

# MUSIC@



## SOLO IL PALAZZO E' ILLUMINATO A FESTA

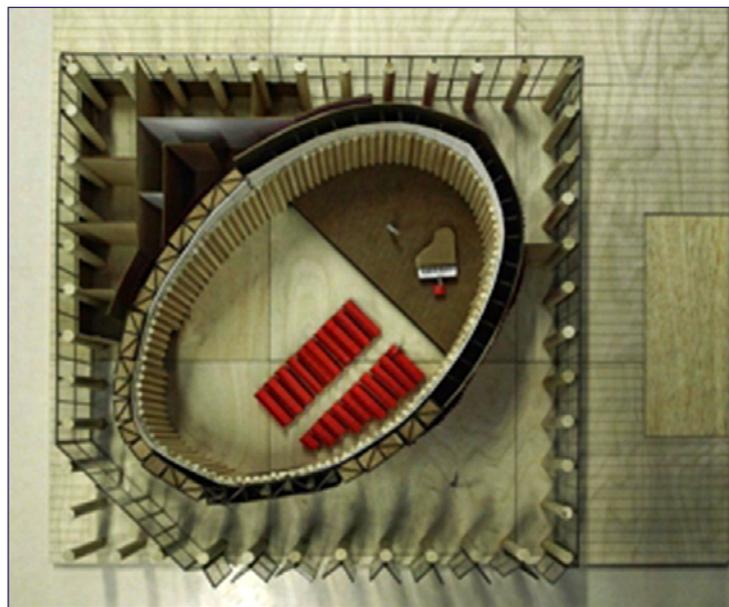
Festa per l'Unità d'Italia:  
Tutino e Ferrero in teatro  
Borgna: a Sanremo no!

Riccardo Muti:  
il gran rifiuto

Giovanni Bellucci: straniero in patria

Magda Olivero: la voix humaine

# L'AUDITORIUM DI SHIGERU BAN È REALTÀ





RUDERI, ROVINE ed ora, dappertutto, anche MACERIE

# SOLO IL PALAZZO E' ILLUMINATO A FESTA

*di Pietro Acquafredda*

*Il mondo dello spettacolo non sta a guardare. La manifestazione del 22 novembre, festa di Santa Cecilia, è riuscita. Anche Bondi ha ammesso che lo spettacolo ha ragione a manifestare; e dal Presidente della Repubblica è venuto l'invito a non penalizzare una delle più grandi risorse del nostro paese. Se si deve tagliare, si taglino privilegi, immeritati, e si eliminino sprechi, infiniti.*

**P**artiamo 'dalla grande vittoria della cultura italiana', annunciava gongolante la bionda presentatrice di Uno Mattina; e mettiamoci anche che la Rai ha aperto un nuovo canale 'Rai 5', dedicato a cultura e musica. Due belle notizie, anzi bellissime, in un paese che non se la passa tanto bene; se non fosse che la cultura italiana alla quale faceva riferimento la bionda presentatrice era la 'dieta mediterranea' che ha avuto il riconoscimento Unesco come 'patrimonio dell'umanità'; e il referente per la musica di Rai 5, Renzo Arbore. C'è nei confronti del mondo dello

spettacolo un accanimento che se venisse incanalato verso miglior causa potrebbe recare non pochi benefici. Siamo sicuri che Sandro Bondi, quando dice di voler moralizzare il mondo dello spettacolo perchè guadagna bene, e perciò lo mette a stecchetto su incitazione di Brunetta, e lo invita ad 'andare a lavorare', pensi allo stesso spettacolo al quale pensiamo noi? Il dubbio talvolta viene. Perciò grandi novità e buone notizie dal mondo della politica per lo spettacolo e la cultura non ve ne sono, oltre che la solita litania 'la cultura non si mangia' - ma 'dà da mangiare', ha corretto qualche eco-

nomista - avallato senza distinguo dal silenzio di destra e sinistra sull'argomento, come aveva fatto notare mesi fa anche Vincenzo Cerami, rimproverando al neo segretario del PD, Bersani, di non aver mai pronunciato, in discorsi e scritti ufficiali, neanche una volta la parola 'cultura!' - come del resto fa da sempre la destra, la quale per cultura e spettacolo, sappiamo cosa intenda. Invece, qualche segnale di novità lanciato dal mondo della cultura e dello spettacolo verso la politica, c'è. Anzi più d'uno. Innanzitutto l'orgoglio di appartenere ad un mondo che rappresenta ancora nel mondo il vanto dell'Italia, almeno fino a quando ben noti politici non trascineranno nel fango l'Italia presente e ridurranno in macerie quello che si è riusciti a preservare dalla barbarie dell'incultura e dell'inciviltà.

C'è di nuovo, anche, che il mondo della cultura e dello spettacolo ormai si organizza, si muove autonomamente, e, nelle proteste sempre più numerose e partecipate, non fa solo richieste di fondi. Chiede attenzione, riconoscimento, valorizzazione per un settore che, contrariamente a ciò che pensano Tremonti e Bondi (ed anche Brunetta) - Berlusconi non si è mai espresso pubblicamente in proposito e, nelle occasioni di rappresentanza, non si è fatto mai vedere e perciò non ci è dato di sapere come la

pensa - è un settore produttivo; che dà lavoro a centinaia di migliaia di addetti, produce reddito, garantisce buon nome di fronte al mondo. Un Euro investito in tale settore, ne produce tre, distribuiti variamente fra pubblico e privato, parola di economisti italiani e stranieri. A proposito dei quali, c'è da registrare un gran movimento: convegni, interventi per confermare, dati alla mano, che se si disinveste in questo settore - come si sta facendo contro ogni logica di sviluppo solo da noi - il destino dell'Italia volge verso un lento e tragico declino. Forti di questa coscienza, alla serata inaugurale del Festival internazionale del cinema di Roma, s'è dato convegno il mondo del cinema, aprendo la sfilata sul tappeto 'rosso' - un colore che al governo fa venire l'orticaria, anche se per un semplice tappeto. Se si continua così, 'tutti a casa' hanno gridato. Andiamo 'tutti a casa', intendevano, non 'Andate tutti a casa!', come sarebbe augurabile, vista l'evidente miopia. C'è voluto l'intervento diretto del sottosegretario Letta, non è bastato Bondi, quando ha dato assicurazione che il FUS sarebbe stato rifinanziato, pena lo smantellamento generale. Solo che il 'piedidipiombo' sottosegretario, ha aggiunto 'compatibilmente con le risorse disponibili'. Cosa avrà voluto dire? Che da un lato prometteva e da un altro faceva marcia indietro? Il 12 novembre, altro fatto rilevante. Organizzata da Federculture, dati alla mano sull'assurdità della Legge 122, s'è svolta la manifestazione nazionale (con l'appoggio dell'ANCI, di Regioni, Province, e del FAI): 'Porte Chiuse. Luci accese sulla cultura' che ha visto musei, siti archeologici, luoghi di cultura, biblioteche farsi carico e sposare in pieno gli obiettivi della manifestazione ecc.. Sui quali ha convenuto anche l'Assessore Croppi, il quale ha pure dichiarato pubblicamente che, avendo dato una sbirciata nelle 'pieghe' della Finanziaria, 'se le cose restano come la legge finanziaria prevede, a piangere non sarà solo la cultura ma anche l'istruzione, la sanità'. Dunque, anche a detta dell'Assessore alla cultura del Comune di Roma, tempi duri per tutti! Tremonti ha fatto sapere che incontrerà Federculture per vedere di risolvere in breve - con la cancellazione degli articoli previsti in quella legge infame(!) - i nuovi problemi che essa non risolve, anzi pone.

Il 17 novembre manifestazione nazionale della Scuola, nella 'Giornata europea per il riconoscimento del diritto all'Istruzione'. Anche questa è cultura. Oltre duecentomila fra studenti, professori, ricercatori hanno sfilato per le vie di numerose città italiane per protesta, occupando alcuni storici monumenti, a mò di presidio. La Gelmini ha commentato: 'Vecchi slogan!' Signor ministro, vecchi slogan, sì, e forse ha ragione; ma sono vecchi slogan per ancor più vecchi problemi, tuttora irrisolti.

Lunedì 22 sciopero nazionale del mondo dello spettacolo. Ancora tutti insieme per far sentire, nell'as-

### Non mortifichiamo la cultura. E' una risorsa

La crisi economica internazionale ci impone di ripensare molte cose in Italia e in Europa, anche per come siamo cresciuti finora, spesso al di sopra delle nostre possibilità nei paesi ricchi, ricchi nel contesto mondiale, per quanto segnati al loro interno da squilibri e iniquità. Il mondo è cambiato e non ci sono sconti e vie d'uscita indolori per paesi (ad esempio dell'Eurozona, come stiamo vedendo) che hanno conosciuto un'illusoria, troppo facile crescita negli scorsi decenni. Le sfide attraverso cui passerà il futuro dell'Italia richiedono revisioni rigorose nella spesa pubblica. Dobbiamo discuterne seriamente e trovare nuove vie per il nostro sviluppo economico e sociale.

Insisto nel chiedere un'attenzione specifica per il discorso sullo spettacolo come mondo espressivo e come attività economica, come industria, di fronte alle gravi difficoltà che sta attraversando e all'incertezza che pesa sul suo futuro. Tenendomi lontano, com'è doveroso per me, dalla dialettica tra sindacati e governo, considero positivo quello che il Ministro dei Beni culturali ha dichiarato sulle ragioni della protesta del mondo dello spettacolo, sui problemi reali che essa pone e quelli che ha annunciato in materia di ripristino di risorse per il Fondo unico per lo spettacolo 2011 ed il rinnovo di misure di incentivazione fiscale al cinema. Tale riflessione deve comprendere l'insieme del capitolo cultura e quindi delle risorse private da destinarvi: spettacolo, comprese le Istituzioni, anch'esse sofferenti dell'opera lirica e della musica sinfonica, e musei, siti archeologici, palazzi storici, centri urbani e luoghi paesaggistici da preservare nella loro unicità, il patrimonio straordinario, insomma, che abbiamo ereditato e che abbiamo il dovere di preservare e di valorizzare. È ora di discuterne seriamente».

**GIORGIO NAPOLITANO**  
Presidente della Repubblica



sordante silenzio generale, che è ora di voltar pagina. Lo spettacolo ha bisogno di riforme – e sono in molti a sostenerlo – allora facciamole, ma non si pensi di riformare semplicemente chiudendo la bocca a chi protesta e giustamente. Ci sono ancora privilegi, sprechi, anche nello spettacolo e nella cultura? Se vi sono, ammesso che vi siano, eliminiamoli (ma sono in molti a pensare che ormai s'è raschiato il fondo del barile e che siamo alla corda col sapone). Il più dannoso spreco è quello della scarsa produttività. Questo sì possiamo e dobbiamo eliminarlo, non incentivarlo, come hanno fatto all'Opera di Roma, dove volendo non aggravare il bilancio, hanno cancellato un titolo dal già striminzito cartellone, per risparmiare, non dicendo che per le settimane in cui quel titolo è stato cancellato, la spesa per gli stipendi del personale correva, improduttiva. Nel frattempo vengono proposti modelli di varia tipologia ed efficacia, alcuni sinceramente pittoreschi, in vista della necessaria riforma. Vediamoli.

C'è il 'Modello Petruzzelli', così soprannominato dal sovrintendente veneziano, Gianpaolo Vianello. Un teatro senza una sua orchestra, che l'ha presa in prestito da chi ce l'aveva (Provincia). E per risparmiare ancora, era già ricorso ad un altro mezzo: il finanziamento al Petruzzelli non gravava sul FUS, perchè arrivava, negli anni scorsi, dal Gioco del Lotto'.

C'è il 'Modello Carlo Felice', cosiddetto dal sovrintendente torinese, Vergnano. Chiudiamo il teatro, a casa i suonatori, ed ospitiamo spettacoli prodotti altrove ed artisti meno costosi. L'opera in questione, 'La grancassa integrazione', avrebbe Sandro Bondi autore di libretto e musica. E l'autore la vedrebbe volentieri in tournée in Italia. Una sola compagnia di giro, per tredici teatri d'opera; se qualcuno non ce la fa neanche in questo modo, allora chiudiamolo. C'è il 'Modello Cagliari', di cui è autore e suggeritore il sindaco cittadino. Allo scopo di risparmiare, per tutta la stagione corrente ed anche, se necessario, per quelle a venire, non scritturiamo neanche un cantante, sfruttiamo i componenti del coro. Che ci fanno lì impalati, in palcoscenico, durante le rappresentazione', avrebbe detto il sindaco-presidente. L'idea è geniale, anche perchè proviene dal teatro il cui sovrintendente, in questi anni, è stato sempre portato in palmo di mano dal ministro per l'amministrazione 'virtuosa' C'è anche il 'Modello Palermo' la definizione è nostra, nessuna l'ha ancora brevettata. Si inaugura la stagione con un'opera nuova – e noi la presentiamo su queste stesse pagine - dedicata ai 150 anni dell'Unità d'Italia, e la si affida ad un regista-scenografo-costumista, certo non il più a buon mercato del mondo, e sapendo già che l'opera farà una semplice piroetta, in questa e nella prossima stagione, in un altro teatro europeo, nella speranza di ammortizzare completamente il non irrilevante costo. Non possiamo

## Tutti da Fazio a Raitre, domenica (e lunedì) sera

### Sbagliato fare tagli alla cultura

Perchè la cultura arricchisce sempre; permette di superare tutti i limiti; chi ama la cultura desidera conoscere tutte le culture e quindi è contro il razzismo; la cultura, quindi anche la musica, è ascolto, che è la base del vivere civile e del pluralismo. Nelle orchestre con cui faccio musica, come ad esempio nell'Orchestra Mozart a Bologna, i musicisti vengono da tutta l'Europa. Alle prove parliamo diverse lingue, ma spesso bastano solo degli sguardi e il sapersi ascoltare l'uno con l'altro. La cultura rende anche economicamente; è contro la volgarità e permette di distinguere tra bene e male; la cultura permette di smascherare sempre i bugiardi è lo strumento per giudicare chi ci governa; è libertà di espressione e di parola. La cultura salva: sono stati la musica e i miei figli che mi hanno aiutato a guarire dalla malattia; porta valori sempre e comunque positivi, soprattutto ai giovani; con la cultura si sconfigge il disagio sociale delle persone, soprattutto dei giovani, il loro sentirsi persi e disorientati; è riscatto dalla povertà: in Venezuela, non certo un Paese ricco come l'Italia, José Antonio Abreu ha organizzato un sistema che in trent'anni ha insegnato la musica a 400.000 bambini e ragazzi, spesso salvandoli dalla droga, dalla violenza e dando loro un'opportunità di vita. Cultura è far sì che i nostri figli possano andare un giorno a teatro per poter vivere la magia della musica, come feci quando avevo sette anni e una sera alla Scala decisi di riprodurre un giorno quella magia... la cultura è un bene comune e primario, come l'acqua: i teatri, le biblioteche, i musei, i cinema sono come tanti acquedotti. La cultura è come la vita, e la vita è bella!

CLAUDIO ABBADO

### Aiutiamo il nostro Paese

Sono più di quarant'anni che faccio questa professione e niente è cambiato a proposito delle lamentele sui gravi problemi culturali del nostro Paese, che non sono imputabili alle persone di oggi, di ieri e di avant'ieri. E' una lunga storia di ignoranza musicale e di disconoscimento di quanto la musica faccia parte della vita di questo Paese, della storia di questo Paese. Dobbiamo dedicarci ad aiutare questo Paese lavorando in questo Paese: perciò mi dedico ai giovani, per dare loro ciò che i miei grandi insegnanti italiani mi hanno dato. Ora sono a Roma, all'Opera, e poi a Napoli ad aprire la stagione del San Carlo, ed è importante sottolineare che questi nostri musicisti sono di valore: attendono solo l'occasione di esprimere ciò che loro possono fare e di non sentirsi come elementi di istituzioni assistenziali.

RICCARDO MUTI

dimenticare un dispendiosissimo allestimento a Roma, sempre di Hugo De Ana, con una locomotiva, una vecchia locomotiva a vapore (vera con tanto di binari!) in palcoscenico, che è stato poi ripreso in tutte le stazioni ferroviarie italiane ed europee, ripagandosi ampiamente. Comunque a Palermo possono permetterselo, perchè il sovrintendente ha riportato i bilanci in pareggio. C'è il 'Modello Trieste'. Hanno nominato sovrintendente il già capo dello Stabile cittadino. Una sola persona, il regista Calenda, per due teatri. Un bel risparmio. E Lui, ha chia-



mato, in nome di tal risparmio, un direttore generale, Ferrazza, lo stesso che andando via da Genova come commissario s'è lasciato dietro una voragine di debiti, più profonda di quella che avrebbe dovuto sanare; il quale, a sua volta, avendo coscienza di non essere tanto bravo nel fare i conti, ha chiamato a sua volta un dirigente che farà i conti. C'è il 'Modello Ministero', che potremmo anche definire 'Modello Bondi-Nastasi'. Dove va il Ministero i debiti spariscono, e negli ultimi tempi, anche dove non va di persona, e dove invia persone di gradimento che rappresenterebbero, per questo, una garanzia. Cominciano in fondo a fare ciò che Bondi ha promesso a proposito della Biennale Cinema, dove - ha dichiarato - metterà becco sulla giuria del festival. E c'è, infine, il 'Modello Tremonti'. Chiudiamo tutto, avremo un gran risparmio! All'Italia, dice il ministro, serve risparmiare. Se i turisti non vengono più a visitare musei e monumenti, siti archeologici, mostre, ad ascoltare musica ed opere, ce ne faremo una ragione, e rimedieremo altrimenti a sollazzarli. A possibili alternativi spettacoli pensa da tempo il ministro Brambilla; spettacoli che alla comunità nazionale non costano praticamente nulla, ma potrebbro divertire i turisti, oltre il principe e la sua corte. Sì perché la corte, oltre naturalmente il principe, continua a divertirsi nei palazzi illuminati a festa. I cortigiani lo fanno per rinfrancarsi dalla fatica del 'buon governo'. Per questo hanno stipendi che nessuno (o quasi) prenderebbe mai, se esercitasse la professione dalla quale proviene; per questo hanno bisogno di macchine scure che sfreccino, senza dare nell'occhio, per le strade delle città e recarli a palazzo; per questo, dopo neppure una legislatura, hanno diritto ad una meritatissima pensione a vita; per questo, fanno imboccare la medesima strada che nessuno più vuole percorrere, a figli, amanti e parenti in genere (al figlio del capo leghista, vent'anni, e dopo aver fatto il giro di tutte le scuole della repubblica per strappare un diploma, gli danno appena 10.000 Euro netti al mese; mentre ai parlamentari soltanto 15.000). Una recente inchiesta sulle cosiddette Authority, quanto a sprechi e prebende dal capo all'ultimo usciere, si sono allineati alle tariffe del palazzo. Noi aggiungiamo l'abolizione delle Province, l'abbattimento drastico del numero dei parlamentari. Lì, caro Tremonti, non c'è modo di risparmiare? Sembra di no. Il palazzo si oppone. L'ultima notizia viene dal Parlamento, vergognosamente sempre più vuoto nei suoi scranni, stando alle desolanti immagini che, giornalmente, ci rimandano le televisioni, ma smodatamente pieno in occasione del voto di una mozione che riformava la normativa delle pensioni ai parlamentari (l'abolizione del vitalizio che spetta ai parlamentari dopo solo 5 anni di legislatura in quanto tale trattamento risultava iniquo rispetto a quello previsto per i lavoratori che devono versare

40 anni di contributi per avere diritto ad una pensione) assimilandola a quella di tutti gli altri lavoratori, facendo risparmiare, ogni anno, allo Stato, e per tutti gli anni a venire, 150 milioni di Euro all'anno. La proposta non è passata. In 498 hanno votato contro, e solo 21 a favore. E naturalmente dei privilegi della corte - meritatissimi, lo ripetiamo, con ironia! - beneficia anche la servitù. Tutta la servitù, di tutti i palazzi. @

### Appello-denuncia del Presidente del FAI- Fondo Ambiente Italiano

#### Passione, impegno civile, serietà e rigore le nostre armi

I fatti recenti dal crollo della Domus dei Gladiatori di Pompei ai disastri dell'alluvione in Veneto hanno prepotentemente posto il tema del nostro patrimonio ambientale al centro del dibattito pubblico. La verità è che siamo tutti attoniti o forse, ahimè, disillusi di fronte a una crisi generale politica, morale, istituzionale oltre che ovviamente economica.

Come reagire? Come poter dare un contributo che sia uno scatto in avanti, che aiuti non solo i nostri sostenitori ma tutti a capire che siamo di fronte a uno di quei momenti della vita nel quale si deve fare appello alle forze e alle risorse migliori individuali e collettive se si vuole guardare di nuovo al futuro con ottimismo?

Il FAI si occupa di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale italiano: si occupa quindi di Cultura. Ecco dunque la prima risposta: un Paese che non riconosca la propria identità culturale e che avvilisca i segni di questa identità, che ci circondano, è un Paese destinato alla decadenza.

Cultura è consapevolezza, è rispetto, è crescita morale e, va anche aggiunto, proprio in una fase di recessione così importante, è sviluppo.

Tutto in Italia è cultura e noi, difendendo questo concetto, diamo già un contributo civile e lo diamo con i fatti, oltre che con la nostra voce indipendente e rispettata. Nel 2011 si celebra l'anniversario dell'Unità d'Italia, un'occasione che potrebbe e dovrebbe essere motivo per una riflessione importante e costruttiva, proprio perché stiamo attraversando una fase così oscura e preoccupante della storia italiana.

Permettetemi un esempio concreto che il FAI ha reso possibile: la Fontana delle 99 Cannelle, il primo tra i monumenti aquilani devastati dal sisma del 6 aprile 2009, è stata restituita al pubblico grazie all'intervento della Fondazione (la cerimonia ufficiale lo scorso 15 settembre).

Si è trattato di un progetto concreto, immediatamente operativo e di pregevole risultato, che restituisce alla Città e all'Italia uno dei monumenti più suggestivi e più significativi del Capoluogo d'Abruzzo. Ecco perché per tutti noi essa costituisce un simbolo e un emblema dell'unità culturale e della comune identità che, in questa fase drammatica della nostra storia, costituiscono le basi della rinascita e della ricostruzione. È dunque particolarmente e singolarmente significativo che la ricostruzione della Città parta proprio dal luogo della sua "costruzione" primaria, ossia dal borgo e dal monumento da dove tutto ebbe origine.

Cari amici, oggi più che mai, quindi, una chiamata alle armi: le nostre sono la passione, l'impegno civile, la serietà e il rigore con cui facciamo il nostro lavoro con la coscienza di proteggere per le generazioni future il segno migliore della nostra identità.

ILARIA BORLETTI BUITONI per Music@

COPERTINA	3
<b>Macerie su macerie nel Paese. Solo il Palazzo è illuminato a festa</b> <i>di Pietro Acquafredda con un appello di Ilaria Borletti Buitoni</i>	
ATTUALITA'	8
<b>Riccardo Muti: il gran rifiuto</b>	
ANTEPRIME. RISORGIMENTAL	9
<b>I sensi di 'Senso'</b> <i>di Marco Tutino</i>	
ANTEPRIME. RISORGIMENTAL	11
<b>Risorgimento</b> <i>di Lorenzo Ferrero</i>	
DISCUSSIONI	12
<b>L'unità d'Italia a Sanremo? No grazie</b> <i>di Gianni Borgna</i>	
FOGLI D'ALBUM	14
<b>La parola d'ordine è svecchiare</b>	
PROSSIMAMENTE	15
<b>Il sistema di Abreu sbarca in Italia</b> <i>di Giulia Veneziano</i>	
INTERVISTA	17
<b>Eva Fischer racconta Franco Ferrara</b> <i>di Alan David Baumann</i>	
FOGLI D'ALBUM	18
<b>Serata benefica a Napoli pro veneti e friulani</b>	
INTERVISTA	19
<b>Giovanni Bellucci</b> <i>di Umberto Padroni</i>	
FOGLI D'ALBUM	26
<b>Anniversari, sono solo anniversari</b>	
AMARCORD SCARLATTIANO	27
<b>Romanzo di un romanzo. IV</b> <i>di Roberto Pagano</i>	
GIRAMONDO	34
<b>Vilnius, capitale di festival</b> <i>di Dario Martinelli</i>	

MUSICOTERAPIA	35
<b>Scriviamo una canzone</b> <i>di Barbara Zanchi</i>	
MUSICA & FILOSOFIA	37
<b>Ascolta il silenzio</b> <i>di Walter Tortoreto</i>	
RITRATTO D'AUTORE	39
<b>Magda Olivero</b> <i>di Elio Battaglia</i>	
MUSICA E TV	43
<b>Chopin. Come nasce un documentario</b> <i>di Roberto Prosseda e Angelo Bozzolino</i>	
OMNIBUS	45
<b>Dischi, Notizie, Appunti, Lettere</b> <i>A cura della redazione</i>	
ARIA DEL CATALOGO	50
<b>Concerto Baricco</b> <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.21 Gennaio - Febbraio 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](http://www.consaq.it)  
Versione online: Alessio Gabriele

Hanno collaborato a questo numero:  
Elio Battaglia, Alan David Baumann, Gianni Borgna, Ilaria Borletti Buitoni, Angelo Bozzolino, Enzo Fantin, Lorenzo Ferrero, Dario Martinelli, Umberto Padroni, Roberto Pagano, Roberto Prosseda, Walter Tortoreto, Marco Tutino, Giulia Veneziano, Barbara Zanchi.



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](mailto:stampa@gte.aq.it)



Il direttore ha spiegato la sua  
'marcia indietro' dall'Opera di Roma

## IL GRAN RIFIUTO DI MUTI

**C'**era da immaginarselo che alla sua prima uscita pubblica, dopo un mese di 'astinenza forzata', causa stress - 'da cui mi sono completamente ripreso', ha rassicurato Muti - il grande direttore avrebbe voluto la scena tutta per sé. Ed è ciò che è accaduto all'Opera di Roma, durante la conferenza stampa, ufficialmente convocata per presentare l'opera inaugurale, 'Moise et Pharaon', del Rossini 'serio' che il direttore 'tanto ama'. Brevi parole di circostanza da parte degli altri intervenuti (il sindaco Alemanno - 'puntiamo all'eccellenza, a breve presenteremo il piano di rilancio del teatro'; il sovrintendente, Cattelto De Martino che, più concretamente, ha detto di puntare al pareggio di bilancio) poi il direttore ha parlato a ruota libera.

Ha ribadito la necessità di promuovere la cultura, anche economicamente, perchè a Napoli si dice 'senza soldi non si canta la messa'; poi ha detto molto chiaramente che le classifiche dei nostri teatri non hanno senso, perchè la nostra storia è molto diversa da quella degli altri paesi. 'L'Inghilterra è ben rappresentata dal Covent Garden, la Francia dall'Opéra o gli Stati Uniti dal Metropolitan; ma l'Italia no. In Italia ci sono molti teatri e la gran parte di essi ha una storia straordinaria; non ve n'è nessuno che più di altri può essere assunto a simbolo della nostra nazione. Io sono per l'apertura di nuovi teatri, non per la chiusura degli esistenti, sono per la formazione di nuove orchestre, per la protezione delle bande musicali... solo così possiamo ridare all'Italia la posizione che il mondo pretende dall'Italia'. E poi, espressamente richiesto, ha spiegato le ragioni del suo 'gran rifiuto' ad accettare un incarico formale a Roma; che ha preferito definire 'marcia indietro'. Innanzitutto ha scagionato completamente sindaco e sovrintendente, che a suo dire, "sono stati fatti og-

getto di attacchi per qualcosa di cui non erano responsabili, avendo in buona fede ripetuto ciò che io stesso avevo detto. E cioè che sarei venuto all'Opera di Roma con un incarico formale. Lo avevo detto al sindaco Alemanno, quando venne a trovarmi a Salisburgo, durante la rappresentazione del 'Moise'; mi impegnai, per togliermelo di torno (detto scherzosamente) perchè aveva minacciato di accamparsi nel mio giardino, fino a quando non gli avessi risposto di sì. Gli dissi sì, lo confesso e lo ripeto, come lui ha poi ripetuto, sulla mia parola. Poi ci ho ripensato e mi sono detto che, non essendo ancora disoccupato e dovendo tener fede a molti impegni in giro per il mondo, non avrei comunque trovato il tempo per fare il 'direttore musicale'; io preferisco la dizione antica 'direttore stabile', perchè fa capire chiaramente la ragione del mio rifiuto. Non ho il tempo per fermarmi a Roma 'stabilmente' per mesi, come l'incarico richiederebbe. Non posso; e allora ho optato per venirci comunque a lavorare, come promesso, ma 'senza titolo'. Mi pare che i risultati delle mie precedenti opere, la passata stagione, sono stati da tutti notati e lodati. Bene continuerò a lavorarci, per riportare alto il nome di questo teatro anche fuori d'Italia".

Fin qui le ragioni 'diplomatiche' del direttore galantuomo che ha voluto togliere d'impaccio il sindaco di Roma ed il suo amico Bruno Vespa, mediatore dell'operazione 'Muti a Roma'. Ma ci sono ragioni che non si dicono e che, di conseguenza, anche Muti non ha voluto dire; e noi, tenendo fede alla sua consegna, non le diremo, neppure proponendole come semplici nostre supposizioni. @

# I SENSI DI "SENSO"

di Marco Tutino

*Dal 20 gennaio al Teatro Massimo di Palermo, Senso di Tutino, libretto di Giuseppe Di Leva. Scene, costumi e regia di Hugo De Ana. Sul podio Pinchas Steinberg.*

**S**enso deriva da almeno due narrazioni: il più antico racconto omonimo di Camillo Boito di fine Ottocento, esempio alto di qualità letteraria preveggenza e ardita, e il più recente film di Visconti, altrettanto omonimo, del 1954. Anch'esso, se vogliamo, un caso di prodotto "cult", il primo esempio forse di maniacale ricostruzione cinematografica di oggetti, ambienti, abiti e atmosfere passate.

Ho detto almeno due, perché credo che tutte le narrazioni, i soggetti, le storie, convivano e siano attinte da un grande serbatoio di archetipi, e che qualsiasi plot debba sempre qualcosa a tracce passate e depositi narrativi che si accumulano, si amalgamano, si influenzano a vicenda; così succede anche alle narrazioni del linguaggio musicale.

Senso deve quindi, certamente, qualcosa al feuilleton ottocentesco, al romanzo passionale d'appendice, ma anche alle narrazioni risorgimentali tout court, alle mitologie e agli stereotipi del racconto letterario dell'amor di patria: l'abilità di Boito fu anche quella di mescolare e mimetizzare elementi discordanti, quali erano appunto le arditezze linguistiche della scapigliatura- esperimenti drammaturgici di una generazione assai dirompente di letterati con generi più popolari, di consumo, in qualche

modo più rassicuranti e consueti. Insomma, un prodotto abile, che se da un lato esprimeva grandi novità: l'erotismo esplicito, l'estrema caratterizzazione negativa dei personaggi, la cruda narrazione di un'ossessione sensuale ma anche della ferocia della vendetta; dall'altro circondava tutto ciò di eroi, di camicie rosse, di ufficiali in divisa e rivoluzionari, e non ultimo dettaglio, di conti, marchesi e varie nobiltà, per comporre un contesto, uno sfondo, un luogo di grande riconoscibilità e maniera, compresi i bozzetti rurali delle dimore di campagna.

Visconti, pur facendo un'operazione linguisticamente assai meno ardita soprattutto nella caratterizzazione dei due protagonisti, che nel suo film sono assai meno perversi e perduti di come sembrano nel racconto, mantiene tuttavia la logica narrativa dell'enucleare la vicenda a due per inserirla in uno sfondo sfarzoso, fatto di prime all'Opera, palazzi, grandi toilette, interni opulenti ma anche di scene di battaglia del tutto riconducibili alla cinematografia di rievocazione storica. Tutto sommato, anche questa un'operazione di abilità semantica, poiché la vicenda di Senso diventa notevole e degna di rilievo solo se inserita in un contesto che usualmente non ospita che amori e passioni sorretti da grandi spinte ideali, appunto nobilitando quelle pulsioni riprove-

voli che altrimenti la drammaturgia tradizionale assegna a contesti e ambienti più bassi e triviali. Cosa c'è, d'altronde, di più nobile e degno di rispetto dell'agiografia risorgimentale? Chi aveva mai osato turbare il racconto dell'indipendenza e dell'unità d'Italia con vicende men che edificanti ed esemplari?

Da queste considerazioni prende vita anche la nostra terza narrazione, che si pone per forza di cose anche il problema dell'inserimento di un altro livello drammaturgico, quello rappresentato dal linguaggio musicale. L'Opera lirica *Senso* mantiene, volutamente, la contraddizione, l'aporia tra le due vicende, quella storica sullo sfondo e quella del tutto privata e intima, amplificandone gli elementi conflittuali; poiché le sfumature consentite dal linguaggio letterario e ancor più da quello cinematografico, sono nel nostro caso forzatamente invisibili ed evitate, dando luogo a un costante sfasamento di livelli che si possono sovrapporre ma mai confondere.

La musica di *Senso* ha il compito drammaturgico di individuare due piani percettivi, uno molto tradizionale, che richiama il melodramma ottocentesco al limite della parafrasi; e un altro più sottile e intimo, fatto di inquietudini frastagliate, di incisi melodici ossessivi, di scarti improvvisi che evitano le attese più ovvie, e più in generale, di un'armonia costantemente irrisolta.

Anche il libretto, ovviamente, al quale si è lavorato a quattro mani forse più che in altre occasioni, viene costruito considerando queste esigenze: ci sono passaggi teatralmente sviluppati con la cura maniacale del dialogo privato e sussurrato, assieme a ricostruzioni letterali del linguaggio patriottico. Prendendo le mosse dagli esempi primigeni, dunque, si insiste e si amplifica la curiosa opposizione che si produce quando un racconto "basso", una pulsione distruttiva e maligna, viene inserito in un racconto "alto", il dato risorgimentale; e accade di doversi ritrovare in un labirinto il cui percorso costringe ad imbattersi nella morbosità allusa o manifesta, così come in un coro di impostazione patriottica schietta e riconoscibile, il tutto senza soluzione di continuità.

La trama originale di *Senso*, comunque, è talmente già essa stessa piena di elementi sia melodrammatici in senso lato, sia propriamente riferiti al melodramma quasi come citazioni involontarie, o premonizioni, che è inevitabile il gioco di parallelismi e influenze di linguaggio: il finale stesso, sembra suggerire a Puccini quello della sua *Tosca*; come anche l'estraneità folle e crudele di Livia nella casa di Hans a Verona deve qualcosa alle "pazzie" operistiche, vedi Lucia di *Lammermoor*. In questo senso è assai comprensibile che Visconti abbia iniziato il suo film con la citazione del *Trovatore*; ed è scontato e evidente che da questo omaggio melodrammatico l'Opera non

possa tirarsi fuori: soprattutto Verdi, che come sappiamo incarna tutto il percorso del Risorgimento italiano, è ampiamente alluso, a cominciare proprio dalla citazione del duetto del *Trovatore* che compare affidata al coro nella prima scena. Di schietto stampo verdiano, anche l'aria del conte Serpieri (atto II, scena 2), e il coro risorgimentale che chiude la scena 1 sempre del secondo atto.

La musica di *Senso* nasce, tuttavia, anche da un'altra esigenza, che sta alla base del teatro d'opera contemporaneo. Abbiamo illustrato, sin qua, un gioco di specchi: tra soggetti che si moltiplicano l'uno riflettendo gli altri, tra livelli drammaturgici, tra melodramma storico e melodramma in diretta, tra linguaggi diversi e apparentemente conflittuali. Tuttavia, a noi preme raccontare anche un'altra storia, più distaccata rispetto alle implicazioni morali o storiografiche e ideali della vicenda, e più coinvolta nella sua natura tautologica: se un senso ha, per gli autori dell'Opera, *Senso*, esso risiede principalmente nella resa immediata della sensualità che si sprigiona dalla temperatura dei rapporti tra i protagonisti, affidata al linguaggio della musica, al suo essere per natura già un dato sensuale. Senza prendere una posizione, dunque, sulla viltà, sulla trasgressione, sul tradimento e sulle questioni dei vincitori e dei vinti, ci interessa l'emozione pura di una passione che il contesto costringe alla tragedia, e ci riguarda e ci coinvolge il meta racconto che essa produce, la sua implicazione vera e epidermica, quasi a cercare una complicità nel percorso che chiediamo allo spettatore di intraprendere; alla scoperta, nella foresta di significati che incontriamo quasi per caso, di un dramma che ha origini e ragioni assolute e senza tempo. E forse nessuna spiegazione né condanna.

In questa storia, a differenza delle altre due, può accadere di comprendere Hans e di perdonare Livia, e anche di riconoscere nel marchese Donà alcune ingenuità del nostro popolo, come di ritrovare nel Conte un bozzetto schietto di trasformismo italico. E di concedere alla passione dei sensi un valore in sé, che trascende persino il Risorgimento, e che si giustifica e produce la sua forza drammaturgica a prescindere dagli imperativi etici di una società, questa sì, avviata verso un inesorabile tramonto. @



Anche il Comunale di Bologna fa festa per l'Unità d'Italia. Dal 5 aprile

# RISORGIMENTO!

di Lorenzo Ferrero

*Durante le prove di Nabucco alla Scala con i personaggi della storia, prendono sostanza e corpo due sogni: l'affermazione del compositore e il destino dell'Italia futura. Libretto di Dario Olivieri. Musica di Lorenzo Ferrero. Regia di Giorgio Gallione. Direttore Michele Mariotti. Con 'Risorgimento!', opera in un atto di Ferrero, viene rappresentato anche 'Il prigioniero' di Luigi Dallapiccola. Anteprima a Modena.*

**M**ai le opinioni sono state controverse come in questa ricorrenza dei 150 anni di vita di quella che ancora chiamiamo nazione (un concetto forse da aggiornare, visto che ormai viviamo in un solido contesto europeo). Il centenario, che ricordo come il grande son et lumière di una sfilata di padiglioni celebrativi a Torino, visitati in compagnia del nonno, che aveva fatto la prima guerra mondiale, era tutta un'altra cosa. Ma forse ero troppo piccolo per accorgermi di possibili dissensi.

Ad ogni modo, l'opera non è certo la sede più adatta per mettere a confronto idee da talk show.

Ho preferito fare un passo indietro, e tornare al momento in cui il risorgimento era ancora un sogno, anzi diversi sogni, alcuni dei quali ancora vivono nelle polemiche di oggi. Un sogno e un luogo, il luogo del melodramma, che meglio di altre testimonianze artistiche ha incarnato quel momento, quello slancio, quegli incontri segreti, quei primi volantini, quelle morti eroiche, e per un certo periodo ha continuato a farlo, nonostante il fatto fosse compiuto, e l'Italia unita ci fosse.

Il luogo del melodramma che ho scelto sono le prove del Nabucco, che si tennero a Milano nel '42, in un momento in cui il sogno era solo un sogno, un'ipotesi segreta e sovversiva, a cui quel "Va pensiero" ha dato, in parte secondo verità e in parte leggenda, più sostanza e più corpo, in cui un autore in cerca di affermazione l'avrebbe finalmente trovata, legando il suo destino all'Italia futura, e dandole per molti versi una voce unitaria, anche grazie al melodramma stesso. I personaggi di "Risorgimento!" (il punto esclamativo richiama l'idea di un auspicio, di uno slancio verso l'avvenire), sono in parte i personaggi del Nabucco, e le stesse voci. Giovannina Bel-

linzaghi, interprete di Fenena, non ama né l'opera né la sua relativamente modesta parte. Provando e riprovando la sua preghiera col Maestro Sostituto (fervente patriota mazziniano, e qui abbiamo una prima idea di Risorgimento), fa continue rimostranze sulla parte e non crede al futuro dell'opera e del suo autore. Giuseppina Strepponi invece ci crede fermamente (presagio del futuro amore con l'autore?) e non le sfugge la novità di un personaggio forte e volitivo come Abigaille. Tantomeno le sfugge una particolare atmosfera di aspettativa fra i lavoratori del teatro, di solito indifferenti. L'impresario Merelli è preoccupato per la censura, che non ha ancora digerito il noto coro. Il suo patriottismo è moderato, e comunque viene dopo gli affari. Come un moderno produttore cinematografico, intuisce che anche il patriottismo può essere un nuovo filone di successo. Oltre alla censura lo preoccupa il fatto che l'entusiasmo della Strepponi (sua attuale compagna) non sia solo di natura musicale, ma si guarda bene dal farlo vedere. La notizia che il libretto ha passato la censura è portata da un patrizio milanese (Luigi Barbiano di Belgiojoso – ci dicono le cronache che parteciperà alle Cinque Giornate), anch'egli patriota, ma di idee opposte al Maestro Sostituto, che possono essere riassunte da questo scambio di battute: Maestro – Solo il popolo è sovrano; Barbiano – Il sovrano è Carlo Alberto.

Dal punto di vista drammaturgico, l'apparente carattere di conversazione dell'opera è contraddetto da un preludio e due cori, in cui il futuro appare in forma di sogno, e in cui vengono evocati personaggi, battaglie, detti dell'epoca e posteriori. E' in questo contesto che l'Autore fa la sua apparizione. Ma per lui, ormai vecchio, il Nabucco sarà un lontano ricordo, e l'Italia unita una realtà non priva di problemi irrisolti e di disillusioni. @



Canzoni per i 150 anni dell'Unità d'Italia

## Sanremo? No, grazie

di Gianni Borgna

*Il festival è un contenitore televisivo, una trasmissione omnibus dove contano più i presentatori, e le presentatrici, i comici e gli ospiti d'onore, dei cantanti e, ancor più, delle canzoni. E, come ha detto qualcuno, da celebrazione per quanto "debole" della vita nazionale è ormai solo la celebrazione "forte" di se stesso.*

**H**o passato un po' del mio tempo (forse troppo) a cercare di spiegare l'importanza delle canzoni e persino del Festival di Sanremo. Il peso che le canzoni hanno nella nostra vita (di tutti, senza eccezioni) è infatti grande. Se il loro posto nella storia dell'arte è controverso, è però certo in quella dei sentimenti. Lo scrisse Proust, lo ha confermato Pasolini, lo ha fatto dire Truffaut ai personaggi dei suoi film. E dunque deve essere vero. Oggi, del resto, tutti i più avvertiti studiosi della cultura di massa sono concordi nel sottolineare come essa non formi un genere a sé stante ma piuttosto un assieme di elementi che possono entrare in ogni genere artistico. Bisogna perciò riuscire a cogliere e ad analizzare non solo la distinzione ma anche la confusione tra "popolare" e "artistico". In altre parole, non solo la loro opposizione e concorrenza, ma anche la loro unità e com-

plementarietà: tanto per fare un esempio, sperando di non essere frainteso, quello che accomuna o potrebbe accomunare un Vasco Rossi a Jack Kerouac o ad Agnes Heller. La canzone, in fondo, risponde senza dubbio a un bisogno di poesia. Ieri come oggi. E prende rilievo dalle circostanze in cui nasce e in cui, magari solo per caso, va a cadere. 'Rosamunda', ad esempio, era un brano abbastanza sciocco, ma diventò, vai a capire come e perché, l'inno delle truppe di liberazione nell'ultimo conflitto mondiale. 'Lili Marlene', invece, che raccontava le vicende di una signorina non proprio morigerata, divenne misteriosamente per l'esercito tedesco (e non solo per quello) il simbolo puro e sconsolato della nostalgia, della voglia di tornare a casa, di una tristezza tutto sommato assai nobile. E poi le canzoni fanno degli strani matrimoni con le varie occasioni sentimentali della nostra vita. Anche un grande poeta può fre-



mere di fronte a parole scadenti come "amore mio non ti vedrò mai più", sol che gli accada di sentirle nel momento in cui lui stesso piange, e sul serio, un amore finito. Ed è forse vero che tutto quello che è troppo stupido per essere detto o scritto può invece essere, impunemente, cantato. La poesia o il romanzo non hanno la forza di esprimere la nostra sentimentalità dispiegata, che è liquida e palpitante come quella degli adolescenti. La musica popolare sì. Le canzoni non sono gli stampi che noi riempiamo con le nostre passioni; sono gli stampi che imprimono, a lungo andare, la forma alle nostre passioni. Chi le ascolta, soprattutto se lo fa di frequente, assimila più o meno consapevolmente tutto un mondo e un modo di concepire e di vivere le vicende sentimentali. Del resto, se c'è qualcosa in grado di restituire immediatamente il profumo di un'epoca sono proprio le canzoni. Persino le più (apparentemente) banali. Persino le più (apparentemente) sciocche. Bastano tre note di 'Tulipan' intonate dal Trio Lescano ed ecco dischiudersi davanti a noi gli anni Trenta e Quaranta. Basta l'attacco di 'Vola colomba' per tornare a respirare il clima del dopoguerra. Basta riascoltare anche solo un attimo il refrain di 'Volare' per rivivere di colpo l'euforia (la "tragica spensieratezza", l'ha definita Alberto Arbasino) degli anni del boom economico. E potrei continuare all'infinito. Mi chiedo, dunque, se non sarebbe stato meglio che gli organizzatori del Festival di Sanremo di quest'anno, se proprio volevano, compissero una sorta di excursus storico-musicale proprio partendo da questi brani (molti, peraltro, proprio legati alla storia del Festival). Forse che il Trio Lescano o Carlo Buti, l'Orchestra Zeme o quella di Barzizza, non possono essere utili a raccontare il fascismo almeno quanto 'Giovinezza'? Che, peraltro, all'origine non era un inno di partito ma una canzoncina goliardica: "Son finiti i giorni lieti / degli studi e degli amori, / o compagni in alto i cuori / e il passato salutiam!...". Così come 'Bella ciao' era, prima di diventare un canto partigiano, un lamento delle mondariso, e persino la rivoluzionaria 'Bandiera rossa' non l'inno del partito comunista ma un'innocua arietta lombarda di tono sentimental-ironico: "Ven chi Nineta sotto l'ombrelin / Ven chi Nineta sotto l'ombrelin / Ven chi Nineta sotto l'ombrelin / ven chi Nineta te darò on basin". Ecco, a me pare che il Festival poteva optare per questa seconda scelta. Sanremo non è mai stata una manifestazione "impegnata" o dalle pretese culturali. Sanremo è sempre stato – a dispetto anche dei generosi tentativi fatti a più riprese da alcuni cantautori – il tempio della musica frivola e innocua. E' vero che ha spesso cercato di fare i conti con la cronaca. Ma lo ha fatto sempre (o quasi) in modo maldestro o ruffiano, e comunque tendendo sempre a edulcorare e banalizzare qualunque contenuto almeno all'apparenza scabroso o audace o tra-

sgressivo. La formula del Festival, detta in pillole, è stata, ed è, proprio questa: prendere un argomento d'attualità, agitarlo un po' prima dell'uso e trasformarlo in qualcosa di assolutamente inoffensivo (e come tale digeribile dal pubblico medio, dalle famiglie, essendo il familismo la sua più vera ideologia). "Ci sarà la rivoluzione, nemmeno un cannone però tuonerà...", tanto per intenderci. Oggi, poi, non è nemmeno più questo. E' un contenitore televisivo, una trasmissione omnibus dove contano più i presentatori, e le presentatrici, i comici e gli ospiti d'onore, dei cantanti e, ancor più, delle canzoni. Il Festival insomma, come ha detto qualcuno, da celebrazione per quanto "debole" della vita nazionale è ormai solo la celebrazione "forte" di se stesso. Per questo, ripeto, una riflessione storico-critica, per quanto necessariamente popolare e magari spettacolare, di 150 anni d'Italia nelle canzoni, idea in sé bellissima e utilissima, la televisione farebbe benissimo a farla (e sono convinto che avrebbe un grande successo). Ma non a Sanremo. Soprattutto non nel Sanremo di oggi, non in questo Sanremo. Ma in un altro contesto e con altri protagonisti. @



# ACCADEMIE E TEATRI D'OPERA: SVECCHIARE!

TEATRO DELL'OPERA  
DI ROMA

Preparatevi alla nuova stagione.

CAMPAGNA ABBONAMENTI  
19 ottobre - 13 novembre

GRAN TEATRO  
8 opere, 2 balletti

FANTASIA  
5 titoli a scelta

ABONAMENTI SPECIALI  
per privati e aziende

CONCERTI APERITIVO DELLA DOMENICA MATTINA  
Teatro Nazionale, 12 concerti

LEGGERO  
under 25  
studenti e over 65

4 YOU  
giovani under 35  
4 spettacoli di opera  
o di balletto a scelta

stagione  
2011

operaroma.it - tel 06 481601

**C'**è capitato di ascoltare cose mai udite; che desideriamo condividere con voi. Alla presentazione della nuova stagione dell'Opera di Roma, nella quale si attendeva lo sbarco di Riccardo Muti, timoniere, alla guida dell'insicuro vascello (fra parentesi, non si è ancora capito se il suo rapporto con il teatro romano continuerà anche dopo le due opere in cartellone, e la sua consulenza gratuita per le stagioni a venire), il Presidente della Commissione cultura del Comune di Roma, Mollicone, ha fatto rivelazioni sbalorditive. D'accordo con tutti i dirigenti del teatro, ha dichiarato, vuole 'svecchiare l'opera' - testualmente. Abbiamo fatto un salto di gioia nell'ascoltare quelle due paroline e soprattutto quel verbo che giungeva come musica sublime alle nostre orecchie. Ha ragione Mollicone. Finalmente uno che capisce cosa

s'ha da fare per far risorgere i teatri, salvandoli da sicura agonia. Svecchiare bisogna! E ragione su ragione ha quando rivela il sistema messo in atto, per ringiovanire quella bella ma attempata signora che è l'opera. Per tutta la stagione, quando si parlerà di opera, lo si farà sotto un cielo, dipinto di azzurro. La nuova campagna di comunicazione dell'Opera di Roma si tinge di azzurro... 'il pomeriggio è sempre azzurro!... Sul fondo azzurro, campeggeranno per tutta la stagione ora un ventaglio, ora un papillon, ora una rosa ora una bombetta. Insomma ce ne è per tutti i gusti e per tutte le età. Che altro si può desiderare? Ci hanno riferito che, non appena la campagna azzurra è stata diffusa, si sono create file interminabili al botteghino di Piazza Gigli, e ormai tutte le recite di opera e balletto della stagione - un centinaio circa, con un incremento del 50% sulla stagione precedente - sono quasi esaurite. Stessa sorte si annuncia per le stagioni a venire.

L'esempio riuscito dell'Opera ha contagiato il San Carlo e La Scala ed altri teatri, salvo il Carlo 'Infelice' di Genova' alle prese con i contratti di solidarietà - altro che nuova campagna promozionale!- ed anche Santa Cecilia che ha rinnovato, nel segno della modernità, il suo storico marchietto, colorandolo con i colori della attualità, e rimandando, di conseguenza, in soffitta quello antico, semplice e forse anche elegante per taluni, ma poco attraente, secondo l'Accademia, per la massa. E non è la prima volta che accade. Questi svecchiamenti fanno la gioia delle agenzie di pubblicità. L'epidemia dello svecchiamento, dunque, s'è diffusa da Roma in tutta Italia, toccando teatri e storiche istituzioni. La semplice lettura delle nuove campagne pubblicitarie convincerà della bontà della ricetta 'Mollicone'. Tutti vogliono svecchiare, perchè solo svecchiando - ha dimostrato Mollicone, dati alla mano - si hanno le sale piene. Lo prendiamo in parola. **(P.A.)**

*Presentato il progetto delle Orchestre e Cori Giovanili in Italia. La Scuola di Musica di Fiesole ha ospitato il lancio del "Sistema" nazionale delle orchestre sinfoniche e dei cori infantili e giovanili, voluto e sostenuto da Claudio Abbado, che ha proposto di adattare all'Italia il celebre "Sistema" creato in Venezuela quasi 35 anni fa dal musicista, economista e allora ministro José Antonio Abreu.*



## IL "SISTEMA" ITALIANO

*di Giulia Veneziano*

L'annuncio di Abbado, la scorsa primavera, nella trasmissione di Fabio Fazio "Che tempo che fa" ha scatenato gli entusiasmi di centinaia di operatori musicali italiani. Dal febbraio 2010, per sua volontà, si sono riuniti a Fiesole esperti di diverse regioni italiane per delineare la fattibilità del progetto, mentre Federculture ha collaborato alla stesura di un progetto di legge sullo stesso soggetto, attualmente in attesa di discussione alla Camera, il quale ha già il consenso entusiastico del presidente Napolitano, sotto il cui Alto Patronato, e in collaborazione con le principali associazioni di "volontariato musicale" italiane e con l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali e del CEMAT, è stato organizzato dalla Scuola di musica di Fiesole, col fattivo concorso di Federcul-

ture, il convegno che annunciava il lancio del "Sistema" italiano e che ha evidenziato, nel corso dei vari interventi, come il coinvolgimento nella pratica musicale d'insieme dei giovanissimi – la base del sistema venezuelano – sia la più potente alternativa al progressivo abbandono di interessi del mondo contemporaneo, che nell'universo minorile penalizza minoranze, poveri e deboli. Un brivido d'emozione ha scosso i presenti quando Maria Gabriella Lay dell'Organizzazione Internazionale del Lavoro (Nazioni Unite) a Ginevra, ha mostrato un video sulla situazione dello sfruttamento dei bambini, sottolineando il ruolo della musica che dice "no al lavoro minorile". Le caratteristiche del futuro "Sistema" italiano sono state presentate dai due organismi attuatori: Roberto Grossi, presidente di Federculture,

che ne ha illustrato i particolari organizzativi; e Andrea Lucchesini, direttore artistico della Scuola di musica di Fiesole, la parte didattica. Il sistema italiano delle Orchestre Giovanili si configurerà come una rete nazionale – coordinata da un Comitato Promotore centrale – composta da esperienze locali, i “nuclei”, distribuiti su base regionale con un livello intermedio di coordinamento tra centro e periferie. In pratica i “nuclei”, che riflettono le realtà culturali e sociali delle diverse aree geografiche italiane e dunque nascono dove è possibile creare una sperimentazione con bambini tra i 4 e i 14 anni, dovranno applicare il piano didattico-educativo predisposto dalla Scuola di Musica di Fiesole, che garantirà il livello di qualità dei docenti, sotto la tutela ideale dei due presidenti onorari del progetto, Abreu e Abbado, e con un comitato composto dai due soci fondatori (Fiesole e Federculture) e 7 membri scelti tra esperti italiani. Il progetto si rivolgerà a tutti i bambini italiani – priorità assoluta alle periferie degradate delle nostre città – che dovranno suonare insieme fin dal primo giorno, secondo il metodo Abreu.

Sarà la più grande operazione di avvicinamento alla musica della gioventù mai tentato in Italia. Ogni Regione dovrà avere il suo centro organizzativo, sostenuto da appositi finanziamenti. Alcune regioni, già pronte a partire, a Fiesole hanno siglato accordi con i rispettivi enti territoriali, come nel caso dell'Orchestra Internazionale per la pace “Pequeñas huellas – Piccole impronte” fondata da Sabina Colonna Preti, con sede a Torino ( Music@ ne ha parlato per bocca della sua fondatrice), che coinvolge bambini e ragazzi di tutto il mondo per portare un messaggio di pace e di fratellanza per il diritto di tutti i bambini ad avere un'infanzia serena. Presentati anche altri esperimenti, come quelli in via di attuazione in quartieri difficili, come quello della “Sanitanssemble - di Napoli o quello di prossima realizzazione alle Piagge, a Firenze. Presentando la situazione dell'Italia meridionale, Dinko Fabris ha parlato del fermento che in Puglia e in Basilicata si sta creando intorno al progetto italiano, con il coinvolgimento di alcune realtà già operative nel territorio; molto attiva e recettiva è apparsa anche l'aria emiliana, come hanno rimarcato gli interventi di Giuseppe Gherpelli (I Teatri di Reggio Emilia) e di Gisella Belgeri (Cemat).

Fra i tanti interventi, particolarmente interessanti sono apparsi quello di natura pedagogica “Musica e sviluppo: ‘tutti i bambini hanno bisogno di musica’. I ruoli della musica nello sviluppo del bambino”; quello di Andrea Lucchesini sull'esperienza diretta della Scuola di Fiesole con la sue Orchestre Giovanili e, soprattutto, quello di Luigi Berlinguer (firmatario di un progetto di legge per introdurre l'educazione musicale in tutte le scuole italiane di ogni ordine, a partire dalle elementari) che ha sottolineato come il “diritto alla musica” debba appartenere a tutti sin

dall'infanzia come materia curricolare fondamentale nella formazione dei bambini, non come disciplina relegata ad una élite privilegiata e ricca. Sostegno istituzionale al progetto è venuto dal Ministero, inserendo i Conservatori di Musica italiani nel progetto didattico, per un coordinamento possibile tra le istituzioni tradizionali preposte all'insegnamento della musica e la nuova realtà italiana del “Sistema”. A sostegno della diffusione in Italia del 'Sistema' venezuelano è stato realizzato da Cristiano Barbarossa il documentario 'A slum symphony' (Allegro crescendo), premiato al Roma Fiction Fest, trasmesso a “Che tempo che fa”, l'11 dicembre e, nei prossimi mesi, presentato in molte città. Forse la musica in Italia sta per cambiare. @

### Messaggio di Claudio Abbado, assente

Desidero salutare tutti gli amici riuniti a Fiesole per un progetto nel quale convivono due aspirazioni. La prima è quella di rendere omaggio a José Antonio Abreu e alle sue realizzazioni. Abbiamo cercato, con alcuni amici musicisti, di accrescere e rafforzare ulteriormente “El Sistema” da lui ideato in Venezuela, che coinvolge un numero enorme di ragazzi: oggi sono più di 400.000 e oltre 2 milioni dall'avvio del progetto 35 anni fa. Abbiamo portato la nostra esperienza facendo concerti, insegnando, avvicinando sempre più musicisti europei che andassero in Venezuela a portare il proprio contributo. La seconda aspirazione è quella di aiutare a trasferire in Italia i principi fondamentali del Sistema Abreu. Tant'è vero che, a imitazione del modello venezuelano, in ogni Regione italiana sono già sbocciate molte realtà che è bene ora portare in un alveo comune. I motivi per i quali è urgente e necessario importare nel nostro Paese questa realtà sono diversi. In primo luogo perché è chiaro a tutti che “così non va”, che qualcosa, nella nostra società, va fatta. Non sono purtroppo assenti, anche da noi, sacche di povertà e disagio dove le prime e più vulnerabili vittime sono i ragazzi. Basterebbero gli esempi segnalati da Roberto Saviano, altra persona a cui tutti dovremmo rispetto per il coraggio con cui continua a denunciare queste situazioni. E allora ecco che fare musica insieme, studiarla e praticarla sono tutti strumenti che rendono possibile il riscatto. Abreu lo ha chiaramente dimostrato a tutto il mondo. Una seconda ragione, non meno importante. La gioventù è stata letteralmente depredata di prospettive credibili, per le quali valga lo sforzo e la gioia della realizzazione. Non solo chi è nel disagio, ma forse ancor più chi abita il benessere, viene manipolato per diventare un conformista, un animale compratore, un ebete che si nutre solo di superficialità. Una vita piena di musica e di cultura è sicuramente un argine a tutto ciò. Chi ha avuto il privilegio di crescervi faccia, come proviamo a fare oggi, qualcosa perché altri vi crescano a loro volta.



Incontro con la pittrice Eva Fischer

## Io dipingo la musica

di Alan David Baumann

**D**ove nasce il suo forte legame con la musica?

Ottenni nel 1949 dalle Radio Audizioni Italiane (RAI), il permesso di assistere alle prove ed alle esecuzioni musicali delle varie orchestre. Per un anno intero mi rannicchiavo tra gli orchestrali jazz o di musica classica, con le mie tele, i miei fogli di carta, i miei colori. Quando ebbi molti quadri, decisi di esporli. Cercavo qualcuno per scrivere una presentazione alle mie opere e per questo decisi che musicisti, direttori d'orchestra o compositori fossero i più indicati. L'amico Jacopo Recupero, professore d'arte che lavorava con Palma Bucarelli al Museo d'arte moderna di Roma, mi suggerì di andare da Ildebrando Pizzetti e Franco Ferrara. Pizzetti guardò i miei quadri e trovava in ognuno l'esatto brano che avevo voluto descrivere: quando ad esempio diceva "questo è un notturno di Chopin", dietro al quadro avevo già scritto lo stesso titolo.....

**Franco Ferrara, il celebre direttore, è stato il suo più caro amico?**

Sì, siamo stati grandi amici. Facevamo lunghe chiacchierate. Fra di noi c'era una grande stima. Mi ascoltava, a volte chiedeva consiglio, spesso me ne dava. La sua amicizia mi aiutò ad interpretare le melodie con i giusti colori. Ferrara era nato pianista, cresciuto

violinista e diventato ottimo direttore d'orchestra, fra i più famosi. La musica era veramente tutto per lui. Era meticoloso quasi fino all'ossessione. Come io vivo di colori, lui si nutriva di note.

**Eppure un giorno dovette smettere di dirigere. Troppo presto. Ne avete mai parlato?**

Sì. Quando smise bruscamente di dirigere concerti molti ne videro le cause in una o più malattie, spesso tra le più fantasiose, per non dire surreali. Effettivamente il

motivo per il quale dovette interrompere parte della sua professione, era che spesso sveniva, talvolta ruzzolando pericolosamente giù dal podio. Mi confessò che aveva scoperto l'esatta ragione della sua momentanea perdita di conoscenza nell'aver distinto una nota falsa: esattamente come se al posto di una boccata di ossigeno, ne facesse una di cloroformio.

Un suo amico viennese pregò me ed altri suoi amici, di convincerlo a dirigere una serie di concerti in Austria... ce l'avevo quasi fatta ma all'ultimo Ferrara desistette. Da allora diresse soprattutto mu-

sica da film, forse perché lo impegnavano diversamente dal punto di vista emozionale.

Franco Ferrara era una bella persona dentro e fuori, dotato di particolare eleganza, grande bontà e gigantesca cultura musicale.

Ciò nonostante era timido e riservato, ed aveva il pregio di saper parlare ed ascoltare.



**Le sue frequentazioni musicali non erano limitate a Franco Ferrara?**

Fra gli amici più cari di Ferrara c'erano Nino Rota e Franco Mannino. Ricordo una serata a casa di Luchino Visconti. Mannino rallegrava la serata suonando il piano. Fra i presenti, Ehrenburg e Picasso.

Grazie anche a Ferrara, Morricone, Pizzetti e Mannino, sono riuscita a colorare le note della mia vita.

*Per conoscere Eva Fischer  
[www.evafischer.com](http://www.evafischer.com)*

# IL GRANDE CONCERTO AL TEATRO SAN CARLO DI NAPOLI PRO FRATELLI VENETI E FRIULANI

**N**apoli non ha voluto essere seconda alle altre città italiane nell'ospitalità e nell'opera di soccorso verso i profughi del Veneto. Molti comitati sono sorti come d'incanto e tutti fanno del loro meglio per alleviare la sventura di tante famiglie strappate alle loro terre ed alle loro case. Il Comm. Augusto Laganà, il fervido e fattivo impresario del Teatro San Carlo, ebbe l'idea di un grande concerto e non interpose indugio a tradurre l'idea in azione. Diramò innanzitutto un largo invito ai rappresentanti dell'alto commercio e dell'alta finanza, e nel primo convegno, dovendosi provvedere alla presidenza del Comitato, tutte le volontà si accodarono per acclamazione nel nome della signorina Maria De Sanna, la degna figliuola del Comm. Roberto De Sanna, la cui figura e la cui opera, non può essere dimenticata dai napoletani.

La giovanissima presidente - una figura muliebre di gentilezza squisita, di larga cultura e di moderni intendimenti - si occupò con fervore della compilazione del programma, desiderosa che questo fosse degno del grande pubblico nostro. Ed ecco un brevissimo resoconto del concerto, datosi nel pomeriggio del giorno 9 dicembre.



- Marcia reale: inno inglese: inno americano: Marsigliese.
- Lettura fatta da Roberto Bracco di un suo breve discorso traboccante di di tenerezza e di italianità.
- Esecuzione della Ciaccona per violino del Vitali, dovuta all'alta maestria di Arrigo Serato.
- Esecuzione del Concerto di Grieg, per pianoforte con accompagnamento di orchestra. Sedeva al pianoforte Adriana Gianturco, una giovane artista di squisito intelletto, la quale si è fatta ammirare soprattutto per la soavità e la purezza del suono.
- Serie di favole romanesche saporosamente dette da Trilussa. Richieste di bis.
- Esecuzione del prologo di Mefistofele, con l'intervento del basso Mugnoz. Ottima concertazione da parte dell'illustre direttore Giuseppe Baroni.
- Esecuzione calda ed impetuosa della Ouverture dei Vespri Siciliani.
- Serie di bozzetti in versi napoletani squisitamente detti da Ernesto Murolo. Richieste di bis.
- Esecuzione di due tempi del Concerto per violino di Wieniawski fatta con mirabile slancio e con grande espressione da Arrigo Serato. Richieste di bis.
- Esecuzione di un'Aria di Pergolesi e di un brano della Lakmè di Leo Délibes dovuta all'eccezionale artista Graziella Pareto. La Pareto era febbricitante: nondimeno la sua ugola fu meravigliosa. Richieste di bis.
- Calda e vibrante esecuzione corale ed orchestrale dell'Inno di Mameli.
- Marcia reale.

Grandi applausi a tutti gli artisti e grande soddisfazione dell'enorme pubblico accorso all'eccezionale convegno.

Noi plaudiamo con la penna a tutti gli artisti - primo fra tutti a Roberto Bracco - e mandiamo speciali congratulazioni alla Signorina Maria De Sanna, al Comm. Laganà, al Maestro Baroni, i tre principali fattori del grande avvenimento.

L'incasso ha raggiunto la considerevole cifra di Lire trentamila.

*(da L'Arte pianistica. Mensile diretto da Alessandro Longo. Napoli, 15 dicembre 1917. Anno IV. N. 12)*

A colloquio con Giovanni Bellucci

## Chopin, Schumann ed anche Liszt

*A due secoli dalla nascita di due grandi musicisti, Chopin e Schumann, e sulla soglia di un terzo bicentenario, quello lisztiano, incontriamo un interprete acuto e personale che di Liszt, soprattutto, e della sua poetica è considerato oggi l'esegeta più fiero e credibile.*

di Umberto Padroni





**S**ono trascorsi duecento anni dalla nascita di Fryderyk Chopin e di Robert Schumann; due immense presenze nella musica moderna accomunate in modo forse addirittura emblematico almeno nella nascita: più giovane Schumann di qualche mese.

È una cosa davvero sorprendente: trovarsi a ricordare nel bicentenario della nascita due compositori di questa statura, quando di essi si eseguono continuamente le opere e dei quali si ritiene di sapere tutto, o quasi tutto. La celebrazione imposta dalle circostanze obbliga comunque, finalmente, il mondo della musica a riflettere, ad esempio, sull'opera di Chopin che negli anni è stata ripetutamente, incessantemente proposta a tutte le latitudini, è stata oggetto di approfondimento, anche ampio, e conosciuta - o creduto di conoscere. Dal rapporto dei due - nati nella stessa stagione ma in Polonia e in Germania: luoghi diversissimi, lontanissimi tra loro, anche culturalmente - emerge l'inevitabile diversità; ma essi accomunati nell'intenzione celebrativa, mostrano di partecipare a quel movimento che noi un po' genericamente definiamo "Romanticismo", e le loro caratteristiche impongono approcci profondamente diversi che però possono rivelare aspetti anche complementari. Ci sono molti punti di contatto tra loro: anzitutto Schumann risente ancora oggi, nell'esecuzione delle sue opere in pubblico, di uno dei problemi fondamentali: quello di una sottigliezza di espressione che lo portava, se si può dire, a vertici assoluti della capacità di interpretare, nella più piccola inflessione agogica, o più ampiamente strutturale, di un brano, episodi di vita vissuta: Schumann è capace di

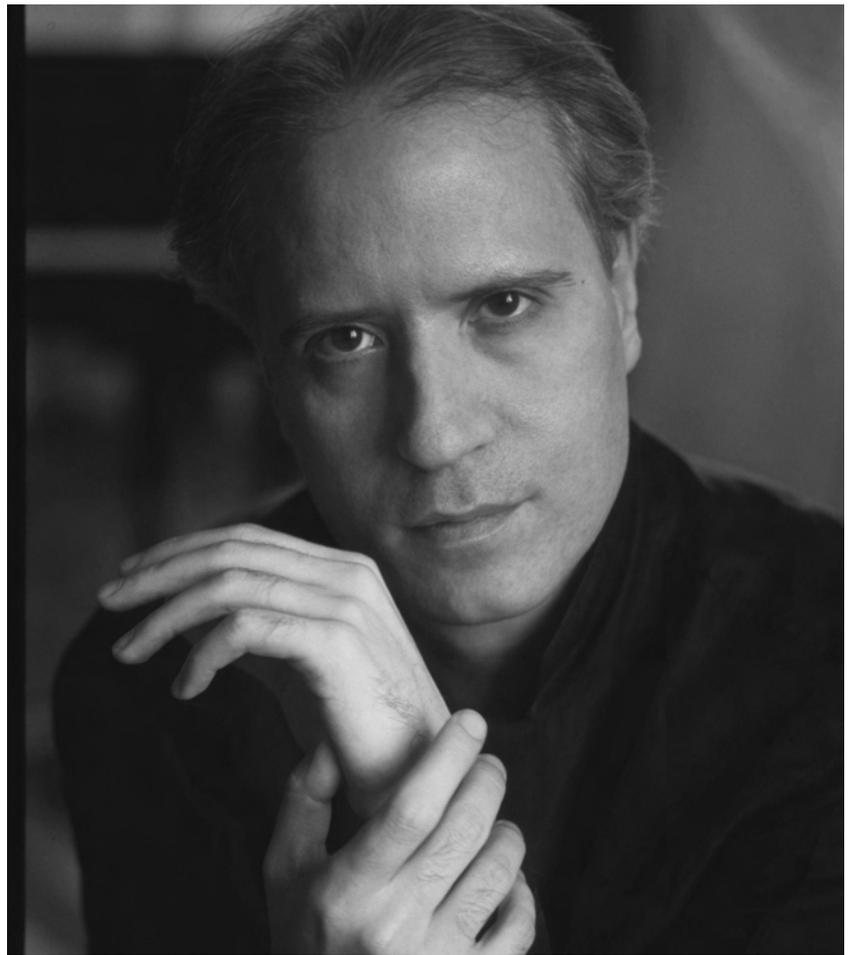
'raccontare' la realtà, attraverso il suono, senza l'ausilio dei mezzi della semantica letteraria, più felicemente di quanto egli stesso fosse poi in grado di affermare verbalmente. Quello che a me particolarmente interessa nell'arte di Schumann è la presenza di una sorta di 'visionarietà reale' vissuta a fondo con una straordinaria libertà e disinibizione, che lo porta ad essere talvolta un compositore frainteso, e conseguentemente di difficile collocazione per un pubblico, soprattutto come quello italiano, che è portato ad associare alla musica significati prossimi a concetti ispirati dalla parola o comunque letterari. Schumann è un personaggio di somma cultura: basti leggere i suoi scritti per rendersi conto della straordinaria confidenza, persino della familiarità, con la pagina scritta; qualche volta era, come dire, logorroico, altre era addirittura lapidario; io fui molto colpito da alcune sue espressioni su cose ascoltate in concerto: egli detestava Meyerbeer e in occasione di una rappresentazione del 'Profeta', il commento di Schumann fu semplicemente un segno di croce sulla pagina del suo diario, sintetizzando in modo inequivoco il giudizio su questa musica. In quel caso egli espresse in termini chiarissimi la propria opinione (sorride).

Cosa emerge dal confronto di queste due grandissimi compositori - i quali si incontrano in modo virtuale, e in questo senso sono certamente modernissimi? Schumann recensisce un'opera giovanile di Chopin per pianoforte e orchestra, le 'Variazioni sul tema "Là ci darem la mano" di Mozart' (1827), senza che i Due si siano mai incontrati, e nemmeno scritti: è curiosa la loro relazione, come si diceva: virtuale, avviata dalla recensione per mano del già autorevole, attentissimo coetaneo tedesco. Chopin avrebbe comunicato l'accadimento ai suoi con il

già personale, noto distacco: "Mi ha scritto un tedesco..." Anche da questo episodio emerge la lungimiranza di Schumann, che capì ben presto il peso della presenza del giovane Chopin nella musica di quel tempo; ma già si colgono i due diversi caratteri: quello di Schumann, di un giovane uomo d'arte e di cultura, portato alla ricerca, alla curiosità, e aperto alla comunicazione, alla partecipazione, portato alla scoperta e a condividere con il prossimo i risultati della propria ricerca, anche intellettuale: un veicolatore di alti concetti, e un propositore, entusiasta e persino eccitato, di idee di valore: non a caso fondatore di una rivista musicale, la "Neue Zeitschrift für Musik"; e Chopin che reagisce con la diffidenza tipica di colui che, intanto è messo un po' in imbarazzo dalla attenzione diretta, e poi probabilmente non vede chiaro, pur intuendo e forse interpretando non positivamente le parole encomiastiche di Schumann, e soprattutto le comparazioni tra le idee musicali delle 'Variazioni' e le immagini reali suggerite dal momento teatrale: ad esempio Zerlina che viene baciata, proprio là, sul si bemolle... Chopin si è fatto conoscere, e anche oggi la sua identità è confermata, come un musicista integrale, lontano da contaminazioni letterarie, ed estraneo a significati palesemente extramusicali; un esempio è il 'Notturmo' op.15, n.3, una pagina misteriosa che termina in una forma aperta, su cui egli scrive "religioso"; all'atto della pubblicazione l'editore stava per apporre il titolo che effettivamente l'autore aveva indicato: 'Da una rappresentazione di Amleto'; all'ultimo momento però lo stesso Chopin bloccò l'editore: "Non scrivetelo; chi sarà in grado di capirlo lo sentirà comunque, altrimenti non ne vale la pena". Il suggerire il carattere del pezzo, gli sarà sembrato qualcosa di negativo. Vorrei fermarmi un attimo sul concetto del 'suggerimento' del



carattere di un'opera: eliminare la possibilità di suggerire il carattere secondo me è l'ultima frontiera che permette a Chopin di non im-mischiarsi nelle faccende dell'esecutore che si accinge a fare rivivere nel suono le sue opere. Questo è un punto che nessuno ha mai analizzato in profondità, e che invece deriva da una componente specifica, molto importante, della scrittura chopiniana. A me è capitato di notare affrontando 'trascrizioni' busoniane di pagine di Chopin, come la 'Polacca in la bem.magg.' op.53 "Eroica", dove il "ritocco" ad opera di Ferruccio Busoni porta inesorabilmente a una redistribuzione tra le due mani delle stesse note scritte dal Polacco - non appare una modifica sostanziale del testo - che porta a una concezione del timbro di stampo "sinfonico" quindi, comunque, a una "ristrumentazione" dell'idea musicale astratta originaria. Invece nella scrittura chopiniana si riscontra una forte diffidenza nei confronti del pianista che andrà ad eseguire l'opera, e questo atteggiamento umano si traduce anche nel modo di scrivere, perché: Chopin prevede tutto, con assoluta precisione; talvolta si nota una voce polifonicamente intermedia - che in orchestra potrebbe figurare ad esempio in una fanfara di ottoni, o una sottolineatura delle viole, e in questo caso Chopin distribuisce la voce tra le due mani in modo che il pianista possa esercitare sempre il controllo fisico, e anche timbrico, dell'esecuzione: se vogliamo, programmato dall'uso, in quel passo, della mano destra piuttosto che della mano sinistra. Chopin ha previsto davvero tutto; ha calcolato anche che il pianista non debba riflettere su che diteggiatura scegliere, o come disporre la mano sulla tastiera poiché tutto ciò è componente primaria di quello che sarà la risultante timbrica, quindi dell'interpretazione dell'opera.



**La lontananza dalla tecnica di Liszt è concettualmente rilevante.**

Sì. Franz Liszt ha composto tenendo sempre in altissima considerazione la forma mentis, la cultura, e l'intuizione dell'esecutore che avrebbe letto il suo spartito. Egli scrive sottointendendo che il pianista capisca, mentre Chopin compone con la riserva mentale che il pianista non sia in grado di comprendere, quindi egli si preoccupa di porgere la pagina dotata di ogni raffinata indicazione. Questa forma di disprezzo umano, mi si perdoni l'espressione forte, nutrita da Chopin nella sua torre, se non d'avorio, certamente d'oro e di diamanti - nella quale egli legittimamente dimora, e dimorerà per sempre - è l'ultima frontiera che lo tiene lontano dalle

faccende dell'esecutore; il distacco da questo problema e la difesa dei valori della sua musica lo induce dunque a non indicare espressamente almeno il 'significato dell'opera': come dire: "lo ti porgo il pezzo da realizzare fisicamente; tu mira con le tue forze a mettere in chiaro quello che io intendessi dire...". Purtroppo questa sua omissione concettuale ha causato un percorso, nella tradizione esecutiva, a far data proprio dalla morte del grande Polacco ad oggi, accidentatissimo; ma questa strada piena di buche, di difficoltà e di perigli che è stata l'interpretazione della musica di Chopin, è andata via via appiattendosi fino a ridursi in definitiva a un'ombra di quello che poteva essere la versatilità, l'impalpabilità del messaggio. La connotazione magica della sua musica, così precisata da Liszt, e



proprio con l'utilizzo di questo aggettivo - egli definiva Chopin il 'compositore delle magie' - ha definito mirabilmente il Polacco, così dotato di quella forse innata ricchezza armonica, che ha indotto Robert Schumann-Eusebio a dichiarare nel 1836 che "Le opere di Chopin sono cannoni sepolti sotto i fiori". Questa è una magnifica definizione perché ancora una volta ci fa capire quanto della densità della propria musica Chopin si sia avvalso come di un "cavallo di Troia" nel fare accettare raffinatezze armoniche, polifoniche, timbriche, anche strutturali, così lontane dal sentire contemporaneo: caratteristiche che ci autorizzano a guardare a lui non tanto come a un precursore, ma a un attivo geniale aderente a quel movimento - l'Impressionismo - che sarebbe fiorito in Francia oltre mezzo secolo dopo. Pensiamo al miracolo della 'Berceuse' (1844) in cui il suono rarefatto appare come una componente siderale, proveniente da un'altra dimensione, utilizzando delle forme musicali che erano quanto di più riuscito ed efficace dal punto di vista del marketing: valzer, mazurche, polacche, danze di tutti i generi rivelano l'intenzione di farsi accettare a un livello, come dire, popolare e occultare in qualche modo la sua aristocratica profondità e il distaccato anticonformismo che si evidenziano invece a una analisi strettamente musicale. C'è un altro aspetto nella figura creativa di Chopin assai poco frequentato, ma importante quando queste parole si rivolgono a un esecutore: qual è il percorso a ritroso che noi dobbiamo cercare di compiere alla ricerca delle intenzioni originarie da rendere evidenti al pubblico dei fruitori. Si deve tenere ben presente che noi viviamo in un'epoca e in un mondo in cui la sofferenza è un dato esistenziale negativo da eliminare, o quanto meno da cancellare, da esorcizzare; la psicologia vive di questo, la civiltà

occidentale "opulenta" mostra modelli naturalmente irraggiungibili che orientano a condizioni astratte: per quanto noi ci si imponga di fare astrazione dal nostro tempo, per non andare lontano, nessuno ignora come questa realtà abbia ad esempio prodotto interpreti che per quanto mostrino di sforzarsi a compenetrare la sofferenza di un uomo come Ludwig van Beethoven, i più in vista vivono in alberghi a cinque stelle; nessuno di loro aspirerebbe mai ad una auto-flagellazione tale da vivere una sola giornata degli anni vissuti nella sofferenza da quell'immenso artista. Ma è comunque necessario almeno cercare di avvicinare molto umilmente questa condizione.

#### **Sembra inevitabile una digressione nelle biografie**

Chopin viveva in una condizione terribile; al termine della sua non felice vita visse in situazioni addirittura disumane; io ho avuto l'occasione di conoscere discendenti di una famiglia che era accanto a lui, attraverso George Sand, ma anche di parenti della sua famiglia, di origine franco-alsaziana, i quali mi hanno raccontato qualche aspetto degli ultimi mesi del compositore in cui le condizioni della vita quotidiana del malato erano talmente pesanti da impedirgli di spostarsi in modo autonomo dal suo letto, nell'appartamento parigino al n° 12 di Place Vendôme, di cui pietosamente gli era pagata dagli amici la metà della pigione (questo è un argomento che oggi, per altri versi, è di viva attualità) facendogli credere che la somma che egli aveva accettato di versare copriva ogni spesa: solo così gli fu possibile vivere lo scorcio estremo dell'esistenza, in cui le forze lo avevano abbandonato a tal punto che egli, quando sentiva di poterselo concedere, per

uscire un poco di casa, si faceva portare in carrozza, dalla quale evitava di scendere, per provvedersi delle vivande necessarie alla giornata e il bottegaio si premurava di raggiungerlo con i cartocci dei modesti acquisti.

A questo contesto teso e doloroso - e così difficile, come ho voluto accennare, con l'inesorabile condanna della malattia che Chopin, per di più emigrato per ragioni politiche, conosceva bene - riporterei il forte influsso letterario di denso spessore romantico. Le letture che non potevano non emozionare Schumann e Liszt e, dall'altra parte della barricata, Chopin, non partecipavano solo come sfondo di questo scenario, ma facevano parte integrante della vita culturale e spirituale della categoria di artisti più sensibile.

Al 'Konrad Wallenrod' - il poema turgido di sentimenti e di passioni composto nel 1828 da Adam Mickiewicz, il poeta nazionale polacco, anch'egli emigrato a Parigi - è sicuramente ispirata la 'Ballata n.1 in sol min.' (dedicata nel 1835 al barone von Stockhausen, mentre a Mickiewicz Chopin dedicò invece due dei 'Diciassette Canti Polacchi' op.74) come l'autore confidò a Schumann. Chopin eseguì la Ballata a Schumann, il quale poi ne riferì pubblicamente, definendola, tra l'altro, "musica selvaggia". 'Konrad Wallenrod', un autentico best-seller dell'epoca fra gli emigrati polacchi, inizia ritraendo la Germania che affoga nel proprio sangue per mano della micidiale armata russa; inizia dunque con l'utilizzo di termini e immagini talmente forti e crudi che, in altro ambito, portano alla memoria le letture di un giovane dalla personalità "aerea", del tutto diversa, quasi un sognatore, come Franz Schubert, il quale, poco prima di morire, si appassionava alla lettura dell'"Ultimo dei Mohicani" di James Fenimore Cooper, una novità ancora non edulcorata, che, irta di efferatezze e di



atrocità, indulgeva a cose terrificanti. Ora, considerata la relativa brevità dell'esistenza e considerata anche la sostanziale ferocia della natura umana, sembra davvero fuori luogo pensare, in questo caso, alla musica chopiniana sotto la specie della graziosità, della gentilezza, della dolcezza, del soft-mood: una creatività assolutamente non alimentata in questi termini!...

**...radicata invece in una condizione di sofferenza, come anche nel caso di Schumann.**

Ma certo! Nel caso di Schumann si apre inoltre il terribile capitolo dell'accettazione della sofferenza quale causa di ciò che passa sotto il nome di follia, quindi dell'allontanamento definitivo dalla logica del reale, per sconfinare nell'irrealità, nell'incomprensibilità, nell'incomunicabilità. Quale musica ha oggi compito di comunicare, nel modo più intenso, più potente se non quella che a suo tempo veniva definita incomprensibile?

**...e che oggi consumiamo in modo troppo spesso astrattamente compiaciuto, alienato, acritico, e addirittura disciolta in una impoverita connotazione autoreferenziale.**

Per la verità ciò accade soprattutto perché alla nostra epoca è sfuggito l'aggancio con la fonte, con la forte temperie originaria; non tutti hanno la possibilità di leggere uno spartito o una partitura musicale; molti invece ascoltano musica; naturalmente le tracce delle caratteristiche che s'è detto, non si trovano nelle esecuzioni astrattamente idealizzate e sostanzialmente riduttive che noi assumiamo quasi a identificazione di un modello di stile, o di un genere; questo, corrente, è un modello per alcuni versi apprezzabile, che contiene dei valori, ma

è comunque lontano, ovviamente nel tempo, ma soprattutto nello spirito perché i riferimenti sono differenti, radicalmente diversi: la vita è diversa, i riferimenti ai rapporti della società sono diversi e, comunque noi apparteniamo a una civiltà che, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, si è allontanata a velocità vertiginosa dalla realtà di cui si diceva.

**Anzi oggi si intende accreditare come primarie una serie di componenti, e situazioni, estetiche e storiche identificate principalmente in ambito edonistico, quando invece, a ben**

**sentire, traggono la loro origine, e originalità, dal dramma.**

Assolutamente. Io credo fortemente - è una mia idea personale - che oggi la musica debba avere il ruolo che nella Grecia antica aveva la tragedia, ovvero: non riproporre ciò che di rassicurante scorre nel tessuto della società, ma fare vivere ciò che di ancestrale c'è in noi, e che per fortuna oggi la società ha eliminato sotto certi aspetti; ma la grande arte forse ci aiuterebbe ad apprezzare maggiormente alcune componenti positive del "progresso" umano e sociale, che io preferisco

### Straniero in Patria

Straniero è il romanissimo Giovanni Bellucci; e la patria in questione è l'Italia. La 'sua' patria cioè, ma anche la nostra. Succede a lui ciò che succede tuttora - ed è già successo in passato - a tanti altri valorosi musicisti italiani, e che tante volte, qui o in altra sede, abbiamo denunciato, nella speranza che qualcosa cambi. Perché accade qualcosa di vergognoso: e cioè che un musicista del suo valore, giovane e prestante, stimato ed osannato nel mondo, con un catalogo discografico di grande impegno e sudore ed ormai ricchissimo di titoli, sia praticamente ignorato in patria, dove da sedicenti direttori artistici, piuttosto ragionieri ed affaristi, gli vengono preferiti coetanei ma stranieri, e senza neppure il palmares interpretativo che a Bellucci nessuno potrà più strappare. E ciò accade anche quando, per effetto della crisi in atto, una naturale saggezza dovrebbe suggerire - come fanno del resto nazioni più sagge ed oneste - la scelta di un interprete indigeno, di uguale se non superiore valore di quello straniero. In Italia non si fa, non si è mai fatto, salvo nel caso in cui si appartenga a mafie e società segrete o si abbiano affari in comune con agenti potenti, per i quali il valore musicale di un interprete è l'ultimo dei pensieri. Infinite volte abbiamo detto anche in pubblico ai rappresentanti di importanti istituzioni musicali che ciò era assurdo oltre che antieconomico. E per noi, aggiungiamo, anche legalmente sanzionabile. I signori della diligenza hanno sempre tirato in ballo la libertà del direttore artistico, o di colui che con un eufemismo chiamano 'direttore artistico'. Come se noi non sapessimo leggere fra le righe di programmi e cartelloni e dedurne intrecci, scambi, favori molto poco artistici. A questa storia - che lo ripetiamo: non interessa solo Bellucci, benché il suo sia il caso più eclatante - occorre porre fine. E si può. Il ministro Bondi, che in nome dell'onestà e della responsabilità si sente impegnato a salvare la musica in Italia, tagliando il FUS, cominci a disporre, con una circolare del suo direttore generale Nastasi, che le istituzioni musicali finanziate con denaro pubblico sono tenute a preferire - anche per via della crisi, ma non esclusivamente per questo, perché non si tratta di fare beneficenza - interpreti italiani, come fanno in linea di principio nazioni nostre sorelle. E prescrivere anche che nelle istituzioni di maggior prestigio, non possano per più di due volte restare negli stessi incarichi direttivi le medesime persone. Così si romperebbe quel circuito anche affaristico che è alla base di determinate scelte che hanno penalizzato alcuni nostri interpreti di grande valore, osannati e tenuti in palmo di mano, come meritano, all'estero. E in patria, invece, no. ( P.A.)

## Dopo un concerto di Giovanni Bellucci

Organizzato da "Il Pianoforte" di Verona, ha avuto luogo un prestigioso appuntamento concertistico con il pianista Giovanni Bellucci, dedicato a pagine di Fryderyk Chopin (1810-1849). È possibile riabilitare i fasti della grande scuola lisztiana al di là delle consolidate prassi esecutive neoclassiche oggi imperanti ed impostesi dopo la lezione di Rubinstein, Benedetti Michelangeli e Pollini? Il giovane solista italiano e di fama soprattutto europea è in grado da solo di esserne il più acuto e persuasivo revisore. Il suo pianismo, se si dovesse pensare a un parallelo possibile nel passato, allude forse alle realizzazioni, per quanto se ne sappia, di un Anton Rubinstein, caposcuola del concertismo russo della seconda metà dell'Ottocento.

Ma la vera lezione di Bellucci, di cui tutto il concerto si permeò, riguarda la libertà del suono pianistico e la traduzione vivente del messaggio chopiniano troppo codificato in versioni eburnee che ne rendono lo stile forse troppo legato ad un razionalismo strenuo. Ma questo è un vezzo generale dell'amministrazione del suono che i grandi virtuosi del passato (Busoni, Cortot tra tutti) avrebbero sdegnosamente rifiutato.

Giovanni Bellucci si pone così alla testa di un nuovo spirito del pianismo ancorché saldamente ancorato agli splendori del passato. Non si tratta di una riabilitazione ma di uno spirito che prosegue nel solco di una modernissima fenomenologia del suono sentito al di là di ogni rigida testualità. Parafrasando Piero Rattalino, "è una forza della natura al di là dello spazio e del tempo (si pensi ai 'Notturmi' op.15 n.2, e op.48 n.1) e sollecitato dai diversi parametri del suono pianistico".

Bellucci conduce per mano in un viaggio affascinante e meraviglioso nella poetica chopiniana decantandone non solo l'intimismo ai limiti del silenzio ma in particolare quello posto in sottordine, il côté epico-eroico del compositore sofferente e ardente il cui solo termine di riferimento uditivo è quello offerto da Vladimir Horowitz, ma al netto delle sue mirabolanti divagazioni strumentali che sembrano andare al di là dello statuto delle composizioni (Londra 1982).

Ecco la 'Ballata n.1 op.23' che si precisa all'ascolto secondo uno sguardo di lungo orizzonte drammatico-espressivo. Il pianista propone di rileggere opere ormai costrette in un disegno esecutivo sclerotizzato, quasi egli le potesse recuperare appena uscite dalla penna ideale del compositore.

Ecco i 'Sei Canti polacchi' trascritti dall'op.74 da Franz Liszt (R.145) in cui il virtuoso (che si dedica ad un approfondimento dell'imponente stile "orchestrabile" del compositore ungherese) accentua aspetti visionari del melos legato a potenziare i ritmi di mazurka sottesi alla filigrana dei brani, choc per l'uditorio in quasi tutto il concerto. Qui risiede la capacità innata di Bellucci di indurre a pensare letteralmente a come Liszt stesso avrebbe storicamente suonato Chopin.

Ecco ancora, vertice della serata memorabile, la versione busoniana della 'Polacca in la bem.magg. op.53' "Eroica" (1842), forse la più intensa lettura mai udita per le acmi dinamiche e la congesta impostazione del fraseggio, integrato da un pedale armonico straordinario. Così lo 'Studio in do diesis min. op.10 n.4' con accenti personalissimi e il vertiginoso incalzare incalzare del tempo ritmico. Dopo una 'Berceuse' di mirabile visionarietà la serata approda, in conclusione, all'abbagliante capolavoro dello sperimentalismo chopiniano, la 'Sonata n.2 in si bem.min. op.35' (Marcia funebre) che, sotto le dita del solista appare dilatarsi enormemente, crescere lungo un periodare che dà all'opera un nuovo statuto uditivo sfidando anche qui la tradizione consolidata. Quello alimentato e dominato dalla coscienza di Giovanni Bellucci è un pianismo che ama le sfide più temerarie, e sarebbe auspicabile avere anche un saggio schumanniano di questa forte lezione, che si accosti, per esempio, all'Humoresque e al suo sincopato mirabolante, e, per converso, ai 'Gesänge der Frühe'.

Caso pressoché unico nel panorama concertistico, Bellucci assume su di sé, forte di un magistero tecnico di improbabile raffronto, tutta l'epica visionaria di cui l'esaltazione del momento fisico dell'arte abbisogna per andare al di là della musica dei ragionieri del suono (nessuna riproduzione tecnologica potrà rendere l'esperienza della "mesmerizzante" pregnanza stilistica del pianista romano) incamminato lucidamente verso un neoromanticismo della musica di cui il nostro tempo è assetato.

ENZO FANTIN

definire "adattamento", e le molte altre componenti che invece abbiamo smarrito irrimediabilmente e che ovviamente non possono essere concretamente recuperate. La musica potrebbe, a mio avviso, impedirci di perdere il contatto con quella sfera intima, ancestrale di noi stessi, ma anzi aiutarci a rievocare con forza quelle voci e quei sentimenti che noi, distratti, ormai non ascoltiamo più. Tornando a Schumann e alla sua generosità intellettuale: il sapere, diversamente da Chopin, accettare, apprezzare, e al limite, idolatrare i suoi colleghi, o compagni d'arte, più dotati, rende peraltro evidente una delle sue debolezze: la cedevole apertura della struttura caratteriale che lo ha portato ad essere nell'amore legato a una donna di grandissimo talento musicale, ma soprattutto nata per essere "l'interprete", come lo si concepiva all'epoca: non il veicolo dello strazio che si agita dietro la creazione di un'opera artistica, ma l'abile presentatore, e imbonitore di una folla che accorra all'ascolto; tanto è vero che Clara detestava Franz Liszt, che era considerato il pianista "concettuale": mentre gli altri pianisti 'seducono', l'Ungherese ci vuole spiegare, insegnare qualcosa; Clara Wieck sosteneva che il pubblico dovesse essere messo nella condizione di accettare ciò che gli venisse proposto.

La selezione di opere del marito che ella eseguiva risentiva di questa convinzione, e metteva in luce il bisogno che ella nutriva di avere l'apprezzamento del pubblico; Clara giungeva ad influenzare Robert per indurlo a riscrivere alcune pagine in maniera più pianistica.

A me è capitato di analizzare le versioni originali di alcune pagine - versioni deliranti, se vogliamo, ma proprio per questo (sorridente) pienamente "schumanniane" - e nella comparazione posso affermare che Schumann sia stato in qualche modo condizionato,



anche ispirato dalla sua musa, ma certamente - e queste sono contraddizioni - condizionato a tal punto da non potere essere integralmente se stesso. D'altra parte: quale Schumann è se stesso? Quando parla di sé egli dice "lo sono Eusebio" e anche "lo sono Florestano"; egli pone già il problema di una identità almeno sdoppiata; oppure mostra di accettare, pericolosamente, che un individuo possa essere tutto e il contrario di tutto; la 'non definitività' della personalità di Schumann che non afferma ma, caso mai, mette in discussione, è il tratto che in conclusione mette il pubblico meno partecipe delle vicende narrate dalla sua musica; il pubblico ha sempre bisogno di essere preso da una mano molto forte che lo rassicuri (Schumann è tutto, ma non rassicurante), e che mostri un elemento: e quell'elemento deve essere una certezza. A conferma di ciò le sue Variazioni per pianoforte, che sono state scoperte recentemente, sulla 'Settima Sinfonia', e su temi della Sesta e della Nona Sinfonia di Beethoven, sono un esempio di scrittura pianistica assolutamente utopica, e non è un caso che Schumann, nel suo guardare oltre, con la straordinaria sensibilità che gli era propria, abbia scoperto il talento di Berlioz e della 'Sinfonia Fantastica', non attraverso l'audizione sinfonica, e nemmeno grazie alla lettura della partitura, che non era ancora stata pubblicata, ma, nel 1833, attraverso la trascrizione per pianoforte ad opera di Franz Liszt, dalla quale Schumann ha tratto forti motivi di ispirazione, sia nella scrittura pianistica, definibile "a fiammate", dato che comprendeva salti tra registri diversissimi, ed escursioni avventurose e persino improbabili sulla tastiera per realizzare nella dinamica delle due mani l'oscillazione timbrica tra le differenti aree, quindi creare l'illusione di simultaneità tra registri reciprocamente lontanissimi,

e di conseguenza uno spessore sonoro di grana orchestrale, sinfonica.

### 1833: Liszt contava ventidue anni...

Ventidue anni! Ed erano sei anni dalla morte di Beethoven. Oggi è possibile comparare la scrittura pianistica dell'ultima 'Sonata op. 111', di Beethoven, con lo spartito della 'Sinfonia Fantastica' e si rimane sconvolti. Ci si chiede: è lo stesso strumento? Sì, è lo stesso strumento! Il pianoforte viene spinto ai limiti estremi, all'esplosione. Nella storia della cultura è un periodo meraviglioso quello che viene interpretato attraverso la musica di Schumann e di Chopin. E il pianoforte e la cultura di Liszt. La dedica a Robert Schumann con cui Chopin invia la 'Ballata n.2', composta dal 1836 al 1839, propone il ritratto del Tedesco - i Due si sono ritratti in musica reciprocamente: e per i posteri è una cosa bellissima - nella sua schizofrenia: si coglie il momento bucolico di calma pastorale su cui si scatena improvvisamente una terribile tempesta, che si placa altrettanto improvvisamente senza una ragione plausibile. Robert Schumann pensa a Chopin, sia dedicandogli quel sommo capolavoro pianistico che sono i 'Kreisleriana' (1836) e poi il n.12 di 'Carnaval', un brano in cui appare la 'maschera' di Chopin, dai tratti sintetizzati in una scrittura di straordinaria raffinatezza: ad esempio il raddoppio di ottava dell'elemento tematico, senza preparazione - come una seconda voce ventriloqua - rafforzando quella principale, precisa il disegno del fantomatico universo narrativo di Chopin, e lo descrive

mettendolo immediatamente in atto in questo piccolo ritratto: si tratta di pochi secondi di musica, ma, come in un'istantanea, essi focalizzano le caratteristiche del compositore Chopin.

In una affrettata conclusione - ma l'argomento è così vasto! - si può ricordare l'apologia che si è fatta della capacità di questi due straordinari sensibilissimi artisti di capirsi reciprocamente, di raccontare se stessi, e di riflesso, fedelmente, le pulsioni collettive del mondo, attraverso la loro musica, senza dimenticare gli 'abbagli' che qualche volta hanno un poco disorientato, come quello che ha colpito Schumann quando, ricevendo lo spartito da poco pubblicato, della Sonata n.2, op.35 "Marcia funebre" di Chopin, descrive - con parole che confermano anche il fortissimo impatto che Chopin esercitava sul suo mondo - il Finale, così sinistro, insolito, fuori da ogni schema "simile a un'ironia piuttosto che a una musica qualsiasi...senza melodia e senza gioia soffia uno strano, orribile spirito...cosicché ascoltiamo come affascinati e senza protestare fino alla fine - ma anche senza lodare: poiché questa non è musica". @



# ANNIVERSARI, NIENT'ALTRO CHE ANNIVERSARI

La vita musicale in Italia, come anche in buona parte nel mondo, è quasi sempre scandita dal ritmo degli anniversari. Cade il secondo centenario della morte di Mozart (1791-1991), si programma l'esecuzione di tutte le sue opere, si ripubblicano tutte le registrazioni esistenti ecc.. (la qual cosa, visto il successo precedente, si ripete anche nel 2006, 250° anniversario della sua nascita), come se ci fosse ancora qualcosa di Mozart che non conosciamo, come se la sua musica non venisse eseguita con regolarità, e, perciò, si attendesse per farlo, la ricorrenza centenaria. Mai che a qualcuno venga in mente di avviare una iniziativa di divulgazione musicale presso il pubblico più giovane, contando sulla popolarità del Mozart di turno.

E quando un anno è avaro di ricorrenze musicali, che si fa? Si anticipano gli anniversari venturi o si prolungano quelli appena celebrati e ormai conclusi, secondo logica. Naturalmente non tutti gli anniversari sono uguali. Qualche esempio.

Prendiamo il caso dell'anno appena concluso, quando ricorrevano due importanti anniversari: bicentenario della nascita di Frédéric Chopin (1810-1949) e Robert Schumann (1810-1856) - musicisti che non hanno più bisogno di simili ricorrenze, essendo la loro musica entrata in repertorio. Manco a dirlo, è stata l'occasione per riascoltare, in quantità maggiore e con maggiore intensità, la loro musica - i pianisti erano in ritiro tecnico da qualche anno per prepararsi alla ricorrenza.

Sempre nel 2010 ricorreva un altro anniversario passato in sordina, il terzo centenario della nascita di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), lo sfortunato compositore marchigiano, nato a Jesi e morto a Napoli a soli 26 anni. Di Lui si sono ascoltati qualche 'Stabat Mater' in più, e magari s'è rivista - o no? - 'La serva padrona', e basta, almeno nelle grandi istituzioni. Per fortuna la sua città natale aveva deciso, invece, di fare le cose in grande, avviando - finalmente - l'edizione 'nazionale' delle sue opere, e programmando già da quest'anno e per un triennio, grazie anche all'apporto di Claudio Abbado, la rappresentazione di tutte le sue opere ('La serva padrona', 'Il Flaminio', 'L'Olimpiade', 'Lo frate'nnamurato', 'Il prigionier superbo' ecc...). Senonchè l'inesorabile mannaia di

Bondi ha fatto cancellare buona parte della programmazione.

Ci sono poi anniversari extra large, per i quali un anno sembra non bastare, come per Franz Liszt (1811-1886) - di cui quest'anno ricorre il 2° centenario della nascita. Per lui la Italian Liszt Society, per iniziativa del suo presidente Michele Campanella, lizztiano doc, in collaborazione con l'Accademia di Santa Cecilia e l'Accademia Chigiana di Siena, ha programmato addirittura una maratona pianistica, da svolgersi fra il 2010-2011, all'Auditorium 'Parco della Musica' di Roma, nel corso della quale in sette giornate - il calendario è già noto - una sessantina di pianisti italiani di diverse generazioni, e fra essi anche alcuni neo diplomati dei Conservatori italiani, ma lizztianamente superdotati, eseguono, per la prima volta al mondo, la letteratura pianistica lizztiana dalla prima all'ultima nota: 55 ore complessive di musica per i 300 pezzi dello sterminato, e in molti casi anche impervio, catalogo pianistico di Franz Liszt. Le giornate-maratona, cadono tutte di domenica, la prima il 16 maggio 2010, la seconda questo gennaio e l'ultima il prossimo 23 ottobre. Un'impresa da ascrivere doppiamente nel Guinness: per il primato musicale e per quello atletico. Buon anniversario! @





Amarcord Scarlattiano

## ROMANZO DI UN ROMANZO. IV

di Roberto Pagano

Pace, pace mio Dio...

La risposta di Degrada non si fece attendere: *Caro Pagano, mi affretto a risponderti, anche se sono rimasto un po' frastornato, sorpreso e dispiaciuto dal tuo tono. La intendo come lo sfogo di un amico a un amico e pertanto ti do i chiarimenti che desideri, nella misura nella quale posso concretamente farlo. [...] Permettimi di risponderti schematicamente, per punti, per evitare che ai fraintendimenti già esistenti se ne aggiungano altri.*

*Mi pare che il tuo sfogo nasca essenzialmente dal fatto che in una recensione di un paio di cartelle del libro di Boyd hai colto degli accenni critici al tuo libro. Attribuisco a un momento di amarezza, che non è amico dell'obiettività e dell'equilibrio, espressioni del tutto insensate quali quelle di aver voluto io "ridicolizzare il frutto del lavoro di tutta una vita". In realtà non pensavo al tuo libro, ma ad alcuni problemi più generali.*

Quali, ci sarebbe da domandarsi, se la non richiesta giustificazione che segue immediatamente non spiegasse molte cose (ma non tutte):

*Permettimi innanzitutto di dirti che non ho ancora recensito la tua monografia esclusivamente perché essa pone, proprio per la sua ricchezza e novità, una quantità di problemi sui quali non mi sono fatto ancora una idea precisa; in altre parole, non sono preparato abbastanza per scrivere la recensione molto ampia e argomentata che esso richiederebbe. A botta calda ti scrissi una lettera nella quale ti esprimevo il mio più vivo apprezzamento per la tua fatica, insieme a qualche riserva (che mi concederai di avere, spero).*

Non resisto alla tentazione di interrompere ancora la citazione per mettere in opportuno rilievo un'umile confessione d'inadeguatezza, in aperto contrasto con l'immediata discussione del testo di Boyd, con il successivo abbandono dell'idea di recensire, con l'involuzione e con la definitiva cessazione dei nostri rapporti.

Seguiva un'analisi dello "stato attuale degli studi scarlattiani" ancora oggi in gran parte condivisibile, non ostante il quarto di secolo trascorso. Intanto la monografia di Kirkpatrick era "stupenda", anche se



"figlia dei suoi interessi di clavicembalista e figlia del suo tempo". Avrei avuto qualche riserva da fare sulla presunta ghettizzazione della produzione vocale settecentesca, ma è innegabile che in quegli anni la conoscenza della materia fosse limitata. Non sembra che Degrada avesse difficoltà a riconoscere nel repertorio sonatistico "la sezione più importante dell'attività scarlattiana", dato che confessa: "io non credo affatto che le musiche vocali di Domenico, globalmente considerate, presentino, su un piano puramente estetico, una validità minimamente paragonabile a quella delle Sonate"; né gli si poteva dar torto quando rilevò "una curiosa aporia sul piano filologico delle fonti, della loro trasmissione e della loro cronologia". Dimenticava però che il patrimonio vocale è pervenuto attraverso manoscritti raramente databili, disseminati in varie biblioteche e archivi, mentre la doppia serie di codici datati che hanno tramandato le Sonate fornirono a un Kirkpatrick in cerca di cronologia una sorta di tavola apparecchiata non sempre adatta a un commensale letteralmente schiavo di concezioni metodologiche d'ispirazione

positivista, anche se disposto a sollevare dubbi che i suoi avversari continuano scorrettamente a ignorare. Lucida, l'indicazione dell'itinerario da percorrere:

*Ritengo che sia importante studiare a fondo e analiticamente tutto il corpus vocale, per cercare di comprendere meglio la formazione musicale, culturale, 'ideologica' di Scarlatti e per cercare di capire quale mai sia il nesso che unisce questo corpus davvero imponente (anche se nel complesso non di qualità eccelsa) a quello delle Sonate.*

Trovo infelicemente fumosa l'allusione alla formazione 'ideologica' di Domenico: ora sarò io a chiedere la dimostrazione di una sua precoce emancipazione mentale dai canoni estetici inculcatigli dal padre. Ma la parte più interessante del progetto sarebbe stata la seguente, se successivamente un patologico bisogno di svalutare l'operato altrui non avesse visto clamorosamente smentiti i buoni propositi:

*Se nel frattempo altri studiosi affronteranno i problemi delle sonate, studiando criticamente le nuove fonti che stanno emergendo continuamente dagli archivi portoghesi e spagnoli (questo fenomeno è davvero impressionante) e riconsiderando il problema globale della costituzione, delle cronologia e della trasmissione del corpus sonatistico, ebbene, avremo fatto dei grossi passi avanti. Ipotizzo (mi auguro) che alla fine un qualche rapporto fondato tra musiche vocali e strumentali si possa trovare, in quanto la situazione di verticale dis-*

*sociazione tra i due ambiti è del tutto singolare. Sarebbe auspicabile anche affrontare finalmente il problema della scrittura scarlattiana (intendo la pura e semplice grafia), perché siamo nella triste condizione di non poter identificare musiche autografe, posto che ne esistano (intrigantissimo è il confronto delle grafie di padre e figlio). Non sto a dire a te che sei maestro in questo campo, quanto sarebbero auspicabili nuove ricerche archivistiche, difficilissime, ne convengo, ma indispensabili per chiarire aspetti della biografia ancora del tutto enigmatici.*

Ribadito il giudizio riduttivo della qualità complessiva del corpus vocale, resta incredibile che il firmatario di quella missiva sia la stessa persona che in seguito avrebbe attaccato furiosamente chi si permettesse di dedicare la prevalenza delle proprie attenzioni allo studio della produzione tastieristica; tanto più che nella stessa lettera è possibile leggere: *La somma di queste ricerche non può essere svolta da un unico studioso, e davvero mi auguro che si crei una comunità di ricercatori in sede internazionale, ciascuno dei quali affronti alcuni settori specifici. Io mi sto ingegnando di venire a capo del problema delle musiche vocali: ripeto, un lavoro assai più lungo e complesso di quanto mi aspettassi in un primo momento.*

Seguiva una dichiarazione di "massima stima e massimo rispetto per i colleghi e per le loro metodologie", temperata dall'ovvio diritto a "condividere in misura maggiore o minore il risultato delle loro ricerche". E qui tornava in ballo il mio libro:

*penso sia stato un contributo molto importante; alcune ipotesi che tu affacci (in particolare quella centrale dei rapporti tra A. & D.) credo debbano attendere una conferma documentaria (nel senso più lato del termine); fermo restando che non devono essere stati rapporti facili e pacifici sul piano esistenziale, mi chiedo se su quello artistico le cose andarono proprio come tu pensi. Per quello che emerge dai documenti e dalle musiche sinora noti, ci sono segni che sembrano confermare le tue ipotesi, altri del tutto opposti. Almeno, così a me pare.*

Non capii che già in questa riserva c'era il germe di future catastrofi, anche perché non avrei potuto mai supporre che il successivo ventennio sarebbe stato caratterizzato da tentativi di svalutazione di tutti i documenti prodotti dal "maestro di ricerche archivistiche": primo tra tutti quello - scoperto da Prota-Giurleo - che testimonia la riluttante e ritardatissima emancipazione legale accordata da Alessandro al trentaduenne titolare di incarichi più prestigiosi di quanto fosse quello ricoperto a Napoli dal padre. Oggi avrei tutto il diritto di chiedermi a cosa serva l'acquisizione di chiarissimi documenti, se poi le aure postmoderne della "decontestualizzazione" (venute di moda senza che Degradà se ne appropriasse, almeno palesemente) tendono a rendere inefficaci le testimonianze che qualsiasi lettore non





prevenuto può ricavarne...

Esauriti i chiarimenti, seguivano richieste di spiegazioni su "larghe parti" della mia lettera ritenute assolutamente incomprensibili. A Siena Sheveloff aveva annunciato prossima la pubblicazione di un articolo su 'Musical Quarterly', ma al mio corrispondente erano sfuggite le due corpose puntate di 'Frustrations', che mi affrettai a inviargli in fotocopia. Chiaramente Degrada non poteva cogliere il senso delle mie allusioni e si preoccupava solo di proclamarsi estraneo a tutte le conventicole e vittima lui stesso della mancata attenzione critica della 'Rivista Italiana di Musicologia' nei confronti di ben dodici cantate di Vivaldi da lui pubblicate e della scarlattiana 'Dirindina'.

Era venuto il mio turno di proclamarmi impressionato dal contenuto della lettera e per il momento la sua conclusione poteva essermi soltanto gradita:

*Caro Roberto, ti prego di riconsiderare quanto mi hai scritto alla luce delle mie spiegazioni, che spero siano bastanti a farti credere nella mia serenità di giudizio e nella sincera stima e amicizia che ho sempre avuto per te. Da perfetto babbeo, non chiedevo di meglio e feci precedere la mia risposta da un ramoscello d'ulivo in forma di telegramma:*

GRATISSIMO PACATO CHIARIMENTO SPEDISCO FOTOCOPIE SHEVELOFF DEPLORANDO CAPRICCI DELLA LONTANANZA.

## Contento e gabbato

**G**li articoli dell'Antikirkpatrick d'oltreoceano viaggiavano in buona compagnia:

*Caro Degrada, ti confermo la gratitudine per la franchezza delle spiegazioni e per la diffusione dei dettagli che contrapponi e quello che, con encomiabile equilibrio, hai saputo leggere come "sfogo di un amico a un amico". Ammetto un certo coefficiente di paranoia meridionale (come vedi, non applico solo agli Scarlatti le mie "chiavi"...), alimentata dalla distanza geografica e dalla rarità delle comunicazioni dirette. "Capriccio sulla lontananza"! Permettimi di aggiungere, però, che un po' più di chiarezza non avrebbe fatto sorgere l'equivoco, nel quale non sono stato il solo ad incorrere.*

Seguivano spiegazioni sulle allusioni risultate indecifrabili, oltre ad alcune notizie sulle edizioni di Sonate in corso e sui correttivi che Degrada, in qualità di consulente della Ricordi, avrebbe dovuto suggerire perché l'edizione non fosse più esposta ai giusti rilievi tecnici avanzati da Sheveloff. Dopo quanto mi aveva scritto sulla catalogazione del repertorio vocale di Domenico Scarlatti ebbi l'ingenuità di pro-

porgli di compilarlo lui per la voce che Alberto Basso mi aveva richiesto per il DEUMM UTET; avevo già comunicato di non essere in grado di predisporlo, data l'imminenza della pubblicazione. Aggiungevo ingenuamente:

*Anche se queste cose andrebbero fatte diversamente, è sempre un "monumento" italiano ad essere pubblicato e tutti abbiamo interesse che appaia al meglio.*

La risposta lasciava sperare che ogni malinteso fosse definitivamente chiarito:

*Caro Pagano, ho ricevuto il tuo telegramma, la tua lettera e le fotocopie dell'articolo di Sheveloff (delle quali ti ringrazio moltissimo). Mi rallegro anzitutto che le mie spiegazioni ti abbiano soddisfatto. Ho letto con estremo interesse l'articolo di Sheveloff, che ho trovato oltremodo stimolante, anche se devo ammettere che non tutto mi convince (ma alcune cose sì) e che talora ha la mano pesante (anche inutilmente e gratuitamente pesante). Ma io non sono responsabile di quello che un musicologo americano scrive e nemmeno degli accenni che fa a me stesso: accenni imbarazzanti, in quanto, come ti ho già spiegato, io non ho mai espresso l'intenzione (che comunque non ho) di voler essere il direttore di una nuova edizione critica di tutto quanto Domenico Scarlatti ha pubblicato. Chi firma un articolo si assume la responsabilità di quello che scrive, ed eventuali rimostranze vanno fatte all'autore.*

*Ti ringrazio per la proposta, ma non sono proprio in condizioni di controllare l'elenco delle opere di Domenico per il DEUMM; a parte il periodo davvero non inviabile che sto passando e la quantità di impegni cui devo far fronte, sono nel bel mezzo di un lavoro per definizione "in progress" sulle musiche vocali: il momento meno indicato per dei consuntivi. Penso che Boyd potrebbe firmare un ottimo elenco delle opere, strumentali e non, visto che ne ha appena elaborato uno per la sua monografia.*

*Spero si dia nel prossimo futuro un'occasione per incontrarci, anche per evitare deleteri "capricci della/sulla lontananza". Mi auguro tu sia sempre disponibile per suggerimenti e consigli, quando i nodi del mio lavoro (che presumo saranno parecchi) verranno al pettine. Per ora tanti cari saluti e i migliori auguri di buon lavoro.*

Francesco

Non potei frenare un sorriso di fronte alla pretesa di infliggermi la rettifica dell'intitolazione di un brano che faceva parte del mio repertorio di clavicembalista: mi ero limitato ad adattarla alle circostanze. Se a mia volta avessi voluto salire in cattedra avrei potuto rilevare il lapsus che aveva indotto Degrada a parlare di una "nuova edizione critica di tutto quanto Domenico Scarlatti ha pubblicato": da un'iniziativa così clamorosa sarebbe rimasta esclusa tutta la produzione vocale del musicista, per non parlare di cinque centinaia di sonate...



Non ebbi modo di fargli notare l'errore, comunque, in quanto da quel momento il rapporto diretto svanì nel nulla.

### Dieci anni dopo

Immemore del proposito di tenere i contatti con il potenziale e auspicato "consulente di gran lusso", Degrada lasciò passare dieci anni prima di uscire allo scoperto e lo fece – vedi caso – in area petroniana. Nel saggio dedicato a 'Tre "Lettere amorose" di Scarlatti', pubblicato ne 'Il Saggiatore musicale' (IV, 2 – 1997, pp. 271-326) il nostro traeva spunto dalle musiche da lui esaminate per prodursi in aggressive recriminazioni contro due studiosi - Sheveloff e, in misura minore, il sottoscritto - rei di non aver fatto "nessun serio tentativo di comprendere il peso e soprattutto il senso che per Domenico ebbe la composizione di musiche non strumentali (per il teatro, la camera, la chiesa)." Fummo accusati di partire "dal presupposto (non verificato) che le sue musiche vocali non possedessero il valore estetico e l'importanza storica delle Sonate per clavicembalo".

Riferendosi alla voce da me redatta per il DEUMM, poi, il mio ex amico ebbe la condiscendenza di giudicare il mio giudizio "più equilibrato" rispetto a quello di Sheveloff, "ma sostanzialmente su posizioni tradizionali": in verità non poteva perdonarmi di aver messo il coltello nella piaga deplorando gli irragionevoli radicalismi dei fautori di uno schizofrenico doppio volto del musicista, ma considerandoli quasi alla stessa stregua di quelli ostentati da "quanti vorrebbero avvicinare i suoi due atteggiamenti fino a confonderli, oltre ogni verisimiglianza". Avrei potuto limitarmi a copiare il passo della lettera citata nella scorsa puntata di queste memorie, per chiedere cosa fosse cambiato nel paragone estetico tra i due generi che in almeno due occasioni lo stesso Degrada aveva definito in termini schiacciante favorevoli alla produzione strumentale, ma polemizzare sarebbe stata fatica inutile, in quanto la maschera dell'amicizia era caduta e una sola risorsa appariva infallibile a una "faccia" stanca di fingere: il "volta-faccia".

Tutte le passate valutazioni riguardanti Roberto Pagano sembravano sprofondare nel dimenticatoio di chi aveva lodato "il giusto credito conferito a certe testimonianze settecentesche ingiustamente lasciate cadere in tempi recenti" ed era bastato che dall'altro lato dell'Atlantico Sheveloff si scatenasse nella sua radicale demonizzazione dell'operato di Kirkpatrick perché Degrada si rimangiasse l'anatema appena pronunciato contro di lui e abbracciasse frettolosamente la svalutazione di testimonianze giudicate

poco attendibili in quanto rese a qualche lustro di distanza dagli eventi, ma che invece hanno molta importanza, anche perché assolutamente prive di contraddizioni.

Dopo quello che ho narrato i miei lettori comprenderanno quanto m'infastidisse trovare relegata in una nota a piè di pagina del ricordato articolo sulle 'Lettere amorose' una stroncatura del mio volume occasionata dalla citazione di un passo nel quale Sheveloff diagnosticava che lungi dai condizionamenti della "Neapolitan functional music" Domenico fosse più portato a improvvisare e comporre alla tastiera, «esplorando qualsiasi cammino le sue dita fossero capaci di scoprire.» Scrivendo che il musicista, "libero dalla personalità opprimente e critica del padre, poteva sbagliare da solo e investire nelle proprie avventure" Joel aderiva all'ipotesi biografica più tradizionale. Leggendo che "lasciando dietro di sé protettori italiani privi d'immaginazione, D.S. poteva crogiolarsi nell'incoraggiamento di Maria Barbara e della sua corte" Degrada poteva dare in smanie, ma questo non avrebbe dovuto consentirgli di scrivere:

*In realtà il problema critico non si risolve stendendo astratte - e oziose - graduatorie di merito e stabilendo la priorità estetica o l'importanza storica di questo o quel settore della produzione scarlattiana (essendo ovvio che l'originalità delle Sonate e il loro impatto sulla storia della musica europea non ha un corrispettivo possibile nelle opere vocali): l'indagine da compiere consiste nell'analisi stilistica di un settore comunque fondamentale nello sviluppo della personalità creativa del musicista e determinante per comprenderne la psicologia compositiva. Sui rapporti tra Alessandro e Domenico, affascinante e ricco di nuovi documenti, ma nella sostanza poco convincente, appare il libro dello stesso R. PAGANO, Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una, Milano, Mondadori. 1985.*

Ancora una volta la superiorità e l'importanza delle Sonate non poteva essere messa in discussione ma la scelta di dedicare ad essa le mie fatiche specialistiche veniva sotteraneamente condannata, giusto dalla persona che l'8 maggio 1987 si diceva convinta dell'impossibilità che la somma delle ricerche fosse svolta da un unico studioso; dalla persona che si era spinta addirittura ad auspicare la creazione di «una comunità di ricercatori in sede internazionale, ciascuno dei quali affronti alcuni settori specifici».

Cosa voleva dire questa liquidazione del mio pur "affascinante" contributo biografico con un generico e semplicistico "ma nella sostanza poco convincente"? Aveva diritto di assumere un simile atteggiamento un critico che precedentemente si era dichiarato "non abbastanza preparato per scrivere una recensione molto ampia e argomentata"? Se i tredici anni trascorsi furono impiegati a cercare il modo di stendere testardamente nella pretesa di "una conferma



documentaria (nel senso più lato del termine) della soffocante invadenza di Alessandro nella vita e nell'attività del più geniale tra i suoi figli, rispondo ancora una volta di avere già prodotto documenti e testimonianze esaurienti e ripeto che nessuna ricerca d'archivio potrà mai fornirci un'attestazione medica documentante le ecchimosi provocate sulle guance di Domenico dagli schiaffoni paterni, anche perché più che probabilmente quegli schiaffi non furono mai dati. Sprofondati nelle nebbie (non solo climatiche) alimentate da venefiche ciminiere e dalle evaporazioni del Po e del Tamigi, i miei critici continuano a riservarsi il diritto di ignorare che ancora in tempi a noi vicinissimi nel meridione d'Italia "bastava un quasi impercettibile cambiamento nel tono della voce del padre-padrone per indurre a cieca obbedienza il più indocile dei figli"<sup>1</sup>.

Stupito e amareggiato, Boyd mi scongiurò di non sprecare in polemiche il tempo che avrei fatalmente sottratto allo studio, ma oggi posso solo pentirmi di aver seguito il suo consiglio: portare immediatamente a conoscenza degli specialisti del settore le ragioni che oggi espongo avrebbe impedito la diffusione sotterranea dei veleni che continuano a presentarmi sotto luce impropria a un pubblico ben più vasto e meno specificamente competente. Non mi avventuro a esplorare le cause che indussero a tanta doppiezza il mio diffamatore milanese, ma resta valida l'antichissima regola che in un contesto culturale inadeguatamente informato vuole la gloria accademica legata a crociate in favore di aspetti inesplorati o fraintesi di un'epoca, per non parlare della rivalutazione di "minori". Sembra di essere tornati ai tempi ingloriosi che videro un Torrefranca contrapporre Platti "il Grande" a Philip Emanuel Bach "il piccolo", ma per buona sorte qui la giostra resta riservata a un unico cavaliere: Domenico Scarlatti, il quale negli anni immediatamente successivi alla sospirata emancipazione ebbe tutte le ragioni del mondo per mantenersi ligio alla linea operativa cara al padre.

Altre considerazioni si aggiungono a quanto ho scritto e stupirò quanti mi considerano un sostenitore della cosiddetta linea-Kirkpatrick, dichiarando che sbaglierebbe chi attribuisse esclusivamente alla famigerata subordinazione al patriarca le scelte operate da Domenico restando ancorato all'area della vocalità: i committenti ricchi e potenti dai quali dipendevano i guadagni di un maestro di cappella non avrebbero investito altrettanto danaro per godersi prodigi tastieristici che risultano pubblicamente esibiti solo in tre occasioni (grazie a testimonianze settecentesche puntualmente messe in dubbio dai nichilisti di moda). La rarità di eventi artistici di questo tipo non è parto della mia fantasia di romanziera: anche se recentemente è stato scoperto che in più di un'occasione Haendel si fece ap-

plaudire come clavicembalista nei concerti domenicali offerti dal marchese Ruspoli alla 'haute' romana, la rarissima presenza di resoconti specifici nei diari e nelle gazzette del tempo è incontestabilmente legata al fatto che in quegli anni la pratica clavicembalistica non avesse uno sviluppo pubblico lontanamente paragonabile all'attuale. Significativamente i documenti scoperti da Doderer nell'archivio Segreto Vaticano hanno chiarito che quando Domenico, impazientemente atteso alla corte portoghese, volle presentarsi ai sovrani non lo fece stupefacendoli con il suo virtuosismo cembalistico, ma cantando (il che gli procurò l'onore di essere accompagnato al cembalo dalla regina in persona). Sapeva bene cosa i sovrani si attendessero da lui nel 1719; molto probabilmente un omaggio rivolto a João V si sarebbe tradotto allora nella stampa di una raccolta di cantate; vent'anni più tardi la dedica degli 'Essercizi' potrà essere letta come monumento ad una pratica della musica strumentale, gradita alla regina e felicemente parallela all'insegnamento impartito da Scarlatti al fratello e alla primogenita del re. Non era stato certamente l'esito del certame ottoboniano che vide Domenico gareggiare con Händel a spianargli la via alla direzione della Cappella Giulia; in precedenza Maria Casimira di Polonia non aveva ingaggiato il clavicembalista, ma "l'altro Domenico Scarlatti", incaricato di comporre e dirigere opere, oratori e verosimilmente cantate. Ho appreso recentemente che dopo la liberazione di Vienna e la disfatta dell'esercito ottomano Marysienka, letteralmente tripudiante per la vittoriosa impresa del marito, lo accolse in Polonia suonando lei stessa una marcia trionfale sul cembalo donatole dall'Imperatore; passato inosservato a tutti gli storici precedenti, il suo rapporto con lo strumento di Domenico Scarlatti mi suggerisce possibile qualche forma di anticipazione romana di quelle esibizioni domestiche che i biografi hanno immaginato caratteristicamente legate agli svaghi dei principi delle Asturie nel periodo che precedette la loro ascesa al trono di Spagna. Il silenzio degli 'Avvisi' e di Valesio dice però chiaramente che se Maria Casimira si compiacque di trasformare in 'Hausmusik' i prodigi cembalistici di Scarlatti junior, dai relativi godimenti rimaneva escluso lo scelto pubblico che l'ex regina soleva invitare ad assistere alle rappresentazioni operistiche di Palazzo Zuccari.

La ricostruzione di questa situazione è basata su quel contesto sociale e artistico della cui conoscenza approfondita in passato Degrada mi diede credito, ma che successivamente avrebbe voluto considerare addirittura ignorato da me, se ha potuto accusarmi di "costruire" ipotesi farneticanti, prive di contatto con basi documentarie solide e controllabili. L'atteggiamento nichilistico che recentemente ho avuto ragione e possibilità di contestare a Sutcliffe<sup>2</sup> affonda

<sup>1</sup>Roberto PAGANO, "Penuria di fatti concreti? Premesse opportune alla celebrazione del duecentocinquantesimo anniversario della morte di Domenico Scarlatti (1757)" in *Rivista Italiana di Musicologia*, XLI, 2006. n° 2, pp. 333-338 (p335).

<sup>2</sup>PAGANO, "Penuria" cit., passim.



le radici in questo brutale cambiamento di registro di Degrada, passato disinvoltamente dall'antico riferimento alla "quantità di cose che sai e che io ignoro" all'insultante patente che mi consegnava fantasioso 'novelist' a una sorta di braccio secolare britannico dal quale la scomparsa di Boyd mi ha lasciato indifeso. Producendo i documenti di un così squallido voltafaccia sono finalmente in grado di smascherare come mendace l'individuo che nel 1987 dichiarò che le sue critiche non si riferivano al mio libro e definiva insensata una mia interpretazione del suo comportamento che la nuda ricostruzione dei fatti rende inequivocabile.

\* \* \*

Non contento della prodezza che ho appena descritto, il Professore tornò alla carica due anni dopo, sempre in area bolognese. Il Terzo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale», tenutosi dal 19 al 21 novembre 1999, lo vide coordinatore di una tavola rotonda dedicata al tema "Biografia e composizione". Nella sua relazione di base Degrada non si lasciò sfuggire l'occasione per stroncare ancora una volta e con la solita genericità il risultato di studi e ricerche che contribuivano solo in misura da lui ritenuta insoddisfacente all'erezione di quel monumento a Domenico Scarlatti vocalista che stava particolarmente a cuore al revisore della 'Dirindina'. "Biografia e composizione" è intitolazione infelicissima e forse volutamente imprecisa. Ho atteso invano una pubblicazione del testo integrale dei contributi per capire se a Bologna siano state individuate norme-capestro alle quali i biografi dovrebbero sottostare in futuro, quando non vogliono andare incontro a processi e condanne degni dell'Inquisizione. A giudicare dalla relazione di base si è dato un colpo al cerchio e uno alla botte, senza riuscire a decidere se nella 'vexata quaestio' del biografismo fosse nel giusto Sainte-Beuve o Proust, suo interessato (e perciò non molto attendibile) oppositore. L'occasione è apparsa comunque propizia per gettare ogni possibile discredito sull'opera del sottoscritto, questa volta manzonianamente innominato. Lo spunto all'attacco veniva dalla mancata estensione di un'indagine approfondita alla produzione vocale del musicista, ma il delirio dell'accusatore si è fatto palese quando ha chiamato in causa la già ventilata invenzione di una biografia e di "un percorso stilistico privo di ogni fondamento storico". Che la "biografia" non sia stata costruita su una documentazione solidissima è ipotesi diffamatoria, suggerita dalla più sfrontata malafede a chi non ha potuto fare a meno di riconoscere, a denti stretti, che il mio libro è "ricco di nuovi documenti". Per quanto riguarda il percorso stilistico, poi, l'immaginazione - veramente fervida - è quella del mio accusatore, il quale tra-

scura di prendere atto delle puntualizzazioni che tutti possono leggere chiaramente espresse nella mia lettera del 1° maggio 1987: gli è comodo continuare a identificare le mie ipotesi con quelle a suo tempo - e con un certo margine di dubbio, torno a ripetere! - avanzate da Kirkpatrick.

### **"Con buona pace di Pagano..." Fondamenti di una carriera di romanziere**

**G**ia prima che Sutcliffe si producesse nei suoi conati diffamatori potei cogliere i riflessi del discredito che continuava a essere sparso impalpabilmente sul mio libro e non riuscivo a fare due chiacchiere con un clavicembalista senza sentirmi rinfacciare la già ricordata Kirkpatrick-dipendenza; persino Emilia Fadini, che pur dovrebbe avere ogni elemento per valutare obiettivamente la mia posizione, si è lasciata sfuggire osservazioni che me la dicono convinta di questo mio "viziutto". All'estero non tutti erano stati in grado di leggere in italiano le centinaia di pagine dei miei vari contributi scarlattiani e quindi ripetevano a orecchio quello che alcuni miei cari colleghi andavano insinuando. Devo dire però che mi facevo troppe illusioni sull'effetto chiarificatore della pubblicazione in inglese della doppia biografia: la costruzione del mio discredito e l'antipatia nei confronti delle mie ipotesi sono rimaste terribilmente diffuse perché pochi hanno avuto la pazienza di verificare il contenuto del testo, reso universalmente accessibile dalla splendida traduzione di Frederick Hammond. In Inghilterra, ad esempio, ho appreso che quando Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes pubblicarono gli importantissimi risultati delle loro ricerche nell'Archivio Segreto Vaticano un affermato specialista non nascose la propria soddisfazione nel riscontrare smentita una mia ipotesi con un tacitano "Pace Pagano!": evidentemente una cattiva digestione delle lodi profuse da Boyd lasciava spazio al diffondersi di insidiosi contrappunti. Ne ebbi prova definitiva quando la redazione del 'New Grove Dictionary' mi chiese due minuscole voci biografiche dedicate... alle sorelle di Alessandro Scarlatti.

Non persi la calma e inviai immediatamente quanto mi veniva richiesto rifiutando il tenue compenso e dichiarando che mi faceva piacere offrire quelle due inezie a un'opera così importante. Mi permettevo però di dichiararmi sorpreso da una scelta che giudicavo singolare: non foss'altro che per ragioni di età, non potevo essere considerato uno specialista in puttane...

Avete presenti le riserve di Degrada sull'enfatizza-



zione della sfera sessuale nella delineazione delle personalità degli Scarlatti? Non credo di avere trasformato in satiro nessuno dei personaggi principali delle mie biografie e a chi mi accusa di fantasiosa pornografia posso rispondere che le pagine che lasciavano interdetto Degrada e che suscitano lo scandalo di altri farisei della musicologia non nascono da pruriginosa frenesia immaginativa, ma dalla consultazione di documenti scrupolosamente citati e da me ritenuti essenziali alla ricostruzione dello sfondo ambientale e morale che giustifica le espressioni laudative estorte non solo all'entusiasta Bortolotto ma al perplesso Degrada. La storia va scritta a tutto tondo, senza ammorbidenti o puritane censure; specie in un'epoca nella quale i ragazzini finiscono per avere facile accesso a pubblicazioni copiosamente illustrate, di un genere dal quale un tempo la morale corrente avrebbe voluto tenere lontani anche gli adulti.

I venticelli di Don Basilio avevano traversato la Manica ma il senso della mia antifona fu recepito fino in fondo, anche se non mi riesce difficile attribuire all'intervento di un Boyd travestito da deus ex machina il fatto che a stretto giro di posta mi venissero commissionate le più importanti voci scarlattiane, per le quali ho la soddisfazione di poter contrapporre ad una stroncatura del solito Sutcliffe il caldo apprezzamento manifestatomi da Stanley Sadie attraverso il mio indimenticabile amico Malcolm. Ho già parlato della fortuna che mi fa conoscere casualmente dettagli che dovrebbero restarmi nascosti: mi ha divertito molto apprendere che ancora qualche tempo dopo la pubblicazione dell'enciclopedia i membri dello staff redazionale non si riferivano a me se non come al "well known whore specialist"...

\* \* \*

Non tutte le polemiche si risolvono in isterici irrigidimenti o in ipocrite rappacificazioni apparenti: quando Paologiovanni Maione mi annoverò tra i bruciatori d'incenso alla "accreditata agiografia" del musicista potei solo attribuire a influenze padane un abbaglio che capovolgeva di fatto quel mio atteggiamento critico che inizialmente aveva lasciato scontento Boyd, determinando la lunga gestazione di *Due vite* e la nascita contestuale del nuovo libro e della grande amicizia già ricordata. Anche questa volta il caso si ripeté: bastò che facessi presente l'equivoco perché una memorabile lettera venisse ad assicurarmi che non c'era stata intenzione di "scalfire minimamente" quella che Maione ha avuto l'amabilità di definire la mia "autorevole competenza su Alessandro Scarlatti - da tutti riconosciuta e da [lui] stesso ammirata".

Senza il commovente esordio ponticelliano che ho narrato, senza lo straordinario rapporto che mi lega a quella persona in ogni senso superiore che è Fred Hammond e senza le cordiali relazioni con Kenneth Gilbert, Gerhard Doderer, Joel Sheveloff e Rosalind Halton, dovrei constatare che importanti amicizie nate in area scarlattiana hanno preso avvio da un iniziale dissenso mentre altre che apparivano affettuose - alcune di quelle spagnole ad esempio - si sono dissolte come neve al sole, andando ad arricchire la parata di "facce" che i capricci di galleggiamento influenzati dal moto ondoso di un mare particolarmente agitato fanno emergere sulla livida scorza dell'iceberg... (*Fine. IV puntata*)

MUSIC@

ALESSANDRO SCARLATTI  
NEL 350° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA  
TRA DEVOZIONE E PASSIONE

**Ciclo di Convegni**

con il patrocinio della  
Società Italiana di Musicologia

Conservatorio di Musica "F. Cilea"  
Ismez / Onlus - Istituto Nazionale per lo Sviluppo  
Musicale nel Mezzogiorno  
Reggio Calabria, 8 - 9 ottobre 2010

Centro di Musica Antica "Pietà dei Turchini"  
in collaborazione con  
Galleria di Palazzo Zevallos Stigliano  
- Intesa Sanpaolo  
e con il patrocinio della  
Seconda Università di Napoli  
Napoli, 15 dicembre 2010

Accademia Filarmonica Romana  
in collaborazione con  
l'Istituto Italiano per la Storia della Musica  
Roma, 16 dicembre 2010

COMITATO SCIENTIFICO  
LUCA DELLA LIBERA, NICOLÒ MACCAVINO,  
PAOLOGIOVANNI MAIONE,  
GAETANO PITARRRESI, ANTONINO SORGONÀ,  
AGOSTINO ZIINO

  
CONSERVATORIO DI MUSICA  
Francesco Cilea  
MUSIC@  
INFORMAZIONI  
Via Aschenez prolungamento, 1  
89123 Reggio Calabria  
Tel: 0965-812223  
Fax 0965-24809  
conservatoriocilea@genie.it  
http://digilander.iol.it/conservatoriocilea

  
ISTITUTO NAZIONALE PER  
LO SVILUPPO MUSICALE NEL  
MEZZOGIORNO - ONLUS  
CONTATTI STAMPA  
Sonia Teramo  
Via Valadier, 53 - 00193 Roma  
Tel: 06-3242440 / 06-32501316  
Fax 06-3244318  
info@ismez.org  
http://www.ismez.org



Ministero dell'Istruzione  
del Università e della Ricerca

CONSERVATORIO DI MUSICA  
Francesco Cilea  
MUSIC@

con il patrocinio della  
Società Italiana di Musicologia



**DEVOZIONE  
E PASSIONE**

Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario  
della nascita

**Convegno Internazionale  
di Studi**

Reggio Calabria, 8 - 9 ottobre 2010  
Sala dei Concerti «G. Scopelliti» del Conservatorio  
Via Aschenez prolungamento, 1

A Roberto Pagano per i suoi 80 anni



## Visitare Vilnius e non imbattersi in un festival musicale

**P**rovateci. Vi serve un'attenta pianificazione e molta fortuna. Vilnius è una città intrisa di festival, democraticamente attenta ai repertori sia classici che sperimentali. Le due volte che ci sono andato nel 2010 hanno coinciso con i due festival di musica contemporanea più interessanti che la bella capitale lituana offre annualmente. Tra aprile e maggio, le 11 serate di Jauna Muzika, il più grande festival di musiche elettroniche dell'area Baltica. Dei "nostri" c'era solo l'eccellente Manuel Zurria, con il suo flauto e la sua omozigote somiglianza con Claudio Bisio, a presentare – tra gli altri – 'Portrait of Manuel Zurria' (2009), cucitogli su misura da Pauline Oliveros. Da un po' di anni, queste manifestazioni (ufficialmente "di sperimentazione") sorprendono per il ricorso abituale ad alcuni cliché compositivi. La benedetta struttura "ad arco", con climax a tre quarti del pezzo, ad esempio. Ma quante volte l'avremo sentita? Il brano parte in pianissimo, e lentamente, lentamente, cresce. Tra la metà e la fine (Fibonacci?), eccolo toccare il picco entropico e dinamico, per poi, sempre lentamente – ma un po' meno lentamente – riassetarsi sul pianissimo di partenza. Originale come una canzone di Venditti. E il "lieto fine"? La composizione esplora beatamente dissonanze e microtoni per tutta la sua durata, e poi – nella cadenza finale – si pente e si converte a un ecumenico unisono (o intervallo di quinta al massimo). Come se ancor'oggi il dialogo consonanza-dissonanza sia una battaglia tra buoni e cattivi. Il fatto che questi ed altri cliché si presentino in un festival come Jauna (che significa "giovane"), dice molto di come anche le nuove generazioni optino per un'accezione compositiva "canonica", con codici intelligibili, e una rinuncia consapevole alla missione avanguardistica ad ogni costo (a meno di non sostenere la bizzarra ipotesi che qualcuno, costruendo un climax, si senta davvero originale).

Brutta o buona notizia che sia, ne ho trovato conferma nel mio secondo soggiorno a Vilnius, a fine ottobre, quando invece ha luogo quel meraviglioso festival che è Gaida. Meno "alternativo" e più eterogeneo dello Jauna Muzika, Gaida si muove leggiadro per tutti i repertori contemporanei, in una giurisdizione che parte dai grandi classici moderni (quest'anno il prodigioso grandeur tematico della 'Turangalila-Symphonie') fino a una serie di "prime". Giunto al ventennale, il festival si è celebrato con una serie di commissioni e un focus sull'Italia. Sciarino e Romitelli, ma anche Giorgio Battistelli, Roberta Vacca e l'Ensemble Icarus. E poi John Adams (che, a proposito di cliché, ci ha propinato per l'ennesima volta quelle americanissime esplosioni di entusiasmo semi-jazzistico), Wolfgang Mitterer (un po' criticata la sua Opera 'Massacre'), George Crumb e tanti altri.

Ma forse sono proprio i lituani a offrire il meglio. Bronius Kutavičius, probabilmente il più importante compositore lituano vivente (il cui '10 of April, Saturday' fa sfigurare Adams, che lo segue in programma); Justė Janulytė, giovane, pluripremiata rappresentante della nuova leva (e residente a Milano), il cui bel 'Sandglasses', in prima mondiale, ha riscosso enorme successo (pur peccando sia di "climax" che di "lieto fine", ma magari è solo un problema mio); e infine Rytis Mažulis, che fosse nato in America staremmo qui a venerare come uno dei più grandi minimalisti al mondo. Auspicio un rinascimento musicologico di stampo 'sinceramente' postcolonialista. Sarebbe ora.

**Dario Martinelli**



Una nuova tecnica in musicoterapia

## SCRIVIAMO UNA CANZONE

di Barbara Zanchi

*Le canzoni non sono scritte soltanto per essere ascoltate con piacere. Talvolta hanno anche un utile lavoro da compiere. Come ha illustrato la prof. Jane Lings, dell'Università di Bristol.*

Il 'song writing' è una tecnica musicoterapica avanzata che richiede da parte del musicoterapeuta l'impiego di competenze articolate (musicali, verbali, tecnico-informatiche) e che può essere proposta a tipologie di pazienti con un livello di funzionamento cognitivo adeguato. Non è ancora largamente applicata nell'ambito della musicoterapia italiana a differenza dell'improvvisazione e dell'approccio recettivo.

Jane Lings sottolinea come il 'song writing' sia diventato negli ultimi anni l'approccio più ampiamente impiegato nell'ambito del suo lavoro con i pazienti dell'Hospice.

Come scrive Ken Bruscia, autore di numerose pubblicazioni internazionali sulla musicoterapia, le canzoni sono il modo con cui gli esseri umani sperimentano le loro emozioni. Esse riescono ad esprimere ciò che noi siamo e ciò che noi proviamo, possono essere condivise con gli altri o possono farci compagnia quando siamo soli.

Le canzoni alimentano le nostre credenze e danno forza ai nostri obiettivi, ci permettono di rivivere il

passato, di esaminare il presente e di dare voce ai sogni del futuro. Esse riescono a raccontare le nostre gioie ed i nostri dolori, rivelano i nostri più intimi segreti, esprimono le nostre speranze o i nostri dubbi, le nostre sconfitte o i nostri trionfi.

Sono i nostri personali diari musicali, sono i suoni del nostro sviluppo interiore.

Il 'song writing', e in questo senso il canale musicale, risulta essere una possibile risorsa in grado di aiutare a dare voce a ciò che non si è in grado (inconsciamente o volontariamente) di esprimere con le parole. Lo scrivere canzoni investe principalmente il percorso che il paziente ed il musicoterapeuta intraprendono nella relazione terapeutica: le canzoni non vengono composte semplicemente per essere ascoltate o per il piacere di farlo, ma soprattutto per il processo che permette dapprima l'elaborazione emotiva e, successivamente, quella musicale.

Nel corso del seminario, Jane Lings ha proposto l'ascolto di numerosi brani composti da pazienti dell'hospice in cui opera; ciò che si evince dagli ascolti è che la musica, ed in particolar modo la canzone, sono strumenti favorevoli ad esprimere il "non

### **Esperienze musicoterapia con adulti e bambini nelle cure palliative**

Si è svolto a Bologna, presso la Sala Mozart dell'Accademia Filarmonica, un seminario formativo sul tema "La musicoterapia nell'ambito delle cure palliative: Esperienze con adulti e bambini" tenuto dalla musicoterapeuta Jane Lings.

Al seminario, proposto dall'Associazione MusicSpace Italy nell'ambito del programma di formazione del Corso Post Laurea di Musicoterapia in collaborazione con il Progetto Tamino dell'Orchestra Mozart, hanno partecipato, oltre agli studenti in formazione presso MusicSpace, i musicoterapeuti e gli operatori coinvolti nelle attività del Progetto Tamino e alcuni professionisti del settore.

Ha introdotto il seminario la Vice Presidente dell'Orchestra Mozart, Gisella Belgeri, che ha presentato l'iniziativa collegandola ai contenuti delle attività proposte dal Progetto Tamino. Di seguito Barbara Zanchi, Direttore del Corso di Formazione MusicSpace Italy, ha contestualizzato i temi affrontati riferendoli all'ambito della musicoterapia italiana.

Jane Lings, Senior Lecturer presso la University of the West of England di Bristol (UK) e musicoterapeuta al St. Peter Hospice della stessa città, ha offerto un ampio panorama del lavoro svolto con i pazienti e i familiari dell'Hospice illustrando gli elementi caratteristici dell'approccio palliativo, la nascita e lo sviluppo degli Hospice in Gran Bretagna, i diversi metodi e le specifiche tecniche che il musicoterapeuta può utilizzare nell'incontro con un paziente terminale, adulto o bambino, e nella cura del lutto con i familiari, la specificità di tale approccio e il lavoro di équipe.

Gli esempi clinici presentati hanno condotto con sensibilità l'ascoltatore a comprendere come la musica possa "accompagnare" il paziente, talvolta con delicatezza talvolta con molta enfasi, con gentilezza ma anche con forza e intensità, attraverso emozioni e sensazioni complesse, difficili da riconoscere, da interiorizzare, da comprendere e alle quali è doloroso e difficile dar voce.

Attraverso l'improvvisazione musicale e il suonare insieme liberamente, paziente e terapeuta danno forma ad un dialogo musicale fatto di ritmi, di timbri, di intensità e di silenzi che non ha bisogno di utilizzare le parole e che permette l'espressione diretta di stati d'animo, di tensioni, di ansie e desideri. Alle volte è attraverso un approccio più recettivo, attraverso l'ascolto di un brano che viene offerto dal musicoterapeuta, che è possibile trovare sollievo dal dolore o ordinare i pensieri.

A tali approcci, che vengono utilizzati con flessibilità dal musicoterapeuta a seconda dei bisogni del paziente, Jane Lings accosta quello del song writing, la scrittura di canzoni fatta insieme al paziente, un tipo di esperienza accolta spesso favorevolmente e molto richiesta.



detto", così come affermano anche i pazienti stessi. L'intensità delle canzoni ascoltate ha colpito tutti i partecipanti al seminario non solo per l'aspetto sonoro – qualitativo delle stesse, quanto per i temi toccati: paure espresse, rabbie inesprese, amori di madri per i propri figli, promesse per il futuro e ricordi del passato. Ciò che stupisce, inoltre, è che siano state persone "normali" ad averle scritte. Non sono musicisti, non eseguono brani col proprio strumento leggendo delle partiture: i loro unici strumenti sono la voce, lo sperimentare le emozioni ed il legame terapeutico con Jane.

Il percorso del 'song writing' è complesso: il terapeuta deve proporre al paziente la possibilità di comporre un brano e questa può essere accettata o meno; deve sapere ascoltare il paziente, le sue proposte testuali, metriche e musicali senza essere direttivo nei suoi confronti, ma al contempo, deve possedere solide competenze e conoscenze relative alle tecniche compositive che gli permettano di armonizzare, dare forma alla linea melodica proposta dal paziente e costruire la canzone. Inoltre, la canzone registrata deve avere una buona qualità sonora per restituire una testimonianza di qualità.

Naturalmente questa tecnica musicoterapica non viene proposta da subito, ma si attende che la relazione con il terapeuta sia giunta al punto di poter affrontare e sostenere nuove esperienze emotive e di conoscenza di Sé.

Nella seconda parte del seminario, Jane Lings ha presentato il percorso clinico di un paziente affetto da una malattia neurologica degenerativa, seguito in musicoterapia attraverso il 'song writing'. Le canzoni ascoltate e analizzate hanno permesso di approfondire il significato emotivo di tale esperienza, la sua valenza espressiva e trasformativa.

È emerso, quindi, come l'uso del 'song writing' e della canzone abbia facilitato il contatto con i contenuti delle emozioni, dando loro forma e struttura, ed abbia inoltre permesso ai pazienti di riascoltarsi, di ascoltare se stessi e di farsi ascoltare.

Con una musica che dà vita alle parole, il contenuto di queste ultime è più facile da comprendere e da raccontare. Per concludere questo nostro breve commento desideriamo citare una frase che è ritornata nel corso dello svolgimento del seminario e che, a nostro avviso, ben esemplifica il senso del lavoro proposto: "Le canzoni.....non sono composte semplicemente per essere ascoltate con piacere. Esse hanno un lavoro da svolgere. @

*\*Barbara Zanchi è Direttrice del Corso di Formazione in Musicoterapia dell'Associazione MusicSpace Italy*



# ASCOLTA IL SILENZIO

Quando iniziare l'educazione musicale del bambino? Nove mesi prima della nascita



*Chi educa all'ascolto? Dove? Da quando? E quanto conta il silenzio? A queste domande filosofi e sociologi rispondono con maggiore frequenza dei musicisti, ed anche con risposte più interessanti.*

**di Walter Tortoreto**

**R**icordo d'aver letto anni fa un'illuminante intervista di Zoltan Kodály sull'educazione musicale. A una delle prime domande del giornalista («Quando dovrebbe cominciare l'educazione musicale di un bambino?»), il musicista rispose: «Nove mesi prima della nascita di sua madre». Questa risposta fulminante e per tanti aspetti eloquente mette con evidenza l'ascolto al centro dell'educazione musicale. Come si educa all'ascolto nel Conservatorio, scuola musicale per eccellenza? Più provocatoriamente: nei nostri Conservatori si educa all'ascolto? Un dibattito su questa domanda sarebbe assai istruttivo. L'ascolto è un tema considerato quasi sempre dal

punto di vista filosofico. Non a caso, nell'intelligente iniziativa dedicata qualche anno fa a problemi specifici dell'educazione musicale, con un ciclo di incontri organizzato a Roma, il tema dell'ascolto fu affidato a una professoressa, ordinaria di filosofia all'Università di Sa-lerno: Enrica Lisciani Petrini. E nella sua relazione, la studiosa prese le mosse da un testo del filosofo francese Jean-Luc Nancy, 'À l'écoute', che lei aveva tradotto in italiano ('All'ascolto') nel 2004 per l'editore Raffaello Cortina. In effetti, è più facile imbattersi in questioni riguardanti l'ascolto in testi firmati da filosofi o sociologi, come Jankélévitch o Adorno, che non in libri di musica. Ciò succede probabilmente perché l'ascolto nasce da un atteggiamento

mento di generosità infrequente in chi è intento a scoprire la dimensione profonda della propria interiorità per carpirne il ritmo idoneo a tradursi in bellezza, bisogno che il compositore condivide con l'interprete.

Il pensiero del Novecento si è interrogato spesso sul respiro della creazione, in ciò fiancheggiando, talvolta perfino nel modo di esprimersi, l'assillo creativo degli artisti; e a tale riguardo appare più che giustificata una possibile definizione della poesia come filosofia in musica. Del resto, una ricognizione anche superficiale della lirica moderna ci mostra una galleria di poeti che creano distillando le loro parole da un as-siduo pensiero, come fa il filosofo e come dovrebbe fare il legislatore, per offrirle alla nostra lettura segnate dal ritmo che il palpito interiore suggerisce. La poesia, dunque, nasce dalla simbiosi di un remoto luogo interiore ('but these – Society shall be – compared with that profounder site – that polar privacy - a soul admitted to itself – Finite Infinity': "quel più profondo punto - quell'isolamento polare di un'anima - ammessa alla presenza di se stessa – Infinito Finito", Dickinson da 'Silenzi') con l'elemento esteriore dell'idea incarnata nella parola, il cui ritmo silenzioso si rivela allorché la parola poetica viene recitata, come dovrebbe essere per statuto, e quindi ascoltata. A questa idea di ascolto si addicono le considerazioni della Lisciani Petrini che definisce l'ascolto come "un vettore problematico connesso al suono e alla musica, ma che va ben al di là del ristretto ambito specialistico musicale o compositivo o 'estetico' – all'interno del quale restano, pur con le loro importantissime, fondamentali riflessioni, altri filosofi-musicologi rappresentativi del tempo – e che tocca invece una dimensione d'indagine concernente il nostro stesso rapporto con le cose, col mondo, col corpo, rimesso in questione 'al di qua' e 'prima' degli apparati concettuali o sensoriali codificati. Grazie, precisamente, all'indagine intorno al suono, alla sonorità, al materiale fonico, alla musica – e dunque all'ascolto".

Sopraffatti da un incessante e implacabile brusio di fondo che non di rado diventa rumore, ignari o privi del silenzio anche nelle ore più solitarie della notte, umiliati come esseri pensanti dall'ininterrotto cicaliccio nel quale ormai si riduce qualsiasi espressione verbale, appare sempre più diffusa la paura del silenzio, la paura e il dolore di sentirsi isolato, l'angoscia di quella solitudine pura che, al contrario, il pensiero tradizionale considerava naturale per la condizione umana: "und wie von Alters her, im stillen, - ein Liebewerk, nach eignem Willen, - der Philosoph, der Dichter schuf,, ("e come già in antico, nel silenzio, un'opera d'amore al suo volere il filosofo, il poeta ha concepito", Goethe da 'Lascito').

L'ascolto ha bisogno di questo silenzio interiore; l'ascolto nasce dal nostro silenzio, dalla disposizione

a far tacere il tormento in noi delle cose per sentirsi vivi in perfetta libertà fin nel più riposto e insondabile angolo della coscienza, cuori pronti ad accogliere il soffio vitale d'una presenza che ci rivela a noi stessi. In questa condizione, infatti, il silenzio si anima grazie alla vibrazione che intensifica il sentimento della propria esistenza, al soffio che investe il sentimento di sé. Ascoltare, dunque, è oggi anche un tentativo di restauro giacché la condizione di vita da ascoltare in silenzio sembra ormai improponibile a causa di un'operosità febbricitante che ha cancellato quasi dappertutto il silenzio rendendolo estraneo al nostro mondo. Un tempo, quando sulle città scendeva l'oscurità e nelle case entrava sovrano il buio profondo, la notte assorbiva anche i rumori della vita. Le ricostruzioni della vita medievale fatte da Braudel, o da Le Goff e altri storici, dipingono scenari notturni che oggi è difficile anche immaginare, così come è difficile immaginare – e perfino comprendere – l'assenza di ogni rumore. Spesso oscurità e silenzio erano affratellati dal terrore provocato da mostruose fantasie e solo soffocato dalla stanchezza disumana che la fatica bestiale accumulava sui corpi provati di questi poveri cristi fin dal baluginare dell'alba, primo indizio di un nuovo giorno.

Il silenzio, ricostruito con la generosità di chi si dispone con intelligenza all'ascolto, non soltanto migliora le qualità dell'orecchio interiore, ma rende anche assai sensibile l'orecchio della mente che la nostra civiltà tecnologica ha reso sordo ed ermeticamente indisponibile a ogni emozione, perché lo ha abituato soltanto alla comprensione "e dunque alla continua ratifica dell'ordine intelligibile delle cose". C'è infatti – allorché siamo avvolti da vibrazioni sonore, come in genere dalle vibrazioni che la nostra sensibilità riesce ad avvertire quando la capacità di ascolto non è neutralizzata – una sorprendente consonanza mentale con la sorgente acustica, nel senso che la mente punta la sua attenzione anche alla materialità sonora intrinseca dell'emissione acustica, cioè alla fonicità pura del suono, se di suono si tratta, o della voce o di un fenomeno sonoro purchessia. E si tratta di un aspetto vitale per l'educazione musicale in genere e, in particolare, per la storia della musica di tradizione occidentale, poiché in questo modo, come scrive Enrica Lisciani Petrini, "anche in musica viene privilegiata «l'idea musicale», il «significato» di una composizione, o magari l'intrinseca sintassi logico-matematica (studiata dalla teoria acustica), rispetto alla viva, concreta e vibrante sonorità". L'aspetto della corporeità e della sensibilità acustica spalanca lo scenario sui pilastri portanti della sistemazione teorica compiuta all'inizio del Novecento, vale a dire su timbro, accento, rumore, risonanza eccetera, capitoli di un romanzo avventuroso che si dipana di anno in anno nelle aule del Conservatorio. @



*La rivoluzione vocale di Magda Olivero*

## LA VOIX HUMAINE

di Elio Battaglia

*Del cammino artistico di Magda Olivero se ne è parlato e discusso - specialmente in questi ultimi festosi tempi - in radio, televisione, manifestazioni celebrative ai migliori e qualificati livelli. Ora, invece, ci si vuole soffermare su alcuni aspetti che fanno di Magda Olivero la più grande interprete vocale italiana del secolo appena trascorso.*

**L**e registrazioni 'ufficiali' che cercano di sintetizzare l'attività della Olivero non sono purtroppo numerose. Un CD (Lebendige Vergangenheit – Il Passato vivente) che contiene le prime esecuzioni degli anni '30-'50, un Recital di musica liederistica (Donaudy, Tosti, Hahn, Respighi) registrato a Dallas nel 1977 (Standing Room Only), 'Adriana Lecouvreur' di Cilea al Teatro San Carlo di Napoli (1959 - Fabbri Editori), 'Francesca da Rimini' di Zandonai, al Teatro

alla Scala di Milano (1959 - Myto), i quattro rusteghi' di Wolf-Ferrari al Teatro Comunale di Torino (1969-Gala) e qualche altra molto difficile da reperire. Esistono tuttavia molte registrazioni in vecchi LP, nastri e alcune cosiddette 'pirata' che attendono una reale revisione critico-tecnica che possa rappresentare per l'attuale generazione la prova definitiva di quanto desideriamo comunicare al lettore di buona

volontà!

La Olivero ha letteralmente trasumanato la vocalità da lei interpretata detta, a torto, 'Verista', da pseudo intenditori, storico-vociomani, dilettanti della storia del canto e dei suoi stili, in pura Musica vocale classica antica e soprattutto contemporanea.

Durante gli Anni '30 la Signora, a Torino, ebbe un'educazione musicale globale: diplomata in Canto, allieva del Maestro Luigi Gerussi, diplomata in Pianoforte, studi di alta Composizione alla Scuola di Giorgio Federico Ghedini, studi raffinati e profondi di Arte Scenica-Drammatica, Corso di Danza secondo il Metodo 'Dalcroze'. Sarebbe interessante apprendere quante altre sue colleghe, soprattutto italiane, abbiano ricevuto un simile iter didattico-formativo! Se ancora oggi possiamo leggere quanto un celebre soprano quale Mirella Freni, ricordando la scomparsa del suo collega Luciano Pavarotti, dichiara testualmente a 'La Repubblica' (7 Settembre 2007): 'E l'analfabetismo musicale? C'è chi ha ricordato che Pavarotti non sapeva leggere la musica! Anche io non leggo bene la Musica! E non suono il pianoforte. Ma che c'entra! Le racconto una cosa: sia io che Luciano abbiamo studiato con il maestro Ettore Campogalliani, e quando dissi a quest'ultimo che sapevo poco di musica lui m'intimò: 'Guai a te se impari il Canto scandendo UNO-DUE-TRE-QUATTRO!'

No comment, non ne vale la pena!

Tuttavia la grande cantante Mirella Freni sembra avere la sua ragione. Infatti la maggior parte dei cantanti d'opera 'made in Italy' del secolo scorso non brillavano di certo per cultura musicale specifica così come di norma avviene con i pianisti, direttori d'orchestra ecc...

Si affidavano al cosiddetto istinto e riuscivano molto spesso a realizzare un'interpretazione lirica modesta, passabile o addirittura strabiliante da un punto di vista strettamente vocale, cioè: bellezza edonistica del suono, fraseggio musicale, espressività sensuale anche se spesso banale. Infine conquistavano un pubblico, nei primi anni del secolo scorso, digiuno di educazione musicale con l'ausilio del direttore d'orchestra o dei cosiddetti 'ripassatori al piano' di cui potevano servirsi durante la preparazione del ruolo loro assegnato o per tutta la vita professionale! Tuttavia la qualifica di 'Interprete' era loro spesso negata dai grandi studiosi della vocalità. Il celebre musicologo Andrea Della Corte, nella sua opera 'L'Interpretazione musicale e gli interpreti' (UTET, 1951), giunto all'ultimo capitolo, quello dedicato a 'Gli interpreti-cantanti' dichiara la sua 'scontentezza nel redigerlo' ammettendo quanto 'sia ben noto come sogliono procedere i cantanti nella preparazione delle loro 'parti', quanto siano aiutati dagli istruttori, dai concertatori, dai pianisti-maestrini' ecc...

Naturalmente, facendo le debite eccezioni, il Della

Corte nega molto spesso al cantante, se non agli interpreti-cantanti 'da concerto', la dignità di 'Interprete'. E non a torto.

Ebbene, una delle uniche interpreti-cantanti del secolo scorso degne di tale suprema dignità di 'Interprete' è, senza alcun dubbio, Magda Olivero. Forse l'Unica. Una Musicista-cantante che con estremo e consapevole talento, cultura, eccezionale senso del ritmo, padrona assoluta del gesto scenico drammatico, pur sempre 'in Musica', ha scoperto la grandezza 'globale' di Cherubini, Verdi, Puccini, Cilea, Mascagni trascendendo in tal modo il banale significato di 'Verismo' in musica! La sua rivoluzione, soprattutto nel grande repertorio detto a torto 'Verista' consiste nel suo *modus* di interpretare i SUONI che, malgrado la pochezza letteraria dei libretti d'opera, nascono, in primis, dalla mente del compositore. La Olivero canta sempre 'Recitando i Suoni' senza banalizzarli con i soliti riferimenti o atteggiamenti 'giornalieri' che nulla aggiungono al pensiero musicale, anzi lo involgariscono! Con una preparazione musicale di altissimo, quasi irraggiungibile e ineguagliato livello fra i cantanti d'Opera soprattutto italiani, data da una profonda preparazione strettamente vocale-Musicale ('Port de voix' autentici, mai scadenti nei famigerati 'strisci vocali', Trilli preparati e non, Scale legate e mai trascinate, Messe di Voce - il graduale passaggio da un suono attaccato sul PP, condotto gradualmente al FF e riportato al PP iniziale - da manuale e, last not least, il calore di una comunicazione drammatica di tipo pur sempre classico!

Non dobbiamo dimenticare che i meno 'veristi' erano, fra la fine del 1800 e il primo quarto del secolo seguente, i compositori che combattevano strenuamente simile etichetta! Ed a ragione.

Non dimentichiamo che Leoncavallo nella prima edizione dei 'Pagliacci', in calce al preludio che precede la 'Ballatella' di Nedda, sconcolato, avvisa: 'se la cantante non possiede il Trillo, lo ometta!' E l'atteggiamento veristico del grande capolavoro è stato 'riveduto' dagli interpreti. Perfino la frase finale 'La Commedia è finita!', di regola affidata dal Compositore al 'cattivo' Tonio (baritono) con 8 note 'da cantare' fu inspiegabilmente 'rubata' dal marito di Nedda, Canio (tenore) che, invece, la urla 'parlando' al pubblico.....

E perfino i due protagonisti di 'Cavalleria Rusticana', Santuzza e Turiddu, alla fine del loro meraviglioso e drammatico Duetto (da 'Bada! fino a 'A te la mala Pasqua' NON parlano ma dovrebbero, secondo la partitura originale, cantare a piena voce! E che dire del finale del secondo atto di 'Tosca' in cui la celebre frase della protagonista - 'E avanti a lui tremava tutta Roma' - è composta da ben 9 DO gravi da cantare NON da declamare!

Caratteristica di qualche sporadica riserva 'critica'



alla 'bellezza' dell'organo strettamente vocale della Olivero (come del resto lo fu ugualmente per la collega greca Maria Callas) fu espressa da coloro che vedono nel colore naturale della voce la base della grandezza di un interprete!

Al contrario, i sommi compositori dell'800, fra i quali Verdi e Wagner, non consideravano in alcun modo gli aspetti 'banali' che in fondo non devono mai caratterizzare o illustrare il cammino 'artistico' di una voce, mettendo in evidenza falsi concetti di voce 'bella' o 'estesa' o altre amenità del genere, bensì sapevano mettere a fuoco, con poche parole, il quid della grandezza, in senso globale, nel campo estetico dell'arte di cantanti celebri del loro tempo! Verdi giustamente spesso notava nei cantanti soltanto aspetti quali il seguente: 'I nostri cantanti non sanno fare che la voce grossa ma mancano di accento'. Dunque il giudizio del grande compositore appare interessante poiché non allude alle caratteristiche di bellezza del suono o non, ma di un certo *modus canendi* (modo di cantare) che è ben altra cosa!

Wagner, della celebre Wilhelmine Schroeder-Devrient, celebre interprete del 'Flauto magico' di Mozart o del 'Fidelio' di Beethoven nonché di ben tre ruoli wagneriani quali Adriano (Rienzi), Venere (Tannhauser) e Senta (Der Fliegende Holländer) nonché 'Norma' di Bellini affermava testualmente: '...forse non aveva voce ma il suo modo di esprimere la musica vocale era unico!'

E ancora Verdi, ricordando Adelina Patti, metteva in evidenza 'il modo di sortire contaminata dal letto del Conte in 'Sonnambula' di Bellini!'

La voce, dunque, deve esprimere situazioni globalmente 'musicali e drammatiche' facendo leva anche sui cosiddetti 'difetti', quelli a torto considerati dai melomani! Non si possono eseguire i vorticosi vocalizzi di Violetta nel primo atto di 'La Traviata' pensando di sciorinare note e notine, discendenti o ascendenti sempre 'belle!' Violetta è in uno stato di privata follia, quella del nascere del primo vero amore! Quei meravigliosi vocalizzi verdiani esprimono (o dovrebbero, ahimè) semplicemente 'amore in musica', indipendentemente se sono belle o meno belle, secondo gli stupidi stilemi...critici! Magda Olivero ha avuto come compagna ideale - in tal senso - la collega Maria Callas la cui 'brutta voce', fra virgolette naturalmente, ha reso contenti e partecipi gli amanti dell'ideale di un Belcanto che in effetti storicamente non è mai esistito nella storia e pratica della didattica della vocalità, Non dimentichiamo che i primi storici trattatisti, Tosi e Mancini, usavano sempre dire 'Buoncanto' mai 'Belcanto'. Sappiamo che il repertorio di Magda Olivero è passato alla storia dell'interpretazione di alcuni capolavori del Teatro d'Opera tradizionale, classico e moderno, fra gli altri 'La Traviata' (Verdi), 'Mefisto-

fele' (Boito), 'Adriana Lecouvreur' (Cilea), 'Iris' (Mascardi), 'Francesca da Rimini' (Zandonai), 'Manon Lescaut', 'Tosca' (Puccini).

Tuttavia il fattore che rende Magda Olivero, secondo il nostro modesto parere, la più grande cantante italiana del secolo scorso è dato soprattutto dall'essere stata l'interprete di ben 56 Opere di Autori a lei contemporanei.

#### REPERTORIO CONTEMPORANEO

<b>F.Alfano:</b>	Cyrano di Bergerac La leggenda di Sakuntala Risurrezione L'ultimo Lord
<b>M.Barbieri:</b>	Alcassino e Nicoletta (1937)
<b>N.Cattozzo:</b>	I Misteri dolorosi (1933)
<b>F.Cilea:</b>	Adriana Lecouvreur
<b>A.Costaguta:</b>	S.Rita da Cascia
<b>J.Carvalho de Sousa:</b>	Penelope
<b>G.von Einem:</b>	Der Besuch der alten Damen (La visita della vecchia Signora) (1977)
<b>S. Fuga:</b>	Confessione (1973)
<b>U.Giordano:</b>	Fedora Marcella Mese Mariano
<b>O.Gentilucci:</b>	Don Ciccio
<b>L.Janacek:</b>	Jenufa (1974)
<b>F.Langella:</b>	Assunta Spina
<b>A.La Rosa Parodi:</b>	Cleopatra Il Mercante e l'Avvocato
<b>F.Lattuada:</b>	La Caverna di Salamanca
<b>G.F.Malipiero:</b>	Filomena e l'Infatuato Mondi celesti e infernali Maria di Nazareth Orfeide Sette canzoni (1972)
<b>P.Mascagni:</b>	L'Amico Fritz Cavalleria rusticana Iris
<b>G.Menotti:</b>	La medium
<b>G.Mulè:</b>	La Monacella della fontana
<b>Errico Petrella:</b>	I Promessi sposi
<b>R.Pick Mangiagalli:</b>	Notturmo romantico
<b>Francis Poulenc:</b>	I Dialoghi delle Carmelitane La Voix humaine
<b>G.Puccini:</b>	La Bohème La Fanciulla del West Gianni Schicchi Madama Butterfly Manon Lescaut Suor Angelica

	Il Tabarro
	Tosca
	Turandot (continua)
<b>O.Respighi</b>	Maria Egiziaca
<b>R.Rossellini</b>	La Guerra
<b>Nino Rota</b>	Il Cappello di paglia di Firenze (1976)
<b>R.Rusconi</b>	Lode alla Trinità
<b>H.Sauget</b>	La Voyante (1970)
<b>R.Strauss</b>	Il Cavaliere della Rosa
<b>F.Testi</b>	La Celestina (1963)
<b>E.Wolf-Ferrari</b>	L'Amore medico
	Il Campiello
	I quattro rusteghi
	La vedova scaltra
<b>R.Zandonai</b>	Francesca da Rimini
	Giulietta e Romeo

#### REPERTORIO CLASSICO

<b>G.Bizet:</b>	Carmen (Micaela)
<b>A.Boito:</b>	Mefistofele
<b>A.Catalani:</b>	La Wally
<b>L.Cherubini:</b>	Medea
<b>P.I.Ciajokowskj:</b>	La Dama di Picche (La Contessa)
	Mazepa
<b>G.Donizetti:</b>	La Favorita (Ines)
<b>C.Gounod:</b>	Faust
<b>J.Massenet:</b>	Manon
	Werther
<b>C.Monteverdi:</b>	Il Ballo delle ingrate
	Il combattimento di Tancredi e Clorinda
	L'incoronazione di Poppea
<b>W.A.Mozart:</b>	Don Giovanni (Zerlina)
<b>G.Verdi:</b>	La Traviata
	Rigoletto
	Nabucco (Anna)
	Falstaff (Alice- Nannetta)
<b>R.Wagner:</b>	Lohengrin (Elsa)

Ed è stato questo incredibile, rarissimo nel suo tempo, talento che ha permesso alla Olivero la pratica, rendendola unica, della Musica operistica contemporanea! Una cantante che è riuscita a cantare in modo sublime 'La Traviata' e insuperabile (nel giudizio del celebre critico americano John Ardoin) 'La Voix humaine', rimane unica nel panorama musicale degli anni fra il 1940 e il 1980!

Lottando contro ogni frusta tradizione esecutiva, è stata 'Maestra del Puro Suono': di ciò che il suono nasconde all'interno delle parole che nell'Opera, crede-

temi, raramente diventano poetiche! Dunque un'azione dello spirito attraverso l'uso 'musicale' dell'organo vocale senza alcun riferimento alla banale realtà giornaliera! L'autore deve rivalutare, trasumanandola, la parola da tradurre in suono. Magda Olivero, da grande musicista, si distingue da tutte le interpreti vocali del suo passato, del suo tempo e del nostro presente! Posso tuttavia immaginare come questa nuova, rivoluzionaria, coltissima cantante potesse al suo tempo mettere KO colleghi anche famosi e tanti direttori d'orchestra! Questo aspetto relativo al suono e al suo profondo significato scenicamente drammatico, ci fa comprendere il 'perché del continuare a vivere il personaggio' anche dopo molti minuti dalla caduta del sipario, in uno stato quasi di trance, da parte della Nostra. E ci trasmette e illumina forse il suo 'segreto interpretativo': il vivere globalmente in 'musica e dramma' il personaggio! Dunque una rivoluzione nella storia dell'interpretazione vocale! Avere rivoluzionato il ruolo di voce "bella", tomba della didattica del canto!

Una delle sue ultime creazioni, di cui attendiamo la prossima apparizione sul mercato discografico: la grande opera di Gottfried von Einem 'Der Besuch der alten Damen' ('La visita della vecchia Signora') quale prima interprete italiana al Teatro di S. Carlo in Napoli nel 1977.

Dal numero delle opere contemporanee interpretate in Italia e all'estero possiamo dedurre in quale considerazione la Signora era tenuta dai compositori del suo tempo!

Tuttavia eseguire come nessuna altra collega italiana o straniera questo sterminato repertorio le fu possibile per il rarissimo modus nel saper usare la voce secondo gli stilemi dei grandi compositori dei secoli trascorsi.

Ad una nostra insigne didatta di canto, Rachele Maragliano Mori, allorché chiese ad Alban Berg quale fosse il modo migliore per approcciare la sua vocalità, il grande Compositore le rispose semplicemente: 'Studi Mozart!'

Su queste basi la Nostra poté trionfare e in 'Medea' di Cherubini (Dallas, 1967) e, durante un indimenticabile concerto alla RAI (Milano, 18 gennaio 1958), diretta da Franco Mannino, nella wagneriana 'morte di Isolde', prima italiana ad eseguirla. [Questo rarissimo ascolto ha portato all'entusiasmo un pubblico attento e commosso a Saluzzo, suo splendido luogo di origine, e che avrebbe fatto felice, ne siamo sicuri Richard Wagner !

Desideriamo chiudere questo breve Omaggio a Magda Olivero ricordando il suo 'tardo' debutto, nel 1975, al Metropolitan Opera House di New York, con una indimenticabile 'Tosca'. Alla chiusa di 'Vissi d'Arte', gli applausi - documentati - durarono ininterrottamente ben 20 minuti! @



Presentato al Festival internazionale del cinema di Roma 2010

## SCIOPEN ALLA TV

di Roberto Prosseda e Angelo Bozzolini

*Come nasce un documentario. Gli autori svelano i segreti del loro lavoro, che, divenuto un format, vuole raccontare notissimi musicisti romantici per Rai Educational.*



La presenza nella televisione generalista della musica classica, o, per dirla con Quirino Principe, “musica forte”, è sempre più limitata e confinata in orari notturni. La ragione di tutto ciò sta nella convinzione, purtroppo avvalorata dai dati dell’Auditel, secondo cui l’audience cala a picco quando viene trasmesso un concerto, come se la visione di un violino o di un pianoforte inducesse lo spettatore medio a cambiare canale. Da qui il rischio di un brutto circolo vizioso: più la musica classica scompare dai palinsesti pubblici, più sarà arduo farla conoscere e comprendere alle giovani generazioni. Le quali, peraltro, non sembrano del tutto refrattarie al fascino della musica “forte”. Forse mai esisterà una MTV che trasmetta videoclip beethoveniani (perché no?), ma già oggi internet, con youtube in testa, consente di consultare liberamente un enorme ar-

chivio di filmati di ogni genere (anche preziose rarità condivise da encomiabili collezionisti) che, a giudicare dal numero di visite, sembrano attrarre un’utenza sempre più trasversale e libera di scegliere. Basta, poi, notare quanto movimento ed interesse abbia generato la trasmissione in streaming del Concorso Chopin di Varsavia (il gruppo di discussione su Facebook in 7 giorni ha raccolto 15mila iscritti), per rendersi conto che la musica classica, e Chopin in particolare, ancora oggi esercitano un fascino notevole anche nelle giovani generazioni cresciute ad ipod e MTV.

In questo contesto è quindi encomiabile lo sforzo che RAI Educational sta attuando per produrre documentari dedicati ai grandi compositori romantici. Tutto è nato nel 2008, quando abbiamo pensato di realizzare un documentario su Mendelssohn in occasione del bicentenario, vista la mancanza di prodotti

audiovisivi su questo compositore. RAI Educational, nella persona di Maria Paola Orlandini, responsabile di "Magazzini Einstein", ha subito accolto il nostro progetto, e nel novembre 2009 è stato trasmesso su Raitre "Mendelssohn inedito", il primo prodotto della serie, che, contrariamente a tutte le aspettative, ha raccolto più del 7% di share, nonostante la concomitanza di celebri film d'autore su altri canali. RAI Educational ha così deciso di commissionarci ulteriori produzioni, e la seconda, appena terminata, è stata dedicata a Fryderyk Chopin e presentata al Festival Internazionale del Cinema di Roma lo scorso 1 novembre.

Raccontare al pubblico televisivo "generalista" la vita e la musica di un compositore romantico è certamente un'operazione complessa. Non si può, evidentemente, mantenere lo stesso tono e lessico adeguati ad un saggio monografico o ad un analogo documentario proiettato su canali specifici come SKY Classica o Arte. Da una parte, infatti, è indispensabile fornire informazioni precise e documentate, in modo da tracciare un quadro coerente e convincente dell'identità e delle peculiarità artistiche del compositore. Dall'altra, però, non si può indulgere in tecnicismi, né – ahimè – in lunghi esempi musicali, poiché l'attenzione dello spettatore, anche del più inesperto, non deve mai scemare. Considerando queste premesse, abbiamo ideato un format che racconta la vita e l'arte dei compositori attraverso l'intreccio di tre elementi narrativi:

- le "interviste impossibili" a personaggi dell'epoca, realizzate in forma di cartone animato e doppiate attori celebri (Paolo Villaggio è Wagner, Margherita Buy è George Sand, Giuliana De Sio è Fanny Mendelssohn);
- le "interviste reali" a musicisti e intellettuali illustri e competenti (Argerich, Ashkenazy, Barenboim, Rosen, Chailly, Lonquich, Masur), che illustrano e argomentano le peculiarità artistiche della poetica del compositore fornendo anche esempi musicali al pianoforte; le "cartoline musicali" che abbinano alcune delle più importanti musiche dell'autore ad immagini dei luoghi che egli ha vissuto, cercando di evocare la magia della sua arte in modo più diretto ed intuitivo di qualsiasi spiegazione testuale.

Il documentario su Chopin è intitolato "Fryderyk Chopin", ossia con il nome polacco del compositore (non il francesizzato "Frédéric"), per evidenziare la sua identità e il suo profondo legame con la cultura del suo Paese natio, che tanto lo ha condizionato nella parte della sua vita trascorsa lontano dalla patria. Molto spazio è pertanto dedicato alla Polonia, con numerose riprese dei luoghi che Chopin ha vissuto nella sua giovinezza. Ma "Fryderyk Chopin" non vuole soltanto raccontare la vita di Chopin, né descrivere didascalicamente la sua musica. Naturalmente, sia gli aspetti biografici, sia la sua poetica

compositiva sono ampiamente trattati, ma per uno scopo diverso: fare scoprire allo spettatore l'anima più profonda del mondo chopiniano attraverso le potenzialità intrinseche del linguaggio audiovisivo. Il documentario si snoda attraverso varie aree tematiche reciprocamente collegate: la formazione giovanile, il rapporto con i paesaggi e le tradizioni popolari della campagna polacca, l'identità patriottica, i retaggi della tradizione musicale di Bach e del belcanto italiano, gli struggimenti esistenziali e visionari dell'ultimo periodo. I nuclei narrativi sono scanditi dalle apparizioni reiterate dello stesso Chopin sotto la forma di "intervista impossibile" (con la voce di Fabrizio Bentivoglio) che rievoca alcuni momenti salienti della sua vita. La scelta delle musiche ha volutamente escluso i brani più abusati (manca, non a caso, il celeberrimo Notturmo op. 9 n. 2, così come lo Studio op. 10 n. 3 "Tristesse"), dando ampio spazio, invece, alle composizioni più rappresentative della complessa personalità di Chopin. Numerose sono, quindi, le Mazurke citate, così come è dato risalire alla Polacca-Fantasia e alle Ballate. Proprio il tema principale della quarta Ballata è costantemente associato alla voce di Chopin: esso riappare ogni volta in forma sempre più struggente e interiorizzata, alimentando il senso drammatico e il coinvolgimento emotivo dello spettatore.

Questo film si rivolge a tutti i tipi di pubblico, a prescindere dalla preparazione musicale: il fine conoscitore di Chopin saprà certamente apprezzare i preziosi e rari contributi d'archivio con alcune delle più intense interpretazioni chopiniane di Alfred Cortot, Arturo Benedetti Michelangeli e Martha Argerich, o sarà affascinato dalla sorprendente somiglianza della musica folclorica polacca con le mazurke di Chopin; chi invece conosce solo superficialmente la musica di Chopin sarà subito attratto dalla presenza di Bobby Mc Ferrin che canta un preludio di Chopin, e potrà poi scoprire un universo poetico di impressionante attualità, in cui immedesimarsi e commuoversi. @



## DOPO LA BEFFA IL DANNO

**S**ono partiti i licei musicali, nella confusione generale. Quaranta in tutto, un migliaio circa di allievi per un'intera nazione. Sarebbe questa la grande novità! Ma non è l'unica. Una seconda riguarda gli insegnanti. Che non si trovano e i presidi costretti a pubblicare a pagamento annunci sui giornali, nelle pagine delle offerte di lavoro: 'cerchasi docenti di strumento'. Non avrebbe dovuto fornirglieli il Ministero? No, perchè questa riforma si è attuata, solo perchè è a 'costo zero', e il Ministero non ha soldi neanche per chiamare telefonicamente gli insegnanti e non sa dove reperirli. Ma c'è anche un'altra ragione che costringe i presidi a ricorrere agli annunci. Perchè - dicono i presidi - non possiamo prenderli da quelli che insegnano nei Conservatori, gli unici - sulla carta - ideonei. Perchè mai? Perchè, essendo i professori di Conservatorio professori 'universitari' non possono insegnare in una scuola secondaria. E sapete come sono messi i professori universitari, cosiddetti? Sono messi come i professori delle secondarie, per lo stipendio. Non solo, come tutti i professori avranno per un triennio lo stipendio bloccato - niente contratti e niente scatti fino al 2013, e forse

gli scatti mai più, perchè il ministro ha deciso di premiare il merito. Ma quando e con quali criteri non è dato sapere, certamente non prima del 2013, e sempre che si trovano i soldi. Poi con il recente rinnovo del contratto di lavoro (2006-2009), i professori di Conservatorio si sono visti aumentare le ore di impegno scolastico da una media di 250 a 320 per anno, senza il corrispondente aumento di stipendio, per la qual ragione ci saranno molto probabilmente ricorsi al TAR; ed, infine, ulteriore gratifica per questi professori, cosiddetti universitari, dall'inizio dell'anno accademico 2010-2011, hanno l'obbligo di timbrare il cartellino in entrata ed uscita. Finalmente come tutti i comuni impiegati. Con grande felicità di Brunetta e della Gelmini, anche i professori universitari - cosiddetti - dei Conservatori, che i ministri vogliono 'impiegati', saranno controllati attraverso il tesserino magnetico. Per fare cosa? Alla ministra ed al probabile prossimo sottosegretario all'Istruzione, Renzo Bossi detto il 'trouta', molto probabilmente interessa meno.

## OFFRESI LAVORO NELLA MUSICA

**I**l maggior numero di offerte di lavoro per musicisti 'classici', anche del nostro paese, arriva dall'estero, la qual cosa dovrebbe far riflettere sulla deriva italiana nel settore musicale. Il 'Corriere della sera' del 16 luglio u.s. le ha contate, arrivando a quota 400. Tutte le informazioni possibili per questo tipo di offerte di lavoro possono cercarsi su internet, al sito:

[www.musicalchairs.info](http://www.musicalchairs.info). Tali offerte riguardano gli strumentisti, riguardano soprattutto le famiglie degli archi (violino, viola, violoncello) e provengono dai bandi di concorso delle più note orchestre, anche extraeuropee.

## PRODUTTIVITÀ COMMISSARIATA

**I**l Teatro di San Carlo, guidato dal Commissario Salvo Nastasi, da gennaio a giugno 2010, ha fatto complessivamente quarantuno recite fra opera (25 recite), balletto (6 recite) e concerti (10, fra sinfonici, da camera e recital), come si evince dal sito ufficiale dell'Opera napoletana che, negli ultimi tempi, produttività scarsa a parte, sta mostrando segni evidenti di riscatto. Come dimostra, secondo Nastasi, il recente trionfale viaggio in Cile al suono di 'O sole mio!.



## IL RISPETTO DEI LUOGHI

**C**i sono luoghi che, nel sentire generale, sono considerati come sacri, e non perchè destinati ad ospitare riti religiosi. Luoghi che la storia o l'arte hanno consacrato nei secoli e che meritano lo stesso rispetto di quelli propriamente sacri. Ve l'immaginate il Colosseo che ospita un concerto di scalmanati rockettari? La nostra Italia, troppo ricca di luoghi simili, sembra aver perso il senso della sacralità dei medesimi. Quando pensiamo in quali mani i governanti hanno messo per anni Villa Adriana di Tivoli (ora fortunatamente riconsacrata dall'attività patrocinata da Musica per Roma); il Teatro Marcello (dove da molti anni ogni sera d'estate si svolge un concerto, dove suonano e possono suonare tutti o quasi), il Cortile di Sant'Ivo alla Sapienza (che d'estate ospita qualche concertino, mentre meriterebbe di essere assunto a luogo simbolo di un festival barocco a Roma), il Castello sforzesco a Milano che ospita una stagioncina operistica che suona quasi di affronto alla Scala, con la scusa del 'popolare' ed a tanti altri luoghi - l'Italia ne ha a migliaia - ci vengono i brividi. Ci abitueremo mai a rispettarne la sacralità?

### CD. CHOPINIANA

**A**nche nel disco, con i suoi contenuti, ogni proposta di Giovanni Bellucci appare sotto la spe-

cie dell'evento (con tutta la prudenza che oggi è d'obbligo nell'utilizzo di questo termine inflazionato e consumato arbitrariamente) nel senso che le intenzioni che sostengono i momenti d'arte animati dal giovane pianista, storico, e ricercatore, si articolano e si legano con organicità di significati, come mai da decenni. Gli interessi che hanno animato la ricerca di Bellucci nelle ultime stagioni, ma che non fanno dimenticare i suoi contributi discografici al grande repertorio - Beethoven (Sonate, e Sinfonie nella trascrizione di Franz Liszt, in corso di realizzazione), e il Liszt, anche delle trascrizioni: come la Sinfonia fantastica di Hector Berlioz, in una magistrale registrazione di qualche anno fa - si focalizzano oggi su Schumann, e soprattutto su Frédéric Chopin (1810-1849), di cui, in questo CD "a tesi", rivela al musicofilo pagine che la storia ha ignorato, o per ignavia (quieta non movere) tenuto nascoste, e che per la verità esaltano empaticamente, grazie all'opera di esegeti curatori, i caratteri del testo originale. Bellucci - che introduce sul booklet le sue esecuzioni dedicate alle metamorfosi chopiniane con note puntuali per dati storici e considerazioni estetiche - apre la festa sonora con Sei Canti polacchi tratti dall'op.74 dall'amico Franz Liszt, per proseguire con l'inedita registrazione della pregnante revisione di Ferruccio Busoni della Polacca in la bem.magg. op.53 (1909) e, sempre di Busoni, le Nove Variazioni su un Preludio di Chopin, affiorate da laboriosissimi precedenti. Conclude il CD la prima registrazione, live, del Concerto n.1 per pianoforte e orchestra op.11, con la sorprendente orchestrazione di Carl Tausig, il virtuoso polacco, scomparso trentenne nel 1871: per lui non fu "affatto un sacrilegio metter mano all'orchestrazione alquanto scolastica e probabilmente apocrifia del Concerto", e le sue ragioni appaiono

oggi di grande interesse. Nell'impossibilità di entrare nel dettaglio delle singole realizzazioni si intende almeno accennare al contributo culturale e artistico della proposta, tutta mirata alla esaltazione delle potenzialità suggerite dal geniale fecondo dettato originale; il generoso progetto di Bellucci, splendidamente realizzato con il valore aggiunto del suo superiore magistero, della sua arte pianistica così nutrita di poetico ardore, oggi praticamente senza confronti da queste parti, prende la forma di una riflessione concreta sulla evoluzione dei significati estetici, storici, poetici, e, con l'affermazione dell'occasione concertistica, anche di costume; la sottolineatura "d'autore" (e quali autori!) di alcuni aspetti, anche profetici, dell'arte di Frédéric Chopin è un atto d'amore, espresso da un pianista d'oggi davvero grande, che rivitalizza una dimenticata opera di esegesi, quella di Tausig, in cui il canto e il tessuto armonico del pianoforte sono valorizzati da un'orchestrazione pertinente, devotamente sottesa. (*Chopin, Métamorphoses. Bellucci, pf. Orch. Nat. de Montpellier Alain Altinoglu, dir. Accord 480 4109*)

**Umberto Padroni**

## L'ACCADEMIA DEI LINCEI PER L'ABRUZZO

**L**a Commissione della illustre Accademia ha ritenuto all'unanimità di proporre l'attribuzione del 'Premio Feltrinelli 2010 per una impresa eccezionale di alto valore morale e umanitario' conse-



guente al sisma in Abruzzo all'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario (ICPAL) per quanto già fatto all'Aquila e per il suo progetto REPAQ (Progetto per il restauro del patrimonio archivistico e librario dell'Aquila). La Commissione ha valutato come il ripristino dell'identità storico-culturale dell'Aquila sia un contributo di alto valore morale ed umanitario in un momento storico e civile in cui i valori della cultura, che sono essenziali per l'incivilimento, si affievoliscono ed essendo l'Accademia Nazionale dei Lincei una istituzione che deve promuovere e testimoniare questi valori specie con riferimento alle giovani generazioni, offrendo loro quanto necessario per poterne fruire. Il premio prevede anche una somma in denaro: 250.000 Euro.



## LA BACCHETTA FA IL SUONO VIVO E POTENTE

**E** se la bacchetta - e chi la impugna, ovviamente - non c'è, come faranno ad ottenerlo il suono 'vivo e potente', i 35 baldi giovani musicisti, età media 26

anni e di diverse nazionalità, che compongono l'orchestra sinfonica 'Spira mirabilis' (il nome rimanda alla spirale logaritmica che si avvolge all'infinito su se stessa) che ha scelto di suonare senza direttore? Ma ciò che ci fa temere di più per loro, dopo aver letto il 'Corriere' che parlava dell'Abbado con la bacchetta che faceva il suono 'più vivo e potente' (secondo il quotidiano, dirigendo senza bacchetta, negli ultimi anni, il suono di Abbado si era fatto più moscio e fiacco!) è che non sappiamo fornirgli un'alternativa per ottenere quel suono vivo e potente di cui parla il giornale. Insomma, questi baldi giovani - di cui tutti i giornali hanno scritto, come dell' unica novità dell'estate - hanno deciso di incontrarsi periodicamente, studiare per un periodo insieme e, poi, far seguire una tournée, breve o lunga che sia. Vogliono farcela da soli, quegli stessi giovani che poi sono innamorati dei loro idoli, dittatori con la bacchetta. Il loro impegno ed entusiasmo sono certamente da lodare, ma come la mettiamo con il lavoro continuo, stabile, che solo crea il suono di un'orchestra (pensiamo la stessa cosa - negativa - anche della famosa orchestra di fuoriclasse che Abbado riunisce ogni anno a Lucerna), se dopo questi periodi che, per necessità, saranno brevi, ciascuno di loro torna a suonare nelle orchestre in cui sono, invece, stabili e dove lavorano agli ordini del loro amato dittatore? Forse vogliono assumersi la responsabilità in prima persona del loro lavoro, e questo gli fa sicuramente bene. Ma come chiunque ha modo di pensare, riflettendo seriamente, non si può far musica - specie in una grande compagine - senza un capo. Quantomeno senza uno che, avanti negli anni e carico di esperienza, sappia dare, al momento, opportuni consigli. Od anche, più semplicemente, senza un leader capace di riflettere sulla musica, di proporre soluzioni ad

eventuali problemi. Perché non è detto che abbracciando uno strumento e sollecitandolo venga sollecitata, per simpatia, anche la mente, ammesso che ci sia. Certo un'abitudine può stimolarla. Ed è forse quello che i giovani musicisti vogliono perseguire. In questo caso, non solo li capiamo ma li incoraggiamo anche.



## CD. SCHUBERTIADE

**Q**uando si dice: le mode; sono alcuni decenni che la musica "musicata" sembra eludere il Lied; è dagli anni '70, chiusa la fortunata stagione delle grandi voci, che il particolare, benedetto genere cameristico - affidato al timbro vibrante e alla cultura della parola, all'intelligenza dell'arco melodico e al gioco degli accenti - non chiama alla sottile sfuggente mimesi del teatro da camera; è insomma davvero raro incontrare un'occasione liederistica. Due anni fa, negli storici Studi londinesi di Abbey Road, Antonio Pappano, uomo-tutta-

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

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

*(Schubert, Schwanengesang. Bostridge, ten. Pappano, pf. EMI 2 42639 2)*

U. P.



## UN VESCOVO FA DISCORSI RAZZISTI E SESSUOFOBICI

**E**lton John non deve suonare e cantare nel piazzale antistante la cattedrale, perchè omosessuale, così ha sentenziato mons. Giacomo Babini, vescovo di Grosseto, una diocesi lontana dal luogo del concerto, Trani. Ed ha anche aggiunto, quasi non bastasse l'uscita razzista e sessuofobica: 'meglio non nascere che vivere certe esistenze. I cattolici farebbero bene ad occupare la piazza...! Al vescovo sfugge che, in Italia, nove volte su dieci, su una piazza importante e capiente si affaccia sempre una chiesa. Intanto il concerto sarebbe stato spostato in altro luogo, e non per dar retta al vescovo; perchè, a dargli ascolto, la prossima volta potrebbe vietare la piazza ai neri, alle donne ecc... Da dimenticare l'uscita razzista del presule.

A proposito del concerto del 22 settembre u.s. (ma poi c'è stato?) va detto che l'ha voluto Gabriella Carlucci, alla quale è stato fatto notare l'alto costo del cachet dell'artista (60.000 Euro circa. Ma come mai a Napoli per un concerto dello stesso cantautore inglese si è speso 750.000 Euro?) per una amministrazione comunale che vanta fra i suoi primati anche quello negativo delle

strade dissestate. La Carlucci, che vorrebbe che la gestione della cultura e spettacolo in Italia fosse simile a quella di un'azienda di qualsivoglia prodotto, ha risposto: quel concerto, pur costoso, rende in immagine alla città di Trani mille volte più di quanto costa. Ma perchè la Carlucci non ragiona allo stesso modo, quando si occupa dei teatri d'opera e delle istituzioni musicali? Forse non sa cosa siano!

## REGGIO EMILIA INVITA PLETNEV ACCUSATO DI PEDOFILIA

**I**l pianista e direttore d'orchestra russo Mikhail Pletnev è stato arrestato, in Thailandia, con l'accusa di pedofilia. Pletnev, secondo gli inquirenti avrebbe stuprato un ragazzo di meno di 15 anni a Pattaya, la località balneare simbolo dell'industria della prostituzione in Thailandia, dove il musicista trascorre alcuni mesi all'anno, ed ha alcune proprietà immobiliari. Pletnev è stato poi rilasciato su cauzione e autorizzato a lasciare il paese per partecipare a una tournée, con l'impegno di rientrare il 18 luglio per farsi processare.

Pletnev, 53 anni, incriminato di violenza sessuale su un minore, il suo nome è stato fatto alla polizia da alcuni suoi collaboratori thailandesi, arrestati durante una retata e scoperti in possesso di materiale pedopornografico. Le forze dell'ordine hanno prelevato Pletnev in un ristorante da lui gestito in comproprietà e la casa del musicista è stata perquisita con la



sua collaborazione: anche lì sono stati ritrovati filmati e immagini pornografiche che coinvolgerebbero minori.

Il musicista, che in una intervista al quotidiano «Pattaya Daily News» ha negato qualsiasi coinvolgimento, rischia una pena da quattro a venti anni di reclusione. Tenete a mente: il 6 maggio 2011 è in programma un suo concerto nel Teatro Municipale di Reggio Emilia. Ci auguriamo che la direzione artistica di quel teatro vorrà cancellarlo. In caso contrario inviamo tutti a disertare il concerto del pedofilo - se l'accusa verrà confermata! - Pletnev. In nome dell'arte non si possono fare sconti a nessuno. Il discorso vale anche per il regista americano, Roman Polanski, accusato di aver violentato una minorenne e poi 'salvato' dalle autorità svizzere.

## LE MUSICHE ORIGINALI DI PETRASSI PER RISO AMARO

**N**ella cornice di Palazzo Rospigliosi di Zagarolo l'Orchestra Petrassi diretta da Francesco Vizioli in un concerto intitolato Cinesclassica, ha riproposto le musiche per il cinema scritte da alcuni dei più grandi compositori del Novecento. Di particolare interesse, accanto a brani di Prokofiev e Sciostakovic, la prima esecuzione della suite dalla colonna sonora di Goffredo Petrassi per 'Riso amaro' di Giuseppe De Santis, uno dei capolavori del neorealismo. Completavano il programma anche due brani che, senza essere destinati specifica-

mente a un film, sono stati usati più volte dal cinema: l'Adagio per archi di Samuel Barber e il celeberrimo Concerto de Aranjuez di Joaquin Rodrigo, con il chitarrista Michele Greci.



## SPARIZIONI BAROCHE

**L**a XXXX edizione del Festival Barocco di Viterbo quest'anno non c'è stata. Dopo numerosi rinvii (il Festival aveva inizio, normalmente, dopo ferragosto) e altrettanti ridimensionamenti di programmi, le Amministrazioni viterbesi, e la stessa Regione Lazio evidentemente, hanno lasciato cadere la possibilità di finanziare per il 2010 il Festival Barocco. Viene così a mancare, dopo un quarantennio di prestigiosi successi, una delle manifestazioni musicali più significative per la musica barocca non soltanto nel Lazio ma nell'Italia intera. Tutto ciò nonostante l'impegno profuso dal suo ottimo direttore artistico,

maestro Riccardo Marini, e nonostante le riduzioni di budget ottenute grazie anche all'offerta di grandi solisti e direttori di complessi internazionali (come il bravissimo Jordi Savall) di autoridursi in modo consistente i compensi. E' un segnale molto grave per la musica e per la cultura. Mentre, anche nella stessa Viterbo e nell'intero Lazio, si trovano fondi e sponsor per manifestazioni musicali di livello decisamente medio-basse, si lascia deperire e, almeno per quest'anno, morire un festival musicale che ha portato opere e concerti del più alto livello in decentramento in tutta la Toscana, da Tuscania a Montefiascone, da Tarquinia a Nepi o a Castel Sant'Emilia, facendo perno su Viterbo e sul suo Palazzo dei Papi. Per fare un esempio, l'anno scorso la XXXIX edizione si aprì a Tarquinia con un concerto nella chiesa di Santa Maria di Castello del soprano inglese Emma Kirby che col London Concert esegui le Canzoni di Vignanello composte da Haendel negli anni del soggiorno romano, assieme ad alcuni brani strumentali. La musica barocca tace dunque a Viterbo e nella Toscana, mentre imperversano sagre e concertini.

*Vittorio Emiliani  
Comitato per la Bellezza*

## GRAZIE!

Vogliamo rivolgere anche dalle pagine di Music@ un sentito ringraziamento alla Fondazione 'Donne in Musica' presieduta da Patricia Adkins Chiti per lo straordinario sostegno fornito al Conservatorio all'indomani del sisma del 6 aprile 2009. La Fondazione, attraverso l'iniziativa "Music for the mind" diffusa a livello internazionale, ha raccolto una grande quantità di libri, partiture e riviste donate alla Biblioteca del Conservatorio e, successivamente, distribuite agli studenti del Conservatorio che ne facevano richiesta.

Le donazioni sono arrivate da decine di paesi sparsi nel mondo, a testimonianza di una attenzione da parte del mondo musicale mondiale verso una tragedia che ha colpito una delle più importanti realtà culturali musicali italiane. Un atto di generosità straordinario che ha consentito agli studenti del Conservatorio che avevano perso, tra l'altro, anche il materiale fondamentale per proseguire i loro studi, di ricominciare a progettare il proprio futuro di musicisti. Ancora grazie quindi a Patricia Adkins Chiti e a tutti coloro che hanno voluto dare in questo modo il loro contributo per far risorgere il Conservatorio dell'Aquila.



## CONCERTO BARICCO

Ci sono critici musicali metodici, ordinati che ogni giorno, e per tutta la loro esistenza, pubblicano recensioni ma anche raccolte dei loro articoli riciclati, libretti d'opera, saggi, ricettari. Alcuni, ormai settantenni, hanno scaffali pieni delle loro caccole ospitate, a suo tempo, da quotidiani e settimanali, dove lodavano compositori famosi come il francese da rimini, il boccadoro in espansione, senza contare le odi rimaste in onore dei classici del Novecento come il nono duodecimo, il giacomo manzoni leopardi e alcuni rificoloni stranieri che è meglio non nominare. Al loro apparire, questi zibaldoni sembrarono capolavori: ne scrisse perfino il prof. tartaruga, lodando lo stile e il profondo significato dei testi. Nonostante che le articolesse di questi forzati del punto e virgola siano fitte di nomi con almeno tre w, due y e quattro x si capisce subito che sono opera di provinciali che vogliono mostrare la loro cultura inserendo qualche frecciata a compositori del passato come Leoncavallo o Giordano. La pubblicistica di costoro è sovente destinata ad essere compattata in un volume che, come il sacchetto di spazzatura detto umido, viene inviato a quelle specie di discariche che son oggi le librerie. Gli avventurosi frequentatori di questi luoghi sinistri girano alla larga da simili involucri maleodoranti, tanto che questi rifiuti tossici sono diventati un problema per l'Unione Europea. In uno dei sacchetti presi in esame da un commissario tedesco è stato rinvenuto un cartiglio dove si è letto che Wagner era un genio. Ma grande scalpore ha suscitato un cortometraggio dove un tuttofare italiano asserisce che Beethoven non era nessuno e la 'nona' (sinfonia) una menata. Tuttavia non c'è giorno che Dio metta in terra senza che escano, a getto continuo, queste raccolte d'articoli di giornali infinitamente riciclati. Ma veri libri di musica non se ne scrivono da decenni. Mai come oggi c'è stato un vuoto così evi-

dente anche perché i compositori di musica classica sono estinti, a parte qualche brontosauo in do maggiore che continua a mandare in fuga il residuo pubblico sempre più sparuto, che una volta "andava", spinto da parenti sempre più riluttanti, ai concerti di musica contemporanea. Oggi la musica elettronica e dodecafonica pare più vecchia di quella del buon Pacini e le opere di Mercadante infinitamente più moderne di quelle degli operisti attualmente in scema.

*Leporello*

