



MUSIC@



ZUBIN VA ALLA GUERRA SENZA MUSICA MAI

A Pierre Boulez, per i suoi 85 anni

Sciarrino presenta la sua nuova opera

Jaroslav Jezek, Gershwin praghese

Il'Primato'(1920) per la musica a scuola

La voce moderna. Un saggio di Georges Bloch



Conservatorio di Musica Alfredo Casella

Istituto Superiore di Studi Musicali



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

Premio Nazionale delle Arti

Edizione 2010/2011

Sezione

DIREZIONE D'ORCHESTRA

In collaborazione con:

Istituzione Sinfonica Abruzzese

Scadenza e svolgimento delle prove:

Scadenza delle domande: 30 aprile 2011

Fase eliminatoria: 16 maggio 2011: Prova eliminatoria con duo pianistico

Fase semifinale: 17 – 20 maggio 2011: Prove con orchestra

Fase finale: 21 – 22 maggio 2011: preparazione del concerto finale e concerto

*Il Conservatorio per i
giovanissimi*

**CORSI DI PROPEDEUTICA
*Musicale e Strumentale***

Il Conservatorio di Musica dell'Aquila ha attivato già da molti anni corsi di propedeutica musicale per l'avvio dei giovanissimi allo studio della musica. Nel progetto sono previsti laboratori per l'educazione ritmica e musicale dei bambini e lezioni di strumento propedeutiche all'ingresso in Conservatorio.

Nel corso degli ultimi anni si è registrato un forte incremento delle domande di partecipazione a tali corsi e nell'ultimo anno accademico gli iscritti a tali corsi sono oltre cento.

Sono a disposizione dei futuri musicisti corsi di:

flauto, tromba, viola, viola da gamba, violino, violoncello, pianoforte, chitarra, canto, saxofono.

Le lezioni di strumento sono impartite da alcuni docenti del Conservatorio e da alcuni diplomati scelti attraverso pubbliche selezioni che operano sotto la guida dei loro maestri.

Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Conservatorio all'indirizzo studenti@consaq.it



**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



QUANDO LA LOTTA SI FA DURA

Non si può restare a guardare, è necessario battersi. E non soltanto per reclamare il reintegro del FUS- senza reintegro il sistema musicale italiano sarà presto smantellato - ma anche per gridare il diritto ad esistere, ad essere rispettati, anzi a farsi vanto della nostra storia.

Le notizie che giungono da ogni parte sono veri e propri bollettini di guerra. Per fortuna, non siamo ancora alle cancellazioni totali; ma già si registrano riduzioni consistenti dell'attività, licenziamenti numericamente pesanti di giovani e professionisti che non possono riciclarsi saltando da un cubo all'altro o semplicemente cambiando discoteca, come si usa in altri ambienti. Il Ministro del Tesoro alla vigilia della discussione in Parlamento del cosiddetto 'Decreto Milleproroghe', ha fatto sapere ai parlamentari, che ne stanno discutendo in Commissione gli emendamenti, che 'soldi non ce ne sono per nessuno'.

E, per il FUS in particolare, neanche 1 Euro. A nulla sono valse le passate assicurazioni di Letta e dello stesso Bondi, non più sfiduciato, il quale continua a ripetere che mentre tutti chiedono soldi - che non ci sono - lui ha pensato alla riforma del sistema. Se questa è riforma?

Qualche richiesta è arrivata a Tremonti da Bossi. Il capo della Lega domanda il reintegro del finanziamento per La Scala e L'Arena di Verona - enti musicali padani; ma non per La Fenice - perché Venezia è della sinistra? E forse l'ottiene, specie ora che sta tentando di costruire una storia della musica 'padana', l'unica da finanziare; da quando anche lui ha scoperto che il pianoforte è invenzione padana (Bartolomeo Cristofori, autore della grande invenzione presso la corte dei Medici, era di Padova ndr.); e che senza tale scoperta - padana, ha ribadito la Lega - non ci sarebbero stati né Beethoven, né Mozart, né Chopin, né Liszt.

Se non ci sono soldi per il reintegro del FUS, il Governo parli chiaro; dica cosa vuol fare di teatri, orchestre, istituzioni concertistiche e di ricerca, conservatori?

Vuole riformare il sistema, secondo la bella definizione di Bondi? Ma come? Azzerandolo come si fa con gli enti inutili? Lo dica chiaramente perché la sensazione è questa: il Governo vorrebbe scaricare su Comuni e Regioni anche teatri ed orchestre e tutte quelle istituzioni musicali, alcune delle quali storiche, che per garantire qualità hanno bisogno di artisti e tecnici stabili, ben sapendo che non vi sono le risorse.

Non dobbiamo permettere che cinquecento anni di grande storia musicale siano messi a fuoco e fiamme da un esercito di nuovi barbari.

A tal proposito, dal mondo degli artisti viene una proposta. Precisamente dall'IMAIE (Istituto preposto alla tutela dei diritti degli artisti, interpreti ed esecutori di opere musicali, cinematografiche, drammatiche, letterarie e audiovisive) che è stato prima commissariato e poi chiuso, ed al suo posto creato il nuovo IMAIE. Il vecchio IMAIE aveva in cassa oltre 120 milioni di Euro di diritti, da distribuire agli interpreti.

Quella enorme somma, destinata ad ampliarsi ogni giorno, per via dei diritti di trasmissione e riproduzione (i soli canali digitali e tematici rappresentano una miniera d'oro per gli interpreti!), non si sa che fine abbia fatto. Dagli iscritti al vecchio IMAIE viene la proposta di destinarla al FUS. Se il Governo non può, anzi non vuole salvare la cultura e l'arte, si offrono di farlo gli stessi artisti. Che ne dice, ministro Tremonti? @

La voce che scoperta!

di Georges Bloch

Con questa breve introduzione inizia la pubblicazione di un lungo ed approfondito saggio di Georges Bloch, sulla evoluzione della voce umana, a partire dagli anni Cinquanta, e sugli influssi che tale evoluzione ha avuto sulla musica in generale, ma anche sull'estetica e sulla tecnica, legate a tale fenomeno. L'argomento è stato oggetto di un seminario tenuto dall'autore presso il nostro Conservatorio, nell'ambito del progetto Erasmus. Music@ è infinitamente grata all'autore, mentre ai lettori dà appuntamento, per il seguito, ai prossimi numeri. (P.A.)

Definendo la voce come un luogo di scoperta, ci riferiamo essenzialmente alla musica scritta dopo il 1945. Riconosciamo che qualunque argomento riguardante la voce è per natura megalomane e supera largamente lo spazio di un articolo. Non abbiamo, perciò, la presunzione di esaurire tale argomento, ma ci limiteremo a proporre alcune 'piste' che ci sembrano interessanti.

Chiunque ha una sua voce, una sua lingua, una sua emissione vocale. Strumento personale per eccellenza, la voce rivela, peraltro, ciò che distingue, nella musica, i suoni propriamente detti dalla loro organizzazione. La voce e la percussione, le due grandi famiglie strumentali delle quali il XX secolo sta stravolgendo completamente la pratica, sono emblematiche della corporeità così come l'ha definita Harry Partch, il rapporto diretto che lega il suono al corpo del musicista che lo produce. Naturalmente, si può partire da un approccio storico, quasi tradizionale, ponendo attenzione alle grandi scoperte, alle evoluzioni più incisive, ai grandi uomini che avviano o proseguono lo sviluppo di nuove tecniche (Olivier Messiaen, Luciano Berio, Cathy Berberian, Morton Feldman). La rivoluzione barocca degli anni Settanta, ad esempio, si è dimostrata ancora più importante dal momento che è venuta a turbare una evoluzione storica relativamente regolare del canto operistico; una tradizione, che da due secoli circa, privilegiava potenza e resistenza vocali. Un'altra pista importante è quella dell'evoluzione tecnologica. Il XX secolo ha inventato il microfono. La radio mette la sua impronta sull'idea che ci si è fatta del suono della voce, e il microfono fa evolvere la tecnica vocale, compresa quella dell'opera, dal momento che le opere si consoceranno essenzialmente attraverso i dischi, la radio, la TV o l'MP3, più che nei templi dell'arte lirica. Il microfono consente espansione e diffusione alla commedia

musicale, dopo quella della musica fonografica, come anche le esperienze teatrali di Beckett ('Krapp's Last Tape'). Le musiche dal vivo cedono il posto alle musiche di supporto, e dopo a quelle de rete. Il rito fonografico, rito solitario e non rito di non di ascolto musicale, occupa un posto preponderante nel consumo della musica.

A partire dagli anni Sessanta, alcuni modelli desunti dalla linguistica o da ricerche drammaturgiche propongono una specie di 'decostruzione' del linguaggio (lingua o linguaggio musicale). Il linguaggio, ad esempio, diventa modello sonoro nel caso della poesia sonora ('Ursonate' di Schwitters). La linguistica ('Circles' di Berio), i modelli spettrali di composizione propongono di estrarre dal suono anche i parametri della composizione. Il teatro musicale arriverà anche a smontare i meccanismi drammatici della voce ('Phonophonie' di Kagel, 'Récitation' di Georges Asperghis). Scopo finale è tentare di separare la voce dal corpo. La quale cosa è, evidentemente, impossibile: ma proprio per questo interessante.

ESEMPI

Scrivere un articolo sulla musica è complicato, scrivere un articolo sul suono quasi impossibile. Perché, mentre quando si parla di musica si possono mostrare delle partiture, quando si parla di suono, di suono di una voce, si allude il più delle volte a qualcosa che sfugge alla notazione. In questo testo si proporranno degli esempi che, in gran parte, si possono ascoltare gratuitamente (e legalmente), su internet o che si possono trovare in commercio. Per questo citeremo soprattutto numerose registrazioni che si trovano sul sito web: <http://www.ubu.com/sound>.

**Georges Bloch, compositore, e ricercatore presso l'Ircam, è direttore del dipartimento 'Métiers du Son' del Conservatoire National de Parigi.*

EDITORIALE	3
Quando la lotta si fa dura	
ANTICIPAZIONE	4
La voce che scoperta	
<i>di Georges Bloch</i>	
ANTEPRIMA	6
Superflumina di Sciarrino a Mannheim	
<i>di Salvatore Sciarrino</i>	
COPERTINA	8
Senza musica mai!	
<i>Intervista a Zubin Mehta a cura della redazione</i>	
FOGLI D'ALBUM	14
Bartolucci Cardinale	
INTERVISTA	15
Pierre Boulez	
<i>di Pietro Acquafredda</i>	
RISCOPERTA	20
La musica alle elementari	
<i>di Alberto Salvagnini, intervento di Luca Aversano</i>	
JAZZ	23
Giorgio Gaslini all'Aquila	
<i>di Walter Tortoreto</i>	
FORUM STUDENTI	25
Consulte dei Conservatori	
Vogliamo comandare (anche) noi	
<i>di Bruno Carioti</i>	
AMARCORD SCARLATTIANO	27
Romanzo di un romanzo.	
Quinta puntata. Fine	
<i>di Roberto Pagano</i>	
GIRAMONDO	34
Concorso Chopin al tempo di Facebook	
<i>di Dario Martinelli</i>	
JAZZ	35
Jaroslav Jezek	
<i>di Silvia Umile</i>	

MUSICA E INFANZIA	38
Ciao musica!	
Dieci anni di Metodo Gordon in Italia	
<i>di Roberta Bellucci</i>	
LETTO SULLA STAMPA	41
Interventi	
<i>di Marzio Pieri, Guido Ceronetti, Alberto Arbasino, Carlo Fontana</i>	
DOMANDE&RISPOSTE	44
Privatisti. Basta con gli esami in Conservatorio?	
<i>di Bruno Carioti</i>	
OMNIBUS	46
Notizie, Appunti, Libri	
<i>a cura della redazione</i>	
ARIA DEL CATALOGO	50
Lucrezia Orgia	
<i>di Leporello</i>	

*La rubrica GIRAMONDO è curata da Dario Martinelli, professore di Musicologia all'Università di Helsinki

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



Bimestrale di musica
Anno VI. N.22 Marzo - Aprile 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:
Luca Aversano, Roberta Bellucci, Georges Bloch, Dario Martinelli, Roberto Pagano, Salvatore Sciarrino, Walter Tortoreto, Luigi Tufano, Silvia Umile.

Letto sulla Stampa:
Marzio Pieri (Corriere della Sera), Guido Ceronetti (La Stampa), Alberto Arbasino (La Stampa), Carlo Fontana (Corriere della sera)



Music@ è una produzione del Laboratorio teorico-pratico di "Tecniche della Comunicazione" del Conservatorio "Alfredo Casella"

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

Stampa: Tipografia GTE, Gruppo Tipografico Editoriale
L'Aquila Zona ind.le Loc. San Lorenzo
67020 Fossa (AQ)
E-mail: stampa@gte.aq.it

Novità di Sciarrino al Nationaltheater di Mannheim. Dal 20 maggio

L'umanità diventa fumana nelle grandi stazioni ferroviarie

di Salvatore Sciarrino

Superflumina, opera in un atto, libretto e musica di Salvatore Sciarrino. Direttore Tito Ceccherini, regia di Andrea Schwalbach, protagonista Anna Radziejewska



Per essenza luoghi di passaggio, di gigantesche migrazioni non più stagionali ma giornaliere, le stazioni furono costruite dopo secoli di carovane e di polvere. Avrebbero voluto proclamare la stabilità di un luogo di sosta e celebrare la civiltà, invece crebbero come edifici teocratici, così monumentali da dilatarsi sopra il singolo ed esaltarne la solitudine. Dentro, anche la percezione risulta alterata. Rumori ingranditi dagli spazi, amplificati dalla lontananza. Sono rumori meccanici, stridori (da noi anche un intrico assordante di pubblicità

selvaggia). E soprattutto voci, frantumi di parole, anonimi: accolti dal brusio, non appena gridati hanno perso la singolarità dell'io. L'umanità diviene fumana, elemento fluido e impersonale. Gelata fantasmagoria di insegne rosso-blu. Le luci occultano muri anneriti e alzando gli occhi si intuiscono volte, colonne. Templi sovrumani, dove la marea si ritrae dai suoi relitti –improvvisamente le scopriamo abitate, le stazioni. Emerge qualcosa di sinistro, di sordido, in certe ore che formano i punti stagnanti della notte. Gli esseri abbandonati galleggiano a lungo sopra orizzonti deserti, marmi levigati dai passi; o su



isole dal suolo gommoso, quelle spiagge di gradini di tavoli di panche, dove si lasciano cadere disfatti dalla veglia. Intorno si irrigidiscono i vecchi, avvolti nel ronzio dei neon, quasi crisalidi svuotate di ogni domani.

Qualcuno sopravvive ai limiti dell'esistere, fra le corsie dei morenti. Non dell'indigenza diciamo qui, né della semplice follia, quando si rompe il congegno. Peggio è la vita staccata dalla vita, la mente staccata. Cessa la luce, non la sofferenza; e forse non la dignità? La solitudine non è che la superficie dell'abbandono. Esso provoca ferite ben più profonde, invisibili, di cui si son perse le tracce: il loro grido può risvegliarsi tragicamente in ciascuno di noi, in qualsiasi momento.

Da sempre mendicanti e vagabondi fanno parte del paesaggio urbano, la storia della pittura anzi li ostenta in primo piano. Oggi fingiamo di non vederli eppure sono dappertutto: sulle rive delle strade, in centro o in periferia, ai giardini (che rappresentano il simbolo distillato dell'ordine cosmico, proprio quello che la semplice presenza di un essere degradato mette in discussione).

La certezza della deriva, del disastro universale che questi naufraghi incarnano ai nostri occhi, è ciò che irrita di più e ne rende odioso il contatto. Non ci accusano, piuttosto azzerano la nostra umanità in quanto messaggeri della verità, della fine comune di fronte a cui siamo tutti uguali. Ecco perché non sopportiamo l'avanzare di ogni loro richiesta. Quale esperienza scopre il fondo nascosto in noi, quale immagine illumina meglio il termine dove è destinato a frangersi tutto?

Non v'è dubbio: la discarica, la montagna di rifiuti fumanti. Essa proclama l'apocalisse come pure fa il suo fratello, l'inceneritore. A uno sguardo si mostra evidente ciò che comprenderemmo a gradi e vagamente, implicati come siamo in un lungo dispiegarsi, di tempo e di illusioni.

Anche una stazione s'imparenta a questi varchi della non vita. L'apocalisse fa capolino ovunque riesce ad annidarsi tra le mascelle del benessere. I rifiuti sono l'ombra della società, del corpo collettivo, e vanno occultati prima del disfacimento, come i cadaveri. Gli uomini si spostano sulla terra e una quantità di oggetti (che parrebbero assenza dell'immobilità) forma correnti che passano da un continente all'altro. E' una massa incredibile: di cose pregiate e di spazzatura. Di solito ricchi e poveri vivono su dimensioni parallele. Vi sono tuttavia punti dell'universo dove si mescolano, momenti in cui ricchi e poveri vengono all'unico fiume di corpi.

La fiumana rappresenta il viaggio umano in sé, di cui l'individuo diviene fibra infinitesima nel filo del tempo. Ho spesso scritto sulla necessità della catastrofe in teatro, che scuota l'esistenza per ottenere

lo svelamento ultimo. Non la doglia che partorisca il terribile dei libri sacri, con cui una volta Dio si sarebbe manifestato in modo spettacolare: l'umano senza morte e rinascita cosmica. Privi di futuro, se il non senso ancora sconvolge la coscienza di ognuno, non si dovrebbe instaurare fra noi una più profonda fratellanza, fuori dalle appartenenze di fede?

Una 'senza casa', un essere ferito d'amore, sarà la nostra protagonista. Sebbene estranea a se stessa, pare mimetizzarsi nel suo ambiente, nel vuoto che precede la violenza. Nell'indossare oggi la sua identità lacerata, questa donna si esprime attraverso la più lirica delle espressioni, l'antico Canto dei Cantici. I frantumi di una notte, racchiusi fra un tramonto e l'alba. Cerco un teatro riportato alle sue origini tragiche, quando non c'era azione ma racconto.



Ho trovato personaggi esposti a ogni sorta di crudeltà: la donna certo l'ha sorbita sino in fondo. Sarebbe odioso portare in scena l'argomento con tutto il suo pathos, necessaria invece una prospettiva distaccata e ironica. Così soltanto possiamo

entrare in un mondo parallelo al nostro, cogliere la stessa crudeltà riflessa nell'incoerenza del delirio. Simmetricamente, l'opera è suddivisa in quattro quadri con due intermezzi. Al centro, tre canzoni. Qui la donna getta via il ritegno, ci introduce nella propria quotidianità, toccando a suo modo problemi attuali per l'umanità intera. Basti quello dei rifiuti, o delle risorse alimentari.

Il terzo quadro (Antifona) è un sogno interrotto, prende blandamente il posto della peripezia. Il primo intermezzo intercala avvisi ferroviari alla musica. Nel secondo intermezzo giunge un canto lontano (forse un camionista fuori dalla stazione); prima della fine, gli spazi notturni turbati dagli altoparlanti, alla ricerca di un capomanovra introvabile.

A parte la Bibbia, non proprio di fonti letterarie possiamo parlare, bensì di riferimenti e omaggi: a Novalis e, principalmente a un agile romanzo, bello e sconnesso, di Elizabeth Smart, durante la cui lettura è nata l'idea del libretto; la prima versione risale al 1983, Quattro malinconie era il titolo di lavoro. Segni supremi di degrado inarrestabile, gli annunci ai viaggiatori suonano burocratici e insensati, ma sono veri e sono stati raccolti nelle principali stazioni italiane tra il 2003 e il 2006. @



Intervista a Zubin Mehta, in prima linea per difendere musica, cultura e identità del nostro paese

Senza Musica Mai

Siamo senza un ministro: il signor Bondi è senza vergogna e non ha il coraggio di venire a Firenze a parlare con noi”, ha dichiarato pubblicamente il grande direttore indiano, di origine 'Parsi', a capo dell'Orchestra del Teatro del Maggio Fiorentino, all'ennesimo annuncio di tagli al FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) che per Firenze voleva dire: due milioni di Euro in meno. Conseguenza immediata: a fine novembre, un avviso dell'ing. Francesca Colombo, nuovo sovrintendente, comunica ai lavoratori che gli stipendi saranno pagati in ritardo, 'a causa di gravi problemi economici e di difficoltà con le banche'. “ Mehta non sa di che cosa sta parlando- aveva replicato con uguale durezza il ministro Bondi. In questi anni il Ministero è stato particolarmente vicino al Maggio Fiorentino. Il Maestro riveda i suoi infondati giudizi offensivi che non merito”. Insomma dichiarazione di guerra e Zubin Mehta in prima fila sulle barricate, armi in pugno, perchè 'Senza musica mai', come si legge sugli enormi tabelloni affissi sulla facciata del teatro fiorentino. Mehta non solo non molla e non arretra di un solo passo, ma alla fine di novembre, vola a Genova in soccorso del Teatro Carlo Felice(i cui dipendenti tutti hanno sottoscritto contratti di solidarietà, per evitare la bancarotta e la chiusura del teatro); dirige gratuitamente un concerto con l'Orchestra del teatro ed alla fine,

microfono in pugno: “E' una tragedia, la tragedia di una nazione ricca di musica, arte, cultura e di un popolo che l'ama ma che rischia di perdere tutto, perchè c'è qualcuno che non vuole questa Italia. E noi non possiamo stare a guardare indifferenti. Inutile domandare soldi al Governo, tanto non ne darà. Ma che almeno non continui a tagliare! Anche voi, genovesi siete responsabili di questo vostro grande teatro, fate qualcosa”. Invito raccolto immediatamente da un genovese doc come Gino Paoli, che ha invitato i suoi concittadini alla mobilitazione. Degli esiti non siamo a conoscenza.

Maestro, non la conoscevamo come lottatore, e per giunta più determinato di tanti suoi colleghi italiani.

Non possiamo appoggiare solo Firenze, Roma, Milano. Dobbiamo difendere tutti insieme, la musica del nostro paese; anche nei piccoli centri. Forse che i cittadini di tutto il resto d' Italia non hanno lo stesso diritto alla musica di quelli delle grandi città? Dappertutto vi sono italiani che ogni sera vogliono avere l' 'opium' che si chiama cultura. Non è importante solo il 7 dicembre (il giorno in cui ogni anno si inaugura la stagione alla Scala e quest'anno, si è aperta anche la stagione invernale del Teatro del Maggio fiorentino).

Perciò Lei è d'accordo con Ric-

cardo Muti quando dice che in Italia non vi è un teatro che possa essere considerato 'simbolo' o 'rappresentante' della nazione (il riferimento è, ovviamente, alla Scala), perchè In Italia ci sono tanti teatri, e quasi tutti quelli più importanti hanno una storia gloriosa che non può esser cancellata di colpo.

Mi fa piacere che Muti dica questo. Sono d'accordo con Lui. Ma non metterei da parte neanche i piccoli teatri, autentici gioielli. Anche quelli dobbiamo tenerli aperti.

Ora non bastano più le semplici dichiarazioni. Occorre agire e l' esempio del suo concerto a Genova dovrebbe avere numerosi seguaci.

Sono andato a Genova perchè un grande teatro stava crollando. Vogliamo metterci in testa che non c'è posto in Italia che non abbia una grande storia musicale? Genova vuol dire Paganini, Firenze il melodramma... era questo il senso del mio discorso a braccio a Genova, e quando ho detto: 'sono sicuro che tra di voi c'è abbastanza gente per appoggiare una rinascita', un applauso scrosciante s'è levato dal pubblico. Ripeto che non voglio che si assista immobili ed indifferenti alla distruzione della musica in Italia. I prossimi mesi saranno importantissimi. Dopo sarà troppo tardi (alla fine





dell'anno il decreto cosiddetto 'milleproroghe' ignorerà il rifinanziamento del FUS, almeno agli stessi livelli del 2010, promesso in varie occasioni dallo stesso Ministro Bondi e da Gianni Letta, sottosegretario della Presidenza del consiglio. L'ultima speranza è ora riposta in un altro appuntamento, l'ultimo utile prima che la distruzione reale cominci, a fine febbraio, del quale al momento di andare in stampa non possiamo conoscere l'esito ndr.) Come festeggiamo questo 2011 dell'Unità d'Italia? Solo con parate e bandiere? Noi inaugureremo il nuovo teatro il prossimo 21 dicembre; mancano molti soldi ancora, ma i lavori, devo dirlo apertamente, procedono regolarmente e la data dell'inaugurazione sarà rispettata. La inaugureremo con la 'Nona' di Beethoven, preceduta da un pezzo che abbiamo appositamente commissionato a Sylvano Bussotti., fiorentino, che nel 2011 compie ottant'anni.

Il 2011 è per l'Orchestra del Maggio, la sua orchestra, un anno importantissimo, a causa delle numerose importanti tournée che la porteranno in Europa ed in vari paesi dell'estremo Oriente (Giappone, Cina, India) Ma perchè un teatro va in tournée? Non certo per soldi?

No. Voglio parlare chiaro. In tournée non si guadagna, perché le spese sono enormi. Pagati viaggi alberghi ristoranti, resta davvero poco, appena l'argent de poche. Le tournée sono importanti per lo sviluppo di un'orchestra o di un teatro, e per mostrare in giro per il mondo cosa si fa a casa. Dopo una tournée l'orchestra ed il coro tornano sempre migliori di quando sono partiti. Anche i dischi servono, sebbene vengano sempre aggiustati. A me piace fare dischi live, che costano anche meno, il che in tempo di crisi non guasta. Con la Israel Philharmonic

faccio molti dischi live. So che Israele non gode di una buona fama oggi nel mondo, per questo è ancora più importante che attraverso la Filarmonica, giri per il mondo una immagine positiva di quel paese.

A proposito di Israele, sa dell'Orchestra israeliana invitata a Bayreuth a suonare Wagner, con un direttore di origini italiane, Paternostro?

Ho detto a Paternostro che è una ipocrisia. Perché se suoni Wagner in Germania con musicisti ebrei, devi suonarlo anche in Israele. Perciò, non sono perciò. Mentre sono d'accordo per suonare, un giorno, Wagner in Israele; quel giorno purtroppo non è ancora venuto, nonostante gli sforzi che io ma anche Barenboim stiamo facendo per avvicinare quel giorno. Devo anche dire che il Governo israeliano non vieta di suonare Wagner - la radio israeliana trasmette Wagner da quarant'anni almeno; Wagner, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, si studia nelle università, in Israele. Ma resiste, nonostante ciò, negli israeliani il tabù, un tabù emozionale più che razionale.

A 18 anni, la sua famiglia la mandò a studiare a Vienna. Perché Vienna? E come era la vita di uno studente di musica a Vienna, nei primi anni Cinquanta?

Vienna innanzitutto perché vi abitava un mio cugino più grande di me, era pianista, ed era fuggito dalla Cina dopo il comunismo, era vissuto a Shangai: i miei genitori mi affidarono a lui. Dopo aver studiato con mio padre e con un vecchio maestro, gran signore, fiorentino, Ottorino Savini, decisi di dedicarmi completamente alla musica, dopo qualche tentativo in

medicina, e perciò mi trasferii a Vienna che, per uno studente di musica, era come La Mecca, perché erano di casa tutti i più grandi musicisti dell'epoca. Ho avuto anche compagni famosi. Abbado ha studiato per tre anni a Vienna. Abbiamo sempre pranzato insieme, siamo andati all'opera, ai concerti sempre insieme. Da quel momento siamo diventati grandi amici.

Abbado già allora era distaccato nel carattere, come oggi appare, almeno pubblicamente?

No, in privato non era distaccato. Lui è venuto a Vienna con sua moglie. Ma noi ci eravamo conosciuti a Siena, nel 1956, dove abbiamo studiato con Carlo Zecchi,





un grande musicista. Ci sono foto che ci ritraggono a Siena.

Oggi ce la prendiamo con alcuni giovanissimi direttori catapultati in istituzioni prestigiose, ma la stessa cosa è accaduta anche a lei.

Sì, a ventisei anni, fui nominato a Los Angeles, dove ora c'è Dudamel. Vi sono rimasto sedici anni, e spero che anche Dudamel vi resti altrettanto, per farsi il 'repertorio'. In quegli anni ho diretto almeno una volta a stagione i Wiener ed un'altra i Berliner, per un periodo ho lavorato in Israele, per il resto dell'anno ho sempre lavorato a Los Angeles come, successivamente, a New York: venti settimane ogni anno. Ciò vuol dire che

abbiamo una ventina di programmi diversi ogni anno, e se pensa che un programma non viene mai ripreso prima di tre anni almeno, in sedici anni uno si fa un bel repertorio. Ciò che accade di norma in America, non accade in Europa, dove un direttore stabile è in sede al massimo per otto settimane l'anno. Le faccio un esempio. Sa perchè Carlo Maria Giulini è rimasto a Los Angeles, dopo di me, solo tre o quattro anni? Perchè in pochi anni aveva esaurito il suo repertorio, evidentemente non tanto ampio come avrebbe richiesto una lunga permanenza in un incarico in America. Non critico Giulini. Era un grande direttore. Ma lui non era mai stato direttore stabile. Aveva il suo 'repertorio' che faceva benissimo. Spero che Gu-

stavo faccia così. Lo conosco bene, l'ho invitato in Israele, quando nessuno lo conosceva. L'ho scritturato semplicemente dopo aver visto un suo video. Anche un giovane direttore, se ha qualcosa da dire musicalmente, può far bene ad una orchestra. Non importa l'età.

A suo parere oggi scarseggiano giovani direttori italiani?

No, ci sono giovani direttori italiani che dirigono l'opera in tutto il mondo.

E' una fatto psicologico. Quando un giovane direttore italiano dirige un'orchestra italiana, se piace ai musicisti, tutto fila liscio ma se non piace, prima di invitarlo nuovamente passa molto tempo. E loro intanto fanno carriera all'estero.

Nell'orchestra possono spesso incontrare compagni di studio, insegnanti, e questo può essere spesso motivo di screzi.

Lei ha collaborato con Andrea Andermann a queste opere 'colossal' (Tosca nel 90, poi Traviata ed ora Rigoletto) reinventate per la televisione. Quando le fu proposto la prima volta cosa pensò? Proseguirà la vostra collaborazione?

Nei prossimi anni non è previsto nulla insieme.

La 'Cenerentola' di Rossini che si dovrebbe fare la prossima estate a Torino, non appartiene al mio repertorio; Rossini non è mai stato una mia 'specialità', perciò ci sarà un altro direttore (Riccardo Chailly, ndr). Quando Andrea mi propose di fare insieme 'Tosca', in realtà non capii bene la cosa, però mi incuriosì. E poi io conoscevo bene l'opera, e mi feci convincere anche dalla presenza di due grandi cantanti come Plácido Domingo (Cavaradossi) e Ruggero Raimondi (Scarpia).



Mi permetta di domandarle anche di un'altra kermesse musicale e televisiva, da alcuni molto criticata: il concerto dei 'Tre tenori'. A chi venne l'idea? glielo chiedo perchè girano voci discordanti. Quel concerto stando alle voci, ebbe molti padri.

Da me venne Mario Dradi a propormi di partecipare. E da quello che io so l'idea era stata sua. Si voleva accogliere fra noi un grande cantante come José Carreras, da poco uscito dall'incubo della malattia. Fu un concerto di 'benvenuto' per il tenore malato, un concerto di amicizia, con finalità benefiche a favore della fondazione di Carreras per la lotta alle leucemie. L'incasso di Caracalla andò interamente alla Fondazione di Carreras. Noi lavorammo

gratis. Chi si è arricchita nel tempo è stata la Decca che ne ha vendute quattordici milioni di copie.

Come è nata la sua passione per la città di Firenze? Lei è l'unico direttore di fama mondiale, straniero, che si è legato con un incarico stabile a questa città. Ci sarà stata una ragione anche affettiva.

Sono venuto a Firenze, molti anni fa, ero giovane, nei primi anni di carriera. Precisamente nel '61. In seguito non sono tornato ogni anno. Nel '69 Remigio Paone mi chiese di pensare al Maggio e io invitai tutti i miei amici (Barenboim, Abbado) a partecipare al 'mio' Maggio. Alla fine degli anni Settanta, su invito di Massimo Bogianckino, diressi il 'Ring' wagneriano, con Ronconi regista. Sono

poi tornato nell'85. Ad oggi ho raggiunto un primato: ho mantenuto un incarico stabile in Italia, per più tempo di qualunque altro direttore, anche italiano: 25 anni (Abbado e Muti, alla Scala rispettivamente per venti e diciannove anni, ndr).

Potrebbe superarla l'italiano Antonio Pappano, in futuro. Nel 2015 sarà già da dieci anni a Roma e dove potrebbe restare anche oltre, stando ad alcune sue recenti dichiarazioni.

Ma quale italiano, Pappano è americano. Ho grande stima del mio collega, io lo invito da tempo, ma lui non viene mai. Ha un incarico anche a Londra, e Roma e Londra lo tengono occupato per tutto il tempo.

Però anche Lei non dirige altre orchestra oltre la sua?

No, mai, perchè con quattro prove non potrei mai ottenere lo stesso risultato che ottengo dalla mia orchestra con la quale lavoro, per parecchi mesi ogni anno e che quindi conosco bene. C'è naturalmente qualche eccezione: ogni anno, torno a Berlino e Vienna. Quest'anno festeggerò cinquant'anni di concerti sia a Berlino che a Vienna.

Prima di finire, torniamo dove eravamo partiti. La crisi si sente anche nelle istituzioni musicali estere, in quelle che lei conosce meglio?

Le faccio io una domanda. Quanto viene destinato alla Cultura in Italia, nel budget governativo, e quanto alla Difesa? Alla Cultura appena lo 0,2 (ora dopo l'ultimo taglio ancora più ridotto); alla Difesa molto di più. E' da criminali tagliare cultura ed educazione. Ora parlo da dilettante,





perchè non conosco a fondo questa materia. Ma l'Italia ha davvero tanto bisogno di spendere per la Difesa? Chi fa guerra ad Israele (lapsus), volevo dire all'Italia? Con il taglio del budget destinato alla cultura si danneggiano il cuore e l'anima di questo paese. E poi, perchè nel budget deve essere compreso anche il cinema. Il cinema non ha bisogno dell'aiuto di Roma. Il cinema fa profitti. Speriamo! Leggo ogni giorno nel Los Angeles Times (quando sono a Los Angeles) il borsino cinematografico e leggo ogni giorno di incassi milionari.

Che bisogno c'è di altri aiuti? Le posso dire di Valencia che fino alla crisi era la provincia più ricca della Spagna. Oggi le migliaia di appartamenti che avevano costruito negli anni del boom, sono vuoti. Perchè gli inglesi, norvegesi svedesi i turisti del nord europa amanti del mare e del sole, non vengono più a Valencia.

La situazione è molto grave, anche per ragioni politiche. Le recenti elezioni hanno visto la destra vincere a Valencia, il governo centrale l'ha punita con un finanziamento bassissimo (1 milione di Euro appena), a confronto di

quelli destinati a Madrid, Barcellona, Siviglia. A ciò si aggiunge che la stessa Valencia, un tempo assai ricca, oggi ha gravi problemi.

Cosa apprezza di Firenze per esserci restato tanto tempo e per farsi una casa fiorentina?

La mia casa sulle colline, dove faccio anche l'olio – mi costa tantissimo – ma quest'anno è buonissimo., è il mio paradiso. La mia vita in teatro e il rifugio nella casa sulle colline (un antico frantoio che il maestro ha ristrutturato) rappresentano per me la condizione ideale di vita. Anche la mia casa americana, a Los Angeles, mi permette di vivere a stretto contatto con la natura.

Ho una bella casa circondata da tre ettari di bosco, da una parte vedo, in lontananza, il Pacifico, dall'altra le montagne della California. Me la godo poco perché vivo di più a Firenze.

Ci vado, in sostanza soltanto per le vacanze. Il bisogno di vivere a contatto con la natura, ha reso i tre anni di New York, infelici per me. Non vivevo bene nella città, a

Manhattan. Ero felice solo con i musicisti; anche il carattere aggressivo dei newyorkesi non mi è mai piaciuto.

Dei direttori stranieri del grande giro Lei è l'unico che ha assunto e mantenuto un incarico stabile in Italia. Ritiene che l'Italia le è stata riconoscente?

Ho ricevuto l'onorificenza di cavaliere di Gran Croce da Scalfaro, ma nessun presidente è mai venuto qui a Firenze. Non mi aspetto che venga Berlusconi, non è uomo di cultura, ma che Ministro della cultura è Bondi se non ha messo mai piede nel nostro teatro? Ho saputo che il presidente Napolitano è un appassionato musicofilo. Mi domando perchè non è mai venuto qui? Forse per colpa nostra che non l'abbiamo mai invitato? Se è così, lo invito io, ufficialmente, per il 28 aprile, quando faremo Aida, per aprire con Giuseppe Verdi i festeggiamenti per l'Unità d'Italia. Presidente, l'aspettiamo. @

A CURA DELLA REDAZIONE

Maggio Musicale Fiorentino 2011 Celebrazioni unitarie Nuovo teatro Tournée

Si inaugura il 28 aprile la 74 edizione del Maggio Musicale Fiorentino, con l'Aida di Giuseppe Verdi, direttore Zubin Mehta, regista Ferzan Ozpetek, al suo debutto nella regia d'opera. Altri due titoli completano il cartellone del maggio 2011, una novità assoluta commissionata al collaudato duo Luca Mosca/Gianluigi Melega, dal titolo 'L'Italia del destino' (Teatro Goldoni, 15 e 17 maggio) e la monteverdiana 'Incoronazione di Poppea', con la direzione di Alan Curtis; regia scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (Teatro della Pergola, dal 18 al 22 giugno). Ai primi di giugno, il balletto 'Lago dei cigni', coreografia di Paul Chalmer, Con l'ensemble Maggiodanza.

Concerti: il 29 aprile, per il 75° compleanno di Mehta, concerto del grande direttore indiano e del pianista Barenboim (Beethoven); il 19 maggio una serata assai singolare: Alda Caiello e Maria Grazia Bellocchio in 'Nuovo canzoniere popolare' (20 canti popolari italiani rielaborati da 20 compositori italiani). Orchestre ospiti: l'Orchestra Giovanile Italiana, diretta da Boreyko (7 giugno) e la Philharmonia Orchestra, diretta da Esa-Pekka Salonen, il 17 giugno. Da segnalare, infine, 'Maggio Bimbi', spettacoli e concerti dedicati ai bambini, con l'immane Pierino e il lupo.

Tre le tournées del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nel 2011: un vero e proprio giro del mondo in 31 città, europee ed asiatiche, in tre diversi momenti dell'anno.. Si tratta di un fatto unico nella storia del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, e pressoché unico nel panorama nazionale attuale. La prima delle tournées ha toccato sette città di quattro stati in dieci giorni, dal 21 al 31 gennaio: Parigi, Lussemburgo, Madrid, Oviedo, Valladolid, Saragoza, Regensburg.

La tournée riprenderà questo mese e, fra marzo e aprile, toccherà numerose città dell'Estremo Oriente (Giappone, Cina, Taiwan e India) e, a chiusura, Russia. La terza ed ultima tournée avrà luogo in autunno.

Il 21 dicembre, infine, inaugurazione del Nuovo Teatro del Maggio. Concerto diretto da Zubin Mehta. Sinfonia n. 9 di Beethoven e novità di Sylvano Bussotti.

BARTOLUCCI CARDINALE



A 93 anni. Una bella rivincita per Domenico Bartolucci, dopo l'espulsione dalla Cappella Sistina, nel 1997 - dove era stato nominato 'direttore perpetuo' da Pio XII, nel 1956 - per decisione di Giovanni Paolo II, che mise al suo posto un direttore di coro, ignoto ai più, che veniva da Monreale, mons. Giuseppe Liberto, lontano mille miglia dalla tradizione sistina che, nel bene e nel male, Bartolucci poteva dire di aver ricevuto dalle mani di Lorenzo Perosi e conservato gelosamente. Quel 'nuovo corso' (?) della musica liturgica fu segnato anche da un altro licenziamento, sempre per decisione dal papa quasi beato, quello del preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, il notissimo gregorianista, padre Bonifacio Baroffio, benedettino. E l'uno e l'altro licenziamento ebbero come conseguenza l'imbarbarimento e la banalizzazione della musica liturgica, a dispetto dei secoli di grande tradizione cattolica. Verosimilmente si volle optare per un'innovazione dello stile che più si confacesse alle celebrazioni di massa care a Giovanni Paolo II e della cui regia era responsabile il vescovo Piero Marini, maestro delle celebrazioni liturgiche pontificie, a detta di molti tra i responsabili dell'ac-

cantonamento di Bartolucci. Tra coloro che più avversarono la decisione ci fu l'allora card. Ratzinger, il quale, divenuto Papa richiamò Bartolucci a dirigere un concerto nella Cappella Sistina il 24 giugno 2006, naturalmente non con i cantori della storica cappella papale, ma con un suo coro che ancor oggi va dirigendo in giro per il mondo. In pubblico, davanti a prelati di rango, il neo cardinale ha dichiarato di recente che mai e poi mai sarebbe tornato a dirigere la 'sua' cappella, perché oggi non la riconosce più tale, e perché in questi quasi quindici anni di lontananza la Sistina ha perso i connotati che aveva sotto la sua direzione. Bartolucci oggi, nonostante l'età, continua a parlare con chiarezza, senza fare sconti a nessuno.

Papa Ratzinger - che in fatto di musica ha sensibilità più spiccata e gusti più fini del suo predecessore, al quale piacevano i cori di montagna, a detta del compositore Penderecki, suo amico - ha voluto risarcire moralmente mons. Bartolucci per quella cacciata ingiusta, ponendogli la berretta cardinalizia. Alla bella età di oltre novant'anni.
Congratulazioni, Eminenza (P.A.)



A Pierre Boulez per i suoi ottantacinque anni

La contaminazione? Segno di stanchezza

Riproponiamo una interessante ed ampia intervista a Pierre Boulez, effettuata in occasione dell' inaugurazione della Sala 'Sinopoli' dell'Auditorium 'Parco della Musica' di Roma, il 21 aprile 2002, in parte inedita

di Pietro Acquafredda

Fa un gran bell'effetto, la sala media (Sala Sinopoli), attacca Boulez. Dal palcoscenico dove ho provato, rimanda un suono chiaro, con bella risonanza, ed anche l'amalgama di più strumenti è soddisfacente. Naturalmente dovrei stare in sala ed ascoltare di lì per confermare la prima impressione che, comunque, è ottima. Ho visto anche la sala piccola, quella con il palcoscenico (Sala Petrassi). Mi ha fatto impressione il bel materiale con

senza nessun giornalista 'indiscreto' al seguito. Il bello però viene ora. Lei, maestro, cosa ci farebbe?

Per fortuna non devo occuparmene; richiederebbe un grande impegno, ed io non avrei neppure il tempo per farlo. Basandomi sulla conformazione e sulla capienza delle tre sale, si potrebbe destinare la sala più grande - quella da 2800 posti, di prossima inaugurazione - al cosiddetto 'repertorio', alla musica più familiare

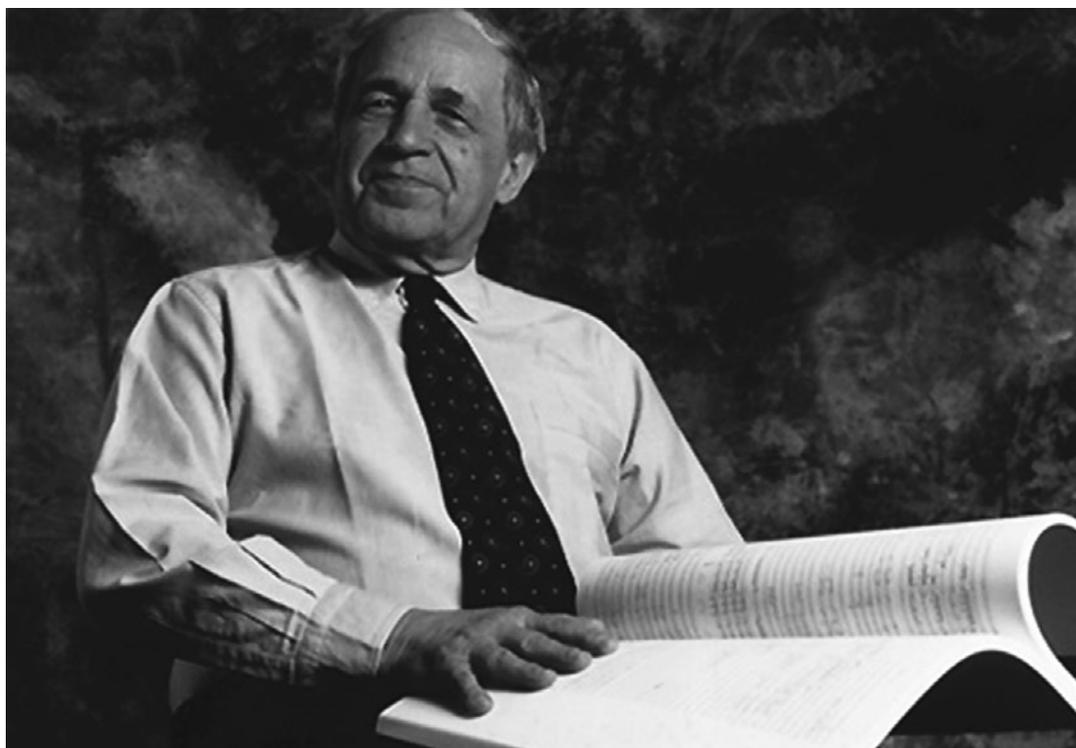
Basta così poco per farlo funzionare?

Per carità. Occorre cambiare anche mentalità. Ai responsabili musicali consiglio di osservare ciò che hanno fatto i responsabili di musei, per aumentare il numero dei visitatori. E ci sono riusciti. Esistono musei 'generalisti', altri specializzati in questo o quello stile; gallerie, infine, che espongono ciò che di nuovo succede nell'arte. Non si può mostrare tutto a tutti in una volta, costringendo anche i più riotosi, ma non bisogna neppure desistere dal tentativo di far conoscere il nuovo.

Perdoni, maestro, ma è proprio quello che Lei fa da sempre: costringere tutti quelli che decidono di venire ai suoi concerti a conoscere il nuovo. Le spiace spiegare perché, per poterla ascoltare, occorre pagare questa tassa, l'ascolto - ob-

bligato - della sua musica e di quella di pochi altri, come Berio?

La ragione è semplice. Sono una persona molto esigente e dedico il mio tempo solo a ciò che mi interessa veramente, che è poi la musica di oggi, e in particolare quella dei giovani che mi obbliga a pensare in maniera diversa da come ho sempre pensato. A me interessa l'evoluzione della musica e questa evoluzione si ha con le nuove leve. Recentemente ho diretto un'opera dell'inglese Ge-



cui le sale sono rivestite. Noi all'Ircam non ci siamo potuti permettere tanto bel legno. Perché Parigi non può avere una grande sala da concerto come Roma, che ora ne ha addirittura tre? Continuerò a battermi per ottenerla.

A Roma con l'Ensemble Intercontemporain, Boulez ha visitato il nuovo Auditorium-Parco della Musica, ma non da solo come avrebbe desiderato, bensì in compagnia di un architetto collaboratore di Renzo Piano, e

; la sala media (battezzata: Sala 'Giuseppe Sinopoli', da 1200 posti) potrebbe ospitare un mélange fra musica di repertorio e musica non altrettanto nota per organici cameristici; e la terza sala, la più piccola (da 700 posti, dotata anche di palcoscenico, Sala 'Petrassi') potrebbe rappresentare una fucina per le novità. E poi c'è il grande foyer circolare che abbraccia le tre sale - ci si potrebbe fare una biblioteca 'itinerante' legata alle attività delle tre sale; e poi c'è la cavea all'aperto... quante altre idee potrebbero venire.



orge Benjamin, che ha quarant'anni, dunque quasi la metà dei miei anni. Berio... perchè siamo coetanei; perchè è fra le persone con cui ho maggiore familiarità e perchè posso dire che mi trovo a condividere un percorso musicale assai simile al suo, al punto da invidiargli alcune sue opere che vorrei aver scritto io. Naturalmente Berio non lo dirigo solo a Roma e perché mi ha invitato.

Maestro, conosce Michael Nyman?

No.

E Uri Caine, direttore della Biennale Musica di Venezia(2002); e Arvo Part? li conosce?

No! Dovrei conoscerlo, Caine? Part lo conosco. Ma perché mi domanda di Nyman, Caine e Part?

Semplicemente perché appartengono a quella schiera di compositori che vampirizza troppo spesso i musicisti del passato. Anche il suo amico Berio non è estraneo a questo pratica. L'ha fatto con Mozart, Boccherini, Schubert, ed ora anche con Puccini. Cosa pensa di chi si rivolge troppo spesso alla musica del passato, e non per studiarlo o per prendere in prestito qualche tema?

Non intendo giustificare nessuno. Semplicemente le dico che non mi interessano e perciò non me

ne occupo. Nella storia tutte le volte che non si riesce a trovare un rimedio presente ci si rivolge alla 'biblioteca'. Ma la biblioteca deve avere uguale sorte della fenice, il mitico uccello: deve bruciare. Un fenomeno analogo alla cosiddetta contaminazione fra generi. Non è nuovo, lo si registra anche nelle arti visive: quando un genere mostra segni di stanchezza, gli artisti si rivolgono ad altri, in cerca di possibili modelli. Il passato è prezioso ma non può pesare come un macigno sul presente e costituire un'ipoteca sul

Cosa resterà della musica del secondo Novecento. Può, già oggi, azzardare una profezia?

Certamente "Gruppen" di Stockhausen; "Sinfonia" di Berio e i "Concerti per violino e pianoforte" di Gyorgy Ligeti.

E John Cage, secondo Lei, non ha significato nulla nella musica del Novecento?

Cage, l'ho conosciuto ed anche



futuro. Quando morì Schoenberg io scrissi un saggio che intitolai "Schoenberg è morto!".

Naturalmente la mia non era una scoperta.

Mio intento era ribadire che la storia della musica non finiva con Schoenberg e che Schoenberg non poteva costituire un impedimento per chi desiderasse andare avanti.

Agli apocalittici di oggi voglio dire che occorre giudicare 'a distanza' e non nell'immediato. E questo vale anche per la musica.

molto amato. Tutti subimmo il suo fascino. Ma devo ammettere che John è stato più geniale nella vita che nelle opere. Ha avuto idee importanti ma non i mezzi per realizzarle. Il piano 'preparato', ad esempio, è soltanto una trovata, per effetto del nuovo timbro e basta. Stesso discorso per il concetto di 'opera aperta'. L'Europa conobbe Cage e l'America a Darmstadt, un luogo d'incontro fondamentale per i giovani musicisti. E non è vero che Darmstadt unificò il linguaggio di tutti i musicisti

IL PAESE FERTILE

“Cosa trovai in 'Das bildnerische Denken', che potesse sedurre a tal punto un musicista e condurmi a considerare diversamente il fenomeno della composizione?”

Questa domanda, che apre le riflessioni di Pierre Boulez sull'opera di Klee, è la stessa che viene anche a noi leggendo un testo molto particolare come “Il Paese Fertile, P. Klee e la musica”, che raccoglie tre diversi lavori di Pierre Boulez sull'opera di Klee: una conferenza-dibattito tenutasi il 21 novembre 1985, un'intervista pubblicata nel catalogo di una mostra dell'aprile 1986, una conferenza pronunciata il 25 febbraio 1987.

'Das bildnerische Denken', con le lezioni di Klee per il Bauhaus, arriva nelle mani di Boulez attraverso Stockhausen che glielo dona come guida e manuale di composizione.

“Prima del mio incontro con Klee - confida Boulez- ragionavo unicamente come musicista, il che non è sempre il miglior modo di vedere con chiarezza. La semplificazione ideale di Klee mi ha permesso di guardare le cose da un'altra angolazione”; la risposta, perciò, alla domanda iniziale è la possibilità di dedurre dagli esempi del pittore, dalle sue riflessioni, nuovi spunti che non interessano la specificità dell'arte pittorica, ma il linguaggio in quanto tale.

Secondo Boulez, insomma, Klee riduce gli elementi dell'immaginazione al loro estremo grado di semplicità e li rende accessibili in una chiave che non è più legata all'ambito pittorico e visivo, ed apre la strada ad una riflessione sul linguaggio dell'arte in generale.

Il fascino di questo testo non sta, quindi, nel tentativo di fare paralleli tra il mondo dei suoni e quello delle immagini - parallelismo, tra l'alto vano :“ogni trascrizione letterale sarebbe assurda”, dice l'autore - ma nel modo in cui ci svela come i linguaggi dell'arte e della composizione artistica, all'interno della loro specificità, possano intessere relazioni di natura strutturale.

In questa direzione è esemplare la rilettura che l'autore fa del tema della scacchiera – tema caro e quasi ossessivo nella poetica di Klee. Le direttrici spazio e tempo diventano concretamente visibili nella linea, rispettivamente, orizzontale e verticale. Le analogie con la musica sono evidenti: analogo è il concetto di modulo, che interessa sia l'ambito pittorico, perché la divisione in moduli riconoscibili definisce gli ambiti spaziali del quadro, consentendo di misurarne la grandezza, sia l'ambito musicale, dove il concetto di tempo si basa sulla regolarità o meno del ritmo, che altro non è se non un modulo riconoscibile non in senso cronometrico, ovviamente, ma in quanto pulsazione che genera l'istante dell' ascolto. Analogamente l'aspetto grafico della partitura richiama le direttrici di tempo e spazio: 'tempo' perché nella lettura ci si muove da sinistra a destra; 'spazio' perché l'ampiezza degli intervalli è determinata dalla loro grandezza in verticale.

Boulez stesso, però ci mette in guardia da una lettura esclusivamente viva dell'evento musicale: l'impossibilità di una percezione globale, il dominio dispotico della memoria, l'unidirezionalità del concetto di tempo, il percorso lineare dello svolgimento, sono condizioni con le quali, nella musica, è necessario fare i conti. Ecco, allora, che le deduzioni visive possono essere tradotte nel mondo dei suoni, a patto che la corrispondenza tra i due piani sia situata ad un livello strutturale molto elaborato.

La strada da percorrere è, ancora una volta, quella indicata da Klee: riflessione tecnica che, lungi dall'impoverire lo slancio del compositore, sostiene l'immaginazione, consentendole di generare soluzioni molteplici e feconde; e dialettica, insomma, tra analisi razionale e slancio creatore, tra struttura soggettiva, irregolare, e proporzione portante, oggettiva, per dirla con Klee tra individuale e individuale, tra organizzato e accidentale; tra “disciplina e rigore nei fondamenti e anarchia per combattere rigore e disciplina. Da questa lotta nasce la poesia”.

ROBERTA BELLUCCI

sti presenti. Devo anzi dire che avvenne il contrario, in quel luogo d'incontro tutti i musicisti trovarono la forza per proseguire per la propria strada. Faccio un esempio: Luciano Berio non sarebbe lo stesso senza la cultura italiana di provenienza. Per tutte queste ragioni ritengo necessario continuare ad incontrarci .

Alla musica si domanda spesso di dire o fare cose che forse non può dire né riesce a fare. E' ragionevole pensare che la musica - linguaggio universale, come si sottolinea in tempi di guerra - possa abbattere barriere, odii, antagonismi?

Tante volte in passato si è tentato di 'politicizzare' o 'religionizzare' la musica; la musica non fa politica né proseliti. E tuttavia ciò che da qualche anno, assai coraggiosamente, tenta di fare Barenboim, costituire cioè un'orchestra di giovani israeliani, arabi e palestinesi è molto meritorio e va fatto. Serve almeno a far riflettere i giovani, almeno i giovani, sulla possibilità di superare particolarismi ed antagonismi, lavorando gli uni assieme agli altri. Questo esempio almeno occorre darlo.

Cosa spinge il musicista a scrivere ancora oggi musica?

L'utopia. Il dialogo dell'utopia con la realtà è uno stimolo importante per l'artista. Occorre essere coraggiosi e curiosi. E i musicisti molto spesso non hanno né coraggio né curiosità. E' un rimprovero severo che mi sento di fare a tutti, compositori ed interpreti, senza distinzione. Il loro scarso coraggio e l'assenza di curiosità fanno molto danno al pubblico. In Italia avete interpreti come Abbado, Chailly, Pollini. Tutti e tre sono musicisti sempre curiosi e molto coraggiosi e il pubblico li segue fedelmente anche quando



presentano musica moderna o contemporanea, la qual cosa fanno con una certa regolarità. A volte leggendo i programmi dei concerti di certi notissimi pianisti, mi domando se siamo nel 2002 oppure nel 1880. E man mano che passa il tempo mi scopro sempre più impaziente verso questo stato di cose.

Insomma con qualche Abbado, Chailly e Pollini in più, la musica moderna e contemporanea risolverebbe i suoi problemi di pubblico e di accettazione?

Non basta. Una istituzione musicale non deve interessarsi esclusivamente al concerto, che tuttavia resta un fatto centrale nella vita musicale. Occorre stimolare in tutte le maniere soprattutto i giovani e gli studenti. Le case della musica non possono comportarsi come dei 'restaurant' che osservano un orario rigido di apertura e chiusura, al di fuori del quale non c'è verso di far aprire la cucina. Il concerto resta il piatto forte, ma il contorno deve avere più peso. Intorno al concerto occorre inventarsi qualunque cosa per incuriosire, specie quando il pubblico è più disponibile, come nel fine settimana: aprire le prove ai giovani, spiegare tutto quello che possono capire di un brano musicale non particolarmente facile – io stesso l'ho fatto con molto successo a Londra, per la serie 'Discovery Concert' della London Symphony Orchestra, spiegando e dirigendo Bartok. Pian piano si può far capire al pubblico, almeno a quello più attento, che esistono vari punti di vista sulla medesima musica; in occasione dell'esecuzione di musica nuova, si dovrebbe effettuare una registrazione dal vivo, in maniera da offrire immediatamente l'opportunità di far riascoltare, seppure in disco, una musica che dal vivo sarà possibile riascoltare forse dopo anni e anni. Oc-

corre muoversi e subito anche nella pedagogia musicale visto che la scuola non lo fa; noi musicisti dobbiamo darci da fare, dobbiamo investire sul futuro, ne va di mezzo anche la sopravvivenza della musica stessa, oltre che nostra.

Il cosiddetto repertorio - Bach, Mozart, Beethoven, per intenderci - non la interessa affatto?

No, per carità. Io sono un caso molto speciale. Sono innanzitutto compositore e, in subordine, direttore, e direttore in primis della musica di oggi. E per la musica del passato, solo di quegli autori e di quel repertorio che non ritengo ancora valorizzati a dovere. Lo faccio anche spesso per riequilibrare il peso di certi autori ed opere nella storia generale della musica. Non c'è ragione perché io diriga autori che altri fanno già bene e forse meglio di come farei io. Dirigere il repertorio è un regalo che io faccio al pubblico. E un bel regalo per essere apprezzato non può essere fatto ogni giorno, ma solo in particolari occasioni.

E quali sarebbero queste occasioni particolari per meritarcì un suo cadeau musicale estratto dalla tradizione?

Mi hanno invitato, a Salisburgo, per questo gennaio, per un concerto di Mozart con Pollini e i Wie-

ner. Di per sé dirigere Mozart, nonostante la presenza di Pollini, che è un musicista assai stimolante, per me non è sufficientemente interessante. Sono riuscito ad inserire nel concerto le due *Kammersymphonie* di Schoenberg. Con quest'accostamento il concerto è diventato stimolante, ed ho accettato. Penso che lo sarà anche per il pubblico. Un altro esempio. A Chicago, dirigo la *Grande Messe des Morts* di Berlioz, che lì, stranamente, non è stata mai eseguita. Ecco, ancora una ragione valida per tornare al repertorio: presentarlo ad un pubblico 'vergine'. La prossima Pasqua, a Lucerna, dirigerò la *Sesta* di Mahler e, nella stessa serata, anche due strabilianti capolavori del Novecento, con evidenti echi mahleriani: i *Tre pezzi per orchestra* op. 6 di Alban Berg e i *Sei pezzi* op. 6 di Anton Webern, nella versione originale.

Ma, insisto, se non posso accostarmi al repertorio alla mia maniera preferisco dedicarmi a ciò che veramente mi interessa: la musica d'oggi, compresa la mia. Le dò una primizia: tornerò ancora a Bayreuth nel 2004 per dirigere *Parsifal*. E sa perché? Per il forte valore simbolico di quel teatro. A Bayreuth, con Wagner, vado a ritrovare la sorgente della modernità. Voglio dire all'Europa che come Wagner riuscì a costruire lì il suo 'teatro dell'avvenire', è giunta l'ora che anche noi ci decidiamo a costruire il teatro del nostro futuro! @



Musica popolare e canto nelle scuole italiane

Insegnamento non indispensabile, quasi voluttuario?

di Alberto Salvagnini

Il mio scritto è come un'indicazione molto sommaria dello stato presente di questo problema d'arte, delle sue difficoltà e delle vie da tenere per avviarlo verso una soluzione razionale e praticamente efficace



L'importanza del problema per i musicisti

L'organizzazione statale dell'insegnamento musicale nelle scuole, noto sotto il nome di canto corale, ha i suoi principali avversari, i suoi critici impenitenti nei musicisti. Essi pensano: che la musica non possa essere bene insegnata che negli appositi istituti; che non possano insegnarla a dovere i maestri elementari, dopo una preparazione sommaria ed affrettata; che tutta l'organizzazione scolastica del canto corale, essendo monca e male impiantata, non possa dare alcun utile risultato. E concludono che il Ministero dell'istruzione farebbe meglio a sopprimerla e a devolvere la spesa a favore dei Conservatorii musicali e

di altre istituzioni vantaggiose per l'arte.

Non si può disconoscere che lo stato caotico di questo insegnamento giustifica fino ad un certo punto tale opinione. Esso invero è monco, incompleto, assurdo, contraddittorio, e l'assumerne le difese può parere un'impresa disperata; massime a chi, come lo scrivente, ricordi la irriducibile avversione di uno dei nostri maggiori musicisti, Arrigo Boito, che più volte fece del canto corale nelle scuole segno agli strali della sua sarcastica arguzia. Ma la contrarietà del Boito aveva il suo fondamento nel fatto che, nelle numerose Commissioni nominate dal Ministero dell'istruzione per lo studio del problema, gli stessi tec-



nici specialisti non erano mai riusciti a mettersi d'accordo e non avevano quindi approdato a risultati pratici e tangibili.

I Conservatorii

Certamente vi è ancor oggi, fra i musicisti, molto scetticismo in questa materia. Si pensa da alcuni, come ho detto, che la musica, essendo un'arte, non possa essere insegnata che da musicisti e negli appositi istituti. Ma questi istituti son ben pochi: sei Conservatorii governativi, quelli di Milano, Parma, Firenze, Napoli, Palermo e quello di S. Cecilia a Roma; qualche altro istituto importante come i licei di Pesaro, di Bologna, di Torino, di Venezia; alcune buone scuole di musica comunali e qualcuna anche privata non disprezzabile; tutte ad ogni modo destinate a creare artisti, compositori o esecutori, nessuna a diffondere la conoscenza della musica nel popolo.

L'insegnamento fondamentale

E perché questa conoscenza non si dovrebbe diffondere? Perché la musica è un'arte? Ma anche la letteratura, prosa o poesia, è un'arte; anche la pittura è un'arte; e la matematica pura è un'altissima scienza; tutti scarsamente accessibili alle masse. Eppure noi ci sforziamo con la scuola, di seminare e coltivare tra le masse gli elementi rudimentali che costituiscono in certo modo il meccanismo semplice e primitivo di quelle eccelse costruzioni dello spirito umano; e diffondiamo l'alfabeto e le regole grammaticali, meccanismo di ogni letteratura, e diffondiamo i principi dell'aritmetica, meccanismo di ogni matematica, e diffondiamo, ormai in quasi tutte le scuole, il disegno base schematica di ogni arte plastica e decorativa. Perché dunque si dovrebbe negare a tutto il nostro popolo la conoscenza del congegno musicale, talché egli possa rendersi conto di ciò che è una melodia, come si rende conto di ciò che è l'espressione del pensiero mediante la parola o di ciò che è il segno riproducente gli oggetti visibili o di ciò che è l'operazione aritmetica che mille volte gli occorre di compiere praticamente nella vita?

La scuola elementare

Ora è innegabile che per divulgare nella misura più larga possibile una qualsiasi conoscenza non vi è strumento più possente della scuola elementare, dell'umile scuola in cui tutti gli uomini poco o molto istruiti hanno fatto i loro primi passi; dove sono passati il ricco e il povero, l'operaio e il contadino, il professore e l'artista, il magistrato e il ministro, ed ove tutti hanno appreso quelle prime nozioni fondamentali del sapere che non si dimenticano, che non si cancellano più. Se fra queste sarà compresa anche la musica, non formeremo noi un popolo più intelligente e meglio preparato ad apprezzare e gustare le bellezze di quest'arte che ha tanto potere sullo spi-

rito umano?

Arte e cultura generale

Secondo me, nel mondo dei musicisti, non si distinguono abbastanza nettamente i due differenti problemi: quello dell'apprendimento della musica come arte, al quale sono preordinati i Conservatorii e le altre scuole di musica, da quello dell'apprendimento della musica come elemento di cultura generale per il popolo, al quale è destinato l'insegnamento delle nozioni musicali e del canto corale nelle scuole primarie, medie e magistrali. Se dal primo campo, che paragonerei al giardino o al frutteto, escono pochi eletti, gli artisti, dall'altro lavorato a cultura estensiva, escono tutti i cittadini di mediocre istruzione, quella massa del pubblico al quale poi fin dei fini si chiede la consacrazione anche delle opere del genio.

L'educazione del pubblico

I musicisti, ai quali tanto sta a cuore, massime in questo momento, di divulgare tra il popolo l'educazione musicale mediante l'incremento del teatro e dei concerti, dovrebbero preoccuparsi anche della formazione del pubblico mediante un minimo di istruzione musicale diffuso tra le masse.

I musicisti si preoccupano giustamente dell'educazione del pubblico e si rallegrano dei vantaggi conseguiti, specie nelle grandi città, mercé il teatro di musica e l'istituzione di pubblici concerti in ambienti adatti a contenere grandi masse (come a Roma l'Augusteo) ed anche mercé l'affinamento delle bande musicali, queste ultime così importanti perché offrono al popolo il solo trattenimento musicale gratuito che esista da noi. Ma si pensi quanto è esiguo il numero di coloro che possono frequentare i teatri e i concerti, ed anche di coloro che nelle città più importanti possono raggrupparsi intorno ad una buona banda, in rapporto ai trentotto milioni di abitanti del Regno, la gran massa dei quali non sa che cosa sia musica e non ha modo di sentirne di buona né in teatro, né in chiesa, né sulla piazza. Di fronte a poche migliaia di privilegiati, sono milioni di esseri che non si accostano all'altare dell'arte, o ne hanno appena la più pallida e deforme idea attraverso qualche fanfara militare o qualche organetto da fiera.

L'analfabetismo musicale

Se l'analfabetismo, dirò così letterario, è una piaga dolorosa del nostro bel Paese, l'analfabetismo musicale lo supera in estensione, in quanto invade anche le classi colte e dirigenti. Uomini di alta cultura, professori, funzionari, deputati, ministri sono spesso perfettamente ignari di ciò che sia la musica, e questa è cagione non ultima di tanti falsi giudizi e di tanti errori, le cui conseguenze si riverberano

anche nella nostra legislazione scolastica e che spesso prendono forma di un altezzoso dispregio verso un'arte tanto gloriosa e tanto remunerativa per la nostra Nazione e verso coloro che la professano.

Bisogna combattere il pregiudizio che la musica sia una specie di scienza occulta, un mondo riservato a pochi iniziati e chiuso alla generalità; mentre i suoi elementi sono di facile e gradita apprensione alle più teneri menti, e non sono certo più ostici di quelli dell'alfabeto e della grammatica, delle operazioni aritmetiche, del disegno geometrico e di tante altre cose che si insegnano ai fanciulli.

Insegnamento voluttuario?

Un altro pregiudizio abbastanza diffuso, anche fra coloro che si occupano dei problemi di cultura, è quello che la musica costituisca un insegnamento non indispensabile e quasi voluttuario, da lasciarsi alla libera iniziativa di chi vuole procurarselo per suo diletto, e non tale ad ogni modo da costituire un obbligo assoluto per lo Stato. Sulla efficacia educativa e sull'azione spirituale della musica troppo è stato scritto da quando l'uomo maneggia la penna perché io mi dilunghi in cotale dissertazione. Sta di fatto che l'importanza, anzi la necessità dell'insegnamento

musicale nelle scuole è accettata dai pedagogisti di tutto il mondo civile, e che nessuno oserebbe pensare senza vergogna che lo Stato dovesse disinteressarsene. Vorrei però che, specialmente nel nostro mondo scolastico, fosse un po' meglio sentita e compresa l'alta funzione della musica, e non si riguardasse il maestro di quest'arte come un essere inferiore rispetto ai professori di lettere, di storia, di matematica. Vero è d'altra parte che il maestro di musica, anche quello che si dedica al modesto insegnamento della teoria e del canto corale nelle scuole, dovrebbe possedere una cultura più di quella che generalmente non abbia. Il rispetto per l'insegnante e il rispetto per la materia sono cose intimamente connesse.

Ritornando ora al punto di partenza, a me pare che i musicisti, non solo non debbano dimostrarsi indifferenti o avversi alla organizzazione scolastica dell'insegnamento musicale e corale, ma debbano interessarsene e favorirla. Essi debbono fare anche di più: collaborarvi. I musicisti sono interessati all'istruzione musicale popolare sia perché essa prepara masse più intelligenti per il giudizio di tutte le forme dell'arte, che in ultima analisi è deferito al gran pubblico; sia perché dà un primo embrione di cultura musicale a coloro che si presenteranno agli istituti di musica per diventare artisti e può anche rivelare tra i figli del popolo attitudini magnifiche che forse senza di essa non si sarebbero manifestate; sia infine perché in una efficace organizzazione di questa istruzione può risiedere il segreto della creazione di masse corali, di cui l'Italia assolutamente difetta e per la cui mancanza la maggiore e più splendida parte del nostro patrimonio musicale nazionale rimane insegueita e sconosciuta.

Ma perché l'ordinamento dell'istruzione musicale nelle scuole produca gli effetti fin qui accennati è assolutamente necessario che esso sia completato e coordinato secondo un piano organico diretto ad un unico fine: l'insegnamento dei principi della teoria musicale e del canto nella scuola elementare. Ed occorre che questo insegnamento, sia, per legge, obbligatorio. @

**Alberto Salvagnini, esperto di problemi musicali e pedagogici, fu membro della 'Commissione musicale del dopoguerra'.*

(da 'Il Primato artistico italiano'. Roma Milano Napoli. Pubblicazione mensile. Anno II. 15 agosto-15 settembre 1920. Numero II)

Bisogna che tutto cambi, perché tutto rimanga com'è

Publicato nel 1920, ma taciuti i riferimenti puntuali a personaggi dell'epoca, l'articolo di Salvagnini, qui ristampato, sembrerebbe vergato l'altro ieri. Il lettore di Music@ non avrà difficoltà a riconoscere, nelle considerazioni sull'insegnamento "popolare" della musica nelle scuole italiane, temi e contenuti di scottante attualità. Con l'unica differenza, sul piano concreto delle linee curricolari, che il discorso del Salvagnini si riferisce alla scuola primaria, mentre oggi riguarderebbe l'incipiente ristrutturazione dei nostri licei, in cui la musica è stata ancora una volta relegata ad arte da insegnare unicamente al futuro professionista, disciplina non degna di far parte del curriculum di quei licei, la maggioranza, che non siano i musicocoreutici. Insomma, è passato quasi un secolo e, gattopardescaamente, tra discussioni e tentativi di riforma, proprio nulla è cambiato: la musica viene programmaticamente esclusa dal bagaglio formativo generale del cittadino italiano. E che ciò avvenga da qualche centinaio di anni, dovrebbe farci riflettere, renderci consapevoli del fatto che molto probabilmente non si tratta di una questione meramente economico-finanziaria o sindacale. C'è qualcosa di più, che scende alle radici della nostra cultura, e di cui ci siamo già occupati su questa rivista (Music@, III, 9, 2008, pp. 21-25). Come commentare, allora, il Salvagnini meritoriamente tratto dall'oblio degli anni che passano? Cosa dire della sua lucida analisi, lontana e vicina in un solo momento? Sperare che la scuola italiana, attraverso una lunga seduta storico-psicanalitica, possa rimuovere al più presto la fobia nei confronti della musica, del suo insegnamento e della sua capacità di parlare al cuore e alle menti dei cittadini.

LUCA AVERSANO



Masterclass del noto musicista a L'Aquila

LA MUSICA TOTALE DI GASLINI

di Walter Tortoreto

Venuto a ritirare il 'Premio Carloni' alla carriera, attribuitogli dal Centro di studi musicali che si intitola al noto avvocato che ha inventato l'Aquila 'musicale', Giorgio Gaslini, ha tenuto una masterclass molto seguita al Conservatorio 'Casella', nel corso della quale si è raccontato

La vita musicale di Gaslini è segnata dai grandi numeri: concerti o partecipazione a festival, composizioni, dischi, colonne sonore e musiche di scena ecc. rappresentano le corpose sezioni nelle quali l'infaticabile musicista ha profuso il suo impegno, sempre con generosità e con l'operoso entusiasmo del neofita che perlustra possibilità inesplorate, scopre nuove strade, indica percorsi nuovi.

Gaslini è un infaticabile e gioioso esploratore abituato al successo e alle luci della ribalta fin da adolescente (prime esibizioni a sette anni), eppure sempre febbricitante, curioso, epidemico. In un'ideale lessicografia jazzistica italiana (per taluni aspetti anche internazionale), a molte sue esperienze bisognerebbe attribuire la prima idea o la prima realizzazione, giacché egli ha iniziato nuove correnti musicali, ha sfondato le porte blindate delle scuole non musicali e –

per il jazz – anche quelle musicali, ha violato con il suo pianoforte fabbriche ospedali psichiatrici e università, ha imposto la musica jazz alla refrattaria cultura italiana fin dai tempi del fascismo, quando si permetteva soltanto a qualche figlio di papà di coltivare un genere di musica che la

torpida cultura ufficiale giudicava spuria e indecente, inappropriata alla pomposa serietà della cultura autarchica di regime. Nel duplice, faticosissimo impegno di arricchire la cultura italiana con il contributo del jazz e della musica e di fecondare il mondo musicale con il lievito della cultura non strettamente musicale, Gaslini – allievo nel Conservatorio milanese tra l'altro di docenti come Carlo Maria Giulini, Salvatore Quasimodo (Premio Nobel) – è stato un protagonista dalla volontà regale, tenace e poliedrica, in ciò sostenuto dalla personalità versatile, dai suoi multiformi interessi e dallo spirito di ricerca che ne ha fatto uno degli sperimentatori musicali più fecondi del secondo Novecento.

Questo sguardo alla cultura e alle altre arti deve essere enfatizzato perché il divorzio tra la musica e la cultura è in Italia ormai secolare, al punto che qualsiasi persona mediamente colta arrossirebbe oggi se dovesse confessare di non conoscere Michelangelo,

mentre invece anche intellettuali insigni possono ammettere senza alcun disagio di ignorare chi sia stato Monteverdi... E tuttavia sarebbe insufficiente e riduttivo incasellare l'attività del musicista milanese nel solo mondo del jazz, sia pure di un jazz consapevole della sua storia, dei suoi





contenuti, della sua vitalità. Egli va infatti valutato, in sede critica, sul più esteso sfondo della storia della musica. La storia della musica è essenzialmente la storia delle creature musicali e la musica conquista il suo senso più completo e illuminante quando si fa suono. Come compositore e pianista, creatore e interprete, quindi, il musicista Gaslini appartiene nel suo valore più completo e appropriato alla storia della musica; e nei due aspetti di questa storia egli non si è mai risparmiato ma, al contrario, la sua esuberanza ne ha fatto uno dei musicisti più prolifici, come del resto testimoniano i suoi album (più di novanta), i suoi innumerevoli giri artistici (perfino in Cina) e la lunghissima catena delle relazioni con i musicisti di tutto il mondo. La lista dei giganti del jazz con i quali ha suonato è impressionante: dagli italiani Cuppini e Volonté, Enrico Rava, Gianni Bedori, Gianluigi Trovesi e tanti altri, a Max Roach, Don Cherry, Dexter Gordon, Ornette Coleman, Anthony Braxton, Archie Shepp, Bill Evans, Johnny Griffin, Roswell Rudd, McKoy Tyner, Uri Caine...

A Lecco, Villa Gomes, è aperta da anni una biblioteca specializzata in musica, voluta dall'amministrazione comunale della città, che raccoglie quasi tutto quello che Gaslini ha prodotto (scritti, composizioni, interpretazioni...) – un fondo in costante crescita, perché l'attività del musicista è tuttora effervescente – il cui cuore è costituito dall'archivio personale e professionale del compositore/interprete; la biblioteca è preziosa anche perché custodisce moltissimi dischi di jazzisti italiani e americani non più in commercio e per la straripante ricchezza dei suoi fondi musicali appartenuti al musicista milanese.

Gaslini ha anche teorizzato – definendola 'Musica Totale' in un celebre manifesto del 1964 e poi illustrandola in più occasioni e con vari libri (il saggio 'Musica Totale' è del 1975) – il superamento dei generi musicali considerati come strumenti manipolatori dell'industria culturale. Avviata nella pratica esecutiva già negli anni Cinquanta, la 'Musica Totale' non è una teorizzazione ideologica ma un modo di concepire e di fare la musica che rispecchia l'agire artistico di Gaslini. L'idea, affine a quella espressa da Frank Zappa, vive nel superamento delle divisioni imposte dal mercato e non è tanto negazione dei generi musicali, come per lo più si crede, quanto indefesso sforzo di pienezza creativa tesa a potenziare le capacità semantiche ed espressive dei generi musicali. Con questa idea, Gaslini pensa soprattutto alla sensibilità e alla libertà di un compositore aperto alla musica (e alle musiche) senza alcun'altra preoccupazione che non sia la pura "ragione musicale" di una composizione. Viene così fuori un retrospensiero di particolare valore logico ed estetico: la musica esprime un mondo introspettivo mediante strutture ricche di dinamiche interne, temi elaborati fin nei particolari all'apparenza insignificanti, senso

della forma e rigore nello stile: l'esatto contrario di ciò che i sociologi dell'arte e della musica definiscono ritualità regressiva.

Mi pare che questo aspetto possa essere convenientemente inserito nelle attività (e nelle straordinarie qualità) didattiche di Gaslini.

E dunque la presenza del musicista all'Aquila, per ricevere il Premio Carloni (conferitogli dal Centro Studi Musicali "Nino Carloni" che ha anche promosso e realizzato la masterclass in collaborazione con il Conservatorio) è stata l'occasione per chiedere all'insigne ospite un incontro di studio che si è rivelato, com'era prevedibile, un lungo, intenso e accattivante incontro con l'autore, un incontro esclusivo al quale hanno partecipato non soltanto gli allievi del M° Paolo Di Sabatino (titolare della classe di musica jazz al Casella), ma molti altri allievi del Conservatorio, studenti del neonato Liceo Musicale dell'Aquila, insegnanti, appassionati di jazz e di musica della città. Gaslini ha parlato, suonato, ascoltato gruppi, proposto interrogativi sul nostro travagliato tempo e sulle sue manifestazioni artistiche messe oggi in pericolo da una politica miope e suicida. La sua passione didattica, in passato manifestata dalla lunga e vittoriosa lotta per inserire il jazz nei Conservatori statali e dalla pratica didattica vissuta (per brevi periodi ma con inusuale passione e fecondità) al Conservatorio di Milano e nelle numerosissime masterclasses, ha prevalso sulla fatica di un'intera giornata passata a parlare, spiegare, suggerire, chiarire, suonare. In pratica Gaslini ha brillantemente riassunto, per quel che gli è stato permesso dalle due tornate della masterclass, il suo pensiero sulla musica e sulla sua posizione nel panorama sociale e culturale del nostro tormentato momento storico. Dalla sintetica illustrazione dell'idea di 'Musica Totale' alla spiegazione degli accordi tonali (sulla nota di partenza Do) in uso nel jazz dalle origini a oggi, dall'esecuzione di sue pagine pianistiche e orchestrali all'ascolto di gruppi abruzzesi di jazz, Gaslini ha mostrato una vitalità prorompente inaspettata in un artista nato il 22 Ottobre del 1929. La sua personalità ha impressionato gli ascoltatori, consapevoli di godersi la presenza coinvolgente di uno dei più autorevoli musicisti del nostro tempo, indiscusso "protagonista globale" da oltre 60 anni. @

Premio Nino Carloni a Giorgio Gaslini. Motivazione

«"Musica totale": la definizione che Gaslini stesso ha creato è esauritiva. Compositore, direttore, solista e animatore di gruppi da camera, didatta: la vita nella musica di Giorgio Gaslini, giunta ora al traguardo della quarta giovinezza, racconta di un'acutezza di sguardo che gli ha permesso di esplorare territori davvero ampi. L'orizzonte internazionale e l'attenzione ai diversi generi espressivi fanno di lui un esempio di artista sempre nuovissimo».



Il 6 e 7 dicembre 2010 al Casella il Forum delle Consulte
degli studenti dei Conservatori

Adesso vogliamo comandare (anche) noi

di Bruno Carioti

Ospiti della nuova sede temporanea del Casella, i rappresentanti degli studenti dei Conservatori italiani hanno approvato lo 'statuto' della consulta nazionale, organo indipendente ed autogestito, ma attivo a pieno titolo nel governo degli istituti musicali del nostro paese. Gli studenti hanno visitato il centro storico della città, con le sue evidenti ferite procurate dal terremoto

Nel mondo della formazione è in atto, a tutti i livelli, una sorta di rivoluzione copernicana che sta sovvertendo le tradizionali gerarchie che da decenni caratterizzano il rapporto docente-studente all'in-

terno del nostro apparato educativo. L'introduzione del concetto di "obiettivi formativi" in sostituzione dei tradizionali "programmi di studio", ha comportato che il sistema formativo spostasse il suo baricentro sulla figura dello studente e sugli obiettivi che deve raggiungere al termine dei suoi studi.

Gli studenti dei conservatori hanno intuito questo cambiamento di rotta e il Forum nazionale delle Consulte degli studenti dei Conservatori - che si è svolto nella sede temporanea del Conservatorio Alfredo Casella dell'Aquila il 6 e il 7 dicembre 2010 - è una diretta conseguenza di tale mutamento di indirizzo. Gli studenti dei Conservatori, al pari dei loro colleghi delle Università, sentono il bisogno di incontrarsi e di confrontarsi sui problemi che devono affrontare quotidianamente durante gli anni di studio e vogliono dire la loro. Tale atteggiamento, in un mondo come quello dei Conservatori in cui il rapporto gerarchico docente-studente era fortissimo, rappresenta una novità importantissima. Gli studenti vogliono far sentire la loro voce e intendono aprire un dialogo con le Istituzioni, un dialogo che li veda protagonisti e attori del processo di riforma, non semplici spettatori rassegnati a subire le decisioni degli Organi di governo dei Conservatori. Intendono contribuire con le loro opinioni, basate sulla esperienza diretta, a creare un sistema di Alta formazione Musicale che dia loro gli strumenti necessari per confrontarsi alla pari con gli studenti delle analoghe istituzioni europee, consapevoli come sono che il mercato del lavoro diventa ogni giorno più difficile e che il vero scenario nel quale dovranno confrontarsi è quello europeo. Già la Legge di Riforma dei Conservatori aveva posto le basi per un ingresso degli studenti nella conduzione dei Conservatori prevedendo la loro presenza a pieno titolo negli organi di

gestione sia amministrativa (un rappresentante degli studenti nel Consiglio di Amministrazione) sia didattico-artistica (uno o due rappresentanti degli studenti nel Consiglio Accademico in base alle dimensioni dell'istituzione) e prevedendo e istituzionalizzando tra gli Organi del Conservatorio la Consulta degli Studenti, organo autogestito e totalmente indipendente.

Questo a significare che anche il Legislatore ha voluto favorire l'ingresso degli studenti nella gestione e nella conduzione dei Conservatori e considera il loro apporto fondamentale per il futuro sviluppo del sistema dell'Alta Formazione Musicale in Italia. È auspicabile che gli studenti capiscano presto quanto può essere importante il loro contributo alla definizione del nuovo assetto dei Conservatori e, di conseguenza, partecipino all'attività delle Consulte in maniera più attiva di quanto abbiano fatto fino ad ora.

Devono capire che il futuro Conservatorio deve essere fatto soprattutto tenendo conto delle loro esigenze: è un loro diritto e devono pretendere di essere ascoltati da chi ha il dovere di sentirli.

Solo in questo modo potranno avere delle Istituzioni realmente efficienti e in grado di offrire loro delle strutture didattiche adeguate alle loro esigenze. È in gioco il loro futuro e, nella consapevolezza di questo, devono far sentire alta la loro voce. Senza paura, senza reticenze ma con grande chiarezza e determinazione. I Conservatori ne hanno bisogno. @





Amarcord Scarlattiano

ROMANZO DI UN ROMANZO. V

di Roberto Pagano

31 – 47, once again

All'inizio del nuovo millennio qualche anima nera dovette diffondere in America la notizia della mia morte; senza sperare (né desiderare) di avvicinarmi al record della Zanetti, rilevo che anche a me la falsa diceria ha già regalato un paio di lustri di sopravvivenza. Sono rimasto commosso dalla manifestazione di umana solidarietà che ricavo da una lettera nella quale Joel Sheveloff mi scrisse che dopo aver letto il libro di Sutcliffe riteneva che i relativi eccessi critici sarebbero stati rilevati in sede di recensione. Si era reso conto immediatamente di quanto sarei rimasto offeso da alcuni giudizi e con deliziosa spontaneità confessava di avere ringraziato il cielo per avermi fatto morire ignaro del torto ricevuto. Felicamente sorpreso di sapermi vivo e in buona salute, si dichiarava certo che la pubblicazione della versione inglese del mio libro avrebbe messo le cose a posto. Mi assicurava di essere sulla stessa mia linea in materia di biografia, anche se confessava che al mio posto non avrebbe osato tanto... A scanso di equivoci aggiunse poi che qualche divergenza poteva esserci solo nell'individuazione delle fonti e nella soluzione di problemi ad esse connessi. Di fronte a tanta lealtà devo ricordare a mia volta che quando mi sono riferito a Sheveloff – e segnatamente alle sue polemiche contro Kirkpatrick – il mio occasionale dissenso è stato sempre accompagnato dal riconoscimento della superiore competenza di uno studioso profondamente informato ed esaurientemente documentato.

Joel s'ingannava sui recensori di Sutcliffe: uno dei più qualificati si spinse a parlare di "nuovo Kirkpatrick" e anche quando la prolissità delle argomentazioni e il tono sgradevole dei discorsi del superanalista venivano rilevati, la debolezza delle componenti storiche è stata messa in evidenza solo in un paio di casi, ma con un tono di condiscendenza assolutamente immeritato da un così arrogante fustigatore di presunti difetti altrui.

Morto Degrada, nell'area padana i suoi fedeli trovano masochisticamente produttore buttarsi sotto le bandiere del nuovo profeta. Nell'imminenza del



duecentocinquantenario anniversario della morte di Domenico Scarlatti un periodico musicale italiano decise di dedicare al musicista una miscellanea alla quale venni sorprendentemente invitato a contribuire. Un mio compatriota estraneo agli studi scarlattiani faceva da spalla a Sutcliffe, incoronato protagonista dell'impresa e dato che l'editor italiano si era spinto a dichiararmi che considerava il periodico l'agone più adatto alla discussione di opinioni differenti, posi una sola condizione alla mia accettazione di contribuire a una miscellanea governata dal mio critico: chiedevo a Sutcliffe di rendere pubblica la manifestazione di rammarico trasmessami per lettera.

Dopo mesi di silenzio ritenevo che la mia richiesta avesse fatto cadere l'invito, ma il corresponsabile dell'iniziativa tornò a farsi vivo chiedendomi quando avrei consegnato il mio contributo. Ripetei che subordinavo l'accettazione alla soddisfazione della mia categorica richiesta, come già dichiarato e ogni rapporto si chiuse quando la stessa persona ebbe la faccia tosta di smentire la premessa dalla quale aveva



preso avvio il nostro contatto, scrivendomi che la rivista non era interessata a private diatribe (!!!). Nel 2007 due altri periodici di grande diffusione cercarono di dare il dovuto risalto al duecento cinquantesimo anniversario della morte di Domenico Scarlatti. Il primo chiese a Carlo Vitali di intervistarmi, ma poi ridimensionò lievemente le mie dichiarazioni, per quanto un esemplare scrupolo inducesse l'intervistatore ad aggiornarmi sulle varianti che il testo subiva. Ebbi poi la sorpresa di leggere un'articololessa biografica firmata da un degradiano di stretta osservanza e non potei trattenermi dal manifestare al direttore della rivista (in via privata e senza mai ricevere due righe di risposta, il che mi autorizza a rendere pubblico l'incidente) gli svarioni nei quali lo scarlattiano improvvisato era incorso:

1) era stata la regina Marianna ad accompagnare al cembalo il debutto canoro di Domenico Scarlatti alla corte lisbonese; non l'infanta primogenita Maria Barbara che nel 1719 era una bimba di otto anni, certamente non in grado di assolvere a un compito così impegnativo.

2) la carriera di operista sarebbe stata giudicata "probabilmente poco consona alla psicologia del personaggio" (il che risulta incredibile, se firmato da un 'famulus' di Degrada); bigotto come pochi altri sovrani suoi contemporanei, João V osteggiò come poté l'attecchimento dell'opera in musica in Portogallo, in quanto vedeva in essa un'anticamera dell'Inferno. Per quello che riguarda i "grandiosi spettacoli encomiastici per la Corte di Lisbona" va ricordato che tutto lo sfarzo possibile era riservato alla liturgia musicale. Solo alcune delle serenate potevano essere considerate grandiosi spettacoli; in altri casi non era possibile estendere gli inviti a tutta la nobiltà, date le limitazioni di spazio imposte dagli appartamenti della regina che spesso ospitavano tali manifestazioni.

3) a dire dell'articolista, la deplorata perdita di due atti dell'opera rendeva impossibile la verifica qualitativa del 'Tolomeo e Alessandro'; peccato che già da parecchi anni il ritrovamento dell'intera partitura in una biblioteca inglese aveva consentito la riesumazione del cimelio, recensita da Boyd in una pubblicazione che poteva essere sfuggita all'attenzione di studiosi non interessati al settore, ma senza che l'improvvisato specialista restasse esentato dalla consultazione delle voci d'enciclopedia più aggiornate.

4) il senso dell'unica lettera autografa di Scarlatti era risultato stravolto dalle farneticazioni di Sutcliffe e ulteriormente problematizzato in una erudita ma in fondo inconcludente disquisizione di Prozhoguin; l'articolista officiato dalla rivista restituisce l'esatto valore al documento, ma incorre in un clamoroso errore quando ritiene che Scarlatti proponesse "un proprio inno" come modello di maestria

contrappuntistica: il musicista si riferì invece a un cimelio rinascimentale fiammingo vecchio di due secoli, che il suo aristocratico committente gli aveva chiesto di mettere in partitura.

Osservavo che è difficile navigare in equilibrio tra la dimensione scientifica e quella divulgativa, ma che soprattutto in quest'area è necessario evitare accuratamente ogni imprecisione, come quella che sciupava l'intenzione di "fare il punto su Scarlatti a duecento [!] anni dalla morte". Dopo aver rimpianto la quantità di capolavori che il musicista ci avrebbe regalati se avesse potuto vivere sino al 1807, concludo riconoscendo che la franchezza mi patentava ancora una volta cultore della "gentle art of making enemies" e il fatto che la persona in oggetto, per altri versi da me sperimentata come compitissima, non mi abbia degnato di due righe di risposta conferma la mia diagnosi.

Quando il 'Giornale della Musica' volle a sua volta onorare Domenico Scarlatti, Dinko Fabris ebbe la cortesia di trasmettermi la richiesta di un intervento. I nemici mi descrivono evidentemente come un interlocutore pericolosamente idrofobo (o addirittura appestato), se spesso la mia collaborazione continua a essere richiesta per interposta persona. Coerente con l'atteggiamento provocatorio appena illustrato, proposi addirittura una 'Lettera aperta all'on. Rutelli, Ministro dei Beni Culturali', nella quale deploravo il disinteresse riservato alla ricorrenza centenaria dalle principali istituzioni mangia-soldi-erariali. Una proposta così inquietante non fu presa in considerazione perché estranea alla linea asetticamente buonista seguita dal periodico e il paziente Fabris ebbe il suo bravo da fare nel mediare gli aggiustamenti di un nuovo testo che mi venivano prospettati necessari per esigenze di spazio.

Il fatto che in Italia l'approfondimento delle ricerche sulla musica degli Scarlatti e la sua divulgazione abbiano fortuna inadeguata ebbe una prima conferma nel 2007: poche manifestazioni di vario livello solennizzarono il quarto di millennio trascorso dalla morte di Domenico Scarlatti, ma nessuna delle istituzioni che si erano rese benemerite nel 1985 ritenne di prodursi in una nuova celebrazione di grande impegno. A Napoli, città natale del musicista, un'assurda duplicazione di iniziative vide assolutamente contumace il Teatro San Carlo e lasciò assente il glorioso Conservatorio dall'importante Convegno Internazionale che il Centro di Musica Antica "Pietà dei Turchini" riuscì a realizzare invitando gli specialisti più affermati del momento. Insieme a Emilia Fardini, a Dinko Fabris e a Giovanni Paolo Maione facevo parte della direzione scientifica della manifestazione e se contrattempi di varia natura non avessero impedito a Joel Sheveloff, Kenneth Gilbert e Gerhard Doderer di essere con noi si potrebbe dire che il diretto confronto di opinioni di specialisti di al-



tissimo livello avrebbe visto ripetersi il successo del memorabile convegno senese del 1985. I tre autorevoli assenti inviarono contributi scritti e l'ormai imminente pubblicazione degli Atti renderà disponibili agli studiosi i riflessi di nuovi approcci critici e di nuove indagini, significativamente estese al repertorio vocale.

Il mio gradimento della presenza di Sutcliffe era stato diplomaticamente verificato da Maione e nell'esprimere il mio placet non volli tener conto del precedente rifiuto di accettare la mia richiesta di una sua pubblica manifestazione di rammarico. Stanchi di essere tempestati di messaggi che chiedevano garanzie contro temute aggressioni di un irascibile siciliano, gli organizzatori esortarono Sutcliffe a rivolgersi direttamente a me; lo fece scrivendomi in termini evasivi e ponendo a confronto le "poche parole" contenute nel suo libro con la mia reazione, la cui vivacità lo induceva a rifiutare l'incarico di recensire la versione inglese del mio testo, frattanto pubblicata a New York. Di fronte alla pretesa di minimizzare la propria responsabilità, per il momento risparmi ai mio avversario un paragone che mi veniva spontaneo, ma dopo i poco edificanti sviluppi della sua linea di condotta non ho più ragione di nascondere: la sua quantificazione dell'offesa somiglia maledettamente alla giustificazione di quel killer che chiese ai suoi giudici di prendere in considerazione la piccolezza delle pallottole da lui utilizzate per sbarazzarsi di un nemico corpulento...

A Napoli avemmo solo fugaci occasioni di conversazione. Nella premessa alla mia lunga relazione, dedicata alla fortuna e ad alcune sfortune postume del musicista celebrato, feci qualche considerazione sulla prima diffusione di una porzione limitata del repertorio tastieristico scarlattiano, chiarendo che sarebbe assurdo accettare come premessa a quei fenomeni di ricezione il "deserto che è stato immaginato da uno studioso straniero le cui lezioni di storiografia mi rifiuto di accettare, ma che mi ha fatto piacere incontrare a Napoli e vedere qui presente".

Nonostante gli ostruzionismi e le remore incontrate, riesco finalmente a rendere pubbliche le mie ragioni. Lo spazio necessariamente dedicato alla divulgazione di materiali che documentano la disonesta condotta dei miei avversari è stato sottratto all'elencazione di testimonianze della stima e della solidarietà di persone altamente competenti e profondamente sensibili. Sarebbe difficile compendiare in poche righe il debito scientifico e umano che una lunga e fertile frequentazione mi ha offerto il privilegio di contrarre con Frederick Hammond: ci conoscemmo quando accompagnò e assistette Kirkpatrick nei primi concerti che seguirono il completo accecamento del Maestro; da allora Fred è un "parente" che viene ad allietarci con soggiorni paler-

mitani o cefaludesi e la sua presenza attira a casa Pagano tutto un piccolo gruppo di persone che dividono con mia moglie, mio figlio e me il privilegio di frequentare un uomo così profondamente colto e naturalmente gentile. Recensendo 'Due vite' alla fine dell'Anno della Musica, Fred aveva manifestato il desiderio di tradurre quel testo e vent'anni più tardi l'ha fatto da maestro, rendendo accessibile la mia prosa barocca a lettori anglofoni che non sempre avevano mostrato di intenderla al dovuto. Colleghi illustri come Kenneth Gilbert e Thomas Griffin hanno onestamente riconosciuto di aver tratto profitto dall'opportunità di approfondimenti che è stata loro offerta dalla lettura dell'edizione Pendragon. Ho già detto che sbaglierei agganciando a connotazioni geografiche le sacche di dissenso sotterraneamente attive in Italia: padano era Claudio Sartori che mi scrisse di avere apprezzato particolarmente il lucido ridimensionamento dell'immagine di Alessandro Scarlatti; padano era Gino Magnani dal quale ricevetti una lettera nella quale dopo aver letto il volume ERI dichiarava di "non avere mai imparato tante cose con tanto diletto". A Bologna in un paio di occasioni sono stato invitato dal Centro Studi Farinelli a partecipare a manifestazioni celebrative che mi hanno consentito di approfondire i rapporti con persone raffinatamente colte come Francesca Boris, Tito Gotti, Luigi Verdi e Carlo Vitali, autentico pozzo di San Patrizio di un'erudizione non circoscritta all'ambito storico-musicale.

Per quanto riguarda Milano, poi, non posso dimenticare il vecchio invito di Ruzicka, né Claudio Sartori o Riccardo Allorto, anche perché agli antichi episodi si aggiunge una chicca, scoperta in un piacevole e istruttivo volume che recentemente ho letto con grande godimento: quello che Lorenzo Arruga ha dedicato al 'Teatro d'opera italiano'. L'Autore si è servito a mio vantaggio dello stesso strumento che era stato utilizzato da Degrada per svalutare la mia fatica e dopo avere smentito tonnellate di sciocchezze definendo "avvincente" lo 'Scarlatti' di Kirkpatrick, in una nota ha tratto spunto dall'assistenza tecnica da me maritalmente prestata alla traduttrice di quel volume per laurearmi "autore di un importante libro". Mi sia consentito a questo punto di manifestare una particolare gratitudine ad Arruga per il lusinghiero riconoscimento che conferma ben circoscritti gli effetti negativi della 'gentle art' alla quale mi sono già riferito.

Per Roma non posso dimenticare la simpatica lettera di Nino Pirrotta che si diceva lietissimo di trascorrere le vacanze in compagnia di Alessandro Scarlatti, del suo geniale figliolo e delle vivaci sorelline, né i reiterati inviti del maestro Siciliani a proporgli un ciclo di manifestazioni scarlattiane, progetto affascinante che però fui costretto a rifiutare con rammarico, sapendo che le mie troppe occupazioni non mi avreb-



bero consentito di realizzarlo con il dovuto impegno. Ho già menzionato Agostino Ziino per il suo decisivo sostegno nel superamento delle difficoltà sotterranee che nel 1985 minacciavano di appiattare i risultati del convegno senese; recentemente, da presidente dell'Istituto Italiano per la Storia della Musica mi ha invitato a far parte del Comitato Scientifico di un'Edizione Nazionale Alessandro Scarlatti il cui definitivo decollo è reso difficile dalla vastità dell'impegno economico prevedibile, anche perché la crisi attuale ha determinato il venir meno di sostanziose sovvenzioni che erano state promesse. La mia lusinghiera designazione a 'general editor' mi aveva colto psicologicamente impreparato: anche se non posso lamentarmi troppo del mio stato di salute, conservo certi entusiasmi ma non ho più le necessarie energie di un boy scout e ancora una volta queste considerazioni mi hanno fatto ritenere preferibile rinunciare a caricarmi di una così prestigiosa incombenza.

Narrati con ampio sussidio di documenti difficilmente "decontestualizzabili", nell'area degli studi scarlattiani i fatti dimostrano che in Italia le trincee dei miei avversari sono scavate solo nell'hortus conclusus di alcune Università padane. Ben lontano dal volere generalizzare, credo di avere offerto ai lettori chiavi che rendono agevole l'individuazione di questi focolai di demonizzazione del "paganesimo". Dato che la morte del principale responsabile della situazione descritta mette fuori discussione un mio intento vendicativo e la mia età veneranda esclude qualsiasi movente carrieristico, chiarisco di essermi fatto un dovere di affondare il bisturi nel marcio, denunciando le scorrette manovre che non sono riuscite a compromettere la mia attività di studioso ma scoraggiano i giovani ad avventurarsi in un terreno minato, mentre la cultura del sospetto predicata da Sutcliffe dissuade studiosi affermati dal portare il contributo della loro esperienza a ricerche che restano esposte a svalutazioni infondate, portate avanti con spavalda arroganza.

Per quel che riguarda me, quando la contestazione dei documenti è risultata inefficace la puritana 'pruderie' dalla quale Degrada s'illudeva di essere esente viene rispolverata per trasformarmi occasionalmente in porno-musicologo, con le conseguenze londinesi che ho appena finito di raccontare. Grossolane stupidaggini continuano a essere spese nel tentativo di screditare le basi documentarie della mia duplice biografia e quando mi sono visto accusare da Sutcliffe di una "overinterpretation of Scarlatti's relationship with his father" che avrei ereditata da Kirkpatrick non mi è stato difficile cogliere nella richiesta di produrre prove dell'esercizio di un'influenza paterna "superiore alla normale" l'eco inequivocabile di quell'attesa di "una conferma documentaria" già messa in gioco nel 1987 da Degrada,

il quale però aggiungeva fra parentesi un "nel senso più lato del termine" che rende fumoso il significato della richiesta invece di chiarirlo.

Le vette del grottesco sono state raggiunte quando 'Early Music' ha pubblicato una recensione di 'Two lives'¹ firmata da uno studioso che un mio corrispondente descrive come "leading young Scarlatti scholar in the UK". Costui ha ritenuto di potere ignorare gli elogi di Boyd all'originale italiano del volume rifriggero tutte le riserve formulate da altri e rincarrando la dose sino ad avventurarsi in stravaganti ipotesi sui presumibili sottintesi del documento emancipatorio. Confesso di non aver creduto ai miei occhi quando ho letto che l'espressione inequivocabile impiegata da Alessandro Scarlatti per vantarsi di avere "staccato a forza" il figlio da Napoli non esclude una possibilità a dir poco incredibile: la vittima di quella coercizione dichiaratamente autoritaria potrebbe non essere Domenico...

Ho risposto come un così cieco accanimento meritava², girando al mio censore l'etichettatura di romanziere affibbiatami da Sutcliffe e nessuno potrà considerare ingiustificata la mia indignazione dopo che avrò sollevato il coperchio di una nuova pentola maleodorante: le note biografiche dei collaboratori alla miscellanea anglo-padana pittorescamente intitolata³ mi hanno fatto sapere che la persona alla quale 'Early Music' ha affidato la recensione del frutto di trent'anni di ricerca aveva conseguito solo da un anno un PH. D. a Cambridge sotto la supervisione... di quello stesso Sutcliffe che a Napoli aveva voluto spacciarsi per campione di correttezza, dichiarando di avere rinunciato all'incarico di recensire il mio saggio!

Anche se dopo la caduta del Muro di Berlino le occasioni di riferirsi a Marx si sono fatte meno frequenti, non rinuncio a parafrasarlo commentando: "Misericordia della musicologia!"

* * *

Ritengo che una parte della mia impopolarità padana sia dovuta alla fermezza con la quale presi atto delle clamorose rivelazioni dei quattro giovani studiosi già ricordati: squarciavo la coltre omertosa che l'ufficialità musicologica italiana avrebbe voluto stendere sulle demenziali falsificazioni di Mario Fabbrì. Ora agisco da parte lesa e non posso farmi condizionare dal timore di essere giudicato un Maramaldo quando smaschererò comportamenti ipocriti che continuano a frenare lo sviluppo di un aperto dibattito sullo stato attuale degli studi scarlattiani. Con la morte di Donald J. Grout è rimasta incompiuta quella pubblicazione delle opere in musica di Alessandro Scarlatti che nessun editore italiano ha mai voluto intraprendere e negli ultimi anni mi è stato reso difficile, quando non impossi-

¹ Chris WILLIS, "Scarlatti, father and son" in *Early Music*, February 2008, p. 123-125.

² Roberto PAGANO, "The two Scarlattis" in *Early Music* August 2008, pp. 511-512.

³ DOMENICO SCARLATTI ADVENTURES *Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni 2008



bile, vedere stampato quanto avevo da ribattere alle subdole e poco circostanziate accuse di Degrada. Dopo la sua scomparsa molti studiosi, anche estranei alla gerarchia accademica, continuano sottovoce a definirsi vittime dei suoi soprusi di barone universitario ma poi si comportano come se il defunto fosse ancora in grado di perseguitarli.

Quando ho voluto confutare i malevoli giudizi di Sutcliffe ho potuto farlo, ma con molto stento, con incredibile ritardo e solo dopo avere subito l'imposizione di eliminare tutti i riferimenti agli insidiosi comportamenti dei miei detrattori italiani: documentabili, come i miei lettori hanno potuto constatare. E' quasi incredibile che si tentasse di insabbiare persino la confutazione di accuse infondate, rivolte da un arrogante straniero a un vecchio studioso italiano, ma questa è stata la dura esperienza che ho dovuto sopportare e che non sono riuscito a digerire. Così giustifico la mia gratitudine a Pietro Acquafredda, direttore di MUSIC@: mi sembra significativo che nelle tragiche rovine dell'Aquila confluiscono quelle del sordido muro di omertà che era stato innalzato per impedire la divulgazione delle mie sacrosante recriminazioni.

Oggi posso dichiararmi fortunato per non essere stato costretto a subire altri soprusi oltre a quelli qui denunciati, ma confesso che la consapevolezza dell'ostilità che ho potuto toccare con mano - anche quando era insinceramente mascherata con proteste di amicizia e di stima persino esagerate - ha avuto parte non secondaria nella mia volontaria scelta di abbandonare l'insegnamento universitario dopo aver goduto del privilegio di esercitarlo senza appartenere a partiti politici o a massonerie di vario tipo e quindi senza essere mai costretto a subire terroristici condizionamenti.

Ho potuto dimostrare circoscritta in certi ambienti accademici un'impopolarità che sarebbe facile interpretare come reazione "continentale" al taglio "siciludinario" che ho dato all'interpretazione delle vicende degli Scarlatti. Ho l'orgoglio di contrapporre a queste più o meno sotterranee manifestazioni di dissenso e alle amarezze palermitane accumulate negli ultimi anni due importantissimi riconoscimenti ufficiali e l'affettuosa attenzione di Frederick Hammond, che mi dedica la sua revisione del *Pompeo*, d'imminente pubblicazione.

Quest'ultimo omaggio è doppiamente significativo, in quanto rinnova la graditissima attenzione a suo tempo rivoltami da Malcolm Boyd con la dedica della sua revisione del *'Trionfo dell'onore'*; ho trovato particolarmente significativa la scelta dell'opera nella quale mi sono impegnato a individuare una tappa decisiva del passaggio di Alessandro dallo stile leggero delle prime commedie all'innesto delle sue severe concezioni drammatiche nel melodramma di ascendenza veneziana. Un'altra atten-

zione particolarmente lusinghiera mi è stata riservata dalla gloriosa Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, che mi ha chiesto di celebrare il musicista all'esatto compimento del 350° anniversario della sua nascita; persino nella lontana Standford il complesso barocco Arcadiana ha voluto fare coincidere con la data del mio compleanno il concerto celebrativo dedicato al centenario.

Ma il più vistoso e gradito degli omaggi è rappresentato dalle tre giornate di studio consacrate ad Alessandro Scarlatti e promosse da un consorzio di benemerite Istituzioni: il Conservatorio di Musica "F. Cilea" di Reggio Calabria, l'Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno, il Centro di Musica Antica "Pietà dei Turchini" di Napoli in collaborazione con la Galleria di Palazzo Zevallò Stigliano Intesa San Paolo, l'Accademia Filarmonica Romana in collaborazione con l'Istituto Italiano per la Storia della Musica. All'iniziativa di questi organismi salutarmente capaci di reagire alla mancanza d'iniziativa dei cosiddetti "responsabili" della politica culturale nazionale sono stati accordati i benvenuti patrocini della Società Italiana di Musicologia e della Seconda Università di Napoli.

Trentotto anni or sono diedi inizio alla mia prima biografia di Alessandro Scarlatti con la citazione dell'epigrafe che fa da divisa alla statua del Genio di Palermo, un vegliardo che si lascia succhiare il seno





da un serpente accordando a stranieri l'attenzione e le cure che sottrae ai propri figli, da lui addirittura divorati:

"Panormus
Conca aurea
Suos devorat
Alienos nutrit"

Legavo al senso di quella iscrizione il trasferimento di Pietro Scarlata dalla natia Trapani alla xenofila Palermo e la applicavo implicitamente all'esodo senza ritorno di suo figlio Alessandro dalla terra degli avi. Potrete leggerla anche all'inizio della versione aggiornata e ampliata della doppia biografia scarlattiana che l'Istituto Italiano per la Storia della Musica sta per pubblicare e nella corrispondente versione spagnola che vedrà la luce a Barcellona per la Nueva Editorial Arpejo. Troppo tardi ho capito che avrei potuto – e forse dovuto – avvantaggiarmi io stesso dei moniti leggibili nella statua e ora il bilancio delle esperienze delle quali ho fatto parte ai miei lettori mi fa cogliere nelle parole che commentano l'atteggiamento del vegliardo l'eco del "Quid rides? Mutato nomine de te narratur fabula", rivolto da Orazio a un incosciente da lui sorpreso a ridere di un racconto senza rendersi conto di quanto fosse applicabile alle sue vicende l'insegnamento che era possibile trarne...

A Palermo certi riconoscimenti - in passato riservati senza discussione, almeno apparentemente - appaiono inghiottiti dalla voragine nella quale una combriccola di ex "amici" ha voluto e saputo precipitarmi. Il fatto che le reazioni a questa operazione di lupara bianca siano rimaste sussurrate con insolita discrezione da persone abituate a raggrupparsi per protestare clamorosamente contro qualsiasi preteso sopruso ha reso improvvisamente evidente l'ipocrisia di certi 'laudatores' che per alcuni lustri avevano accumulato invidia e livore di fronte a miei successi dei quali si proclamavano coralmemente entusiasti. Molte maschere sono cadute e la circostanza che più mortifica Palermo è che la malafede vi si sia alleata all'ignoranza per fare pagare ad Alessandro Scarlatti lo scotto dell'impopolarità di Roberto Pagano. I leccapiedi dell'inventore di una "Primavera" temerariamente correlata a quella di Praga continuano ad alimentare la leggenda che descriverebbe il Festival Scarlatti come "fortemente voluto" dall'ex sindaco di Palermo, ma fingono di avere dimenticato un dettaglio di una certa importanza: nel presentare alla Stampa la prima edizione della manifestazione Leoluca Orlando riconobbe che la città non si limitava a pagare un debito nei confronti di Alessandro Scarlatti, ma premiava le studiose fatiche di Roberto Pagano. Tutto questo senza dotare delle indispensabili garanzie strutturali il Festival, che poi rimase esposto ad attacchi culturalmente disonesti della stampa di sinistra quando gli equivoci di quella primavera ce-

dettero il passo a stagioni meno clementi. Gli stessi cronisti palermitani che avevano salutato con gioia la scoperta di Scarlatti furono prontissimi a smentire i precedenti consensi con articoli menzogneri che denunciavano scarso interesse del pubblico, sistematicamente contraddetti dalla difficoltà di trovare posto a sedere non solo nei piccoli oratori, ma anche in grandi chiese gremite di folla silenziosa e attenta. Semplicisticamente, i pretesi custodi dei veri valori della cultura decisero che ogni riconoscimento si sarebbe tradotto in benemerienze per i nuovi padroni del vapore, fingendo di ignorare che a questo tipo di manifestazioni la Destra dimostra di preferire "eventi" che traducono sistematicamente emorragie di danaro pubblico in inflazioni di decibel e in deliri di drogati. Intrighi e invidie fecero il resto e i nuovi arbitri degli indirizzi della spesa pubblica poterono appellarsi alla congiuntura economica per giustificare la soppressione di una manifestazione unanimemente lodata dalla più qualificata stampa italiana ed estera.

Più di metà dell'anno centenario era trascorso senza che i responsabili delle principali istituzioni siciliane manifestassero l'intenzione di onorare in qualche modo il più illustre musicista nato nella Conca d'Oro. All'inizio di settembre il silenzio rischiò di essere smentito da un'iniziativa successivamente svanita: l'avv. Gaetano Armao, Assessore ai Beni Culturali della Regione Siciliana, annunciò l'imminente apertura ufficiale del Teatro Santa Cecilia, discutibilmente restaurato e paradossalmente affidato alla Fondazione Brass Group, che si è affrettata a manifestare il proposito di trasformare quella gloriosa e sfortunata reliquia in "Casa del Jazz". Tenendo ben presente una mia privata segnalazione riguardante la vergognosa disattenzione cittadina, l'Assessore aggiunse che il presidente del Brass era stato da lui incaricato di realizzare al Santa Cecilia una settimana dedicata ad Alessandro Scarlatti "incaricando il maestro Roberto Pagano di organizzarla". Cito la notizia pubblicata dal Giornale di Sicilia del 9 settembre; in quell'articolo Delia Parrinello si era sentita in dovere di chiarire che era stato Armao a "chiamare Pagano, noto studioso e autore di pubblicazioni su Scarlatti, ma anche"...

A questo punto il proto – o chi per lui – giudicò che esigenze di spazio imponevano un taglio e che la gente non aveva bisogno di conoscere – o di fare riemergere dalla memoria – il genere di altre qualifiche tenute presenti dall'Assessore nella sua scelta. L'incongruenza del troncone di frase successivo rende evidentissima la mancanza di alcune parole, con naufragio assoluto del senso logico. Frattanto, nel rimpasto della Giunta Lombardo, l'avv. Armao è stato chiamato a ricoprire un altro delicato incarico assessoriale e questo può avere indotto Ignazio Garzia – presidente del Brass e mio ex allievo in Conser-



vatorio – a guardarsi bene dal prendere contatto con me per fare seguire i fatti alle parole. La situazione è precipitata nel grottesco quando l'altro quotidiano stampato a Palermo – quello stesso che si era accanito mendacemente a descrivere disertate dal pubblico le manifestazioni del Festival Scarlatti – pubblicò una sorta di lettera di deplorazione (palesamente firmata da un collaboratore occasionale del giornale) nella quale si impartivano lezioncine a musicologi locali impegnati a illustrare il soggiorno di Wagner a Palermo trascurando il dovere di approfittare della ricorrenza centenaria per celebrare il più illustre musicista nato ai piedi di Monte Pellegrino... come Leoluca Orlando aveva fatto. Toccato dal sospetto di avere rievocato, in concorrenza con altri confratelli, il soggiorno di Wagner nella mia città senza prestare la dovuta attenzione ai palermitani Alessandro e Francesco Scarlatti, sono stato finalmente costretto a riconoscere che quella manifestazione di biasimo non poteva riguardare me: la 'damnatio nominis' riservatami dai responsabili della vita musicale cittadina si è trionfalmente trasformata in 'damnatio memoriae', se una persona capace di bacchettare musicologi imprecisati (dichiarando di essere estraneo alla loro disciplina) può esaltare Leoluca Orlando lamentando che poco si è fatto per Scarlatti e ignorando i cinquant'anni di ricerca, i tre volumi e la ventina di saggi dedicati agli Scarlatti, pubblicati da un innominato Roberto Pagano e non sfuggiti all'attenzione degli altrettanto innominati Marco Betta e Francesco Giambrone, ai quali va il vero merito di avere sollecitato l'iniziativa del sindaco primaverile.

Semplicemente penosa, la replica con la quale il titolare dell'insegnamento di Storia della Musica presso l'Università di Palermo ha rivendicato l'onore di avere degnamente celebrato Scarlatti... presentando un CD di musiche del nostro concittadino. Pur tributando a Orlando la rituale deferente genuflessione, Paolo Emilio Carapezza ha riconosciuto che il Festival era stato "inaugurato" da me. Non c'è bisogno di Freud per capire che la scelta di questo verbo tradisce un rimprovero: dopo avere dato vita a una manifestazione il cui merito continua ad essere attribuito a chi se n'è disinteressato, avrei dovuto avere la discrezione di andarmene all'altro mondo, lasciando campo libero a specialisti improvvisati sui quali il Prof. irradia il suo sapere...

Va preso atto, comunque, dell'inclusione in extremis di un programma scarlattiano nella Settimana di Monreale: sono stati eseguiti cinque 'Concerti sacri' – estratti da una delle due raccolte di musica di Alessandro che ebbero l'onore della stampa, vivo l'autore; saggio sarebbe stato prevedere che l'ambientazione magnificamente impropria del Duomo avrebbe penalizzato l'ascolto di molte delle raffinatezze sonore profuse dall'autore in queste pa-

gine, realizzate in una versione decisamente cameristica, ma il responsabile dell'esecuzione ha affermato che la scelta era obbligata, in quanto l'Arcivescovo di Monreale aveva fatto sapere che il proprio assenso all'effettuazione della Settimana era subordinato alla realizzazione di tutti i concerti nel Duomo.

Un'altra, più modesta ma non meno opportuna operazione di rimonta va ascritta a merito della rassegna "Palermo Musica Antica", che opera in una piccola chiesa barocca sconosciuta. All'esecuzione della serenata scarlattiana intitolata 'Il Trionfo dell'onestà' è stato dedicato il secondo dei quattro concerti previsti a cavallo tra la fine del 2010 e i primi due mesi del 2011. Questa volta l'ambiente era acusticamente adeguato, ma i poco trasparenti ritardi e le farraginosità che caratterizzano il sovvenzionamento pubblico di queste attività minori hanno fatto sì che l'inclemenza della stagione escludesse la possibilità di ascoltare nel cortile di un antico palazzo o nel verde di una villa barocca musica che il più delle volte fu concepita per essere eseguita al "sereno".

Fatti salvi i meriti di chi li merita, mi sembra evidente che la Palermo ufficiale resta vergognosamente contumace: Mozart è letteralmente divinizzato nella Salisburgo che detestava, Rossini non può temere tradimenti dalla sua Pesaro, Verdi continua a godere di favore ben meritato nella sofisticata Milano e nella provincia parmense che gli fu cara. Nel meridione d'Italia Bellini è debitamente idolatrato a Catania, ma se Alessandro Scarlatti avesse potuto scegliere dove nascere, un paesucolo a stento rintracciabile su una carta geografica sarebbe stato da preferire a Palermo, grande città nella quale solo la bancarotta della finanza comunale sta ponendo un freno a faraonici festeggiamenti tradizionalmente tributati a santi e a diavoli, ma non a un grande artista che il mondo invidia a questa Italia imbarbarita. So che i responsabili dell'indirizzo della spesa pubblica in direzione complessivamente diseducativa mi risponderebbero che i tempi sono difficili per tutti e che la benevolenza dei cacciatori di consenso elettorale è necessaria a chi voglia portare avanti faticosamente carrette che non possono vantare risposte-record di audience.

Dopo avere scomodato Thomas Mann, Flaubert, Voltaire, Manzoni, Orazio e persino Marx mi sia concesso rimasticare il memorabile explicit usato da Leonardo Sciascia per suggellare 'Il Contesto', una sua esercitazione parodistica che l'uccisione del Procuratore Scaglione aveva trasformato in storia:

«Ho cominciato a scriverla per divertimento, e l'ho finita che non mi divertivo più.» @

FINE

La direzione di Music@ esprime la propria gratitudine a Roberto Pagano per il "Romanzo di un Romanzo" dedicato agli studi scarlattiani che termina con questa quinta puntata



Il Concorso Chopin ai tempi di Facebook

Durante un recente congresso, mia moglie, musicologa anche lei ed ex-pianista, proferì una battuta micidiale. Da come si stanno mettendo le cose, disse, il futuro della critica musicale sarà quello di a) pubblicare l'immagine del musicista da recensire, b) aggiungere in calce l'icona "Mi piace" con il pollice alzato. Ridemmo tutti, ma fu una di quelle risate monicelliane dal sapore amaro.

Potrebbe succedere, c'è poco da scherzare. I musicologi hanno sempre meno lavoro, e sono persino rimpiazzati (in siti come Amazon) dagli stessi acquirenti di un CD, che rispondono volentieri, e gratis, all'impulso fallico di essere "i primi a scrivere una recensione".

Ci mancherebbe, non sono un reazionario. È solo che, come insegnava Gandhi, esiste una terza via tra tradizione e progresso, ed è quella delle tecnologie appropriate. Non si cambia tanto per cambiare, non si conserva tanto per conservare. Si vede, di volta in volta, cosa davvero serve e cosa davvero migliora la vita. E un "mi piace" al posto di un'analisi ponderata e competente potrebbe non migliorarcela. Ma Internet è tutt'altro che da buttare. L'ultima edizione della Chopin International Piano Competition è un ottimo esempio di progresso utilizzato come tecnologia appropriata. Per la prima volta, la diretta dell'intera – intera! – gara è stata trasmessa in streaming gratuito sulla rete. Fantastico. Mia moglie non si è persa un round. Io parecchi, ma c'ero quando contava! Tifavamo entrambi per l'austriaco, Ingold Wunder, che alla fine è arrivato secondo. Ma era partecipare che contava. Migliaia di appassionati di musica hanno, quest'anno, partecipato all'evento (e, per inciso, possono ancora farlo in differita, su <http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/video/archive>, dove l'Istituto Chopin di Varsavia ha caricato decine di video della competizione), dandogli una risonanza che non ha precedenti in questa categoria, e – credo – allar-

gando il bacino di utenza a musicofili meno militanti.

Mancava una cosa, come nella barzelletta del tizio che rimane solo in un'isola con Naomi Campbell, ed era la possibilità di parlarne con gli amici, condividere le impressioni, persino spettegolare su un pianissimo troppo chiassoso e un'interpretazione troppo tecnica (mamma li coreani) o troppo melodrammatica (mamma li russi). Presto fatto, l'Istituto ha aperto un gruppo su Facebook, dove 15.183 utenti (avete letto bene) si sono iscritti, dando vita a un serratissimo scambio di opinioni durante la gara. Mia moglie, che fino ad allora aveva resistito a iscriversi a Facebook, lo ha fatto espressamente per poter partecipare al forum. Per intere, consecutive serate si è seduta davanti al computer, una finestra sullo streaming e una sul forum, in strategica alternanza, e non si è mossa. Mi chiamava quando sapeva mi sarebbe interessato esserci (per intenderci, non all'ottava interpretazione del concerto in Mi minore opera 11, che ormai mi perseguita anche di notte), e quando necessitava di approvvigionamento idrico o calorico.

Sembravano i mondiali di calcio.

C'è un lato oscuro, in un'iniziativa del genere? Temo di sì: me ne sono accorto l'altro giorno, quando mi sono iscritto a un Facebook Group di ammiratori di Bach. Tempo poche ore, e sulla colonnina di destra è apparso l'apocalittico suggerimento: "People who like Bach like also Beethoven".

Ecco.

È quando le tue capacità associative vengono messe a così dura prova che ti accorgi che l'era dei "Mi piace" nella critica musicale potrebbe non essere affatto lontana.

Dario Martinelli



Storia di Jaroslav Ježek, il “Gershwin ceco”.

Le pere non crescono in Kamchatka

di Silvia Umile

Una leggenda della musica del suo Paese. Pianista, direttore, compositore jazz, ed autore anche di musica accademica e colonne sonore. Fu, infine, direttore musicale del ‘Teatro Liberato.

Nato a Praga nel 1906, perse quasi del tutto la vista ancora giovane. Studiò composizione al Conservatorio di Praga, allievo di Karel Boleslav Jirák, Josef Suk (maestro di Martinů) e per breve tempo anche di Alois Hába. Fin da subito mostrò un grande interesse per ogni novità, sia che fosse ‘americana’ – adorava Gershwin e la ‘Rhapsody in Blue’ – sia europea – suonò Hindemith, già nel 1924, per l’ammissione in conservatorio, la quale cosa all’epoca risultò stravagante. Dal 1928 al 1939 fu compositore e direttore musicale del Teatro Liberato, per il quale scrisse canzoni ancor oggi molto amate: un suo tema jazz, ‘Dark Blue World’, ha dato il titolo a un film del 2001 sui piloti cechi che prestarono servizio

presso la RAF durante la guerra. Collaborò con molti artisti dell’avanguardia prebellica, come Nezval e Burian; nel 1934 divenne membro del Gruppo Ceco dei Surrealisti.

La produzione di Ježek si colloca, all’inizio, sotto l’influenza di Stravinskij, del francese Gruppo dei Sei e di Schönberg. Alle grandi forme della musica sinfonica egli dedicò molte delle sue energie. Tra l’altro è autore di un ‘Concerto per pianoforte e orchestra’ (1927) in cui il primo movimento è un ‘fox trot’, il secondo un ‘tango’ e il terzo un ‘Charleston’. Egli avvertiva che queste nuove danze sarebbero andate incontro a una legittimazione, come avvenuto a suo tempo per il minuetto, il valzer o la polka. Dopo l’incontro con i due animatori del Teatro Liberato pro-



duisse un'enorme quantità di musica, nella quale è interessante osservare che le canzoni usano dissonanze alla stessa maniera in cui vengono usate nelle composizioni accademiche. In alcuni casi esse lasciano presagire stilemi del jazz moderno, come nell'introduzione di 'Život je jen nahoda' (La vita è solo una coincidenza), uno dei suoi successi. Ježek divenne un compositore jazz assai popolare in patria grazie soprattutto alla sua produzione per il Teatro Liberato, una ventina di spettacoli. In essa si rivela maestro della canzone ritmica moderna, e artista dal forte temperamento militante, in senso antifascista. Fin dagli anni Venti egli riuni e diresse un'orchestra la 'Ježek's Jazz' o 'Ježkův Swing Band', per l'esecuzione della sua musica, con la quale realizzò per l'etichetta Ultraphon una produzione tra le più originali in Europa. Alcuni di questi dischi meritano una menzione speciale. 'Bugatti Step' (1930) è un brano per pianoforte solista e orchestra jazz, che ebbe lunga popolarità.

'Tei ješti ne' (Non ancora) (1931) è un ballabile elettrizzante alla maniera di Jean Goldkette o dell'orchestra Coon-Sanders. Rubbish Heap Blues (1937) dimostra che Ježek non solo ascoltava Duke Ellington, ma che era al passo con i suoi ultimi lavori. Peculiare di questo brano è l'uso di timbri caratteristici: il sax alto alla Johnny Hodges, la tromba alla Cootie Williams. 'Polonaisa' (1931) è una tradizionale polacca ma con

strumentazione, armonie e impasti moderni. Sembra una collaborazione tra Chopin e Gershwin: il ritmo della polacca si fonde agevolmente con le sincopi del jazz. Ježek riarrangiò anche temi classici del jazz come 'Tiger Rag', 'Dinah' e 'Chinatown, My Chinatown'. Queste incisioni, di cui ben poche sopravvissero all'occupazione nazista e alla guerra, sono quasi sconosciute perfino negli USA.

Costretto a fuggire, Ježek si trasferì a New York. L'amico Gustav Janouch, nel tentativo di tirargli su il morale, prima della partenza, gli disse: 'Ah, stai andando in America, la patria del jazz! Di certo sarà una buona cosa per la tua musica'. Ježek rispose: 'È un nonsenso, non parlarli in modo così stupido e avventato. Le pere non crescono in Kamchatka. La mia musica è radicata qui, in questa terra, su questo suolo. È una cosa che non puoi portarti appresso, non si mette in una valigia. La patria è l'aria, il pavimento, il linguaggio, le persone, ed è questo che ci si deve lasciare alle spalle. Dunque che ci sarà di buono per me? Niente, assolutamente niente. Forse andrò da una morte a un'altra'.

Nella primavera 1939 Ježek si stabilì in Riverside Drive. A onta dei suoi timori, la sua sistemazione era migliore di tanti altri: aveva amici, era famoso in patria ed ormai una celebrità nella cerchia degli emigrati. Ma ebbe immense difficoltà ad adattarsi. Era cieco, non aveva reali fonti di guadagno, non conosceva l'inglese e rimase uno straniero per il governo americano, sicché non riuscì a ottenere il visto per lavorare, mentre assisteva al successo di suoi compatrioti, come Martinů e Rudolf Firkušný. Michael Beckerman, che lo intervistò, riferì che aveva grandi speranze di successo, ma non riuscì a venire a capo di tali difficoltà. Solo nel maggio 1940 trovò lavoro come direttore di coro. All'inizio del 1941 fu finalmente in condizione di tornare a comporre; a marzo aveva completato il quarto movimento della 'Sonata' per pianoforte. Egli descrisse i suoi sentimenti in una lettera a Zdena, moglie dell'amico Jan Werich: 'Ho appena finito uno dei miei lavori e l'ho suonato a Firkušný, che mi è sembrato averla molto apprezzata.





Ci ho lavorato sopra più lentamente di quanto mi sarebbe piaciuto fare, ma in fin dei conti mi sembra che sia un lavoro rispettabile, che può rappresentarmi abbastanza bene. Dopo aver finito questa Sonata ho un rinnovato appetito per ulteriori lavori da quando ho cominciato a capire meglio come vanno le cose qui e a convincermi che in fondo non sono un compositore così scadente come iniziavo a pensare.

Forse sulla base dell'approvazione di Firkušný e con rinnovata fiducia, Ježek sottopose il lavoro alla Società Internazionale di Musica Contemporanea. Circa due settimane dopo apparve sul 'New York Times' la seguente notizia: La giuria della Società Internazionale di Musica Contemporanea ha selezionato lavori di musica da camera di diciannove compositori da eseguirsi nel corso del festival, che si terrà per la prima volta negli Stati Uniti il prossimo maggio. Cinque - Edward Cone, Aaron Copland, Russell G. Harris, Emil Koehler e Paul Nordoff - sono americani, e questo paese ha la più ampia rappresentanza nel settore cameristico. Altri autori sono Paul Kadosa e Matyas Seiber (Ungheria), Salvador Contreras e lo scomparso Silvestre Revueletas (Messico), Jerzy Fitelberg e Antoni Szalowski (Polonia), Juan Carlos Paz (Argentina), Alejandro Garcia Caturla (Cuba), Jaroslav Ježek (Cecoslovacchia), René Leibowitz (Francia), William Alwyn (Gran Bretagna), Piet Ketting (Paesi Bassi) ed Edmond Patros (Palestina). Paul Dessau, Artur Schnabel, Anton Webern e Stefan Wolpe, essendo apolidi, sono nella categoria "indipendenti".

Tra i compositori selezionati, dunque, troviamo Ježek, che finalmente avrebbe avuto occasione di dimostrare al mondo musicale newyorkese cosa fosse capace di fare. Ma le cose continuavano a non andargli per inverso giusto. In una lettera a Jiří Voskovec del 15 maggio 1941 egli descrive strani avvenimenti: 'Ricordi cosa ti avevo detto? Avevo letto sul 'Times' che il Festival Internazionale di Musica Contemporanea aveva intenzione di eseguire un mio pezzo. Bene, non lo troverai più in programma perchè non sarà suonato. Non ne conosco la ragione esatta, ma sto cercando di indagare fin dove possibile. Ognuno accusa qualcun altro, e nessuno vuole prendersi la responsabilità della cancellazione. È evidente che finora non sono stato molto fortunato. Ma che importa?

Ricomincerò, e ci vedremo dopo. Nel frattempo continuo a comporre e spero di poter scrivere qualcosa di buono finché sono su questa terra'. Invece, il 1° gennaio 1942, una malattia di cui soffriva da tempo lo condusse alla morte, appena due giorni dopo il matrimonio con Frances Becakova. @



Influenze afro-americane in Bohuslav Martinu

Si pubblica, per i lettori di Music@, un estratto della tesi di laurea: "Le influenze afro-americane in Bohuslav Martinu", discussa nelle scorse settimane presso il Conservatorio di musica "A. Casella" dell'Aquila, a conclusione del "Triennio sperimentale di I livello in discipline musicali, indirizzo interpretativo - compositivo in pianoforte", nella classe del M. Drahomira Biligova, da Silvia Umile. A guidarla nella singolare ricerca, il M° Marcello Piras - docente a contratto presso il Conservatorio aquilano. La tesi si articola in 6 capitoli: uno sguardo alla biografia del compositore; segue l'illustrazione dello sfondo storico dell'attività di Martinu: la Cecoslovacchia tra la Prima guerra mondiale e gli anni Trenta, l'ambiente musicale, l'arrivo delle musiche nere e il loro impatto sulla cultura praghese: compositori colti, orchestre da ballo, e lo straordinario caso del Teatro Liberato e del "Gershwin praghese" Jaroslav Ježek (che qui si pubblica). Il catalogo generale delle composizioni di Martinu, che comprende quasi 400 opere, viene arricchito dall'elenco delle opere sulle quali evidente è l'influenza afroamericana. Il capitolo 4 è interamente occupato appunto da un'intervista al M° Piras, che illustra i risultati delle sue ricerche su Martinu e le musiche nere. I capitoli conclusivi contengono un'analisi particolareggiata degli Otto Preludi per pianoforte H.181, dei quali sono state, di nuovo, rintracciate le fonti, quasi battuta per battuta. In appendice, le riproduzioni dei principali brani musicali descritti nel corso della tesi, alcuni dei quali di rara reperibilità.



Dieci anni di metodo Gordon in Italia

CIAO MUSICA!

di Roberta Bellucci

I bambini a lezione di musica. Ancora piccolissimi, neonati addirittura, una volta a settimana accompagnati dai genitori. Unici strumenti didattici la voce, il corpo, il movimento. L'idea centrale del metodo Gordon è l'audiation: occorre fornire ai bambini stimoli vari e corretti

Arriviamo, come al solito, un pò trafelati: Claudio devo tenerlo saldamente per mano, perché tra il biscotto che sta sbocconcellando e la giacca che lo ingombra inciampa praticamente ad ogni passo! Quando entriamo Mariagrazia, Maggy, come si fa chiamare dai bambini – rassegnata dal fatto che tanto storpiarono anche il suo nomignolo – è già pronta: tappetone a fiori steso sul pavimento, diapason in mano e calzini antiscivolo a forma di mucca infilati ai piedi. Un saluto, il tempo di togliersi giacca, cappelli, scarpe e calzini, mettersi doppi calzini e anche noi siamo pronti: comincia la musica! Abbiamo iniziato, mio figlio ed io, quando lui aveva solo 13 giorni; lezioni di gruppo, 45 minuti a settimana; lui, ovviamente, abbassava l'età media, ma neanche di troppo: gruppo dai 13 ai 18 mesi; ora di anni ne ha due compiuti e con il crescere dell'età è cresciuto il divertimento e la capacità di interagire e divertirsi: se all'inizio il suo momento preferito era la 'ninna nanna' africana che Mariagrazia cantava con

voce morbida e che, puntualmente, lo faceva addormentare, ora la parte che ama di più è il gioco della giostra con la melodia veloce durante la quale si gira in cerchio. La lezione segue uno schema strutturato in modo riconoscibile, come si conviene ad un corso per bambini che, come si sa, amano la rassicurazione dei riti ben delineati: canzone di benvenuto per gradi congiunti dove ogni bambino viene salutato per nome prima dall'insegnante e poi dall'intero gruppo che, a mo di responsorio, ripete dopo l'insegnante medesime parole e medesima melodia, canti melodici, canti ritmici giochi di movimento, canto finale dove si saluta la musica: "La musica è finita, presto ricomincerà", ci tranquillizza! Prima ed ultima, le uniche due canzoni dove si usano parole, per il resto tutto si canta, ma solo con sillabe sonore: bam, pam, al massimo tam; mai associare parole e musica: secondo Gordon il bambino rischia di essere talmente attratto dal significato verbale da non riuscire a concentrarsi sulla musica. Gli strumenti didattici utilizzati sono la voce, il corpo e il movimento. Così come i bambini imparano a tro-

vare la propria voce parlata ascoltando gli adulti che parlano con loro e cercando di imitarli, così possono imparare a trovare la loro voce cantata solo se un adulto si propone come modello da imitare, cantando per loro. Legnetti o altri tipi di strumentini, lettori CD, audiocassette o videoregistratori sono non solo sconsigliati perché potrebbero essere fonte di distrazioni, ma vengono addirittura considerati limitanti per l'attività didattica.

L'idea centrale è fornire stimoli musicali il più possibile vari e qualitativamente corretti: perché l'audition sia completa il bambino deve ricevere quanti più stimoli possibili. Da qui il motivo per cui si cantano canzoni non solo in tonalità maggiore e minore, proprie della musica moderna, ma anche nei modi antichi. Lo stesso criterio di varietà vale per l'aspetto ritmico che non si limita a proporre tempi regolari, ma allarga il campo a ritmi inusuali come quelli della musica popolare dell'Africa e dell'America latina, caratterizzati da ritmi composti e sincopati. Poiché il canto deve essere il più possibile intonato, per evitare che il bambino interpreti la mancanza di intonazione come una caratteristica, l'uso del diapason è lo strumento fondamentale di ogni insegnante Aigam, consentendo una continua verifica della propria personale intonazione.

Il diapason però è anche strumento per sperimentare direttamente l'effetto fisico del suono. Grazia lo fa vibrare e, dopo averne ascoltato il suono, se lo posa sulle mani o sulla fronte. L'attenzione dei bambini non tarda a risvegliarsi e immediatamente tutti vogliono a loro volta ascoltare la musica prima nelle orecchie e poi, di volta in volta, sul dito, sulla fronte, sul naso, sui piedi...

Il solletico che il diapason produce è la riprova certa che la musica è qualcosa di concreto con cui si può cominciare a giocare. Per i bambini più timidi o che oggi sono poco desiderosi di lasciarsi coinvolgere con facilità il trucco è presto trovato: mamma e papà giocano per primi con il diapason e, dopo averne sperimentato l'effetto, si trastullano in un sorriso sorpreso e beato che inevitabilmente convince il bimbo a lasciarsi tentare.

A questo punto si canta! I genitori, come sempre all'inizio un po' imbarazzati, poi sempre più convinti, sostengono il canto con accompagnamenti ritmici o con semplici ostinati, mentre l'insegnante canta la linea melodica muovendosi in modo il più possibile fluido e morbido. La prima parte della lezione si svolge in modo composto, in un clima decisamente concentrato. Gli adulti sono sulla coperta, seduti per lo più a gambe incrociate, pronti a seguire le istruzioni non verbali da Grazia e ad imitarne i gesti e il canto; i bambini sono per lo più seduti appoggiati ai genitori, qualcuno ogni tanto si alza e torna a sedersi; tutti sembrano molto attenti nel seguire i movimenti dell'insegnante.

Il lavoro si indirizza, rispetto al gruppo, in due diverse direzioni: momenti in cui lo stimolo musicale deve riguardare tutto il gruppo e dunque tutti i bambini devono potersi sentire interessati e richiamati dall'input musicale e momenti in cui, poiché ognuno possiede un proprio sviluppo personale, l'attenzione si concentra verso un solo bimbo. All'interno della lezione, insomma, si alternano momenti di maggior coinvolgimento generale a momenti durante i quali l'insegnante canta per ogni singolo bambino brevissimi incisi a lui dedicati.

Con un termine mutuato dal linguaggio jazzistico Gordon definisce questi incisi patten; il patten è un brevissima sequenza ritmica o tonale, composta di un numero di suoni compresi tra due e quattro circa che rappresentano un'esemplificazione della sintassi tonale della musica. Il patten viene proposto dall'insegnante in relazione al grado di sviluppo musicale nel quale il bambino si trova e rappresenta l'equivalente delle prime parole che il bambino impara a ripetere. Come è impensabile che il bambino, nonostante sia in grado di comprendere intere frasi, riesca con facilità a ripeterle e a formularne alcune autonomamente prima di possedere un vocabolario ricco ed una adeguata capacità logica, così, in campo musicale è necessario che,



accanto all'ascolto di brani complessi, gli sia dato il modo di interagire rispondendo con qualcosa di adeguato alle sue capacità. Il bambino imparerà, durante il suo percorso musicale, a riconoscere e a ripetere i patten che gli sono proposti proprio come, nel corso della sua vita, impara a riconoscere e a ripetere le parole che gli serviranno per costruire frasi di senso compiuto. La sovrapposizione e l'alternanza di questi due approcci, gruppale e personale, non genera confusione ma, al contrario, ricchezza: i bambini che hanno già superato alcune difficoltà sono gratificati dal ricevere nuovi stimoli e al contempo confermati nei risultati ottenuti dal sentire ripetere patten di cui loro già conoscono struttura e senso. I bambini più piccoli o con un livello di audition meno sviluppata ricevono al contempo patten adatti alla loro zona di sviluppo prossimale e sono stimolati dai traguardi raggiunti dai più grandi. Ad un tratto il gioco si scatena: Matteo, 24 mesi, si appoggia al portaombrelli, un oggetto grande, di legno intagliato; Maggy, pronta a recepire ogni stimolo, gli si avvicina e canta un patten prima fuori, poi dentro il portaombrelli, che amplifica l'effetto

del suono. Marta, 28 mesi, osserva rapita Mariagrazia e Matteo che ora si alternano in proposte e risposte. Ogni volta che il bimbo produce un suono o un verso, Mariagrazia lo ripete. Attraverso un gioco di finzione un oggetto qualsiasi è diventato lo spunto per un gioco ricco di simboli che terrà i bambini occupati per più di 15 minuti e che ben presto coinvolgerà tutti. Il portaombrelli è diventato uno strumento musicale, cassa di risonanza che ben si addice alle sperimentazioni di dialoghi basati sul canto.

Patten di tre, quattro note vengono raccolti nelle mani e lanciati, come acqua fresca contro il viso dei bimbi cui sono indirizzati: Claudio, che ogni volta fa il gesto di ripararsi il viso per non essere bagnato troppo e che poi si passa le manine sul volto per asciugarsi, sembra aver perfettamente compreso il senso di questa nuova e ludica realtà ed imita Mariagrazia che mette la musica nelle scarpe, nei calzini, e la fa diventare benzina necessaria a far girare la giostra improvvisata con la coperta, giostra che riscuote grande successo.

Alcuni bambini – come sempre nessuno viene forzato – si siedono al centro della coperta; gli adulti e i bambini che non salgono sulla giostra fanno i macchinisti e, tirati su i lembi della coperta, girano in tondo, a ritmo di musica; sono particolarmente indicate le canzoni con andatura allegra che possano prevedere di girare prima da una parte e poi da un'altra, oppure di andare avanti e indietro rispetto al centro della coperta. Dopo qualche minuto la giostra si ferma, perché, ci spiega Maggy, non ha più benzina: "Chi vuole mettere la benzina?" Mariagrazia propone come al solito un patten. Marta guarda assorta, ma non da risposte. Il suo papà è invitato a rispondere al suo posto. Gioia propone la sua risposta assolutamente intenzionale che di solito consiste nel non accogliere la sillaba BA che le viene proposta, ma in un patten tonale di due o tre note costruito sulla sillaba MA, a lei più congeniale e che di solito forma un intervallo dominante - tonica o, addirittura, un arpeggio discendente sulle tre note dell'accordo maggiore.

Un'attenzione particolare è dedicata al movimento. Già Dalcroze aveva evidenziato come molti dei problemi ritmici dipendano dall'incapacità di sentire il tempo e di "viverlo" attraverso il corpo. Durante la lezione si punta molto sulla certezza che la capacità di avere un movimento fluido rispetto alla musica sia indispensabile per imparare ad essere ritmici. L'apprendimento del movimento si basa su quello che Gordon definisce "movimento continuo e sostenuto" e che rielabora sulla base dei quattro punti già esposti nel metodo Laban: Flusso, Peso, Spazio e Tempo. Già Laban aveva sottolineato come "La persona che ha imparato a relazionarsi allo spazio e a sentirlo fisicamente, possiede l'attenzione. La per-

sona che padroneggia la sua relazione con il senso del peso possiede l'intenzione e, quando si accorda al tempo, possiede la decisione. Attenzione, intenzione e decisione sono stadi della preparazione interiore di una azione corporea esteriore. Questa si realizza quando, attraverso il flusso del movimento, questo trova una concreta espressione nel corpo". Il movimento è una caratteristica che i bambini mettono in atto spontaneamente quando ascoltano musica e che si presenta priva di schematismo o di rigidità. Questa capacità, se non adeguatamente sviluppata, rischia di perdersi con la crescita, lasciando spazio all'incapacità di muoversi in modo fluido e continuativo. Ancora una volta, dunque, si sottolinea la necessità di lasciare il bambino libero di seguire le sue inclinazioni naturali, non forzandolo in alcun modo. La decisione di non servirsi di un apposito strumentario, come ad esempio quello pensato da Orff, si spiega proprio con la volontà di non bloccare il movimento del bambino nella ripetizione di gesti-suono sempre identici a se stessi, ma di lasciarlo libero di gestire il proprio corpo ed il proprio peso nello spazio in modo fluido rispetto alla musica.

La lezione, ormai sta per finire; dopo la giostra i bambini tornano a sedersi, in cerchio, accanto ai genitori. Si canta la canzone: "Musica, Musica, Musica, ciao! la Musica è finita, presto ricomincerà! Musica Ciao!" Ormai noi genitori la conosciamo a memoria, quindi abbandonata ogni remora, cantiamo praticamente a squarcia gola e Mariagrazia improvvisa un controcanto che termina all'ottava alta, dopo una bella cadenza sensibile-tonica!

E' ora di rimettere le scarpe e tornare a casa. Claudio, però, in modo un po' sornione, tenta un'ultima manovra: finita la canzone grida: "Ancora!". Mariagrazia lo asseconda e si canta ancora una volta. Poi riprendiamo giacche, cappelli, sciarpe e scarpe, tanto l'appuntamento è già fissato alla settimana prossima!
(Sul prossimo numero i principi del metodo Gordon)





LA LUNGA NOTTE TUTTA ITALIANA DELLA MUSICA CLASSICA E DELL'OPERA

di Marzio Pieri

O mia graziosa Musa io mi rammento. Un altro dei miei lapsus leopardiani. Musica a Musa sta come nicciò a Nietzsche. Un derivato, equivoco o specialità. In grave crisi le cose della musica, non è cosa solo italiana, con un'aggravante tota nostra: la crescente sordità culturale delle classi che un tempo senza rigiri chiamavano popolo grasso. Ma fer mi tutti; io che venivo quasi di campagna quando ne raccoglievo vellutati ammaestramenti avevo anche allora la sensazione più di un «quadrato» di classe (Custer's last stand) che di musiche competenze vissute. Nella mia adolescenza fiorentina registravo un fronte compatto contro Wagner Liszt Strauss Mahler Bruckner Ciaikovski Puccini e il jazz. E contro l'Opera, da tenere in riserva mondanizzandola una volta l'anno al Maggio musicale. Fu a Milano diverso? Io ne subivo il fascino, magari dai rotocalchi ciascuno col suo critico musicale, eccellente scrittore di norma (per questo lo leggevi) e dalle copertine dei dischi della Callas con la Scala neoclassica. Tutti neoclassici allora, usciti dal liceo, tranne che la partita s'era chiusa assai prima di Stravinsky l'Innominato. La mia scuola dell'Opera fu in famiglia e nel vocale rione: all'università appresi che non son le invenzioni a far l'uomo ma il desiderio a prefigurarle finché si ritrovano. I microscolco nacquero quando sali la richiesta d'ascoltare una sinfonia tutta di séguito, un'opera non solo a sospiri per quanto profumati. Dell'Opera mi avevano sedotto i recitativi. Nella scala delle conoscenze siamo con essi in miniera ma vicini a dio, l'esatto opposto di quanto sostengono gli alpinisti della domenica. Come leggi una pagina di Proust dove a vista nulla trovi di eccellente, compiti la Ginestra alla ricerca di snodi più intrinseci e segreti; non esser tanto vero che quel capolavoro sia un manifesto per la pace universale. Barthes ci avrebbe insegnato che uno cerca «un western», «un classico» come lo spatriato mette un disco con la voce dei suoi paesi.

Le occasioni non eran solo quelle di Montale, come quel pomeriggio di domenica che per via d'un biglietto di favore potei ascoltare nell'anfiteatro di Fiesole la banda dei gendarmi dar suoni «fisiologici» a Vita d'eroe. Che piacere una carta di Lele d'Amico a gloria delle bande di paese. Verdi? Una notte agostana ascoltai da una balastrata di San Casciano la sinfonia della Giovanna d'Arco nel suo verbo ancestrale. In braccio avevo il primo figliuolo, forse accanto, di quelle parti, l'Orco Pacciani. La salvezza verrà dalla scuola? Infarinarsi a scuola della musica produce matrimoni senza amore. La scuola ha fretta, ingurgita solo robe preconfezionate. I miei figli eb-

bero l'ora di musica: maestre mai scaldatesi all'ascolto di un lied gli davan due per non aver memoria del nome di Lavigna maestro di Verdi. Io descolarizzerei perfino l'aritmetica. I teatri chiudono? Se un Fidelio di qualche pregio chiede un giorno di coda per lasciar alla cassa mezzo milione in due un professore è naturaliter escluso. Se lo potrà permettere una tantum ma lo tiene il pensiero degli allievi che no.

Ai miei tempi non era così. Il sogno per domani un teatro che apra tutte sere; entrarvi come un tempo in un buon cine. Utopia? La Germania è a due ore di treno, mettiamo dei tedeschi a rinsavire i nostri teatri. Ma la cosa economica è solo punta d'iceberg. Vacche grasse poche ne vidi sempre ma il paesaggio teneva, illudeva d'idillio. Se scuola vacillava fuori le vetrine dei librai lasciavano intuire che il mondo non finiva lì. Non era oro tutto che luceva ma il circolo teneva; assicurato si metteva in mare anche chi si temesse meno armato. Poi si misero a dire il lettore non sa, l'allievo non ci arriva; come la libertà sacrosanta se ne fai buon uso cioè non ne fai uso. La sostanza migrante da un tronco all'altro, dal più al meno bello e gagliardo non era scusa a svogliar dalla caccia. Venne a Firenze Karajan, i biglietti che dovevano attenderci in teatro non ci furono per un malinteso; mezz'ora dopo seduti in un cinema ci consolò alla pari la prima di un Visconti. Ora la notte è notte e solo notte.

(Corriere della Sera 25.11. 2010)

SE LA SCALA CHIUDE, CHE MALE C'È?

di Guido Ceronetti

Questa forma di teatro, il melodramma, l'Opera lirica, ha concluso il suo arco a metà del secolo scorso; è destinata a perdersi, è ormai un puro evento d'obbligo, ma di scarso significato. La musica invece è eterna, il teatro è eterno (di eternità per noi misurabili, che non valgono in aeternum). Ma anche nella musica per carnefici di lager c'è un soffio di eternità che vince il male; anche negli allestimenti di disperazione del Gulag c'è il soffio di eternità del teatro. Questo solo conta.

Il cartellone della Scala è, sia pure bellissimo, già un animale impagliato. Anche gli altri cartelloni... Che bisogno c'è di una stagione d'Opera al Regio di Torino? Di quelle voraci cavallette musicali dell'Arena di Verona? Non chiamiamo «cultura» un evento turistico estivo, costosamente mondano, con pizza finale di mezzanotte! La Fenice ha voluto morire, gioiello dell'epoca rivoluzionaria; ma era dal suo nome destinata a risorgere: potrà vivere di concerti. Si potrebbe lasciar vivere il Regio di Parma, dare una mano al festival rossiniano di Pesaro: Verdi e Rossini bastano, sono glorie, ricordi, e un Figaro qua e uno là

fanno circensi di allegria.

Ma se con un bilancio divoratore della Scala la saggezza dello Stato (mai ci fosse) potesse restaurare degnamente Pompei, non esiterei un momento a dar tutto agli scavi e a proteggerli dall'incuria e dalla sporcizia. Un altro teatro d'Opera restaurato, anzi rifatto con genialità ammirevole è il Carlo Felice di Genova, ma con spesa molto minore può ospitare qualsiasi altro degno spettacolo.

L'Opera, come il cinema, vixit. Il suo illanguidimento progressivo è inevitabile.

Uno sprecasoldi di genio fu il più grande dei registi che lavorarono alla Scala. Non è nei miei ricordi, ero troppo giovane, ma credo alle testimonianze: una data memorabile fu quando Visconti, il 28 maggio 1955, creò con Maria Callas e Carlo Maria Giulini la sua versione della Traviata. Ce l'ho tuttora, per intero, nel vinile. La Callas fu la Voce dell'Opera della sua epoca, purtroppo obbligata allo stupro dell'imbecillità dei libretti, di cui non se ne salva uno solo. Per poter tollerare Traviata (che fin dal titolo contiene un'idiozia moralistica) bisogna non sapere nulla della trama, essere giapponesi o kazaki digiuni completamente di locuzioni italiane. Quello sciagurato Francesco Maria Piave! La stupidità concentrata nelle parole dell'Andante del vecchio Germont con l'esultante finale di Dio che esaudisce il suo voto di criminale ruffiano: è vero che la musica riscatta tutto, ma genialità e soldi per simili nefandezze fumettistiche sono ali imbrattate di petrolio.

Vixit, l'Opera, trionfalmente, nel secolo XIX; con Puccini e Boito, o Pizzetti, rantola; con Menotti è uno zombi. Bayreuth non avrebbe dovuto sopravvivere a Goebbels.

Nel XVIII l'Opera è puro svago, il suo passo è leggero. Ma l'Ottocento è sotto un segno progressivamente cupo, la moda è costrittiva e triste, il mistero musicale soccombe al tempo ed è inutile nascondercelo, il trionfo operistico è sempre più il dispiegarsi funesto del piacere per mezzo della sofferenza, richiama stuoli di sadomasochisti, le ideologie, l'antisemitismo, il marxismo, il wagnerismo, il freudismo, sono caserme in marcia. Nella Tetralogia non è tanto il Quattro a prevalere, ma la tetra-ggine che la avvolge nel termine italiano. Quale cultura, se non necrofila, può rappresentare la ripresa, a costi vertiginosi, di una massiccia sequela di colpi in testa come La Valchiria? I capi nazisti, uno più sadomasochista dell'altro, celebravano con l'Opera wagneriana un culto di Kali travestito da pellegrini cristiani e un Venerdì Santo delle regioni infere. Quell'immenso Incantesimo del Parsifal uccide letteralmente le nostre limitate capacità di liberare, di riscattare l'anima dalle sommersioni nella materia.

Il pubblico che va alla Scala la sera del 7 dicembre ad immobilizzarsi durante quattro o cinque ore, è impossibile immaginarlo spinto da motivi di elevazione

spirituale (uso il vecchio termine del pensiero assassinato, col quale sguazzo meglio che se dico culturale). I motivi sono di vanità pura, esibizione di scollature e pettinature, significare presenza. E per questo i violini si agitano, le grandi bacchette sollevano ondate... Ma sulle facce la noia stampa, in un crescendo di afflizioni, le sue impronte d'irresistibile sbadiglio.

Tutto falso, tutto vento che ha fame.

Immancabili, sempre, le dimostrazioni politiche di chi viene apposta per lavorare all'esterno con le urla e i cartelli... Stavolta la materia infiammabile era desunta da disagi di congiuntura... o di università... ci sono poche varianti... ma la novità è stata l'assunzione da parte di un grande Direttore come Barenboim, prima dello spettacolo, della retorica piagnistea dei tagli alle sovvenzioni di Stato. Non mi pare sia stato di buon gusto recitare l'articolo Nove in presenza di Napolitano che la Carta la sa a memoria, più disposto dal suo palco ad applaudire la noia sgorgante dalla scena che a subire l'incongruità di un articolo che l'Italia aggira, frega, irride dal 1947. Non è certo stato un gesto di cortesia, da parte del Maestro! E temo l'abbia fatto per fingere solidarietà con la piazza e di beccarsi così un'ovazione del tutto separata dai propri meriti di grande artista. Il pubblico pinguino e delle schiene nude sarebbe stato lui degno di applauso, se fosse rimasto in composto glaciale silenzio. Indigesta sempre è la verità. È amaro pensarlo ma: se la Scala chiude, che male c'è?

(La stampa 15.12.2010)

Scommettiamo che d'ora in avanti anche Ceronetti, dopo Baricco, sarà un autore di riferimento del Ministro della cultura? (P.A.)

NON AVRÀ RAGIONE CERONETTI?

di Alberto Arbasino

Certo, è parso strano che un artista straniero legga a un nostro Capo dello Stato un pezzo della nostra Costituzione, di cui è (dopo tutto) il guardiano. Parte del pubblico scaligero si domandava cosa farebbe il Capo di uno Stato Europeo per non rovinare la serata, o a costo di rovinarla, se un artista italiano gli ricordasse le leggi del suo Paese. Oltretutto, secondo la nostra Costituzione, spese e sovvenzioni competono al Governo, non al Presidente. Più concretamente, i milanesi d'affari si chiedevano in che misura i tagli alle spese culturali colpiscano gli emolumenti degli artisti stranieri, depauperando le casse pubbliche italiane. Qui urgerebbero le cifre, si commentava negli intervalli.

(La Stampa 22.12.2010)



PERCHÈ IL TEATRO E LA MUSICA LIRICA SONO UNA RICCHEZZA DA SALVAGUARDARE

di Carlo Fontana

Se con il bilancio divoratore della Scala si potesse restaurare degnamente Pompei non esiterei un momento a dar tutto agli scavi. Questa provocazione, successivamente attenuata, di Guido Ceronetti, non cessa di offrire spunti di riflessione critica. La méfiance esibita da molti intellettuali italiani nei confronti dell'opera lirica non basta infatti a spiegarne l'aggressività. Vi è sottesa, a mio parere, una convinzione assai diffusa nel nostro Paese: che il vero e proprio titolo di 'bene' culturale spetti soltanto alle opere d'arte che hanno una concretezza materiale, che 'si toccano'. Dopo la recente rovina della pompeiana Domus Armaturarum, la relativa scia di prese di posizione ha offerto ulteriore cittadinanza all'idea di alcuni secondo i quali solo i bronzi di Riace, gli affreschi della Cappella Sistina, il Colosseo, la Torre di Pisa e altri monumenti simili sarebbero degni di tutela e conservazione. Idea rafforzata dall'orientamento prevalente in questi ultimi anni: quello che sembra voler riconoscere nel bene culturale 'materiale' un valore monetizzabile mediante operazioni commerciali affidate alla fantasia di manager, meglio se digiuni della materia specifica. Che dire, dunque, della musica? Certo, chiunque riconosce abbastanza spontaneamente che la musica non sia soltanto 'risme di carta' più o meno antiche ricoperte di segni peraltro indecifrabili dalla maggior parte delle persone comuni. Eppure, secondo la suddetta scuola di pensiero, musica e teatro d'opera sarebbero da considerare delle 'attività' piuttosto che dei 'beni' artistici e culturali. Giusto dunque riservare alla loro funzione 'immateriale' assai minore considerazione economica. E' chiaro che le difficoltà di analisi, in chi avanza o sostiene posizioni di questo tipo, cominciano quando si tratta di capire o accettare che quei fogli rappresentano in realtà appena una traccia: sono il progetto che consente all'interprete di rigenerare in ogni momento l'oggetto immateriale in essa celato soltanto avvalendosi di strumenti fisici (voce, corda, percussione e così via) e di conoscenze alle quali solo tradizioni e discipline fin qui gelosamente preservate e faticosamente acquisite permettono di accedere. Senza questo immane corpus dottrinale, costituito di pratiche, competenze, esperienze, conoscenze scritte e orali, tutto l'immenso giacimento culturale della musica rischia di diventare, per i più e alla fine per tutti, niente altro che un 'mucchio di sassi' allo stesso modo della Domus Armaturarum, stando a una scellerata dichiarazione apparsa sui giornali all'indomani del suo crollo. In verità, le 'opere d'arte' (tutte: da Pompei a Michelan-

gelo, da Giuseppe Verdi a Gesualdo) non possono non essere considerate 'beni culturali': tutte insieme parlano all'umanità intera del suo passato, e del suo presente (e forse anche del futuro che l'attende) grazie a una qualche forma di mediazione. Una mediazione 'reificata' nel monumento, nell'edificio, nella tela. Oppure affidata al sapere e alla sensibilità dell'interprete. In effetti, proprio le 'opere d'arte' di questo genere, quelle cosiddette 'immateriali', in quanto espressione quasi sempre di epoche e di concezioni che si allontanano da noi ogni giorno di più, possono e potranno continuare ad essere pienamente comprese e apprezzate solo se, e fino a che, saremo in grado di preservarne i processi tecnici ed esecutivi, oltre che di afferrare le temperie ideali, estetiche, sociali, politiche e culturali che le hanno generate. Altrimenti, anch'esse diventeranno per noi inesorabilmente mute, perduto ogni senso e dunque ogni valore non epidermico. Ecco perché, ricordando le scelte coraggiosamente compiute nell'immediato dopoguerra, in una situazione economica non certo meno drammatica della presente, dobbiamo rivendicare con forza al governo le risorse necessarie per la salvaguardia e la valorizzazione di tutti i 'beni culturali': materiali e immateriali, comprese le tanto bistrattate istituzioni musicali ormai a rischio di sopravvivenza. Infatti, i teatri d'opera, le orchestre, i complessi, i solisti, insomma gli 'artisti' che fanno la musica, servono non solo a svolgere una 'attività' culturale ma anche e soprattutto a salvaguardare un bene culturale che rischia di estinguersi se privato della prassi viva e quotidiana. Per tutti noi, per la nostra vita, per la nostra civiltà e per le nostre stesse radici si tratterebbe di una grave perdita: la perdita di un bene reale, benché immateriale. Allo stesso modo dei crolli di Pompei.

(Corriere della Sera, 11.2.2011)



PRIVATISTI, NIENTE PIÙ ESAMI PER VOI NEI CONSERVATORI?

di Bruno Carioti

Con l'attivazione dei nuovi ordinamenti, è vero che i privatisti non potranno più conseguire titoli di studio nei Conservatori attraverso esami, come è accaduto fino ad oggi? E perchè? La questione, posta anche dalla rubrica lettere di un grande quotidiano, la sottoponiamo al nostro direttore per ottenere i necessari chiarimenti

Se la domanda fa riferimento ai classici esami dei privatisti che prevedevano il rilascio di Licenze e certificazioni di Compimenti, oltre, naturalmente, al Diploma finale, la risposta è sì.

Se ci si riferisce invece in genere alla possibilità da parte di un privatista di conseguire certificazioni degli studi musicali svolti, rivolgendosi ad un Conservatorio, la risposta è no. Per dare una risposta comprensibile occorre necessariamente tracciare prima un quadro, anche se succinto, della attuale normativa che ha generato questa situazione esposta nella domanda.

Il Regolamento per gli Ordinamenti Didattici (DPR212/2005) applicativo della Legge di Riforma 508/99, prevede all'art. 14 comma 1: "Per ciascuna istituzione, con l'emanazione del relativo regolamento didattico di cui all'articolo 10, cessano di avere efficacia le disposizioni legislative e regolamentari incompatibili con il presente regolamento...". Tra le norme elencate e dichiarate

incompatibili vi è l'art. 252 del Decreto Legislativo 16.04.1994 n. 297 – meglio noto come Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Istruzione – che recita al primo comma: "Nelle accademie e nei conservatori si sostengono esami di ammissione, di promozione, di idoneità, di licenza e di diploma". Da questo ne discende chiaramente che con l'emanazione del Regolamento Didattico, tali esami non possono più essere sostenuti da privatisti nei Conservatori ed Accademie.

Sempre lo stesso DPR 212/2005 prevede una clausola di salvaguardia per i soli allievi che, all'atto dell'emanazione del Regolamento didattico, risultano iscritti al Conservatorio. A costoro è garantita la possibilità di terminare gli studi secondo il vecchio ordinamento ai sensi dell'art. 12 comma 2 del citato DPR 212/2005 che recita: "Le istituzioni assicurano la conclusione dei corsi e il rilascio dei relativi titoli, secondo gli ordinamenti didattici vigenti, agli studenti già iscritti alla data di entrata in vigore dei nuovi ordinamenti didattici". In sintesi, quindi, la Legge prevede inequivocabilmente che gli iscritti in



Conservatorio possano continuare a fare gli esami secondo il vecchio ordinamento, fino al completamento del loro corso di studi, ma tale possibilità è preclusa agli allievi privatisti che non possono accedere a tali esami perché non esistono più.

Di tale questione ci siamo occupati più volte sia in seno alla Conferenza dei Direttori sia in incontri informali con la Direzione Generale dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, cercando di trovare una soluzione che, pur tenendo conto delle aspettative di tantissimi ragazzi che studiano privatamente musica con la speranza di ottenere una certificazione dei loro studi, fosse compatibile con la normativa attualmente in vigore. Allo stato attuale, se non intervengono provvedimenti di legge specifici, non si può fare nulla per coloro che devono sostenere l'esame di Diploma finale. In tale caso infatti si rilascerebbe un titolo con valore legale sulla base di un esame che non è più possibile fare perché abrogato da una norma di legge, e perciò nullo. Proprio per sanare tale situazione, la Conferenza dei Direttori ha inviato una richiesta al Ministro perché intervenga per consentire, almeno per il corrente anno accademico, l'ammissione dei candidati privatisti ai soli esami di Diploma finale.

Per quanto riguarda le altre certificazioni - che per comodità chiameremo "intermedie" (Licenze e Compimenti) - il discorso è un po' più articolato e probabilmente, fermo restando che comunque i vecchi esami non si possono più fare, forse una via d'uscita esisterebbe.

Come molti sanno, nei Conservatori sono stati attivati percorsi didattici cosiddetti pre-accademici che prevedono una articolazione degli studi organizzata per livelli di competenze (di solito 3) con esami di certificazione di tali competenze e la cui responsabilità organizzativa ricade esclusivamente sulle Istituzioni. Agli esami previsti in tali percorsi è possibile ammettere anche i candidati privatisti.

Quindi non vi sono problemi ad ammetterli a tali esami e a certificarne la preparazione al pari di quanto avviene per gli studenti interni del Conservatorio.

Un ulteriore problema però si porrebbe per quest'anno, dal momento che i Regolamenti didattici, in via di emanazione, non hanno ancora consentito di pubblicizzare i programmi degli esami dei corsi pre-accademici, in tempo utile perché i candidati privatisti possano organizzare la loro preparazione in maniera adeguata. Solitamente nei Regolamenti dei corsi pre-accademici, al fine di agevolare il passaggio degli studenti del Conservatorio dal vecchio ordinamento al nuovo, è inserita una tabella di equipollenza tra le vecchie e le nuove certificazioni. In sostanza in tale tabella si afferma, per esempio, che la vecchia 'Licenza di Teoria, Solfeggio e Dettato Musicale' è equipollente alla certificazione finale delle

'Materie musicali di base' previste nei nuovi ordinamenti, oppure che il vecchio 'Compimento inferiore di Pianoforte' è equipollente alla 'Certificazione di secondo livello dei nuovi corsi pre-accademici'. Al fine di venire incontro alle esigenze di tanti che stanno seguendo gli studi al di fuori del Conservatorio e che, come già detto, non hanno avuto la possibilità di prepararsi secondo i nuovi programmi, si potrebbe, per quest'anno e solo per quest'anno, ammettere comunque gli studenti privatisti agli esami, secondo i vecchi programmi con la clausola che non potrà essere rilasciata la vecchia certificazione ma che dovrà essere fatta l'equipollenza secondo la tabella dei corsi pre-accademici, in vigore nei singoli Conservatori, e che tale certificazione sarà rilasciata sulla base delle denominazioni del nuovo ordinamento.

Tale soluzione, anche se apparentemente macchinosa, è abbastanza semplice da realizzare, non tradisce le aspettative di quanti si stanno preparando per fare gli esami da privatisti in Conservatorio ed è compatibile con le norme attualmente in vigore. Resta ovviamente in sospenso il problema del Diploma finale che, come già detto, può essere risolto solo con un provvedimento di Legge. @

**Bruno Carioti - Direttore del Conservatorio 'A. Casella' di L'Aquila e Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica*



PIERMARINI SULLE ORME DI GERMANI

G Giandomenico Piermarini, organista, titolare della cattedra di organo nel nostro Conservatorio e 'primo organista' della Basilica di San Giovanni in Laterano ripete, dopo molti anni, una storica impresa concertistica di Fernando Germani, il più noto fra gli organisti italiani nella seconda metà del secolo scorso. Germani, insegnante all'Accademia di Santa Cecilia e alla Chigiana, ha formato schiere di allievi, suonato in ogni parte del mondo e, a Roma in particolare, ha eseguito per diversi anni, il ciclo completo delle opere organistiche di Bach, ordinandole secondo un criterio legato all'anno liturgico. Tali cicli, memorabili, ebbero luogo nella Chiesa di sant'Ignazio, l'unica ad avere fin dagli anni fra le due guerre uno strumento a canne, di notevoli dimensioni (quasi 4000 canne per 46 registri reali) e di pregiatissima fattura, costruito dalla ditta Giovanni Tamburini di Crema, che aveva utilizzato anche alcuni registri del precedente strumento in dotazione alla medesima Chiesa di S. Ignazio, costruito nel 1888 dall'organaro 'Cav. Pacifico Inzoli'. La situazione organaria della capitale, nonostante qualche nuovo strumento e quelli antichi restaurati, presenta una lacuna tuttora

incolmata, per colpa di un notissimo musicista che risponde al nome di Luciano Berio, il quale, dopo aver fatto lavorare una commissione presieduta da Luigi Ferdinando Tagliavini, decise che l'Auditorium costruito da Renzo Piano non necessitava di un organo da concerto, come tutte le sale che si rispettano in ogni parte del mondo, relegando - stupidamente ma colpevolmente ed incoscientemente - il grande strumento alla sua funzione liturgica. Ben sapendo che la letteratura organistica è assai vasta ed esula in molti casi dalla sua funzione liturgica e che anche la musica organistica liturgica risponde ai nomi di Bach, Frescobaldi, Reger ecc. Per salutare il recente restauro del grande organo Tamburini della Chiesa di Sant'Ignazio viene riproposto quel ciclo, affidandone l'esecuzione a Piermarini che ha distribuito tutta l'opera organistica di Bach in quattordici concerti, il primo dei quali ha avuto luogo lo scorso dicembre, mentre l'ultimo è fissato per novembre di quest'anno. E l'iniziativa è seguita con grande partecipazione di pubblico.

ALLEVI GLORIA NAZIONALE

Il risorgimento va in teatro e poi in radio. Si intollererà «Fratelli d'Italia», la serata speciale dedicata ai 150 anni dell'Unità d'Italia che si terrà lunedì 31 gennaio alle 20 al Teatro Gobetti di Torino e che sarà trasmessa da Radio1 Rai il 4 febbraio alle 21. L'iniziativa, presentata al Museo della Radio e della Televisione da Antonio Preziosi,

direttore di Radio1 Rai vede la presenza di Giovanni Allevi che dirige l'orchestra sinfonica della Rai per l'esecuzione dell'Inno di Mameli, nello stesso teatro in cui fu suonato per la prima volta. L'inno è utilizzato come apertura e chiusura delle trasmissioni di Radio 1 per il 2011.



PLACIDO DOMINGO, AUGURI

Il celebre tenore, che recentemente ha cantato da baritono, ha festeggiato il 21 gennaio scorso, 70 anni, essendo nato nel 1941. Domingo è da tutti riconosciuto come il re dei tenori, il più musicista, il più completo fra tutti, compresi gli ex componenti del trio: Domingo/Pavarotti/Carreras. Nessun altro ha trasformato l'opera come lui, rispettando la sacralità della musica e difendendone l'integrità. E ciò ha fatto di lui uno dei più celebri tenori del nostro tempo. Impressionanti le dimensioni del suo successo: oltre 3500 fra recite e recital, 130 ruoli principali interpretati, un repertorio vastissimo che da va Haendel a Tan Dun, più di 100 incisioni tra opere ed album; fra i premi: 7 Grammy e 3 Latin Grammy Awards. Deut-



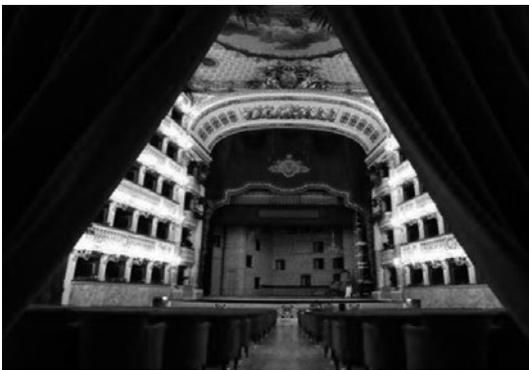
sche Grammophon celebra il 70° compleanno di Domingo con l'uscita di un cofanetto di 3 CD: 'The Placido Domingo Story', contenente sue registrazioni Decca e Deutsche Grammophon degli ultimi quarant'anni. Tutte le arie più famose, e due novità mai pubblicate: "Io l'ho perduta!...Io la vidi, e il suo sorriso" dal Don Carlo diretto da Karajan, e "Agua que rio abajo marchó" da La Calesera.

Teatro San Carlo è il luogo più adatto per qualsiasi tipo di happening, mostra, défilée, convegno e vernissage: un luogo capace di coniugare al divertimento l'incontro culturale ed il meeting professionale, nel cuore della metropoli partenopea. Avrai a tua disposizione camerini, sale prove, noleggi costumi e attrezzature tecniche di ultima generazione. Scegli l'ambiente più adatto ai tuoi sogni!"

musica presso l'Università La Sapienza di Roma (Facoltà di magistero e di lettere), sposò Suso Cecchi (figlia del celeberrimo critico letterario Emilio). Antifascista militante, è stato tra i fondatori del Partito cattolico-comunista (poi Sinistra cristiana), per conto del quale ha diretto il periodico 'Voce operaia' (1943-45).

Durante la sua vita ha collaborato come critico musicale a svariate testate italiane e straniere; in particolare, alla 'Fiera letteraria', al 'Contemporaneo' e, per oltre vent'anni, a 'L'Espresso'. Ha pubblicato alcune monografie (su Rossini, Musorgskij, Petrassi), raccolte di articoli e saggi suoi (I casi della musica, 1962, Un ragazzino all'Augusteo, 1990 postumo) e altrui (di Berlioz, Busoni).

Intelligenza lucidissima, competenza sterminata, prosa limpida eppure studiatissima, inesauribile spirito polemico, sono le caratteristiche principali della sua personalità e del suo lascito intellettuale. Sul prossimo numero pubblicheremo una curiosa lettera inedita di Lele D'Amico, che attesta, fra le sue qualità massime, anche il 'cattivo carattere'.



IL SAN CARLO PER I TUOI EVENTI

L'annuncio pubblicitario che segue è apparso nel sito del Teatro di San Carlo di Napoli, retto da tempo da Salvo Nastasi, Direttore generale dello Spettacolo e Commissario del teatro napoletano: "Dai vita anche tu ad un evento esclusivo nelle sale del teatro più bello del mondo! I velluti purpurei, gli eleganti marmi, i bassorilievi dorati faranno da sfondo a momenti indimenticabili. Un'atmosfera elegante e sofisticata saprà accogliere gli ospiti dall'imponente scalone dell'ingresso, mentre il nostro personale sarà pronto a fornirti un valido e professionale supporto ad ogni necessità. Grazie ai recenti restauri, il

LELE D'AMICO RICORDATO A ROMA

Avent'anni dalla scomparsa di Fedele d'Amico, musicologo tra i più influenti del secolo scorso, l'Accademia Nazionale di S. Cecilia e l'Associazione Amici di S. Cecilia d'intesa con le Università 'Roma Tre', 'Sapienza' e 'Tor Vergata', hanno promosso un Convegno di studi 'I casi della musica. Fedele d'Amico, vent'anni dopo'. Fedele d'Amico (1912-90) è stato uno dei più importanti critici musicali italiani del Novecento, oltre che uno dei massimi studiosi europei del fenomeno operistico e della musica del XX secolo. Romano, figlio di Silvio, critico e storico del teatro, studiò musica con i compositori Mario Labroca e Alfredo Casella, imparò a giocare a scopone da Massimo Bontempelli e da Luigi Pirandello, fu amico di Petrolini e di Cesare Pascarella, si laureò in giurisprudenza, lavorò per l'EIAR (oggi RAI) e per la società di produzione cinematografica Lux Film, diresse la Sezione musicale dell'Enciclopedia dello spettacolo, insegnò Storia della

BALLETTI RUSSI IN 30 SECONDI. SCOPERTO UN FILMATO DEL 1928

Un'apassionata inglese di danza ha scoperto in un archivio online l'unico filmato rintracciato al mondo di una performance dei Balletti Russi di Sergei Diaghilev. Il filmato, ripreso quasi con certezza da una cinepresa nascosta, ritrae

il balletto 'Les Sylphides', con Serge Lifar primo ballerino. Sarebbe stato girato nel 1928 alla Fête des Narcisses a Montreux, in Svizzera. Lo ha dichiarato Jane Pritchard, curatrice di una mostra al Victoria and Albert Museum di Londra e dedicata proprio alla celebre compagnia fondata nel 1909. Alla Pritchard si è rivolta Susan Eastwood, membro di un club di fan della danza, dopo aver trovato nell'archivio britannico della casa di produzione e distribuzione Pathé un filmato in bianco e nero. A muovere l'appassionata di danza è stato il sospetto che il filmato ritraesse i Balletti Russi. Come del resto la Pritchard ha poi confermato. Diaghilev non amava le cineprese. Anzi, vietava tassativamente che le performance della sua compagnia venissero filmate, nel timore forse che qualcuno, pur senza recarsi a teatro, potesse vedere le rivoluzionarie esibizioni dei suoi ballerini. A Montreux in realtà qualcuno riuscì a filmare i ballerini, anche se da lontano e per pochi secondi. 'Il film è di cattiva qualità (girato da lontano e quasi certamente senza permesso); molto breve, ma ora posso dire che i Balletti Russi di Diaghilev sono stati filmati



GIRONDINI PRESIDENTE ANFOLS

L'assemblea dell'A.N.F.O.L.S., Associazione Nazionale Fondazioni Liriche e Sinfoniche, riunitasi l'8 febbraio 2011 a Roma, ha eletto Presidente Francesco Girondini, Sovrintendente della Fondazione Arena di Verona e Vice Presidente Giuseppe Ferrazza, Direttore Generale della Fondazione Teatro Verdi di Trieste.

Le nomine sono avvenute all'unanimità.

'Ringrazio il Presidente uscente Marco Tutino - ha detto Girondini - per il lavoro svolto. Lo scenario futuro è particolarmente difficile per quanto riguarda le risorse economiche; ritengo doveroso fare il massimo sforzo possibile per reintegrare il FUS ai livelli tali da consentire lo svolgimento delle attività artistiche.

Io credo che in questo momento - ha proseguito Girondini - tutti debbano sentirsi impegnati per salvaguardare i livelli occupazionali all'interno di una profonda e coraggiosa riforma del settore che consenta alle Fondazioni liriche italiane una efficacia operativa pari agli altri teatri europei. Nei prossimi giorni - ha concluso il Presidente - nomineremo il Comitato di Presidenza e la delegazione trattante per il nuovo CCNL e definiremo le future politiche associative'. Alla scadenza del mandato di Girondini, osiamo az-

zardare che presidente sarà il Ministro della cultura e vice, il suo direttore generale; insomma il duo Bondi-Nastasi, se saranno ancora in sella.



BALDASSARRE GALUPPI A LIEGI

L'Opéra Royal di Liegi (Wallonia) 'riscopre' Baldassarre Galuppi, rappresentando la sua opera 'L'Inimico delle Donne', regia di Stefano Mazzonis e direzione di Rinaldo Alessandrini, e organizzando un convegno con i maggiori musicologi europei, riuniti per l'occasione a Liegi il 4 e 5 febbraio.

Benché autore di numerose opere, Baldassarre Galuppi (1706-1785) oggi non ha la fama che merita. Nel corso del Congresso internazionale Galuppi, si è parlato di 'Galuppi, detto il 'Buranello' (dal nome dell'isola natia, Burano, nord della laguna di Venezia), di 'Galuppi e l'opera', e di 'Galuppi e la musica strumentale e religiosa'.

'L'Inimico delle donne' è la storia di un imperatore cinese cono-



sciuto per la sua misoginia che si rifiuta ostinatamente di sposarsi, nonostante le leggi e le usanze locali lo impongano. I suoi ministri sono disperati. Ma un giorno una violenta tempesta provoca il naufragio di una bella italiana che approda sulla spiaggia accompagnata dallo zio. Purtroppo lei detesta sia i rappresentanti dell'altro sesso sia l'imperatore. Ma non mancano le sorprese... Si tratta di un dramma giocoso in tre atti, su libretto di Giovanni Bertati, tratto da 'Zonzon, principe di Kibin-kan-ka' di Giovanni Gazzaniga. La prima rappresentazione risale alla primavera del 1771 al Teatro San Samuele di Venezia.

cademici', che dir si voglia, che andranno a sostituire gli anni iniziali dell'apprendimento strumentale, gli estensori dei metodi si sono resi conto che i protocolli da avviare nello studio dello strumento sono diversi. Così, la 'impostazione' classica non basta più; si guarda con maggior attenzione alla postura, alla coordinazione psicomotoria, alla respirazione, all'articolazione, alla consapevolezza corporea, all'educazione dell'orecchio, alla capacità creativa, alla memoria, al concetto di stile ...

Il metodo di Massimiliano Torsiglieri e Massimo Orlando, non tralascia nessuna, o quasi, delle problematiche che, col tempo, qualsiasi musicista professionista dovrà approfondire, sviscerare, portare alle estreme conseguenze.

Cosa è più importante? La respira-

zione? La coordinazione psicomotoria? L'educazione dell'orecchio? La postura? Il concetto di stile?

Tutto è importante; tutto e tutto insieme.

Ecco perché iniziare a studiare il flauto, oggi, avvalendosi di questo metodo può essere di grande vantaggio, anche se non nell'immediato, quando la valida guida di un insegnante potrebbe essere sufficiente per mettere un giovane flautista in condizioni, se non altro, di non acquisire vizi e abitudini scorrette; ma sul medio e lungo periodo potrebbe rivelarsi una vera manna.

Massimo Orlando, Massimiliano Torsiglieri. Un Flauto Per Me! Corso per l'apprendimento strumentale di base. CD allegato Ed. Volontè & Co. (IB 124)

Luigi Tufano



LIBRI

QUESTIONE DI METODO

Un mio amico (di gioventù), Tony F., era molto scettico sul fatto che io avessi iniziato a insegnare lo strumento: 'A che serve? Quando hai lo strumento e la tavola delle diteggiature ... hai tutto!'

La posizione di Tony era estrema, radicale ma, per certi versi, comprensibile.

Ovviamente quella posizione presuppone la presenza di un allievo (meglio: un 'soggetto musicale') dotato di curiosità smodata, esagerata, animata da una specie di sacro furore nell'apprendere i segreti dello strumento, oltre che di una sorta di una predisposizione totale (Pahud da piccolo, forse!) Avendo a che fare con 'soggetti musicali' normo-dotati, la questione cambia.

E cambia anche perché con il passare degli anni (30 da quando io ho iniziato a insegnare) e con l'avvento dei 'Corsi di base' o 'Pre-ac-

LA MADRE DEI CRETINI

E' sempre incinta, viene spesso a partorire in Italia e, puntualmente, troviamo i suoi figli in posti di responsabilità. In 'Vandali' l'ultima fatica giornalistica di Rizzo e Stella del Corriere della Sera, si racconta di come l'Italia distrugga la sua bellezza, e la trascuri.

"Basta farsi un giro sul portale turistico aperto dal governo italiano in cinese, www.yidalinihao.com. scrivono i due giornalisti. Costato un occhio della testa e messo su con una sciattezza suicida che grida vendetta. Per cominciare, le quattro grandi foto di copertina che riassumono l'Italia mostrano una Ferrari, una moto Ducati, un pezzo di parmigiano e un prosciutto di Parma. In mezzo: Bologna. Con tanto di freccette sulla mappa che ricordano la sua centralità rispetto a Roma, Milano, Venezia e Firenze. Oddio: hanno sbagliato capitale? No, come ha scoperto il Fatto Quotidiano, è solo un copia-incolla dal sito cinese della Regione Emilia-Romagna aimilyaluomaniehuanyingni.com (...).

Ma ancora più stupefacenti sono i video che illustrano le nostre venti regioni. Dove non solo non c'è un testo in cinese (forse costava troppo: i milioni di euro erano finiti...) ma ogni filmato è accompagnato da un sottofondo musicale. Clicchiamo il Veneto? Ecco il ponte di Rialto, le gondole, il Canal Grande, le maschere, i vetrai di Murano... E la musica? Sarà di Antonio Vivaldi o Baldassarre Galuppi, Tomaso Albinoni o Benedetto Marcello, Pier Francesco Cavalli o Giuseppe Tartini? Sono talmente tanti i grandi compositori veneziani del passato... Macché: la Carmen del francese Georges Bizet rivista dal russo Alfred Schnittke! La musica dell'Umbria? Del polacco Fryderyk Chopin. Quella della Campania? Del norvegese Edvard Grieg. Quella del Lazio? Dell'austriaco Wolfgang Amadeus Mozart. Quella dell'Abruzzo? Dell'inglese Edward Elgar. E via così: tutti ma proprio tutti i video che dovrebbero far conoscere l'Italia ai cinesi, fatta eccezione per quello della Basilicata dove la colonna sonora è del toscano Luigi Boccherini, sono accompagnati dalle note di musicisti stranieri. Amatissimi, ma stranieri (...)"



LUCREZIA ORGIA

Ci risiamo con gli allestimenti stravaganti di opere famose e la Scala di Milano tira ora la cordata contrastando in modo deciso i registi tedeschi da decenni maestri nel presentare isotte in bikini e sigfridi con il perizoma. E' il regista Mattone all'assalto con l'allestimento di 'Pagliacci/Cavalleria', nel teatro milanese, che tuttavia ha suscitato un modesto scandalo rientrando oggi la trasgressione nelle più piatta normalità. L'impianto scenico di 'Pagliacci' discendeva da quello romano (di due anni fa) di Franco Zeffirelli considerato il tenutario della tradizione (sai che trovata i pagliacci rom!), ignorando probabilmente, il Mattone, che Leoncavallo ha scritto davvero un'opera 'Zingari' (tratta da un racconto di Puskin) e più adatta alla denuncia sociale del suo capolavoro. 'Cavalleria' s'apre in un bordello ma lo scoop è mancato essendo stata, l'opera di Mascagni, ambientata in ogni dove, perfino nell'Antartide, con il coro dei pinguini e delle foche moniche. Ma anche negli altri teatri, specie quelli alemanni, la goliardia s'è impossessata completamente dell'opera. Citiamo una 'Lucrezia Borgia', capolavoro di Donizetti, che s'intitolava semplicemente Orgia. C'era l'avvelenatrice, l'ultrasettantenne Edita Gruberova, che entrava in scema con una parrucca bianca, sì da essere scambiata per la maga Magò e il figlio Gennaro, già attoscato, uscito direttamente da 'Ballando sotto le stelle' del divino Pupo e della sua appendice blasonata Emanuele Filiberto, in salamoia. Dobbiamo dirlo con franchezza che, davanti a tali ricolone da circolo Arci, la regia scaligera del Mattone era un esempio di fedeltà al famoso dittico verista e ci sono sembrati sconvenienti i fischi e i clamori per i tormenti di Canio e di Santuzza. Ma va notato che alla Scala, quando si sceglie un tenore, non si bada a spese. Se c'è un cantante sfiatato, con la bronchite cronica (che è un male di stagione), lo si scrittura subito mentre è dimostrato che un tenore

quasi ottantenne lo si trasforma baritono in un battibaleno: chi era stato felicemente Manrico diventa Boccanegra e poi Rigoletto. Manipoli di mamme Lucie, vecchie Madelon, zie principesse ecc., precarie da trent'anni, si sono presentate davanti alla Scala reclamando ruoli che venivano loro assegnati prima che scendessero in campo centenarie famose e bacucchi ottuagenari, che pretendono di cantare tutto dopo la notizia allarmante che il ruolo di Spoletta, nella futura 'Tosca' scaligera, sarà affidato a Katia Ricciarelli. L'anziano Leo Nucci studia già le parti del dottore de 'La traviata' e quello di Beppe ne 'L'Amico Fritz'. Il ministro della cultura Bondi, dopo aver superato lo scoglio della mozione di sfiducia, è assediato da controtenori (che per il compianto Gianpaolo Cresci erano i nemici di Pavarotti, Carreras e Domingo), contralti e bassi profondi che reclamano giustamente i loro ruoli.

Leporello

