE, per la creazione di residenze artistiche, con l'obiettivo di rafforzare e diversificare il sistema italiano della formazione artistica in ambito musicale. I candidati che risulteranno selezionati - tre compositori e un direttore d'orchestra *under 35*, il bando è scaduto a fine maggio - accederanno ad un percorso in residenza artistica che si svolgerà nel corso del 2018.

L'obiettivo primario del Progetto è quello di accogliere in città giovani artisti, secondo uno stile già molto diffuso in altre città europee, e dare a dei compositori la rara e preziosa opportunità di comporre e presentare in pubblico la propria musica, a dei direttori quella di confrontarsi con la preparazione di un'opera originale e con un organico ed un genere raramente affrontato durante il percorso di studio.

Tra i molti che hanno risposto al bando di selezione della prima edizione 2017, cinque giovani artisti residenti sono stati scelti da un'apposita commissione, composta dai Maestri Giorgio Battistelli, Fabrizio Pezzopane e Stefano Baiocco, in seguito all'esame e alla discussione di una propria partitura e del curriculum artistico: Carlo Ferdinando De Nardis, Paolo Fradiani, Francesco Sbraccia - compositori, Gabriele Centorbi e Giordano Ferranti - direttori.

Durante i sei mesi di residenza i musicisti vincitori del bando hanno partecipato a dei *workshop* tenuti da tre fra i più affermati compositori italiani: Ivan Fedele, Fabio Vacchi e Nicola Piovani. La struttura di questi incontri è stata quella del tradizionale "laboratorio artigiano" in cui un maestro di consumata perizia ha messo a disposizione degli allievi la sua scienza e la sua esperienza, spaziando dalle questioni più concrete delle tecniche e dei procedimenti compositivi a quelle inerenti le ragioni e le modalità estetiche del 'comporre oggi'. I *workshop*, aperti al pubblico, si sono svolti i giorni 7-9, 27-29 luglio e 28 settembre 2017 presso il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila, la cui collaborazione è stata significativa per la riuscita del progetto. Agli incontri ha partecipato un cospicuo numero di uditori, in gran parte studenti di composizione.

La residenza ha visto inoltre compositori e direttori coinvolti in una serie di laboratori empirici. Sotto la guida del tutor, i compositori hanno avuto l'opportunità di

montare, sperimentare, migliorare e risolvere problemi esecutivi e di musicalità. I laboratori sono stati dei veri e propri banchi di prova indispensabili all'acquisizione di competenze che hanno permesso agli artisti residenti di verificare la realizzabilità delle proprie idee musicali e di apprendere per esperienza diretta da un lato come risolvere problemi compositivi ed esecutivi, dall'altro quali sono i meccanismi della professione del musicista, ovvero la capacità di comporre su commissione, rispettando le consegne di organico, durata e tempistiche.

A partire dagli stimoli lanciati dai Maestri, i compositori hanno scritto tre brani musicali che sono stati concertati ed eseguiti in prima assoluta sotto la guida dei due direttori d'orchestra durante il concerto che si è tenuto il 23 novembre scorso presso l'Auditorium del Parco dell'Aquila. Il program-



Il workshop con Nicola Piovani presso il Conservatorio Casella, settembre 2017

ma prevedeva dunque *Apollo et Daphne*, Cantata per voce recitante, soprano, coro di voci bianche e dieci strumenti su testo di Publio Ovidio Nasone, di Carlo Ferdinando de Nardis, *Chants* per coro di voci bianche e dieci strumenti, di Paolo Fradiani, e *Il porto proibito*, per voce recitante, soprano, coro di voci bianche e dieci strumenti di Francesco Sbraccia. Lo spettacolo è stato interamente affidato ad esecutori *under 35*.

Obiettivo del progetto per il nuovo bando 2018 è la realizzazione di un nuovo genere di spettacolo che unisca musica dal vivo e ginnastica ritmica. Nel periodo di residenza i compositori elaboreranno musiche originali e trascrizioni destinate ad accompagnare l'esibizione di una squadra di ginnaste durante lo spettacolo a conclusione del progetto. Durante i mesi di residenza i vincitori seguiranno dei *workshop* guidati da docenti e ginnaste di fama internazionale sulla scrittura musicale e, nello specifico, anche sulla ginnastica ritmica e sulla coreografia. Si tratta dunque di una straordinaria occasione per i giovani compositori e i direttori di poter vivere una esperienza formativa e creativa completa, dall'idea iniziale alla sua realizzazione.



SHIRLEY HORN

Ritratto in Relax

di **Alessandra Stornelli**

Ritratto di un'interprete originale e fuori dagli schemi. La formazione classica, la passione precoce per il jazz, gli inizi con l'apprezzamento di musicisti eccellenti, la collaborazione e l'affiatamento con i colleghi, le scelte controcorrente. Alla base di tutto la libertà personale, le rivendicazioni degli affetti da tutelare, la musica intesa come espressione autentica.



L'animo di Shirley

"Troppi musicisti sembrano avere fretta e usano troppe note. Io ho bisogno di tempo per scattare la foto. Una ballad deve essere una ballad. È importante capire cosa la canzone stia dicendo, e trovare il modo di raccontare la storia. Ci vuole tempo. Non posso farlo in fretta. Davvero non posso".[1]

Questo per la Horn non era semplicemente un modo di affrontare l'interpretazione, ma era un modo di vivere, di parlare, di relazionarsi e scegliere, di volta in volta senza fretta e senza paura. L'assetto prediletto, già dal primo disco, era chiaro che fosse il trio, in cui lei stessa era alla voce e al

pianoforte. Una combinazione che riusciva a creare una condizione ideale per ciò che lei stessa voleva dire e descrivere: perchè il mood era il suo personale, il treno lo guidava lei.

Non è difficile rendersi conto della differenza ascoltando i dischi in cui, per un motivo o per un altro, al piano non c'era lei: la personalità della sua voce ha un altro aspetto e addirittura un altro timing. È come se lei, guidando, facesse leva sul piano per cantare, e quando viene meno la leva non si riesce a ricavarne la giusta intenzione. Sicuramente fu l'uso che la Horn faceva dello spazio ad affascinare Miles Davis, lo stesso in cui anche lui stava affondando le mani in quegli anni. Uno stile che Davis a sua volta ammirava anche in Ahmad Jamal, musicisti-

sta per il quale tra l'altro la Horn aveva una sconfinata ammirazione.

Shirley Horn non era una compositrice, era invece una splendida interprete, capace di creare intorno ai brani che accuratamente sceglieva un'aura di *relax* assolutamente incomparabile. La natura di questa capacità è da ricercare in due condizioni generali, la prima delle quali riguarda la sua stessa natura. Shirley Horn vive in una condizione di *relax* ogni circostanza della sua vita, un aspetto che appare nei concerti, nelle interviste, ma anche nei racconti dei suoi più cari collaboratori e di sua figlia Rainy. [2] D'altro canto la tranquillità con cui allora scelse di rinunciare al mercato internazionale per occuparsi della famiglia, come anche raccontò in seguito, non è un fatto così frequente ma degno di una persona sicura di sé, che sa ciò che vuole e quali sono le sue priorità.

La seconda condizione invece è di carattere più strettamente musicale, è il fatto che lei stessa, come detto, guida la *performance* e riesce quindi a creare la condizione ideale per l'interpretazione melodica che ci costruirà sopra. "Tira indietro" [3] in maniera apparentemente esagerata, ma mai stancante, riesce a mantenere solide delle lentissime *ballad* che suonate da qualcun altro a quel *bit* cadrebbero di sicuro. Il *comping* pianistico è sempre perfetto perché risponde proprio a se stessa, e si prende anche libertà che in duo sarebbero più rischiose. Ricorda il Nat Cole ma è più ricercata nelle scelte, ricorda Ray Charles ma è più fine e *jazzy*. L'utilizzo che fa della sua voce è molto sottile, va dal pianissimo al piano, e qualche volta al mezzoforte. Queste dinamiche le sono essenziali per ottenere ciò di cui ha bisogno e sono sufficienti all'ascoltatore per rimanere incantato.

Durante PianoJazz [4] con Marian McPartland, Shirley suonò *Violet For Your Furs*



e la sua collega le confidò che amava i modi in cui eseguiva le modulazioni. Shirley rispose che questa era una delle caratteristiche che preferiva nell'interpretare i brani. Appare chiaro infatti che non amava manipolare troppo la melodia, preferiva agire alle fondamenta, senza sconvolgere l'andamento melodico. E questo probabilmente era l'aspetto che prima di ogni altro l'aveva colpita da



In alto: Shirley Horn e Mile Davis
In basso: a sinistra Steve Williams (batterista)
e a destra Charles Ables (bassista)

bambina ascoltando i dischi di famiglia, da dove pare abbia compiuto la maggior parte delle sue scelte (Billie Holiday, Count Basie, Sarah Vaughan, Dina Washington ecc.).

La McPartland le chiese anche se c'era un modo particolare in cui preparava i brani che sceglieva, se cominciava con l'armonia oppure con la melodia, con il pianoforte o con la voce. Shirley rispose che voce e piano cominciano insieme, che l'interpretazione di un brano - nel suo caso - avviene per entrambi gli strumenti contemporaneamente e si sviluppa in maniera il più naturale possibile, questo è per lei l'ingrediente fondamentale. Inoltre, il sostegno ritmico, anche nelle *ballad*, è sempre presente, ed è lei a procurarselo, il trio lo rinforza, ma è lei a stabilirlo e mantenerlo.

La seduzione del jazz

Shirley Horn si dedicò, almeno in principio, alla musica classica, si diplomò presso la rinomata Howard University di Washington e le fu anche offerto un posto alla celebre Juilliard School of Music di New York. Dovette rinunciare perché le disponibilità finanziarie della sua famiglia non le avrebbero permesso un trasferimento nella Grande Mela. Una famiglia molto amante della musica, specialmente sua madre che aveva



una nutrita collezione di dischi pescati nei repertori, al tempo contemporanei, dei più grandi artisti restati ai vertici della storia del jazz. Grazie a questo Shirley tra i 12 e i 13 anni sviluppò un amore sfrenato per Erroll Garner, infatti in più di un'occasione dichiarò: "per anni ho suonato la sua musica nota per nota" [5]. Ironico quanto questo fosse singolare per la musica di Garner, autodidatta del quale non ci pervengono notizie riguardo la lettura e scrittura musicale: la tradizione del pianismo nero incontrava la formazione accademica, per giunta di una adolescente timida e di buona famiglia. Dopo poco fu la volta di Oscar Peterson. "Oscar Peterson è il mio Rachmaninov. Rachmaninov e Debussy erano i miei preferiti a scuola. Quando ho ascoltato Ahmad Jamal, lui è diventato il mio Debussy. Queste sono le mie radici." [6]

Ci troviamo sulla porta d'ingresso che sedusse Shirley verso il mondo del jazz. Cominciò a frequentare i numerosi jazz club del quartiere di U-Street, una zona di Washington che all'epoca ospitava una delle più numerose comunità afroamericane di tutti gli Stati Uniti.

Non avendo ancora l'età legale per entrare nei locali dove si consumavano alcolici, doveva spesso introdursi di nascosto per ascoltare quella musica che tanto la incuriosiva. Fino a questo momento, comunque, la sua aspirazione era diventare una pianista, e il canto era del al di là di ogni suo progetto. Il suo esordio come



cantante fu quantomeno curioso. Come lei stessa amava ricordare in molte interviste, “avevo quasi diciotto anni e presi un lavoro in un ristorante piuttosto famoso a quel tempo. Suonavo dalle 17 alle 19 e ricordo un vecchio signore che aveva l’abitudine di venire a cena ogni sera. Eravamo vicini al Natale e non avevo detto niente ai miei genitori perchè sarei dovuta essere a scuola. L’anziano signore entrò una sera e portava con sè un orsacchiotto, un bellissimo, enorme, orsacchiotto turchese. Mi mandò un biglietto ‘Se canti Melancholy Baby l’orsacchiotto è tuo.’ Beh, avevo ascoltato tutte quelle canzoni a casa mia, cercai di ricordare le parole e cantai la canzone. Ero spaventata a morte.”[7] La risposta del pubblico fu positiva: da quella sera in poi la Horn si rese conto che la sua voce poteva essere un ulteriore strumento di espressione, da aggiungere alla tastiera del pianoforte.

Per tutti gli anni Cinquanta Shirley Horn continuò ad esibirsi soltanto a Washington e dintorni. Nel 1955 si era sposata e il desiderio di rimanere accanto al marito (e più tardi anche accanto alla figlia Rainy) la spinsero a non tentare la fortuna in città jazzisticamente più strategiche.

La svolta

La situazione sarebbe rimasta quella se nel 1960 una piccola etichetta indipendente, la Stere-O-Craft non le avesse offerto l’opportunità di incidere il primo disco a suo nome intitolato “Embers and Ashes”. Un disco in trio in cui da subito si può scorgere l’anima vera di questa incredibile artista. La sua capacità di creare relax con entrambi gli strumenti, inscindibili tra loro, era già allora un tratto caratteristico assolutamente empatico ed affascinante. La famiglia Horn era originaria di St.Louis, nel Missouri, come quella di Miles Davis, e una sua zia era stata insegnante di Miles ai tempi della scuola. Purtroppo non sappiamo come, e probabilmente non lo sapremo mai, ma il disco finì tra le mani di Miles Davis, il quale rimase talmente colpito dal suo stile da telefonarle. La Horn racconta questo aneddoto molte volte nel corso della sua carriera e dice che si trovava in Virginia da sua suocera e che per prima cosa pensò ad uno scher-

zo, ma poi, persuasa che non fosse così decise di partire con suo marito per New York e andare a vedere di cosa si trattasse. “Così chiamai un amico di famiglia per farmi venire a prendere alla stazione e mi portò direttamente a casa di Davis. Una volta lì si sentivano i suoi figli, tanti bambini e ogni tanto canticchiavano melodie da un brano del mio disco. Così mi resi conto che Miles conosceva la mia musica. Incontrai Gil Evans, incontrai Teo Macero, erano tutti lì per incontrarmi. In realtà io non sapevo neanche chi fossero queste persone. Miles insistette perchè io facessi l’apertura per lui al Village Vanguard. Disse a Max Gordon ‘Se non apre lei, io non suono’. Ecco, è così che è cominciata.”[8]

Il trombettista, notoriamente parco di lodi nei confronti dei suoi



colleghi lo era più che mai nei confronti delle cantanti, ma questa volta addirittura insistette con Max Gordon perchè accettasse la Horn al Vanguard, pare infatti che il proprietario non fosse convinto della scelta perchè non aveva mai sentito parlare di lei. La sera che debuttò al Vanguard era il 29 maggio del 1961. Erano presenti nel locale di Gordon, tra gli altri, Sidney Poitier, che si complimentò con la Horn per averla sentita poco tempo prima[9], Lena Horne e anche Charlie Mingus. La giovane Shirley era molto emozionata. Il sostegno di Davis e le esibizioni newyorkesi aiutarono la Horn ad entrare nel panorama jazzistico della città e oltre.

Firmò un contratto di cinque anni con la Mercury, ma soltanto come cantante. Non fu un’esperienza piacevole per lei, si disse in seguito lusingata per aver avuto da subito dei collaboratori di altissimi livelli, ma era enormemente in imbarazzo senza il suo pianoforte. Anche Quincy Jones anni

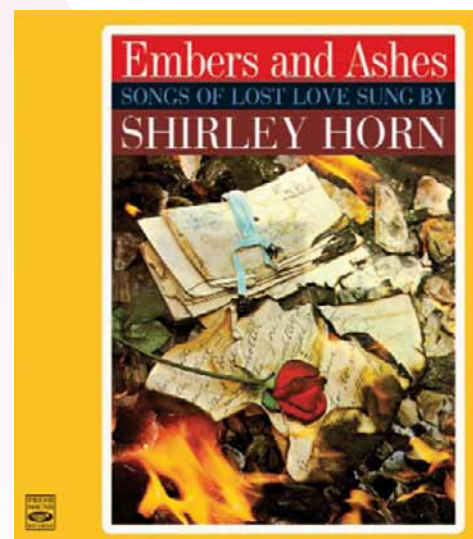
più tardi dichiarò che era stato uno sbaglio non farle un contratto anche come pianista.

A Shirley Horn semplice cantante sembra mancare qualcosa di importante. Anche dopo tutti questi anni, ascoltare un disco che la ritrae soltanto alla voce dà l’impressione quasi di non riconoscerla, la sua stessa vocalità sembra non essere la sua. In formazioni più ampie come le orchestre il suo ruolo si riduceva a quello di semplice musicista, mentre quella poesia

che sentiamo nei suoi lavori, quell’incredibile relax e carica emotiva che trasmette con le sue interpretazioni nasce e cresce proprio nella sua mente e nella sua musica. Come Bill Evans la sua formazione prediletta era quella del trio, in cui la situazione era completamente nelle sue mani, fondamentale l’interplay con i suoi fedeli musicisti, la cura dei dettagli e delle piccole sfumature.

Nel 1965 incise “Travelin’ Light” per la ABC, qui il trio venne integrato da Kenny Burrell, Joe Newman, Frank Wess, buon esempio di quello che era il lavoro in studio di Shirley Horn nella prima parte della sua carriera. Registrato tra il febbraio e l’ottobre 1965, la vede poco più che trentenne, ma già del tutto matura e padrona della sua arte. Eppure, in quel periodo la sua notorietà stentava ad affermarsi. Vale la pena riportare quanto afferma nelle note di copertina originali l’arrangiatore Johnny Pate: “Ci potranno essere parecchie persone alle quali il nome di Shirley Horn non dirà nulla, ma mi sento piuttosto sicuro che questa sfortunata situazione cambierà molto presto: forse con la pubblicazione di questo disco. Il suo talento richiede a gran voce un uditorio più ampio e un seguito di appassionati. Ho am-

Era una splendida interprete, capace di creare intorno ai brani un’aura di relax incomparabile.



mirato Shirley per molto tempo ed è un grande piacere aiutarla a far conoscere il suo talento al pubblico” [10]. È una fotografia fedele di quella che era all’epoca la situazione della cantante pianista: rispettata e ammirata da molti suoi colleghi, ma praticamente sconosciuta al grande pubblico. Eppure era arrivata a New York da qualche anno, aveva già avuto modo di incidere alcuni ottimi titoli e il suo talento era evidente per chiunque avesse avuto l’occasione di ascoltarla.

La Mercury aveva anche tentato di orientarla verso la popular music, erano gli anni Sessanta e stavano impazzando i Beatles, ma la risposta della Horn fu abbastanza eloquente: se ne tornò a Washington e si dedicò alla sua famiglia, a crescere sua figlia Rainy insieme a suo marito Shepherd Deering. “Be’ mi sono sposata e ho avuto una bimba. Non ho rimpianti, ero una madre, mia figlia aveva bisogno di me e io di lei. Decisi che me ne sarei stata a casa e me ne sarei presa cura. Sono felice di averlo fatto, lei è meravigliosa, una splendida donna, ora ho due nipoti, uno di dieci e uno di quattordici anni.” [11]

I valori fondamentali

Le ragioni di questa scelta singolare sono da ricercare nell’educazione familiare e nel modo in cui la Horn era cresciuta. Aveva avuto un rapporto molto stretto con la madre, la donna che aveva comprato i dischi dai quali era nata la sua passione per la musica, la donna che l’aveva sempre accompagnata e aiutata. Una mamma severa ma anche completamente devota ai suoi figli. Un esempio è anche la scelta di Shirley di non andare alla Juilliard. Oltre che rappresentare una spesa impegnativa, ci si pose il problema della lontananza - era una famiglia molto unita, che metteva al primo posto delle priorità proprio il legame familiare - e questo aveva condizionato anche le scelte, come è evidente. Lei stessa fa un commento sul fatto che sua madre fosse sempre lì per lei, “Confesso di aver adorato questa cosa, probabilmente le mamme di oggi non stanno abbastanza a casa con i figli, e questo a lungo andare può rappresentare un problema”. [12]

Shirley lasciò la scena nazionale proprio nel momento più importante, quello in cui le cose cominciarono a muoversi nel verso giusto, quello che ogni artista aspetta per vedere ripagati gli sforzi e l’impegno di una vita. Compie questa scelta con la massima lucidità, una scelta radicale che ha condizionato l’intera sua carriera, ma ha sicuramente reso felice la sua famiglia, sua figlia e soprattutto se stessa. È necessario aggiungere però che la sua musica non si è mai fermata, Shirley

ha suonato sempre, si fermò soltanto per un paio di settimane quando ebbe Rainy, la sua unica figlia. Per il resto in tutto il periodo in cui si ritirò dalla scena nazionale continuò semplicemente a suonare nella sua zona, facendo anche cose più piccole pur di lavorare, ma restando vicino alla sua famiglia.

Per quasi tutti gli anni Settanta si esibì solamente nei locali di Washington, limi-



tando al minimo indispensabile i tour e le incisioni discografiche. Riprese il suo posto sotto i riflettori nel 1981 con una *standing ovation* al North Sea Jazz Festival dell’Aia, che l’ha consacrata vedette jazzistica di livello internazionale. L’anno successivo vennero pubblicati per SteepleChase i live “All Night Long” e “Violet for Your Furs”, con i suoi cari Charles Ables e Billy Hart [13] registrati proprio al North Sea Jazz Festival il 10 e 12 luglio del 1981. Un’altra interessante incisione è dell’11 dicembre 1984, una trasmissione radiofonica condotta da Marian McPartland intitolata *PianoJazz* che invitava di volta in volta artisti per lo più appartenenti al panorama jazzistico per conversare e cimentarsi in interpretazioni spesso molto interessanti. Quella era la volta di Shirley, era il suo ritorno, sua figlia si era sposata e

lei era decisa a tornare in pista, con tutto ciò che questo avrebbe comportato.

La perfezione del trio

Era il 1980 quando la Horn si trovava a Baltimora in tour e sentì Ables alla chitarra, capì che aveva proprio ciò che stava cercando e gli disse che se avesse fatto col basso ciò che aveva appena fatto con la chitarra avrebbe certamente fatto parte del suo trio. “Era mattina presto,” racconta Shirley “ero a casa a preparare la colazione e bussarono alla porta, era Charles, mi disse che doveva farmi sentire qualcosa, io non lo conoscevo così bene, e mi chiedevo cosa ci facesse lì. Cominciò a suonare alcune cose con il basso elettrico, così io mi misi al pianoforte, all’inizio mi dovetti abituarci un po’ al suono (del basso elettrico) ma Charles suonò proprio come volevo. Ray Brown una volta disse che Charles suonava il basso elettrico più simile ad un contrabbasso che lui avesse mai sentito, anche Milt Hinton lo disse”. [15]

Un carattere molto chiuso e introverso quello di Charles, non è facile infatti trovare sue dichiarazioni, a parte questa, parlando del suo rapporto con Shirley: “C’è un alto livello di musicalità, penso sia questo. Io sento tutto quello che lei fa, così so esattamente cosa fare. Spesso non si ascolta fino in fondo, ma c’è sempre qualcosa da notare. E’ quello che accade con Shirley, c’è sempre qualcosa a cui fare attenzione.” [14]

L’ingresso del batterista Steve Williams, membro più giovane del gruppo, risale al 1984 per il disco “The Garden Of The Blues”. L’empatia di Steve con Shirley è notevole, specialmente nelle ballad molto lente dove lei sottilmente varia il tempo battuta dopo battuta. “Durante un concerto di Shirley Horn a New York ricordo perfettamente un batterista



jazz anche piuttosto noto, presente quella sera, che tentava di seguire con la testa il primo beat di ogni misura. Non riuscendo 'a trovare l'uno' ripetutamente scosse la testa e si meravigliò, poi disse a Steve che lui non avrebbe mai rischiato l'imbarazzo di sedersi con Shirley".[17]

L'incredibile complicità tra tutti e tre in trent'anni di musica insieme ha costruito il valore aggiunto di un'artista già oltremodo indipendente, ma assolutamente affascinata dall'interplay e dalla sensibilità che questo può generare. Perché ciò che fa lavorare bene un trio è una cosa molto semplice ma difficile da realizzare, supportarsi al punto di riuscire a sembrare una persona sola. "Ci vuole tempo per trovare i musicisti perfetti, qualche volta siamo così vicini quando suoniamo che ci muoviamo come una persona sola. Quel tipo di unione è molto rara, è magica".[18]

Seguiranno bellissimi ed emozionanti album dal carattere originale come "Close Enough For Love", degno di nota a mio avviso perché sia negli standard che nei brani originali è possibile affondare le mani nella perso-

gno, al tributo per Peggy Lee. Entrò con la sua sedia accompagnata dal pianista Mike Renzi, quella sera, parte del suo trio. "E' stata senza dubbio la miglior voce ascoltata in quella serata".[19] Tornò alla Carnegie Hall quattro sere dopo, in una serata a metà con Dave Brubeck. Al pianoforte per lei c'è George Mesterhazy, che la sta accompagnando da quando è tornata alle scene. Per chiudere lo spettacolo Shirley canta *Here's To Life*, brano ormai molto amato e noto anche ai più, e durante il refrain praticamente dimentica alcune parole, ma l'esibizione termina comunque con una grande ovazione del pubblico.

Lascia il palco, ma con la richiesta di un bis la fanno rientrare, il pubblico è ancora in piedi dalla standing ovation quando accompagna da suo marito Shep, Shirley si sposta dalla sedia a rotelle allo sgabello del pianoforte. Scende il silenzio. "Ho sentito dire che non mi sarei più accompagnata al pianoforte, beh... si sbagliavano!"[20] disse così, nella sua inconfondibile voce, prima di cominciare *Confession*, un classico, inciso

incidono insieme. "May The Music Never End" è dedicato a Charles Ables. Voglio concludere citando la dedica che c'è su quel booklet perché la trovo emblematica del loro rapporto, di ciò che può significare dopo tanti anni perdere un compagno così importante e certamente insostituibile, un dolore che somiglia alla sindrome dell'arto mancante. La malattia di Shirley si fece più complicata e un tumore sopraggiunse a portarsela via il 20 ottobre 2005.

Chas (alias 007^{1/2})

There is no saying goodbye to you just a slight postponement until the next gig. Those thirty-three years of love and music will hold me and Steve until later. We knew and we felt it all.

*My friend, my music partner
My soul mate.*

Shirley



nalità ormai definita che lei stessa ci aveva fatto pregustare in tutte le incisioni precedenti. In quell'album è palpabile la maturità costruita con i live, l'incredibile empatia consolidata con Ables e Williams, ma anche la sicurezza acquisita attraverso un rapporto col pubblico più diretto e costante.

Nel 2002, in seguito a complicitanze dovute al diabete, malattia che la accompagnava ormai da vent'anni, si rese necessario amputarle una gamba sotto il ginocchio. Fu un duro colpo per lei e per la sua famiglia, ma ancor più la colpì nel suo intimo di pianista. Non avrebbe potuto suonare come aveva sempre fatto, non avrebbe potuto usare il pedale di sustain che notoriamente costituisce una buona percentuale del suono personale di un pianista. Nonostante questo continuò a suonare dalla sua sedia a rotelle e ad esercitarsi in attesa di trovare una soluzione.

Nel 2003 apparve alla Carnegie Hall un paio di sere per il JVC Jazz Festival, il 23 giu-

da lei circa quarant'anni prima, "buona parte del pubblico non si rimise neanche a sedere, era fortissima l'emozione, da brivido, mista ad una buona dose di sollievo".[21] Shirley Horn era tornata al piano, di nuovo al timone.

Nel marzo dello stesso anno era uscito il suo ultimo disco, "May The Music Never End", con al pianoforte George Mesterhazy, pianista e arrangiatore di origine ungherese con il quale aveva un buon rapporto, ma che a mio avviso non aveva una personalità prevalente. E penso che la scelta fu mirata, per evitare ciò che era già accaduto tanti anni prima quando Shirley fu privata della sua libertà interpretativa a causa della mancanza del suo pianoforte. Nel disco sono presenti ospiti importanti come Roy Hargrove al flicorno e l'amatissimo Ahmad Jamal al pianoforte. Finalmente, dopo una vita artistica condivisa e contemporanea, dopo la profonda ammirazione e l'affetto che in tutti quegli anni li aveva legati, Shirley e Ahmad

[1] Citazione tradotta dal documentario "Reflecting and Reminiscing" in occasione dell'uscita postuma del suo "Live at 4 Queens" per la Resonance Records.

[2] Idem

[3] Termine usato in gergo jazzistico per indicare lo spostamento ritmico della melodia in ritardo rispetto al tempo del brano.

[4] "Piano Jazz", Marian McPartland/Shirley Horn, PBS radio broadcast, "Piano Jazz", New York, December 11, 1984

[5] Idem

[6] Bill King, Shirley Horn. *A Vocal Tradition*, in: "Jazz Report", 4/4 (Spring 1991), p. 12

[7] W. Royal Stokes, *Living the Jazz Life*. Conversations with Forty Musicians About Their Careers, in Jazz, New York 2000 [book: Oxford University Press], p. 125

[8] Ibidem, p. 128

[9] Infatti non molto tempo dopo lei stessa con Quincy Jones si recò a Hollywood per incidere un paio di colonne sonore di film con Poitier

[10] *Travelin' Light*, Johnny Pate, booklet, 1965

[11] W. Royal Stokes: *Living the Jazz Life*, ibidem, p. 127

[12] Lara Pellegrinelli: *Around the Horn with Shirley*, in: "Jazz Times", 13/4 (May 2001), p. 58

[13] Billy Hart fu uno dei primi con cui Shirley suonò e si fidava molto di lui, lo dichiara anche in una piacevole conversazione con Marian McPartland nel broadcast PianoJazz dedicato a lei.

[14] Willard Jenkins, *Slow & Satisfying*. Shirley Horn has fought a hard battle to overcome recent physical and musical hardships, in: *Down Beat*, 71/3 (Mar.2004), p. 52

[15] Stephanie Stein, *Shirley Horn. It Had to Be Shirley*, in: "Down Beat", 58/4 (Apr.1991), p. 30

[16] *Close Enough For Love*, booklet 1988

[17] Herb Boyd: *Shirley Horn. Seducing the Audience*, in: "Down Beat", 61/11 "(Nov.1994), p. 28

[18] Gene A. Davis: *Shirley Horn. Playing Again*, in: "Jazziz", 20/11 (Nov.2003), p. 12

[19] Idem

[20] Idem

[21] Idem

DIRIGERE LA NUOVA MUSICA

Da Stravinsky a Eötvös,
passando per
Schönberg:
l'Humus creativo
e i suoi frutti

Cercando di capire come un direttore d'orchestra affronta l'interpretazione dei brani proposti dai compositori delle nuove generazioni e in quale modo si dipana il lavoro tra direttore, strumentista e compositore, abbiamo incontrato il direttore d'orchestra Andrea Vitello, protagonista di un interessante progetto incentrato sul repertorio contemporaneo.

di **Andi Zeka**

Digitando in rete **Andrea Vitello**, pratica di ricerca ormai diffusissima per tutti gli artisti, si trovano per lo più informazioni sulla sua attività concertistica, e poche cose riguardanti la sua persona. Indubbiamente il suo lavoro parla di lei in modo molto più dettagliato di quanto possa fare una biografia, ma forse potremmo colmare questa piccola lacuna spendendo qualche parola per i lettori, sulla sua formazione e sul percorso che l'ha portata a calcare gli importanti palcoscenici nei quali oggi lavora...

Non amo molto parlare di me, ho una formazione come pianista e compositore

praticamente da autodidatta, prendendo qualche lezione qua e là, e ho conseguito alcuni titoli da privatista tra cui il diploma in Musica Corale e Direzione di Coro per poi conseguire una Laurea Specialistica in Composizione Corale e Direzione di Coro presso il Conservatorio Martini di Bologna, relatore della tesi il M^o Gian Paolo Luppi. Dopo di questo ho conseguito il diploma di Alto Perfezionamento in Direzione d'Orchestra presso l'Accademia Musicale Pescaresc sotto la guida di Donato Renzetti, che considero a tutti gli effetti il mio maestro.

Riguardo ai concerti: i grandi palcoscenici fanno impressione, è vero, ma credo che per un artista trovino il loro

significato più profondo se inseriti in un percorso coerente. Insomma, più che dove ci si esibisce, conta ciò che si propone e con quale partecipazione; personalmente cerco di presentare al pubblico programmi in cui credo, inserendo ove possibile brani in prima esecuzione o di raro ascolto, sia nelle sale più blasonate che in quelle meno note.

Tra le opere con cui si è cimentato, il debutto discografico con il "Pierrot Lunaire" di Schönberg, ha lasciato un forte segno nel panorama internazionale... personalmente per lei ha così grande importanza o ci sono altre opere a cui si sente più intimamente legato?



Penso che si dovrebbe affrontare ogni partitura come se non fosse mai stata eseguita...

L'esperienza del Pierrot è stata un unicum eccezionale, nato da un connubio singolare tra artisti molto diversi che per una di quelle alchimie che talvolta si verificano, ha dato vita ad un prodotto che ci ha dato grandi soddisfazioni. Vi sono molto legato. Nello stesso CD compare anche il brano *Red Music* di Andrea Portera, e se devo citare un brano che mi è particolarmente caro penso al suo *Original Mater*, che ho avuto il piacere di eseguire in prima esecuzione nel 2010 e che porterò con me anche quest'anno per alcune date in Russia.

Uno dei suoi ultimi lavori è stata la collaborazione con i Solisti della Scala; vuole parlarcene?

L'idea è nata dopo aver conosciuto Fabrizio Meloni, primo clarinetto solista dell'orchestra del Teatro alla Scala e dell'omonima Filarmonica. Il Teatro alla Scala è il primo teatro lirico del mondo e la sua fama è ovviamente legata in particolare al repertorio lirico. L'orchestra del teatro è però una delle migliori orchestre di tutto il panorama internazionale, a suo agio con un repertorio vastissimo anche se non è normalmente associata a quello contemporaneo. Stando così le cose ho pensato a

quanto sarebbe stato stimolante affrontare dei brani di nuova composizione con questi strumentisti eccezionali, l'ho loro proposto e dopo esserci consultati con Warner abbiamo iniziato a lavorare.

Come è nato l'interessamento di Warner Classics e dove è stato registrato il CD?

Il cd è stato registrato presso il Bartók Studio di Raffaele Cacciola, nei pressi di Monza, ed è stato proprio dal confronto con Raffaele che è nata l'idea di proporre la pubblicazione a Warner. Il progetto ha poi visto la luce grazie alla lungimiranza di Paolo Tondo di Warner Italia, il quale ha sposato questo progetto con entusiasmo aiutandoci a dargli una forma discografica adeguata.

Vi sono differenze sostanziali nella direzione di un ensemble durante una performance live e una registrazione?

Molte, ad esempio in una registrazione si possono fare delle prese più o meno lunghe, concentrandosi sui dettagli che per un ascolto discografico sono essenziali, il che fa sì che la razionalità debba essere massima; in una esecuzione live ci si può concentrare più sulla veduta d'insieme di un brano e l'aspetto emozionale può essere più importante nel ricreare quello scambio di energia tra musicisti e pubblico che avviene in un concerto.

Il cd "Octets", uscito nel Maggio di quest'anno e registrato appunto con il complesso scaligero, affianca l'Ottetto per strumenti a fiato di Stravinsky ad autori contemporanei quali Peter Eötvös, Alessio Elia, Albertas Navickas, Rita Ueda... Dirigere opere di compositori viventi, piuttosto che di giganti del passato, richiede un approccio diverso alla partitura e alla sua interpretazione?

Facendo questo mestiere nel 2018 abbiamo la fortuna di avere un ampissimo repertorio di capolavori di sicuro gradimento da parte del pubblico e di sicura soddisfazione per gli interpreti. Affrontare brani di nuova composizione – anche di autori noti – comporta innanzi tutto una ricerca specifica e anche la volontà di rischiare qualcosa: solo il tempo dirà se quello che eseguiamo oggi in prima assoluta sarà o meno degno di entrare nel novero dei capolavori o perlomeno di trovare il suo spazio nel grande repertorio.

Credo che la varietà dei brani presenti in questo disco rispecchi bene lo spirito che ha animato tutta la produzione. Come scrive giustamente Guido Barbieri nelle sue note, Stravinsky è l'*humus* da cui germinano le altre composizioni quasi per gemmazione spontanea. Una gemmazione però che dà origine a brani estremamente diversi tra loro, appartenenti ad estetiche affatto lontane.

Ad esempio Navickas scrive un brano tutto giocato tra il piano e il pianissimo,

dove i soffi e le note appena accennate realizzano un'esperienza di ascolto rarefatta e intima, che mi piace evocare con l'immagine di una piuma che cade su di una distesa di neve fresca; Ueda al contrario descrive l'amore di due Gargoyles che da par loro costringono l'ensemble a cluster in *fortissimo* ed effetti volutamente grotteschi e caricaturali, inclusa l'imitazione dei corvi con la sola ancia dei fagotti e il "tubare" delle creature mitologiche oggetto del titolo attraverso un'effettistica estremamente ricercata. Tra Eötvös ed Elia c'è una affinità non solo nella collocazione geografica dei due compositori (entrambi vivono a Budapest e sono legati anche da rapporti personali) ma anche data dal ruolo dell'elemento ritmico nelle loro composizioni. Un elemento che in Eötvös si manifesta con movenze quasi jazzistiche creando un mondo sonoro molto "sincopato", con attacchi dei fiati con colpi di lingua particolari, un uso molto personale delle sordine e un'accentazione delle frasi che sovente indugia sui tempi "deboli" della battuta; in Elia l'importante elemento ritmico si affianca all'uso dell'intonazione naturale che evoca mondi "lunari", ora statici ora vorticosamente danzanti, spesso composti in layer sovrapposti dove l'apparente semplicità nasconde un intreccio polifonico/poliritmico quasi fiammingo. Proprio dell'ottetto di Elia colpisce la complessità e la densità della scrittura, specchio della volontà ferrea di offrire al pubblico un brano di riferimento accanto al capolavoro stravinskiano.

Il lavoro di preparazione delle prime esecuzioni assolute, come avviene? Vi è uno stretto connubio tra compositori ed esecutori?



Il connubio può manifestarsi in diversi modi. Personalmente amo confrontarmi strettamente con i compositori per quanto possibile, conoscerli e comprendere il loro essere e da questo farmi un'idea della loro estetica; così è stato con gli autori di questi brani, pur con i limiti dati dalla distanza geografica: con Navickas e Ueda (che vivono rispettivamente a San Francisco e Vancouver) ci siamo sentiti perlopiù via mail e telefono/Skype, anche se conosco Rita Ueda da molto tempo e abbiamo avuto altre occasioni di frequentarci e confrontarci. Mentre con Eötvös e Elia (che vivono a Budapest) è stato anche possibile vedersi di persona e discutere *vis à vis* di certe problematiche.

I musicisti dell'ensemble hanno avuto la possibilità di incontrare alcuni dei compositori soltanto in sede di registrazione, dunque il loro approccio è stato necessariamente meno personale e più tecnico, anche se animato dalla comune intenzione di dare il meglio di sé.

Eseguire opere che non sono mai state suonate prima ha di certo le sue difficoltà: si è indubbiamente liberi dalla presenza, a volte ingombrante, del paragone con le esecuzioni dei grandi del passato, ma allo stesso tempo si è privi del loro esempio. Questo crea incertezze e difficoltà o è solo uno stimolo maggiore per la ricerca di una strada innovativa e personale?

Il paragone, ineludibile, con i grandi interpreti di oggi e del passato ci mette a rischio di realizzare qualcosa di impersonale o al contrario di cercare di essere originali a tutti i costi con la possibilità di travisare o parodiare involontariamente il messaggio del compositore, sia esso vivente o un classico. Talvolta penso che si dovrebbe affrontare ogni partitura come se non fosse mai stata eseguita, ma capisco che sia impossibile e forse anche un po' onanistico. In ogni caso con opere mai eseguite la ricerca è necessaria e nel caso di opere scritte da compositori viventi il rapporto con essi fa parte di questa ricerca ed è per me estremamente stimolante.

La sua esperienza di direttore, le ha fornito sicuramente la possibilità di costruirsi

un quadro della direzione che la musica contemporanea e la composizione stanno prendendo oggi... è riuscito a rintracciare nella frammentaria e variegata panoramica mondiale, caratteristiche stilistiche comuni o obiettivi tali che un giorno permetteranno agli storici della musica di "etichettare" la creazione musicale colta attuale?

Non sono in grado di dare un giudizio storico né vorrei darne qui uno di merito. In generale ho l'impressione che si stia superando una fase intellettualistica dove la ricerca è intesa come un fine più che un mezzo, a favore di un ritorno ad una musica che pur non rinnegando la ricerca è più pensata per l'ascolto. Il che ha senso, no?

OCTETS

WARNER CLASSICS

direttore Andrea VITELLO

I SOLISTI DELLA SCALA

(Andrea Manco: flauto; Fabrizio Meloni: clarinetto; Gabriele Screpis e Nicola Meneghetti: fagotti; Francesco Tamiami e Marco Toro: trombe; Giuseppe Grandi e Daniele Morandini: tromboni.)

Il CD include la prima registrazione del complesso scaligero dell'Ottetto per strumenti a fiato di Stravinsky e prime registrazioni assolute dei brani:

Octet di Peter Eötvös (2008)

© G. Ricordi & Co. Bühnen - und Musikverlag GmbH; rappr. per l'Italia CASA RICORDI, Milano



Octet di Alessio Elia (2016)

© Universal Music Publishing Classical - Editio Musica Budapest; rappr. per l'Italia CASA RICORDI, Milano

Gargoyles in Love di Rita Ueda (2017)

by heart di Albertas Navickas (2017)

MusAnima RIACCENDE LA CONTEMPORANEA

di Marco Della Sciucca

A colloquio con Stefano Taglietti, coordinatore artistico del festival MusAnima che si è svolto tra il 18 e il 27 maggio scorso nelle città abruzzesi. Un'iniziativa dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese organizzata in collaborazione con i conservatori di L'Aquila, Pescara e Teramo.

Tra il 18 e il 27 maggio scorso ha avuto luogo il festival MusAnima, con il sottotitolo "Crocevia della musica e cultura contemporanea". Un festival voluto dalla direzione artistica dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese, che ne ha affidato il coordinamento artistico a Stefano Taglietti, senza dubbio uno dei compositori più outsider della scena italiana. Il suo modo di intendere la composizione come processo culturale e come fenomeno civile e umano è alla base anche della concezione di questo festival, del portato di novità che vi abbiamo scorto e delle potenzialità di sviluppo per le eventuali riproposte future. In questa prima edizione, organizzata in collaborazione con i conservatori abruzzesi di L'Aquila, Pescara e Teramo, la manifestazione si è declinata essenzialmente in due diversi programmi che si sono ripetuti identici nelle tre cit-

tà, in stretta successione. Ciascuno dei programmi contemplava musiche di autori contemporanei, da alcuni *masterpiece* di autori viventi ma già storicizzati (Luca Francesconi, Ivan Fedele) alle prime assolute di giovani compositori dalla carriera internazionale (Mauro Montalbetti, Vito Palumbo, Federico Gardella, Alessandra Ravera), fino alle commissioni ad alcuni dei più promettenti studenti di composizione dei tre conservatori abruzzesi (Paolo Capanna, Eduardo Romano, Sandro Savagnone, Stefano Befacchia, Ilkay Bora Öder, Federico Santori): un osservatorio stratificato tra generazioni, scuole, linguaggi, estetiche. Personalmente, ho seguito i concerti tenuti nell'auditorium del Conservatorio di Pescara, ed è stato alquanto sorprendente vedere una cospicua partecipazione di pubblico, un pubblico molto curioso e attento, in larga parte giovane,

che ha tributato lunghissimi applausi, sì a singoli brani e autori, ma – cosa che più fa riflettere – in particolare a conclusione di tutta la manifestazione: un esplicito riconoscimento al lavoro complessivo fatto dall'orchestra, dall'ottimo Marco Moresco che, con bacchetta autorevole e appassio-



Stefano Taglietti

nata, ha diretto tutti i concerti e, naturalmente, dalla direzione artistica.

Di alcuni degli aspetti della manifestazione ho avuto modo di parlare proprio con Stefano Taglietti, a luci ormai spente, in un'intervista per i lettori di *Musica+*.

MusAnima, a giudicare dagli esiti, è stato un festival che ha in qualche modo "riacceso la contemporanea" in Abruzzo. A Pescara erano anni che non si rappresentava qualcosa di importante in tal senso, dopo le grandi ma remote stagioni di "Musica del nostro secolo", con le presenze di Berio, Stockhausen, Bussotti, dopo le edizioni di "Varianti", con Henze. L'Aquila è stata certamente più attiva negli ultimi tempi, con "L'Aquila Contemporanea Plurale", con "I Cantieri dell'Immaginario" e con altre manifestazioni. Questo tuo nuovo progetto sembra però voler abbracciare idealmente un po' tutto l'Abruzzo. Quali sono i rapporti di continuità e le differenze rispetto alle esperienze precedenti delle due città e, più estesamente, della regione?

La musica deve muoversi, in tutti i sensi. Toccare diverse città, tante persone, entrare nel gioco della vita musicale dei luoghi è, per noi, di fondamentale importanza. Abbiamo un'orchestra strepitosa e l'obiettivo dei prossimi anni sarà quello di continuare a commissionare nuovi pezzi sinfonici e stabilire nuovi orizzonti, anche geografici. Non bisogna avere mai paura di programmare la musica nuova. L'Abruzzo ha scommesso molte volte sull'innovazione, non solo ultimamente, ma da tanto tempo, anche se c'è sempre qualcuno che cerca di prendersi i meriti della cosiddetta ultima "scoperta". Vivo in Abruzzo dal 1996 e sono stato preceduto da molte fondamentali esperienze musicali, e tante altre ne ho viste ed ascoltate: meravigliosi musicisti, ensemble internazionali, le istituzioni storiche come la stessa ISA, i Solisti Aquilani, la Barattelli, poi l'incontro con Henze, la presenza di Berio e di Stockhausen, tutto quel mondo legato alla cultura contemporanea, i conservatori di musica, l'Arte visiva (qui sono passati tutti, da Andrea Pazienza, Beuys a Kounellis, Bassiri e tantissimi altri), i grandi architetti, la passione politica, le radio libere, i festival indipendenti, il Jazz internazionale, i percorsi per le nuove tecnologie come l'Istituto Gramma. Tanto coraggio e tanta innovazione è passata di qui. Sono queste le componenti che esistono da tanti decenni, le portiamo dentro come un enorme patrimonio emozionale.

Quando MusAnima stava nascendo, grazie all'incoraggiamento e ai suggerimenti di Ettore Pellegrino, come coordinatore mi sono preoccupato da subito di programmare qualcosa che avesse a che



fare con le ragioni della passione, l'ascolto, l'osservazione dei fenomeni artistici. Con un intenso lavoro corale, abbiamo cercato il profondo rapporto con la cultura della musica non esclusiva ma aperta alle differenze e alle idee. Volevo rispettare, con umiltà e spirito di valorizzazione, la musica, i musicisti e i compositori. Non volevo un festival "locale", di quelli fatti con i nomi che ricorrono, tantomeno pensati solo ed esclusivamente, su simpatie o esclusioni, a titolo personale. Il mio resterà sempre un incarico di servizio per la musica e non sarà mai il possesso di un "giocattolo" di potere personale. Al di là di tutto, semplicemente, non volevo programmare concerti basati su idee ad effetto, decorative, o puntare su alcune "trovate", o sulla retorica continua della ricorrenza (sempre che non si tratti di qualcosa di profondamente legato alla cultura dell'arte e a ragioni sociali di grande impatto). Non volevo concerti basati su una idea di musica irremovibile, al di sopra di tutte le altre musiche. Ho pensato ad un festival che desse spazio esclusivamente al suono pensato e autentico, ai pezzi, al valore della creatività, della poetica e alla composizione in maniera assoluta. La musica di questo tempo merita tutto l'ascolto possibile. Il

pubblico, come abbiamo visto, c'è, esiste anche per la musica di non facile ascolto. Una moltitudine di ascoltatori che viene ai concerti con un bisogno di Autenticità e di sentire/ascoltare i linguaggi profondi e non le copie delle copie, non le mode, non le accademie.

È interessante la stratificazione in tre livelli nella programmazione dei concerti: masterpiece, autori giovani in carriera, studenti. Quali sono stati i criteri che hai seguito nelle tue scelte e che risultati ti senti di aver potuto raccogliere?

Sono simbolicamente le fasi di crescita di un artista. Tutto sommato ogni compositore riuscito vive esattamente questi tre momenti. L'inizio, bellissimo ed emozionante. Ho visto i ragazzi quasi tremare, emozionati di fronte all'orchestra. Un momento meraviglioso che ha segnato, lo hanno detto continuamente, in modo positivo la loro vita. Un inizio con tutti i dubbi, le incertezze e le ingenuità, ma fondamentale. Gli allievi hanno prodotto dei pezzi molto belli. Poi un secondo livello, cioè quello dei compositori giovani ma già in carriera, con molta esperienza in più. Sono stati fantastici. Hanno dato all'orchestra, pur avendo pochissimo tempo a disposi-



Dopo il concerto all'Aquila, docenti di composizione e compositori con il coordinatore artistico del festival Stefano Taglietti



zione, dei pezzi davvero da incorniciare. Questi giovani si trovano in un momento della loro vita in cui vengono riconosciute loro, in maniera importante, molte qualità creative della loro scrittura. La terza parte è quella in cui si trovano i compositori quasi storicizzati come Fedele e Francesconi. Una fase, quest'ultima, che auguro a tutti. Direi infine che i risultati siano stati eccellenti, oltre le aspettative.

Con i miei colleghi di conservatorio a L'Aquila, abbiamo constatato direttamente la corrente di entusiasmo che si è generata tra gli studenti, non solo con i tre che abbiamo selezionato per MusAnima, ma anche tra tutti gli altri, oserei dire nell'intero ambiente del nostro istituto. Posso immaginare che qualcosa di simile sia accaduto anche a Pescara e a Teramo. Per gli studenti che hanno composto è stata una palestra unica: finalmente riuscire ad ascoltare in esecuzioni di pregio i propri lavori per orchestra. Se noi docenti abbiamo condiviso con loro le fasi creative, tu, con Marco Moresco e con l'intera orchestra, avete vissuto con loro le prove, i momenti di costruzione delle realtà sonore.

L'energia che si è creata in orchestra è stata veramente forte. L'entusiasmo e la serietà e la curiosità dei professori dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese era evidente, fin dal primo momento. Marco Moresco, bravissimo direttore musicale del festival, ha avuto un rapporto con gli interpreti e con i compositori sempre di grande sensibilità e rispetto. Insomma, si è creato un clima di passione e di volontà di riuscire al meglio. In situazioni simili, con altre orchestre, in altri tempi, avremmo assistito a battutine, smorfie, o una vera e propria riluttanza nei confronti di un repertorio di questo tipo. Qui, invece, grande serietà, bravura, impegno e rispetto per tutti.

Il festival ha avuto risonanze nei mezzi di comunicazione. Ce ne vuoi parlare brevemente?

Coinvolgere un pubblico, strutturare un festival itinerante aperto a tutti - ad un pubblico vero, oltre gli specialisti - non è stato facile. Abbiamo puntato sui mezzi di comunicazione e sul potenziale dei social

network, oltre che alla Web radio RadiostArt. La radio è nata a Pescara e ha meno di un anno di vita, ma è già seguita da migliaia di persone. RadiostArt, in questo tempo, ha svolto un ruolo importante per la diffusione della musica contemporanea internazionale. Conduco, tutti i lunedì dalle 22.45, una trasmissione che si chiama *Clocks and Clouds* (il titolo è stato preso da una nota composizione di Ligeti). Nelle oltre trenta puntate condotte, quasi tutte in diretta e dedicate esclusivamente alla nuova musica, ho intervistato compositori come Luca Lombardi, Fabio Vacchi, Alessandro Solbiati, Francesco Antonioni, Antonio Giacometti, Francesco Filidei, Gianluigi Mattiotti, Filippo del Corno, Ivan Fedele, Luca Francesconi e tantissimi altri. Pur essendo, *Clocks and Clouds*, un programma di fascia notturna, ha migliaia di ascoltatori in Italia, in Francia, Germania, Austria, Nord Europa, Oriente e Americhe. Le discussioni, la musica, l'essere liberi di spaziare da Webern a Miles Davies, da Mitterer ai Sepultura, ha creato un grande interesse, anche

nelle città abruzzesi. Questa curiosità ha formato un pubblico per MusAnima. Il Web ha un potenziale incredibile. Sappiamo che internet può essere usato malissimo, ma può esistere anche come straordinario strumento di conoscenza per tutti.

Fra gli studenti - e direi anche tra i docenti - c'è un grande fermento per quel che accadrà in eventuali edizioni future. Da noi, a L'Aquila, abbiamo studenti "in fila" per poter partecipare alle prossime edizioni. Ci sono possibilità di nuove edizioni, evoluzioni, ripensamenti?

Nessun ripensamento. Si andrà avanti così. Gli allievi sono, e saranno, il futuro della musica e il cuore pulsante di MusAnima. Per loro ci sarà sempre spazio. Il prossimo anno avremo anche concerti fuori regione. Questa espansione territoriale ci permetterà di avere più risonanza e maggiori repliche per i pezzi commissionati.

In bocca al lupo!

Viva i lupi, viva MusAnima e l'ISA!

MusAnima *crocevia della musica e cultura contemporanea*

In collaborazione con
 Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila
 Conservatorio "L. D'Annunzio" di Pescara
 Conservatorio "G. Braga" di Teramo

Marco Moresco, Direttore
Stefano Taglietti, Coordinamento Artistico

PRIMO PROGRAMMA
 18 maggio, Teramo, Auditorium Conservatorio "G. Braga" - ore 21
 19 maggio, L'Aquila, Auditorium Conservatorio "A. Casella" - ore 18
 20 maggio, Pescara, Auditorium Conservatorio "L. D'Annunzio" - ore 18

Paolo Capanna, *Ouverture Aprutina**
Eduardo Romano, *Cause**
Sandro Savagnone, *Divertimento**
Luca Francesconi, *Vertige*
Mauro Montalbetti, *Corpo in controcanto*
Vito Palumbo, *Dark Clouds**

SECONDO PROGRAMMA
 25 maggio, Teramo, Auditorium Conservatorio "G. Braga", ore 19
 26 maggio, Pescara, Auditorium Conservatorio "L. D'Annunzio", ore 21
 27 maggio, L'Aquila, Ridotto Teatro Comunale "V. Antonellini", ore 18

Stefano Befacchia, *Preludio**
Ilay Bora Öder, *Çeli ki**
Federico Santori, *Il sonno della ragione...**
Ivan Fedele, *Nothar*
Federico Gardella, *Grammatica dell'istante**
Alessandra Ravera, *Fenice d'Acqua**

* Prima esecuzione assoluta

Milano, Conservatorio "G.Verdi", Sala Puccini, una lezione di canto in collegamento con la Royal Danish Academy of Music di Copenhagen, nell'ambito del Convegno svoltosi il 2 febbraio scorso.

MUSICISTI CHE COLLABORANO IN 3D



di Sara Belfiore

Suonare in duo con un musicista collegato in 3D in un altro paese del mondo, fare lezione a Copenaghen con un maestro collegato a Milano, il Distance Learning ormai è realtà grazie alla rete e alle nuove tecnologie. Un nuovo progetto europeo dedicato allo sviluppo di questa interessante nuova possibilità è stato presentato a Milano nel febbraio scorso, con lezione finale in collegamento con Copenaghen. In quel momento l'autrice di questo articolo, studentessa del Conservatorio "Casella", lavorava dietro le quinte di quel collegamento dall'altro capo dell'Europa. Sono le magie dell'Erasmus. Ce le racconta lei stessa in prima persona, appena tornata da un lungo traineeship presso la Royal Danish Academy of Music di Copenaghen.

Durante il tirocinio che ho svolto presso la Royal Danish Academy of Music (RDAM) e il Music Confucius Institute (MCI), ho avuto modo di assistere e sperimentare la nuova tecnologia del Distance Learning musicale.

Il Distance Learning permette lo svolgersi di lezioni tra studente e maestro, senza che questi si trovino nello stesso luogo o nella stessa classe. Inoltre, questa tecnologia permette anche lo svolgimento di veri e propri concerti a distanza.

Nell'ambito di una cooperazione globale, il Distance Learning può essere utilizzato in modi diversi: condivisione dell'insegnamento e della didattica, progetti condivisi, progetti interculturali, audizioni, creazione di nuovi spazi di performance, insegnamento online, possibilità di seguire corsi oltreoceano.

Fin dal 2010 la RDAM si è impegnata nello sviluppo di questa tecnologia. In particolare, ho avuto modo di assistere alle lezioni, tenute in uno studio di circa 50 metri quadrati, sia di solisti che di ensemble composti da un massimo di 8 persone. Nel caso di masterclasses con un ampio numero di partecipanti, potevano es-

sere utilizzate sale più ampie, grazie alla mobilità della tecnologia. Una connessione in fibra di 1Gb/1Gb veniva fornita dalla rete Danish NREN (National Research and Education Network). La connessione impiegata supera il parametro H.323, fornito dall'Unione Internazionale delle Telecomunicazioni, grazie all'impiego di un Polycom HDX 8000, con una velocità di chiamata di 6 megabyte al secondo, e all'impiego di Siren22 Stereo in Music Mode.

Per i collegamenti all'interno dell'Europa Continentale, solitamente veniva usata la tecnologia LOLA SD Color System, appositamente realizzata dal Conservatorio "G. Tartini" di Trieste.

Il Distance Learning ha permesso di stabilire un contatto con le diverse capitali europee e del mondo: Londra, Barcellona, Sydney, Shanghai, Berlino, Tallin, Milano sono state tutte interessate dal contatto con questa nuova tecnologia.

Ho avuto modo di sperimentare questa nuova attività suonando ad un concerto per il Festival di musica contemporanea "Pulsar", annualmente tenuto dalla RDAM. Ero sul palcoscenico



con un'altra strumentista mentre, un'atmosfera avveniristica, sullo schermo appariva in 3D una cantante che si trovava negli spazi del Royal College of Music di Londra. A completare il quadro, un ballerino che da Barcellona eseguiva una coreografia.

Il pubblico era sbalordito ed entusiasta; ho avuto modo di ascoltare la registrazione del concerto e la qualità audio era eccellente.



Attualmente altri conservatori si stanno interessando al Distance Learning. Proprio nel 2017 il Conservatorio di Milano ha preso parte ad un progetto, finanziato dall'Unione Europea, insieme con la RDAM, il Politecnico di Milano e l'Accademia di Vilnius di Musica e Teatro, avente ad oggetto lo sviluppo di questa nuova branca. È stato costituito così l'INTERMUSICPROJECT, per creare una piattaforma online condivisa finalizzata allo scambio di materiali didattici e di lezioni. In particolare vengono supportate lezioni di canto in sincrono, performance strumentali di solisti e lezioni di musica da camera.



Immagini scattate da lezioni in Distance Learning presso la Royal Danish Academy of Music di Copenaghen

Queste attività prevedono anche un continuo sviluppo della tecnologia, volta ad ottimizzare i servizi di rete, e una ricerca sulle modalità di interazione tra musicisti, sia dal vivo che a distanza.

Tra gli obiettivi del progetto vi sono l'adozione di INTERMUSIC nei curricula di vari istituti europei e internazionali, la formazione di uno staff specializzato nella costruzione di corsi online, l'integrazione di tali corsi nei curricula ufficiali, la cooperazione e la condivisione transnazionale dei programmi di insegnamento.

Un convegno a Milano nel febbraio scorso

Il progetto INTERMUSIC (INTERActive environment for MUSIC learning and practising) finanziato dall'Unione Europea, tramite l'Agenzia Nazionale Erasmus+ Indire, nell'ambito del Programma Erasmus+ - KA2 Partenariati Strategici Settore Istruzione Superiore, è stato presentato per la prima volta a Milano, durante la conferenza tenutasi lo scorso 2 Febbraio presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi". Il convegno era rivolto a docenti e ricercatori di istituzioni di formazione musicale superiore italiane, europee e internazionali.

Capofila del Progetto è il Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano e sono partner: il Politecnico di Milano, il Det Kongelige Musikkonservatorium (RDAM) di Copenaghen, il Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija (LTMA) di Vilnius, l'Association Europeenne des Conservatoires, Academies de Musique et Musikhochschulen (AEC) di Bruxelles.

Il Convegno ha offerto un'occasione di approfondimento e discussione sul Distance Learning nell'ambito specifico dell'alta formazione musicale, in cui si confrontano relatori provenienti da Università, Conservatori ed Istituti musicali europei e internazionali. Sono intervenuti esperti in metodologie e tecnologie della formazione a distanza applicate in ambiti disciplinari diversi e in particolare in quelli musicali.

La specificità della formazione musicale è quella di includere, oltre a discipline teoriche, un'ampia parte dedicata alle pratiche strumentali e vocali, sia per singolo studente che per gruppi d'insiemi cameristici ed orchestrali: queste pratiche richiedono un'attiva interazione in presenza fra studenti e maestri e quindi sviluppi tecnologici e metodologici propri. Inoltre, oggi la ricerca e le tecnologie prospettano ambiti di sviluppo nuovi che riguardano ambienti potenziati di apprendimento della pratica strumentale così come le nuove forme della creazione e performance musicale online, quali la Network Music e la Network Music Composition.

Al pubblico è stata offerta inoltre una piccola dimostrazione dell'impiego del Distance Learning, che interessa anche i compositori per le potenzialità della tecnologia stessa, e gli studenti di musica elettronica. La conferenza ha quindi segnato un primo importante punto di partenza nella diffusione di una tecnologia che sembra poter rivoluzionare l'insegnamento della musica, facendo uso della rete, che costituisce ormai il futuro della musica, dal punto di vista didattico. Questi fattori implicano l'inevitabile sviluppo di una metodologia specifica per l'insegnamento online, una sfida che può coinvolgere anche i conservatori italiani e il patrimonio artistico e culturale del nostro Paese.



DENTRO IL POP

Equivoci e ambiguità nella macchina produttiva del pop italiano

Fabrizio Basciano è un giovane e preparato giornalista e musicologo a cui non mancano coraggio e iniziativa; dal suo blog combatte da tempo una battaglia solitaria ma tenace affinché nelle scuole superiori italiane di ogni indirizzo sia inserito l'insegnamento della Storia della Musica, materia presente al momento nel solo Liceo Musicale (incredibile e, si spera, non inestirpabile anomalia di un Paese universalmente riconosciuto come la patria del Belcanto!). Collaboratore de *Il fatto quotidiano* e già autore nel 2015 del volume *Battiato '70, tra popular music e avanguardie colte*, ha appena dato alle stampe un libro il cui titolo suona chiaro: *La bottega dei falsatori. Il grande bluff della musica pop*. Per la prima volta qualcuno entra dalla porta di servizio nel meccanismo produttivo del pop italiano, additandone equivoci ed ambiguità. La prima grande ambiguità, favorita dal sistema, è quella di non considerare autori di un brano, alla pari del "cantautore" che idea la melodia, coloro che ne curano l'armonizzazione e la strumentazione, cioè i cosiddetti arrangiatori. Attuando il deposito di un pezzo presso

la S.I.A.E., il relativo bollettino non prevede una voce specifica per l'arrangiatore, che invece compare come figura specifica, con diritto di remunerazione, nei bollettini delle società corrispondenti in Francia, Germania, Spagna e Stati Uniti. Ai più consolidati pregiudizi ed equivoci è dedicata la prima parte del volume, che prende avvio da un sondaggio rivelatore sull'ignoranza di persone, mediamente colte, relativamente ai termini "produttore musicale", "compositore" e "arrangiatore". Ad esempio, stupisce

FABRIZIO BASCIANO
LA BOTTEGA DEI FALSAUTORI.
Il grande bluff della musica pop

Presentazione di Marco Travaglio e prefazione di Elvidio Surian.

Roma, Arcana, 2018, pp. 188, € 16

scoprire che su cento intervistati solo tre hanno individuato in Ennio Morricone il reale autore del noto brano *Se telefonando*, a fronte di oltre sessanta che ne hanno attribuito la paternità all'interprete, Mina, mentre nessuno ha indicato in Mor-

ricone l'arrangiatore dell'altrettanto celebre *Sapore di sale*. Altro equivoco è stato quello di sopravvalutare, negli anni Settanta, talvolta volutamente, talvolta per ignoranza dei critici di settore, la figura cantautorale, attribuendole meriti che non aveva. Basciano chiarisce bene come non avremmo avuto molti capolavori di Fabrizio De André senza un Nicola Piovani o un Mauro Pagani. Il volume procede in modo sistematico e argomentato, esplorando l'assunto iniziale dal punto di vista storico, sociologico ed economico, spaziando dall'Italia a contesti stranieri, tramite uno stile piano e immediatamente comprensibile. Un suo valore aggiunto sono la presentazione di Travaglio, la prefazione del noto musicologo Elvidio Surian, le illuminanti interviste ai più grandi produttori e/o arrangiatori italiani, come Dado Parisini (mentore di Raf, Laura Pausini, Marco Masini, Nek, Irene Grandi, solo per fare alcuni nomi), Paolo Buonvino (Jovanotti, Elisa, Carmen Consoli, Negramaro), Diego Calvetti (Noemi, Gianni Morandi, Eralda Meta, etc.) e a Filippo Destrieri, collaboratore storico di Franco Battiato. Un volume lucido, originale, che fa riflettere e, terminata la lettura, ci lascia molto più consapevoli e informati di quanto fossimo prima di iniziarla.

Paola Ciarlantini



LIBRI • Racconti di musica

IL GRAN TOUR E LA MUSICA

Un interessante excursus dei musicisti che hanno soggiornato a Roma, da Händel a Maria Callas

Il volume di Franco Onorati, molto ricco di materiali e ben documentato, potrà risultare interessante sia per chi si occupa di letteratura musicale che di letteratura di viaggio; viene infatti a colmare una lacuna importante, la trattazione del *Grand Tour* in ambito musicale. Esistono svariati saggi sul fenomeno del *Grand Tour* in ambito letterario o figurativo, ma musicale? Eppure furono molti i musicisti che si recarono in Italia sia per cercare committenti sia per documentarsi sulla musica italiana.



Onorati indaga gli arrivi dei musicisti a Roma, e parte dal '700, con Händel: *“E giunto in questa città (Roma) un Sassone, eccellente suonatore di cembalo e compositore di musica, il quale*

oggi ha fatto pompa della sua virtù in sonare l'organo nella chiesa di San Giovanni" (tratto da un diario del 1707). Nei primi anni del '700 Roma, sotto il Papa Clemente XI, conosceva un particolare fervore musicale, con esecuzioni presso chiese, saloni e teatri, aiutate da un eccezionale mecenatismo, e Händel si affermò prestissimo e ricevette molte gratificazioni, anche economiche, per la sua creatività. Nel secolo seguente molti francesi, grazie al Prix de Rome, poterono soggiornare a Roma; ricordiamo Debussy, Counod, Bizet e Berlioz; se Debussy a Roma fu infelice, Bizet trascorse invece a Roma gli anni forse più felici della sua vita: "Non mi annoio mai a Roma, passeggiare e leggo. Quanto basta per assicurarmi un'esistenza magnifica"; e a Roma dedicò anche una Sinfonia, dall'omonimo titolo. Roma, e la Campagna Romana, furono percorse a lungo anche da Richard Strauss. Le impressioni confluirono poi nella fantasia sinfonica *Aus Italien*; dei quattro tempi che la compongono, due sono esplicitamente ispirati a Roma: il primo, *Nella campagna romana*, si apre "con una sequenza quasi immota, un susseguirsi di note "orizzontali" ombrose e cupe che trasferiscono nella percezione dell'ascoltatore

quella che doveva essere l'impressione suscitata nei visitatori di fronte alle lande desolate della campagna che circondava Roma. È un tipico caso di *paesaggio sonoro*", come dal sottotitolo del volume. Il secondo movimento *Tra le rovine di Roma*: quadri fantastici, di uno splendore scomparso; sentimenti tristi e dolorosi nel paesaggio assolato.

Cli arrivi a Roma includono fra gli altri Mendelssohn, Brahms, Sibelius e Grieg, Mahler e gli operisti (Wagner, Rossini, Donizetti e Verdi - e Signora Strepponi-), per finire con Maria Callas; quindi sono indagati anche i rapporti con le grandi istituzioni, con i committenti, con i librettisti e i poeti: veramente una gran quantità di documenti, di suggestioni e di spunti per ulteriori ricerche.

Elena Aielli

FRANCO ONORATI
IL PAESAGGIO SONORO
DEL GRAND TOUR DA
HÄNDEL A MARIA CALLAS
Introduzioni di Vincenzo De
Caprio e Giancarlo Rostirolla.
ELLIOT Ed., 2017,
pp. 313, € 25

PENTAGRAMMI

CLASSIC HITS: DIVERTIMENTI DIDATTICI

I più grandi compositori del '700 e dell' 800 si ritrovano insieme in un'antologia di brani celebri trascritti per due clarinetti

Douglas Woodfull-Harris
Classic Hits for two Clarinets

Bärenreiter, 2015, BA10636, 31 pagg., € 12,95

Haydn, Mozart, Beethoven e poi ancora Weber, Mendelssohn, Chopin e tanti altri... Questi sono i protagonisti dell'antologia di brani "Classic Hits" per due clarinetti, raccolti da Douglas Woodfull-Harris per la serie "Ready to Play" dell'editore Bärenreiter.

È cosa nota: grazie alla sua incredibile estensione, il clarinetto riesce a vestirsi ogni volta in modo diverso. A volte è solista e a volte fa parte del "sottobosco" orchestrale; a volte è classico e a volte è blues, jazz, klezmer, ecc...

Grazie a questa sua versatilità, la *clarinette* si presta molto bene alle trascrizioni e agli arrangiamenti da camera: guardando alla pluralità di timbri che compongono l'estensione dello strumento, i trascrittori hanno sempre prediletto il clarinetto per le loro riduzioni. Questo è il caso della nostra edizione: ronzando come api attorno ai fiori più belli, i due clarinettisti possono svolazzare all'interno del repertorio operistico e sinfonico del periodo classico e romantico alla ricerca delle arie e delle melodie sulle quali il tempo non ha depositato alcun granello di polvere.

I musicisti possono così dar voce ad un dialogo vivace vestendo talvolta i panni di Cherubino ("Voi che sapete che cosa è amor"), di Orfeo ("Che farò senza Euridice?"), di Masetto ("Presto presto pria ch'ei venga") e di tanti altri personaggi del mondo dell'opera.

"Récréation" o "Divertissement": questo è il fin di chi vuole avvicinarsi a queste melodie immortali secondo le parole dell'autore dell'antologia.

Oltre a questo intento ricreativo, la raccolta ha anche un preciso ruolo didattico: sfruttando la cantabilità dello strumento, l'apprendista può esercitarsi a dare risalto all'espressività, al fraseggio e alle variazioni di timbro che sono le basi della buona interpretazione di un'aria operistica come di un pezzo strumentale.

Non solo opera: le brevi trascrizioni di alcune sinfonie di Haydn (la "Militare" e "l'Orso") e di Beethoven (*Sinfonia n. 1, Op. 21*), così come l'arrangiamento del secondo movimento del *Concerto per clarinetto K. 622* di Mozart, sono propedeutici al successivo inserimento del giovane clarinettista nel complesso orchestrale e all'incontro con il repertorio solistico.

Chiudono la raccolta due celebri pezzi chopiniani (Mazurka op. 7 n. 1 e Valzer op. 64 n. 2) trascritti da Ernesto Köhler che rendono accessibile ai due giovani strumentisti un repertorio - quello pianistico - altrimenti impraticabile.

Matteo Macinanti





ISTITUTO SUPERIORE
DI STUDI MUSICALI



CONSERVATORIO DI MUSICA
ALFREDO CASELLA
L'AQUILA | ITALY

CON IL SOSTEGNO DI | WITH THE SUPPORT
COMUNE DELL'AQUILA
ISTITUTO ABRUZZESE DI STORIA MUSICALE

IN COLLABORAZIONE CON | TOGETHER WITH
SOCIETÀ AQUILANA DEI CONCERTI "B. BARATELLI" - L'AQUILA
GRANDEZZE & MERAVIGLIE FESTIVAL MUSICALE ESTENSE - MODENA
ASSOCIAZIONE ORCHESTRALE DA CAMERA "BENEDETTO MARCELLO" - TERAMO
ASSOCIAZIONE CULTURALE HARMONIA NOVISSIMA - AVEZZANO

E IL PATROCINIO DI | UNDER THE PATRONAGE OF
REGIONE ABRUZZO
PROVINCIA DELL'AQUILA
COMUNE DELL'AQUILA

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA
INTERNATIONAL COMPETITION FOR EARLY MUSIC

MAURIZIO PRATOLA

OTTAVA EDIZIONE • 16, 17 LUGLIO 2018
8th EDITION • 16th, 17th JULY 2018



