



MUSIC@



AUDITORIUM GIAPPONESE AL CONSERVATORIO CASELLA

L'organo che Berio non volle

Strawinsky al lavoro

Emanuele Arciuli, l'americano

Pittura & Musica: il liuto

Sonata per L'Aquila Primo movimento

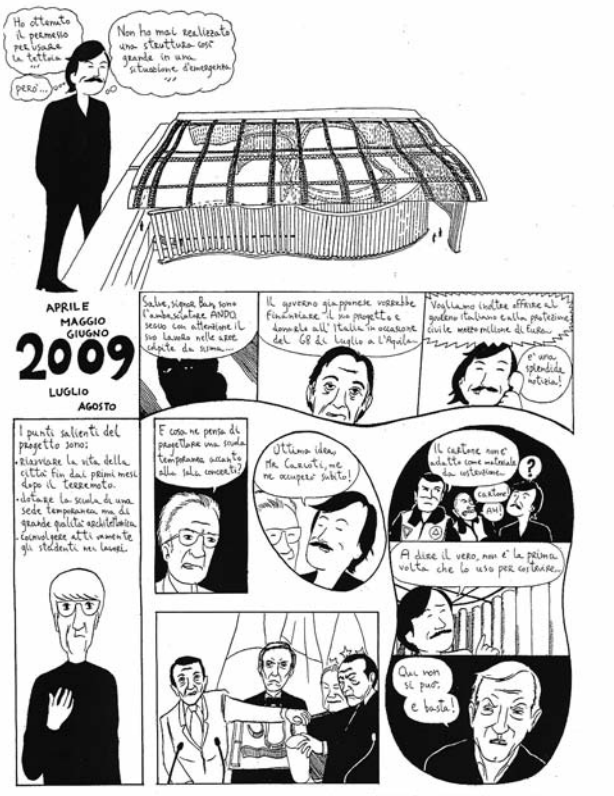
Sonata for L'Aquila First movement

La parafasica vicenda della sala per concerti di Osipova. Ben oltre del giorno giapponese il popolo italiano in occasione del 40° anniversario della città devastata del terremoto. Il 4 aprile 2009 l'architetto italiano con l'assistenza di un ingegnere giapponese si sono incontrati in una sala per concerti in attesa di realizzare la struttura in acciaio. Il progetto è pronto e realizzato che anticipa la gestione della ricostruzione a L'Aquila.

Ripetizione e novità di... *Giuseppe* ripropone di... *Vincenzo* ripete...



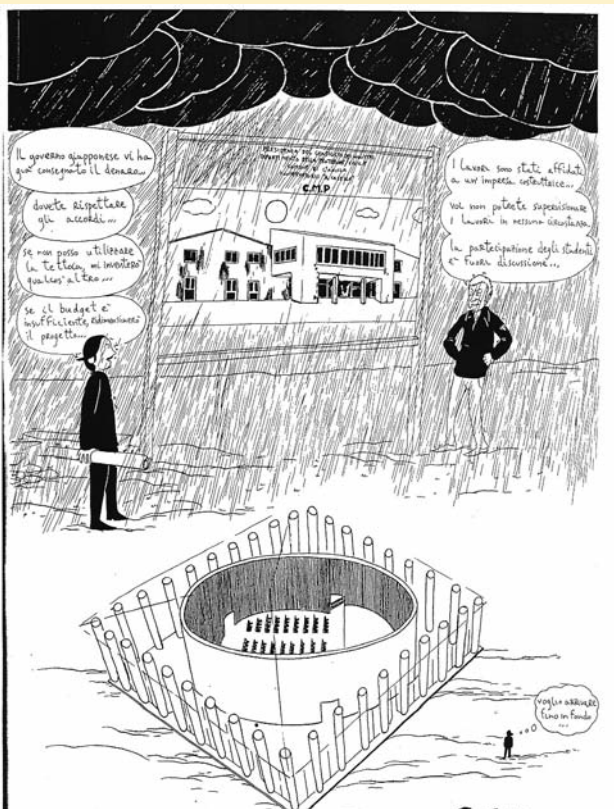
• As soon as I found out what had happened, I started getting information with the help of the Italians in my Paris office... I certainly at first thought that my involvement wouldn't be necessary... The situation looked like it was under control... The government had organised some tent cities... But I was really shocked to hear the concert hall had been destroyed. The students should have left the city, so I decided to come right away... I had read about this Japanese concert hall located by a disaster of similar sort from the Japanese government. The concert hall has now an alternate name that anticipates L'Aquila's reconstruction.



• I got the permit to use the roof... / But... / I've never built such a large structure in an emergency situation... • APRIL, MAY, JUNE, JULY, AUGUST 2009 / Hello Mr Ben. This is Ambassador Ando. I'm following your work in the earthquake zone... / The Japanese government would like to fund your project and present it as a gift at the G8 meeting in July in L'Aquila... / We would also like to donate half a million Euro to the Italian government and Civil Protection for you... / This is a splendid news! • The main aspects of the project are: get the works going within a few months after the earthquake; give the school a temporary home in an architecturally valid structure; actively involve the students in the project; / And when do you think about building a temporary school near the concert hall? / Excuse me Mr Casati... / I got right into it... / I can build it not an appropriate building material... / I understand / And / I'll tell the truth it's not the time to use this material in buildings... / You can't use it here Ando's it!



• • • • • I can build... / I can't use it here Ando's it!



• The Japanese government sent you the money... / You must honour our agreement... / If I can't use the roof, I can invent something else... / If the budget is too low, I can decrease the project... / The bid has been awarded to another building contractor... / You can't supervise construction... / You can't use the students... / To be continued...



L'ha costruito uno dei più famosi architetti giapponesi, Shigeru Ban

Inaugurato il nuovo auditorium del Conservatorio Casella

a cura della redazione

Dal 7 maggio 2011, a due anni dal terribile terremoto, l'Aquila ed il Conservatorio Casella hanno, grazie alla solidarietà del popolo Giapponese, anch'esso sconvolto di recente da un cataclisma ancora più grande di quello italiano, un gioiello dell'architettura, - la ben nota rivista *DOMUS* racconta la storia della costruzione - con i fumetti: pubblichiamo, a fronte, la prima puntata - che il mondo accademico degli architetti invidia, destinato alla musica. L'Auditorium, costruito con tecniche e materiali di avanguardia, su progetto dell'architetto giapponese Shigeru Ban, è pagato interamente dal Governo del Giappone, è, nella modernità delle tecniche di costruzione e nella leggerezza dei materiali impiegati (la struttura dell'edificio è composta di una doppia intelaiatura di acciaio, rivestita all'esterno da un enorme drappo rosso, e riempita all'interno con sacchi di sabbia ed argilla espansa; colonne di tubi di cartone pressato di varia larghezza ed altezza che caratterizzano lo stile

dell'architetto, rivestono all'interno l'Auditorium e all'esterno conferiscono alla costruzione una monumentalità insospettabile) anche un gioiello di compostezza e classiche proporzioni, e soprattutto, un segno inequivocabile di solidarietà e di speranza. Abbiamo già raccontato la storia di questo auditorium, storia travagliata, ma sempre illuminata dalla determinazione dell'Ambasciatore giapponese in Italia, Ando, che non ha mai mollato anche quando, per decisione italiana, è stato cambiato sito e struttura. L'Ambasciatore ha sempre ribadito la sua volontà di veder costruito l'Auditorium. Ora che l'Auditorium esiste, ogni volta che vi si farà musica, il pensiero andrà alle vittime del terremoto ed ai fratelli giapponesi che ad una città nota per le sue tradizioni culturali, hanno voluto donare una nuova casa per la musica. Accompagnava l'ambasciatore Hiroyasu Ando, in procinto di rientrare in Giappone, il direttore dell'Istituto giapponese di cultura a Roma, Fumio Matsunaga.

Messaggio. 1

Oggi, L'Aquila, città della musica, ha di nuovo il suo Auditorium. Mi congratulo. Aver potuto contribuire, attraverso la sua costruzione, alla ripresa di questa città costituisce per il nostro Paese motivo di grande gioia ed onore. Auspicio vivamente che l'Auditorium divenga il palcoscenico di ferventi manifestazioni musicali, ancor più numerose che in passato. Ho appreso che nei due anni trascorsi dal terremoto, istituzioni e cittadini hanno unito le loro forze per la ricostruzione. Desidero esprimere il mio profondo apprezzamento per la perseveranza con cui è stata percorsa questa strada sia dal governo che dalle amministrazioni locali, nonché dai singoli cittadini.

L'11 marzo il Giappone è stato colpito da un devastante terremoto e tsunami. Le espressioni di solidarietà e vicinanza provenienti dall'Italia, a cominciare dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano e dal Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi e da quanti hanno profuso tutto il loro impegno per la ripresa dal sisma dell'Aquila, hanno trasmesso grande forza ai cittadini giapponesi. Desidero, pertanto, esprimere anche a nome di tutti loro, i più sentiti ringraziamenti. Il Giappone sta già procedendo verso la ricostruzione, ripristinando, ad esempio, le infrastrutture e le attività produttive nelle zone colpite. Ritengo che proprio percorrere la via verso la rinascita sia un nostro dovere, nonché la risposta più adeguata per l'amicizia dimostrata dai vari Paesi della comunità internazionale, a cominciare dall'Italia. Sono altresì convinto che, grazie alla grande forza dei cittadini giapponesi e alla collaborazione della comunità internazionale, ciò sarà possibile, e, a tal fine, mi adopererò al meglio.

Sono lieto che oggi l'Auditorium, appena ultimato, veda esibirsi insieme alla direttrice d'orchestra, m. Tomomi Nishimoto, affermata in tutto il mondo, e la Symphonic Band del Conservatorio 'Alfredo Casella' dell'Aquila, vanto della città, provenienti rispettivamente dal Giappone e dall'Italia, Paesi accomunati dall'esperienza di una terribile calamità. Sono certo che la musica che state per ascoltare arriverà al cuore di noi cittadini giapponesi quale messaggio simbolo della solidarietà fra i due Paesi e di una ferma risoluzione a risorgere dalla catastrofe e ci infonderà coraggio.

Naoto Kan

Primo Ministro del Giappone

All'inaugurazione erano presenti al gran completo le autorità cittadine, primo fra tutti il sindaco Cialente, c'era il nuovo capo della Protezione civile, Gabrielli, che ha seguito la costruzione dell'Auditorium, c'era il direttore generale dell'AFAM, Civello, il presidente del Conservatorio Tordera, ma anche l'artefice di tale miracolo architettonico, Shigeru Ban e l'ingegnere del suono, dott. Daniel E. Commins, visibilmente soddisfatto, anzi entusiasta del risultato sonoro dell'Auditorium. Forse in Italia non esiste un Auditorium, della capienza di 250 posti circa, come quello del Conservatorio Casella, con le medesime eccellenti caratteristiche acustiche.

D'ora in avanti i musicisti vorranno venire a suonare a L'Aquila, per provare di persona questa meraviglia tecnico-musicale. Il direttore del Conservatorio, Carriotti, ha fatto gli onori di casa, introducendo i singoli interventi (compresi quelli destinati alla lettura dei messaggi ufficiali inviati dai due governi) e presentando gli artefici di questo piccolo grande miracolo giapponese. Anch'egli ha invitato tutti a non dimenticare i morti, perché anche il Conservatorio ha avuto la sua innocente vittima, Susanna Pezzopane, nel cui ricordo, Annalisa Tiberti ha suonato con commossa partecipazione la celebre 'pavane' di Ravel. Hanno aperto il concerto inaugurale i due inni nazionali, italiano e giapponese, affidati alla Symphonic Band, un complesso sorto in seno al Conservatorio e composto da docenti ed allievi, nei mesi immediatamente seguenti al terremoto, coordinato dal m. Giuseppe Berardini, e che, di recente, si è fatta già apprezzare fuori dell'Aquila ed anche fuori dai confini nazionali. Sotto la direzione di Tomomi Nishimoto, la Symphonic Band ha poi suonato il notissimo 'Gabriel's Oboe' di Ennio Morricone, dalla colonna sonora del film 'Mission' ed una trascrizione del 'Bolero' di Maurice Ravel. Bis e applausi lunghissimi.

Il sindaco Cialente saluta l'Ambasciatore giapponese Ando



Messaggio. 2

Nel momento in cui l'Italia tutta è ancora profondamente afflitta dalle tragiche conseguenze arrecate in Giappone dal terremoto dell'11 marzo scorso, prendono forma in Abruzzo, negli spazi e volumi del nuovo Auditorium dell'Aquila, i sentimenti di amicizia e generosità nipponica nei confronti del nostro Paese.

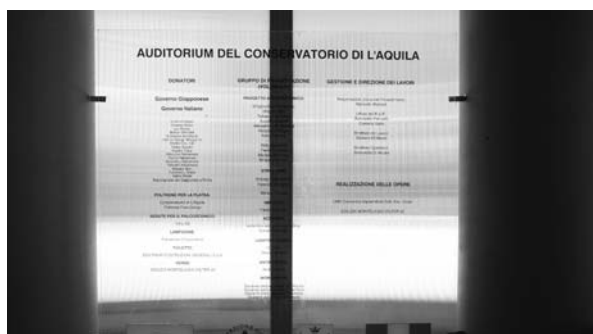
Ricordo ancora con sincera gratitudine come, sin dalle prime ore immediatamente successive al sisma del 6 aprile 2009, le Autorità giapponesi vollero offrire prontamente il proprio contributo alle opere di ricostruzione dell'Aquila. Nell'edificare il nuovo Auditorium, il Giappone - fra i più grandi estimatori al mondo della cultura italiana - ha saputo trovare, all'insegna dell'arte e dell'innovazione, un simbolo della rinascita della città abruzzese. L'Italia, la quale da secoli ammira parimenti l'estetica e le tradizioni millenarie dell'arcipelago nipponico, accoglie riconoscente e commossa un tale gesto di generosità. E' proprio all'insegna di questo 'ponte della cultura' - che in vero unisce i nostri grandi Paesi ed i nostri grandi Popoli - che l'Italia manterrà fede ai propri impegni, proseguendo nell'organizzazione, all'intero della rassegna 'Italia in Giappone 2011' di ormai imminente inaugurazione, di oltre cento eventi scientifico-culturali.

Mi preme ribadire, in questo giorno di gratitudine, le parole di empatia proferite a seguito del sisma del Tohoku dal Capo dello Stato, il signor Presidente della Repubblica, a sua Maestà l'Imperatore del Giappone: 'L'Italia non mancherà di fare la sua parte'. E' con questo spirito che la nostra Protezione civile si è apprestata a garantire, nell'immediato indomani della tragedia, il proprio aiuto al Governo giapponese, dando la propria disponibilità tanto in seno all'Unione Europea, quanto in via bilaterale al fine di ricercare le forme di assistenza che Tokyo ritenesse più utili. Ed è un onore per il mio Governo, dichiarare il 2011, 'anno dell'amicizia e della solidarietà' verso il Giappone. Con orgoglio constato inoltre che - in occasione dell'evento di solidarietà organizzato dal Ministero degli Affari Esteri il 5 aprile scorso alla presenza di S.E. l'Ambasciatore Ando, dei Ministri del Governo Frattini e Gelmini e del Sottosegretario di Stato Craxi - univoco è stato l'impegno delle istituzioni, dei rappresentanti delle eccellenze del 'Made in Italy' e delle associazioni di categoria colà intervenuti, ad offrire la propria vicinanza al Giappone.

In virtù della forza d'animo, della levatura morale, della dignità che i Giapponesi - pur dinanzi alla vastità del dramma ed agli innumeri lutti causati dai cataclismi naturali - hanno saputo mostrare al Mondo, siamo ancor più consapevoli di quanto il Governo italiano sia chiamato ad offrire un contributo tangibile per il ritorno alla normalità del Giappone, così come Tokyo fu pronta a fare nei confronti delle aree colpite dal sisma in Abruzzo. Con i miei personali auspici affinché la generosa donazione del popolo Giapponese possa contribuire al ripristino dell'ordinario ordinamento della vita culturale aquilana, colgo l'occasione per ringraziare i presenti, con i quali sono sicuro di condividere il sincero convincimento che, come l'Italia e Giappone si sono risollevate dalle macerie della seconda guerra mondiale, così l'Aquila e il Tohoku sapranno cogliere dalla sventura lo slancio per nuove fasi di crescita e di sviluppo.

Silvio Berlusconi

Presidente del Consiglio italiano



Shigeru Ban, il celebre architetto giapponese che ha progettato il nuovo auditorium aquilano



Tomomi Nashimoto, direttore d'orchestra



Intervista a Tomomi Nashimoto

Tomomi Nashimoto è venuta appositamente dal Giappone, per dirigere il concerto che ha inaugurato il nuovo Auditorium del Conservatorio Casella. Dopo il concerto l'abbiamo avvicinata.

'Ero a Tokyo - ci ha detto - quando giunse in Giappone la notizia del terremoto dell'Aquila. Noi in Giappone, purtroppo, siamo abituati, ma la grande distruzione abruzzese ci colse comunque di sorpresa. Ho vissuto anch'io direttamente la tragedia del terremoto: nel '95, abitavo a Kobe, ebbi la mia casa quasi completamente distrutta da un terremoto. Anche per questo ho sofferto molto a seguito delle notizie dell'Aquila; posso dire che anche i Giapponesi hanno sofferto come me, e tutti abbiamo pregato per la rinascita dell'Aquila.'

L'Aquila è una città storica, a differenza di tante altre.

E' vero, è come un essere umano vivo, una città storica. E perciò una persona come me che si occupa di arte, ha sofferto molto, anche perché una città dal grande passato come L'Aquila non appartiene solo all'Italia, ma al Mondo.

Viene spesso in Italia?

L'Italia è la base e la patria della musica. Venire in Italia è come fare un lungo percorso nella storia della musica. Per questo amo l'Italia e ci torno volentieri, molto spesso.

Le siamo grati per il concerto, oltre che per la sua commossa solidarietà.

Mi sono sentita onorata per essere stata scelta come direttrice del concerto inaugurale di questo nuovo auditorium, dall'acustica magnifica, progettato dal nostro famoso architetto Shigeru Ban e donato all'Italia dal nostro Governo.

Il sindaco dell'Aquila l'ha ufficialmente invitata a tornare all'Aquila per dirigere il Concerto inaugurale del ricostruito Teatro Comunale, quando sarà. Che programma vuole proporgli?

Conosco bene l'opera italiana, ma altrettanto bene la musica russa. Perciò per il concerto sinfonico inaugurale del Teatro Comunale, se mai mi inviterà, gli proporrò la 'Quarta sinfonia' di Ciaikovskij.

Prima di ripartire, il m. Nashimoto, ha voluto visitare il centro storico dell'Aquila, dove le ferite del sisma, sono più evidenti che altrove. Al termine della visita così ha commentato: 'Mi ha colpito molto vedere con i miei occhi che una splendida città con una storia di così lunga tradizione fosse tuttora immersa tra le macerie. In particolare, vedere i resti degli alloggi studenteschi e della chiesa, che costituiva il fulcro della città, mi ha indotto a sperare per una quanto più pronta ricostruzione e a pregare perché le preziose anime di quanti hanno perso la vita riposino in pace. Credo che il loro spirito non morirà, ma tornerà a nuova vita. E' stato grazie al forte auspicio di ricostruzione della città di L'Aquila manifestato dall'Ambasciata del Giappone in Italia, l'Ambasciatore Ando in primis e tutto il suo staff, che sono potuta venire qui. Che sia da lontano o visitandola di persona nuovamente, continuerò a vegliare su questa città fino alla completa ricostruzione.'

ATTUALITA' _____ 3

Auditorium giapponese al Conservatorio 'Casella'

*Messaggi dei Governi giapponese e italiano
Intervista a Tomomi Nashimoto
a cura della redazione*

INCHIESTA _____ 8

Perché Berio non volle l'organo nella sala grande dell'Auditorium di Roma

di Giovanni Di Giacomo

FOGLI D'ALBUM _____ 13

Mitterand contro Wagner

INTERVISTA _____ 14

Emanuele Arciuli, l'americano

di Pierfranco Moliterni

FOGLI D'ALBUM _____ 19

Buio, luci soffuse o accecanti?

STATISTICA _____ 20

Gli italiani non amano le istituzioni musicali

a cura della redazione

REPORTAGE _____ 22

Vi svelo come lavora Igor Strawinsky

di Domenico De' Paoli

SAGGI _____ 27

La rivoluzione della voce (II)

di Georges Bloch

MUSICA & PITTURA _____ 35

Il liuto in una stanza

di Giulia Mariti

PREMI _____ 41

Il premio nazionale della arti Sezione direzione d'orchestra a L'Aquila. Iscritti, finalisti, vincitore

a cura della redazione

CRITICA MUSICALE _____ 43

Giovanni Bellucci è un vero fuoriclasse

di Umberto Padroni

FOGLI D'ALBUM _____ 45

Tutti a casa. Ma non noi

di Pietro Acquafredda

OMNIBUS _____ 46

DISCHI _____ 47

a cura di Umberto Padroni

ARIA DEL CATALOGO _____ 50

Relatori a Praga

di Leporello

Conservatorio "Alfredo Casella"
Direttore: Bruno Carloti
Via Francesco Savini 67100 L'Aquila
tel. 0862 22122



Bimestrale di musica
Anno VI. N.24 Luglio - Agosto 2011
Direttore: **Pietro Acquafredda**

Progetto grafico

curato dagli studenti del corso di Grafica
dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila
Copertina: Marta Fornari, Alberto Massetti

Interno: Caterina Sebastiani
Illustrazioni: Eleonora Regi, Barbara
Santarelli, Alberto Massetti

Impaginazione: Barbara Pre

Consultabile sul sito: www.consaq.it
Versione online: Alessio Gabriele

Hanno collaborato a questo numero:
Georges Bloch, Giovanni Di Giacomo, Giulia
Mariti, Pierfranco Moliterni, Umberto Padroni

abbiamo ritrovato e ripubblicato testi di:
Domenico De'Paoli



music@ è una produzione del Laboratorio
teorico-pratico di "Tecniche della Comunica-
zione" del Conservatorio "Alfredo Casella"

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

Stampa: Fabiani Stampatori
Zona ind.le Loc. San Lorenzo
67020 Fossa (AQ)
tel. 0862 755005 / 755096 - fax 0862 755214
E-mail: stampa@gte.aq.it

La strana storia dell'organo che Luciano Berio non volle

Il figlio e nipote di organisti di Oneglia

di Giovanni Di Giacomo

La sala grande dell'Auditorium di Roma avrebbe dovuto avere un organo a canne da concerto. Fu costituita una commissione di esperti, interpellato lo studio di Renzo Piano, per la collocazione dello strumento; ma alla fine l'organo saltò. Per decisione di Luciano Berio il quale, in una lettera pubblica inviata a Italia Nostra che aveva caldeggiato il progetto della costruzione dell'organo, spiegò le assurde e, per un musicista, indegne ragioni della sua insana decisione

L'ingresso dell'organo sulla scena concertistica con la conseguente ed inevitabile accoglienza nelle grandi sale come parte integrante di esse non data da oggi. L'epoca è la congiuntura otto-novecentesca; il paese che probabilmente dà il maggiore impulso sono gli Stati Uniti d'America che, sviluppando tardivamente l'arte organaria, si proiettano direttamente nella concezione sinfonico-monumentale, giungendo, nelle città di Atlantic City e di Philadelphia, all'edificazione di gigantesche macchine sonore ad aria compressa, che ancora oggi detengono il record mondiale di grandezza e potenza; e le prime figure di concertisti internazionali d'organo furono gli inglesi Edwin Lemare e George Cunningham, i francesi Alexandre Guilmant e Marcel Dupré, e gli italiani Marco Enrico Bossi e Fernando Germani - invitati ad intrattenere le folle (talvolta oceaniche) nelle grandi sale del vecchio e del nuovo continente, animati dal nobile intento di far evolvere l'arte organistica, conservandone l'enorme patrimonio cumulato in secoli di alloggio nelle cantorie delle chiese e rivestendola di piena e completa funzione concertistica (nuova tecnica, nuovo repertorio). Grandi organi da concerto arrivano così ad essere scrupolosamente progettati e installati pressoché in tutti i principali auditorium del mondo, tenuti in gran conto sia nel mondo cosiddetto "libero" (dagli Stati Uniti all'Australia, dove troneggia il magnifico strumento nell'Opera House di Sidney - simbolo architettonico dell'era postmoderna) che in alcuni storici regimi dittatoriali. La Sala Grande del Congresso

del Partito Nazionalsocialista in Norimberga si dota, nel 1936, di un mastodontico organo Walcker a 220 registri. In tempi più recenti, un organo monumentale viene costruito anche nell'Oriental Art Center di Shanghai (cosa curiosa: anch'esso di matrice e fabbricazione germanica!). L'Italia, nel particolare della capitale romana, sia col regime sia con la democrazia si è posta a riguardo in maniera eufemisticamente "controcorrente", al punto da dar corpo alla leggenda di una "maledizione" che impedisce l'esistenza di un organo in un auditorium nazionale romano.

Tutto inizia nel 1908 quando il conte di San Martino, insigne e pluridecennale presidente dell'Accademia Nazionale "Santa Cecilia", inaugura lo storico "Augusteo", meravigliosa sala da concerti romana (8 oltre tremila posti!) fornita di un altrettanto meraviglioso organo sinfonico "Balbiani-Vegezzi-Bossi" ed alla cui consolle un adolescente Fernando Germani accompagna l'orchestra dell'Accademia. Poi arriva il fascismo con i suoi progetti di riurbanizzazione della città capitolina, in ragione dei quali l'Augusteo viene abbattuto e cumulate, assieme alle macerie, vane promesse di ricostruzioni e risarcimenti vari (quando si dice: oltre al danno, pure la beffa!). Inizia così il peregrinare delle manifestazioni artistiche dell'Accademia, in particolare sinfoniche, che trovano, dopo lungo tempo (Adriano, Teatro Argentina), momentanea ubicazione nell'Auditorium ex "Pio XII" in Via della Conciliazione, che guarda caso, quando vi entra Santa Cecilia, viene "svuotato" di un grande organo Tamburini il cui progetto fu firmato proprio da



RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP
S.A.R.L.

34, rue des Archives, 75004 Paris - tel. (1) 42 78 00 82 - tlx 215 676 F - fax (1) 42 78 01 98
S.A.R.L. au capital de 240.000 F. - R.C.S. Paris 13 330 097 593

Prot. N. 1278-AR94

Gent.mo
Arch. Maurizio Cagnoni
Sovr. Prog. Auditorium Roma
Ufficio Speciale per la
Realizzazione dell'Auditorium
COMUNE DI ROMA
Piazzale Victor Hugo n. 8
00185 ROMA

Spett.le
ACCADEMIA SANTA CECILIA
Via Vittoria, 6
00187 ROMA

Att. Maestro B. Cagli
Maestro G. Carnini

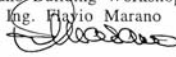
27 Luglio 1995

PROGETTO: Auditorium di Roma
OGGETTO: Realizzazione Organo per Sala 2700 posti.

In riferimento alla Vs. comunicazione (n° prot. 894 del 18.07.95) unitamente alla presente trasmettiamo alcuni disegni di riferimento tratti dal progetto esecutivo inviato in data 18.07.95 e quattro elaborati preliminari relativi alla sistemazione dell'organo di cui all'oggetto.

Precisiamo che gli elaborati preliminari individuano spazi e localizzazioni già discusse presso i Vs. uffici, in data 21.06.95 (presenti R. Piano - H. Müller) ed inoltre illustrano concetti di massima che richiederanno ulteriori approfondimenti in fase di progettazione e realizzazione dello strumento.

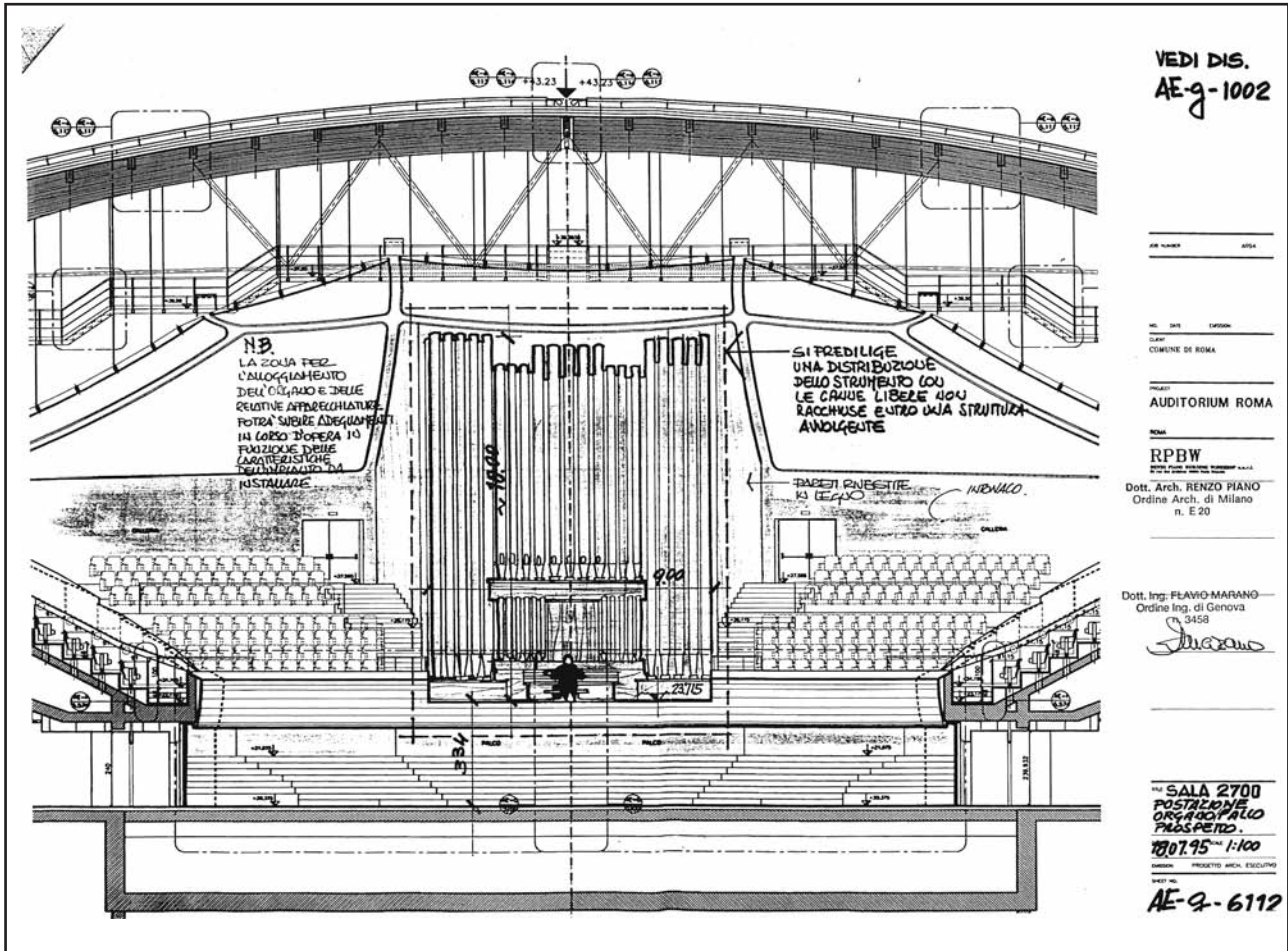
Cordiali saluti.

p. Renzo Piano Building Workshop s.a.r.l.
Ing. Flavio Marano


RPBW
Associated Company
Renzo Piano Building Workshop S.r.l., Piazza San Matteo 15/1 - 16123 Genova, Italia - tel. (10) 20 38 56 - fax (10) 20 45 85

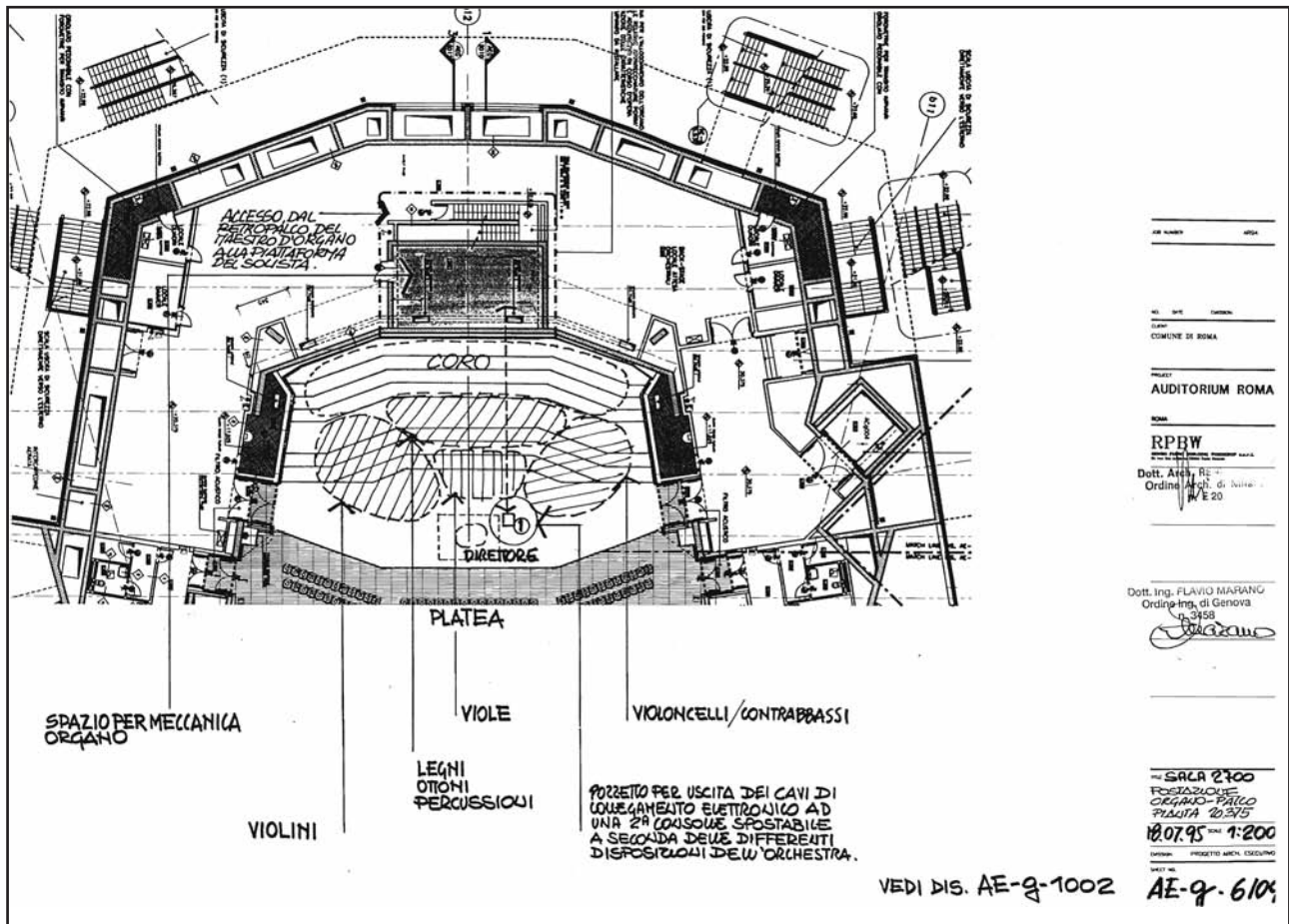
Fernando Germani [quindi rimontato in malo modo in una chiesa di Bologna dove ancor oggi attende un destino, ancora incerto]. Finalmente, sovrintendendo l'Accademia Bruno Cagli, il Comune di Roma avvia dopo circa sessant'anni la costruzione di un nuovo nonché triplo auditorio la cui progettazione viene assegnata all'Arch. Renzo Piano. Delle tre sale che lo comporranno si decide di dotare quella grande di un adeguato organo a canne. È il 12 giugno 1995 quando un'apposita commissione, in una riunione "preliminare", mette nero su bianco due importanti decisioni (presenti: Maurizio Cagnoni – responsabile ufficio speciale Auditorio –, Maurizio Varratta – Studio Piano –, Bruno Cagli, Giorgio Carnini, Anna Maria Romagnoli, Quintilio Palozzi, Barthélemy Formentelli e Annalisa Bini, segretaria). La prima è quella di installare un organo di matrice 'sinfonica', adatto cioè al repertorio otto-novecentesco cui è destinata la Sala Grande, e 'nuovo' (nella stessa riunione era stata avanzata l'ipotesi di utilizzare l'organo di concezione 'barocca' di Barthélemy Formentelli, originariamente pensato per la Basilica "Ara

Coeli" e poi finito, dopo lunghe traversie, nella Basilica di Santa Maria degli Angeli a Roma.). La seconda decisione è quella di nominare da parte dell'Accademia un'apposita commissione di consulenza tecnica per la progettazione dello strumento. Tale commissione, a seguito nominata, risulta così composta: M.° Luigi Ferdinando Tagliavini (Accademico di Santa Cecilia, presidente),
- M.° Giorgio Carnini,
- M.° Francesco Colamarino,
- M.° Concezio Panone,
- Dott. Annalisa Bini(segretario)
Inizia dalle troppo varie personalità dei componenti la commissione, l'insorgere di ostacoli impliciti alla realizzazione dell'iniziativa. Innanzitutto l'ignoranza dei vertici accademici delle differenti e contrapposte scuole di pensiero 'organistiche', e di conseguenza anche 'organarie', che li spinge a mettere insieme una squadra che perfino a chi ne sa solo qualcosa di organistica italiana sembra tirata a sorte. A qualcuno apparirà forse audace squarciare certi veli che i benpensanti non osano mai toccare per quieto vivere?



Allora, sia detto in tutta chiarezza, uno dei componenti di questa commissione, altamente qualificato in fatto di organi sinfonico-eclettici, lavorò per circa un anno, abbozzando disposizioni foniche e schede tecniche, giungendo così ad un ottimo progetto ispirato a quello del monumentale Caillaud-Coll che a fine '800 dovevasi edificare in S. Pietro ed i cui fondi faticosamente raccolti dai più illustri organisti dell'epoca (presieduti da Charles-Marie Widor, e ricordiamo che in precedenza patrocinò Franz Liszt in persona) furono dirottati per il rifacimento della pavimentazione del coro della basilica vaticana. Mentre, un altro componente della commissione, notoriamente legato al repertorio antico, pensò di mettere ai voti la possibilità che la disposizione fonica venisse affidata alle ditte organarie concorrenti all'appalto (malgrado sia ben noto che, in materia di costruzione, restauro ecc. organista progettista e organaro costruttore devono essere figure nettamente distinte per la buona riuscita dell'opera); la votazione risultò favorevole a tale inverosimile mozione! Della dettagliata e raffinata proposta di 'organo sinfonico' (doppia consolle con 4 tastiere e pedaliera, 97 registri ripartiti in 6 sezioni ecc. ecc.) non rimarrà che la sola, grottesca indicazione: «L'impostazione dello

strumento dovrà ispirarsi prevalentemente al repertorio sinfonico e contemporaneo, e all'estetica dell'organaria francese». Un nulla di fatto nella cronistoria della commissione "di consulenza tecnica", dato che questa elementare linea guida, come si è visto, era stata formulata negli stessi minimi termini già nella storica riunione preliminare del 12 giugno 1995. Un'altra inefficienza organizzativa viene invece risolta con scioltezza: in prima battuta la Sala Grande, progettata architettonicamente da Renzo Piano, prevedeva una dislocazione dell'organo in corpi fonici separati e distanziati in maniera dispersiva, certamente inadeguata. Con chiari e precisi colloqui tra Piano e un componente della commissione (esperto in organi sinfonico-eclettici che da mesi stava lavorando invano al progetto tecnico e fonico) si rivedono appositi dettagli architettonici per i quali si sarebbe visto e udito l'organo, strutturalmente compatto, ergersi dietro il palco dell'orchestra mediante la rimozione di poche file di posti. Malgrado queste vicissitudini, si giunge, nei primi anni 2000, a un passo dal bando della gara d'appalto, quando subentra come Sovrintendente dell'Accademia Luciano Berio e con questi il puntuale ripetersi della negativa "leggenda" sull'organo del-



l'auditorium romano. Il progetto viene bloccato con comunicazione scritta, di poche righe, ai membri della commissione (nessuno dei quali curiosamente ha conservato copia di detta comunicazione!) e qui la storia sprofonda nelle tenebre del mistero e del torbido. Ecco una lista di motivi addotti da Berio, così come li riportarono giornali dell'epoca :

- mancanza di fondi,
- confluenza dei fondi espressamente destinati all'organo in un fondo unico pro Auditorio per far fronte a spese ulteriori sopraggiunte in corso d'opera (motivazione che non spiega nulla e comunque storia che si ripete!),
- spesa troppo alta per uno strumento utilizzato concretamente una manciata di volte l'anno,
- inadeguatezza in sé di un organo a canne in un luogo che non sia sacro,
- inadeguatezza di un organo in una sala tanto grande (2700 posti),
- accordi taciti fra Vaticano e Accademia per la preservazione del monopolio organistico romano a favore del primo,
- presunta antipatia e insofferenza di Berio nei confronti dell'organo (egli figlio e nipote d'organisti!). Insomma, davanti a tanta nebbia lo sconcerto fu

grande e fortunatamente non furono in pochi a gridare allo scandalo. Tagliavini minacciò le dimissioni anche da Accademico di Santa Cecilia (dimissioni che tuttavia non vennero date; per protesta non venne a Roma all'inaugurazione dell'Auditorium, probabilmente non fu neanche invitato), Radicali e Italia Nostra avviano una campagna di pubblico sdegno. Ma i tanti sforzi andarono in fumo: nel 2002 il Parco della Musica viene inaugurato e, con filiale quanto agghiacciante obbedienza alle parole di Berio, ad ogni occorrenza si fa uso di un organo elettronico, un "clone elettronico" come lo chiosano i rilievi stampa dell'epoca.

Come accadde proprio il giorno dell'inaugurazione della sala grande dell'Auditorium, quando la sinfonia di Mahler scelta per il concerto inaugurale, prevedeva proprio la presenza di un organo. Tutto ciò ha dell'inverosimile. Con il dovuto rispetto, il fosco giustificazionismo dell'allora Sovrintendente pare oscillare fra clamorosa ignoranza e consapevole malafede... Nel frattempo, finché non sia costruito l'organo della Sala Grande "Santa Cecilia", l'Accademia Nazionale "Santa Cecilia" rimuova dal proprio simbolo le canne d'organo che lo fregiano. Che almeno si salvi la forma...

LETTERA APERTA IL «PROGETTO ORGANO» È SOLO SOSPESO

di Luciano Berio*

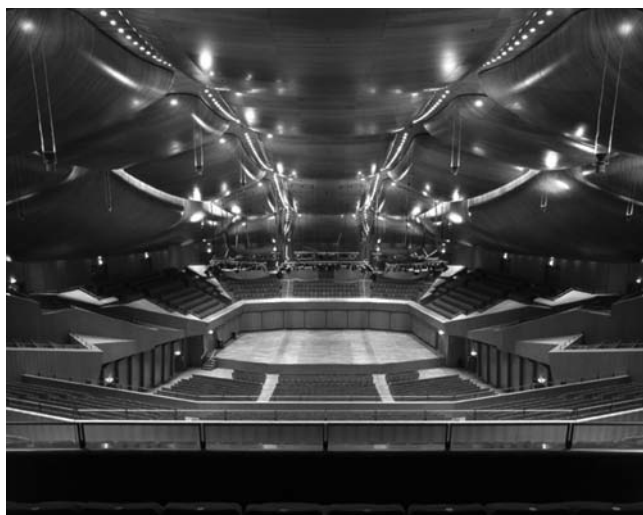
Cara Italia Nostra,

sì, avrei dovuto spiegare meglio le ragioni che mi hanno portato a sospendere il «progetto organo» per la grande sala (2800 posti) del nuovo Parco della Musica. Si è trattato, da parte mia, di una decisione assai sofferta e giustificata almeno in parte dal fatto che mancavano i finanziamenti per la realizzazione di un progetto così vasto, complesso ed aperto a diverse opzioni, in un momento assai delicato della parziale riorganizzazione dell'Accademia di Santa Cecilia, in vista del trasferimento dei nuovi spazi. Ma la prima vera ragione della mia decisione è stata la tragica indifferenza del Vaticano alla musica in genere e l'incapacità delle «commissioni di esperti» a promuovere l'esecuzione del grande repertorio organistico nei suoi spazi naturali e cioè nelle chiese. Che questo non possa avvenire proprio a Roma è, a dir poco, offensivo e grottesco.

L'Accademia sarebbe felice di poter contribuire concretamente a una maggiore e più approfondita diffusione del grande repertorio organistico in condizioni acustiche più intime e filologicamente privilegiate di quelle offerte da una spettacolare sala di 2800 posti concepita per altri usi. Comunque sia, lo spazio originariamente destinato all'organo è sempre là, provvisoriamente occupato da posti per il pubblico, ma chissà che in un prossimo futuro, quando cioè si saranno create contestualmente – cioè culturalmente – le condizioni favorevoli, non si possa riprendere in mano il progetto. Potete esser certi che, in tal caso, il grande organo a canne non verrà più ammirato soprattutto come la splendida decorazione «storica» di una sala da concerto moderna e il suo ascolto non verrà limitato a sole quattro cinque volte l'anno, come mi sembra avvenga nella maggior parte dei casi in Europa (non so in Africa).

Vorrei comunque precisare che non ho mai pensato di aggirare il problema del grande organo a canne con l'acquisto di una «caricatura elettronica» che, anche se mobile, intendevo comunque collocare nella sala media (1200 posti) per esigenze non legate al grande repertorio organistico.

**Presidente-Sovrintendente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*



La sala grande dell'auditorium di Roma senza organo. A lato due immagini del nuovo auditorium di Lucerna con l'organo da concerto



MITTERAND CONTRO CÉLINE E WAGNER

La sapete l'ultima? Ha per protagonista un personaggio – per fortuna non italiano – sul quale tutti si erano spesi in elogi meritati, durante la sua permanenza a Roma, come direttore dell'Accademia di Francia. Parliamo di Frédéric Mitterand, nipote dell'ex Presidente francese, apprezzato studioso di cinema ed anche scrittore. Nei pochi mesi romani, prima che Sarkozy lo richiamasse a Parigi per affidargli il dicastero della cultura, aveva trasformato Villa Medici in un luogo 'aperto', ancor più amato dai romani, inondandola di musica e cinema con festival di altissimo profilo; e, forse, molto altro avrebbe fatto ancora. Senonché, dopo il precipitoso rientro in Francia per assumere il prestigioso incarico, pochi mesi son bastati per farlo incappare, troppe volte, in cadute rovinose. Ha cominciato col dare il suo appoggio a Polanski, reo di stupro di minorenne, come ha accertato un tribunale USA, al momento in cui gli si voleva far pagare il conto, facendolo tornare in patria. Chi non gradì tale solidarietà fece notare che in un romanzo ('La mauvaise vie'), il nostro Mitterand, faceva evidente professione di pedofilia (sesso a pa-

gamento con ragazzi). Per salvarlo da tale accusa è dovuta scendere in campo la 'première dame', dichiarando che l'autore non raccontava le sue esperienze pedofile in estremo oriente, bensì 'fingeva', come tante volte si fa in letteratura. E due. Non bastassero, Mitterand ne ha combinate delle altre, ancor più gravi, se si può dire. Innanzitutto ha bandito dalle celebrazioni che la Francia fa in onore dei suoi grandi figli, Céline, uno dei più grandi scrittori del Novecento. E la ragione? Perché nazista, antiebreo se si vuole, o l'uno e l'altro, visto che le due cose erano strettamente unite. Reato di opinione, si dice in questi casi. E per far ciò ha distrutto 300.000 copie di un volume, fresco di stampa, che raccoglieva le 'laudationes' dei grandi di Francia, fra i quali era stato inserito, a ragione, anche Céline. Il mondo degli intellettuali gli si è rivoltato contro, incolpando di tale decisione la lobby ebraica verso una parte della quale il ministro avrebbe mostrato grande sudditanza, forse per il timore di allontanare dalla Francia l'immensa capacità finanziaria di detta lobby. Il colmo l'ha poi raggiunto quando, con una lettera indirizzata al direttore dell'Opéra - come riferisce la stampa francese che ha intitolato: 'Il piccolo Mitterand cancella il grande Wagner' - gli ha chiesto di cancellare dal cartellone del 2013, le rappresentazioni della 'Tetralogia' di Wagner, già programmate; perché Wagner - la sua musica - era stato usato dai nazisti, senza che Wagner avesse la benchè minima responsabilità, come arma contro gli ebrei e perché, riferiscono sempre i giornali francesi, Wagner stesso aveva scritto un volumetto intitolato 'Giudaismo nella musica'. Volendo invocare lo stesso criterio, sarebbe il caso di chiedere ufficialmente al governo francese di licenziare dal Ministero Frédéric Mitterand, per le sue reiterate uscite dettate da patente mancanza di cultura e incapacità di discernimento. @



Frédéric Mitterand, ministro della cultura francese



Intervista ad Emanuele Arciuli, Premio Abbiati 2011

CONOBBI LA MUSICA AMERICANA PER STRADA , A BARI

di Pierfranco Moliterni

Una solida formazione, la fortuna di studiare con un insegnante estroso ed antiaccademico, e tanta tanta curiosità. Come ho scoperto la musica americana



Resta per noi un 'quasi mistero' capire e spiegare il tuo percorso formativo e poi professionale. Da un Conservatorio periferico e del Sud d'Italia (Bari), agli stretti legami col mondo musicale statunitense! Ci spieghi un po' come è avvenuto tutto questo?

Credo che la curiosità sia stata il motore principale della mia formazione artistica e professionale. Una curiosità molto viva sin dai primi anni di studio. Inoltre ho avuto la fortuna di incontrare un insegnante estroso e antiaccademico come Michele Marvulli. Il Conservatorio di Bari era ed è periferico, ma la marginalità, l'essere decentrati – o eccentrici – rispetto al cuore pulsante del dibattito culturale può talvolta trasformarsi in una risorsa. Oggi conta relativamente poco, secondo me, dove vivi. Ci sono infinite possibilità di colmare i limiti dei luoghi, che pure esercitano, continuano ad esercitare un peso. Quanto al mondo musicale statunitense, non vorrei enfatizzare questo legame. Nel corso della mia esperienza professionale ho avuto numerose fascinazioni (Beethoven, Liszt, la seconda Scuola di Vienna, la musica francese, la contemporaneità italiana, la musica americana) e tutti questi aspetti costituiscono le tessere di un puzzle. In questi ultimi anni, comunque, il mio rapporto con la musica americana è stato certamente rilevante, ed è divertente raccontarne l'inizio. Tutto è nato da un piccolo concerto di un pianista americano, allora a me del tutto ignoto, che suonava a Bari e mi chiese – per strada, dunque del tutto casualmente – l'indicazione della sede del concerto. Non sapeva che io fossi un musicista, in sostanza si è trattato di una indicazione stradale, che lui chiese proprio a me, e ciò mi fa pensare a certi racconti di Auster. Incuriosito, restai al concerto, e

per me fu la rivelazione di un mondo nuovo e affascinante. Il pianista, che in realtà è soprattutto un compositore, si chiama Joel Hoffman, era (ed è) il docente di Composizione all'Università di Cincinnati, dove per lunghi anni ho avuto il piacere di partecipare ad un festival di musica nuova che mi ha letteralmente aperto le porte della musica americana e dei suoi protagonisti.

In Italia ci si perde dietro i nostri compositori-pianisti che, rispetto a quello che fai ed esegui tu, sembrano fermi ad un minimalismo di ritorno, o ad un furbesco neoromanticismo di risulta. Non faccio nomi, ma Einaudi e Allevi sono sugli scudi e guidano le classifiche. E' forse un ulteriore segno del nostro ritardo?

Io sono un pianista, e mi occupo di musica colta. Loro sono due compositori-pianisti. Per quanto sia pericoloso classificare stili e generi, credo sia necessario evitare confusioni: Einaudi si muove nell'ambito di una sorta di world music di sapore new age, mentre Allevi fa musica di intrattenimento. Allevi è un musicista bravo e creativo – nel suo genere – che

ha costruito uno stile personale partendo da ingredienti i più disparati: un po' di Jarrett, un po' di quel pianoforte sentimentale legato a fenomeni come Claydeman, un po' di musica leggera. Si tratta di musica di gradevole ascolto, ben confezionata, che andrebbe benissimo se non fosse spacciata per quello che non è. Einaudi ha un percorso più complesso, e i risultati mi paiono interessanti. Anche se preferisco l'Einaudi di 'Time Out' e 'Salgari', e cioè quello che guardava a Reich e a certa musica americana con uno sguardo più aperto e meno dogmatico di altri suoi colleghi italiani. Penso che si dovrebbe rivolgere la nostra attenzione ad altri musicisti, anche italiani, che scrivono magnificamente per pianoforte.

Frequentando i college americani, come tu fai da un decennio, puoi dirci che fine ha fatto colà la avanguardia storica europea? Eppure Schoenberg vi aveva insegnato... Stravinsky più che soggiornato... Possibile che non sia rimasta traccia alcuna del loro magistero?

Sia Schoenberg che Stravinsky continuano ad esercitare una





enorme influenza sulla musica americana. Vorrei aggiungere che la presenza di compositori accademici in America è massiccia. Vi è un esercito di musicisti, chiusi nelle proprie università, che propongono opere di grande densità di pensiero, ma molto dogmatica, spesso noiosa, terribilmente vecchia e incapace di relazionarsi agli ascoltatori. Fenomeni come Daugherty, Adams e Reich, hanno dovuto superare molti ostacoli. C'è tutto un coté esterofilo in America, con musicisti che rivendicano la propria affinità al mondo europeo e prendono le distanze da molti aspetti della cultura americana, pur essendo americani. Penso a Carter, ma anche ai più giovani come Augusta Read Thomas.

D'altro canto, in America hanno vissuto e insegnato praticamente tutti i grandi compositori del Novecento storico: ai due che citi, aggiungiamo Hindemith, Bartok,

Milhaud, Rachmaninov e l'elenco sarebbe ancora più lungo. Di tutti questi autori si ritrovano tracce nelle ultime generazioni americane, ma importanti sono stati pure Messiaen e Ligeti.

Vista dalla prospettiva d'oltreoceano, è allora del tutto k.o. la musica d'arte del vecchio continente? Insomma, non abbiamo niente più da dire?

Al contrario, credo che la musica europea sia considerata con grande rispetto e persino un po' di soggezione, dai musicisti americani. In fondo siamo gli eredi di una tradizione di enorme valore, questo non si può discutere. E vedo segnali di novità e di interesse nella musica europea, forse anche italiana. Per quanto, al momento, la vera – e un po' angosciosa – domanda riguarda la musica in sé. Almeno quella in-

tesa come espressione di un pensiero organizzato. C'è ancora spazio per questo? Ci avviamo davvero verso un modo nuovo, radicalmente nuovo, di gestire le relazioni e dunque verso una strada del tutto inedita di raccontarci e raccontare il mondo?

Come senti, concretamente, la crisi che nel nostro paese ha colpito la cultura e la musica: crisi di finanziamenti od anche crisi di idee? In particolare l'organizzazione della vita musicale, l'isolamento o la separatezza nella quale vive la musica contemporanea ecc... e nell'uno e nell'altro caso, in base alla tua esperienza, cosa succede in America?

Mi ha particolarmente colpito la protesta che, al ripristino del Fus, si è abbattuta su radio e riviste che si occupano di cultura. Evidentemente una gran parte dei



cittadini non gradisce che la cosiddetta "cultura alta" (per esempio la musica colta) sia finanziata, semplicemente perchè la stessa sopravvivenza della cultura è, per loro, del tutto inutile. Tutto questo è molto triste. La cultura, come la ricerca scientifica - non mi stancherò mai di dirlo - riguarda in prima istanza un numero esiguo di persone, ma le ricadute sono sull'intera umanità. Credo che, semplicemente, si debba andare avanti, perchè la musica - per quanto mi riguarda - è la cosa più importante ed è un bene da difendere a qualunque costo. Natu-

ralmente non sempre i fondi per la cultura sono spesi bene, ci sono troppi incompetenti che occupano ruoli di potere in virtù di appartenenze politiche. ma ciò, almeno in una certa misura, è purtroppo un dato fisiologico. Quanto alla musica contemporanea, confesso che la gran parte della produzione attuale non mi piace, la trovo esteticamente poco interessante e emotivamente poco coinvolgente. Credo che vi siano, tuttavia, dei compositori di grande valore, e mi auguro di trovare sempre più la forza e la lucidità di individuare i

musicisti davvero meritevoli di essere eseguiti e sostenuti. Non è facile. In America la situazione mi pare assai intricata e difficile, anche per via di una situazione di crisi economica che si sta abbattendo sul paese con una violenza che, dai tempi della grande recessione, non si era mai vista. Non so prevedere cosa accadrà, ma faccio molti auguri agli Stati Uniti, perchè nella seconda metà del Novecento hanno prodotto una musica di straordinaria qualità, ed oggi vi sono alcune voci di giovani compositori che meritano attenzione.@

EMANUELE ARCIULI

Emanuele Arciuli vincitore del premio ABBIATI 2011, si era già da tempo imposto come una delle voci più originali e interessanti della nuova scena del concertismo pianistico italiano. Il suo repertorio spazia da Bach alla musica d'oggi, di cui - con speciale riferimento agli Stati Uniti - è considerato uno dei più stimati interpreti dagli stessi compositori americani, con molti dei quali ha stabilito un proficuo rapporto di stima e collaborazione. Suona regolarmente per le maggiori istituzioni, fra cui Teatro alla Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Berliner Festwochen, Festival Internazionale Pianistico di Brescia e Bergamo, Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo.

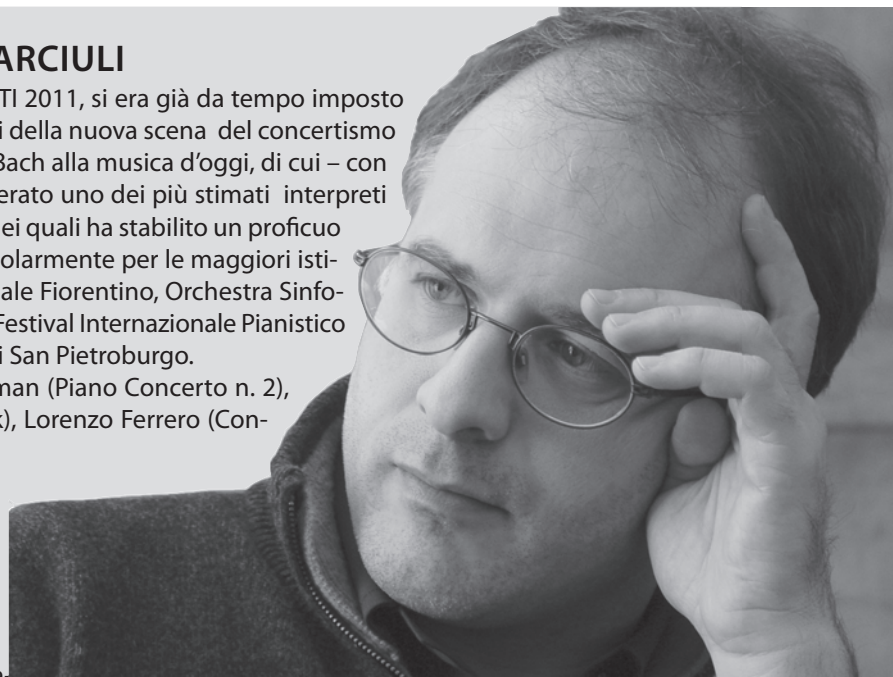
Hanno scritto per lui, fra gli altri, Michael Nyman (Piano Concerto n. 2), George Crumb (Eine Kleine Mitternachtmusik), Lorenzo Ferrero (Concerto n. 2 per pianoforte

e orchestra), Filippo Del Corno (Not in My Name, per pianoforte e orchestra), Michele dall'Ongaro (Concerto n. 2), Carlo Boccadoro (Achrome, per pianoforte e orchestra), Brent Michael Davids (Mohicans) e Louis W. Ballard (Cherokee), di cui Arciuli ha eseguito "Indiana Concerto" con la Indiana

polis Symphony Orchestra nel gennaio 2008. Il ciclo delle "Round Midnight Variations", composizioni espressamente scritte per lui nel 2001 da sedici fra i maggiori autori statunitensi, tra cui Babbitt, Rzewski, Torke, Daugherty, Bolcom, Harbison, si è imposto come una delle più significative raccolte pianistiche dei nostri giorni.

Ha inciso numerosi CD per Innova Records, Chandos, Bridge, Vai e Stradivarius, tra i quali "Gates to Everywhere" con musiche di C. Bley, F. Hersch e C. Corea, l'integrale pianistica di Berg e Webern e il Concerto per pianoforte e orchestra di Bruno Maderna in prima mondiale. L'album dedicato a George Crumb, inciso per Bridge, ha ricevuto la nomination per i "Grammy Awards" mentre il CD Stradivarius, contenente musiche di Adams e Rzewski, è stato votato dalla critica come "miglior disco italiano" del 2006. Collabora frequentemente con l'attrice-cantante Sonia Bergamasco. Ha scritto due libri: "Rifugio Intermedio - Il pianoforte contemporaneo tra Italia e Stati Uniti", pubblicato nel 2006 dal Teatro di Monfalcone, e "Musica per pianoforte negli Stati Uniti", pubblicato dalla EDT nel 2010. Mario Bortolotto gli ha dedicato una delle dieci monografie sugli interpreti italiani di oggi, su RaiRadioTre, nel 2008.

Insegna pianoforte al Conservatorio di Bari e, dal 1998, è frequentemente professore ospite al College Conservatory of Music di Cincinnati e in altre università americane.





Meno male che c'è l'Abbiati

Nei giorni travagliati del taglio sciagurato al FUS, inviammo un messaggio personale al Presidente dell'Associazione Nazionale Critici musicali, Angelo Foletto, da oltre 15 anni assiso su quello scranno dirigenziale, per invitarlo a dare un segno dell'esistenza della categoria dei critici musicali italiani. Dimettiti - gli scrivemmo - forse solo così gli italiani, che hanno a cuore le sorti della musica, si accorgeranno che voi esistete ancora, visto che in quelle convulse settimane del massacro operato dal governo sul FUS, mai una sola parola 'ufficiale' e 'decisa' era venuta fuori dalla benemerita associazione, dalla quale con convinta determinazione venimmo fuori, dopo pochi anni di adesione ed a seguito della partecipazione a qualcheduna delle assemblee annuali coincidenti con il rinnovo delle cariche sociali e con l'attribuzione dei famosi 'Premi Abbiati'.

La risposta garbata dell'Angelo fu che i critici musicali in Italia esistono e svolgono quotidianamente il loro lavoro con coscienza, e che dunque né l'associazione nel suo insieme né il suo presidente emerito avevano materia per farsi sentire né per compiere gesti clamorosi come quello delle dimissioni che noi, modestamente, gli suggerivamo di dare. In sostanza questo il contenuto del nostro scambio di lettere via internet. Poi è arrivata in anteprima la notizia dell'Abbiati attribuito a Emanuele Arciuli, che ci riempie di gioia perché meritato, anche se tale gioia non può essere completa per il fatto che tale attribuzione arriva con molto ritardo.

E tale premio, semel in anno e da tempo a questa

parte, è l'unica occasione che ci ricorda che in Italia esistono i critici musicali. Perché, per il resto, davvero non sappiamo cosa facciano. Non ce lo raccontano i giornali, sui quali la presenza della critica è sempre più marginale ed occasionale, ed anche ridotta alla stregua di messaggi SMS, e perché il mutamento genetico intervenuto nei critici musicali italiani li rende pressoché irricognoscibili. Anni fa sull'argomento scrivemmo un articolo che destò scalpore, già dal titolo: 'Non si può essere medici e becchini', perché gli interessi dell'una professione, quella del medico, sono in contrasto con quelli dell'altra, il becchino.

Tra le fila degli arditi critici, aderenti all'Associazione nazionale italiana, associazione volontaria e facoltativa beninteso, militano soggetti che svolgono contemporaneamente e stabilmente l'incarico di direttori artistici o di 'uffici stampa' di istituzioni musicali, sulle quali regolarmente si esprimono, con quale benevolenza non c'è bisogno di sottolinearlo; e collaboratori di teatri dai quali ricevono compensi certamente superiori a quelli con cui sono remunerati dai giornali in perenne ristrutturazione. E tale e tanto è lo spessore morale dei suddetti che la benemerita associazione li fa sedere fra i suoi 'probi viri', chiamati a dirimere questioni che proprio con il loro 'conflitto di interessi' avrebbero a che fare. Poi finalmente ritorna l'Abbiati, e fra i tanti laureati, vi è qualcuno che il premio se lo merita davvero, ed allora e solo allora abbiamo notizia che l'Associazione critici musicali in Italia esiste ancora. Mai nei momenti in cui ci si aspetterebbe un segnale. (P.A.)



BUIO, LUCI SOFFUSE O ACCECANTI?

Si calcola che oltre dieci milioni di byte giungano ogni secondo dal mondo esterno al nostro cervello, prevalentemente attraverso il senso della vista. Il buio totale libera dal condizionamento delle immagini e permette una concentrazione assoluta su quello che si sta facendo. Annullare il senso della vista, paradossalmente, per accedere a una comprensione ed una partecipazione diversa e più profonda. Paul Gauguin, il grande pittore, diceva di chiudere gli occhi per vedere meglio. C'è chi invece teme il buio, anche se per Gauguin aiuta a vederci meglio, e preferisce luci soffuse, per

vederci chiaro. Il buio lo spaventa; non teme che la luce possa scoprire cose che non si vogliono vedere; gli basta, però, una luce soffusa, che rischiari, senza accecare, e che renda padroni del proprio teatro d'azione.

E c'è chi, infine, preferisce le luci accecanti, perché solo così ogni particolare, ogni piega seppur nascosta, viene alla luce e nulla resta inesplorato.

Parliamo di concerti. C'è chi li vuole al buio, come nel caso della violinista Sonig Tchakerian che in un Teatro Olimpico immerso nell'oscurità - peccato non farsi folgorare dalla sua luce architettonica! - eseguirà la 'Partita in re minore' (BWV 1004) di Bach, dopo averla fatta ascoltare con le normali luci e poi al buio (Il concerto vuole anche essere una riflessione sulla condizione dei non vedenti. Allora passi l'esperimento!)

C'è chi invece non sopporta di essere immerso nella semioscurità mentre assiste ad un concerto, e preferisce le mezze luci. Forse per leggere le note di sala, guardarsi intorno, guardare l'orologio, far scorrere qualche messaggio sul cellulare, giacché, comunque, chi suona è illuminato. Voleva le mezze luci un nostro vicino di poltrona, all'Auditorium, una domenica pomeriggio, perché trovava che le luci si erano abbassate troppo, rispetto al solito.

Chi vuole invece le luci accecanti, da concerto rock, è un'avvenente pianista russa, amica ed allieva di Rostropovich, Nathalia Romanenko, la quale ha già tentato l'esperimento a Limbiate, in coppia con il nostro Sandro De Palma, assicurando il pubblico che certe note, venute letteralmente alla luce, sono in grado di generare passioni travolgenti. Lei vuole portare nei concerti classici la vivacità dei colori dei concerti rock, per vedere l'effetto che fa. E l'effetto che fa, sarebbe secondo l'avvenente e brava pianista, quello di 'ascoltare Mozart o Liszt che - a suo dire - erano dei 'bon vivant' e presentavano le loro musiche nei saloni, durante splendide feste', con un 'atteggiamento contemporaneo'. Contemporaneo, che? @



La pianista Nathalia Romanenko

Diciamoci chiaramente come stanno le cose

Ci vuole ben altro per cantar vittoria

a cura della redazione

Dal Ministero delle Finanze giungono i dati sulla destinazione del 5 per mille. Le istituzioni musicali sarebbero degnate di grande attenzione, secondo alcuni, completamente neglette, per altri



Il Teatro alla Scala, in una stampa d'epoca

Il Teatro Regio di Torino, secondo una lettura dei dirigenti del teatro dei dati resi noti dal Ministero delle Finanze relativi alla destinazione del 5 per mille dell'anno 2009, sarebbe il teatro 'più amato' dagli italiani. Perché 1627 cittadini, che si presume torinesi, hanno destinato al loro storico teatro il 5 per mille, devolvendo complessivamente la somma di Euro 85.851,56. E la Scala? Quanti cittadini milanesi, lombardi o italiani tout court, avrebbero destinato al più noto e glorioso dei teatri italiani il loro 5 per mille? Solo 534, non uno di più. Di gran lunga hanno superato la Scala, quanto ad 'affezione' per il loro teatro,

quelli di Trieste (1.076) e di Genova (1.048). E Firenze, Venezia, Verona, Bologna, Roma, Napoli? Napoli 733; Bologna 950; Firenze 459; Roma 417; Santa Cecilia 401; Verona 392. E Venezia, Cagliari, Palermo e Bari? In fondo alla classifica. Venezia 278; Cagliari 363; Palermo 176, e Bari 163. Insomma, somme su somme, fra gli ottomila e novemila contribuenti hanno deciso di destinare il loro 5 per mille ai nostri storici teatri. Vi sembran tanti? A noi sembrano pochi, anzi pochissimi. Ancora qualche calcolo. Se si sommano tutte le persone che, a vario titolo e con diverso incarico, lavorano stabilmente nei nostri storici teatri, già loro superano il numero di coloro che hanno destinato il 5 per mille ai teatri. Ciò vuol dire che nean-



che quelli che lavorano nei teatri hanno ritenuto di destinare il loro 5 per mille alle casse del loro datore di lavoro. Se vi interessa come la pensiamo, siamo convinti che se si va a vedere gli elenchi di quelli che hanno destinato il 5 per mille ai teatri, ben pochi di essi sono lavoratori dei teatri medesimi. Tale constatazione è davvero deprimente e scoraggiante. Ma qualche ragione ci deve pur essere alla base di tanta disaffezione, anche fra il pubblico dei teatri medesimi. Il Regio di Torino ad esempio, per ogni titolo in cartellone, fa mediamente sette o otto recite, il che vuol dire quasi il doppio di tutti i benefattori del 5 per mille. Perché allora il pubblico non è tanto generoso con una istituzione che pure frequenta, secondo i dati ufficiali delle presenze, (o in Italia anche di quelli si deve dubitare?).

Il cittadino-pubblico non considera evidentemente il teatro della propria città come elemento dell'orgoglio cittadino. Nel corso del terribile anno trascorso, i consumi culturali, cosiddetti, non solo non hanno conosciuto flessioni, ma sono addirittura aumentati. I dati del rapporto annuale di Federculture parlano chiaro. Gli italiani hanno rinunciato ad una vacanza più lunga, ad un pranzo fuori casa, ad acquisti voluttuari, ma non al teatro, cinema, musica ecc.. Ma allora perché non hanno dato il loro 5 per mille ai teatri? Per semplice distrazione o pigrizia? Per disaffezione, nonostante frequentino gli spettacoli d'opera? O perché li hanno destinati ad altre istituzioni benefiche, ad esempio, ad istituti di ricerca o ad altri, fra i tantissimi che compongono l'interminabile elenco, a cura del Ministero delle Finanze, dei possibili destinatari del 5 per mille. E i dipendenti? Perché neanche loro all'unisono non hanno destinato il loro 5 per mille al teatro nel quale lavorano? Perché conoscono il teatro dall'interno, e forse a loro sono note vicende non edificanti delle quali solo raramente vengono fuori alcuni elementi: nomine politiche senza meriti e professionalità, clientelismi nelle assunzioni, sprechi, cattiva amministrazione.. e noi aggiungiamo anche scarsa, scarsissima produttività che è poi il primo male da sanare. Un solo esempio che conosciamo da vicino. A Roma, all'Opera, c'è un titolo d'opera ogni mese/mese e mezzo; nelle more, concerti domenicali con quattro o cinque strumentisti od altro. Non sarebbe il caso di parlarne senza reticenze? Primo: aumentare la produttività;

secondo: far ascoltare il repertorio. Terzo: riempire sempre il teatro e via dicendo. Da un'intervista a Simon Rattle, a firma Paolo Valentino, apparsa sul 'Corriere' si apprende che i Filarmonici di Berlino, che sono i Filarmonici di Berlino, realizzano quindici progetti ogni anno, accanto alla loro normale ed intensa attività: prove aperte, concerti a mezzogiorno, concerti a sera tardi, alunni delle scuole di musica che provano con loro, programmi di danza con le scuole della città, concerti nelle carceri, oltre a tournée, dischi, partecipazioni a festival. Questo vuol dire produttività. Facciamolo anche in Italia; poi riparliamone, e forse allora anche i sottoscrittori del 5 per mille saranno molti ma molti di più, dentro e fuori i teatri d'opera.

Tanto per aggiungere qualche altro dato che potrebbe far arrossire di vergogna il sovrintendente Vergnano, diremo che l'Orchestra Verdi di Milano è in cima alle orchestre italiane per numero di donatori, molto al disopra del Regio di Torino, oltre il doppio; e il Conservatorio Casella dell'Aquila - che edita questa rivista, tanto per intenderci - ha ricevuto da 643 donatori, la bella somma di Euro 29.182,23, quasi la metà dei donatori e della somma devoluta al glorioso Teatro Regio di Torino.

P.S. Sfolgiando un vecchio numero di Music@, esattamente il n.5 - novembre /dicembre 2007 - abbiamo letto per voi: "In base alle notizie del Ministero delle Finanze sulle preferenze espresse dagli italiani in relazione alla destinazione del 5 per mille per l'anno 2006, risulta che il Teatro Regio di Torino, con le sue 3483 preferenze, risulta essere il teatro 'più amato' dagli italiani. Le fondazioni liriche italiane hanno ottenuto in totale 20.992 preferenze.

E' un risultato importante - ha dichiarato Walter Vergnano, sovrintendente del Regio di Torino - che sta a dimostrare come gli italiani abbiano a cuore il grande patrimonio culturale e musicale che le fondazioni lirico-sinfoniche rappresentano, tanto da preferirle a qualsiasi altra forma di spettacolo dal vivo". Dunque nel 2009, tra coloro che hanno espressamente indicato a chi devolvere il cinque per mille, quelli che hanno deciso di devolverlo ai teatri d'opera, sono più che dimezzati rispetto al 2006; e

sono anche più che dimezzati quelli che l'hanno destinato al Regio di Torino. Altro che cantar vittoria, questi dati devono preoccupare.@



Il Teatro La Fenice



Il racconto del noto musicologo italiano che 'lavorò' per Strawinsky

STRAWINSKY AL LAVORO

di Domenico De' Paoli

Parigi, fine dicembre 1933. Strawinsky lavora alla sua ultima opera: 'Persefone', mistero in tre quadri di A. Gide, su commissione di Ida Rubinstein. Se talvolta si lascia andare a parlare del suo lavoro, non manca mai di ricordare che egli non lavora più se non « per commissione, e che anche 'Persefon' è un lavoro ' di commissione': è M.me Ida Rubinstein che l'ha ordinato "pour sa prochaine saison de ballets", stagione ch'è avrà luogo - o almeno dovrebbe aver luogo - ai primi di marzo; ma, secondo la mia impressione, sarà rinviata di qualche mese. Ho visto M.me Rubinstein una volta sola fino ad oggi, una sera, quando ho accom-pagnato a casa sua il maestro richiesto di farle sentire due frammenti del III quadro, e mi son già fatta un'idea: commediante in scena e fuori di scena (ma più abile fuori) Ida Rubinstein è preoccupa

sopra tutto di se stessa. I balletti ordinati a Strawinsky, a Honegger, a Ravel (magnifico soggetto per Ravel 'Ali-Babà', ma riuscirà a scriverlo il musicista nelle sue condizioni di salute?), a Schmitt, a Ibert, l'interessano - è chiaro - in quanto le diano modo di far valere se stessa, non più di questo. Questo, si capisce, non vorrebbe lasciar vedere; ma basta guardarla ed ascoltarla cinque minuti per esser certi che s'interessa solo a ciò che le permette di emergere. Quando le si chiedono precisioni sulla natura e l'inizio della sua stagione, risponde senza comprometersi: ma siamo già a fine dicembre e non ci sono ancora nè i bozzetti delle scene, nè i figurini dei costumi, il coreografo non è ancora stato scelto (si parla di Joss, che ha ottenuto un enorme successo con la 'Table verte'; ma nulla è ancora deciso. M.me trova che Joss ha "un grand talent pour composer



les tableaux d'ensemble, mais ... mais..."; a questo 'mais' non segue mai nulla; però è chiaro che M.me ha una gran paura che Joss la faccia scomparire nel 'tableau d'ensemble'. Allora, perchè fare la stagione se lei non può fare 'spicco?', il regista è ancora di là da venire ...; e tutto questo si dovrebbe organizzare in due mesi e, nello stesso tempo, preparare l'andata in scena di cinque novità? Impossibile. Strawinsky non ha l'aria di accorgersene: è soddisfatto che M.me trovi 'incomparables' "le due scene che ha fatto sentire ('incomparables' lo sono davvero, ma è in grado, M.me Rubinstein, di capire queste due meraviglie? Ho l'impressione che per lei, 'incomparable' sia un vocabolo bon à tout faire e per tutti i musicisti disposti a servirla), accetta una tazza di thè, poi prende congedo. Scendiamo insieme Place des Etats-Units. " N'est-ce-pas qu'elle est délicieuse, M.me Rubinstein? "

Vorrebbe essere una domanda, ma il tono è tale da farmi comprendere che una contraddizione da parte mia non sarebbe ammissibile.

"Mais oui: elle est ravissante".

Sento che mi guarda di traverso, senza fermarsi.

"Vous trouvez vraiment?"

"Mais oui, cher maître: vous ne trouvez pas"

Silenzio. Continuiamo per l'avenue Montaigne verso l'Etoile.

"Il faudra venir bientôt, demain matin: je suis en retard. Est-ce-qu'on y arrivera?"

È la sua ossessione la puntualità: ha promesso la partitura per il primo febbraio e non vuole essere in ritardo. - Lo rassicuro:

" Mais oui, on y arrivera ".

Infatti è per 'arrivare a tempo' che da due mesi entro in casa Strawinsky la mattina alle 8 e 1/2 per uscire verso mezzanotte e ricominciare il giorno dopo. 'Persefone' è un 'lavoro di commissione' e, dice il maestro: " je suis bon ouvrier, et très exact ".

Infatti: genialità a parte, lavora esattamente come un operaio. Di prima mattina, appena alzato, dopo una leggera colazione si mette al pianoforte e compone fin verso le dodici e mezzo, l'una tutt'al più, regolare come il più diligente degli impiegati. Lavora in un piccolo studiolo, dov'è un pianoforte a mezza coda, circondato da cose care ed intime: ritratti dei figlioli, schizzi di Picasso, di Auberjonois, di Gontcharova; sul pianoforte una immensa e stupenda fotografia (positivo e negativo) del volto di Cristo della Sindone, incorniciata d'argento, e... molta carta da musica.

Veramente la 'molta' carta gli serve 'poco': in quattro ore arriva a scrivere, sì e no, una ventina di battute: ma poichè prima di scrivere tormenta e ritormenta il pianoforte, e non si decide a fissare l'idea che quando ha trovato la forma definitiva, per il lavoro quotidiano gli basta un foglio. Al mio non celato stupore per tale sistema (il pianoforte e l'ora fissa per la composizione) mi ha spiegato con tutta semplicità:

"Venti battute al giorno, lavorando tutti i giorni, formano seicento battute al mese: un atto d'opera o la metà d'un balletto. E bisogna abituarsi a lavorare tutti i giorni, regolarmente: attendere 'l'ispirazione' è una scusa buona per i musicisti pigri e senza idee: se voi prendete l'abitudine del lavoro regolare, le idee non si faranno aspettare. A condizione, bene inteso, (questo lo disse con un sorriso in traducibile, ma straordinariamente espressivo) di conoscere bene il proprio mestiere. Quanto al pianoforte, ho sempre fatto così e me ne trovo bene: non so concepire il compositore che lavora a tavolino: mi sembra un lavoro astratto come un'operazione algebrica. Io sono per il concreto: e poichè la musica è fatta con i suoni, io lavoro 'con i suoni' e non con l'immaginazione di essi". Qualche obiezione a questo discorso avrei potuto farla, ma chi osa con quello uomo che, se vi parla con tutta semplicità, nello stesso tempo vi lascia comprendere di non poter ammettere che voi siate di un'opinione diversa dalla sua? Strawinsky ha una forza di convinzione non indifferente e, per dire la verità, se il discorsetto già citato non mi ha proprio convinto al cento per cento, mi ha fatto però comprendere l'estetica strawinskyana meglio di tutti gli articoli dei vari esegeti. Quindi mi son ringoiato le obiezioni. Un'altra cosa mi stupisce: quest'uomo, orgogliosissimo, parla della propria opera con grande semplicità e senza quella falsa modestia degli artisti mediocri, che dà tanto ai nervi. Un giorno, son passati parecchi mesi, passeggiavamo insieme nel parco del 'hameau' ch'egli allora abitava a Voreppe. e mi di-



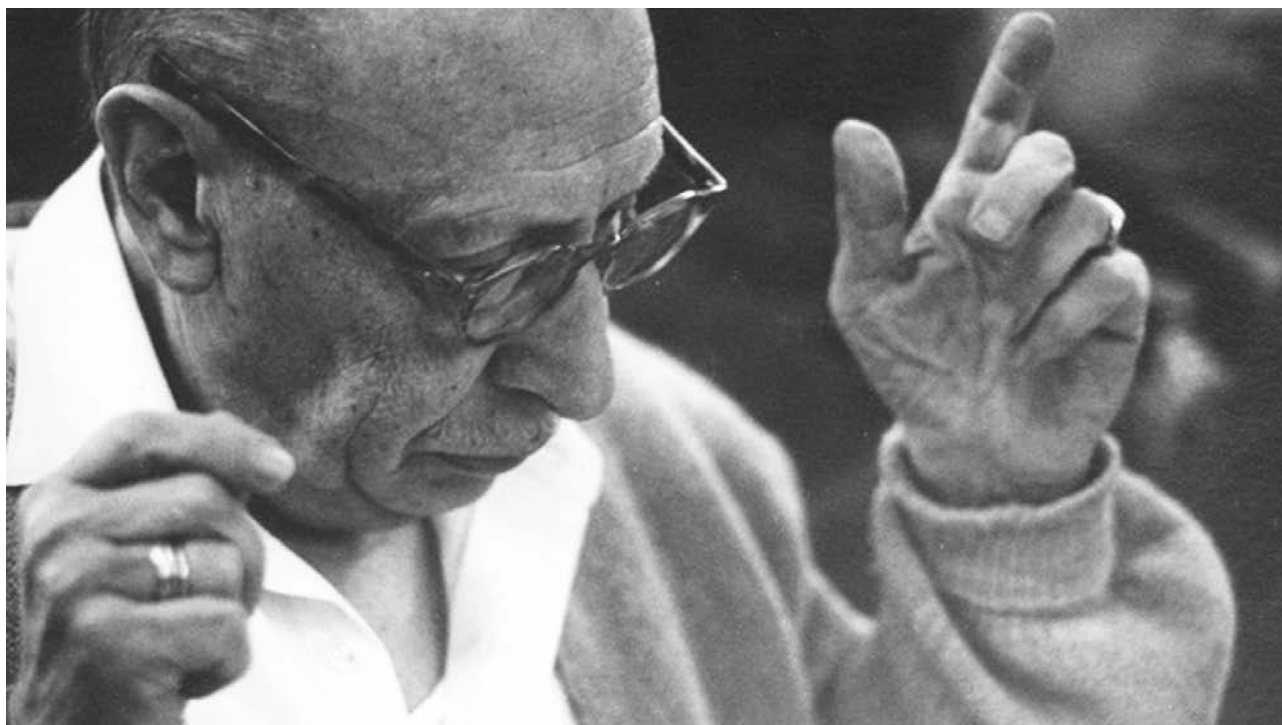
ceva: "io non traggo alcuna vanità dalle mie facoltà artistiche, poichè esse sono un dono di Dio: ma appunto perchè sono un dono di Dio pretendo che tutti le rispettino". Ed egli è il primo a rispettarle, non parlandone mai e lavorando in tutta semplicità, come un buon artigiano.

All'una esce dal suo studio e mi porta gli schizzi del mattino: talvolta la partitura è distesa in tutti i suoi dettagli, talvolta è scritta in tre, quattro o sei righe, ma corredata delle indicazioni più minuziose: compito mio è di stender la 'bella copia' della partitura. Quando mi offerse questo incarico fui preoccupato per parecchi giorni, ma poichè il mio lavoro sembrava soddisfare il maestro, mi tranquillizzai e lavorai anch'io come un operaio, sotto la guida del maestro d'arte, dalle nove del mattino alle otto di sera. I primi tempi Strawinsky veniva a veder il lavoro quattro o cinque volte al giorno, e trovava modo di incoraggiarmi: "Ce que fait plaisir de voir que vous aimez ce que vous faites!".

Era difficile non amare quello che facevo, vedendo un capolavoro fiorire, per così dire, sotto i miei occhi: ma la preoccupazione era molta. Talvolta gli schizzi a matita erano così carichi di note (e con quella calligrafia minuta ed angolosa) che ero costretto a indovinare. Qualche volta riscontravo negli appunti qualche contraddizione o dimenticanza. Ed allora bisognava segnalarla, e segnalarla ad un uomo che non tollera contraddizioni e vuole esser capito immediatamente. Ma compresi ben presto che se Strawinsky sente in chi parla la conoscenza e l'amore per la opera e nessun secondo fine nella discussione, l'obiezione - fatta nel debito modo - è quasi sempre

accolta, e lo schiarimento o la discussione avvengono cordialmente. Ricordo appunto - ed è tra i ricordi più cari di quell'epoca - le spiegazioni che volle darmi sull'origine e le intenzioni che lo avevano indotto a comporre 'Apollon; Musagète' e 'Le baiser de la fée', i due lavori che, per me, erano rimasti lettera morta. Ma di questi discuteremo forse un'altra volta.

All'una il lavoro di composizione era finito e per tutta la giornata. Se Strawinsky tornava nel suo studio durante il pomeriggio, era per risolvere un problema strumentale, correggere un particolare, non mai per comporre: ed anche questo accadeva di rado. Generalmente il lavoro del mattino era definitivo, e il pomeriggio restava libero: non per me che continuavo fino all'ora del thé (avevo soppresso la colazione del mezzogiorno per guadagnare qualche ora) quando il maestro capitava, quasi sempre, a farmi interrompere il lavoro per un'oretta: thé e chiacchiere, sui temi più svariati. Strawinsky si lagna della sua poca memoria, e della vita che non gli lascia tempo di leggere: ma dai suoi discorsi appariva informatissimo di tutto, musica, letteratura, pittura. Come trovasse il tempo d'informarsi, non so: ma lasciava cader, senza averne l'aria, opinioni, giudizi precisi, i quali talvolta illuminavano più la mentalità del... giudice che quella del giudicato, ma rivelavano una conoscenza a chiara e sicura dell'argomento in questione. Cose della vita pratica, di letteratura, di pittura, di teatro; di musica parlava poco volentieri, a meno che non si trattasse di musica antica. Sui contemporanei evitava di dar giudizi (il che non impediva gliene sfuggisse qualcuno nei momenti di stizza: ed allora era



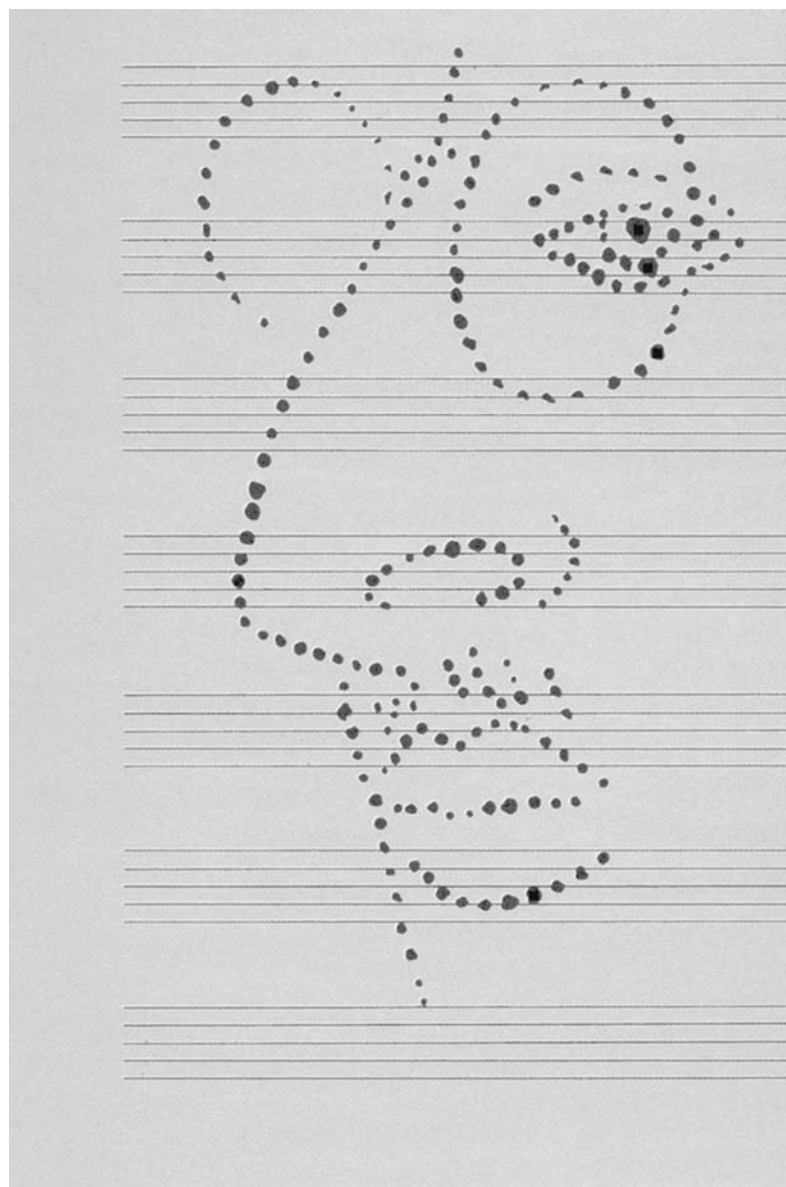


un giudizio col sale e col pepe). Ma parlava con ammirazione di Tchaikowsky (questo è noto, per quanto una frase ch'egli mi disse a proposito di 'Le baiser de la fée' mi abbia sempre lasciato incerto su quanto una tale ammirazione comporti di voluto e quanto di veramente sentito), ma più ancora di Weber e di Mendelssohn: e di Verdi. Wagner non lo interessava più (diceva: "Tristan c'est pire que de la magie: c'est de la magie magique"), e ricordo che una sera in cui qualcuno ricordava la rottura Wagner-Nietzsche, e l'ammirazione di questi per 'Carmen', Strawinsky uscì a dire: "Malheureusement Nietzsche n'était pas suffisamment musicien pour bien choisir l'an-tagoniste de Wagner. Moi, à sa place, j'aurais jeté seulement un nom: Verdi: - et je serais sorti en claquant la porte. Ça aurait été très beau de les voir se débrouiller, après!". L'ammirazione dell' autore di 'Petruska' per Verdi è di vecchia data: una delle cose che sorprendono nel suo studio sono due ritratti originali di Verdi (uno assolutamente ignoto che non mi avvenne di vedere mai altrove) ed una collezione di spartiti verdiani e rossiniani (in vecchie edizioni) a portata di mano. E con l'ammirazione per Verdi va di paro quella per i vecchi maestri italiani, per quelli che conosce almeno, a cominciare da Pergolesi.

Durante la composizione di 'Persefone' conobbe musiche di Francesco Cavalli, che amò subito molto, specialmente un'aria del 'Serse': 'Beato chi può', ch'egli non si stancava di ascoltare quantunque la voce del cantore e le mani dello stesso (che si accompagnava) risentissero della preoccupazione suscitata da un tale ascoltatore.

Ma a discussioni critiche od estetiche egli si lasciava andare piuttosto di rado. Se la sera, dopo pranzo, si faceva talvolta musica (ed era quasi sempre musica di Glinka o di Tchaikowsky, suonata da lui stesso o dal figliolo Sviatoslav che si preparava alla carriera di concertista), più spesso era dedicata ad una partita (che poi erano tre o quattro) di bridge con i figli e con gli amici che venivano a far visita: ricordo Ch. A. Cingria autore d'uno studio sul Petrarca, A. Lourié, A. Nouvel ex-segretario di Diaghileff, Ansermet o Auberjonois quand'erano a Parigi. "Vous savez - mi disse una volta - le bridge est ce qu'il y a de mieux pour se dégrasser le cerueau après un concert". Infatti dopo un concerto, foss'egli interprete o semplice spettatore, nulla poteva fargli rinunciare alla partita di bridge: e nulla poteva distrarlo. Anche se, intorno a lui, tutti parlavano insieme, e in quel tal modo particolare dei russi, che ce li fa sembrare litigiosi o in collera anche quando si dicono le cose più cordiali del mondo.

Una sera però (e fu qualche giorno avanti la prima rappresentazione di 'Persefone' - ch'ebbe luogo due mesi più tardi della data fissata) una piccola discussione ci fu: erano presenti Ch. A. Cingria, Lourié, e



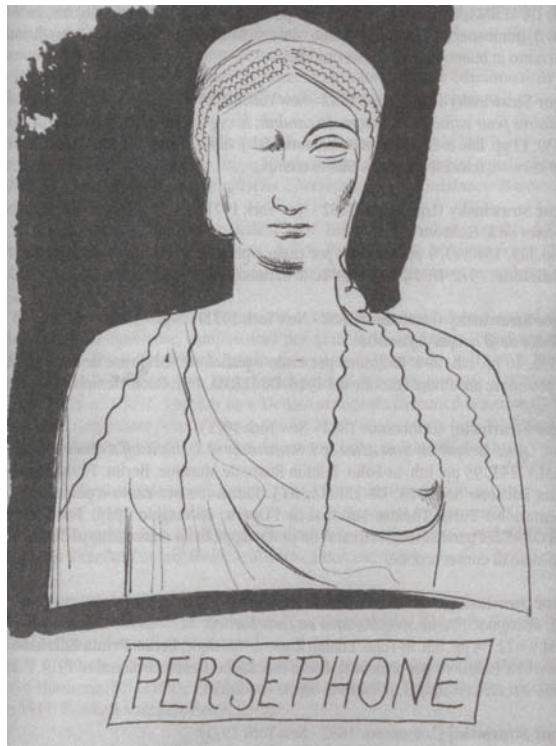
qualche altro che non ricordo. Si trattava di redigere una dichiarazione di principio, da servire come presentazione dell'opera nuova (la prima che Strawinsky scrivesse direttamente su testo francese), e fu in questa occasione che sentii il maestro esprimere netta-mente le sue idee sulla natura della musica, e fu la prima e l'ultima volta:

"La musica ci è stata data per mettere dell'ordine nelle cose: per passare da uno stato caotico ed individualista ad uno stato regolato e perfettamente cosciente, il quale offra garanzie di vitalità e di durata. Nella natura tutti i suoni sono confusi: sta all' artista di saper scegliere tra essi, e coordinare la propria scelta in un organismo vivo per virtù propria, e non per intromissione dei sentimenti del suo creatore. So bene che pubblico e musicisti sono d'accordo per interpretare la musica in questa maniera, ma io l'intendo altrimenti. Del resto il musicista romantico o

sentimentale che scrive 'sotto l'impulso dell'emozione' (ciò che a me sembra impudente come esibire pubblicamente i propri visceri) nel momento in cui scrive ha coscienza di questo: l'emozione si è già raffreddata e diventa retorica e formalismo. Per mio conto, diffido della mia emozione dal momento che ho coscienza di essa: non può formare materia d'arte. Del resto, l'uomo sano e normale, crea la propria vita non con l'esibizione, ma col dominio dei propri sentimenti e delle proprie emozioni: non vedo perchè dovrebbe essere diversamente per l'arte ch'è una forma superiore di vita, e per l'artista che è (o dovrebbe essere) l'uomo sano per eccellenza. L'opera d'arte deve essere 'sentita' dal suo creatore, ma non già come un' esibizione sentimentale: solo a queste condizioni essa sarà vera. Ed ogni cosa sentita e vera può dar luogo a sviluppi impensati. Ciò che io faccio 'non è un capriccio: è una necessità della mia natura, e la mia arte si sviluppa logica come la mia vita'.

Fu la sola volta che sentii parlare Strawinsky del suo modo d'intender l'arte un po' diffusamente: nessuno discusse del resto o sollevò obiezioni, e li fu redatta immediatamente la breve dichiarazione che apparve sui giornali francesi alla vigilia della prima rappresentazione di 'Persefone'.

Parlare delle peripezie del periodo di studio, delle prove e delle rappresentazioni di 'Persefone' (peripezie che furono piuttosto numerose e di vario genere) sarebbe interessante e curioso, ma ci porterebbe



troppo lontano per questa volta. Basta ricordare il grandissimo successo ottenuto dall'opera: successo di pubblico e di critica.

Riaccompagnavo a casa il maestro dopo la terza rappresentazione: l'ultima.

Era contento e mi disse:

"Maintenant PERSEPHONE est finie. Et demain qu'est ce que vous faites?" lo ero proprio stanco (adesso posso confessarlo) dopo il lavoro delle prove, correzione del materiale, ecc.: e risposi:

" Mon cher maitre, demain je dormirai jusqu'à midi ".

La risposta mi valse un amichevole scappellotto.

" Paresseux! il y a encore la partition de la Synphonie d'instruments à vent à corriger, le premier mouvement du Concerto pour deux pia-

nos à copier ... " ... una pausa " ...et moi qui vous avait préparé une petit e surprise!" Mi fermai e lo guardai interrogativamente. "Mais oui! puisque vous aimez tellement mon Pater et mon Credo que très peu de gens connaissent, je vous ai écrit une petite Ave Maria". "Mais moi, cher maitre, je ne vous ai donné aucune commande".

Occhiata furiosa e a stracciasacco. "Et s'il me plait à moi de travailler sans commande!"

Era appunto ciò che volevo sentirgli dire. @

(Apparso su 'Scenario', Lo spettacolo Italiano: Rivista mensile delle arti della scena, a dicembre del 1943, Anno XII, N.12)

DOMENICO DE'PAOLI. CHI ERA COSTUI?

Domenico De' Paoli è stato un musicologo di valore, sebbene il suo nome sia oggi quasi del tutto dimenticato. Ha lavorato su un doppio fronte: quello della musica barocca (a lui si devono l'importante monografia, e la raccolta delle 'Lettere, dediche e Prefazioni, di Monteverdi) e quello della musica contemporanea, come attestano alcuni vecchi ma preziosi volumetti, editi dall'editore 'Studium', dedicati alla musica contemporanea o al melodramma; ma anche questo interessante reportage strawinskiano risalente agli anni Trenta, quando il nostro visse per alcuni mesi presso Strawinsky, per 'aiutarlo' nel lavoro di 'bella copia' (copista) della partitura della nuova opera 'Persephone' (nel corso del testo, De' Paoli, scriverà sempre 'Persefone', all'italiana).

De'Paoli avemmo la ventura di conoscerlo, molti anni fa, a fianco di Nino Rota, del quale egli era amico devoto e sincero. Noi studenti allora lo chiamavamo 'capretta', per via di quei quattro capelli che cingevano tutt'intorno la lucida pelata, e della sua voce stridula.

Recentemente la prof. Fisher, studiosa di Ezra Pound, che per la nostra rivista ha scritto un interessante saggio sul noto poeta-musicista, ci chiese notizie di De' Paoli, e noi gliel'el fornimmo - quelle che erano in nostro possesso, né più e né meno di quanto stiamo scrivendo succintamente - ma regalammo a Lei per prima questo reportage, scovato in una vecchia rivista acquistata su una bancarella di libri vecchi, sicuri che avrebbe soddisfatto ma anche stuzzicato i suoi interessi di studiosa. Ora questo stesso reportage vogliamo offrire ai nostri lettori, sicuri che saranno felici di scoprire una delle tante intelligenze italiane del passato, delle quali oggi neppure il nome si ricorda. A parziale sarcimento. (P.A.)



LA VOCE STRUMENTO PERSONALE PER ECCELLENZA (seconda parte)

di Georges Bloch

Modelli linguistici e drammatici

La decostruzione del linguaggio

LA POESIA SONORA

Si fa, in genere, risalire la nascita della poesia sonora all'inizio del XX secolo. E, in genere, si cita il futurismo di Marinetti (1914), e il famoso cabaret 'Voltaire' di Zurigo, animato tra gli altri da Tristan Tzara e Hugo Ball. Perché no? Esiste, oltretutto, un'abbondante letteratura al riguardo. Ma la poesia sonora è, probabilmente, antica quanto il linguaggio ... E' vero che le poesie di Hugo Ball come Karawane o Piffalamozza (vedi sotto) sono poesie sonore, proprio perché il suono vince sul senso, o meglio, lo esprime: si deduce un senso più dal suono che dal linguaggio, anche se ci sono allusioni al linguaggio e queste allusioni fanno proprio parte del gioco assieme al suono. Si noterà anche l'aspetto tipografico delle poesie che, oltre l'aspetto visivo, suggerisce delle indicazioni per l'interpretazione. Quest'attenzione 'tipografica' arriva fino ai nostri giorni, soprattutto nei famosi Mesostics (mesostici) di John Cage⁹ (1912-1992); e si iscrive anche in una tendenza per le partiture grafiche che inizia prima di Satie continua ancora.

Questa genesi vale quanto qualunque altra, ma dimentica tre cose: la prima, evidente, è che la poesia è sempre stata sonora, al punto che certi poeti hanno dopo molto tempo accettato di sacrificare un po' il senso al suono. Da questo punto di vista, le poesie di Hugo Ball non rappresentano che un piccolo passo ulteriore. La seconda è che il melologo è già poesia sonora: molto prima del Pierrot Lunaire di Schoenberg, si intona il testo sulla musica nei melologi, spesso a scapito della comprensione del testo, perché non è questo che importa.

La terza è che la poesia sonora, così come ne scrive assai bene Henri Chopin [CHO79], è una pratica musicale. Ha bisogno di un talento per la scrittura (composizione) ma, soprattutto, dipende molto dal talento degli interpreti. Un testo come Seepfer-

dchen und Flugfische di Hugo Ball (1886-1927) è un pretesto per notevoli sonorità, ma non per un lettore qualsiasi. Il lavoro vocale che richiede la poesia sonora è particolarmente arduo.

POESIA SONORA DI HUGO BALL

DA ASCOLTARE

Esempio 7 : Seepferchen und Flugfische («Ippocampi e pesci volanti», 1916), di Hugo Ball (1886-1927). Interpretazione seguita da una improvvisazione di Jaap Blonk. Blonk utilizza il testo come pretesto per dei suoni della bocca diversificati, sui quali poi lui improvvisa.

indirizzo

http://www.ubu.com/sound/blonk_flux.html

Ecco il testo originale di Ball

tressli bessli nebogen lei-	fasch kitti bimm	zack hitti zopp
la	zitti kitillabi billabi billabi	tressli bessli nebogen grügrü
flusch kata	zikko di zakkobam	blaulala violabimini bisch
ballubasch	fisch kitti bisch	violabimini bimini bimini
zack hitti zopp	bumbalo bumbalo bum-balo	fusch kata
zack hitti zopp	bambo	ballubasch
hitti betzli betzli	zitti kitillabi	zick hitti zopp
prusch kata		
ballubasch		

Altro esempio, e altra opera emblematica: la famosa Ursonate (titolo che potremmo tradurre in «Sonata primaria») di Kurt Schwitters (1887-1948). Schwitters risolve brillantemente il problema compositivo imitando, perfino parodiando, la forma di una sonata in quattro movimenti dell'epoca di Mozart, sonata i cui temi sono solamente testuali e, nella tradizione

⁹Un mesostico è una poesia le cui lettere, in mezzo ad ogni verso, formano un nome sul quale si vuole attirare l'attenzione. Cage ne ha scritti durante tutta la sua vita. I più celebri sono senz'altro i 62 Mesostics for Merce Cunningham del 1971, ma un testo come la lezione su Marcel Duchamp, James Joyce è un immenso mesostico dove i nomi dei tre eroi di Cage appaiono verticalmente in ciascuna strofa.

classica, molto differenziati e riconoscibili. Ha grande fiducia nella sua forma, e nel fatto che da sola possa condurre ad un risultato interessante; ed ha senza dubbio ragione, dato che quest'opera è diventata quasi l'inno della poesia sonora. Gli eredi di Schwitters hanno peraltro sistematicamente impedito qualsiasi registrazione e tentato di ostacolare o impedire qualsiasi interpretazione in concerto fino al 2002. Il pezzo è però stato comunque eseguito. Possiamo confrontare tre registrazioni del terzo movimento (scherzo-trio-scherzo). Quella di Schwitters ha solo lo scherzo, in una registrazione d'epoca, dunque di pessima qualità.

«URSONATE» DI SCHWITTERS

DA ASCOLTARE

Esempio 8 a, b et c: Kurt Schwitters (1887-1948), Ursonate (1922-1932). Terzo movimento: Scherzo-trio-scherzo. Corrisponde al terzo movimento (con la ripresa dello scherzo) di una sonata classica di Haydn, Mozart o Beethoven. Ne diamo tre interpretazioni successive: quella di Schwitters (una lettura piuttosto diretta del solo scherzo)

indirizzo:
<http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>
 Quella del giovane Jaap Blonk (una registrazione vietata apparsa nel 1986, distribuita per un po' in K7 con Reverek Zvrom come nome dell'interprete)
 su
http://www.ubu.com/sound/blonk_ursonate86.html
 quella del collettivo Ensemble Ordinaire (del 2004), un ensemble multilinguistico, con una utilizzazione episodica di elettronica
 su http://www.ubu.com/sound/ensemble_ordinaire.html

La poesia sonora è un universo che ha toccato la maggior parte delle forme musicali. Abbiamo citato i Mesostics di Cage. Il concerto Five Men Singing che raggruppa Jaap Blonk, Koichi Makigami, Paul Dutton, Phil Minton e David Moss mostra che l'argomento interessa musicisti di ogni genere.

IL PERIODO LINGUISTICO DEGLI ANNI '60.

Un'altra tendenza – non necessariamente indipendente – riguarda la scoperta della linguistica. Gli anni '60 vedono la riscoperta dell'opera linguistica di Ferdinand de Saussure come una nuova filosofia e si appassionano per quello che costituisce certamente un grande successo della linguistica strutturale: la fonetica. Si riuscì a creare, a partire dall'analisi dei movimenti della bocca, una categorizzazione di tutti i

suoni possibili della voce umana.

Alcuni compositori si impadroniscono del progetto: Luciano Berio (1925-2003), per esempio, in Circles per voce, arpa e due percussioni, farà corrispondere la fonetica del testo con le sue modalità esecutive: per esempio, le sandblock e le maracas (strumenti con della sabbia che si muove in un recipiente) corrispondono alle sibilanti, l'arpa suonata vicino alla tavola corrisponde alle dentali, i rullanti alle vibranti, ecc.

Bisogna dire che le tre poesie di E. E. Cummings scelte da Berio si prestano bene. Sono presentate in forma circolare (da qui il titolo), nell'ordine palindromo I-II-II-II-I. Ecco qui la terza poesia, intitolata n(o)w.

n(o)w	(we(are like)dead)Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)
the	O ther or im)
how	pos
dis(appeared cleverly)world	sib(ly as leep)
iS Slapped:with;liGhtninG!	But !look-
at	s
which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps	U
ofTHuNdeRB	n:starT birDs(IEAp)Openi ng
loSSo!M iN	t hing ; s (-sing
-visiblya mongban(gedfrag-)all are aLI (cry aLL See)o(ver All)
ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn	Th (e grEE n ?earth)N,ew
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol	
Li de!!high	
n , o ;w:	
theralIncomIng	
o all the roofs roar	
drownInsound(
&	

Si nota che non solo si tratta di una poesia che tiene conto dei suoni, ma soprattutto che decompone il linguaggio in funzione delle sonorità.

Berio aveva composto precedentemente (1958) un'opera emblematica della musica elettroacustica, il celebre Tema : Omaggio a Joyce, dove la voce di Cathy Berberian (alla quale sono dedicati anche Circles), mentre recita un estratto dello Ulisse di Joyce in diverse lingue, viene elaborata elettroacusticamente. Le elaborazioni (si tratta di un'opera su nastro magnetico) tengono ancora una volta conto delle somiglianze fonetiche del testo e delle sue traduzioni. Joyce, Beckett, Berio, Cage: quando il testo è già suono, quello con la voce è un gioco infinito.

«STRIPSODY» DE CATHY BERBERIAN

Si possono anche riscoprire dei testi: è quello che fa lo stesso Berio in Sinfonia. Una riscoperta più divertente è però quella fatta dalla stessa Cathy Berberian nel suo pezzo Stripsody. Ricordiamoci che comic

¹⁰(Pagina accanto) Una breve dimostrazione si trova in <http://mediatheque.ircam.fr/sites/voix/creer/locus.html>

¹¹(Pagina accanto) Il film di Kagel del 1966 su questa (e altre) pièce è visibile in: <http://www.ubu.com/film/kagel.html>



strips significa "fumetti" ...

DA ASCOLTARE

Esempio 9 : Cathy Berberian (1925-1983), *Stripsody* (1966). Si riconoscono Charlie Brown, Superman, ma anche dei brani della *Traviata*, e tante altre cose ancora. E' però comunque musica, e forse anche teatro musicale che rappresenta una cosa diversa rispetto alle storie alle quali allude. indirizzo (playlist 2) <http://www.cathyberberian.com/>

LA TENDENZA SPETTRALISTA

L'influenza della linguistica avrà inoltre un'altra conseguenza: fin dai primi anni '60, François-Bernard Mâche si interessa alla struttura dei suoni per servirsene come base del suo lavoro musicale [MA91]. Si occuperà del suono degli uccelli, ma utilizzerà anche le forme fonologiche delle poesie (ad esempio in *Kengir*, cinque canti d'amore sumeri, per voce femminile e campionatore, del 1991). Si interesserà da vicino soprattutto, tuttavia, alle componenti spettrali del suono, ancor prima dell'esplosione della musica cosiddetta «spettrale», con lo scopo di fondare il vocabolario (e anche la grammatica) delle sue composizioni sull'analisi di un suono di riferimento e della sua evoluzione nel tempo. Oltre a Mâche, un certo numero di compositori di questo tipo di musica si interessarono alla voce, come Gérard Grisey (1946-1998), del quale si deve almeno citare l'ultima opera, *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998).

Locus (1997) di Claudy Malherbe (nato nel 1950) si spinge ancora oltre proponendo l'analisi di una frase con diverse realizzazioni musicali e la definizione di una topologia per poter navigare in questo spazio sonoro ¹⁰.

Questa tendenza, come vedremo, sarà promettente. Agli avanzamenti tecnologici degli strumenti di analisi spettrale e vocale corrisponderanno nuove idee sull'uso della voce.

IL TEATRO MUSICALE E LA VOCE

Il teatro musicale non ha a priori niente a che vedere con la voce. Quando si usa il termine «teatro musicale» per parlare di fatto di una pratica diversa dall'opera, dall'operetta e dalla commedia musicale (che sono, in tutta evidenza, teatro musicale dato che si tratta di rappresentazioni drammatiche in musica), si parla in effetti di qualche cosa (che si trova talvolta nell'opera o anche altrove) che è stato chia-

mato «teatro strumentale». Questa pratica vuole costruire un'azione drammatica con il solo fatto di suonare della musica. Si può considerare come un archetipo di questo tipo di teatro musicale la pièce *Match* di Mauricio Kagel (1964), che descrive una partita di calcio con una partita tra due violoncellisti, arbitrata da un percussionista¹¹. Non si tratta qui, propriamente, di voce: la si lascia a priori all'opera. Salvo il fatto che il fondamento di *Match* e di diverse pièce simili consiste nel creare un'espressione drammatica con la sola relazione tra interprete e partitura. E' un mezzo espressivo che è già stato proprio dell'Opera: la Regina della notte fa paura ANCHE perché rischia di non farcela a prendere i suoi fa sovracuti. E' però anche vero che l'interprete della Regina della notte interpreta un personaggio (quello della Regina della notte, appunto!) mentre i violoncellisti di *Match* non interpretano affatto dei giocatori di pallone: suonano dei violoncelli e, inoltre, non interpretano altro che la loro partitura. Se ne potrebbe dunque dedurre una definizione (un po' dogmatica) di teatro musicale: una rappresentazione drammatica fatta con la musica e i musicisti (definizione di Opera) senza che questi interpretino altri personaggi oltre se stessi.

Con la voce, il tutto diventa presto problematico, soprattutto se c'è un testo: questo esprime in generale il pensiero di qualcun altro rispetto all'interprete.

Questa definizione, lo ripetiamo, è dogmatica. Sottolinea però un punto fondamentale: spesso chiedere ai musicisti una interpretazione drammatica porta a risultati deplorabili. O almeno, se non deplorabili (ci sono musicisti che sono attori di talento), molto al di là del loro virtuosismo di strumentisti o di cantanti ... Stessa cosa accade quando si chiede agli attori di suonare della musica. Mauricio Kagel

Mauricio Kagel, nel raccogliere la sfida di un teatro musicale vocale, ha barato un po'. *Phonophonie* mette in scena un cantante. Bara perché l'interprete interpreta un cantante alla fine della carriera (non solo nella musica). La partitura sottolinea tuttavia questa decadenza in modo schizofrenico. Il cantante interpreta quattro parti di se stesso, quattro fasi del suo declino: cantante, imitatore, ventriloquo, poi sordomuto. Le quattro rappresentazioni dialogano o meglio "trilogano". Si sente un'altra voce da dietro le quinte, diversi rumori (un tamburo a corde che imita il respiro, suoni preregistrati, soprattutto di percussioni). Nello spettacolo ci sono proiezioni su dei libri sulla voce, ecc. E' un po' da incubo e la cosa un po' si percepisce nella registrazione. William Pearson (1934-1995), per il quale *Phonophonie* è stata composta, era un cantante straordinario.

DA ASCOLTARE

Esempio 10 : Mauricio Kagel (1931-2008), *Phonophonie* (1963-1965), William Pearson (baritono), Irmhild Batzing (narratrice), diretto da Kagel con le registrazioni realizzate dal Kölner Ensemble für Neue Musik, RCA Read Seal 74321 73533 2.

Georges Aperghis (nato nel 1945) trae vantaggio anche lui dal virtuosismo vocale per creare una tensione drammatica. In *Récitations* (1978) o in *Jactations* (2001) siamo ai limiti della poesia sonora. Anche questo è teatro, perché l'aspetto visuale (dato che il carattere testuale è evidentemente presente) è presente nella partitura, anche se sempre sotto forma di indicazioni musicali. E' anzitutto la forma compositiva di "Récitation 11" che crea la tensione drammatica. Il pezzo è a forma di piramide: a una espressione ("Comm'ça!") se ne aggiunge un'altra a sinistra ("Faut-il vous appeler?") e a destra ("Va lui demander, toi"), poi ancora una a sinistra e una a destra, ecc.

Benché ripetuto ad ogni riga, "Comm'ça!" finisce per dissolversi nel resto. Le altezze sono annotate con molta precisione (come altezze relative della voce parlata, ma su scale precise). Vieni fuori una specie di psicodramma, dove l'intonazione e la forma indotta dalle ripetizioni sono responsabili, almeno quanto il senso del testo, della tensione drammatica. Il rapporto con l'opera, della quale Aperghis è un appassionato, e della quale conosce tutte le corde, è particolarmente interessante.



DA ASCOLTARE

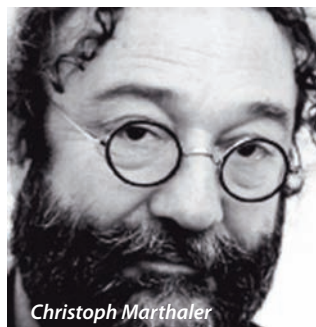
Esempio 11 : Georges Aperghis (nato nel 1945), *Récitations*, "Récitation 11", Jaap Blonk, voce.

Indirizzo (pista 3)

http://www.ubu.com/sound/blonk_vocalor.html

Il teatro musicale ha ispirato numerosi lavori scenici e audiovisivi; possiamo in particolare citare i lavori due autori di formazione musicale ma passati alla regia, Christoph Marthaler (nato nel 1951) e Heiner Goebbels (nato nel 1952).

Marthaler, in particolare, s'interessa molto alla voce (ha inoltre messo in scena molte prime assolute di opere); uno degli spettacoli che l'ha fatto conoscere: *Murx den Europäer, murx ihn, murx!* (Cala l'Europeo, calalo, calalo!, 1992) metteva in scena una di quelle serate chiamate nel mondo tedesco "serate patriotti



Christoph Marthaler



Heiner Goebbels

che", nelle quali si canta una miscela di canzoni tradizionali e di altre musiche. E' vero teatro musicale dato che i personaggi fanno ben poco oltre che cantare (ancora una volta, non si ritiene che debbano interpretare un personaggio) ma, in tutta evidenza, ogni attore acquisisce una personalità nel corso della serata. Anche se in Marthaler c'è sempre della musica, alcuni suoi spettacoli utilizzano più apertamente il linguaggio del teatro musicale. Sono con tutta evidenza delle vere e proprie messe in scena di opere¹² o delle serate di *Lieder* (in specie il suo *Pierrot lunaire* a Salisburgo nel 1996); uno spettacolo come *Largo Winch* è nella tradizione del teatro musicale.

Goebbels si interessa meno alla voce, ma due sue recenti produzioni, *Eraritjaritjaka - musée des phrases* (2004) e *I went to the house but did not enter* (2008), si basano su di un lavoro vocale, la prima opera con André Wilms (su di un testo di Elias Canetti) e la seconda con lo Hilliard Ensemble. *Eraritjaritjaka* utilizza un dispositivo originale con video. All'inizio, una scenografia astratta, una scena quasi vuota, occupata da Wilms e dai componenti del quartetto Mondrian.

Appare poi una scenografia molto astratta, la sezione di una casa. Wilms prende in seguito il suo mantello, esce dal teatro e prende un taxi, seguito dal video proiettato sul muro bianco della casa. Ritorna a casa. Lo si vede nel suo studio, ecc. Solo alla fine lo spettatore si rende conto che Wilms non ha mai lasciato il teatro, che la parte in taxi fino alla porta di casa è stata girata prima, e che il resto è girato in tempo reale nella casa, la cui scenografia, molto realista, si trova dietro la sezione astratta in bianco e nero. E' l'occasione di un magnifico duetto tra l'attore e il "videoartista" Bruno Deville. E' la musica che ci fa scoprire la soperchieria: i membri del quartetto di fatto non hanno mai smesso di suonare e, ad un certo punto, vanno dietro le quinte per poi apparire nella scenografia dello studio ingombro, con le parti posate su pile di libri; le finestre poi si aprono e li si intravede attraverso di esse.

Parliamo della voce: all'inizio, l'amplificazione della voce dell'attore è sorprendente, per non dire fastidiosa. La sola giustificazione che si può dargli è che l'attore deve parlare mentre il quartetto suona: si

¹² Alcuni direttori d'opera trovano ancora oggi molto chic utilizzare dei registi sordi. Marthaler non è evidentemente uno di questi.

¹³ (pagina accanto) Il lavoro di Bruno Clément [CL94] *L'Œuvre sans qualité: rhétorique de Samuel Beckett*, e il suo articolo, <http://www.ensembleinter.com/accents/Accents31GA.pdf>, parlano della questione in modo eloquente

tratta tuttavia solo di un quartetto d'archi e, soprattutto, la voce sembra troppo presente, a causa dell'effetto di prossimità del microfono, ma soprattutto troppo forte. André Wils ha, inoltre, una tecnica classica da attore e proietta la voce, quasi in contraddizione con la vicina intimità del suono microfonico. Sembra tutto più naturale quando lascia il teatro, perché si ritorna dentro un film; il film parla, e parla forte come spesso accade. Nel taxi, inoltre, Wilms parla meno forte. Si ha successivamente l'impressione di essere ancora nel film fino al momento in cui si scopre lo stratagemma, ma a quel punto ci si è abituati al suono cinematografico della voce. E' interessante osservare come questo pezzo si basi su di un certo tipo di suono vocale, quello della voce tradizionale del cinema; anche se fastidioso all'inizio, questo tipo di suono corrisponde molto bene a numerose situazioni dello spettacolo, in modo che alla fine lo spettatore lo accetti senza troppi problemi.

SEPARAZIONE DELLA VOCE DAL CORPO

Eraritjartjaka è uno di quei numerosi progetti contemporanei che riprende il progetto di Beckett di separare la voce dal corpo. Dato che la voce è la persona che la possiede, il progetto di Beckett è destinato al fallimento, è assurdo. Ed è per questo che è interessante.

SAMUEL BECKETT; LA TECNICA FINO ALL'ASSURDO

Un discreto numero di artisti, a partire dagli anni Cinquanta, avvieranno una vera esplorazione delle conseguenze dell'uso del microfono. Se tra di loro vi sono molti musicisti - in particolare Mauricio Kagel (1931-2008) - Samuel Beckett (1906-1989) sarà l'unico ad interessarsene seriamente nel mondo del teatro. E' pur vero che il teatro si picca di costituire l'universo della voce e che il progetto di Beckett di separare in qualche modo la voce dal corpo dell'attore era difficilmente accettabile se non per pezzi per la radio dove in ogni caso la voce resta invisibile agli ascoltatori. Beckett resta subito affascinato dalla tecnica e dalle sue possibilità, appunto, di separare la voce dal corpo. E' evidente che questo si iscrive all'interno del suo progetto teatrale, del suo universo dove i personaggi soffrono spesso per la loro stessa esistenza. Il divorzio tra voce e corpo diviene più che una metafora della loro condizione. Tutta la produzione di Beckett dagli anni Sessanta in poi è segnata da questa idea: in *Pas moi* (1972) non si vede che una bocca, mentre il resto della scena affonda nel buio. Si potrebbe parlare, facendo riferimento a Partch, di de-corporalizzazione, ma non si

dovrebbe dimenticarne il carattere ironico. Se Beckett allontana la voce dal corpo non è, come in altri casi, per costruire un'espressione astratta; al contrario, sottolinea a qual punto la tecnologia, riflesso della società, partecipa ad un processo di astrazione che allontana l'uomo da se stesso. Nel dramma televisivo *Eh Joe* (1963), la telecamera mostra in primissimo piano il viso del personaggio principale, salvo quando ... non è lui a parlare, ma un altro che commenta quel che fa, che ha fatto o sta per fare. Una pièce senza dubbio emblematica di questo periodo è *Krapp's Last Tape* (1958, scritta inizialmente in inglese per l'attore Patrick Magee, al contrario della maggior parte delle opere di quel periodo, e tradotta in francese nel 1960 con il titolo *La Dernière Bande*). Un vecchio scrittore un po' barbone ascolta da un nastro magnetico la sua stessa voce che ricorda un amore finito male, diversi anni prima. Sarebbe sciocco far notare che, vent'anni prima del 1958 non c'erano registratori a nastro magnetico, dato che la scena si svolge "nel futuro, di sera molto tardi"; sarebbe più corretto constatare che, dal 1958, Beckett già scopre l'effetto della registrazione sulla memoria. La pièce è stata recitata molte volte (oltre a Patrick Magee, John Hurt l'ha recitata del film di Atom Egoyan *Beckett on Film* realizzato nel 2001, così come Harold Pinter - un Nobel che ne recita un altro! - nel 2006); tutte queste grandi interpretazioni ci fanno tuttavia dimenticare che l'opera era stata inizialmente concepita per la radio e che solo dal suono era possibile distinguere i due Krapp: quello che parla adesso e quello che, vent'anni prima, aveva registrato il nastro. La coesistenza delle due voci, stessa messa in scena, è tuttavia problematica, dato che non solo Krapp ascolta, ma anche si registra; la voce del nastro non parla che di ricordi. Le prime parole di *Compagnie* (1980, traduzione di Company, 1978) pongono tutti i problemi della voce e del corpo: "una voce arriva a qualcuno nel buio. Immaginare". Nel buio, non si conosce il numero dei personaggi, anche se si percepiscono tre voci [CL94]¹³

DA ASCOLTARE

Esempio 12 : la prima interpretazione americana di *Krapp's Last Tape*
indirizzo
http://www.ubu.com/sound/beckett_krapp.html
Il testo di Beckett su <https://www.msu.edu/~sullivan/BeckettKrapp.html>



L'EFFETTO "ROSA PURPUREA DEL CAIRO"

Si può ritrovare l'idea di corpo-realtà e, più esattamente, il fatto di (ri)mettere in contatto il corpo e la musica, in tutti i dispositivi informatici in tempo reale che vengono oggi sviluppati. E' questo il caso dei dispositivi che danno l'impressione agli ascoltatori di partecipare alla esecuzione della musica: sistemi che permettono di riorchestrare mentre si ascolta la musica, o di dirigere della musica registrata, ecc. Anche se questi sistemi sono ancora in corso di sviluppo, esiste già un certo numero di installazioni sonore che forniscono già oggi delle situazioni interattive, a volte con delle immagini.

UN CASO DI SCUOLA: COESISTENZA DI REALE E VIRTUALE.

Un caso particolare d'interazione musicale particolarmente interessante è la coesistenza di un vero personaggio e della sua immagine. Lo si potrebbe chiamare "effetto Rosa Purpurea del Cairo", dal titolo del film di Woody Allen (1985), nel quale un personaggio del film, Tom Baxter (interpretato da Jeff Daniels), esce dallo schermo per vivere una storia d'amore con Cecilia, l'eroina (interpretata da Mia Farrow). Woody Allen sfrutta l'idea fino alla fine, dato che mette in scena Gil Shepherd (anche lui interpretato da Jeff Daniels), l'attore che interpreta Tom Baxter. Al contrario del sempliciotto Baxter, Shepherd è un carrierista con un gigantesco egotismo. Ma siamo in un film, non dimentichiamolo! Tom Baxter non fa altro che passare da un film-nel-film al film! Ci si avvicina alle vicende sovrapposte nella letteratura: nelle Mille e una notte, ad esempio, Shéhérazade racconta le sue storie per salvarsi la vita e, nelle storie che racconta, altre storie si sovrappongono. Il secondo volume del Don Chisciotte è puro virtuosismo della comicità: ci troviamo Don Chisciotte e Sancho discutere con il baccelliere Samson Carrasco a proposito della verosimiglianza dei personaggi del primo volume (cioè loro stessi) e, in un altro capitolo, deplorare l'assoluta inverosimiglianza del Chisciotte dipinto nel secondo volume, apocrifo, pubblicato nel settembre 1614 per la firma d'un certo Alonso Fernández de Avellaneda (la cui

identità resta ancora oggi un autentico mistero). La coesistenza del reale e dell'immaginario o virtuale non risale certamente né a Woody Allen né al nouveau roman, ma risale semplicemente alle origini dell'arte¹⁴.

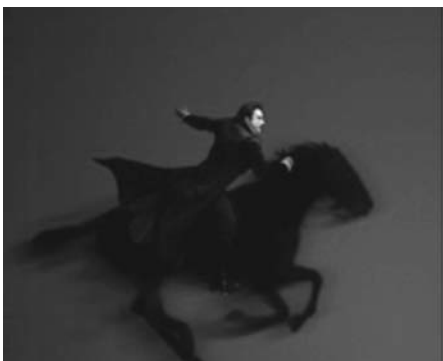
Come può un caso particolare di rapporto tra reale e immaginario essere applicato ad uno spettacolo audiovisivo, in particolare musicale? Un semplice esempio ci permette di rispondere: immaginiamo un dispositivo grazie al quale un cantante (o una cantante) canta davanti ad un film musicale dove lo si vede cantare. Per semplificare, distinguiamo due personaggi, il cantante e il "muscischiermo", ovvero l'immagine del cantante sullo schermo. Eviteremo, inoltre, per quanto possibile, partendo dal presupposto che il mestiere del cantante è anzitutto fare musica, situazioni nelle quali lo si faccia lavorare come un attore. Ci si interesserà soprattutto, evidentemente, alle diverse situazioni relative al suono. Ci troviamo davanti ad una tabella con quattro entrate: dal punto di vista visivo, si può vedere il cantante o il muscischermo (dato che è fondamentalmente questo che il film ci presenta); dal punto di vista sonoro si può ascoltare il cantante o il suono del film. Sottolineiamo che nelle affermazioni precedenti, "o" significa l'uno, l'altro o tutti e due.

CANTANTE	MUSCISCHERMO	SUONO DELLA VOCE	SUONO DEL FILM	Note	SORGENTI
X				Mimo	1
	X			Film muto	1
		X		Concerto nel golfo mistico	1
			X	Concerto all'oparianti	1
X		X		Concerto	2
	X		X	Film sonoro musicale	2
X	X			Duo silenzioso reale-virtuale	2
		X	X	Duo golfo / colonna sonora	2
X			X	Playback (più o meno riuscito)	2
	X	X		Anti-playback (più o meno riuscito)	2
X	X	X		Concerto davanti film muto	3
X			X	Concerto con nastro (misto)	3
X	X		X	Mimo davanti a film sonoro	3
		X	X	Film sonoro + musica da golfo mistico	3
X	X	X	X	Duo diretto/film	4

La tabella qui sopra riporta un possibile risultato. Facciamo notare che vi si ritrovano un certo numero di situazioni banali (concerto, film muto, film sonoro, ecc.). Queste non sono peraltro le meno interessanti dato che, intrecciate ad altre situazioni, possono risultare sorprendenti. Altre combinazioni, anche se usuali in trasmissioni televisive di proprietà di commercianti di cementi, sono meno banali, come il playback (più o meno riuscito), dove un cantante live fa finta di interpretare quello che si ascolta proveniente da una registrazione. Si potrebbe associare l'esempio del concerto davanti a film muto ai numerosi cine-concerti che si vedono oggi sbocciare in giro, dove dei musicisti suonano davanti ad un film muto. Ma usciremmo così dai nostri ambiti di interesse, che impongono che un film musicale rappresenti i musicisti che si vedono in scena. La messa in scena fatta da Robert Lepage della Dannazione di Faust di Berlioz, presentata la prima volta in Giap-

¹⁴ Il film di Woody Allen ha almeno un precedente, un cortometraggio francese della metà degli anni '10, il Noël d'Onésime di Jean Durand. L'attore Ernest Bourbon, che insegue la sua fidanzata per tutta Parigi, finisce per salire sui tetti, tra i quali quello del Palazzo Gaumont a Piazza Clichy. Ne ridiscende per uscire dallo schermo del suo ultimo film proiettato in quella sala. Lo conosceva Woody Allen? E' lecito dubitarne, perché si è espresso su questa idea, che gli era venuta solo a lui, in termini molto personali (ringrazio Mi-chel Cieutat per questa nota).

pone nel 1999 e poi ripresa al Metropolitan Opera di New York nel 2008 con una tecnologia ancora più consolidata, mostrava proprio tutto questo. Il cavallo di Mefistofele nella "corsa verso l'abisso", Faust



che sguazza nella fortuna, erano proiezioni che mescolavano immagini preesistenti a immagini catturate in tempo reale dei cantanti. La cosa tuttavia più interessante era che un certo numero di queste trasformazioni erano guidate dal canto. Il cavallo galoppava a tempo e, quando Margherita cantava "D'amor l'ardente fiamma", si vedeva una proiezione ingrandita del suo viso mentre cantava circondato da fiamme che andavano assieme al canto. Nella nostra versione di *Blackmail* di Hitchcock (rappresentata a Strasburgo nel 2003), si suonava della musica davanti a un film sonoro e, anche, una musica diversa da quella del film.

Mentre l'eroina si prova un vestito col quale l'artista ha promesso di ritrarla, lui canta una romanza sentimentale accompagnandosi al pianoforte.

Lui di fatto avrebbe l'intenzione di andare a letto con lei, che lei lo desidera o meno; sostituendo alla canzonetta un estratto del terzo atto del *Tristano* di Wagner, adattato per aderire perfettamente all'immagine, si crea una situazione insieme umoristica e agghiacciante. In qualche modo la voce esce dall'immagine perché si indovina dalla mimica facciale dell'attore che non sta cantando Wagner!

ALTRE VOCI

La voce ha dunque un ruolo fondamentale nella rivoluzione musicale dell'inizio del XX secolo. Anzitutto perché, in quanto strumento unico e personale di ognuno di noi, era riuscita in una certa misura a resistere a quella standardizzazione dei timbri che aveva segnato lo sviluppo musicale del XIX secolo. Secondariamente, perché evidentemente la tecnologia, e specialmente il microfono col suo ruolo di microscopio, ha permesso di scoprire risorse insospettate, moltiplicate dalla scoperta delle più diverse tradizioni vocali.

Da ultimo, perché lo spazio tradizionale della voce, che ben definisce la scena italiana, stava per essere

rimesso in discussione da un'arte insieme ispirata dall'opera e da questa completamente diversa: il cinema. Un altro aspetto della tecnologia avrà un ruolo in rapporto alla voce: la riproduzione sonora, e poi la rete, che permette di ascoltare in cuffia la stessa voce anche per molte ore consecutive, creando nuovi rituali d'ascolto. La scoperta infine di nuovi modelli, soprattutto linguistici e post-fonetici, farà anche percepire diversamente l'organo vocale, permettendo una diversa drammaturgia ove il testo ha un ruolo diverso e dove il fatto che l'attore rappresenti un personaggio acquista una minore importanza. Questa rivoluzione non è che all'inizio: i modi di considerare la voce hanno fatto

recentemente un balzo in avanti grazie alla scoperta dei descrittori spettrali. Si comincia ad avere dei mezzi per descrivere il timbro dotati di (sia pur piccoli) riferimenti percettivi. Sono soprattutto questi descrittori ad essere utilizzati per quella che viene chiamata "sintesi concatenativa", un procedimento logico, dal momento che tanti suoni sono disponibili in rete.

Questa sintesi consiste nel raggruppare i suoni in funzione della loro somiglianza timbrica. È una cosa evidentemente di grande interesse industriale (possibilità di catalogare il repertorio e di determinare, anche questo in modo automatico, i gusti musicali di questo o quel cliente). È però anche uno strumento di creazione. Prendiamo il testo di Beckett, *Ping* (traduzione di Bing, 1966). Si può pensare di occuparsi del modo di scrittura di Beckett a tal punto da volerlo proseguire.

Il testo generato è uno pseudo-Beckett perfettamente plausibile, senza che Beckett l'abbia mai scritto. Questo tipo di trasformazione è stato utilizzato in teatro, in particolare da Jean-François Peyret nelle sue *Variations Darwin* (2004).

La concatenazione per l'improvvisazione si è giovata delle ricerche sul genoma per creare degli improvvisatori che dialogano con un musicista [BAD07]. Succederà anche con la voce, e succederà ancor di più nella misura in cui le ricerche sulla segmentazione e il riconoscimento vocale hanno fatto enormi progressi. Il progetto Omax, iniziato dal trio Gérard Assayag - Marc Chemillier - Georges Bloch (ovvero gli Omax Brothers), utilizza descrittori spettrali per ricreare uno pseudo-linguaggio, o anche una pseudo-vocalizzazione, proprio per concatenazione.

La sperimentazione vocale ha una lunga strada davanti a sé! @ FINE (Traduzione di Lorenzo Seno).

BIBLIOGRAFIA SINTETICA

[BAD07]

Bloch, Georges, Assayag, Gérard et Dubnov, Shlomo, « Introducing Spectral Descriptors in the OMax Improvisation System », International Computer Music Conference '08, Bel-fast, 2008

[CHA97] Chadabe, Joel, Electric Sound : the past and promise of electric music, Prentice Hall, NJ, 1997

Una riflessione enciclopedica su cosa l'elettricità ha apportato alla musica, fatta da uno dei pionieri della musica interattiva.

[CHO79]

Chopin, Henri, Poésie sonore internationale, Paris, Jean-Michel Place, 1979

Opera di riferimento sul tema, anche se risalente al 1979. Le opere più recenti ignorano gli sviluppi tecnologici, peraltro un importante fattore nei recenti sviluppi della poesia sonora.

[CL94]

Clément, Bruno, L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett, Le Seuil, Paris, 1994.

Un interessante punto di vista sulla voce in Beckett.

[JCF91]

François, Jean-Charles, Percussion et musique contemporaine, Klincksieck, Paris, 1991

Cosa la voce apporta al pensiero musicale a partire dall'inizio del XX secolo. Una riflessione, in particolare, sulla voce e la percussione e sul rapporto tra un meccanismo strumentale (come nel pianoforte e nell'organo) e il controllo del suono.

[MA91]

Mâche, François-Bernard, Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991

Un pensiero originale, che parte dagli anni '60 e dall'origine della musica cosiddetta "spettrale". Le riflessioni di Mâche sul linguaggio vanno oltre la linguistica per proporre un trattamento specificamente musicale.

[PA49] Partch, Harry, Genesis of a Music, Da Capo Press, New York, 1978 (éd. orig. 1949)

Il primo capitolo esplicita l'idea di corpo-realtà. Questa parte del testo è un capolavoro, mentre il resto di questa opera monumentale è riservata agli specialisti.

[ST85] Stoianova, Ivanka (dir.) « Luciano Berio : chemins en musique », Revue Musicale, numéros 375-376-377 (1985)

I due articoli più interessanti sono quelli di Stoianova e di Eduardo Sanguineti, nei quali analizzano gli stretti rapporti tra alcune opere di Berio e un'analisi fonologica del testo.

[WB85]

Weis, Elisabeth & Belton, John (dir.), Film Sound: theory and practice, Columbia University Press, New York, 1985

Un'opera eccellente, che racchiude una serie di articoli uno più interessante dell'altro. Anche se caratterizzata da un'estetica anni '80, resta un'opera di riferimento senza eguali.

Il liuto in una stanza

di Giulia Mariti



L'iconografia musicale è letteralmente infestata dal liuto: protagonista nelle nature morte, suonato in duo, in concerto, nelle feste... persino rubato all'inviolabile sacralità della lezione di musica. Ma anche da liutai, sebbene più rari, e da suonatori e suonatrici

E. Baschenis. Tavola centrale Trittico Agliardi

Verrebbe da pensare che nessuno sia riuscito a sottrarsi al fascino di questo strumento: nè il musicista - appagato dalle sue qualità timbriche - né tanto meno il pittore, che un "pezzo di legno" così perfetto non può lasciarselo proprio sfuggire.

Le radici di questa passione affondano nel Medioevo, quando gli Arabi importarono il liuto in Europa con il nome di al'ud; mentre le prime vere e proprie intavolature per liuto a noi pervenute -edite da Ottaviano Petrucci- risalgono solo al 1507. E' il Rinascimento difatti, che con la nota emancipazione della musica strumentale, ne decreta la fortuna: l'artista deve essere liutista, un imperativo estetico cui nessuno può sottrarsi. Forse perchè il liuto è uno strumento in grado di rendere "domestica" un'arte complessa come quella della polifonia, come di accompagnare il canto monodico che sta facendo lentamente la sua comparsa. Facile da reperire e da trasportare; non sovrasta la voce umana; si presta tanto ad essere strumento solista per virtuosi, quanto placido componente dell'insieme: non è difficile immaginare come in poco tempo divenga il simbolo della assidua frequentazione dell'individuo con la musica. E i pittori son lì, pronti a ricreare la realtà: mettono in braccio al modello di turno quel

peccaminoso strumento di bellezza e s'apprestano a ritrarlo.

I "Suonatori di liuto" ricorrono nell'arte pittorica dei secoli XVI e XVII in maniera quasi ossessiva: giovinetti ripiegati sulla cassa bombata dello strumento che sorridono invitanti; amanti appassionati intenti nell'atto di fare una serenata; ragazze di buona famiglia alle prese con la prima lezione di musica.

I musicisti non sono più soltanto gli angeli delle grandiose pale d'altare. Lasciando le soffici nuvole, si siedono su sgangherati tavoli d'osteria: gambe accavallate e un bicchiere di vino, accompagnano una bella giovane poco vestita, improvvisatasi cantante. Ma ancor prima di addentrarci nella descrizione del magnifico mondo dei suonatori, la logica ci impone di occuparci d'un singolare dipinto, che nella sua eccezionalità ritrae il "Creatore", "la mente e il braccio": in una parola, il liutaio.

Francesco di Cristofano, detto il "Franciabigio", nel 1523 fotografa l'artigiano al lavoro mentre incorda lo strumento. In primo piano, un tavolo ingombro dei ferri del mestiere: lime, piroli e corde. La sua eccezionalità è data dal fatto che, se non è arduo trovare raffigurati liutai intenti nella costruzione di violini (e comunque mai li si incontrerà nel XVI sec!), è rarissimo, forse unico, avere una testimonianza

così realistica d'un costruttore di liuti. La natura schiva del liutaio rinascimentale, che traspare pienamente dalla sua espressione -resa alla maniera d'un Antonello da Messina o d'un primo Raffaello-, gli impedisce di tramandare ai posteri il proprio nome. L'unica eredità che il liutaio cerca di lasciare passa per le sue mani, attraverso i rosoni, preziosi come merletti olandesi, le casse armoniche lavorate con cura maniacale, i finissimi intarsi lignei.

Siamo molto lontani dal ritratto d'un altro liutaio, il celeberrimo Charles Mouton, che a fine Seicento viene immortalato dall'altrettanto affermato François de Troy, direttore dell'Académie Royale e ritrattista delle "alte sfere" orbitanti attorno al Re Sole. Qui la sensazione è d'un uomo consapevole e compiaciuto del proprio ruolo, che imbraccia una delle sue creature mostrandola in tutta la sua perfezione, invece di nascondersela dietro il banco da lavoro. Ora il lavoro non traspare neppure: concorde con l'estetica tardo barocca, rimane solo la conseguenza, l'effetto. La magia.

In definitiva, il liutaio ha reso fruibile al "volgo" un patrimonio artistico altrimenti riservato ai soli professionisti.

Se questo processo di "democratizzazione" sia stato un bene o un male... Ai posteri l'ardua sentenza. C'è, tuttavia, da rilevare la rivoluzione dell'iconografia musicale a partire dal XVI secolo.

La ricorrenza ossessiva del liuto e del liutista non appartiene più esclusivamente all'ambientazione "celeste" della raffigurazione sacra, anzi va a confluire quasi totalmente in una concezione più umana, di puro diletto. Lo strumento è un simbolo per affermare il proprio status, un mezzo di confronto con gli altri, un divertimento e talvolta un rifugio. I "Suonatori di liuto" ci forniscono un interessante spunto per analizzare non solo le differenze artistiche tra un'epoca e l'altra, ma anche quello storico-sociali.

Il primo Cinquecento è segnato da una impostazione iconografica chiara: liutista a mezzo busto, generalmente di tre quarti, contraddistinto da un'aria piuttosto seria o perlomeno contenuta. Aleggja nel dipinto un che di elitario: la certezza d'una conoscenza superiore, raggiunta superando impervie difficoltà tecniche. Comincia inoltre a farsi strada una preferenza, preponderante nelle raffigurazioni Seicentesche: le suonatrici, più che i suonatori, stuzzicano

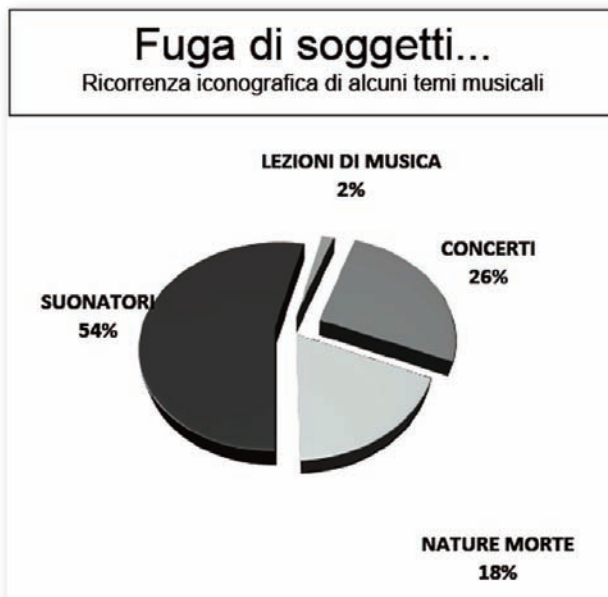
l'immaginazione del committente... specie se matronesche e un po' discinte.

Confrontando l'aristocratica e timida liutista di Andrea Solario - rinascimentale eppure disperatamente ancorato all'immagine stilnovista d'una "donna angelicata" - con il donnone seminudo nella "Venere suonatrice di liuto e amorino" del veneziano Parrasio Micheli, salta agli occhi la differente intenzionalità. Una sorte non troppo dissimile tocca agli uomini, dapprima nobili signori attenti ai precetti esposti da Castiglione ne "Il libro del Cortegiano", poi giovani (e non) alla moda, anch'essi talvolta poco vestiti e dallo sguardo carezzevole che prelude a indicibili delizie.

Uno per tutti, il caravaggesco "Suonatore di liuto": in entrambe le versioni -rispettivamente all'Ermitage e al Metropolitan- ci viene proposto con fattezze quasi femminee (tanto dall'aver suscitato in passato delle perplessità sul genere sessuale del modello!), gli occhi languidi e le labbra tumide, semiaperte nell'atto di cantare. Ma se evitiamo di concentrare la nostra attenzione sull'aspetto più effimero del dipinto, vediamo con quanta precisione e conoscenza Caravaggio - come la gran parte dei pittori "antichi" - si dedichi a ricostruire non solo il liuto, ma anche gli altri strumenti che compaiono dinanzi al suonatore. Nella tela della ex Collezione Giustiniani (Ermitage), preziosissima la doppia natura morta: a sinistra fiori e frutta, a destra un violino di probabile fattura cremonese (si notino le "x" intrecciate sulla tastiera,

sigla affine a quelle in uso presso gli Amati) e uno spartito aperto, riconosciuto -attraverso la melodia perfettamente leggibile- come intavolatura del Primo Libro di madrigali a quattro voci di J.Arcadelt. La versione del Metropolitan Museum di New York, invece, si sofferma su una natura morta esclusivamente musicale: il violino è decisamente più arcaico di quello della tela Giustiniani, e presenta un decoro di

fiori stilizzati, forse sigla di un ignoto liutaio tedesco; come tedesca è probabilmente pure la manifattura del flauto dolce in primo piano e dello "spinettino" dalla cassa d'ebano. Cambiano anche le musiche eseguite dal Sonatore, questa volta manoscritti di





due madrigali amorosi di F. de Layolle e J. De Berchem. Altro "curioso" indice della preparazione musicale dei pittori, è un dettaglio che caratterizza molte rappresentazioni liutistiche: si tratta della pigmentazione di alcune corde, precisamente quella dei bassi dello strumento, che a differenza degli ordini acuti sono di colore marrone-rossastro. Le ragioni di tale coloratura non sono estetiche, bensì funzionali alla resa acustica delle corde suddette (per una spiegazione approfondita si legga un curatissimo articolo di Mimmo Peruffo, "Il Liuto nella sua realtà storica"). Certo si potrebbe addurre a causa di una simile accortezza l'aderenza al vero, tipica delle nature morte barocche: ma qui v'è una conoscenza troppo particolare, sintomo d'una assidua frequentazione con la materia liutistica, quasi un corteggiamento sopraffino, che musica e pittura hanno esercitato l'una sull'altra nel corso dei secoli.

Alle soglie del "Secolo delle meraviglie" dunque il liuto è giunto all'acme della perfezione costruttiva, entrando a far parte di ciò che - con termine orribile - noi oggi chiameremmo cultura base dell'individuo: i ceti più abbienti si dilettano con la musica da camera; il popolo fa festa nei campi e nelle taverne, accontentandosi magari d'un mandolino mal in arnese e un fiasco di vino. Persino nei bordelli non manca un liuto ad adornare le squallide pareti della "sala d'attesa" (Frans van Mieris ce ne dà una testimonianza molto precisa, non priva di riferimenti simbolici... come i cagnetti lussuriosi in prossimità della porta, evidentemente mascottes del locale!). Osservando semplicemente le stanze ritratte dai pittori secenteschi, così come le nature morte, risulta

che possedere uno strumento sia piuttosto normale: il confronto con l'artigiano è diretto, e pur non affidandosi a liutai di fama, la qualità dei lavori raramente lascia insoddisfatti. Certo il dilettante non ha bisogno di uno strumento eccelso, ma è pur vero che il livello del buon dilettante di allora di poco si discosta da quello d'un professionista di oggi. Vera autorità nel campo del "ritrattismo liutistico", Evaristo Baschenis apre la stagione della natura morta strumentale, ponendola non più come i rinascimentali a corollario di altro soggetto, ma come centro materiale della composizione. E lo seguono un buon numero di ottimi pittori europei: Bartolomeo Bettera, Edward Collier, Cristoforo Munari, Pieter Haarlem Roestraten.

L'epoca d'oro del liuto si delinea dunque tra il tardo Cinquecento e la fine del Seicento, toccando tutti gli stati europei, ma alcuni in maniera particolare: Italia e Olanda nutrono un amore viscerale per questo strumento, quasi feticistico dell'oggetto in sé; Belgio e Francia, pur con più moderazione, non perdono occasione di metterlo in mostra quale protagonista incontrastato di feste e scampagnate. Se le dame del "Concerto" di Pietro Paolini esibiscono ben tre strumenti della famiglia dei liuti (da sinistra: una citara pizzicata con plettro, una mandola, e un liuto), quelle dalle forme generose del "Concerto su un balcone" di Gerard van Honthorst non vogliono essere da meno: impugnando tiorba e liuto, duettano sostenute da un coro e due putti. Le donne sono diventate l'altro oggetto da "collezionare" nelle pinacoteche. L'Olanda, in particolare, produce una moltitudine di artisti amanti del gentil sesso musicisti-

Henri Matisse, 1943, "Il liuto"





Jean de Reyn, 1640 ca. suonatore di Liuto



sta: Vermeer anima molte delle sue tele della casta dolcezza di giovani intente a suonare il liuto come il virginale, la chitarra barocca come il flauto; Terborch le fa avventurare su arciliuto e viola da gamba; Steen ci propone una clavicembalista alle prese con il suo insegnante. Le lezioni di musica sono l'altro filone "concertante", benché spesso si trasformino in ben altro tipo di lezioni: ne "La lezione di liuto interrotta" di Michiel van Musscher (titolo di per sé allarmante...), il décolleté dell'allieva è generoso e il volto del maestro troppo sorridente! In generale la produzione pittorica olandese tardo barocca sembra venata di una certa libertà di costumi, tipicamente nordeuropea.

Certo le distrazioni non hanno giovato: nel Settecento, sebbene qualcuno ancora si diletta con il liuto, la pratica comune sembra preferirgli strumenti meno impegnativi. Chitarra e mandolino impazzano: oggetti delicati quanto le loro suonatrici, vez-zose statuette di porcellana. Antoine Pesne, pittore di corte in Prussia, da buon francese diviene uno dei padri dello stile Rococò, interpretando il mutare dei costumi con tratto amabile. Sulla scia di Watteau e Fragonard, ne ricalca gli stili ma non abdica al liuto: ambiente germanico docet. Anche Giuseppe Maria Crespi e Philip van Dijk non s'arrendono al mutare dei tempi, e cercano di rianimare una passione ormai sopita: tiorba e liuto s'adagiano sulle gonne drappeggiate di aristocratiche damine uscite da un catalogo di moda ante litteram. Se l'abito non fa il monaco, perlomeno rende la musicista deliziosa. Ma è tempo di rassegnarsi: questi, come i tentativi seguenti di ridar lustro alla tradizione liutistica, sono solo soltanto la raffigurazione di un mondo ormai deceduto. Intestardirsi con gli anacronistici passatempo dei parrucconi è contro i principi morali del

Secolo dei Lumi: di fatto il periodo d'oro del liuto, divenuto emblema inconsapevole di un passato segnato dall'ineguaglianza sociale, termina assieme a quello delle monarchie assolute.

L'Ottocento, con la sua mania di rispolverare saltuariamente le epoche morte come si farebbe con la soffitta della nonna, dà ai liutisti qualche momento di vitalità ritrovata: il medievalismo unito al culto per l'oriente inducono gli artisti a rivalutare il valore iconografico di questo soggetto. In prima linea la Germania che, tra la metà del XIX sec. e l'inizio del Novecento, fa finalmente valere la propria tradizione musicale; la seguono a breve Inghilterra e Stati Uniti, mai così entusiasti della cultura artistica come durante la fin de siècle. Ma non bisogna farsi ingannare da questo improvviso ritorno di fiamma: musica e liuto sono come due amanti separati per troppo tempo, e tutto il loro dialogo si riduce al ricordo delle glorie passate. Non a caso traspare da queste tele ora una certa malinconia, ora il ridicolo della mascherata: se le liutiste di Thomas Wilmer Dewing, Frank Cadogan Cowper e Edwin Austin Abbey hanno un che di funereo -così come i loro strumenti-, le scene in costume di Ignaz Gaugengigl, Otto Karl Kirberg e i nobili Dicksee (padre e figlia) scopiazzano iconografie ormai superate. In Italia si segue più volentieri il secondo filone, del quale sono assidui frequentatori tra gli altri Vittorio Reggianini e Giuseppe Signorini. Il liuto in sé non esercita più alcun fascino: chi continua a suonarlo lo fa spesso per vezzo, o per circondarsi di un'aura colta e arcaicizzante. Ma la società sta cambiando ancora: mentre gli artisti rompono il legame con una borghesia ormai soggiogata dall'ingordigia economica, gli orrori delle Guerre Mondiali creano un nuovo modo di concepire la vita. Gli stenti prima e l'esplosiva ripresa economica poi



1 Francesco di Cristofano "Ritratto di un liutaio, 1523-1524
 2 Parrasio Micheli "Venere suonatrice di liuto e amorino", 1570 ca
 3 Edwin Austin Abbey, "Una suonatrice di liuto", 1899
 4 Allan Banks, contemporaneo, "Melodia del menestrello".

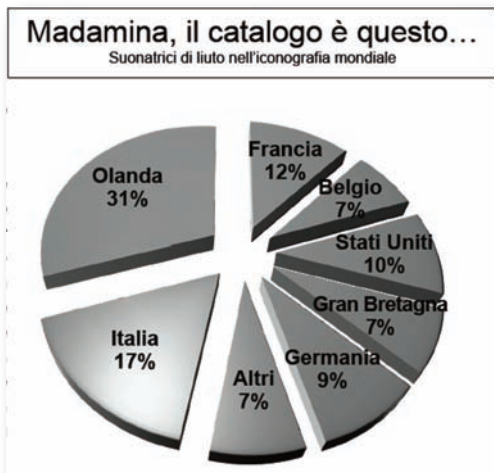
Non più mesta accanto al fuoco

Gli inverni olandesi sono rigidi e interminabili, e suonare a mani fredde è impossibile. D'altro canto, il camino non sembra essere una soluzione ottimale, a causa dei nefasti effetti che produce sul corpo dello strumento. Come risolvere il busillis? I dipinti ancora una volta ci forniscono indizi curiosi: lo scaldino portatile in legno, con all'interno un piccolo braciere, è



spesso raffigurato a mo' di poggiatesta per i suonatori di liuto infreddoliti. Nel caso di infanti alle prese con i primi passi, le buone massaie olandesi si curano di rivestire i suddetti scaldini con preziosi merletti.

MUSICA & PITTURA



fanno percepire all'individuo, con disarmante lucidità, l'importanza fondamentale dei bisogni materiali. Nel tempo delle grandi disillusioni, la frattura tra uomo e arte sembra inevitabile: se già il soggetto musicale è caduto nel dimenticatoio, il liuto è il grande assente iconografico. Forse perché - oltre al peso musicale schiacciante di teatro, sinfonismo e pianoforte -, se l'arte è divenuta distorsione della realtà, quel "magnifico pezzo di legno" ha perso ogni valenza estetica agli occhi dei pittori. Vagamente riconoscibili i liuti di Matisse, Gino Severini, Karl Hofer e delle illustrazioni art nouveau di Georges Barbier; anche Picasso e Braque, nel voler rendere cubista uno strumento così poco spigoloso, non fanno altro che dare il nome "liuto" o "mandolino" a qualcosa che potrebbe essere variamente interpretabile. La contemporaneità, infine. Cosa resta di questo immenso

FONTI E CRITERI DI RICERCA

Nella ricerca delle immagini utilizzate in questo saggio, sono stati basilari i seguenti siti web: www.klassikgitar.net: nell'archivio troverete - suddivisi per periodo - dipinti raffiguranti vari strumenti a corda pizzicata; www.wga.hu: museo virtuale database delle arti visive europee dal secolo XI al XIX; www.bjws.blogspot.com: sito di stampo "femminista", ma ricco di immagini a tema musicale; Un consiglio per chi si addentri nell'esplorazione dei documenti presenti sul web: utilizzate sempre e solo la lingua inglese nei motori di ricerca! Per ulteriori informazioni o per approfondire l'argomento "iconografia musicale", l'autrice mette a disposizione il suo personale archivio immagini e i dati raccolti.

patrimonio? Certamente il culto del passato. Con il rinnovato interesse filologico per il repertorio antico, fioriscono compagnie e accademie specializzate in musica barocca; mentre la musica "popolare" assorbe tanto la tradizione classica, quanto il folklore: Sting si innamora di John Dowland; i metallari si convertono alla celestiale arte liutistica; la musica balcanico-gitana fa impazzire i nuovi "orientalisti", amanti dell'etnico. E la pittura segue i gusti del tempo, proponendoci testimonianze di un'epoca che tra qualche secolo i futuri musicologi guarderanno, forse, con sconcerto.@



Pietro Paolini, XV sec., "Concerto"



Francesco Ciampa, vincitore del Premio Nazionale delle Arti 2011, sezione 'direzione d'orchestra'

Premio Nazionale delle Arti

Il Casella ha ospitato la direzione d'orchestra

a cura della redazione

Il Conservatorio Casella e L'Aquila hanno ospitato quest'anno la sezione 'Direzione d'orchestra' del 'Premio Nazionale delle Arti' 2010/2011, istituito dall'allora Ministro Letizia Moratti, per premiare, nelle varie sezioni, i migliori allievi dei Conservatori italiani. Ai ventidue iscritti provenienti da un ristretto numero di Conservatori italiani (quattro da Roma e Latina, tre dall'Aquila, due da Milano, Parma e Foggia; uno da Avellino, Pescara, Frosinone, Monopoli, Venezia) il 'Casella', ha prestato il suo Auditorium interno (ora il Conservatorio ne ha anche uno nuovo di zecca, esterno), mentre l'orchestra per

semifinale e finale era la Sinfonica Abruzzese. Gli allievi ammessi alla semifinale e finale hanno potuto provare con l'orchestra che si è distinta nell'assecondare i giovani direttori. Al concerto finale, al termine del quale è stato proclamato il vincitore, hanno preso parte anche due cantanti, Rosaria Angotti e Enrica Realino, iscritte ai Corsi superiori del Conservatorio 'Casella', per i brani mozartiani previsti. I due direttori finalisti hanno poi diretto, l'uno dopo l'altro, l'Overture, Scherzo e Finale, op.52 di Robert Schumann, al termine del quale la giuria ha emesso il verdetto finale, laureando all'unanimità Francesco Ciampa, del Conservatorio 'Cimarosa' di Avellino.



I due direttori finalisti, Francesco Ciampa e Kleanthe Russo. Al centro le due soprano Rosaria Angotti e Erica Realino che hanno cantato nel concerto finale del Premio. In basso, il presidente della giuria, Piero Bellugi



PREMIO NAZIONALE DELLE ARTI 2011

PARTECIPANTI PER LA DIREZIONE D'ORCHESTRA

ATTURA MARCO (Frosinone), BEVILACQUA TEODOSIO (Roma), CANGIAMILA FILIPPO (Latina), CIAMPA FRANCESCO (Avellino), CULMONE MATTIA (Venezia), CUTILLI STEFANO (Pescara), DE LUCA LUIGI (Foggia), DIODORO CARMINE (Roma), KIM HEE (Roma), MARTINO MICHELANGELO (Foggia), MIRIELLO LUIGI (Latina), ORLANDI ALBERTO (Parma), PENSATO GIOACCHINO (Parma), QUATRINI SESTO (L'Aquila), REALI MICHELE (Roma), RUSSO KLEANTHE (Milano), SECO MARCO SEBASTIAN (Milano), SOLANO SOUN YONG HYUK (Latina), TURCHETTA TOMMASO (L'Aquila), UGENTI CHRISTIAN (Monopoli), VINCIGUERRA VITTORIANO (L'Aquila), VIOLINI PAOLO (Latina).

SEMIFINALISTI

La commissione ristretta, composta dai m. Carlo Rizzari e Vittorio Antonellini, dei 22 iscritti al Premio Nazionale delle Arti, sez. Direzione d'orchestra, ha mandato in semifinale i candidati:

CIAMPA FRANCESCO (Avellino), ORLANDI ALBERTO (Parma), RUSSO KLEANTHE (Milano) e TURCHETTA TOMMASO (L'Aquila).

FINALISTI

La Giuria del Premio nazionale delle Arti, presieduta dal m. Piero Bellugi e composta dai m. Vittorio Antonellini, Marco Renzi, Vittorio Brichi e dal giornalista Sandro Cappelletto, ascoltati i semifinalisti, ha mandato in finale i candidati:

CIAMPA FRANCESCO (Avellino) e RUSSO KLEANTHE (Milano)

VINCITORE

Ascoltati i due finalisti nel corso delle prove e del pubblico concerto di domenica 22 maggio, la giuria proclama all'unanimità vincitore del Premio nazionale delle Arti 2011- sez. Direzione d'orchestra, CIAMPA FRANCESCO (Avellino).



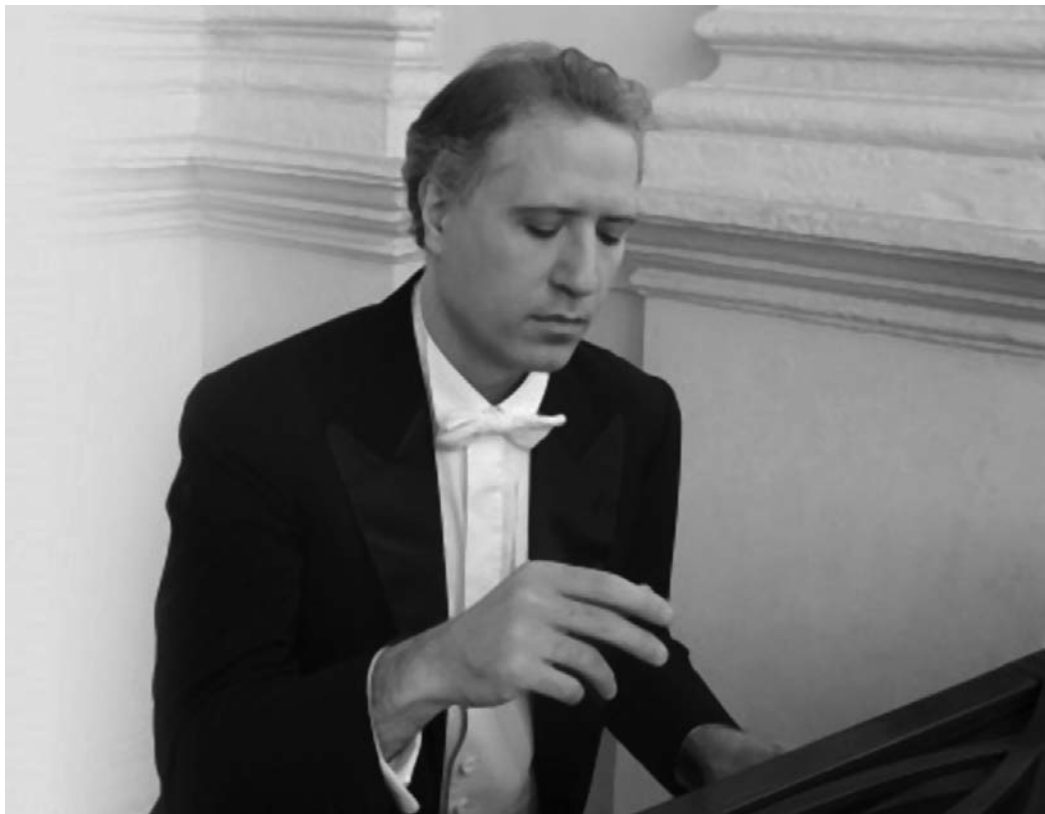
Bellucci con Liszt alla Sala Accademica di Santa Cecilia

di Umberto Pasdroni

Non è dato conoscere il progetto e il grado di consapevolezza che animava i programmatori artistici del Conservatorio di Santa Cecilia quando hanno chiamato Giovanni Bellucci, giovane pianista di altissimi meriti - senz'altro più noto oltralpe che non nel suo paese - a ricordare, nei due secoli dalla nascita, Franz Liszt (1811-1886), il compositore ungherese che per molti versi costituisce una delle decisive chiavi di volta della musica del Secolo grandioso e terrifico, e relative proiezioni. Ci si interroga sul grado di consapevolezza a proposito degli intendimenti dei signori dell'Istituzione, su come mai nell'ufficiosità più stretta, quasi confidenziale, nella desuetudine dell'ubicazione, e al di fuori di ogni pur improvvisata programmazione, Santa Ceci-

lia abbia materializzato l'evento più carico di significati reali che un'organizzazione possa oggi sognare di realizzare. Sia come sia: gli è riuscita.

Oggi: per, e con, Liszt; ma sono parecchi anni, dalla sua gioventù, che in Italia si parla di Giovanni Bellucci, della sua sorprendente arte pianistica, superiore per tecnica adamantina e cultura strumentale, ma a petto della sorniona apatia delle istituzioni; chi abbia avuto la fortuna di udire questo reale fuoriclasse - Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Busoni - non è più disposto a prestare orecchio ai panegirici mediatici alimentati da interessi intuibili ma confessabili solo sottovoce: non si venga a parlare di cinesi, giapponesini, coreanini, ucrainini tra gli altri - precisini, pulitini, manifestamente nevrotici come moda impone - e anche di 'ini' nostrani, più o meno



maturi, usufruttuari di belle rendite: lo spessore, la densità, la pregnanza dell'arte di Giovanni Bellucci (ma per le sorprendenti note biografiche occorre rifarsi a repertori stranieri) sono testimoniate ampiamente, insomma si impongono smaglianti nelle avventurose, rare, e perlopiù fuori mano, occasioni italiane, ma anche in un buon numero di CD. Udire per credere.

La reticenza e addirittura il silenzio attorno all'affermazione, e soprattutto alle doti di questo prodigioso pianista, e acuto indagatore nel cuore delle cose della musica, rivela - si sospetta - il disagio del confronto nella realtà dell'attività musicale. Non si arreschia nulla, è anzi agevole, affermare che oggi Giovanni Bellucci offre in dono ai fortunati che l'ascoltano, un pianismo che - sostenuto per di più dalle ragioni estetiche, biografiche e ideali emergenti da una ricerca culturale non marginale, davvero insolita, nell'ambiente: superficialmente afasico - non ha confronti.

Salvo scabrosissima prova contraria.

L'apatia - si può dire così? - della musica italiana nei confronti del pianista romano prende inoltre l'aspetto del tradimento di non trascurabili attese di un pubblico interessato all'autenticità dei frutti maturi delle nuove stagioni.

Come alla Sala accademica di Santa Cecilia nell'ultima affollata occasione del 28 Aprile scorso, quando Bellucci ha intrattenuto il suo pubblico, interloquendo con apprezzabile facondia anche con "esperti del mestiere", e della musica, sulla generosa figura di Franz Liszt, nella sua luce di inquieto propulsore di poetiche, angolare creatore di forme e di estetiche, brillantissimo ammaliatore, superatore

anche di se stesso in una visione dell'arte dall'orizzonte divinamente cangiante e sfumato. Segno e storia, spirito e suono, si sono intrecciati in rapporti estesi e complessi, sino alla risoluzione matura: la messa in luce, viva e persino erudita, di una stratificazione culturale frutto di ricerca multidisciplinare.

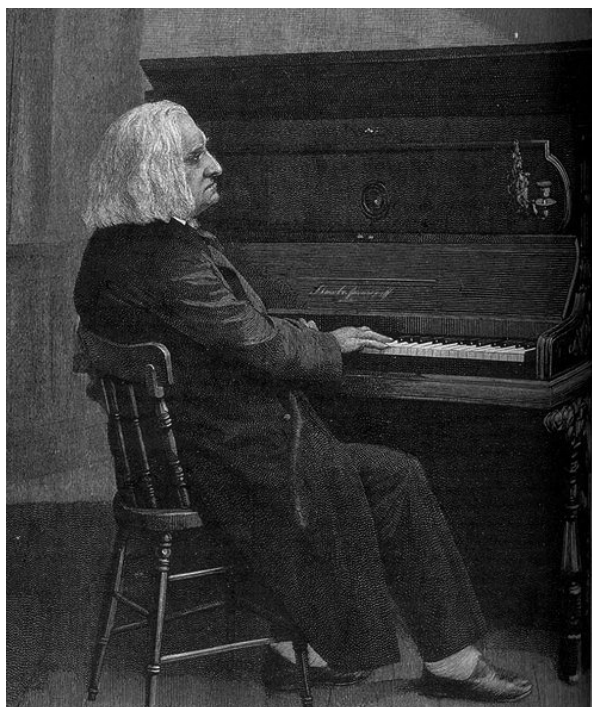
Alla sfumata e cangiante visione lisztiana dell'arte, ha corrisposto dinamicamente l'affascinante realtà sonora, fantastica e concreta ad un tempo, del programma seguito all'incontro: dal proprio repertorio lisztiano Giovanni Bellucci ha tratto 'Après une lecture de Dante' dalla seconda annata delle 'Années de pèlerinage. Italie' (pubbl. 1846), e la fatale 'Sonata in si minore', dedicata a Robert Schumann (1852-53).

Lo Steinway, sollecitato dallo scatenamento ardente e lucido di una complessione psico-fisica di non imitabile energia - forza e controllo - faceva affiorare nel ricordo i momenti assoluti di Lazar Berman, il riconosciuto maestro, ma anche la complessiva visione strumentale di Vladimir Horowitz negli ultimi anni toscanimiani, quando il russo aveva l'età del giovane pianista romano e consegnava alla povera ma provvida registrazione, l'ectoplasma di un pianismo trascendentale, il più alto del '900, nella sua sferica luminosità, con quello di Rachmaninov. Pochi nomi, ma tanto per chiarezza.

L'invenzione sonora emanante dalla tastiera di Bellucci, sostanzialmente autodidatta malgrado le ideali ascendenze, ha portato a lievitazione gli spartiti di Liszt "avvolgendoli di una magnificenza e di una nobiltà" - direbbe Willa Cather - ardite, per esaltarne tutta la storica eloquente potenzialità. Ulteriore pregio delle letture di Bellucci lo si è colto nella pur contenuta versatilità per l'iperbole, gesto metaforico nel calore della creatività sonora, che spinge ad evidenziare la 'necessità' come coronamento organico dei contenuti, nella ricchezza dei loro significati.

Sul profilo intenso del concerto lisztiano ha brillato una gemma splendente: l'esecuzione, meritevole di memoria, della 'Rapsodia Ungherese n.12' che Giovanni Bellucci ha offerto come bis agli applausi.

In questi giorni il pianista romano conclude, all'estero, la registrazione dell'intera collana delle Rapsodie Ungheresi a cui Franz Liszt attese lungo un arco molto ampio della sua vicenda compositiva, e lo scorso 9 Maggio egli è stato applaudito a Strasburgo in occasione di un concerto al Parlamento Europeo, nel corso del quale ha eseguito l'ultimo movimento della 'Nona Sinfonia' di Ludwig van Beethoven, nella trascrizione pianistica di Franz Liszt, e alcune Rapsodie Ungheresi del grande Magiaro. @





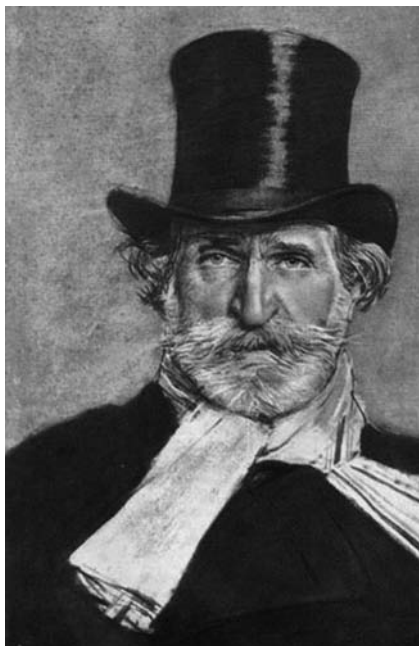
TUTTI A CASA! MA NON NOI



Nei giorni della passata edizione del Festival del cinema di Roma, quando i tagli al FUS incombevano minacciosi anche sul settore del cinema, sorse il movimento 'Tutti a casa', per denunciare pubblicamente che se il governo proseguiva nella sciagurata politica di chiusura verso la cultura, il cinema, ma anche la musica, il teatro sarebbero andati a casa. Quello slogan noi, oggi, sull'esempio di quanto hanno fatto tanti nostri più illustri colleghi, rubiamo al movimento per rivolgerlo a mò di avvertimento verso la classe politica che non solo dalla cultura, ma anche dai cittadini e dai loro problemi ha distolto lo sguardo per rivolgerlo esclusivamente ai propri personali interessi, difendendo privilegi, autorizzando vere e proprie ruberie, perpetrando illegalità che, in un periodo di crisi ormai lungo, gridano vendetta e non sono più tollerabili.

Il popolo ha seri problemi, mentre il palazzo se la spassa. E il palazzo non è costituito da poche centinaia o migliaia di persone - come hanno voluto a lungo farci credere - che vivono, fin troppo bene e senza problemi, di politica. Prima i due ben noti giornalisti (Rizzo & Stella) specializzati sulla 'Casta', poi Mario Giordano con il suo libro denuncia "sanguisughe", infine anche uno studio della UIL hanno puntualizzato - come ha scritto il 'Corriere', a firma Giuseppe Bedeschi - che 'in Italia ci sono oltre 1 milione e 300 mila persone che vivono, direttamente o indirettamente, di politica. Si va dai mille parlamentari con i loro superstipendi e le loro superpensioni,

ai consiglieri regionali, provinciali, circoscrizionali e via enumerando; e poi tutte le burocrazie dei vari Palazzi, le segreterie, la auto blu, e poi i consulenti, e poi i protetti sistemati nelle aziende controllate dallo Stato o dalle Regioni o dalle Provincie o dai grandi Comuni, spesso con trattamenti più che lauti. Si tratta di una torta decisamente troppo grande, che assorbe una buona fetta della ricchezza nazionale, in un Paese che non cresce, e in cui tante (troppe) pensioni non superano i 500 Euro' (Permetteteci di aggiungere: in un Paese in cui un professore, tanto per badare ai casi nostri, a quasi quarant'anni di servizio, guadagna 2.000 Euro di stipendio!). E il 'Corriere' prosegue: 'Stupisce, come ha detto la Marcegaglia, che la classe politica non abbia nemmeno iniziato a ridurre la propria ricca torta, in una crisi come quella che stiamo attraversando. E più che mai stupite sono le falangi di elettori che non vanno più a votare, o che votano per liste di protesta, negatrici di tutti i partiti. Queste falangi di elettori ritengono, infatti, a ragione o a torto, che la politica in Italia abbia costruito un enorme baraccone, all'insegna del privilegio e dell'iniquità sociale'. E che vadano mandati a casa, se non cominciano a rinunciare ai privilegi, se non smettono di rubare, letteralmente, allo Stato. Perché non sono pochi privilegiati, come per tanto tempo ci hanno voluto far credere, bensì un esercito di oltre 1 milione e 300mila inutili e dannosi rapinatori di Stato. Tutti a casa! (P.A.)



RIAPPROPRIAMOCI DI "VA' PENSIERO"

Il Comitato per la Bellezza propone ad altre associazioni culturali di organizzare una campagna mediatica per "Va' pensiero" strumentalizzato dalla Lega Nord in funzione anti-unitaria e quindi anti-italiana. Nel periodo in cui lo scrisse per "Nabucco", Giuseppe Verdi era, fra l'altro, animato da spiriti fortemente mazziniani. Per cui scrisse all'amico e librettista Francesco Maria Piave. "Sì, sì, ancora pochi anni, forse pochi mesi, e l'Italia sarà libera, una e repubblicana". Nel 1861 "libera e una" lo fu, "repubblicana" soltanto nel 1946. Ma Giuseppe Verdi la pensava così fin dal 1848. Non solo: nel gennaio del 1849 "inaugurò", si può dire, la seconda Repubblica Romana (soltanto ora rivalutata appieno, con un suo Museo inaugurato da Giorgio Napolitano), rappresentando al Teatro Argentina la "prima" della "Battaglia di Legnano", opera più di ogni altra patriottica e italiana. Presenti gli stessi Mazzini e Garibaldi, il successo fu così fragoroso che il tea-

tro venne invaso dal pubblico che agitava bandiere tricolori e reclamava il bis dell'intero ultimo atto (come avvenne). In questo 150° dell'Unità d'Italia dobbiamo quindi riappropriarci di "Va' pensiero", non per contrapporlo all'Inno di Mameli (operazione musicalmente priva di senso), bensì per rifarne a pieno titolo uno dei canti fondamentali del nostro Risorgimento nazionale ed europeo (sottolineiamo, europeo), sottraendolo ad un uso ormai chiaramente anti-italiano. Questo dobbiamo fare con la più solenne delle dichiarazioni collettive.

p. il Comitato della Bellezza
Vittorio Emiliani
v.emiliani@virgilio.it

BEATA DE MICHELI VIOLINISTA

Per ricordare e sostenere i valori e i principi morali che hanno ispirato la vita della Beata De Micheli, è nata l'iniziativa "Insieme per un progetto di solidarietà... la musica per la vita!", che quest'anno istituisce la 1° borsa di studio intitolata alla Beata per giovani violinisti italiani, dal momento che la Beata Madre Pierina De Micheli, suonava il violino (ora conservato nel suo museo) e il pianoforte. La scuola, fondata dalla Beata possedeva ben 5 pianoforti destinati l'istruzione non solo dei bambini ma anche delle sue consorelle, ancora oggi sostiene con l'insegnamento della musica la formazione degli alunni. I laboratori musicali cominciano già a 3 mesi nell'asilo nido, proseguono nella scuola dell'infanzia e si in-

tensificano alla scuola elementare con l'insegnamento obbligatorio per tutti dell'educazione al suono e alla musica e del coro di voci bianche e la frequenza pomeridiana dei corsi di strumento, a scelta tra pianoforte, violino, flauto dolce e chitarra.

La Borsa di studio, in collaborazione con il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila, è rivolta a quei ragazzi di talento che si trovino in condizioni economiche disagiate, dovute al recente evento sismico del 2009. Le due borse di studio sono state attribuite rispettivamente a Elena Pavoncello e Gabriele Pro.

RICCARDO MUTI E LA CITTADINANZA ROMANA. GIUSTO RIFIUTARE

Dico no alla cittadinanza onoraria di Roma, perché è francamente spiacevole la bagarre scatenata su un argomento che, si presume, debba invece essere occasione di gioia e per evitare che una festa anneghi nella bassa politica. Gli echi che mi sono arrivati, a Salisburgo, li ho trovati patetici e desolanti. La questione si è arenata in pastoie di un livello che ho definito basso solo per il mio ostinato spirito di collaborazione. Così rifiutò Muti.



ORGELBUCHLEIN LETTERE DAL CARCERE

45 corali dell'Orgelbuchlein recano i segni di quattro settimane di prigione dell'autore, scontate fra novembre e dicembre del 1717. Il 6 novembre, Bach, maestro di cappella e organista di corte (Weimar), è stato arrestato nella sala di giustizia, a causa della sua testardaggine e del congedo che sollecita con ostinazione; il 2 dicembre, il suo congedo gli è stato, infine, concesso ed è stato liberato dagli arresti, racconta una cronaca lipsiense. Probabilmente era nei suoi piani di completare questa preziosa raccolta per arricchirla di tutti i corali previsti per le singole festività.

Ora accade che questa raccolta abbia suggerito ad un noto strumentista, Andrea De Carlo - a capo dell'ensemble 'Mare Nostrum', e docente nel Dipartimento di Musica antica del nostro Conservatorio - di

effettuare delle trascrizioni per voci e strumenti, e di alcuni di essi ne ha perfino dato delle varianti, per mostrare l'infinito possibile offerto da queste gemme, come egli stesso spiega qui sotto. La registrazione della sua rivisitazione strumentale del capolavoro bachiano, pubblicata nel 2008, ha destato una non comune ma giustificata curiosità al punto che, di recente, ha ricevuto in Francia il cosiddetto 'Diapason d'or', del quale si fregiano esclusivamente le registrazioni di altissimo pregio. E ciò accade esattamente un paio di anni dopo l'uscita del CD, esattamente come avvenne, alcuni anni fa, ad un noto musicista polacco, Gorecki, il quale aveva pubblicato una sua Sinfonia della quale la critica si accorse solo dopo qualche anno, creando un caso internazionale. Nonostante il ritardo, auguriamo altrettanto a De Carlo. @

DALL'ORGANO ALL'ORCHESTRA

L'idea di un'orchestrazione dell'Orgelbuchlein è figlia di una delle mie ossessioni fisico-matematiche, ossia il rapporto tra il tempo e la complessità. Credo che il tempo rappresenti la nostra incapacità di osservare e immaginare l'infinita complessità (geometrica e non) di ciò che ci circonda, con il quale riusciamo ad interagire solo dopo averlo dipanato in un "prima" e un "dopo", con concatenazioni causa-effetto riconoscibili e (secondo noi) prevedibili. La musica di Bach, e in particolare l'Orgelbuchlein, dove l'apparente brevità dei corali racchiude una profonda complessità, è un ottimo terreno per esplorare cammini alternativi e trasversali, percorrendo i quali la nostra mente è presa da una tale ricchezza che il tempo sembra quasi fermarsi.

Per questo ho scelto di eseguire ogni corale in modo differente, esaltando con i diversi strumenti ora una, ora più voci interne, talvolta dando luce alla melodia dei corali con la voce del soprano o dell'organo positivo.

Registrarlo non è stato sempre facile, perché in quel momento l'idea originale si confrontava con la sua realizzazione e quindi con la semplificazione necessaria di quando si sceglie un cammino tra gli infiniti possibili. A volte ho temuto di rischiare l'effetto opposto, ossia che mostrare una sola strada sarebbe andato a discapito delle altre, ma alla fine ho accettato serenamente di non avere un'altra possibilità, se non al prezzo di passare la vita a registrare infinite versioni dello stesso corale.

Il riconoscimento da parte della critica discografica, a tre anni dall'uscita del cd, mi ha fatto ovviamente molto piacere e mi ha permesso di credere che almeno una parte delle intenzioni sia riuscita a passare attraverso l'ascolto della musica.

Andrea De Carlo



ROSSINI. STABAT MATER

Gioachino Rossini (1792-1868), nove anni dopo la prima versione dello 'Stabat Mater' realizzata a Madrid il Venerdì Santo 1832 - comprendente sei numeri composti dal sodale bolognese Giovanni Tadolini, poi sostituiti da quattro pezzi propri - presentò a Parigi, Salle Ventadour, il 7 Gennaio 1842, tredici anni dopo il 'Guglielmo Tell', l'opera religiosa composta sul testo di Jacopone da Todi, che, in subordine alla preminente 'Petite Messe Solennelle' (1863), ha però attirato l'interesse della critica, e ottenuto riconoscimenti lusinghieri, per il carattere drammatico e patetico invocato dal quadro più doloroso della Passione. Ce ne fosse stato bisogno, lo 'Stabat Mater' testimonia la grandezza dell'idea drammatica del Pesarese, che una vulgata limitativa ha un tempo fatto passare per un teatrante geniale nel comico. Ma Rossini fu geniale anche nel serio e nel tragico, e qui, scontata un'inflessione teatrale che, soprattutto nelle arie non deve essere intesa in una luce negativa, si evidenzia l'espressività drammatica di un accentato dinamismo che la sollecitazione del testo riscatta dalla dolorosa contemplazione ieratica.

La sequenza delle dodici stazioni si intreccia nella specie del capolavoro, e la critica (Rognoni, Carli Ballola, ma anche Bacchelli) dà autorevolezza alla distinta valutazione dell'opera.

Antonio Pappano, con il piglio e la tensione di un gesto di intensa efficacia, sollecita con confidenza i cecilianici che elargiscono consapevolmente - quanto è deprimente il sospetto della casualità in una lettura sinfonica... - un suono ricco di timbro: nella bella definizione delle linee, e nel sostegno delle voci di Anna Netrebko, Joyce Di Donato, Lawrence Brownie e Il-

debrando D'Arcangelo, e del sensibile coro.

(*Rossini. Stabat Mater. Solisti di canto, Orchestra e coro di Santa Cecilia, Antonio Pappano, dir. EMI*)

Umberto Padroni

SCHUBERT. SCHWANENGESANG

Quando si dice: le mode; sono alcuni decenni che la musica "musicata" sembra eludere il Lied; è dagli anni '70, chiusa la fortunata stagione delle grandi voci, che il particolare, un tempo fortunato genere cameristico - affidato al timbro vibrante e alla cultura della parola, all'intelligenza dell'arco melodico e al gioco degli accenti suggeriti dalla poesia - non chiama alla sottile sfuggente mimesi metaforica del teatro da camera; è insomma davvero raro incontrare un'occasione liederistica.

Due anni fa, negli storici Studi londinesi di Abbey Road, Antonio Pappano, uomo-tutta-musica per fortuna attivo sul podio a queste latitudini, e il lanciattissimo tenore inglese Ian Bostridge - allora quarantaquattrenne, anche filosofo e storico oxfordiano - si sono incontrati, per servire con la loro arte, a ridosso di un pianoforte, il volo estremo della fantasia di Franz Schubert (1797-1828), che un pianoforte non ha mai posseduto: i quattordici Lieder su testi di Ludwig Rellstab e di Heinrich Heine pubblicati a Vienna nel 1829 sotto il titolo 'Schwanengesang', composti nell'Agosto 1828, e l'ultimo, 'Die Taubenpost', nell'Ottobre, a un mese dalla morte. Molta amarezza si prova osservando, in catalogo, le date di pubblicazione delle opere schubertiane...

Il testamento artistico del divino Franz, che è qui incorniciato da

quattro Lieder non organici a coltane, ha, nel lirismo, anche un suo piglio drammatico intanto per la scelta agogica - talvolta orientata su tempi più celeri della tradizione, ad esempio in 'Frühlingssensucht', e 'Abschied', talaltra su tempi afferenti al tragico, come 'In der Ferne' - poi per la duttilità addirittura espressionistica, con mezze voci filate, di trasalimenti segreti: artifici assolutamente pertinenti, e che valorizzano, pur con qualche fuga in avanti rispetto alle consacrate testimonianze del passato a memoria d'uomo, gli altissimi testi.

(*Schubert. Schwanengesang. Ian Bostridge, ten. Antonio Pappano, pf. EMI*)

U.P.

BARTÓK. RAPSDIA. SCHERZO CONCERTO PER VIOLINO

All'alba del Novecento si delinea la fisionomia dei due Dioscuri della musica moderna: Béla Bartók (1881-1945) e Igor Stravinsky di un anno più giovane e scomparso nel 1971. I destini profondamente divergenti portarono il primo a una formazione meno avventurosa e più acculturata, con radici profonde nella storia europea e nel canto del suo popolo, mentre il secondo, allievo di Rimsky-Korsakov, sviluppò quell'immaginazione sonora che trovò ulteriore nutrimento nella Francia dei suoi verdi anni. Con la 'Rapsodia per pianoforte e orchestra' op.1, lo 'Scherzo per orchestra e pianoforte' op.2, entrambi del 1904, e il 'Concerto per violino', op.post. (1907-8) il giovane compositore ungherese offre all'interesse del musicofilo un profilo forse più maturo, e



anche severo, dell'azzardoso coetaneo e l'opera, globalmente, appare assai saldamente agganciata alla realtà culturale e storica europea, con i suoi riferimenti lisztiani e straussiani proposti con indiscutibile proprietà, nella confezione di pagine articolate in una tessitura forse non ardimentosa, ma aggiornata alle novità, e in vantaggio sui gusti, dell'epoca.

L'iniziativa dell'editore ungherese è benemerita, intanto per la qualità delle esecuzioni - Zoltán Kocsis è alla tastiera e Iván Fischer sul podio nelle prime due pagine; Barnabás Kelemen, è il solista e Kocsis il direttore nel 'Concerto': i tre superlativi nei rispettivi ruoli - e poi per il contributo alla conoscenza del nobile, geniale compositore ungherese, con tre opere della giovinezza che gettano nuova luce di coerenza sui capolavori della affaticata maturità: un patrimonio si teme non valorizzato, purtroppo, a dovere, a petto dell'altissimo merito.

(Béla Bartók. Rhapsody - Scherzo - Violin Concerto. Zoltán Kocsis, pf. e dir. Barnabás Kelemen, vl. Iván Fischer. dir. Hungaroton)

U.P.

BACH. TOCCATE

Le sette Toccate (BWV 910 - 916) furono composte da Johann Sebastian Bach (1685-1750) dal 1705 al 1719: un arco temporale che esime gli storici dall'invenzione di determinismi estetici, ma nel quale si distendono le ragioni di un impegno pedagogico, se non didattico, che hanno formulato pagine di alto significato ma di impegno tecnico non arduo: l'Autore ha alternato in queste pagine una polifonia piana, tessuta di voci davvero cantabili, allo stacco toccatistico per lui già di

felice consolidata adozione. Al virtuosismo tastieristico tipico della libera forma, il Cantor alterna fughe trasparenti e tempi riflessivi (addirittura un 'Adagiosissimo', nella 'Toccata in re minore' BWV 913) che sembrano peraltro connotati nel calco storicamente connotato, ma, pur nella gagliardia strumentale ben nota al musicofilo, queste Toccate sembrano prive della stupefacente aggressività - anche se nell'opera di Bach nulla è facile - e, se è concesso, della sorridente alterigia della difficoltà: la conferma del carattere di queste pagine definito in un ambito di calda musicalità sembra una offerta all'arte pianistica di Andrea Bacchetti - di cui sono indimenticabili la vissutissima, partecipata esecuzione almeno delle 'Variazioni Goldberg', anche in DVD, e la plastica lettura delle Invenzioni - un musicista che della confidenza, dell'empatia con l'idea e con il segno bachiano, fa un punto di forza privilegiato e nobilitante; tre fiori, per chiarezza: la fluidità colloquiale dell'Adagio-Allegro della 'Toccata in do minore' BWV 911, il 'Presto e staccato' dalla 'Toccata in fa diesis minore' BWV 910, e l'Adagio dalla 'Toccata in mi minore' BWV 914, ma la limpida, cantabile articolazione delle Fughe è altro dato che suggerisce il termine 'esemplare' a corona di queste illuminanti e amabili letture.

(Bach. Toccate. Andrea Bacchetti, pf. Dynamic)

U.P.

VERDI. OTELLO E JAGO

Tenore e baritono, due voci maschili in frequente, e sempre drammatica, competizione sulla scena musicale, sono qui richiamate dalla magia del suono ripro-

dotto, nel giochino degli "interpreti a confronto" con l'ovvio vantaggio, per l'appassionato, della reiterazione. La pubblicazione di questi due CD - che hanno la supervisione scientifica di Marco Capra, la collaborazione della Collezione Contini di Milano, e come motore la multidisciplinare Istituzione Casa della Musica di Parma - potrebbe essere l'avvio di una collana fortunata, ricca di interesse, soprattutto in una stagione come l'attuale, in cui la qualità - scuola, tradizione, tecnica, mestiere, arte, insomma cultura - sembra in (conclusiva) caduta libera. E quando la tecnica della cattura, della conservazione e della riproduzione del suono, attiva ormai da più di un secolo, concede la possibilità di raffrontare, con il clic di un tasto, le voci di Francesco Tamagno, Bernardo De Muro con quella, tra le altre, di Giacomo Lauri Volpi (1941) e di Mario Del Monaco il gioco si fa cosa davvero seria. I due fatali personaggi, immortali per l'arte di Shakespeare, e, in questo caso, di Arrigo Boito e di Giuseppe Verdi, ricompaiono qui vivi nell'eco tecnologica delle interpretazioni - loro valori e loro mode - raffrontate (1903-1951) di grandi cantanti: coi già nominati si riaffacciano Renato Zanelli, Francesco Merli, César Vezzoni, Giovanni Zenatello, Giovanni Martinelli, Aureliano Pertile, Leo Slezak, Mariano Stabile, Riccardo Stracciari, Heinrich Schlusnus, Titta Ruffo, Carlo Galeffi, Victor Maurel, Mattia Battistini, tra i molti altri impegnati nel richiamo alla vita del suono delle più celebri arie e duetti di 'Otello' (per la storia: La Scala, 5 Febbraio 1887, Franco Faccio sul podio, il ventenne Toscanini in orchestra con il suo violoncello). Emozioni.

(Verdi. Otello e Jago. Solisti di canto. EMI)

U.P.



RELATORI A PRAGA

I cartelloni estivi delle stagioni liriche, dall'Arena di Verona in su e giù per la penisola, paiono fotocopie delle precedenti: stessi titoli, stessi registi, soliti cantanti avviati ormai verso la settantina e oltre, impegnati in ruoli di romei e giuliette e di manrichi e violette. Su questi festival, come quello dello Sferisterio di Macerata, si sono abbattuti dei cataclismi, terremoti, tornadi ecc. ossia le opere eseguite vengono introdotte non dal solito preludio o sinfonia ma da relatori e relatrici in grado d'addormentare platee d'insonni e nevrastenici. Le Settimane Musicali del Teatro Olimpico di Vicenza ne sono un tremendo esempio. Il così detto Don Giovanni di Praga di Mozart verrà eseguito dopo una conferenza, della durata di un'ora e mezza, da un relatore che si chiama Alessandro Cammarano e che, dicono, sia un lontano discendente del librettista de Il trovatore. Poi avremo un intrigante Concerto al buio dove due relatori in re minore accompagneranno, con il bastone, un violinista ceco che suonerà Bach.

Da non perdere la prolusione di un relatore sivi-gliano tale Matteo Marazzi dall'imprevedibile titolo: Tutte le donne di Mozart dove vien detto (e sarà uno scoop) che Don Alfonso era, in realtà, la bisnonna di Platinette. Ma non finisce qui. Dopo Mozart avremo anche Vivaldi a Praga, ce lo assicurano due relatori da riporto, che rivelano come il Prete Rosso (noto brigatista) se la spassasse con Boccherini e perfino con Sarasate.

Va da sé che oggi i teatri e le istituzioni musicali più che soprani, tenori e baritoni sono alla ricerca di relatori, infatti tutto iniziò qualche anno fa quando il Pavarotti dei conferenzieri musicali Massimo Cacciari inaugurò la stagione dello Sferisterio di Macerata con una messa cantata su un'opera verdiana che la prudenza vieta di nominare.

Teatro Olimpico di Vicenza



Infatti dopo la chilometrica allocuzione del filosofo barbuto una tempesta shakesperiana scosse la ridente cittadina bombardata poi da una grandinata biblica. Ma quello che più allibisce il pubblico festivaliero sono i concerti e le opere che festeggiano il 150° dell'Unità d'Italia che all'Arena di Verona verrà immortalato con una prima esecuzione assoluta: Nabucco di Verdi con un giovane baritono debuttante, Ruggero Raimondi alternato da una promessa l'adolescente Leo Nucci. Ma L'Opera di Roma risponde con La Battaglia di Legnano con interpreti coreani e canadesi. Un capolavoro dell'opera risorgimentale, programmato a Caracalla: Norma di Bellini, con il famoso coro: Guerra| Guerra| , è stato espunto dal cartellone per via d'una picca di un divo scritturato il grande Placido Domingo, che s'era messo in testa d'interpretare il ruolo, non di Pollione ma quello d'Adalgisa, primo passo per la sua prossima carriera di mezzosoprano.

Leporello



Siamo quelli di sempre, con più forza per difendere i tuoi valori.

La Cassa di Risparmio
della Provincia dell'Aquila
fa parte del Gruppo BPER,
sesto Gruppo Bancario Italiano.



 **CARISPAQ**

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA Spa

 **GRUPPO BPER**

...la Banca della gente

www.carispaq.it