



MUSIC@



CHAPLIN E IL FILM SU NIJINSKY SCOPERTA LA SCENEGGIATURA

Musica e Fede
secondo Ratzinger e Küng

Istantanee dall'Aquila
di Giorgio Barberio Corsetti

Sergiu Celibidache l'inattuale

Carmelo Bene e la musica



L'HA DETTO ACCARDO

E Accardo è uomo d'onore. Ha detto, in una recente intervista al mensile 'Class', che i giovani violinisti stranieri di oggi, "non hanno nulla che i nostri violinisti non abbiano; anzi direi che i nostri giovani musicisti hanno più cultura musicale di quelli stranieri, una bella pratica di musica da camera e sono più musicisti"; lui che ha visto passare nella sua aula dell'Accademia 'Stauffer' di Cremona e nei corsi che tiene in tutto il mondo, generazioni di violinisti di tutte le nazionalità, e che, dunque, sa quel che dice. Ma allora perché, i nostri non sfondano, e quelli stranieri sono presenti in maggioranza nelle stagioni del nostro paese? Anche per questa domanda Accardo ha una risposta chiara: "E' un vecchio vizio tutto italiano, siamo malati di esterofilia: uno sconosciuto Romanovski viene sempre preferito ad un altrettanto sconosciuto Rossi"; e, poi, rincarando la dose: "Questo vizio dipende dalla incompetenza di chi ha la responsabilità della programmazione musicale, perché spesso ha avuto quell'incarico per meriti politici". Ci sarà anche qualche altra ragione? "Sì, se si esaminano alcune carriere internazionali si ha l'impressione che gli interessati non facciano carriere 'musicali'. Tutt'altro". Insomma, è sconsolante dover prendere atto che anche i nostri più bravi violinisti (il discorso si può estendere ai musicisti in genere) non riescano a sfondare in Italia, come nel caso di tre bravissime violiniste italiane. Che sono, oltre tutto giovani e belle, come la gran parte delle giovani musiciste in circolazione.

"Non sfondano perché fanno le musiciste e vogliono continuare a farlo. Gli agenti molte volte bruciano i giovani, tanto agli agenti del futuro dei giovani importa poco, troveranno sempre un altro talento da sfruttare; mentre una carriera si costruisce a piccoli passi, se non la si vuole terminare troppo presto". Allora, c'entrano anche gli agenti. "Per la carriera di un musicista entra in gioco anche l'agente o l'impresario. In Italia non ci sono agenti in grado di aiutare i musicisti a fare la carriera che si meritano. Mentre in Europa ci sono una decina di agenti che fanno il bello e cattivo tempo nella musica. Si ha l'impressione che suonare bene non sia più sufficiente per avere una bella carriera".

Due dati, a conferma di quello che dice Accardo. Prendiamo un paio di stagioni italiane del nord (Ferrara e Reggio Emilia, tanto per fare un esempio): nell'una e nell'altra non c'è ombra di musicisti italiani (si tratta di due stagioni fra le più titolate); prendiamone una anche al Sud, quella del teatro Bellini di Catania, dove nella passata stagione, per i concerti sinfonici non c'era un solo direttore italiano; e, infine, prendiamo anche una stagione straniera, lontana da noi, quella dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Irlandese. Tutti i musicisti ospiti sono irlandesi o anglosassoni, due sole le eccezioni nell'intera stagione: Chailly, in tournée con la sua orchestra di Lipsia ed un pianista francese. Basta.

Molti programmi di nostre stagioni musicali sembrano quelle di istituzioni straniere, mentre non accade mai il contrario e cioè che nei programmi di istituzioni straniere siano presenti, né in egual misura e neppure sporadicamente, musicisti italiani. E' troppo pretendere che qualcosa di simile accada anche sotto i cieli azzurri d'Italia?@

Per 'Suona Italiano' in Francia il Conservatorio Casella

LE FORZA DELLE STELLE FA VOLARE L'AQUILA A VERSAILLES

di Andrea De Carlo

Prodotto dal Dipartimento di Musica antica del Conservatorio aquilano, la rara serenata di Alessandro Stradella, 'La forza delle stelle', partecipa al grande progetto di esportazione della musica italiana in Francia.

Negli ultimi anni il Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio Casella si è ulteriormente ampliato e arricchito; attualmente, può contare su un corpo insegnante di primissimo livello: Furio Zanasi (Canto rinascimentale e barocco), Olivia Centurioni (violino barocco), Monica Pustilnik (Liuto), Sandro Rancitelli (Basso continuo e coordinazione del Dipartimento), Andrea Coen (Clavicembalo), Luigi Tufano (Traversiere), Giorgio Matteoli (Flauto dolce e violoncello barocco), Andrea De Carlo (Viola da gamba). Da subito si è manifestata la volontà di organizzare regolarmente produzioni nelle quali coinvolgere allievi interni del Conservatorio ed allievi provenienti da altri Dipartimenti di Musica Antica, per favorire la collaborazione tra le diverse nuove realtà formative sul territorio nazionale, e, secondo necessità, anche musicisti esterni. La Serenata di Alessandro Stradella 'La Forza delle Stelle' è il primo progetto realizzato in questa direzione. Un'opera inedita, disponibile grazie alla generosità della prof. Carolyn Gianturco, massima esperta mondiale di Alessandro Stradella (1639-1682), che apparirà, nel 2013, nell'edizione integrale da lei curata delle opere di questo autore. Scritta su espressa richiesta della regina Cristina di Svezia, arrivata a Roma nel 1655 dopo essersi convertita al cattolicesimo e da subito punto di riferimento della vita culturale romana: la regina amava circondarsi di artisti e partecipare attivamente alla creazione delle opere. La 'Forza delle Stelle' nasce da una sua idea, in diverse lettere si conservano i bozzetti delle scene da lei disegnati e le indicazioni, con precise richieste, che Cristina fa a Stradella e al poeta Sebastiano Baldini, autore del libretto.

La Serenata, sebbene una 'piccola' opera, contiene in sé tutta la grandezza e la genialità del musicista di Nepi. La sapiente creazione di molteplici piani sonori dona vivacità e complessità ad una trama apparentemente semplice, e l'originale utilizzo dell'ensemble strumentale rende queste pagine assolutamente uniche nel loro genere. I due personaggi principali (2 soprani) instaurano tra loro e con i cinque passanti (2 soprani, contralto, tenore e basso) un dialogo sottile ed articolato, ricco di contrasti e sfumature. E gli strumenti, divisi in concerto 'piccolo' (concertino) e concerto grosso, interagiscono fra loro e con i cantanti in molte diverse combinazioni, generando ricchezza di colori e sonorità assolutamente sorprendenti. Il progetto, avviato a gennaio, ha avuto una prima rappresentazione a giugno nell'Aula Magna del Conservatorio. Successivamente, la volontà del Dipartimento di allargare la collaborazione ad altre simili istituzioni europee si è concretizzata nella collaborazione con il prestigioso Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV), che ospiterà la produzione nella Chapelle Royale del Palazzo Reale di Versailles il 29 novembre prossimo, nell'ambito della stagione musicale 'Les Pages et les Chantres'. In quell'occasione verrà eseguito anche un oratorio di Henry Du Mont, 'Dialogus de anima', in un'edizione del CMBV. Il 27 novembre, alla vigilia della partenza per la Francia, anteprima a L'Aquila, nel nuovo Auditorium del Conservatorio costruito dal celebre architetto giapponese Shigeru Ban. @

LA FORZA DELLE STELLE - LOCANDINA

INTERPRETI VOCALI

Claudia Di Carlo (Damone), Maria Laura Martorana (Clori), Rita Alloggia (sopr.), Giulia Valentini (sopr.), Daniela Nineva (contr.), Stefano Guadagnini (ten.) Furio Zanasi (bar.), Valentino Mazzuca (bas.)

ORCHESTRA

Mauro Lopes, Gabriele Politi, Paolo Perrone, Laura Corolla (vl), Ottavia Rausa (vla), Giorgio Matteoli (vlc), Anna Maria Gentile, Mauro Carpiceci (vla da gamba), Carlo Pelliccione (contr.), Luca Di Berardino (arciliuto), Lucia di Nicola (clav), Sandro Rancitelli (org), *Andrea De Carlo, direttore*

EDITORIALE _____ 3
L'ha detto Accardo

ANTEPRIME _____ 4
La forza delle stelle fa volare l'Aquila a Versailles
di Andrea De Carlo

INCONTRI _____ 6
Istantanee dall'Aquila
di Giorgio Barberio Corsetti

MUSICA E FEDE. I _____ 11
Il Papa alla Scala
discorso di Benedetto XVI

FOGLI D'ALBUM _____ 13
In Rai finalmente si cambia. Forse

COPERTINA _____ 14
Chaplin ritrovato.
Sceneggiatura del film su Nijinsky
di Elisabetta Guarnieri
Naginsky
di Charlie Chaplin

FABBRINI RACCONTA. III _____ 17
Arturo Benedetti Michelangeli
a cura della redazione

FOGLI D'ALBUM _____ 19
Questione di stile

CARMELO BENE. I _____ 20
La musica per film
di Roberto Calabretto

CARMELO BENE. II _____ 23
Dopo le parole, la musica
Intervista di Pietro Acquafredda

MUSICA E FEDE. II _____ 25
I compositori e la loro fede
di Hans Kung

NEUROSCIENZE _____ 30
Il cervello e la mente nell'interpretazione del Bello
di Claudio Strinati

FOGLI D'ALBUM _____ 33
I Giambroni

SCHUMANN IN DISCO _____ 34
Il concerto dei concerti
di Marco Veneziani

SAGGI _____ 38
Celibidache, modernità di un inattuale
di Umberto Padroni

STORIA & STORIE _____ 42
Carolina Uccelli. Un'amica di Rossini
di Salvatore Dell'Atti

ESORDI LETTERARI _____ 44
La sesta stagione. Romanzo
di Carlo Pedini

LETTERE _____ 46
L'Orchestra Georges Méliès
di Luigina Battisti

OMNIBUS _____ 47
Dischi, Libri, Concorsi
a cura della redazione

INCHIESTA _____ 48
Di soldi e relative anomalie della musica in Italia
a cura della redazione

ARIA DEL CATALOGO _____ 50
I festival Bellini
di Leporello

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



Bimestrale di musica
 Anno VII N.30 Nov. - Dic. 2012
 Direttore Responsabile: **Pietro Acquafredda**
 Reg. Trib. dell'Aquila in corso

Progetto grafico
 curato dagli studenti del corso di Grafica
 dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila
Copertina: Marta Fornari, Alberto Massetti
Interno: Caterina Sebastiani
Illustrazioni: Eleonora Regi, Barbara Santarelli, Alberto Massetti

Impaginazione: Barbara Pre
 Consultabile sul sito: www.consaq.it

Versione online: Alessio Gabriele

Hanno collaborato a questo numero:
 Giorgio Barberio Corsetti, Luigina Battisti, Renato Calabretto, Andrea De Carlo, Salvatore Dell'Atti, Elisabetta Guarnieri, Hans Kung, Umberto Padroni, Carlo Pedini, Claudio Strinati, Marco Veneziani



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

Per il festival 'I Cantieri dell'immaginario'

ISTANTANEE DALL'AQUILA

di Giorgio Barberio Corsetti

Invitato a L'Aquila, per uno spettacolo in piazza, Giorgio Barberio Corsetti, accompagnato da un pianista, ha letto i testi della sua 'Commedia'. L'indomani, nella sede del Conservatorio, ha avuto un incontro con gli aquilani, dal quale abbiamo tratto queste poche, dense riflessioni.



L'Aquila

Arrivato all'Aquila poco prima dello spettacolo, sono andato in una piazza (Piazza della Repubblica) ed ho incontrato il musicista (pianista Stefano Travaglini), mio partner. Ero preoccupato al pensiero di dover fare questa lettura senza tutto il contorno che solitamente uso in uno spettacolo simile. Io lavoro con il video, vengo ripreso da una telecamera sopra un fondo blu, e poi la mia immagine viene proiettata su un grande schermo, dentro altre immagini, precedentemente create, in cui vi sono innumerevoli altri me stessi, con cui interagisco, anche se non sono accanto a me. Si tratta di un lavoro abbastanza complesso anche visivamente. L'idea perciò di farlo senza tutti gli ammennicoli tecnologici mi spaven-

tava un po'. Poi, arrivando in piazza, ho visto che non c'erano sedie, e mi son detto: ah! Sarà dura per il pubblico...

Mi ha colpito il silenzio che c'era in quei luoghi, soprattutto quando poi è arrivato l'imbrunire... quelle persone tornavano nella piazza per la prima volta dopo il terremoto... immagino che in quel bicchiere che stavano bevendo ci fosse anche altro che il vino per loro.... allontanandomi dal palco, sono entrato nella zona di silenzio, di buio, dove chiara era la percezione di questo vuoto, di quest'assenza; non un posto abbandonato, ma lasciato a forza, nel quale non si può tornare; il vuoto era pesante e mi faceva pensare ad immagini di appartamenti abbandonati, dove sono ancora visibili oggetti ed altro,



come se dovessero tutti tornare da un momento all'altro, ma quel momento non verrà per nessuno. Mentre recitavo i miei testi, tutti abbastanza malinconici - con una componente di ironia molto forte, ed anche di voglia di non rassegnarsi, la visione del mondo è quella che è, perciò c'è poco da stare allegri!, nessuna rassegnazione, ma con un dolore di fondo, una ferita - mi sembrava di essere dentro una ferita fatta al territorio, alla città, alle persone, ancora visibile anche se c'è stato un po' di maquillage. Mi è successa una cosa singolare, nelle scorse settimane. Ero a Parigi, per uno spettacolo allo Chatelet ('L'incoronazione di Poppea' di Monteverdi in versione rock opera), e mi hanno proposto di fare un'altra opera l'anno prossimo, un'opera di John Adams, il cui lungo titolo inglese, tradotto in italiano, suona pressoché 'Stavo guardando il soffitto, improvvisamente ho visto il cielo, un'opera scritta per il terremoto di Los Angeles, con pochi personaggi ma situazioni molto teatrali.... Quando mi hanno fatto questa proposta, ho detto: in Italia c'è un luogo terremotato, che è L'Aquila appunto - il terremoto in Emilia non era ancora venuto - al che mi hanno subito chiesto: ma non hai delle foto? sono andato su internet, ne ho prese alcune e gliele ho mandate, e loro nel programma, per presentare tale progetto, hanno messo la foto della Prefettura appunto. Perciò quando mi sono trovato lì, davanti a quel palazzo distrutto, ho avuto una strana sensazione, nonostante quella foto fosse a tutti nota, per aver fatto il giro del mondo. La mia messinscena avrà a che fare oltre che con questa foto, con tutta L'Aquila.

Io il terremoto l'ho sentito, a Roma, a casa. Ho sentito la porta di casa muoversi ed ho pensato: chi sta bussando a quest'ora? Mi sono alzato, sono andato all'ingresso, ho guardato dallo spioncino, non c'era nessuno; ho sentito tremarmi le gambe, mi sono messo sotto un'architrave; da un giro di telefonate notturne ho ricavato gli elementi della gravità del disastro. Con tutto ciò che è successo dopo..

Tempo e Teatro

All'inizio ero spaventato, ma quando arriva il momento in cui sei là, sul palcoscenico davanti al pubblico, prendi e vai. In certo modo non ero solo, perché avevo al mio fianco qualcuno, Stefano Travaglini, il pianista appunto; ci siamo capiti al volo, dunque avevo un appoggio. Ho subito avuto la sensazione che il pubblico fosse attento, molto attento; nessun cenno di cedimento, salvo qualcuno che, lateralmente - l'ho visto con la coda dell'occhio - si è dileguato prima della fine; comunque tutta la parte centrale del pubblico è stata fino alla fine, ho percepito che c'era ascolto.. Si dice in questi casi: mi sono divertito, in effetti è una speciale presenza che uno ha, si crea un tempo 'presente', che non viene percepito nella durata, bensì nel presente; un 'accen-

tuazione del presente, un presente vissuto intensamente; l'azione ero io stesso che leggevo miei testi; si vive intensamente, non ci si riesce sempre con il teatro, e quando non ci si riesce, si sta lì ad inseguire il tempo, restando sempre un passo indietro. Il pubblico che avevo davanti, credo, non ha avuto difficoltà alcuna ad accettare quello che stavo dicendo e facendo.

Teatro e Collettività

Quel che può scaturire da uno spettacolo come il mio, o di altri, dipende dalle persone. Credo che il teatro sia una di quelle forme d'arte in cui c'è ancora un sentimento di collettività; la collettività di coloro che decidono di andarci e di restarvi, per partecipare della poesia. Parliamo di qualcosa che cerca e vuole essere 'poesia' e che a volte ci riesce anche, ma quando non ci riesce diventa mortale.. Il pubblico questa differenza la capisce, senza bisogno che qualcuno glielo spieghi. Quando un attore recita così, si entra in quello che chiamavo prima 'tempo presente'. Si capisce che l'attore sta vivendo una esperienza che è l'esperienza dell'azione, dell'emozione, del rapporto con il pubblico, oltre che naturalmente con un testo e, spesso, anche con altri attori. Esperienza di qualcosa che 'corre', che non è soltanto ciò che si vede o si dice; è molto di più: quello che non si vede e non si dice. Quando c'è questo spessore, il pubblico lo percepisce e comprende che si parla di 'altro'.

In quei momenti c'è una collettività che vive il fatto di essere tale, perché il teatro mette in questione le ragioni profonde del vivere insieme, dell'essere con gli altri, dell'essere nel mondo. Non è giusto dire agli spettatori: questo è un mondo... c'è la quarta parete... no, non è un mondo; è il palcoscenico, dove succedono cose che possono diventare una finestra sul mondo.

Teatro e Parole

Le parole hanno un'origine molto diversa da quella che fa supporre l'uso che se ne fa correntemente: siamo sommersi da una marea di parole, affogati da parole usate in maniera triviale, in una utilizzazione puramente funzionale, mentre le parole hanno radici profonde che così si perdono, dimenticando che la radice delle parole è la radice di noi stessi, dei simboli con cui abbiamo a che fare. Le parole hanno una profondità, una densità, una risonanza infinita. E noi queste parole le usiamo e sono le stesse parole che usiamo per rapportarci con gli altri. Non solo. Alle parole si accompagnano anche gesti: la violenza, la tenerezza, che rivelano tutta la gamma delle espressioni possibili. Questo nel teatro assume un altro valore, un'altra forma. Si parla non come si fa nella vita quotidiana. Certo Shakespeare quando parlava con le puttane londinesi o i suoi amanti non

si esprimeva come nei 'Sonetti'. Quando scriveva i Sonetti oppure il 'Sogno di una notte di mezza estate' - una presa in giro del matrimonio, nonostante l'abbia scritta per un matrimonio - si esprimeva in una maniera che non era più quella naturale, comune, quotidiana; improvvisamente diventava poesia, e improvvisamente, così facendo, apriva orizzonti di comprensione anche sulle stesse parole, sul linguaggio; così nell'insieme uno spettacolo è un enigma: uno spettacolo non è la soluzione di qualcosa. Mai in teatro A è uguale ad A, come succede quando si vedono quelle cavolate di storielle televisive, dove tutto è spiattellato. In realtà quando si racconta una storia non si racconta tutto dei vari personaggi. Parlano, ma non dicono quello che pensano, tanto per fare un esempio. L'attore quando recita sicuramente deve vivere qualcosa che non esprime; se esprimesse tutto quello che sta vivendo sarebbe grottesco; e gli spettatori che vivono tutta la loro vita con le cose belle e brutte, con sentimenti profondi, capiscono, se succede sul palco qualcosa di vero, tutti capiscono e capiscono anche quando una cosa è falsa e stupida. A volte poi si lasciano innocchiare, ma questa è un'altra storia.

L'etica del teatro

In teatro c'è un grado più alto dell'essere, della vita, del sentire... di questo si tratta ed è ciò che noi tutti vogliamo, il teatro ha a che fare con il desiderio, l'aspirazione alla parte più densa dell'uomo, non necessariamente con la parte più alta, quale che sia l'argomento; a teatro non esiste la morale, ma il teatro ha un'etica: l'orizzonte del teatro è etico, perché è la città degli uomini, il 'luogo' del teatro è la città, anche se si sta fuori, è un punto di passaggio fra il luogo del lavoro e la casa; la città dovrebbe anch'essa avere una tensione etica come l'ha il teatro. Iniziative come questa aquilana, offrono delle possibilità, delle potenzialità costituite dagli artisti medesimi, esseri umani che hanno scelto di trattare con questa materia, con il linguaggio molto particolare ed enigmatico che è l'arte. L'artista è il seminatore, il distributore, crea dei cortocircuiti, suscita 'cultura' - che vuol dire far crescere, coltivare qualcosa - un ecosistema culturale, che in Italia non c'è mai stato, capace di proteggere quello che già c'è, ma anche ciò che non c'è ancora ma potrebbe esserci, intendo il lavoro dei giovani artisti.

Arte e Cultura

Arte e cultura sono compiti molto diversi. Chi fa cultura non necessariamente fa arte, e chi fa arte fa arte; io non mi occupo della cultura quando faccio il mio lavoro di artista, me ne occupo quando faccio il direttore artistico di qualche festival o rassegna; io amo 'coltivarli', ma seguendo cammini talmente astrusi che non hanno nulla a che veder con l'idea di

cultura... preferisco leggere gli gnostici o gli scrittori paleocristiani o i Veda, piuttosto che altro. I miei interessi vanno dove mi portano, senza nessuna pretesa di sapere tutto; voglio sapere solo ciò che mi interessa e che poi ritorna in ciò che scrivo o che metto in scena. E' questa la differenza con il professore universitario che studia e si specializza in un campo. Io non ho campi, lui è colto, io sono altro, ciò non toglie che tutte queste visioni degli artisti possano entrare in un gioco di vasi comunicanti con quello che fa chi crea cultura.

Nuovi auditorii a L'Aquila

Mi chiedete dei nuovi auditorii aquilani (costruiti da Renzo Piano e Shigeru Ban); sono convinto che il teatro e la musica debbano avere dei luoghi, abitati ventiquattrore al giorno, con biblioteche, dischi, video; dove sia possibile ascoltare e vedere spettacoli dal vivo, ma anche trattenersi a bere e parlare, senza essere cacciati via dalle maschere che hanno finito il loro turno; questi luoghi devono esserci, ed essere dei luoghi abitati, come succede in tutta Europa; la gente ha diritto ad avere questi luoghi, per i quali solo una parte piccolissima del denaro pubblico viene impiegato. Che poi si possano fare spettacoli anche in altri luoghi va bene, specie quando è una necessità, come nel caso dell'Aquila, che, in aggiunta, ha permesso alla gente di tornare in luoghi nei quali da più di tre anni non era tornata, e di tornarci in una bella modalità, almeno nelle intenzioni: con il teatro; andando ad ascoltare qualcuno che vuole condividere con loro una parte delle sua arte. Ma i luoghi propri ci vogliono, devono far parte, come in passato, del tessuto urbano. Nell'Edipo a Colono, quando Edipo muore - e Edipo ha fatto ciò che di più terribile si può fare: ha ucciso suo padre, è diventato l'amante di sua madre e con lei ha fatto figli dei quali è contemporaneamente padre e fratello, infrangendo regole e tabù - quando muore, il suo corpo resta comunque 'sacro' e deve essere sepolto in un luogo 'protetto'. Il teatro è come il corpo di Edipo; il teatro è ciò che determina una città, il luogo in cui tutto ciò che non può esser detto altrove lì può esser detto; tutto ciò che non potrebbe accadere altrove, lì può; il luogo in cui può apparire anche ciò che non si vede; il teatro è un luogo indispensabile per una parte di noi, come la chiesa lo è per il culto, e si rivolge ad un'altra parte di noi; il teatro ha a che fare con gli enigmi, con tutto ciò che non si vede e non si conosce. Riflettiamo. Noi passiamo buona parte della nostra vita in questa dimensione.

Quando la sera ci mettiamo a letto, comincia per noi una nuova avventura, una nuova vicenda che non ha nulla a che fare con la veglia; trovare, perciò, un luogo, un momento in cui ci si ritrova con quella parte di noi che ha a che fare con il sogno, diventa



indispensabile. I teatri non sono un lusso. Non conosco le storie particolari degli auditorii di Renzo Piano e di Shigeru Ban; rispondo, comunque, che sono contento che li abbiano fatti. Unico problema per altri luoghi destinati non alla musica ma al teatro: molto spesso i teatri costruiti o restaurati da architetti senza la consulenza di gente di teatro, tecnici e artisti (e serve quella di tutte e due le categorie), hanno enormi problemi, che poi condizionano la vita del teatro e di quelli che ci devono lavorare per tutti gli anni a venire... a volte si scordano la graticcia, cancellando il cielo, non creano porte abbastanza grandi per le scenografie, mettono cemento

Testo e Personaggio

Quando un attore recita fa il personaggio, non recita il testo, si equivoca pensando che gli attori stanno in palcoscenico a recitare un testo, forzando, tirandosi la faccia. Nella vita quando uno racconta di una disgrazia che gli è successa non necessariamente, raccontandola, si strappa le vesti, fa smorfie o urla. Anche se deve raccontare che gli è morta una persona cara può farlo e lo fa in maniera semplice, perché il rapporto che noi abbiamo con ciò che ci accade, passa dentro di noi, e non è necessario esprimere tutto quello che abbiamo dentro: è una regola basilare.



dappertutto e rendendoli così sordi, ecc.. Il teatro poi è un luogo simbolico per eccellenza, sotto c'è la terra, sopra il cielo, a destra e sinistra la corte e il giardino: il teatro trasforma radicalmente il luogo. Nell'Amleto, il fantasma del padre parla ad Amleto dal sottopalco (aldilà, oltretomba); e quando gli angeli scendono dal soffitto tu non hai dubbi, gli angeli scendono dal cielo in teatro, non dal soffitto. Amo tiri, funi, cose meccaniche; e in Italia, siamo fra i pochi paesi europei dove si usano ancora il martello ed i chiodi che a me piacciono moltissimo: un macchinista italiano con quattro cantinelle riesce a fare cose straordinarie; c'è una gloriosa tradizione di macchinisti in Italia. L'opposizione fra architetti e teatranti resta. Comunque più auditorium e teatri si costruiscono e meglio è; teatri e sale se non si riempiono è semplicemente perché non ci sono, e quelli che ci sono, sono spesso gestiti male; sono spesso influenzati dalla politica, per cui molte scelte fatte non sono mai puramente scelte artistiche, ma di bassa politica, di bassa cucina.

Tutti noi abbiamo davanti agli occhi una ricca serie di caratteri, fra le nostre conoscenze, che si esprime in maniera differente. In teatro, ogni attore, cerca, trova, o inventa questa strana cosa che è un personaggio; ma non deve necessariamente dire tutto, anzi più mantiene un segreto, conserva una reticenza e più il pubblico ha spazio per sentire, per entrarci... Ecco perché quando un attore recita un testo con la voce impostata e facendo le smorfie di rito, ecco che dopo due minuti ti annoi... e vuoi andare a casa... non è solo un problema di volume di voce, uno può anche sparare la voce ma nello stesso tempo trattenere tutto il resto; si tratta di gusto, di sobrietà. Per la stessa ragione penso che non c'è bisogno di costruire in molti spettacoli, il salottino, la cameretta; chiunque può immaginare questi luoghi della realtà. Quando inventi una scenografia, lo fai perché attraverso di essa racconti qualcos'altro; diventa una parola poetica, nessuna sottolineatura: per questo abbiamo i telefilm, sono sufficienti le soap opera.

E' un malinteso che deriva dal teatro borghese dove tutto doveva essere plausibile; con la televisione si ha un tale bombardamento di cose plausibili che altrove possiamo farne a meno. Perciò torniamo di nuovo all'idea della poesia. La poesia cos'è? E' quando accosti degli elementi che, improvvisamente, dentro di te, diventano altro, elementi magari di uso comune, che accostati in un certo modo, fanno suonare qualcosa dentro. La calligrafia, in Giappone, è una cosa molto complessa, da una parte un ideogramma diventa una poesia, dall'altra, essendo fatta di segni, pittorici, è anche una pittura, una cosa bella da vedere. Quei segni, che hanno anche valore pittorico, devono essere eseguiti in un istante, non sono elaborati. I calligrafi giapponesi e cinesi si esercitano in questa loro arte, non dipingono per delle ore; ma una volta acquisito il gesto, in un attimo lo fanno e quello è. Il teatro è questo: un gesto fatto nel presente che nello stesso tempo è senso, immagine, poesia, tutto insieme. Conta, naturalmente, anche l'immagine ma non perché rappresenti delle cose, piuttosto perché nel teatro quell'immagine racconta altro. In teatro, ancora una volta, si ha a che fare con il 'simbolico'. E i simboli sono dei punti di incontro fra ciò che si vede e l'invisibile, il mondo dei sogni o l'aldilà; non vanno spiegati, non hanno a che fare con il significato. Accade anche nel mondo dei sogni che uno ha il corpo di un altro; ed anche in teatro accade qualcosa di simile: le parole portano altrove, e il pubblico in teatro percepisce tanti altri sistemi di comunicazione oltre quello strettamente visivo e vocale.

Impegno e poesia

La poesia viaggia per suo conto, ma può anche in-

trecciarsi con l'impegno. Penso a Pasolini, ad esempio. Molte sue opere sono di poesia civile, scaturivano cioè dal suo impegno, ma se lui non fosse stato un poeta quel suo impegno civile non sarebbe divenuto poesia. L'impegno civile scaturisce dalla necessità del nostro vivere. L'ultimo pezzo che ho scritto riguarda la mia generazione: parlo di droga e di impegno politico.

Fra i miei coetanei di droga sono morti in tanti ed altri si sono fatti sparare, volendo fare cose estreme, per la grande illusione degli anni Settanta, quando si pensava davvero che questa società potesse essere cambiata.

E da qui partono molte considerazioni, sul cinismo, l'adattamento, il compromesso, a cui ognuno di noi è costretto per sopravvivere, sulla società dello spettacolo, sullo scandalo del consumo e della fame... Mi piace moltissimo Majakovskij, e sappiamo tutti che fine ha fatto; ma lui, prima di tutto era un poeta, anche quando scriveva una poesia su Lenin.

L'impegno perciò fa parte della vita, e poi si traduce, talvolta, anche in un gesto poetico. Per quel che mi riguarda io, in questo momento della mia vita, fatico ad identificarmi con qualcosa di diverso da me; e questo non è bello, spesso mi domando se questo non dipenda dal fatto che sono invecchiato. Con gli anni forse insieme all'ingenuità si perde un po' di generosità; trovo entusiasmo solo nel mio lavoro di artigiano, nel buio di un teatro, faccio fatica ad entusiasarmi per altro, mi sentirei un po' cretino ad entusiasarmi per forza.

Ma la capacità di giudizio rimane, sempre vigile, dolorosa, ad indicarmi le bestialità, le violenze, i soprusi, e il declino di una civiltà..@





Papa Benedetto XVI alla Scala

In visita pastorale a Milano, il Pontefice ha assistito, nel Teatro alla Scala, al concerto diretto da Daniel Barenboim. In programma la Sinfonia n.9 di Beethoven. Al termine, salutati i musicisti, è salito in palcoscenico ed ha pronunciato il seguente discorso.

In questo luogo storico vorrei innanzitutto ricordare un evento: era l'11 maggio del 1946 e Arturo Toscanini alzò la bacchetta per dirigere un concerto memorabile nella Scala ricostruita dopo gli orrori della guerra. Narrano che il grande Maestro appena giunto qui a Milano si recò subito in questo Teatro e al centro della sala cominciò a battere le mani per provare se era stata mantenuta intatta la proverbiale acustica e sentendo che era perfetta esclamò: «E' la Scala, è sempre la mia Scala!». In queste parole, «E' la Scala!», è racchiuso il senso di questo luogo, tempio dell'Opera, punto di riferimento musicale e culturale non solo per Milano e per l'Italia, ma per tutto il mondo. E la Scala è legata a Milano in modo profondo, è una delle sue glorie più grandi e ho voluto ricordare quel maggio del 1946 perché la ricostru-

zione della Scala fu un segno di speranza per la ripresa della vita dell'intera Città dopo le distruzioni della Guerra. Per me, allora, è un onore essere qui con tutti voi e avere vissuto, con questo splendido concerto, un momento di elevazione dell'animo. Ringrazio il Sindaco, avv. Giuliano Pisapia, il Sovrintendente, dott. Stéphane Lissner, anche per aver introdotto questa serata, ma soprattutto l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala, i quattro Solisti e il maestro Daniel Barenboim per l'intensa e coinvolgente interpretazione di uno dei capolavori assoluti della storia della musica. La gestazione della 'Nona Sinfonia' di Ludwig van Beethoven fu lunga e complessa, ma fin dalle celebri prime sedici battute del primo movimento, si crea un clima di attesa di qualcosa di grandioso e l'attesa non è delusa. Beethoven pur seguendo sostanzialmente le forme

e il linguaggio tradizionale della sinfonia classica, fa percepire qualcosa di nuovo già dall'ampiezza senza precedenti di tutti i movimenti dell'opera, che si conferma con la parte finale introdotta da una terribile dissonanza, dalla quale si stacca il recitativo con le famose parole 'O amici, non questi toni, intoniamone altri di più attraenti e gioiosi', parole che, in un certo senso, 'voltano pagina' e introducono il tema principale dell'Inno alla Gioia.

E' una visione ideale di umanità quella che Beethoven disegna con la sua musica: 'la gioia attiva nella fratellanza e nell'amore reciproco, sotto lo sguardo paterno di Dio' (Luigi Della Croce). Non è una gioia propriamente cristiana quella che Beethoven canta, è la gioia, però, della fraterna convivenza dei popoli, della vittoria sull'egoismo, ed è il desiderio che il cammino dell'umanità sia segnato dall'amore, quasi un invito che rivolge a tutti al di là di ogni barriera e convinzione.

Su questo concerto, che doveva essere una festa gioiosa in occasione di questo incontro di persone provenienti da quasi tutte le nazioni del mondo, vi è l'ombra del sisma che ha portato grande sofferenza su tanti abitanti del nostro Paese.

Le parole riprese dall'Inno alla gioia di Schiller suonano come vuote per noi, anzi, sembrano non vere. Non proviamo affatto le scintille divine dell'Elisio. Non siamo ebbri di fuoco, ma piuttosto paralizzati dal dolore per così tanta e incomprensibile distruzione che è costata vite umane, che ha tolto casa e dimora a tanti. Anche l'ipotesi che sopra il cielo stellato deve abitare un buon padre, ci pare discutibile. Il buon padre è solo sopra il cielo stellato? La sua bontà non arriva giù fino a noi? Noi cerchiamo un

Dio che non troneggia a distanza, ma entra nella nostra vita e nella nostra sofferenza.

In quest'ora, le parole di Beethoven, «Amici, non questi toni...», le vorremmo quasi riferire proprio a quelle di Schiller. Non questi toni. Non abbiamo bisogno di un discorso irrealista di un Dio lontano e di una fratellanza non impegnativa. Siamo in cerca del Dio vicino. Cerchiamo una fraternità che, in mezzo alle sofferenze, sostiene l'altro e così aiuta ad andare avanti. Dopo questo concerto molti andranno all'adorazione eucaristica – al Dio che si è messo nelle nostre sofferenze e continua a farlo. Al Dio che soffre con noi e per noi e così ha reso gli uomini e le donne capaci di condividere la sofferenza dell'altro e di trasformarla in amore. Proprio a ciò ci sentiamo chiamati da questo concerto.

Grazie, allora, ancora una volta all'Orchestra e al Coro del Teatro alla Scala, ai Solisti e a quanti hanno reso possibile questo evento. Grazie al m.o Daniel Barenboim anche perché con la scelta della 'Nona Sinfonia' di Beethoven ci permette di lanciare un messaggio con la musica che affermi il valore fondamentale della solidarietà, della fraternità e della pace. E mi pare che questo messaggio sia prezioso anche per la famiglia, perché è in famiglia che si sperimenta per la prima volta come la persona umana non sia creata per vivere chiusa in se stessa, ma in relazione con gli altri; è in famiglia che si comprende come la realizzazione di sé non sta nel mettersi al centro, guidati dall'egoismo, ma nel donarsi; è in famiglia che si inizia ad accendere nel cuore la luce della pace perché illumini questo nostro mondo. E grazie a tutti voi per il momento che abbiamo vissuto assieme. Grazie di cuore! @

LETTO SULLA STAMPA

GLI INFORTUNI DELLA RAI SULL' INNO ALLA GIOIA

Il brutto della diretta va in onda prima ancora che cominci. Quando la brunetta inguainata in look di circo-stanza, da sera ma castigato, annuncia l'inizio del collegamento con la Scala, il concerto per il Santo Padre. Direttore: Riccardo Muti. Notizia bomba. Muti è tornato! Naturalmente no. Naturalmente sul podio della Scala sta per salire Daniel Barenboim, che del teatro milanese è il legittimo direttore musicale. Ma in viale Mazzini evidentemente sono rimasti a sette anni fa, quando Muti guidava ancora il teatro lirico milanese. O forse addirittura a quel maggio del 1983 quando effettivamente Muti diresse alla Scala per un Papa. Ma era un altro, Giovanni Paolo II. In ogni caso una 'svista' clamorosa. Il sinistro segnale di quello che verrà. Inizia il concerto. Barenboim (proprio lui) attacca la 'Nona' di Beethoven. Ma, per qualche malvagia ragione quel che si vede non corrisponde a quel che si sente. Suonano i violoncelli? Si inquadrano i contrabbassi. Un flauto solitario durante un pieno d'orchestra. E quando il basso René Pape attacca l'Inno alla gioia la telecamera gli predilige un violinista che nemmeno sta suonando. Sorte analoga anche per gli altri tre cantanti, spesso ignorati dalla regia durante i loro interventi. Stupefacente il finale. Terminato il concerto, il Papa sale sul palco e inizia a parlare. Da appassionato musicologo, una dotta analisi della 'Nona'. Che, visto il relatore, si ascolterebbe volentieri.

Peccato che nel bel mezzo il conduttore Sergio Criscuoli comunicò costernato la fine del collegamento. E sì che il Tg3 di Bianca Berlinguer da cui dipendeva l'evento sapeva esattamente la durata dell'intervento di Benedetto XVI: 13 minuti. Ma la pubblicità incombe. Partono mutandine e reggiseni. È il servizio pubblico, Santità.

(Giuseppina Manin – Corriere della Sera)

IN RAI FINALMENTE SI CAMBIA . FORSE

“**P**oco appassionata di cinema, è invece drogata di opera lirica. Verdi, Rossini, Puccini accompagnano le sue molte serate casalinghe”. Poche battute di una recente intervista di “Panorama” ad Anna Maria Tarantola, nuovo presidente Rai con pieni poteri, possono far sperare che finalmente nella tv di Stato qualche cambiamento possa aver luogo in favore della musica, del teatro e della cultura in genere? Perché siamo propensi a pensare che questa sia la volta buona? Perché non ci siamo mai fidati del precedente presidente, Paolo Garimberti, nonostante avesse manifestato all’Osservatore romano, la sua fede nel valore della cultura ed il suo impegno a promuoverla. Bugie; quelle sue parole erano semplicemente la risposta istituzionale ad un ‘benevolo’ rimprovero vaticano, all’indomani del “Rigoletto” da Mantova, evento della premiata ditta Andermann. Chi alle sale da concerto ad ai teatri, preferiva le corse sul lungotevere, i campi da tennis, la frequentazione dei circoli esclusivi romani o dei salotti di via Condotti, come poteva, all’improvviso, solo perché glielo imponeva il ruolo, farsi paladino di valori che conosceva solo lontanamente? Che Garimberti si sia sempre lavato le mani di fronte ai problemi della gestione Rai, non siamo noi i primi a dirlo. E lo stesso ha fatto Lorenza Lei più attenta a non scontentare la Segreteria di Stato Vaticana che le sacrosante richieste che anche a lei il mondo della cultura ha rivolto. Ora, finalmente, abbiamo un presidente che ama la musica e che preferisce Verdi Rossini e Puccini alle frequentazioni salottiere. Possiamo sperare che qualcosa cambi non nei canali specialistici come Rai 5, ma in

quelli generalisti dove la musica o il teatro devono godere di regolari presenze? La Tarantola certamente ricorda l’esperimento fatto alcuni anni fa da Rai Uno, con ‘All’Opera!’, narratore Antonio Lubrano. Un esperimento che, avendo ridotto le opere più famose del nostro melodramma alle dimensioni del

piccolo schermo, quanto a durate e ritmo narrativo, ebbe successo; ma che, non importando a nessuno, dopo sei stagioni venne cancellato, nonostante le assicurazioni contrarie degli allora dirigenti Rai. Da allora chi avesse voluto riproporre il ritorno di ‘All’Opera!’ non avrebbe saputo a chi rivolgersi, perché nessuno gli avrebbe prestato ascolto su un argomento del genere.

Ora la Tarantola faccia attenzione. Non si distraiga per ragioni di bilancio e di governo, sacrosante, dal coltivare quelle sue lecite passioni che sono anche le passioni di una nutrita schiera di cittadini italiani che ama l’opera, la musica, il teatro, e che paga il canone anche per la televisione che ancora non c’è e che, lo spera, possa finalmente eserci.

Per i concerti, pochi, che già trasmette, la Rai, non pretendiamo che scrittori un regista del livello di Georges Cluzot, partner di Karajan nei concerti dalla Filarmonica di Berlino, ma che almeno non li affidi a chi è lì parcheggiato da anni negli uffici per evidente incapacità. Pena la figuraccia che ha fatto con il concerto in onore del Papa dal Teatro alla Scala. @



Il film su Nijinsky che Chaplin non girò mai

IL BALLERINO TIMIDO

di Elisabetta Guarnieri

Ritrovata dagli studiosi della Cineteca di Bologna l'interessante sceneggiatura del grande Chaplin, di cui non si aveva, prima d'ora, la benchè minima notizia. Chaplin e Nijinsky si erano incontrati a Los Angeles nel 1917 e fra loro era nata una reciproca ammirazione.

Un soggetto completo e del tutto inedito (ispirato al grande danzatore dei Ballets Russes Vaclav Nijinsky), mai realizzato da Charlie Chaplin e solo in parte confluito nel suo film testamento "Luci della ribalta" (Limelight), riflessione amara sulla vecchiaia per la quale un sessantatreenne Chaplin volle al suo fianco l'altra grande stella del muto americano, Buster Keaton.

"Tema principale di questo soggetto è il fatto che la carriera non è il compimento dei desideri dell'uomo, ma solo una strada che lo conduce al suo destino": questo è l'incipit del soggetto ritrovato tra i preziosissimi documenti di Charlie Chaplin.

La scoperta è il frutto del lavoro che da dieci anni – con il 'Progetto Chaplin' la Cineteca di Bologna compie sui documenti del regista.

Il risultato di tale ricerca, compiuta da David Robin-



son (giornalista del "Times" londinese e biografo ufficiale di Charlie Chaplin) e da Cecilia Cenciarelli (responsabile dell'Archivio Chaplin della Cineteca di Bologna) è stata presentata durante il festival 'Il Cinema Ritrovato', promosso per il venticinquesimo anno dalla Cineteca di Bologna.

Chaplin e Nijinsky si conobbero a Los Angeles, quando il danzatore – in tournée con i leggendari 'Les Ballets Russes' creati da Sergej Djagilev – fece visita ai Chaplin Studios, durante la lavorazione di *Easy Street* (1916-1917), rimanendo ammirato dall'arte di Chaplin: "Lei è un ballerino nato", disse al regista Nijinsky.

Vent'anni dopo, quell'incontro rimasto nella memoria del regista porterà alla stesura di un soggetto (di cui sono stati recuperati tutti gli appunti manoscritti da Chaplin) per un film ispirato a un grande ballerino, che in una prima stesura portava (con un rimando, quasi alla lettera, al nome reale del ballerino) il nome di Naginsky.

Ogni successiva stesura del progetto presenterà ele-



Vaclav Nijinsky

menti ricorrenti, quali il rapporto conflittuale tra la dedizione professionale del ballerino e i suoi amori e le preoccupazioni per la carriera di una ballerina molto più giovane di lui: elementi le cui tracce ritroviamo poi in *Luci della ribalta*, considerato l'ultimo importante film di Charlie Chaplin.

L'intreccio tra questo soggetto rimasto inedito e il film che Chaplin andrà invece a realizzare, *Luci della ribalta*, appunto, risulta tuttavia evidente fin nelle idee di fondo: il genio e la solitudine, l'arte e la vecchiaia. Queste infatti le indicazioni di Chaplin per dipingere il protagonista: "Naginsky, il grande genio del balletto russo era una persona semplice, e timida, che si

esprimeva con difficoltà, ed era di umili origini. Era figlio di un povero calzolaio che non poté dargli l'istruzione che avrebbe desiderato".

Questi invece gli intenti drammaturgici, sempre di pugno di Chaplin: "Mostrare il genio di un ballerino attraverso la danza. Mostrare il suo senso di giustizia, la sua lealtà nei confronti di un anziano membro della troupe che ha iniziato a bere perché è troppo vecchio per ballare".@

Fogli sparsi dalla sceneggiatura originale

Naginsky

di Charlie Chaplin

(Pag. 1)

Il tema del dramma è che una carriera non costituisce il compimento e soddisfacimento dei desideri umani, ma solo una strada che porta alla realizzazione del destino umano. Naginsky era poco eloquente e spigliato, sensibile e timido, animato da una strana passione e da un'immaginazione che lanciarono in volo la sua anima. Aveva un solo modo di esprimersi appieno.

(Pag. 2)

N., il grande genio del balletto russo, era un uomo semplice, timido, poco loquace, di umili origini. Era figlio di un modesto calzolaio privo di mezzi finanziari che potessero offrire al figlio l'educazione che lui desiderava perseguire. Questa situazione contri-

bui' a rendere il carattere di N. timido, esitante e silenzioso. Era acutamente conscio della sua limitata padronanza della lingua e molto inibito dal suono della sua voce poco musicale, rauca e non raffinata. Queste imperfezioni lo tormentarono per tutta la vita e formarono in parte il suo carattere, tanto che chi lo incontrava casualmente lo considerava un tipo scontroso e niente affatto socievole, che non aveva niente da dire. In realtà, egli aveva forte propensione all'amore e all'amicizia, e un temperamento gentile e premuroso.

(Pag. 10)

Caratteri: N., sua moglie, Degaloff – un vecchio amico, Dresser – ballerino.

Azione, il gruppo di danza "Intention Ballet" per mo-



stare il suo genio quale ballerino; la sua interazione con il resto della compagnia; la sua intercessione presso Degaloff per uno dei membri del gruppo; il suo senso di giustizia; la sua premurosa lealtà nei confronti di un non-più-giovane membro del "cast" che si ubriacava perché si sentiva troppo anziano per ballare. E per mostrare, inoltre, un errore commesso dal collega più anziano durante lo spettacolo.

L'errore poteva causare un serio incidente alle spese di N. stesso che, reagendo, lancia un assalto di insulti e impropri contro il vecchio collega. Poi si accorge che il collega soffre di reumatismo, e suggerisce che il tipo si prenda un periodo di riposo. Ma il sofferente collega è preso dal terrore, poiché non ha risorse finanziarie che gli permettano le spese ospedaliere o il rischio di...

(Pag. 11)

Perdere il lavoro. Degaloff si rifiuta di pagare il vec-

chio ballerino per due settimane di riposo. N. offre la somma necessaria e chiede a Degaloff di detrarre la somma dal suo salario. Naginsky: "Ma, per l'amor del cielo, non far sapere al vecchio collega che le spese le pago io. Quello scemo è troppo orgoglioso per accettare il mio aiuto. Più vecchi si fanno e più scemi/orgogliosi diventano, quei tipi."

Il camerino di altri ballerini, per mostrare il carattere di N. e il suo effetto sugli altri membri della compagnia, che parlano di lui nei loro camerini, tra un atto e l'altro.

Il camerino di N., per mostrare la sua interazione con il valletto costumista, anch'egli un vecchio ballerino.

(Si ringrazia il prof. Liberato Santoro-Brienza per la traduzione dall'originale inglese)





Angelo Fabbrini racconta L'ARTURO AFFABILE E GENEROSO

a cura della redazione

Ancora su Benedetti Michelangeli. Questa terza puntata dei ricordi di Fabbrini, in esclusiva per Music@, riguarda il grande pianista italiano: con rivelazioni sulla personalità, sul carattere. Il racconto di un incidente sul lavoro.

Michelangeli aveva lo studio nella stessa casa in cui abitava?

Il suo studio era prima in una bellissima villa - nella quale viveva - poi abitata dal m.o Ashkenazy. Da lì si trasferì in un'altra villa, con un meraviglioso giardino, ad Agno, frazione di Lugano (anzi il paesino si chiama Pula). In questa villa il Maestro aveva il suo studio. Poi aveva una baita in montagna, in Val di Non, a Rabbi, ed anche lì aveva dei pianoforti. Quando decideva di passare un periodo a Rabbi mi chiamava ed io andavo prima che lui arrivasse, a mettere a posto gli strumenti. Qui, talvolta, ho intravisto anche qualche suo raro allievo. Voleva che i suoi strumenti fossero sempre in ordine. All'inizio c'è stata qualche incomprensione, soprattutto per la meccanica, per via di piccole tolleranze di lavorazione che il Maestro non accettava. E quindi agli inizi, soprattutto, dover lavorare con lui su elementi non usuali ha comportato qualche problema. Ma tutti i pianisti hanno esigenze ed il nostro lavoro consiste proprio nel soddisfarle. Ma lui era il più esigente di tutti. Una volta abbiamo avuto una grossa discussione, e lui ha chiamato un altro

tecnico. Non voglio specificare l'argomento della discussione. Posso solo dire che non riguardava il lavoro. Comunque su certe cose rimango nelle mie posizioni, e non mi sposto.

Come è avvenuta la riconciliazione?

Complice quell'angelo della Sig.ra Gros Dubois. Una sera, dopo un concerto, mi raggiunge una sua telefonata: 'Angelo, io so che Lei ama il Maestro, ed ha di lui una grande stima e vuole sentirlo suonare. E' vero, le rispondo. E lei: allora torni! Però faccia finta di niente. Ascolto in silenzio, poi le dico: va bene, torno. Il Maestro aveva una serie di concerti ed aveva mandato via l'altro tecnico. Arrivo a Monaco; 'buongiorno Maestro' - gli dico; poi comincio a tirar fuori gli attrezzi dalla mia borsa, pulisco il pianoforte. Passa qualche minuto di silenzio, poi il m.o Michelangeli mi viene vicino e mi dice: 'sia chiaro, è solo perché io non ho più tempo da perdere per far capire ad altri le mie esigenze sul pianoforte'. 'Lo so, Maestro', gli rispondo. Dovevo necessariamente cospargermi il capo di cenere, tornando da lui. Confesso che per sentirlo suonare

sarei stato disposto a fare qualunque cosa. Parli con chi ha avuto la fortuna di sentirlo suonare, ancor più se per pochi: quell'esperienza non ha pari.

Michelangeli è mai venuto a Pescara nella sua 'bottega'?

Sì, parecchie volte. Vede questa tenda? L'ho fatta fare perché lui potesse studiare per tutto il tempo che voleva senza che nessuno lo vedesse o potesse disturbarlo. Quelli che entravano nel mio negozio, e sentivano suonare il m.o Michelangeli, mi chiedevano chi fosse. Io rispondevo: è un pianista di passaggio a Pescara, che mi ha chiesto di poter studiare; e solitamente li convincevo; qualche volta entrava un pianista dall'orecchio fino che capiva che chi stava suonando non era un pianista qualunque, a quelli non potevo darla a bere. Comunque li lasciavo nel dubbio. Quando lui passeggiava sul lungomare, lo facevo seguire, a distanza, da due persone di fiducia, per evitare qualunque inconveniente. Poi andavo spesso nella mia casa di campagna dove lui amava preparare da mangiare e solitamente armeggiava un coltellaccio da cucina che era il mio incubo; te-

mevo che si potesse tagliare. Quando si accorgeva del mio stato di agitazione, rideva di gusto.

Lui ha frequentato la sua bottega quando era già notissimo?

Dal '77 in avanti. Veniva spesso. Veniva con la sua macchina, lui stesso al volante; partivano la mattina presto dalla Svizzera e arrivavano solitamente all'ora di pranzo. Subito si metteva al lavoro; restava qualche giorno, il tempo necessario, talvolta, per scegliere un nuovo pianoforte... stava benissimo nella mia casa di campagna che ha un grande parco intorno, un'oasi di serenità e tranquillità per lui; stava benissimo. Molte volte ero io a sollecitare quei viaggi, quando credevo di aver trovato uno strumento che poteva soddisfare le sue esigenze. Se gli piaceva, mi chiedeva di fargli tutti i lavori necessari e poi lo portavamo per i suoi concerti, in giro.

Il più delle volte lei trova già dei pianoforti nelle sale; in quei casi,

deve solo fare degli interventi?

Con il m.o Michelangeli portavamo sempre dei pianoforti, stessa cosa con i m.i Pollini, Weissenberg e Schiff. Partiamo sempre con uno, meglio con due pianoforti. Anche perché due strumenti, entrambi adatti a quel pianista, possono rendere in maniera diversa in certe sale; ci può essere anche questo problema. Fuori dall'Europa, invece, un solo strumento che viaggia in aereo, in "custodie" realizzate in legno trattato con sostanze che lo rendono ignifugo ed inattaccabile dagli insetti. Insomma, le 'valigie' dei pianoforti devono rispondere a certi requisiti, altrimenti non vengono imbarcate.

I problemi inerenti al trasporto o alle spedizioni di pianoforti sono così complessi che ho dovuto creare, nella mia azienda, un ufficio specializzato in questa materia.

Michelangeli, apparentemente burbero e di ghiaccio, era, invece, persona affabile e generosa, come dice qualcuno?

Sì, il Maestro faceva spesso concerti di beneficenza. Anche l'ultimo in Vaticano, per l'Ordine di Malta che si era impegnato a raccogliere fondi da destinare all'Ospedale Bambino Gesù. Il concerto ebbe uno strascico polemico.

Quando il Maestro seppe che quei fondi non erano mai arrivati all'Ospedale, un anno dopo, restituì all'Ordine di Malta l'onorificenza che gli era stata consegnata in occasione del concerto. La generosità, in genere non esibita e sbandierata, contraddistingue comunque anche altri musicisti. Sapere della generosità di alcuni celebri musicisti, fa bene; mentre, non sono edificanti le notizie di cachet troppo alti, che, a nostro parere, denoterebbero scarsa sensibilità, specie in tempo di crisi. Non mi sono mai interessato ai loro compensi ma, se penso alle migliaia di ore di studio e di ricerca per la preparazione di un concerto, credo sia molto difficile fare questi calcoli. @

(continua sul prossimo numero)





QUESTIONE DI STILE

Da quest'anno l'Arena Sferisterio di Macerata ha un nuovo direttore artistico, il regista Francesco Micheli, 40 anni, provenienza 'Piccolo' e Filarmonica della Scala, per la quale - come i nostri lettori sanno - ha firmato un bello spettacolo shakespeariano per e con i bambini. Insomma un regista, milanese al 'ciento per ciento', che s'è portato nelle Marche pezzi della 'sua' Milano (il capo ufficio stampa dalla Filarmonica scaligera, e i registi di due delle tre opere: Leo Muscato per 'Bohème', Serena Sinigaglia per 'Carmen'; mentre l'inaugurale 'Traviata' era quella famosa di 20 anni fa con le scene di Svoboda e la regia di Henning Brockhaus) e pezzi anche della Lombardia (AsLiCo, per i cantanti), come non ha mancato di sottolineare un giornale. Prima di lui a Macerata c'era stato Pier Luigi Pizzi & soci, che delle sue stagioni, oltre che direttore artistico, era anche regista scenografo e tutto il resto. Micheli, regista, ha voluto voltare pagina, almeno per quest'anno, tenendo per sé il solo ruolo di direttore artistico. Ha confezionato un cartellone con tre titoli (Traviata, Bohème, Carmen), che ha riproposto in sequenza ogni fine settimana; ed, in aggiunta, altre iniziative collaterali, concertistiche e non, che, dato il poco tempo avuto a disposizione per la programmazione dal momento della sua nomina, tardiva, c'è da dire, a prescindere, che ha fatto un piccolo miracolo. Il botteghino, a giudicare dal primo fine settimana, quando ha incassato 450.000 Euro circa, ha fatto il resto.

Nel primo fine settimana di programmazione, è sbarcato a Macerata anche un vagone, proveniente sempre da Milano, che trasportava i giornalisti Enrico Girardi del Corriere, Carla Moreni del Sole e Angelo Foletto di Repubblica, invitati a dialogare, uno alla volta, con i registi delle tre opere, nell'ambito degli 'aperitivi musicali', in programma negli stessi giorni delle prime, a mezzogiorno. I giornalisti hanno svolto egregiamente il loro compito; che, però, non terminava con la chiacchierata pubblica, e con la visione, la sera, dei tre spettacoli, bensì con il canto di lode al nuovo corso dello Sferisterio, sui rispettivi giornali, la settimana seguente, tutti e tre all'unisono.

Beninteso, i tre, sicuramente, anche non 'invitati' a Macerata per gli aperitivi

Francesco Micheli



(musicali!), avrebbero scritto della stagione allo Sferisterio; e forse anche delle tre opere, data la intelligente vicinanza delle rappresentazioni nel calendario maceratese. "Tre sere filate di autentico teatro, di livello alto, come raramente capita, persino nei Festival di ben altri mezzi economici", abbiamo letto, e con immenso piacere. Come abbiamo letto, senza sconti ma anche senza insistenza, pure dell'orchestra 'temporanea' in forza a Macerata. Per dire che non hanno perso la loro lucidità critica i tre giornalisti. Ma se non si fossero fatti coinvolgere da 'Sferisterio Cultura' negli 'aperitivi musicali' (disinteressatamente?) sarebbero stati, secondo voi, più credibili? No, secondo noi; semplicemente dimostrato un po' di stile!@



Carmelo Bene e la musica per film

LA MUSICA PER GLI OCCHI

di Roberto Calabretto

Secondo Bene è stata la musica ad insegnare al cinema la tecnica del montaggio, e non viceversa; giacché la tecnica del montaggio, come hanno messo in rilievo studiosi, la musica ha sempre utilizzato nei processi compositivi, soprattutto Monteverdi, Bach, Mozart, Verdi.

Fortunato chi s'intende di musica! / Suonare non è mai esser suonato!, così scrive Carmelo Bene nel quasi racconto 'Credito italiano V.E.R.D.I.'. Queste parole, quasi fossero un manifesto di poetica, costituiscono una ben precisa chiave d'accesso anche per capire il suo utilizzo, particolarissimo e guarda caso destabilizzante e controcorrente, della musica nel suo cinema. Bene, infatti, parimenti a molti altri registi illuminati, ha più volte dichiarato l'estraneità del linguaggio sonoro alle immagini in movimento che, come ricordavano Robert Bresson e Michelangelo Antonioni, non dovrebbero necessitare di alcuna forma di accompagnamento e, tanto meno, di commento. Da cui la loro condanna nei confronti della musica che procede per scontate equazioni ("Si sa che bisogna suonare l'armonium in tremolo quando il figlio di casa si è suicidato o quando Messina sprofonda nel terremoto...", lamentava Ernst Bloch descrivendo le performances cinematografiche), oppure delle partiture magniloquenti del cinema americano che accompagnano ininterrottamente lo scorrimento delle immagini.

Ma ciò che spinge ancor più in là il rifiuto del Nostro da quello dei registi della 'nouvelle vague' francese e del cinema d'autore europeo degli anni Settanta non è tanto il rifiuto di questo utilizzo della musica

ma, ancor più, della musica tout court nel cinema: quella musica applicata in post-produzione quando un film è stato ultimato che risulta essere una semplice etichetta, del tutto estranea alle leggi del cinema.

Varrà allora la pena affrontare il problema a monte, per meglio capire le sue parole, raro esempio di coerenza teorica, e ciò di cui esse si fanno portatrici. In una delle tante interviste rilasciate nel corso della sua vita, Bene sorprendentemente afferma di pensare alla musica "in termini cinematografici", poi precisando che a lui non interessa tanto la colonna sonora quanto piuttosto "la musica delle immagini". Precisa poi che egli gira sempre pensando alla musica (dico all'operatore: "Fai attenzione! Lì c'è un valzer") e, ribaltando un luogo comune, afferma che non è stato il cinema ad aver insegnato all'arte dei suoni l'utilizzo del montaggio ma piuttosto il contrario. A suo avviso Monteverdi, Bach, Verdi e Mozart più di tutti hanno messo in risalto come la musica nasca da processi compositivi in cui il montaggio ha un ruolo di fondamentale importanza, come del resto aveva dichiarato anche Walter Murch che, a proposito della musica di Beethoven, parlava di tagli, dissolvenze, campi lunghi e primi piani. Un seguito di affermazioni che preludono ad un'idea molto affascinante, per cui Bene pensa ad



un cinema in cui le immagini tendono verso la musicalità. 'Nostra Signora dei Turchi', allora, sarebbe un melodramma, ma non per la melodia "che arriva alle orecchie" quanto per quella "che arriva gli occhi" così come Verdi "creava azioni per le orecchie" contrariamente a lui che "crea musica per gli occhi".

Una definizione molto affascinante e di estremo interesse che riporta agli albori del cinema, quando le voci dell'avanguardia, partendo dal presupposto che coglieva la tendenza "da parte delle arti plastiche e delle arti dello spazio di diventare musica, per entrare nel dominio delle arti del tempo", avevano parimenti pensato che "il cinematografo potesse e dovesse essere come una musica per gli occhi, retta anch'essa dal ritmo; ma un ritmo sui generis, che si svolge nel tempo e nello spazio". Un assunto che allora le ricerche sul cinema astratto e d'animazione di Riciotto Canuto e Sebastiano Arturo Luciani avevano risolto in termini metaforici per postulare l'innata musicalità della settima arte, quasi la musica fosse un ideale da applicare con una certa disinvoltura alle immagini in movimento con nozioni prese a prestito dal metalinguaggio della teoria musicale - come ritmo, contrappunto, Leitmotiv e melodia - che allora affollavano gli scritti sul cinema. Pur muovendo da questi presupposti Bene ha, invece, il merito di concretizzare queste metafore e di mostrare cosa sia realmente la "musica per gli occhi".

Schematizzando la sua riflessione, che si presenta complessa e disposta all'interno di continui crocevia in cui si sedimentano nodi concettuali molto importanti, Bene ricerca la musicalità nel cinema a partire dal montaggio che, si noti, non deve avvenire in post-produzione alla moviola ma piuttosto nascere dagli stessi movimenti della macchina da presa che cattura le immagini secondo una logica dettata da un ritmo ben preciso. "Quando il montaggio avviene nello stesso istante delle riprese - egli stesso dirà - allora è possibile ottenere un film-musica. La distanza tra l'avvenimento e colui che lo guarda viene allora ridotta, epurata", contrariamente a quando il montaggio nasce dopo le riprese cercando di trasformare la realtà e unendo immagini e suoni in funzione dei concetti. Un'operazione artificiosa a lui completamente estranea. La telecamera, allora, diviene uno strumento musicale, o meglio uno strumento del ritmo, che dà vita ad un montaggio paratattico, privo di relazioni di contiguità sintattica, che crea continue rotture del punto di vista. In questo, 'Salomè' rappresenta il compimento estremo, in quanto la possibilità di dar vita ad una musica visiva, "quasi fossero gli occhi ad afferrare il suono" come ben dirà Deleuze, qui viene portato alle estreme conseguenze. Il montaggio frammentario e privo di raccordi con tagli netti, qui genera un flusso discontinuo e vorticoso delle inquadrature (ben 4.500 in 80 minuti) che si risolve in musica. Ma si pensi anche

al finale di 'Don Giovanni' in cui assistiamo ad una vera e propria apologia del montaggio, esaltato dalle mutazioni immediate che si uniscono alle trasformazioni continue del punto di vista cinematografico - oggettive, soggettive e false soggettive - per cui l'immagine si piega, si avvolge e riavvolge su se stessa. Nel falso prologo, invece, il montaggio con stacchi in asse simula una panoramica orizzontale lungo i diversi volti fino allo sfondamento del fuori campo: qui le immagini assecondano la musica di Mozart che detta il ritmo alla sequenza.

Macchina da presa, montaggio e corpo degli attori sono pertanto gli elementi che stanno alla base della 'musicalità sub specie film'. Questi elementi, però, non negano la presenza della musica vera e propria, ossia la colonna sonora, che in tutti i film di Bene è ben presente. 'Hermitage', 'Nostra Signora dei Turchi', 'I capricci', 'Don Giovanni', 'Salomè', 'Un Amleto di meno' sono letteralmente pervasi dalla musica. Non della tradizionale musica per film affidata ai compositori di mestiere, però, che egli detesta, ma piuttosto delle pagine del repertorio classico, operistico in primis ('il grande referente culturale italiano'), che Bene utilizza non per le sue sedimentazioni storiche e culturali, come accade nel cinema di Luchino Visconti ad esempio, ma piuttosto per la sua capacità di sollecitare le possibilità creative del regista. "La scena di 'Capricci' - confida - in cui la donna ritrova i propri indumenti, ha per accompagnamento sonoro un brano di 'Macbeth' di Verdi, cosa molto importante per il ritmo della scena. Ma se c'è chi pensa che, una volta riconosciuta la fonte della musica, si possano leggere intenzioni nascoste, si sbaglia di grosso. A contare non è la vicenda di Macbeth, bensì la visione e la musica la cui scena è motivata dal suo ritmo".

La lontananza delle funzioni di commento alle immagini, legge sovrana del cinema, viene quindi radicalmente negata anche ricorrendo alle pagine del repertorio che abitualmente i registi hanno assunto come veicolo privilegiato per lasciare una traccia di autorialità nelle colonne sonore dei loro film. Si pensi a Bach in 'Accattone' di Pier Paolo Pasolini oppure ai luoghi verdiani che affollano il cinema di Visconti, Bertolucci e Bellocchio. Come ben scriverà Maurizio Grande, nel cinema di Bene invece "le musiche non sottolineano emotivamente, non commentano l'evento, ma semmai, costruiscono, a livello formale, un complemento ritmico dell'immagine in movimento, anticipando temi o riconducendo ad altro (hanno, cioè, una funzione strutturale e formale in senso stretto)". Privata delle sue tradizionali funzioni, risulta allora legittimo chiedersi quali possano essere le modalità di applicazione della musica alle immagini e, soprattutto, in che modo possa essere complementare "alla musica per gli occhi". Osservando la filmografia di Bene ci

troviamo di fronte alla presenza di molteplici piani sonori articolati con velocità differenti, volumi diversi e con sovrapposizioni temporanee degli elementi che costituiscono la colonna sonora. Si crea così uno spazio sonoro molto complesso che - con le dovute differenze - ricorda quello radiofonico e il bricolage di parte dell'avanguardia, animato da una "miriade di segni alla deriva dell'onda sonora che detta il movimento". Il tutto costantemente giocato sul perfetto a-sincrono audiovisivo, ulteriore caratteristica delle colonne sonore del cinema del Nostro, che demolisce il vero e proprio baricentro dell'audiovisione.

È quanto accade in 'Nostra Signora dei Turchi', nella scena del Palazzo moresco le cui inquadrature hanno un ritmo determinato da un montaggio molto stretto che la musica non sottolinea in alcun modo ma piuttosto contrappunta creando una doppia temporalità audiovisiva di grande impatto. Il rifiuto di organizzare la musica all'interno di percorsi narrativi si dichiara anche nel momento in cui la santa manifesta dolore e risentimento nel vedersi ancora una volta respinta, dopo che si era offerta amorevolmente di cambiare le bende, di passare la sera con lui, di fare un po' di musica, e finanche di portarlo a vedere il mare. Qui le note dell'Intermezzo dal terzo atto di 'Manon Lescaut' di Giacomo Puccini esplodono per poi interrompersi bruscamente e riprendere solamente nella scena in cui viene mostrato il 'funerale della madonna': un catafalco nero con sopra la fotografia della donna-madonna che lui aveva chiesto alla santa. Ancora una volta musica e immagini procedono secondo logiche diverse.

Anche in 'Hermitage' - unico film in cui Bene ricorre ad un musicista, Vittorio Gelmetti - l'articolazione del montaggio procede per alternanze sonore e visive. Alle sei citazioni tratte dall'amato repertorio verdiano qui si uniscono una serie di rumori di sintonizzazione radio di memoria cageana - utile espediente per collegare brani di diversa provenienza - e una pagina di Gelmetti per violino. Simili scelte permettono alla musica e in genere alle colonne sonore del cinema di Bene di essere costantemente in primo piano con scelte che ricordano quelle di Jean-Luc Godard. Anche nel cinema del regista francese i meccanismi dell'allestimento musicale sono parimenti messi allo scoperto, con percorsi volutamente eclatanti se non addirittura provocatori. Si pensi alle situazioni di apparente disordine, per cui Godard taglia o assembla i suoni dando luogo a continue, e reiterate, intermittenze e discontinuità, come se i diversi frammenti della colonna sonora fossero degli anelli di una lunga catena.

Il cinema di Carmelo Bene, pertanto, sconvolge le tradizionali norme dell'audiovisione negando allo spazio sonoro cinematografico i suoi tradizionali

luoghi, come le ricorrenze del sincrono, della sincretismo, dell'accompagnamento e del commento. La musica, però, impossibilitata ad organizzarsi all'interno di un percorso narrativo, proprio grazie a questo complesso di situazioni provoca uno sfondamento dello schermo, per servirsi nella nota immagine pasoliniana: "La fonte musicale - che non è individuabile sullo schermo - e nasce da un 'altrove' fisico per sua natura 'profondo' - sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita", scrive il poeta friulano in un poeticissimo adagio. Verrebbe pertanto da concludere questi nostri brevi appunti dichiarando che il cinema di Bene non utilizza la musica ma è esso stesso musica nel senso che si risolve in un ininterrotto flusso sonoro. Nel continuo spostamento di forme e linguaggi che attraversano i suoi film, per cui l'immagine è presa tra voce, silenzio e parola, il divenire delle immagini stesse produce delle figure che rilasciano sonorità e che richiedono l'ascolto. Una situazione di liberazione del linguaggio che ricorda il teatro di Rossini - non a caso Bene più volte ricorda l'amatissima 'Italiana in Algeri' - in cui, come egli stesso sottolinea, "assistiamo al superamento della musica nella musicalità". Un modello a cui il proprio cinema tende. @

(Roberto Calabretto insegna 'Musica per film' all'Università di Udine)



Il grande drammaturgo parla di musica
CARMELO BENE:
DOPO LA PAROLA, LA MUSICA
 di Pietro Acquafredda

Questa intervista, uscita su 'Paese Sera' (3 maggio 1979) e ripresa qualche mese fa da Panta (Bompiani), nel numero monografico dedicato a Carmelo Bene, per il ventennale della morte, fu realizzata durante le prove del 'Manfred' di Byron con le musiche di Schumann, presso l'Accademia di Santa Cecilia.



Carmelo recita a soggetto: **Lo spirito della musica, ovvero la musica fuori dal genere.**

Non parlo di una cosa nuova, perché anche in teatro non ho fatto che praticare quella. Purtroppo il teatro italiano è minato da quell'ignobile attributo che è il 'teatro di prosa' che ho sempre scongiurato. Nel mio ultimo 'Otello' molti hanno finalmente riscontrato una 'partitura', finalmente un teatro cantato e decantato, dove la parola diventa linguaggio, cessando di essere lingua. Come nella musica la parola cessa di essere libretto e diventa musica. Ho

sempre detto che il pubblico fino ad ora invece di sentire la musica di Verdi, sente il libretto di Francesco Maria Piave. Ed io ho quindi sempre cercato anche nelle mie ultime operazioni, quelle shakespeariane, di recuperare la musica di Verdi - è un esempio, Verdi naturalmente non c'era. La musica, quindi, a tutta liquidazione del teatro della chiacchiera, della parola, della dialettica, della pseudo-politica, del mezz'impegno e delle mezze calzette. Il mio discorso è stato recepito più dalla critica straniera e dal pubblico italiano che dalla critica italiana dozzinale, quotidiana del 'teatro di prosa'. Quindi quando ho parlato in quella transmissioncella, Santo Ac-

quario, di musica, ho sempre parlato di spirito della musica, partendo dagli studi nietzschiani sulla nascita della tragedia, sull'antisocratismo, sul teatro come recupero del tragico in quanto antidialettico. 'Spirito della musica' per cui non è importante capire una parola, il suo concetto, ma la deconcettualizzazione del concetto - un bisticcio, perdoniamocelo! Spirito della musica che anche in teatro ho frequentato, dove la parola è completamente assoggettata, per cui un cinese, un thailandese, un arabo, un giapponese, un tedesco senza capire neanche una parola (cosa che è accaduto con 'Riccardo III' e 'Giulietta e Romeo' a Parigi, con gli

spettatori stranieri che nulla comprendevano della nostra lingua italiana, dell'idioma, per intenderci) capisce perfettamente lo spettacolo che resta, invece, al cinquanta per cento precluso agli spettatori italiani ancorati al teatro di prosa, quindi al concetto: con gli spettatori che si danno le gomitate nella penombra per domandare cosa ha detto il tale attore e il tal altro. Quando parlo del mio desiderio di avvicinarmi alla musica ciò non costituisce una novità per me ma semmai una affermazione in loco - ecco il 'Manfred' all'Accademia di S. Cecilia - di un metodo che tutti i musicisti che mi hanno visto mi hanno riconosciuto anche in passato, chiamando i miei lavori in qualche modo 'spartiti' e non 'copioni'. La mia ammissione al teatro italiano e forse europeo è dovuta ad una sola ragione (lo dico senza vanagloria, perché obiettivamente me lo si riconosce) quella di aver spazzato via un teatro specifico, il teatro come genere. La musica quindi come teatro dell'irrepresentabile. Intendiamoci, il maestro Bellugi dirigerà le musiche di Schumann per questo Manfred-Byron. Io sarò la voce recitante e mi assumo quasi tutte le voci, metà fuori campo metà in campo, nel tentativo di portare non il 'Manfred', un libretto di Byron per il quale Schumann ha fatto delle musiche di scena, quanto un incontro Byron-Schumann. Tenterò attraverso il 'Manfred' - il lavoro più autobiografico di Byron, ma non questo m'alletta - di tirar fuori un Byron, Lord Byron al momento della stesura del suo 'Manfred'. Ecco il leggìo: la lettura è un cercar le parole. Musica, quindi, non è solo quella che il maestro Bellugi dirigerà e quella che i cantanti ed il coro canteranno, ma anche le parole che io verrò a dire e che la Mancinelli (fantasma di Astarte) nelle sua breve apparizione, verrà a dire. Quindi spirito della musica non soltanto musica. La somma

delle lacune la riscontriamo poi nelle esecuzioni d'opera oggi, dove velleità registiche, velleità di décor - le chiamano così - che, invece, sono del tutto indecorose. Se vado a sentire i 'Puritani', ad esempio, a parte il mio amore per Bellini pagherei cinquantamila lire per un posto d'ascolto piuttosto che settemila per qualunque cosa anche grande che mi mettono in scena: è un 'lutto', così ho amato sempre definirlo: 'lutto d'oltremare', oltremare che anche il mare, un oceano è di troppo o è troppo poco in questo caso. Chi si aspetta quindi di vedere una stravaganza, la rivoluzione a S. Cecilia si sbaglia. L'auditorio di via della Conciliazione vedrà una cosa del tutto monastica non mistica, rigorosa quasi da 'canto fermo'.

Tentiamo di rompere il lungo monologo per parlare un po' anche della musica come genere, del genere della musica.

La musica come genere non esiste, siccome la musica tanto è grande che si può imparentare alla poesia. E per dirla con i versi dell'Edipo di Sofocle, tradotti da Pier Paolo Pasolini, quando parla Tiresia dice: "Parlare non può più, ma può cantare parole incomprensibili!" Questa è la musica, tutti i grandi musicisti sono stati dei grandi poeti degenerati, che hanno cioè destabilizzato il genere per andar fuori. Schumann rientra tra questi grandi. Grande non vuol dire grande alla Goethe - spunta qui il senso di maggiore o di 'padronale' come direbbe Deleuze - ma forse del genere di Kafka, il genere di quelli cosiddetti 'minori': gli infiniti Schumann, gli infiniti Mahler. Tutti questi hanno fornito musica e sfornato musicisti a loro volta ed in gran quantità perché sono usciti dal genere. Minore non è il 'di meno', non è il 'non grande'. Il minore è capace di espressione aristocratica soprattutto perché

impugna l'aristocrazia, può essere fenomeno popolare, popolare soprattutto dove manchi un popolo - come oggi manca un po' dappertutto. Maggiore è invece il trionfalismo di un popolo immaginario: parlo anche di tanto equivoco verdiano dove Verdi è tanto più equivocato in nome di fattacci patriottici - chiamiamoli fattacci, sarebbe ora di chiamarli fattacci, via queste bandiere.

Tornerà al teatro dopo questo lavoro per l'Accademia di S. Cecilia?

Anche questo è teatro. Quello che io sogno. Ma anche qui i soliti compartimenti stagni: il pubblico che viene a sentire i concerti non viene a teatro - molti vengono a sentire me, è vero - e quello che viene a teatro non viene mai ai concerti, a causa di questa scissione, di questi cassettei, di questa cassettiera, di questi tiretti, per cui la musica è stipata qui, il teatro lì ed il poema sinfonico là.

Mi pare di capire che potremo ancora vederla?

Io col teatro ho smesso. Se vogliamo chiamare teatro quanto si andrà a fare nell'auditorio di via della Conciliazione sabato, domenica e lunedì allora continuerò a fare teatro. Ma se per teatro intendiamo andare ad aprire il sipario del Teatro Quirino o del Teatro Tenda tanto per chiacchierare, no! Finché quel pubblico non cambierà, finché molti attori non smetteranno (non si può fare una cosa all'anno, mentre se ne fanno altre diecimila che con quella contrastano) - e queste cose a mio avviso non cambieranno - io ho chiuso definitivamente col teatro. @



Per l'inaugurazione del Festival di Lucerna I COMPOSITORI E LA LORO FEDE

di Hans Küng

Il grande teologo, invitato ad aprire l'annuale edizione del festival svizzero con un discorso su un tema di grande interesse, quello del rapporto fra i compositori, la loro musica e la fede, ha ricordato che, 50 anni fa, in quello stesso luogo, aveva parlato del Concilio Vaticano II.

E' per me un'esperienza notevole e memorabile, signore e signori, essere di nuovo nello stesso posto, nell'antica Casa dell'Arte, nella quale sono stato nientemeno che 50 anni fa, per promuovere il risveglio della fede in occasione dell'apertura del Concilio Vaticano II del 1962.

All'epoca fui orgoglioso di parlare da quel podio sul quale avevo visto e ammirato, come studente liceale a Lucerna, Furtwaengler, Karajan, Kubelik e altri grandi direttori d'orchestra.

E adesso, 50 anni dopo, eccomi di nuovo qui a parlare di "Fede" - e questo in un contesto completamente diverso. Allora potevo contare su ascoltatori prevalentemente orientati alla religione e "credenti",

oggi devo fare i conti con una società ampiamente secolarizzata e da questo punto di vista con persone lontane dalla chiesa e in questo senso "non credenti", forse niente affatto "senza religione", bensì possibilmente "di altre fedi". Non sono taluni credenti in realtà "superstiziosi"? Credono in Dio, ma anche agli oroscopi, alle stelle del destino, ai numeri fatali, ai giorni infausti. Anche i "non credenti" sono talvolta superstiziosi: non si fanno fare gli auguri il giorno prima del loro compleanno, perché porterebbe male.

Anche tra i compositori ci sono le più diverse "composizioni": è un'estesa mi-

scellanea differenziata: credenti, non credenti, superstiziosi.

Gli esempi sono numerosissimi. Così sappiamo dalla biografia del più razionale dei compositori, Arnold Schoenberg, che questo costruttore della musica dodecafonica aveva terrore del numero 13. Nato il 13 settembre 1874, regolò tutta la sua vita in modo da evitare il numero 13. Mai si sedeva in tredicesima fila, spostava o disdiceva gli appuntamenti fissati per il 13, nell'opera 'Mosè e Aronne' - 'Moses und Aron' - preferì eliminare una A di Aaron affinché il titolo non contasse 13 caratteri.

Il 13 luglio 1951 fu per l'ormai cardiopatico autore della musica dodecafonica, un giorno di grande inquietudine; solo dopo la mezzanotte andò a coricarsi nella sua camera da letto. Lì lo trovò, poco

dopo, senza vita, sua moglie. L'orologio del suo soggiorno andava avanti di alcuni minuti. Era quindi morto proprio il 13.

Schoenberg non sapeva che Gustav Mahler aveva fatto di tutto per non dare il numero 10 alla sua ultima sinfonia. Dopo la grandiosa 'Nona' di Beethoven, già Schubert, Dvorak e Bruckner avevano scritto solo otto sinfonie. Dopo che Mahler aveva composto il suo sinfonico 'Lied von der Erde', cancellò alla fine il numero 9 e numerò la sua sinfonia seguente 'Nona'. 'In realtà è la decima' - disse.

Un anno dopo, il 18





maggio 1911 muore e il 'Lied von der Erde' viene diretto postumo il 20 novembre 1911 a Monaco da Bruno Walter insieme all'Adagio introduttivo di una 'Decima' sinfonia, mai realizzata sebbene ambita, a causa della difficile crisi coniugale. Capiamo adesso meglio Arnold Schoenberg che nel 1912, nel suo discorso commemorativo su Mahler disse: 'Sembra che la 'Nona' segni un confine. Chi volesse superarlo, deve andarsene. Sembra come se nella 'Decima' possa essere detto a noi qualcosa, che non dobbiamo ancora sapere, qualcosa per cui non siamo ancora maturi. Quelli che hanno scritto una 'Nona', erano troppo vicini all'aldilà.' Ma adesso basta, Signore e Signori, con gli aneddoti sui miscredenti e sui decessi dei compositori. Il tema che mi è stato posto non è, fortunatamente, la superstizione, ma la fede e questa ha a che fare soprattutto con la vita. Tuttavia non vorrei descrivervi la fede semplicemente nella diversità delle forme di vita, di come si mostri in determinati compositori. Al contrario vorrei domandarmi assieme a voi: cosa ci si può aspettare da un determinato compositore, nel suo tempo, in tema di fede? In ogni caso, non ci si può aspettare che essi credano sempre a tutto ciò 'che la Chiesa prescrive di credere', per citare una risposta da 'Catechismo' dei tempi di Mahler. Avrebbero dovuto credere a troppe così inattendibili in fatto di Dogma e di Morale. Ma ci si può aspettare da un compositore – o anche da un fisico, un politico o chiunque altro, che egli si riconosca nella 'fede di un'epoca passata'? Il Medioevo è considerato l'età della Fede, che si ritiene una volta per tutte fissata. Ma si può, semplicemente, credere come si credeva nel Medioevo? L'età medievale fu, come è noto, superata dalla Riforma protestante e quindi da un radicale cambiamento della comprensione della fede. Ma anche il periodo della Riforma è un'epoca passata. Seguì allora alla Riforma il Modernismo con le sue rivoluzioni nella scienza e nella filosofia, nella cultura e nella teologia, nello stato e nella società, nella tecnologia e nella industria. Da questo emergono domande di chiarimento anche relative alla forma espressiva musicale della fede, il canto ecclesiale, la musica sacra. Metro di misura per antonomasia del canto ecclesiale è il canto gregoriano, di fatto la rielaborazione franco-medievale del canto 'antico romano'. Deve essere il canto gregoriano un criterio di vera musica da chiesa, valido per tutti i tempi? O ci si deve riferire alla musica da chiesa polifonica vocale di Giovanni Pierluigi da Palestrina del XVI secolo come 'vero', 'puro' stile ecclesiale e vietare la musica orchestrale del 'classicismo' viennese, come accadde sotto l'anti-modernista Papa Pio X (patrono della tradizionalistica Fraternità di San Pio X)? O, per la musica delle congregazioni evangeliche, si deve essere in generale vincolati a Johann Sebastian Bach?

Certamente: la buona musica rimane per fortuna 'non vincolata alla sua epoca di produzione'. Anche nel XXI secolo le Passioni, le Cantate e gli Oratori di Bach possono commuoverci profondamente e spingerci perfino a prendere in mano la Bibbia. Tuttavia, ad un ascolto più attento, a stento possiamo prendere sul serio ed alla lettera per la nostra fede taluni testi delle Cantate, o degli Oratori. Durante il periodo natalizio ascoltiamo volentieri il 'Messia' di Haendel – anche se un cristiano ben informato sa che il più antico Vangelo secondo Marco e anche l'ultimo secondo Giovanni, non contengono storie relative alla nascita di Gesù e che i racconti della nascita di Gesù di Matteo e Luca hanno molto di leggendario. Anche cristiani convinti non hanno bisogno comunque di crederci. Non devono considerare la leggenda come storia. Tuttavia: niente contro le leggende! Esse ci rivelano spesso una più profonda saggezza di vita come se fossero fatti veri. E proprio Wolfgang Amadeus Mozart, che si prese la briga di rielaborare nello stile orchestrale del suo tempo il 'Messia' di Haendel, sta a dimostrare che si può conservare, anche come cattolico massone, illuminato e anticlericale, il senso per il mistero della religione. Sfrontato com'era, Mozart, fece notare, in un colloquio del 1789, al successore di Johann Sebastian Bach, nell'incarico di Kantor (Compositore, Organista e Direttore del Coro) della Thomaskirche di Lipsia, un protestante dichiarato, che i protestanti spesso perdono il senso della profondità mistica della fede. 'Voi non sentite affatto, cosa significhi: Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem' e simili il mistico luogo sacro della nostra religione'. In ogni modo, aggiunse Mozart: 'Ma sì, va da sé che questo del sacro si perda nella vita del mondo; ma, almeno è così per me, se si percepiscono le parole ascoltate migliaia di volte e si mettono in musica, tutto ritorna e ci si trova dinanzi all'Uno e l'Uno muove l'anima'. Cari amici della musica, sicuramente vi è noto che, dopo la morte di Bach e di Haendel nella seconda metà del XVIII secolo, si è completato un cambiamento epocale dei paradigmi: il modernismo mondiale. Tanto i geni del periodo classico (con Mozart anche Haydn e Beethoven), come i Romantici (Weber, Schubert, Schumann) hanno tratto ragione ed ispirazione non solamente dalla fede cristiana. Loro hanno composto seguendo specificatamente sentimenti ed esperienze umane, comprendendo sempre più anche la natura. Cosicché non è più la fede cristiana ad avere un ruolo primario, ma l'individuo con le sue gioie e i suoi dolori, per il quale il compositore cerca, trova e trasmette nella musica la sua espressione artistica. Indiscutibilmente si osserva anche un processo d'individualizzazione e di umanizzazione della musica e con essa anche un processo di laicizzazione, di seco-



larizzazione. Questo processo viene promosso dalla rivoluzione borghese, il cui massimo rappresentante è Beethoven. Nella seconda metà del XIX secolo raggiunge con Brahms e Wagner il suo massimo splendore. Ciò che scrivono questi compositori è, malgrado occasionali prestiti dalla religione, una musica in genere non più su committenza e funzionale, bensì una musica autonoma, cioè un'arte completamente emancipata dalla tradizionale fede nella Chiesa, in Gesù, e in Dio. Il singolo compositore può aver anche curato un suo personale credo, ma per la sua opera d'arte il credo non gioca più nessun ruolo decisivo. Un grande compositore come Anton Bruckner, con la sua fede cattolica tradizionale, strettamente personale è l'eccezione che conferma la regola. Un'eccezione è anche Felix Mendelssohn-Bartholdy, convertito dall'ebraismo, con la sua fede evangelica decisamente orientata a Bach.

Ma, signore e signori, rivolgiamo ancora una volta l'attenzione a Gustav Mahler, al quale era destinato il ruolo principale in questo concerto inaugurale e nel mio discorso di apertura.

Alcuni dei suoi amici consideravano Mahler un uomo profondamente religioso, (specialmente negli ultimi tempi lo ha affermato lo studioso

mahleriano, Costantin Floros), e forse Mahler, infatti, a modo suo, non fu meno credente di Anton Bruckner, dal quale aveva preso lezioni private. Come geni musicali stanno sullo stesso livello. Ma Bruckner era un credente ingenuo. Con la fede tradizionale della chiesa aveva pochissimi problemi. Mahler invece, convertito al cristianesimo dall'ebraismo, era un credente estremamente riflessivo, che mantenne una distanza interiore sia dall'ebraismo che dal cristianesimo. Le Messe di Bruckner, come la 'Messa in Si minore' di Bach, la 'Missa solemnis' di Beethoven e il 'Requiem' di Mozart, che ascolteremo in seguito, appartengono alle più geniali creazioni in fatto di musica sacra. E Mahler? Quando gli si chiedeva, perché non avesse scritto una Messa (come cita Jens Malte Fischer nella sua biografia di Mahler), si dice che Mahler abbia risposto: 'Crede Lei che ne sia in grado? Beh, perché no? Allora no! - E' più importante il Credo!' E comincia a recitare il Credo in latino. "No, non ne sono capace", per poi in seguito dopo una prova della sua 'Ottava' sinfonia affermare allegramente al suo interlocutore di allora, Alfred Roller: 'Vede, questa è la mia Messa!' Infatti, Mahler ha cercato di tradurre e di interpretare in questa Sin-



fonia la sua fede personale.

Tuttavia Mahler non fu sicuramente credente nella Chiesa. E solo con riserva era credente in Cristo, visto che paragonava Cristo a Platone. Ma, sicuramente, credeva in Dio. Non si ritrovava però, come molti altri suoi contemporanei, allora come oggi, con la troppa frequentemente presentata raffigurazione umana, antropomorfa di Dio della tradizione giudaico cristiana. Mahler rimase un cercatore di Dio, ma nello stesso tempo fu un agitatore spirituale. Si tratta qui di una 'fede' nel senso più ampio del termine, riscontrabile in principio in tutte le confessioni, religioni e visioni del mondo. Ciò che dà un particolare significato alla 'Fede' nella musica, dipende dall'atteggiamento dei compositori, dei musicisti e degli ascoltatori. Ciò che sostiene i moderni compositori, anche quando essi non si riconoscono espressamente in Dio, è una 'sorta di fiducia nella

vita'. Una fede che, in ogni caso, è contraria ad una visione puramente materialistica del mondo, ad un nichilismo radicale, per il quale tutto, l'io e il mondo, è alla fin fine fragile, caotico, assurdo e in questo senso, 'senza senso'. Quindi, un atteggiamento fondamentalmente positivo nei confronti di una vita così spesso contraddittoria, di un mondo così forte-

mente ambivalente, di una società così divisa, un sostanziale Sì alla incerta realtà.

Io chiamo questo un 'confidare di base nella realtà', che, nonostante tutte le spiacevolezze, determina e sostiene l'esperienza, il comportamento e perfino anche il comporre. Da ciò deriva la mia convinzione: la maggior parte degli uomini vorrebbero credere in qualcosa ed effettivamente lo fanno. Tutto inizia con la fiducia nella vita, che un bimbo riceve dalla sua mamma semplicemente attraverso il comportamento e l'affetto di madre; fiducia che lo accompagnerà nel corso della vita.

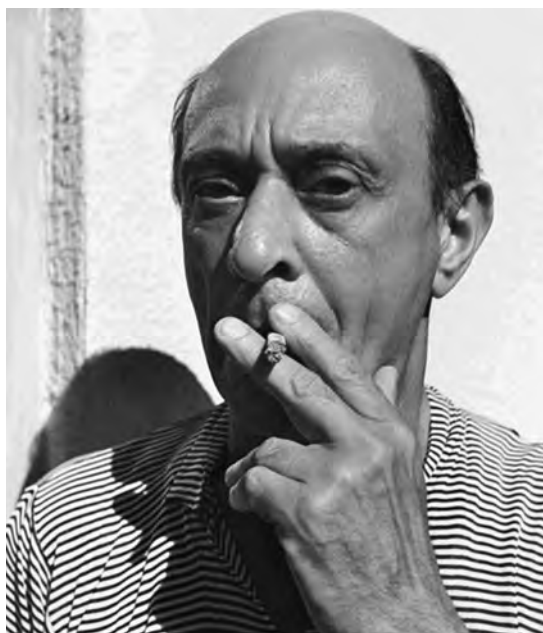
Una confidenza nella vita, nella quale un bambino sempre più cresce, ma che egli deve proteggere e affermare attraverso le delusioni e le scosse della vita. No, né la semplice fiducia gioiosa è di aiuto nella vita di un bambino, di un giovane o di un adulto, né un opportunismo acritico.

Quello che può sostenere lungo il corso della vita è un Sì derivante dalle continue sfide e dalle prove, ossia un'adesione alla realtà, come essa è o dovrebbe essere. E a seconda dei casi la musica può essere d'aiuto. Dipende! Certamente ascoltiamo la musica secondo le stesse leggi fisiche delle oscilla-

zioni acustiche. Nello stesso tempo ognuno ascolta la musica in modo differente – sia secondo la fisiologica ricettività dei suoni, sia secondo la capacità d’immaginazione e d’immedesimazione. Conosco un celebre collega di teologia, a cui perfino Mozart non gli dice nulla (‘questo continuo strimpellio’); a lui non dicono nulla perfino le Alpi svizzere (‘sempre e solo rocce, detriti e pietre’).

E sì che viene dalla Germania del nord, dalla zona costiera, e ama il mare. Io, al contrario, amo il mare e le montagne, e, naturalmente, Mozart. Solo che alcuni uomini sono amusicali. Altri forse sono anche non credenti, non religiosi o religiosi amusicali, come poteva affermare Max Weber in un gioco di parole. Evidentemente dipende dall’atteggiamento spirituale dell’uomo, dalle sue esperienze individuali, dalla sua situazione sociale, dal modo di ascoltare musica. La musica, comunque, non vive nelle note, non vive nell’archetto di un violino; questi sono solo segni e strumenti. La musica vive nell’uomo. E dipende - nella composizione, nella riproduzione e nella ricezione - da uomini concreti, quale uso si fa della musica. La musica può essere sì espressione di emozioni umane senza freni, può incitare all’animosità, all’esplosione di odio, alla violenza, può perfino alzare alla guerra. Ma la musica può anche essere, e questo lo è

sempre ad un preciso livello, espressione della più varia creazione artistica e di sentimenti umani. La musica ha allora anche un carattere profondamente pacifista e riconciliante. Vedete: come profondamente l’uomo vuole farsi coinvolgere dalla musica, dipende dalle persone: può risultare fastidioso il continuo stordimento nei supermercati o nei condomini. Ma la musica può anche come forza ispiratrice rafforzare lo stanco, incoraggiare il deluso, fare sperare il disperato. L’esperienza della musica può andare molto in profondità, tanto da coinvolgere l’intera esistenza di un uomo. Il Nobel per la letteratura, l’irlandese William Butler Yeats ha formulato una frase: ‘Credo nella visione del vero nella profondità dello spirito, se gli occhi sono chiusi’ (saggio ‘Magia’ 13.6.1985). Per comprendere questa frase, non si deve essere entusiasti come lo era Yeats per Platone, o credere nella magia. E sicuramente, Signore e Signori, avete già provato l’esperienza di chiudere gli occhi durante una forte tensione spirituale: in momenti di dolore insoppor-



tabile o anche in momenti di indomabile piacere e gioia. Ma potete fare una simile esperienza anche nell’ascolto della musica chiudendo gli occhi, se vi fate coinvolgere da determinati passaggi durante una rappresentazione ottimale degli interpreti. E questo magico momento può accadere anche in una sala da concerto, poiché il pubblico respira appena nell’incantesimo della musica. Così nell’individuo può rafforzarsi la fiducia, che ci sia ancora qualcos’altro oltre questo mondo dominato dalla materia, dal denaro e dal potere, dal calcolabile e dal fattibile, un mondo migliore che si manifesta ancor più che nelle parole nei suoni. In questo modo può accadere perfino questo: ‘la fede è fondamento delle cose che si sperano e prova di quelle che non si possono vedere’.

Questa è la definizione della fede nella ‘Lettera agli Ebrei’ (11.1.) del Nuovo Testamento: la forte fiducia in ciò che si spera si ripone su un essere convinti delle cose che non si vedono o che non si possono vedere.

Ma adesso la domanda di chiusura, che va oltre una generica fiducia nella vita più generale: può un uomo intelligente credere ancora in Dio in un’epoca secolarizzata? La domanda “se” è in relazione alla domanda “come”: come si crede oggi in Dio? Su queste due domande ho meditato per decenni, e riflettuto, e la mia risposta ho cercato di riassumerla in modo

comprensibile nel mio libro ‘In che cosa credo’. Sono per ‘una fede in duplice senso consapevole/razionale’ che è razionale al di là della ragione, oltre le sue potenze e i suoi limiti. Questa è una fede che ha rispetto per l’inspiegabile, che rimane consapevole che la realtà di Dio non può essere colta intellettualmente dagli uomini.

Per chiarire ancora un po’: tale ‘Fede’ sa distinguere tra autentici miracoli di guarigione e leggendari miracoli della natura. È una fede che intende la nascita verginale in senso simbolico e non biologico. Una fede che intende le descrizioni apocalittiche della fine del mondo nel Nuovo Testamento e nel ‘Dies irae’ del ‘Requiem’ non come una sceneggiatura dell’ultimo atto della tragedia dell’umanità, bensì come immagini e racconti di ciò che è imperscrutabile dalla pura ragione, di ciò che è temuto e sperato, come attestato di fede della grande domanda di dove va l’universo e la vita dell’uomo. È una fede che sa distinguere tra la resurrezione di un cadavere e il passaggio dalla morte in un vero aldilà di spazio



e tempo, in una sfera per la quale, secondo Immanuel Kant, non è competente la ragion pura ma la fede. Capite bene signore e signori, quindi nessuna fede irrazionale, nessun 'credo quia absurdum'. Ma anche nessuna fede che voglia costringere, con argomentazioni, all'ubbidienza. Piuttosto una fede che vuole invitare con buone ragioni. Quindi una fede in Dio profonda, ancorata alla fiducia della vita, che non procuri una assoluta sicurezza, ma regali una tranquilla consapevolezza. Se posso tornare all'inizio del tutto personale di questo discorso: sulla fede ho riflettuto e scritto tutta la vita, e facendo questo ho anche combattuto contro il processo di allontanamento di molti uomini dalla fede cristiana. Ho 84 anni vissuti in certa misura anche in modo onorevole, così che oso citare adesso dalla Bibbia la 'Lettera a Timoteo' (2 Tim 4,6-8): "Il tempo del mio commiato incombe: ho combattuto la giusta lotta, il percorso è compiuto, ho conservato la fede".

Ho conservato la Fede? Per me non è affatto così ovvio, aver conservato la Fede attraverso decenni di una vita non certamente noiosa, ma spesso faticosa e conflittuale. E, in verità, senza la musica, che ascolto giornalmente, non ce l'avrei fatta. Cari amici della musica, non posso augurarvi di meglio che la musica, la sua forza emozionale, la sua incomparabile forza espressiva, la sua bellezza, che coinvolge sensi e spirito, possa aiutarvi a percorrere instancabilmente la vostra strada. Forse la musica può regalarvi perfino la conoscenza di una realtà del tutto diversa, nella sfera dello spirito, nella dimensione infinita, nell'eternità senza tempo.

La musica di Mozart è senz'ombra di dubbio particolarmente adatta a questo – anche se la 'Messa da Requiem' a qualcuno non sembra proprio adatta come opera di apertura di un Festival musicale estivo. 'Opus summum viri summi': 'La più grande opera di un grande uomo' ha scritto il Kantor della Thomaskirche di Lipsia, Johann Adam Hiller, nella sua trascrizione del 'Requiem', redatta già nel 1792, un anno dopo l'inaspettata morte di Mozart. Non so se Nikolaus Harnoncourt ha ragione quando definisce il 'Requiem' come unica opera di Mozart con riferimenti biografici. Ma è sicuro che questa composizione musicale di Mozart corrisponde alla sua fede e la esprime. Mozart era diventato negli ultimi anni più serio e aveva manifestato la sua posizione nei confronti della morte a suo padre già in occasione della morte del suo coetaneo 'carissimo amico Conte Hatzfeld'. Scriveva il 4 aprile 1787 da Vienna a suo padre, molto malato, a Salisburgo – solo tre anni prima dell'inizio della composizione del 'Requiem' - : 'Poiché la morte – diciamo le cose come stanno – è il vero fine ultimo della nostra vita, già da alcuni anni ho preso dimestichezza con questo vero, miglior amico dell'uomo, tanto che la sua immagine non mi fa nessun effetto, anzi la trovo

molto rilassante e consolatoria! E ringrazio Dio, che mi ha concesso la fortuna, di procurarmi l'occasione – comprendetemi – di riconoscerla come la 'chiave' della nostra vera felicità.

E aggiunge: 'Non mi metto a letto senza pensare, che, forse, giovane come sono, non ci sarà un altro giorno – e nessun uomo di tutti quelli che io conosco potrà dire che io sia stato nelle mie relazioni imbronciato o triste. E per questa felicità ringrazio ogni giorno il mio Creatore e auguro questo di tutto cuore a ognuno dei miei simili.'

Per tutto questo il 'Requiem' di Mozart è tutt'altro che una musica funebre sconsolata. Nel primo movimento viene annunciato il messaggio decisivo: dapprima un paio di battute dell'orchestra e poi il Coro con il verso: 'Requiem aeternam dona eis, Domine' – 'l'eterno riposo dona loro, Signore' – il tutto composto in un oscuro malinconico 're minore'. Poi improvvisamente la svolta in uno splendente 'fa maggiore'. Con un potente Tutti all'unisono, prima fortissimo, poi pianissimo, la promessa della vita, di una vita eterna: 'lux perpetua luceat eis': la luce eterna, che è Dio stesso, li illumini!

Anche nei movimenti seguenti di questo 'Requiem in re minore' si impone una tonalità nel modo maggiore. Questo vale soprattutto nel cupo inno medievale 'Dies irae' – 'giorno della collera' - con i suoi testi apocalittici, che il papa controriformatore Pio V, primo grande inquisitore, introdusse obbligatoriamente nelle messe funebri. Soprattutto in rapporto all'invocazione: 'Pie Jesus – dolce Gesù', che può essere un giudice misericordioso, percepiamo toni chiari, consolatori. Questo testimonia la composizione di Mozart: una profonda fede in Dio e nella vita eterna. Fede in Dio, come fiducia in Dio.

Il 5 dicembre 1971 Mozart, già abituato all'idea della morte, già da tempo malato, ma pur sempre creativo, muore inaspettatamente. La partitura mozartiana si conclude con il verso: 'lacrimosa dies illa' – veramente un giorno di lacrime! Da allora gli studiosi discutono su ciò che nell'ultima parte del 'Requiem' deriva dagli schizzi di Mozart o dai completamenti da parte del suo allievo Franz Xaver Süssmayer. Altri ne fecero versioni migliorate. Ma questa sera ascolterete la migliore di tutte, grazie alla scelta del maestro Claudio Abbado.

'I compositori e la loro Fede': la fede dei compositori può aiutare a capire meglio le loro opere. E la profonda fede di Mozart, tradotta in musica, può forse essere di ispirazione. Se siete 'credenti' o 'non credenti' o oscillate fra le due posizioni e siete alla ricerca, a tutti auguro che il concerto che ascolterete nello spirito di Mozart possa diventare un'esperienza profondamente sentita e luminosa. @

(Si ringrazia il dott. Francesco Acquaviva per la traduzione dall'originale tedesco)



Cervello e mente nell'interpretazione del Bello. Convegno a Roma **NON È BELLO CIÒ CHE È BELLO**

di Claudio Strinati

L'incontro scientifico di grande interesse ha anche ricordato come siano stati proprio gli umanisti, i critici d' arte, i filosofi a sollevare una serie di argomenti che riservano ancora molte sorprese e molte possibili scoperte.

La musica in questo dibattito entra in una maniera molto importante perché non è un' arte, o meglio una tecnica artistica, che rappresenta in modo diretto (come può essere in pittura l' esecuzione di un ritratto) un preciso stato di realtà (comunque si voglia interpretare il termine "realtà") se non per aspetti per lo più marginali e spesso neppure determinanti. Certo, Olivier Messiaen si è ispirato da un certo momento in poi della sua parabola, al canto degli uccelli e innumerevoli compositori elettronici hanno versato nel loro lavoro suoni e rumori, più o meno distorti, campionati e rielaborati, tratti direttamente dalla realtà circostante o prodotti direttamente dagli elaboratori. I rumori della città ispirarono i presupposti della poetica musicale futurista e Arthur Honegger scrisse un pezzo memorabile che "rappresenta" magistralmente il treno 'Pacific 231', per non parlare degli infiniti boschi,

laghi, mari e monti evocati dalla poetica romantica e culminanti nel concetto stesso di 'Naturlaut' che nutre la poetica di sommi autori come Gustav Mahler. E ancora, in tale ambito di pensiero creativo, temporali e tempeste disseminate nel più alto repertorio sinfonico o operistico, specie del Sette e Ottocento. E gli esempi si potrebbero moltiplicare, allineando una gigantesca casistica in tal senso. Ma resta il fatto che il rapporto tra 'Realtà e Rappresentazione', rapporto che è sotteso a tutta la storia della pittura (anche di quella astratta e informale come è stato rimarcato nel convegno), della scultura, della fotografia, della cinematografia, della Televisione, del Video; e un tempo delle incisioni e delle stampe, delle decorazioni della casa e della chiesa, dell' arredo urbano; è ben diverso rispetto al rapporto tra 'Realtà e Opera artistica' nel caso della musica. Le note stesse, come è stato sempre osservato con



continui 'distinguo' e precisazioni teoretiche da Pitagora a Boezio a Kircher a Schönberg, esistono e non esistono in Natura, tanto che proprio il criterio del temperamento della scala, estraneo a tante tradizioni specie orientali, non è chiaro se debba essere considerato 'naturale' o anch'esso 'artificiale'. La dodecafonia si basa anch'essa sulla scala temperata ma per molti ascoltatori, passati e presenti, risulta se non innaturale per lo meno non dotata di quella naturalezza di percezione che può ravvisarsi nella musica romantica e in tanti altri momenti della storia della musica occidentale. Un po' meno 'naturale' suona, però, tanto repertorio riconducibile al Medioevo fino all'Ars Nova. Ci si chiede, quindi, come il cervello umano acquisisca l'esperienza musicale e vi distingua aspetti logici e consequenziali e aspetti illogici, scoordinati fino all'incomprensibilità che quindi, di per sé, espungerebbe il concetto stesso del Bello.

Chiunque segua i concerti sa bene che molti abbonati, per esempio di Santa Cecilia a Roma, sono insopportabili se viene presentato un pezzo cosiddetto 'moderno' che spesso, a ben vedere, può essere facilmente un brano anche degli anni dieci o venti del Novecento, quando la maggior parte degli abbonati stessi non era neanche nata, dunque un brano 'antico'. L'affermazione in base a cui la musica 'moderna' non verrebbe 'capita' (dunque la funzione cerebrale per antonomasia, cioè non accolta nei meccanismi di comprensione pur presenti in un normale cervello) e non direbbe niente a determinati ascoltatori, continua a circolare oggi come sessanta anni fa. Se gli appassionati della cosiddetta 'modernità' restano sempre in molti, è altrettanto vero che la distinzione tra musica che si capisce e musica che non si capisce è ancora fortemente radicata. E qui scatta il problema, introdotto dal prof. Maira nel convegno e sviluppato in quella sede da vari studiosi, scienziati e no, inerente al punto decisivo: il Bello. La mente umana concepisce e conosce il Bello ma tale affermazione sembra fermarsi sul piano dell'immediato mentre definire tale, sia pur ovvio, concetto non è facile. Certo intuitivamente (lo si è a lungo ribadito nell'incontro alla Protomoteca anche con riferimenti espliciti al campo musicale) la 'Bellezza' è armonia, pacificazione, stimolante esperienza, soddisfacimento di un orizzonte di attesa condiviso dalla maggior parte dell'umanità, ma, in paragone al nutrimento fisico scaturente dal cibo, è ben noto come vi siano tradizioni culturali che considerano commestibili determinati alimenti che sono giudicati addirittura non commestibili o al limite del disgusto da altre.

E' pur vero che, nel campo della gastronomia (tutt'altro che trascurabile nell'ambito speculativo) sembra di notare un maggior adeguamento della tradizione orientale a quella occidentale, piuttosto

che il contrario. Ciò che trova riscontri notevoli nella musica. E' ormai normale, ad esempio, che esistano in giro per il mondo tanti e formidabili pianisti classici di nascita cinese, mentre è di sicuro meno diffuso il fatto che vi siano forti musicisti occidentali dediti in modo pressoché esclusivo all'Opera tradizionale cinese classica, o al teatro No giapponese, pur avendo queste forme musicali gran numero di studiosi e estimatori, peraltro da secoli, nell'area occidentale.

Analogamente la cucina indiana e cinese è diffusissima in tutto il mondo ma è più facile che un cinese apprezzi una pizza e un piatto di spaghetti (che peraltro sarebbero stati inventati dalla sua tradizione) che un occidentale si delizi veramente con i Nidi di rondine o con i 'veri' cibi orientali. Infatti è notorio come molti dei più rinomati ristoranti cinesi o giapponesi attivi (e sovente con successo strepitoso) nell'universo occidentale, dall'Europa alle Americhe, all'Australia, siano edulcorati nelle acclamate proposte gastronomiche sovente adeguate al palato occidentale. Non così accade per la ristorazione italiana o francese in giro per il mondo. Un piatto di spaghetti fatto come si deve (ammesso che una tale formula abbia un senso critico) non deve essere edulcorato per altri palati ma deve essere proprio come prescrive la tradizione da cui è nato.

Questo esempio (realmente proposto nell'ambito del convegno) può dare una possibile chiave di lettura del ben più arduo problema inerente alla definizione del concetto di Bellezza per come la mente umana possa strutturarla e descriverla in diverse tradizioni e mentalità, tutte ovviamente degne di recepire e elaborare tale concetto. Ma non c'è dubbio che va ben rimarcato (e sommamente nella musica) come il concetto di 'modello di bellezza' sia profondamente diverso nella conoscenza antropologica delle diverse tradizioni culturali, il che fa pensare che il cervello sia certamente organizzato e strutturato per decifrare la bellezza nell'ambito delle sue percezioni, ma più dal punto di vista delle strutture della percezione stessa, costanti al mutare delle cognizioni e delle abitudini, che dei contenuti. In parole povere avrebbe sempre più ragione Emanuele Kant che parla di 'categorie' della conoscenza intendendo quegli schemi mentali depositati nel cervello 'a priori' attraverso i quali la mente stessa passa al vaglio ciò che viene scoprendo e può dunque conoscerlo, però, solo dentro questa specie di strettoie obbligate. Se si esce da tali strettoie articolate nello Spazio e nel Tempo come categorie universali di percezione e ordinamento, tali da generare anche quelle che Kant chiama le idee estetiche, subentra la patologia, il cosiddetto 'disturbo mentale', la demenza, l'incomprensione, la follia. Molte forme di arte contemporanea e di musica in particolare sono state bollate all'atto della loro apparizione come fol-

lie, stupidaggini, prese in giro, fino a arrivare a tac-
ciare gli autori di ossequio pedissequo alla moda del
momento, opportunismo, adeguamento a standard
inventati da geniali truffatori del pensiero e imposti
a un pubblico ignaro grazie a forme di snobismo che
funzionano sempre nella storia dell'umanità, come
racconta la favola dei vestiti dell'imperatore che, per
tronfia dabbenaggine,
resta, in realtà, nudo ma
nessuno può permettersi
di farglielo notare finché
una voce spontanea e
sincera spiega a tutti e a
lui stesso l'evidente as-
surdità di un monarca
che sfila nudo per la città,
dopo essere stato con-
vinto dai furbi finti sarti di
aver indossato uno stra-
ordinario tessuto invis-
bile. 'Il re è nudo', ecco
uno dei grandi argomenti
inerenti al funzionamento



del cervello rispetto all'Arte. Molti che dicono: io
non capisco niente di fronte a un'opera d'arte (spe-
cie un'opera d'arte musicale che non accettano e
che li disturba) vogliono in effetti sostenere: l'opera
non è degna di essere capita perché è una porcheria
e, in definitiva, proprio per questo motivo non esiste.
E' una presa in giro, si pensa, e servirebbe solo a
creare una divaricazione tra chi comanda e chi ubbi-
disce, tra chi ha successo e chi è destinato a rodersi
nell'invidia e nella separazione. La Scienza in che
senso può aiutare a comprendere meglio tutto ciò?
Come è noto uno dei progressi più grandi e entusias-
manti nello studio del cervello è stato quello della
progressiva individuazione dei 'centri' del cervello
stesso, ciascuno preposto a una funzione. In tal
senso è ormai chiaro come il linguaggio, e quella
che potremmo definire la funzione estetica e crea-
tiva, abbiano degli spazi peculiari nel cervello, che è
l'organo che tutto governa e controlla. L'Arte è de-
positata nel cervello ma ciò non significa che vi sia
depositato il concetto in sé della Bellezza. Arte e Bel-

lezza, ci si è ripetutamente chiesto nel convegno,
sono la stessa cosa nella percezione dell'essere vi-
vente? Sì e no. Certo l'estetizzazione del vivere e l'
individuazione della necessità del piacere sensoriale
(articolato nei cinque canonici sensi stabiliti da una
tradizione antichissima e validi forse in tutto il
mondo animale) sembrerebbe un dato di fatto va-

lido sempre e comunque
e l'antropologia lo ha di-
mostrato in modo incon-
trovertibile. Ma il vecchio
proverbio che dice come
non sia bello ciò che è
bello ma sia bello ciò che
piace, non può essere
smontato da alcuna presa
di posizione filosofica, né
dal solenne pensiero kan-
tiano né dal cognitivismo
novecentesco, né dal po-
stmodernismo. Ed è pro-
prio la musica un terreno
di esplorazione che in-

duce a confermare l'antico adagio della tradizione
popolare, perché nel suo rapporto labile e impreciso
con la realtà della Natura, più di ogni altra tecnica
artistica sembra avere il diritto di appellarsi proprio
alla dimensione della 'Natura naturans' per come fu
descritta dagli antichi filosofi. Ha, cioè, la sublime fa-
coltà di modellare il proprio linguaggio diretta-
mente sugli impulsi emotivi e sentimentali che
regolano l'esistenza, senza l'esigenza di rappresen-
tarli, trovando quindi la propria 'naturalità' nella sua
stessa essenza, in base a cui la musica, ad esempio,
cosiddetta tonale è soltanto un aspetto, generante
la più alta soddisfazione, ma pur sempre un aspetto
che non ha diritto a essere eletto a unico, non tra-
ndo la propria legittimazione da niente altro che
non sia il naturale e incessante spirito di ricerca della
mente, che intende considerare l'Arte terreno di
esplorazione e scoperta. E' questo un possibile con-
cetto di Bellezza, forse non meno valido di quello
normalmente da tutti conosciuto e apprezzato.@

THE BEAUTIFUL BRAIN. SCIENZA E ARTE

L'Associazione scientifica Atena Onlus, con l'Università Cattolica, il Policlinico A. Gemelli e il Comune di Roma, ha organizzato, nella sala della Protomoteca in Campidoglio, il convegno intitolato "The Beautiful Brain. Scienza e Arte, il ruolo del cervello e della mente nell'interpretazione del Bello", per promuovere un dibattito neuroscientifico e filosofico, diretto dall'eminente neurochirurgo prof. Giulio Maira, sui rapporti e connessioni tra le opere artistiche e le funzioni del cervello.

I GIAMBRONI

Nel nuovo governo della città di Palermo, presieduto dal già sindaco Leoluca Orlando, in due ruoli chiave del nuovo gabinetto compaiono i due fratelli Giambrone. Il primo, Fabio, classe 1965, senatore IDV, segretario regionale del medesimo partito, nel ruolo di 'ministro degli esteri' di Orlando; il secondo, Francesco, classe 1957, in quello di assessore alla cultura, ruolo già ricoperto negli anni Novanta, dal quale passò alla sovrintendenza del Teatro Massimo. Chi dei due ha dato in questi anni una mano all'altro non importa; tra fratelli ci si aiuta. Giambrone Francesco, dopo l'esperienza al Massimo, ha girato alcune università, ma non per perfezionarsi nei suoi studi (di medi-

cina?), bensì per insegnare come si governa una istituzione culturale, come il Massimo palermitano, e come sicuramente aveva fatto prima, anche da assessore.

Francesco, più recentemente, è tornato sovrintendente a Firenze - in quel

caso, ovviamente, il fratello senatore nulla avrebbe potuto fare per lui! - dopo il commissariamento affidato all'onnipotente Nastasi; quando ne è uscito, dopo alcuni anni, il suo successore, la dott. Francesca Colombo ha rivelato di aver trovato un buco di qualche decina di milioni di Euro (venticinque circa!) nei bilanci del teatro, che ora le tocca ripianare.

Per questo ed altri meriti amministrativi, Giambrone Francesco è tornato ad amministrare Palermo e, sicuramente, mira a riprendersi la sovrintendenza del Massimo, come farebbero intendere i recenti attacchi al sovrintendente prof. Cognata, che a suo sfavore avrebbe il settennato di bilanci in pareggio o in attivo, e la nomina a direttore artistico di un regista non musicista, come non ha mancato di rimproverargli il medico/musicologo Giambrone, in un re-

cente convegno al Conservatorio di Palermo, di cui è anche presidente. A difesa di Cognata, non è la prima volta che lo fa, s'è schierata Carla Moreni del 'Sole 24 Ore', la quale l'ha fatto solo perché vuole difendere un ottimo amministratore. Giambrone al suo arrivo ha programmato una stagione al Teatro di Verdura, alla quale non ha partecipato, quest'anno, il Massimo.

A giudicare dalle prime schermaglie fra l'assessore ed il sovrintendente, è evidente che Giambrone Francesco vuole rifare lo stesso percorso degli anni Novanta, potendo contare, in questa occasione, anche sull'appoggio del fratello, oltre che su quello del sindaco.

Noi non avremmo preso di petto Cognata per dirgli apertamente che deve dimettersi, piuttosto gli avremmo fatto notare certe incongruenze costosissime della sua programmazione, come la 'Tetralogia' wagneriana che occuperà buona parte della stagione che sta per iniziare, con interpreti e regista tutti

stranieri, che in tempo di crisi è come portare i soldi all'estero.

A queste quisquiglie Giambrone Francesco non fa caso. Lui guarda lontano, come sempre; infatti, di strada ne ha fatta tanta da quando lo conoscemmo, a metà degli anni Ottanta. Ancora giovanissimo, ci chiese di scrivere da Palermo per 'Piano Time' e noi gli rispondemmo negativamente avendo già affidato l'incarico all'ottima Sara Patera, critico musicale del 'Giornale di Sicilia'. Da quel momento in poi non si è fatto più vivo con noi; in compenso, sebbene non abbia scritto per 'Piano Time', molti hanno scritto ogni giorno delle sue gestionali imprese (P.A.)

Francesco Giambrone



Le interpretazioni del Concerto di Schumann

Il Concerto dei Concerti

di Marco Veneziani

Tra i tanti primati del Concerto in la minore op.54 di Robert Schumann, vi è la sua costante presenza nel repertorio dei pianisti, dalla sua prima esecuzione sino ai nostri giorni. Addirittura, una statistica degli anni '80 affermava che il Concerto di Schumann era il più eseguito al mondo.

Durante la vita di Schumann, oltre a Clara Schumann, interpreti d'eccezione del concerto furono Brahms, Alfred Jaëll e Wilhelmine Clauss-Szarvady; negli anni Sessanta dell'Ottocento, dopo la morte di Robert, anche Anton Rubinstein mise l'Op. 54 in repertorio, divenendone uno degli esecutori più autorevoli; e gli allievi di Clara, alla fine degli anni Settanta, hanno tramandato la tradizione interpretativa "autentica" nel '900. Tra questi, solo Fanny Davies ci ha lasciato una registrazione del 1928: probabilmente fedele agli insegnamenti di Clara. Quella incisione, dai tempi molto svelti e dalla sonorità un po' monocorde, fa cogliere le differenze tra le diverse scuole della metà dell'Ottocento. Paragonandola infatti all'incisione di Emil von Sauer (1940), ormai vecchissimo, coetaneo della Davies, ma allievo di Liszt e non di Clara, risultano evidenti scelte interpretative radicalmente differenti, per quanto la scarsa qualità di registrazione ci permetta di giudicare.

Dal XIX al XX Secolo

Se della generazione dei pianisti nati intorno al 1860 non ci restano altre testimonianze, ricco è invece il lascito dei pianisti che - nati nell'800 - hanno svilup-



Clara Schumann

pato il loro stile sul pianoforte del XX secolo. Libera, vivace ed intrigante è l'interpretazione di Alfred Cortot, nella sua incisione più tarda con Ferenc Fricsay: tempi meditativi - intramezzati da grandi "rubati" - e cambi di sonorità repentini ed emozionanti. Più rigorosa e fedele alla tradizione tedesca è Wilhelm Backhaus, la cui incisione più recente è con Günter Wand, del 1960, in stereofonia. L'età avanzata di Backhaus non tragga in inganno: oltre all'indiscussa raffinatezza del tocco e all'eleganza stilistica nei fraseggi più intimi, la registrazione rigurgita di freschezza interpretativa: un caposaldo discografico del

concerto di Schumann. Molto simile a questa linea interpretativa, anche se con meno respiri, è la versione del concerto di Artur Schnabel, purtroppo non supportata dalla stereofonia. Più recente - e di migliore qualità sonora - è, invece, la testimonianza discografica di Arthur Rubinstein. Decisamente più meditativo in vecchiaia, il grande pianista polacco ci regala un'interpretazione riflessiva e attenta al dialogo con l'orchestra.

Se di Kempff esistono solo pochi frammenti giovanili, Walter Gieseking è stato invece tra i più autorevoli interpreti della sua generazione. I tempi, nella sua edizione, risultano ben più turbinosi che nelle interpretazioni appena citate - complice probabil-



mente la direzione di Furtwängler – ma il risultato musicale, per quanto sia più diretto, funziona perfettamente. Più cristallino e ‘sottovoce’, invece, è il suono della sua coetanea Clara Haskil, che non rinuncia comunque a tempi molto scorrevoli, soprattutto nel terzo movimento. Più lenta, ma meno ‘femminile’ nel suono e più generosa nell’uso del pedale, è invece Myra Hess nella sua celebre incisione con Dimitri Mitropoulos.

Josef Hoffmann, Sergej Rachmaninov ed Edwin Fischer sono, invece, i grandi assenti nel panorama discografico del concerto di Schumann di quegli anni, anche se è molto probabile che tutti e tre lo avessero in repertorio.

I ‘Ragazzi’ dell’Inizio del Secolo

Se molti critici sostengono, addirittura, che il primo decennio del ‘900 abbia dato i natali ai più grandi pianisti del secolo, non si può negare che una triade di artisti nati proprio in quegli anni – se non altro per longevità – sia stata la più rappresentativa del pianismo del XX secolo. Tra questi tre eterni “ragazzi”, nonostante non avesse mai trascurato la musica di Schumann e ce ne avesse regalato pagine memorabili, Vladimir Horowitz non ha mai inciso il ‘Concerto in la minore’ né, tantomeno, risulta che lo abbia mai eseguito pubblicamente. Se l’estroso pianista russo trascurò il Concerto, però, non si può dire lo stesso di Claudio Arrau e di Rudolf Serkin, che ne sono stati interpreti insigni, attenti, raffinati e, soprattutto, molto imitati.

Arrau, che di Schumann è stato uno dei massimi studiosi ed interpreti, ha ridimensionato molto i tempi, prendendo alla lettera i cambi di andatura del primo movimento. I suoi cantabili sono molto chiari e quasi mai sotto il ‘mezzoforte’; e il terzo movimento, per quanto meno scorrevole che in altre interpretazioni, può considerarsi come una ‘radiografia’ della partitura in cui emergono i più minuziosi dettagli della trama schumanniana. Un’interpretazione che, anche chi non l’ama, non può non apprezzare. Delle molte incisioni del concerto che Arrau ci ha lasciato, si con-

siglia quella con Victor De Sabata e la New York Philharmonic, dove il dialogo e l’intesa con l’orchestra sono eccellenti.

Serkin, come nel suo stile, dà un’interpretazione dal romanticismo molto lineare: lontana da qualsiasi sentimentalismo, pur non risultando mai fredda o inespressiva. Il suono è sempre limpido, il pedale mai invadente e i tempi meravigliosamente eleganti, sebbene la totale assenza di ‘rubato’ potrebbe generare qualche perplessità. Nell’incisione con Eugene Ormandy e la Philadelphia Orchestra, c’è anche una splendida edizione dell’Introduzione e Allegro Appassionato Op.92, che si mantiene sulle linee interpretative del concerto.

Generazione di Fenomeni

Martha Argerich



I pianisti che irrompono sulla difficile scena europea dei primi anni ‘40 - quando i colleghi più maturi e affermati sono fuggiti in America o tengono concerti sotto i bombardamenti per rincuorare gli animi - hanno consegnato al mondo del dopoguerra un’eredità musicale meravigliosa. Artisti che hanno saputo maturare l’esperienza dei loro maestri per elaborare e codificare il pianismo dei nostri giorni. L’incisione del concerto di Schumann di Sviatoslav Richter per la Deutsche Grammophon rappresentò il debutto del gigante russo nella discografia occidentale.

In quel disco, oltre l’impressionante perizia tecnica della ‘Toccata’ Op. 7 e della ‘Novelletta’ n°1, il pubblico aprì gli occhi su un modo tutto ‘sovietico’ di vedere il romanticismo tedesco, dove il viziato gusto tardo-ottocentesco zarista era stato spazzato via dalla Rivoluzione d’Ottobre. Lo Schumann di Richter, infatti, era più teso verso le sue radici beethoveniane che alla eredità brahmsiana. Aveva un senso compiuto solo se ascoltato dall’inizio alla fine, chi si soffermava sulla singola frase non poteva che criticarlo... Eppure quella di Richter è l’edizione del Concerto passata alla storia. Nello stesso disco, nell’edizione economica in CD, è incisa anche l’Introduzione e l’Allegro appassionato Op. 92 in quella che forse è la sua ver-

sione migliore. I tempi scelti da Richter, infatti, molto pacati e riflessivi, 'rilassano' il discorso musicale del pezzo.

Nella sua breve vita, anche Dinu Lipatti riuscì a lasciare delle tracce indelebili nella storia del pianoforte: la sua edizione con Karajan alla guida dell'Orchestra di Lucerna ha contribuito senz'altro a perpetuare il suo mito. Nonostante la qualità dell'incisione non sia eccellente, sono impressionanti i colori del fraseggio e le tante finezze di dialogo tra pianoforte e orchestra. A differenza di altri interpreti, che hanno bisogno di rallentare per essere più espressivi, Lipatti era capace di esprimere un eccezionale lirismo anche nei passaggi più veloci. Merito di un suono che sapeva 'vibrare' come fanno le corde di un violino. Queste caratteristiche in Schumann risultano più efficaci che mai: chiunque non conoscesse questo disco, colmi appena può questa lacuna.

Se non fosse per il poco rispetto che si ha per le volontà di Arturo Benedetti Michelangeli, del suo Concerto oggi disporremmo solo di una scadente registrazione del 1942 incisa alla Scala, ma che non rende giustizia alla grandezza dell'interpretazione. Infatti, nel corso della sua carriera, pur suonandolo spesso, non ne incise mai una versione ufficiale. La leggenda vuole che dopo il suo primo malore, all'inizio degli anni Novanta, Michelangeli prendesse accordi per registrarne un'esecuzione dal vivo ma - come

spesso succedeva - una volta riascoltata l'esecuzione non ne fu soddisfatto. Alla sua morte, venne subito pubblicato un cofanetto con le registrazioni dei suoi concerti in Vaticano, contenente - tra le altre cose - un'esecuzione del Concerto degli anni '60: splendida ma di scarsa qualità sonora. Negli anni, altre edizioni ancora più vecchie e di qualità più scadente hanno cominciato a circolare nei negozi di dischi. Pochi anni fa, invece, la Deutsche Grammophon fece uscire un CD contenente la registrazione dal vivo con l'Orchestra de Paris, diretta da Barenboim. Le differenze stilistiche rispetto alle precedenti registrazioni sono

diverse: soprattutto nel terzo movimento, c'è più riflessività. Ma restano intatti i tratti distintivi del "Maestro", come amiamo tutti chiamarlo, nonché la sua rigorosa perfezione formale.

Un'edizione alquanto rara del Concerto eseguito da Sergio Fiorentino è stata recentemente digitalizzata e resa disponibile sul mercato. Si tratta di un'incisione del '58, con la direzione di Erich Riede, con la Hamburg Pro Musica Orchestra. Questo disco, nonostante la registrazione non sia di buona qualità, mette in luce tutte le magnifiche doti del maestro napoletano: pulizia di suono ed eleganza espressiva. Nel CD, anche una bella versione del 'Carnaval'. Di Emil Gilels, non ci sono pervenute edizioni discografiche commercializzate, ma solo un filmato dei primi anni '80 con la Filarmonica di Mosca: tecnicamente non ineccepibile, ma impeto, grinta e carattere sono quelli ci hanno sempre fatto amare il pianista "russo dai capelli rossi".



Murray Perahia

I pianisti ancora sulla breccia

Ed ora i grandi pianisti che continuano a essere un punto di riferimento per la nostra epoca e che, nonostante l'età, continuano a mostrare una grande freschezza interpretativa: a testimoniare che è vero che la musica mantiene giovani. Nello sconfinato repertorio di Martha Argerich, il 'Concerto in la minore' occupa certamente un posto di primo piano. Da quando ha deciso di non esibirsi più in recital di pianoforte solo - ormai più di vent'anni fa - è molto più frequente ascoltarla con l'orchestra, e le sue esibizioni schumanniane non sono rare. I tempi sono

sempre serrati, il tocco 'percussivo' è sempre incisivo. La personalità burrascosa traspare in ogni nota. Forse, ogni tanto, qualche 'respiro' rilasserebbe gli ascoltatori: ma la Argerich noi la amiamo così com'è.

Oltre a varie esecuzioni in studio, tra cui spicca quella con Harnoncourt, la Argerich ha autorizzato anche numerose edizioni dal vivo.

Resta sempre un caposaldo dell'interpretazione schumanniana anche la registrazione del 1963 di Vladimir Ashkenazy, con la direzione di Maazel e la London Symphony Orchestra. Forse lo stile di

Ashkenazy non è più lo stesso di quegli anni, e una sua esecuzione di oggi non sarebbe così trascinate; ma in questa versione, oltre l'ardore giovanile e la notevole fluidità tecnica, c'è molto equilibrio e poco desiderio di spiccare sull'orchestra - come Schumann voleva.

Nell'infinita attività musicale di Daniel Barenboim, spicca un'incisione dal vivo con la Filarmonica di Monaco e Sergiu Celibidache sul podio. Qui, il dato rilevante è la ricerca di una sonorità comune tra piano e orchestra e la cura del dialogo tra gli strumenti. Per alcuni ascoltatori potrebbe risultare troppo 'didascalica', ma rimane comunque molto interessante.

L'edizione di Alfred Brendel con Abbado e la London Symphony Orchestra, invece, ne mette a nudo gli elementi più 'classicizzanti', complice un uso limitatissimo del pedale e una grande importanza data alle pause, soprattutto nel primo movimento. Nel

terzo tempo, esaltante il grande impatto sonoro della conclusione. Nel disco è inciso anche il 'Konzertstück' Op. 79 di Weber, il cui ascolto, dopo Schumann, lascia spazio a riflessioni stimolanti.

Molto fascinosa è anche la versione di Radu Lupu, con la direzione di André Previn. La vasta gamma sonora del pianista rumeno si adatta molto bene alla musica di Schumann. Nei toni più ruvidi, Lupu propone sonorità brahmsiane; nelle pagine più delicate, invece, colori schubertiani. Una curiosità: negli arpeggi di settima di dominante ispirati al primo tema nella coda, un orecchio attento può notare Lupu che esegue gli accordi che intervallano gli arpeggi un'ottava

sopra rispetto all'originale. Supponiamo lo faccia per comodità, visto che così si evitano degli insidiosi salti.

Tra gli interpreti più interessanti del Concerto c'è anche Murray Perahia, il quale, sia in Schumann che nella musica della prima metà dell'Ottocento in genere, esprime al meglio le sue caratteristiche. Frasi molto legate ma sempre estremamente chiare, senza troppo pedale ad enfatizzare l'esecuzione.

Nelle battute conclusive del finale - durante il rullo dei timpani - Perahia esegue gli accordi di chiusura nei tempi deboli invece che all'unisono con l'orchestra,

rendendo la sua esecuzione ancora più particolare. Nel disco con la direzione di Abbado e i Berliner Philharmoniker, c'è anche una buona esecuzione dell'Introduzione e Allegro Appassionato Op. 92 ed una delle rare edizioni dell'Introduzione e Allegro da Concerto Op. 34.

Nella sua cinquantennale carriera, Maurizio Pollini non ha mai trascurato il capolavoro schumanniano, anche se la prima incisione ufficiale, con Abbado direttore, è uscita solo nei primi anni '90. In questa edizione si prediligono tempi piuttosto tranquilli rispetto a quelli usati di solito dai due musicisti, e molta attenzione è rivolta all'orchestrazione, specie dei fiati. Quando venne pubblicata la "Pollini Edition" dalla DG, in occasione del sessantesimo compleanno del pianista, venne distribuito un CD con un'edizione inedita del 1974, registrata al Festival di Salisburgo, sotto la direzione di Karajan. Il carisma

interpretativo di Pollini nelle edizioni dal vivo, a nostro avviso, è una delle sue qualità più interessanti, e conferisce ben altre emozioni alle sue esecuzioni, rispetto alle registrazioni in studio. La differenza si può notare anche nel caso di questo Concerto che, nonostante alcune lievissime imprecisioni, risulta comunque ben più stimolante.

I "Giovani"

Purtroppo, con la crisi dell'industria discografica, anche i giovani pianisti più talentuosi e acclamati incidono molti meno dischi.

Quindi, nonostante il concerto sia ancora saldamente radicato nel

repertorio dei pianisti, non sono molte le registrazioni degne di nota del nuovo secolo.

Tra le più recenti si possono, comunque, segnalare quelle di Evgenij Kissin e di Hélène Grimaud, fra le più valide. C'è da augurarsi, infine, che altri pianisti, anche più giovani di loro, ci regalino in futuro altre esecuzioni del 'Concerto' di Schumann. @



Hélène Grimaud

Sergiu Celibidache, a cento anni dalla nascita

Modernità di un inattuale

di Umberto Padroni

Nella direzione d'orchestra si distinse sempre per vigore e luminosità artistica, per forza di pensiero e risultati: nell'unico settore della musica musicata in cui vive, e a volte prospera, ben prezzolata, la cialtroneria, non infrequente a quote mediatiche e organizzative anche molto alte.

Nel ricordare Sergiu Celibidache si intravede una duplice valenza: l'occasione di riproporre alla ormai labilissima memoria della cultura la figura dell'uomo di musica internazionalmente più importante del secondo Novecento; e l'ambizione di guadagnare al popolo della musica - con la messa fuoco della sua concezione fenomenologica - la condizione originale dell'ascolto musicale dal vivo, unica vitale, dopo quasi un secolo di alterante intrusione tecnologica. Nel corso dell'intensa attività di arte e di pensiero, durata oltre cinquant'anni, Sergiu Celibidache andò maturando progressivamente - su saldi presupposti ideali assunti dalla battaglia gioventù, a guida costante del suo originale essere nella musica - le condizioni di un rapporto attivo e fecondo con il suono, che potesse riscattare l'opera musicale dalla deformante registrazione, e conseguente riproduzione meccanica. Il compito che Celibidache si assunse ben presto aveva per obiettivo di ricondurre l'uomo a rapportarsi con l'opera musicale in modo immediato, in un approccio diretto, senza mediazioni meccaniche o elettroniche, che nella realtà, è fisicamente accertato, sottraggono al linguaggio musicale una fascia determinante di armonici, quindi di sonorità, quindi di ricchezza nell'impatto. Egli sostenne nella teoria, e verificò nella pratica della sua attività, che la riproduzione del messaggio musicale - artificiosamente mediato, variamente inscatolato e disponibile all'infinito - impedisce al suono di agire sulla coscienza dell'uomo con la forza di cui, in origine, era dotato. Dunque solo musica dal vivo, hic et nunc, certamente in misura inferiore alle quantità inflazionate d'oggi: e quando si parla di inflazione - una Sinfonia di Beethoven udita mille volte - è implicita la diminuzione, quando non la scomparsa, del valore.

Celibidache si negò sempre, coerentemente, alle lusinghe dell'industria del disco, combatté legalmente coloro che pubblicavano, sempre abusivamente, le

registrazioni di sue realizzazioni, e solo in vecchiaia, per motivi che furono oggetto di sussurri, episodicamente smussò, per motivi non indegni, l'asprezza di queste sue posizioni. La sua fu quindi una vita artistica - ricca di caldi e gratificanti risvolti umani - atipica, e rigorosamente controcorrente, scontata personalmente nel diffuso fatale disconoscimento. Non occorre altro infatti per essere contestato, o peggio ignorato, nella realtà della sua proposta, dall'assetto che l'industria ha progressivamente imposto al mondo della musica: oggi la musica, un messaggio spirituale che si trasmette nella fisicità, si mortifica concretamente, quando, come sempre accade, le si impone di identificarsi nel supporto tecnologico; nelle varie fasi del processo essa immancabilmente si altera e si riduce nell'aura armonica. Quando infine il messaggio musicale perviene a stabilire un rapporto con la coscienza dell'uomo, esso giunge più povero, e sostanzialmente inanimato nella fissità: inane.

Sergiu Celibidache, romeno di Roman (distretto di Neamt), vide la luce il 28 Giugno 1912 nel seno di una famiglia agiata, non sorda alla musica, secondo di cinque fratelli. Negli anni della tranquilla adolescenza, rivelò presto una acuta inclinazione per la musica, crebbe nella vivacità degli interessi, si impose nella giovanile cerchia degli amici, ma presto senti anguste attorno a sé le contrade della sua verde, amata Romania. Nel 1936 colse al volo una convocazione da parte di Heinz Tiessen, compositore, direttore d'orchestra e critico berlinese, al quale il giovane aveva inviato una composizione; con pochi spiccioli in saccoccia, al termine di un viaggio avventuroso, raggiunse Tiessen al Conservatorio di Berlino, e fu la sua seconda nascita.

Erano tempi duri ed è facile immaginare le difficoltà che il dinamicissimo, smanioso Sergiu dovette affrontare - straniero dai capelli corvini nella Germania d'allora - con una sua modestissima e trafficata autonomia che poggiava su collaborazioni pianistiche



assai aleatorie. Lo scoppio della seconda Guerra mondiale aggravò in modo inimmaginabile le condizioni della sua sopravvivenza - penuria, rischi legati alla semiclandestinità - fino alla fine di Aprile 1945, quando l'Armata rossa occupò una Berlino rasa al suolo, e si trovò di fronte, prevedibilmente, una società annichilita, smembrata, affamata; ma la musica era ancora un bisogno primario per i tedeschi, e l'unica struttura sopravvissuta era la Filarmonica, o ciò che ne rimaneva. Wilhelm Furtwaengler, il suo direttore storico che la diresse sotto le bombe fino al

bile titolare del podio, e quando Furtwaengler, sollevato dalla balorda accusa di collaborazionismo, il 25 Maggio 1947 salì di nuovo sul podio della sua Filarmonica, Celibidache si impegnò a collaborare con lui fino alla scomparsa dello stimatissimo maestro, nell'Autunno 1954.

A questo punto la Filarmonica di Berlino risolse il problema della successione con disinvoltura; conoscendo ormai bene il carattere insofferente del giovane Celibidache e la sua incrollabile idiosincrasia nei confronti del disco, non vide l'ora di mettersi

Celibidache con Furtwaengler



29 Gennaio, ora era in Svizzera, e in quel deserto di morti viventi, non c'era nessuno che potesse osare presentarsi alle autorità russe per assumersi il compito della direzione. I Filarmonici, che ebbero il coraggio di riunirsi tra le rovine ancora fumanti, non poterono far altro che convocare quel romeno trentatreenne, in qualche modo noto per la sua intraprendenza, che, giunto all'appuntamento su una cigolante ma preziosa bicicletta, parlò subito di musica e pose precise condizioni di carattere artistico, che gli strumentisti allibiti accettarono; e l'affare fu stipulato. In nemmeno quattro mesi l'orchestra fu ricostituita, e il 29 Agosto Celibidache diresse il primo concerto - Rossini, Weber e Dvořák - e "tutto funzionò a meraviglia. Ero contento, e credo che lo fosse anche l'orchestra", ricordava Celibidache in vecchiaia. L'Europa fumava ancora.

Gli anni trascorsero rapidi, fitti di lavoro; per due anni Celibidache fu il giovane intransigente, incontenta-

nelle mani di chi nutriva ben altre convinzioni: convocò Herbert von Karajan e lo elesse a direttore stabile: meno musica, ma in cambio molti dischi, quindi molti, molti marchi sonanti in più.

Sergiu Celibidache prese a percorrere con straordinario successo le ampie strade della musica, portando in tutto il mondo le idee e il gesto affascinante di un'arte direttoriale di non imitabile suggestione: ricchissima quant'altre mai di cultura, di ricerca sonora, di tecnica orchestrale, e di pedagogia, e codificando inoltre, progressivamente, l'originale orientamento a considerare l'inveramento sonoro di una partitura come episodio unico e non ripetibile, da vivere, come si diceva, "qui e ora", impossibile da confezionare in un supporto meccanico fine a se stesso, sempre uguale, privo di valenze emozionali mirate alla trascendenza, all'oltre: insomma nel progetto esecutivo di Celibidache il disco era valutato alla stregua di un oggetto inerte, vuoto di significati,

quando non dannoso per via delle insidiose alterazioni e manipolazioni affinate dalle tecniche di presa e di restituzione del suono. A suo tempo Wal-



condiscese (Febbraio 1985) alla firma di un contratto, l'unico della sua vita e discusso fino a un'ora avanti, con l'illustrissima Orchestra Filarmonica di Monaco: la municipalità di Monaco deli-

berò poi di incoronarlo insediandolo al Gasteig ('Sallita ripida...'), autorevole centro musicale - un modernissimo castello dell'arte, tutt'oggi ammirato nel centro della capitale bavarese - con più sale, biblioteca e quant'altro, costruito per lui. Celibidache, ormai egli stesso eletto a istituzione, e punto di riferimento di carismatica luminosità, lo inaugurò il 10 Novembre 1985, alla presenza del Presidente della Repubblica e delle massime autorità: il programma prevedeva l'inveramento sonoro - festoso per tutti, ma assai meditato nello spirito degli artisti chiamati alla solennità - di partiture di Heinrich Schütz e di Anton Bruckner, l'adorato mentore di sempre. Con l'evento si celebrava anche il bimillenario della città. Celibidache, sordamente tetragono, fino all'irrisione, nei confronti delle seducenti proposte dell'industria, soprattutto giapponese, del disco, dirigeva stabilmente i Münchner Philharmoniker; nei diciassette anni di fecondissimo lavoro - il repertorio recepiva responsabilmente anche le attese della città - tra orchestra, direttore, e pubblico si stabilì un rapporto straordinario, forse unico, per qualità e intensità, nella vita culturale e musicale del mondo occidentale. Soprattutto tra i Filarmonici e il loro direttore l'intesa - tesa e devota da un lato, ricca di gratificanti riconoscimenti dall'altro - poggiava sul reciproco lavoro insolitamente felice, intimamente orientato alla realizzazione di una verità d'arte che nulla aveva da spartire con la produzione a fini commerciali di oggetti sonori. I concerti, radiodiffusi in diretta, erano preparati - la 'fase noetica', secondo la definizione del Maestro, era accuratissima e profonda - in un clima di avvolgente, partecipata reciprocità: a chi abbia assistito a una sola seduta di prove in quegli anni, non sarà sfuggita l'atmosfera distesa e persino assorta che, ancor prima che 'Celi', come a Monaco tutti chiamavano il Maestro, salisse faticosamente sul podio, si diffondeva tra l'orchestra che attendeva il direttore, il quale poi non mancava di intrattenersi chiacchierando a bassa voce, e anche interloquendo non necessariamente su argomenti musicali, prima dell'avvio della prova: un lavoro sempre mirato tanto alla tecnica quanto ai significati più ampiamente e profondamente strutturali, magari con qualche com-

ter Benjamin formulò clamorosamente una critica frontale, ma penetrante, al problema, non solo musicale, nel suo 'L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica': come dire: il dito sulla piaga. La presenza di Sergiu Celibidache nella vita musicale dei suoi decenni fu insomma una straordinaria lezione di vitalità e di probità artistica e intellettuale, spinta in alto da un'arte direttoriale superlativa, sostanzialmente incomparabile, che sedusse per oltre mezzo secolo orchestre e pubblici lungo le tappe e i faticosi ritmi di una libera attività internazionale: sempre e comunque all'insegna del rigore, e anche irosamente intransigente nella difesa dei valori. La direzione dell'orchestra era per il Romeno un processo di vitale inveramento sonoro dello spirito e del pensiero del compositore; egli fu un maieutico sollecitatore di coscienze e nella sua arte si distinse tra mille nel gesto di abilissimo plasmatore di effetti nelle luci e nelle ombre della ricerca timbrica. Nella direzione d'orchestra egli si distinse sempre per vigore e luminosità artistica, per forza di pensiero e risultati: nell'unico settore della musica musicata in cui vive, e a volte prospera, ben prezzolata, la cialtroneria - anche di questo, prima o poi, si potrà-dovrà parlare - non infrequente a quote mediatiche e organizzative anche molto alte.

Celibidache non prese mai in considerazione il teatro musicale, un ambito in cui gli sarebbe stato impossibile realizzare compiutamente i propri obiettivi; non si legò mai a istituzioni musicali e non si tagliò mai i ponti alle spalle. Egli preferiva lavorare con organici sinfonici radiofonici - quelli di Stoccarda, di Stoccolma, di Parigi, tra i numerosi - mediamente più giovani, ricettivi, e reattivi che non le orchestre blasonate, e imponeva che i concerti da lui diretti fossero radiodiffusi in trasmissioni dirette. Ma tutto, o quasi, veniva fatalmente registrato, anche durante i numerosi giri artistici. In Italia egli diresse e lavorò con grande impegno a Milano, Bologna, Roma, Napoli, e tenne corsi a Siena, e in vecchiaia a Saluzzo, nel corso di un'attività formativa infaticabile e senza confini. Fino alla sua terza nascita: dopo estenuanti e anche aspre trattative degne di un'operazione diplomatica, il maestro ac-

berò poi di incoronarlo insediandolo al Gasteig ('Sallita ripida...'), autorevole centro musicale - un modernissimo castello dell'arte, tutt'oggi ammirato nel centro della capitale bavarese - con più sale, biblioteca e quant'altro, costruito per lui. Celibidache, ormai egli stesso eletto a istituzione, e punto di riferimento di carismatica luminosità, lo inaugurò il 10 Novembre 1985, alla presenza del Presidente della Repubblica e delle massime autorità: il programma prevedeva l'inveramento sonoro - festoso per tutti, ma assai meditato nello spirito degli artisti chiamati alla solennità - di partiture di Heinrich Schütz e di Anton Bruckner, l'adorato mentore di sempre. Con l'evento si celebrava anche il bimillenario della città. Celibidache, sordamente tetragono, fino all'irrisione, nei confronti delle seducenti proposte dell'industria, soprattutto giapponese, del disco, dirigeva stabilmente i Münchner Philharmoniker; nei diciassette anni di fecondissimo lavoro - il repertorio recepiva responsabilmente anche le attese della città - tra orchestra, direttore, e pubblico si stabilì un rapporto straordinario, forse unico, per qualità e intensità, nella vita culturale e musicale del mondo occidentale. Soprattutto tra i Filarmonici e il loro direttore l'intesa - tesa e devota da un lato, ricca di gratificanti riconoscimenti dall'altro - poggiava sul reciproco lavoro insolitamente felice, intimamente orientato alla realizzazione di una verità d'arte che nulla aveva da spartire con la produzione a fini commerciali di oggetti sonori. I concerti, radiodiffusi in diretta, erano preparati - la 'fase noetica', secondo la definizione del Maestro, era accuratissima e profonda - in un clima di avvolgente, partecipata reciprocità: a chi abbia assistito a una sola seduta di prove in quegli anni, non sarà sfuggita l'atmosfera distesa e persino assorta che, ancor prima che 'Celi', come a Monaco tutti chiamavano il Maestro, salisse faticosamente sul podio, si diffondeva tra l'orchestra che attendeva il direttore, il quale poi non mancava di intrattenersi chiacchierando a bassa voce, e anche interloquendo non necessariamente su argomenti musicali, prima dell'avvio della prova: un lavoro sempre mirato tanto alla tecnica quanto ai significati più ampiamente e profondamente strutturali, magari con qualche com-



piacimento esoterico, dell'opera. 'Qui e ora' si ridicolizzava il concetto di "interpretazione" e si vanificavano le pregiudiziali storiche ed estetiche: 'qui e ora' nel lavoro di chiarificazione, e poi nella superiore organicità dell'esecuzione, convivevano Milhaud e Beethoven, Brahms e Šostakovič, Mozart e Strauss. Tutte le orchestre che ebbero Celibidache sul podio hanno riconosciuto quanto efficace sia stata l'arte, davvero immaginifica, con cui il Maestro sollecitava di volta in volta le loro capacità più latenti, e, con l'intesa esemplare che legò i Münchner Philharmoniker e il Maestro, il livello creativo della fattiva reciprocità attinse a quote riconosciute mai raggiunte.

Si trattò di un periodo di diciassette anni di collaborazione esclusiva esemplare, accolta in patria e in giro per il mondo da un successo che oggi ha assunto i colori della favola. Il 31 Marzo 1992, rispondendo dopo forti perplessità al caldo invito dei Berliner Philharmoniker, salì di nuovo, dopo quasi quarant'anni, sul podio che fu già suo: diresse la 'Settima Sinfonia' di Anton Bruckner: aveva preteso un numero insultante di prove: "non sanno più suonare", mormorava con amarezza.

Direttore sommo, pedagogo, e uomo di pensiero di intemerata e spesso ruvida e irridente autonomia, Celibidache ha ricondotto l'esperienza dell'ascolto musicale alle origini; in un'attività di straordinario spessore ha insegnato direzione e fenomenologia musicale per decenni in tutto il mondo: furono forse migliaia, i giovani che appresero dalla sua carismatica eloquenza nuove e vitali prospettive e angolature

dell'esecuzione. Molti lo raggiunsero, in Francia, nella bella stagione degli ultimi anni, nel suo mulino - una verde residenza estiva - a Neuville-sur-Essonnes, a parlare, e a fare musica. In Italia chi abbia oggi interesse al pensiero e all'insegnamento di questo grande, probo e saggio musicista può fare riferimento a Raffaele Napoli, responsabile dell'Associazione Sergiu Celibidache, e, tra i pochi, ad Alessandro Drago, piani-

sta di straordinaria sensibilità e ampiezza di pensiero: essi sono i rari depositari di una concezione trascendente dell'esperienza musicale.

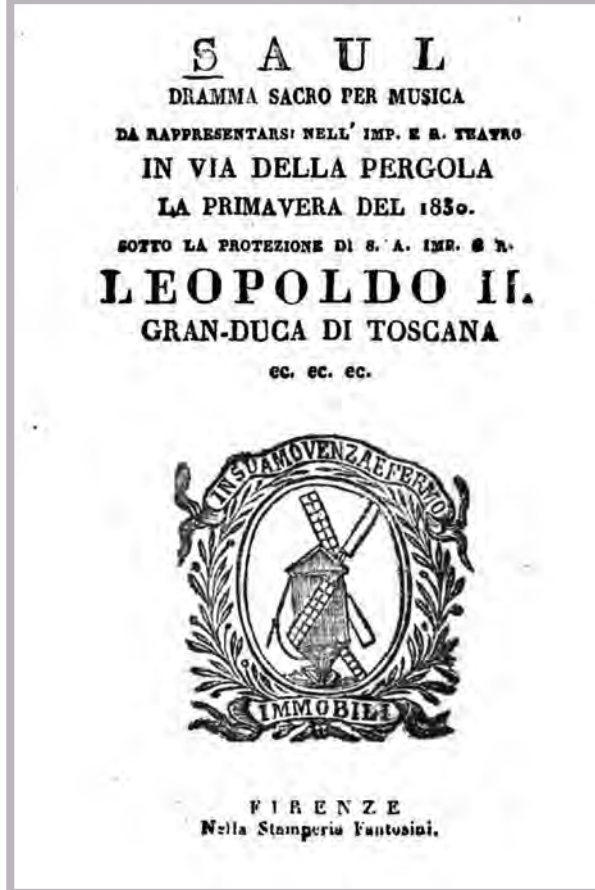
La vitalità delle loro convinzioni si specchia nei numerosi documenti sonori ora emersi - dovuti alla iniziativa della famiglia del Maestro: la quale dopo la sua morte ha pubblicato molte esecuzioni da lui dirette - e biografici, dall'eloquente, limpido e anche problematico contenuto ideale e metodologico. In commercio esistono molti CD e le poche registrazioni televisive riconosciute dal Maestro: tre Sinfonie di Bruckner, e la 'Sinfonia classica' (prove ed esecuzione) di Prokofiev. Ricco di stimoli, conferme e anche di rivelazioni è 'Il giardino di Celibidache', un prezioso film in cui il figlio del musicista, Serge Ioan, articola efficacemente un montaggio di materiali molto significativi.

I giovani, e tutti coloro che intendano attribuire alla musica una valenza vitale e un significato non mercantile, tale da distinguersi dalla banale rumorosa congerie e dalla infame meccanicità sonora che progressivamente affligge i giorni dell'uomo, non hanno difficoltà, oggi, nell'epoca della comunicazione, a identificare e raggiungere in rete numerosi documenti di esemplare efficacia, risalenti ad anni anche lontani, dell'attività di Sergiu Celibidache.

S'è trattato di un'attività spinta in costante, coerente e fidente ascesa fino al giorno dell'improvvisa scomparsa, senza dolore, del Maestro, il 14 Agosto 1996, nel verde del suo mulino non lontano dall'amata Parigi. Il mondo è distratto; cento persone seguono

nella piccola chiesa di campagna di Neuville-sur-Essonnes la modestissima cerimonia funebre cattolica: qualche suono d'organo, un coro sottovoce; tante ortensie bianche accompagnano alla sepoltura, lungo l'ultimo breve tratto, l'uomo di musica che per molti ha avuto, in un'epoca estrema di confusione, un compito salvifico: Sergiu Celibidache non fu chiamato dalla musica, ma, a ben riflettere, fu invitato.@





Firenze nell'800, crocevia di musiciste

Un'amica di Rossini

Carolina Pazzini Uccelli

di Salvatore Dell'Atti

Il Foyer – Amici della Lirica di Firenze ha organizzato un ciclo di conferenze-concerto dal titolo «Firenze nell'Ottocento: crocevia di presenze femminili in campo musicale», volte a presentare i risultati di ricerche musicologiche incentrate sulla presenza e sull'attività di donne compositrici vissute a Firenze nel XIX secolo: da Angelica Catalani a Carolina Ungher, a Maria Malibran, a Orsola Aspri, a Jessie Laussot, ad Augusta Holmès. Un profilo dell'unica compositrice fiorentina di nascita: Carolina Pazzini Uccelli.

U ne dame italienne, une Corinne au petit pied, qui improvise à loisir toute sorte de musique instrumentale et vocal... così il critico musicale Henri Blanchard, attraverso Corinne, personaggio creato da Madame de Staël, introduce Carolina in un lungo articolo nella «Revue et Gazette musical de Paris» del 1852. In una fonte iconografica, che la ritrae in una sua raccolta di Arie da Camera, (Mes Rêves d'Italie), appare seduta, con il braccio sinistro appoggiato su uno spartito collocato su un tavolo, e con la destra

tiene una penna d'oca: immagine stereotipa che allude alla figura di compositrice.

Tutti i dizionari concordano che Carolina Pazzini (questo il suo nome da nubile) sia nata a Firenze da una famiglia nobile nel 1810, o forse prima, e sia morta a Parigi nel 1885, anche se recentemente la data della sua morte è stata rettificata al 1858, trovandone notizia nel periodico 'L'Italia musicale'. Sposatasi (prima del 1830) con il prof. Filippo Uccelli, medico famoso docente all'università di Pisa, dal loro matrimonio nascerà la figlia Emma, avviata al-



l'attività concertistica come cantante, viste le numerose cronache musicali che parlano di suoi concerti, definendola 'jeune et jolie cantatrice', 'élève de sa mère'. Madre e figlia, poi, a seguito della morte di Uccelli (1833 circa) 'soggiornarono alternamente in Italia, in Francia, in Inghilterra'. Carolina è intraprendente e stringe amicizie con personaggi influenti che, in molti casi, saranno determinanti per l'esecuzione di sue musiche a Firenze: Società Filarmonica (Cantata in morte di Maria Malibran); Teatro della Pergola (Saul); Napoli, Teatro del Fondo (Anna di Resburgo); a Milano: Teatro della Canobbiana (Eufemio di Messina); Teatro Santa Radegonda (La Caccia). E' una donna molto istruita e conosce alcune lingue straniere, in particolare il francese e l'inglese. Suona il pianoforte e non mancano occasioni per esibirsi in concerto accompagnando cantanti e/o per improvvisare su ogni sorta di musica, oltre a dedicarsi all'attività didattica. Frequenta importanti musicisti e impresari del tempo: Rossini, Mayr, Meyerbeer, Caroline Ungher, Maria Malibran, (cfr. Lucia Navarrini-Anarosa Vannoni, Maria e Carolina. Storia di un incontro in 'Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano', Atti del Convegno. Bologna, Reale Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008, a cura di Piero Mioli, pp. 151-172, con la trascrizione della 'Cantata in morte di Maria Malibran' a cura di Pietro Ceccarelli, Bologna, Patron Editore, 2010), Alessandro Lanari, oltre a critici musicali come Blanchard. Riceve spesso consigli e a volte anche raccomandazioni per l'esecuzione delle sue musiche.

Poco si conosce della sua formazione musicale. Da alcune fonti sembra che abbia studiato anche con Rossini, il quale, in una lettera a lei indirizzata (16 ottobre 1852) esordisce con «Amica pregiatissima». Verso Rossini Carolina nutre grande stima; a lui si rivolge spesso per pareri e consigli sulle sue composizioni, assorbendo così una certa influenza stilistica. Da parte di Carolina nasce un rapporto di fiducia e di ammirazione nei confronti del maestro, e non mancano occasioni in cui egli si esprime con schiettezza, oltre che con apprezzamenti, incoraggiamenti e raccomandazioni nei suoi confronti. La lettera di Rossini indirizzata al marito di Carolina, nella quale parla della sua opera Saul, andato in scena al teatro della Pergola di Firenze il 21 giugno del 1830 alla presenza di Rossini, costituisce un esempio a tal proposito: «La musica del Saul, sebbene non la riguardi come un capo d'opera, la ritengo però atta ad avere un felice successo; la musica suddetta è ricca d'idee, la parte strumentale trattata con franchezza e conoscenza degli strumenti, e la parte declamata e melodica del canto tutta con sentimento ed eleganza. La sola cosa che raccomando a V. S. nel caso che questo spartito venisse eseguito in Firenze (come pare divisamente di Lanari), è di non permetterne l'esecu-

zione se non che con ottimi Cantanti, poiché la più bella musica priva di questo soccorso sarebbe perduta, e non vorrei che la brama lodevole di vederla eseguita trascinasse una buona cosa alla sua perdita...». La critica dell'epoca esprime che il modus componendi di Carolina può sembrare una sorta di calco rossiniano. Tale riferimento si trova, per esempio, nell'ascolto della sua 'Sinfonia in re minore' presso il Teatro della Canobbiana a Milano e ancora più esplicito in una descrizione di Blanchard: "Celle de madame Uccelli que nous avons entendue mardi dernier, est en trois parties; elle est dédiée par l'auteur à son maître Rossini. Madame Uccelli entre en matière par un solo de violoncelle, rappelant celui qui commence l'ouverture de Guillaume-Tell; son second morceau, valse gracieuse, a bien quelque air de parenté avec la Tyrolienne du même opéra; et l'entrée de trompettes par laquelle débute son final est calquée sur le brillant pas redoublé de ce même opéra qui termine sa belle ouverture qu'on pourrait dire en trois actes »; il quale, a seguire, la definisce « femme-compositeur-symphoniste, élève del maestro di gran' genio Rossini, qui se montre à nous, par madame Uccelli, dans sa quatrième transformation, c'est à dire un professeur de composition ».

Carolina guarda a Rossini anche nella raccolta Soirées Musicales (1835: modello impareggiabile per la romanza da salotto nell'800; e nei Mes Rêves d'Italie, si segnalano addirittura due titoli simili ai brani rossiniani: Il Rimprovero e L'Orgia.

La scrittura di Carolina non corrisponde a quella definita 'à la manière de'. Per dirla con Blanchard, le idee musicali sono sobrie, la strumentazione ricca e l'armonia semplice etc., per cui viene da pensare che le sue musiche si siano già ascoltate, tanto risultano gradevoli all'orecchio. In realtà alcune composizioni di maggiore gradevolezza percettiva, sembrano anticipare leziose melodie della Parigi della Belle époque.

La testimonianza di Mayr, infine, chiarisce ulteriormente il valore artistico di alcune composizioni di Carolina: «rilevasi vivace e spontanea fantasia, - un bel canto - unito ad una istromentazione, che dà ben à travedere, che l'autrice conosce molto bene il carattere degli stromenti, mentre la disposizione delle parti, e singolarmente i Bassi comprovano il di Lei valor nell'armonia, e gli ottimi suoi studj nel Contrappunto.».

Carolina Pazzini Uccelli, figlia di quel Rinascimento fiorentino e degna erede di Francesca Caccini, farebbe, come scrive sempre Mayr, "goder all'Italia il vanto di nutrire nel suo seno non solo delle celebri improvvisatrici in poesia, ma anche una compositrice musicale". Ora se ne attende la riscoperta musicale.@

“La sesta stagione” delle edizioni ‘Cavallo di ferro-Roma’

Il romanzo di un musicista

di Carlo Pedini



Carlo Pedini

Entrato, con la sua opera letteraria d'esordio, fra i dodici finalisti del Premio Strega, Carlo Pedini, primo musicista romanziere della storia, racconta la genesi e la struttura del suo romanzo.

Nella mia attività di compositore di musica ho sempre avuto come un senso di frustrazione che credo valga per i compositori di ogni epoca e stile: la consapevolezza che solo pochi addetti ai lavori (e nemmeno tanti) siano in grado di comprendere (e quindi giudicare) con cognizione il nostro lavoro. La maggior parte di coloro i quali hanno interesse per la musica (non parlo delle canzonette, ovviamente, che non necessitano grande preparazione...) non ne conoscono quasi mai i percorsi tecnici, elemento indispensabile per comprendere il valore di ciò che si ascolta. Quindi il giudizio è meramente istintivo, mai suffragato da elementi che ne arricchirebbero la comprensione e il godimento. E questo vale oggi, come valeva per Beethoven, Mozart o, anche e soprattutto, per Bach.

Se io ascolto una sinfonia, ad esempio di Brahms, so che l'autore aveva di fronte a sé un modello preciso: un Primo movimento, con due temi contrastanti per tonalità e carattere, collegati da un "ponte modulante", sviluppati in una sezione centrale dando vita a temi secondari dai primi generati, una ripresa di

quanto esposto nella prima parte, portando tutto nel medesimo tono. E questo solo per il Primo movimento, ma altrettanto dettagliato era anche il modello per il Tempo lento, per lo Scherzo e per il Quarto movimento, il Finale che chiude la sinfonia. La capacità di assecondare o contraddire quel modello è ciò che fa la differenza fra un capolavoro di Brahms e un lavoro accademico, magari ben fatto, di un autore minore.

Questa consapevolezza mi ha spinto a tentare un'operazione analoga a quella che noi compositori operiamo con la musica, in campo letterario. Questo allo scopo di far meglio comprendere ad un ascoltatore di musica il modo di operare del compositore in un campo, quello letterario, dove è più semplice la comprensione delle tecniche utilizzate.

L'analogo di una sinfonia è certamente, in letteratura, il romanzo: stessa concezione unitaria, (i quattro movimenti della sinfonia hanno relazioni interne che li legano in un percorso narrativo che anche l'ascoltatore inesperto riesce comunque a intuire), respiro narrativo condotto su tempi dilatati, intreccio politematico.



Non essendo però codificata una forma prestabilita per il romanzo (come avviene al contrario per la sinfonia) ogni autore se la organizza un po' a modo suo. Con risultati talvolta eccellenti, altre volte meno. Ho tentato di applicare al concetto di "romanzo" gli stessi criteri che avrei applicato componendo una sinfonia. Ho considerato un modello di riferimento, il 'Buddenbrook' (che ho sempre ritenuto romanzo perfetto dal punto di vista formale, nella sua straordinaria organizzazione nel presentare il tema, svilupparlo e condurlo al suo epilogo); ne ho mantenuto rigorosamente la struttura (undici parti con i relativi capitoli); ho sostituito argomento, collocazione temporale, personaggi, mantenendo ai sostituti il ruolo nello sviluppo della vicenda e in un certo senso anche il destino.

Quella che era, nel 1901, la metafora della crisi della borghesia commerciale della Germania del XIX secolo, viene qui sostituita (più o meno cent'anni dopo) da un'analoga metafora sulla crisi del cattolicesimo dopo 2000 anni di storia.

Il romanzo è ambientato in una cittadina immaginaria, Civita Turrita, collocata geograficamente (per motivi narrativi) sui monti dell'Appennino toscano fra Arezzo e Sansepolcro. E' la storia di una piccola diocesi e dei suoi ultimi due vescovi. La vicenda (come nei Buddenbrook) parte dal punto di massimo fulgore di questa piccola diocesi, l'erezione di un grande Santuario mariano e, attraverso vicende che si intrecciano con cinquant'anni di storia italiana (dal 1934 al 1985), racconta attraverso i suoi protagonisti - per lo più preti immaginari della suddetta diocesi ma anche moltissimi personaggi reali, dal filosofo Aldo Capitini, allo storico dell'arte Carlo Ragghianti, al romanziere sperimentale Antonio Pizzuto, e poi Lorenzo Perosi, il "microfono di Dio" padre Lombardi, don Lorenzo Milani, per salire su, su fino al '68, e agli Anni di piombo e ai suoi esponenti più conosciuti - la crisi (forse irreversibile) della struttura teologico-organizzativa della Chiesa cattolica.

Il rigore del rifacimento è venuto meno solo una volta, nella Parte Quinta, dove, trattando degli anni di guerra, con i protagonisti sparsi fra Civita (il paese immaginario), Roma, Firenze e Bologna, ed uno impegnato in guerra sul fronte albanese, non sono riuscito a stare nei nove brevi capitoli di Mann, dovendomi allargare in quindici capitoli (la Quinta parte dei Buddenbrook tratta unicamente della relazione che porta al matrimonio

fra Thomas e Gerda). D'altra parte, lo sviluppo di un diverso intreccio fatalmente poteva portare a una necessità di questo tipo, perlomeno nella fase dell'elaborazione dei temi.

E' questa l'unica libertà dalla forma di riferimento che mi sono presa. Spesse volte, in situazioni analoghe ho persino lasciato le parole originali di Thomas Mann: se un personaggio, di età analoga, doveva morire di malattia, perché non farlo morire allo stesso modo? Io ci ho interpolato solo l'antico rito dell'estrema unzione che, trattandosi di un prete, mi sembrava necessario (vedi parte Nona cap.I).

Il perché del titolo, 'La Sesta Stagione', lo si comprende nell'ultimo capitolo e muove da una frase sibillina di Paolo VI pronunciata qualche anno dopo la fine del Concilio: «Aspettavamo la primavera ed è venuta la tempesta.» La stesura del romanzo e le continue correzioni mi hanno impegnato otto anni (nei quali certamente ho fatto molto altro...) soprattutto per reperire i moltissimi documenti originali poi utilizzati per rendere la storia verosimile.

Il romanzo è narrato talvolta in prima, talvolta in terza persona, ma chi parla è sempre lo stesso prete, un uomo ingenuo (l'alter ego di Antonie Buddenbrook) a cui ho voluto dare il nome di Piero Menardi (evidente omaggio al "Pierre Menard" di Borges, il personaggio che si era proposto di riscrivere, trecento anni dopo, il 'Chisciotte', cercando di ripeterlo in modo identico, parola per parola, nella consapevolezza che una stessa frase detta in un tempo - e un luogo? - diverso va comunque ad assumere significati nuovi, prima inimmaginabili).

Nel romanzo il linguaggio si evolve nel corso del tempo e i personaggi fra gli anni '30 e gli anni '60 mutano anche il loro modo di colloquiare.

Nella prima parte le vicende dei protagonisti si muovono lentamente, mentre attorno a loro è la Grande Storia che muta con rapidità (l'Impero, due papi, l'attacco tedesco alla Polonia, l'entrata in guerra dell'Italia, il bombardamento di Roma, l'8 settembre, stragi naziste, Resistenza...).

Nella seconda la Storia rallenta mentre la vita dei protagonisti evolve in modo progressivamente sempre più rapido, fino all'epilogo.

Non sono scrittore di professione (anche se ho firmato tre libretti dei miei lavori per il teatro) ma ho sempre ammirato i romanzi di Umberto Eco (oltre i saggi che spesso cito ai miei studenti in Conservatorio) al quale l'idea di questo "calco" dei Buddenbrook è evidentemente debitrice.@



UNA NUOVA ORCHESTRA PER I GIOVANI: L'ORCHESTRA GEORGES MÉLIÈS

Parigi, settembre 2011. Prima di un concerto sulla filmografia di Nanni Moretti, il maestro Franco Piersanti che ci dirigeva nelle sue composizioni ed in quelle di Piovani, sorpreso dai risultati musicali ottenuti da noi tutti che in quell'occasione facevamo parte dell'Orchestra Nazionale dei Conservatori, ci chiese di continuare l'esperienza insieme.

Stesse persone ma obiettivi diversi, trovare qualcuno interessato a finanziare il progetto di una nuova orchestra giovanile, incontrarsi periodicamente per preparare un repertorio da offrire al pubblico, studiare e crescere musicalmente insieme.

Il percorso è stato lungo, chi si è occupato di creare l'associazione ha incontrato ostacoli e non pochi problemi burocratici, ma finalmente dopo circa sei mesi qualcosa si muove: è nata ufficialmente l'Orchestra Georges Méliès, almeno sulla carta. Veniamo convocati per due concerti, il 1 giugno i soli archi, diretti da Morricone per un concerto-conferenza sulla musica da film, il 5 giugno orchestra al completo diretta dal fondatore e presidente Piersanti per alcune sue composizioni, colonne sonore e non solo. Il tutto all'Auditorium della Conciliazione.

Pochi giorni di prove: dal 30 maggio per gli archi, e subito dopo il primo concerto, dal 2 giugno, anche con i fiati. Si tende al risparmio, prove intensive, tutte le mattine e tutti i pomeriggi, compreso il giorno del concerto, per ottenere il miglior risultato nel minor tempo. La speranza è che l'Auditorium apprezzi il contenimento dei costi, si interessi all'orchestra e voglia finanziare anche concerti successivi. Scopriremo durante il percorso che purtroppo non è così che funziona. Non basta essere bravi, la musica è trattata come merce da mercato, i prezzi devono essere bassissimi e competitivi (cosa difficile per un'orchestra formata da strumentisti che si spostano da tutta Italia), la qualità alta ed i repertori accattivanti. In conclusione l'Auditorium non è disposto a finanziarci ancora, o almeno non per adesso. Delusi dalla notizia, ma decisi a non mollare, arriviamo al giorno del concerto. Conosciamo Marie Hélène Lehrissey-Méliès, erede del geniale cineasta francese creatore dello spettacolo cinematografico e degli effetti speciali su pellicola, che, a fine concerto si mostrerà entusiasta dell'Orchestra che si fregia del nome del suo

antenato e di questa realtà nata per sensibilizzare l'opinione pubblica sull'occupazione dei giovani musicisti. La vera nascita dell'Orchestra Georges Méliès è quella, la sera del 5 giugno 2012, quando commozione ed emozione si fondono alle note degli strumenti musicali, alle immagini in bianco e nero dei vecchi films di Méliès proiettate in fondo al palco, agli applausi della gente e degli ospiti illustri in sala. Moretti, Amelio, Morricone, in molti sono venuti ad assistere al concerto di presentazione della neonata Orchestra al completo, all'esibizione di questi 60 giovani musicisti, il futuro della musica italiana, affiancati da alcuni noti professionisti (Lisa Green violino, Vittorino Naso percussioni, Sonia Maurer e Felice Zaccheo mandolini, Fabio Ceccarelli fisarmonica) che hanno collaborato a titolo d'amicizia con il Maestro Piersanti alla realizzazione del concerto.

Il programma entusiasmante ed articolato in maniera così coinvolgente colpisce il pubblico e non solo e grandi testate giornalistiche scrivono positivamente dell'Orchestra Georges Méliès.

Non sappiamo però quando e come si avrà di nuovo la possibilità di suonare insieme, di esibirci in concerto. Sicuramente ci aiuterà il concorso internazionale per giovani compositori

sostenuto dalla casa editrice Suvini Zerboni che pubblicherà le composizioni finaliste eseguite dall'Orchestra Georges Méliès. La più grande certezza è che Piersanti ed i suoi collaboratori continueranno a lottare e cercare agganci per farci suonare. La stessa sera il Maestro ci propone di registrare addirittura con lui le musiche per la colonna sonora dei nuovi episodi di Montalbano, anche se non sa se la cosa sarà possibile; perchè il problema è sempre lo stesso: minimi costi e massima resa nel minor tempo possibile per far risparmiare la produzione; probabilmente servirà un organico ridotto, ma la proposta rincuora tutti gli orchestrali.

Ci si lascia così, con la consapevolezza di avere la possibilità di far bene ma con l'incertezza sul futuro di questa splendida realtà, con milioni di interrogativi sul futuro dei musicisti, sul futuro della musica e della cultura in questo paese..

Luigina Battisti





DISCHI

CONCERTO DELLE VIOLE BARBERINI

Andrea De Carlo, gambista e direttore, insegnante di musica antica nel nostro Conservatorio, non è nuovo a progetti discografici o concertistici che sanno sorprendere anche chi è abituato ad essere ogni giorno spiazzato dagli ensembles che suonano 'in stile antico', sempre prodigo di sorprese. Perché nel lontano passato esisteva una ricca e variegata tradizione esecutiva nota agli interessati e di cui non si trova sempre traccia nella pedanteria dei trattati. De Carlo che aveva, di recente, messo mano al 'Piccolo libro d'organo' (Orgelbuchlein) di Bach, ora, identica operazione tenta, con più grande varietà di risultati, con diversi autori, quasi tutti del primo Seicento (Frescobaldi, Kapsberger) ma anche con Mazzocchi e Palestrina (con brani riprodotti, taluni vocalmente altri strumentalmente), e con un tale Cherubino Waesich, violista, attivo a Roma. Nelle note che accompagnano il CD si ricorda che sebbene il Seicento abbia visto il sorgere e l'affermarsi del violino, il complesso di viole (come ne possedeva uno il nobile Francesco Barberini), continuò a dominare nelle 'accademie', specie nei salotti nobiliari. (P.A.)

Autori vari .Concerto delle viole Barberini. Ensemble Mare nostrum, Vox Luminis, De Carlo dir. Ricercar

LIBRI

SCARAMUZZA E L'AQUILA

E' solo un caso che il primo libro scritto in Italia sul famoso pianista/insegnante calabrese, Vincenzo Scaramuzza, emigrato agli inizi del Novecento in Argentina dalla nostra Calabria, recasse la firma di uno studioso calabrese, Antonio Lavoratore, e fosse pubblicato nel 1990 dall'ISMEZ (Istituto per lo Sviluppo musicale del Mezzogiorno) con sede all'Aquila; ed è ancora un caso se, quest'anno, anche il secondo libro italiano su Scaramuzza, a firma Pamela Ivana Edmea Panzica ("Vincenzo Scaramuzza. Il maestro dei grandi pianisti. Genialità di un artista e di un didatta") pubblicato dalla Casa musicale Eco, sia stato in certo modo 'concepito' proprio nelle aule del Conservatorio aquilano, dove la giovane autrice ha frequentato il biennio superiore di specializzazione in pianoforte? Sarà forse solo un caso, ma la coincidenza ha colpito anche noi che, fra i primi, fummo interpellati dall'autrice che aveva letto un lungo servizio a cura di Eduardo Hubert, con interviste a Bruno Leonardo Gelber e Fausto Zadra, uscito molti anni fa (1985) sul glorioso 'Piano Time', e che ha lodevolmente ripreso, mettendolo accanto ad altri interventi documentari, come quello di Martha Argerich.

Il volume si apre con un ampio panorama sulla musica in Argentina, per noi una assoluta novità, giacché nulla sappiamo della vita musicale argentina e dei suoi protagonisti, nonostante che tra quel lontano paese ed il nostro ci siano stati da sempre stretti legami, resi ancor più stretti dalle mille ondate migratorie, ad una delle quali va fatto risalire anche l'approdo di Scaramuzza nel lontano paese suda-

mericano (aprile 1907) dopo una breve parentesi al San Pietro a Maiella di Napoli come insegnante, stigmatissimo ma anche molto osteggiato. Prova ne è dell'ostracismo sulla sua persona, il fatto che la celebre rivista dedicata al pianoforte, edita a Napoli, diretta e fondata da Alessandro Longo, 'L'Arte pianistica', non cita per anni il suo nome, fino a quando non poteva ormai più farne a meno (1917) e con un trafiletto di nessun conto. Divenuto ben presto una leggenda, venerato ma anche temuto dai suoi allievi, alcuni dei quali illustrissimi, il suo metodo di insegnamento resta per molti versi ancora difficile da definire e riassumere, e le accurate pagine che la Panzica dedica a tale argomento non riescono ad esaurire del tutto gli interrogativi tuttora resistenti all'indagine.

Scaramuzza morì nel '68 alla veneranda età di 83 anni, con il fisico minato dall'asma. Argentino o italiano che lo si voglia considerare, resta il fatto che egli non prese mai la cittadinanza argentina e fu e restò, per sentire profondo ma anche per passaporto, un italiano. (P.A.)

Pamela Ivana Edmea Panzica. Vincenzo Scaramuzza. Il Maestro dei grandi pianisti. Casa musicale Eco. Pagg.200. Euro 20,00

CONCORSI

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA "MAURIZIO PRATOLA". VINCITORI

A metà luglio si è svolta, nel Conservatorio di Musica dell'Aquila, la seconda edizione del Concorso Internazionale di Musica Antica "Maurizio Pratola", organizzato e promosso dal Conservatorio "Casella" in collaborazione con l'Istituzione Sinfonica Abruzzese, la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", I Solisti Aquilani, la Società della Musica e del Teatro "P. Riccitelli", il Roma Festival Barocco, il Festival Musicale Estense "Grandezze e Meraviglie"; con il sostegno del Comune dell'Aquila, dell'Istituto Abruzzese di Storia Musicale, di Sponsor privati, e con il patrocinio di Regione Abruzzo, Provincia e Comune dell'Aquila.

Presieduta da Paul O'Dette, liutista di fama internazionale, la giuria era composta da Francesco Zimei, Andrea De Carlo, Enrico Bellei e Guido Olivieri.

Il Concorso, articolato in due sezioni, si rivolgeva a liutisti, nati dopo il 1° gennaio 1977, ed a formazioni da camera, la cui età media dei componenti non doveva superare i trentadue anni di età.

Per le formazioni da camera il Primo premio è stato assegnato al duo formato da Teodoro Baù (viola da gamba) e Diego Leveric (tiorba) il quale, nella prova finale, ha eseguito musiche di Marais, Couperin, Corelli, Forqueray e Vivaldi.

Per la sezione liutisti, la giuria ha assegnato il Primo premio ex aequo a Fabrizio Carta e Diego Leveric, a Giovanni Bellini il secondo premio, e allo spagnolo Alejandro Sosa il terzo. Finalisti e vincitori hanno partecipato al concerto conclusivo, che si è svolto nell'Aula Magna del Conservatorio, al termine del quale sono state consegnate le attestazioni ed i relativi premi.

Di soldi e relative anomalie della musica in Italia

a cura della redazione

Mentre si discute degli stipendi degli alti dirigenti pubblici, si scopre che quelli dei dirigenti di importanti istituzioni musicali sono fuori mercato. Ma i teatri finanziati dallo Stato, sono enti pubblici o privati?



Cominciamo col parlare di soldi, senza per questo portare, necessariamente, il discorso troppo in basso. Semplicemente, per segnalare che Stéphane Lissner, al rinnovo del suo incarico di Sovrintendente-Direttore artistico della Scala fino al 2017, ha annunciato una lodevole iniziativa, estesa ed accettata (di buon cuore?) anche dagli alti dirigenti della Scala: tagliare il suo stipendio e quello dei dirigenti suoi collaboratori del 10%. Sua sponte, senza cioè che nessuno l'abbia loro richiesto, per ragioni di sensibilità ed in previsione del bilancio Scala per il 2012, in rosso per una cifra intorno ai sette milioni di Euro. Dunque un bilancio in passivo dopo molti anni di pareggio o di leggero attivo, a causa soprattutto dei tagli dei finanziamenti ministeriali e degli enti locali. Ma come? Non s'era detto, ufficialmente, una volta tornato il sereno per l'intervento di Muti (e Letta?) dopo la tempesta abbattutasi sul FUS sotto il governo Berlusconi, che il finanziamento statale restava invariato per il prossimo triennio? Lissner ha aggiunto

che al taglio aveva dato il suo assenso anche il nuovo direttore musicale Barenboim, nonostante che dopo la sua nomina in tale incarico non avesse preteso aumenti di sorta, 'ac-

contendendosi' del suo cachet di 25.000-30.000 Euro per ciascuno dei 25-30 concerti che dirige ogni stagione a Milano o in tournée. Istruttivo sarebbe, comunque, comparare i suoi compensi milanesi con quelli di Berlino, dove regge il Teatro Unter den Linden, e dove sta molti più mesi che a Milano. I giornali si sono chiesti il perché di tanta enfasi data alla notizia di un taglio che, in fondo, quanto poteva incidere sui bilanci della Scala? Errore! Avrebbe inciso abbastanza, intanto perché lo stipendio di Lissner ammonterebbe ad oltre 400.000 Euro l'anno, con l'aggiunta di vari benefit che porterebbe il costo di Lissner alla Scala intorno al milione di Euro l'anno, abbiamo letto. In una intervista prontamente rilasciata alla Aspesi, corsa in difesa della Scala e di Milano, Lissner ha precisato di percepire solo 14.000 Euro di stipendio mensili). Se tanto mi dà tanto, met-

tendo insieme gli stipendi dei dirigenti e i compensi di Barenboim, il vantaggio per il bilancio della Scala potrebbe essere di un certo peso, forse di un milione di Euro. Nella faccenda è intervenuto anche il sindaco di Milano, Pisapia, presidente della Scala, spinto da Formigoni il 'moralizzatore' (che, per decenza, avrebbe fatto meglio a tacere), dichiarando di voler ridurre lo stipendio di Lissner - ed immaginiamo anche degli altri dirigenti che, evidentemente, anche ai suoi occhi, risultano esorbitanti, addirittura inconcepibili in tempo di crisi. Restando in argomento, il Ministero che mette il naso in tutti gli affari, ma le mani no, se non per lavarsele, non dà regole generali sui compensi dei dirigenti dei teatri, visto che la quota maggiore dei finanziamenti viene proprio dal Ministero. Perché?

La disparità di trattamento economico nei teatri (comprendendovi anche Santa Cecilia) è storia vecchia. Qualche anno fa vi fu una polemica fra l'allora sovrintendente del Comunale di Bologna - e quello di un altro teatro (Trieste), perché quello bolognese guadagnava il doppio di altri, giustificandosi che l'alto compenso era evidente indicatore dell'importanza di quel teatro sugli altri. E recentemente s'è saputo del lauto stipendio di Mauro Meli a Parma, al Teatro Regio che, fra l'altro, non è una Fondazione lirica. Il suo stipendio, oltre altri benefit, era di 336.000 Euro.

Sulle recenti polemiche scaligere s'è fatto sentire anche Carlo Fontana, predecessore di Lissner, dichiarandosi sorpreso di quelle cifre che lui, evidentemente, non prendeva. Fra parentesi, Carlo Fontana, il cui nome appare candidato ogni volta che si libera una sovrintendenza, ha recentemente intrapreso una nuova attività, per noi molto interessante, di editorialista per il Corriere, su argomenti che conosce molto bene.

Ora sui compensi che, in generale, si danno in Italia sarebbe la volta buona per giocare a carte scoperte. I teatri, per quanto Fondazioni per volontà di Veltroni, sono finanziati principalmente dallo Stato - come prima di Veltroni, l'americano - e, dunque lo Stato, se solo lo volesse, potrebbe e dovrebbe mettere ordine. Perché le cifre reali, che circolano segrete e che escono rarissimamente, sono molto diverse da quelle che circolano ufficialmente e che anche noi abbiamo riportato. Qualche esempio? Beh, per l'incarico di Temirkanov al Regio di Parma (gestione Mauro Meli) si disse che il suo compenso era di 600.000 Euro. Per fare cosa? Per dirigere solo qualche recita d'opera, che è poi l'unica cosa che ha fatto, magari a 50.000 ed anche più Euro a botta? L'Unità, qualche anno fa - non molti per la verità - scrisse che Claudio Abbado, per dirigere i 'Concerti Brandeburghesi', a Bologna, prendeva 100.000 Euro a concerto; in quello stesso periodo, al tempo del suo arrivo a Roma, si scrisse di Muti che il suo compenso per la



presenza nel teatro della Capitale era di due milioni di Euro circa - cifra smentita dall'interessato. Di Pappano - secondo quando cogliemmo in una conversazione riservata - si diceva che il suo compenso romano era intorno al milione circa di Euro; e, infine, di Barenboim, la sua frenetica attività milanese, secondo qualche malalingua, è in qualche modo da mettere in relazione anche all'ottenimento del maggior profitto. Se tutte queste voci fossero vere, Maazel, messo in croce per la sua presenza al Petruzzelli, a 25.000 Euro per recita, sarebbe un poveraccio! Che queste cifre, secondo una nostra logica, siano vere, lo dimostra il fatto che - per contrappeso - sempre più spesso, teatri di gran nome chiamano giovani direttori da compensare con quattro soldi; come anche il fatto che, non appena un big si dà malato, lo sostituisce un giovane o addirittura l'assistente del direttore musicale dell'Ente e dunque quasi 'gratis'. Con questa tecnica si possono pagare oltre misura le star, che, quando danno forfait, fanno risparmiare, e ci si riempie la bocca con 'l'apertura ai giovani', sottopagandoli. L'altra faccia della medaglia del vil denaro è il ritardo dei pagamenti agli artisti scritturati, specie se non sono ancora famosi. Questo fenomeno, denunciato sottovoce per paura di ritorsioni, è troppo esteso perché ne siano a conoscenza solo pochissimi oltre i diretti interessati. Ancor più grave se accade in tanti teatri che poi invitano orchestre blasonate, da centinaia di migliaia di Euro.@




BELLINI HA PIÙ FESTIVAL DI ROSSINI, DONIZETTI, VERDI E PUCCINI

Cominciamo dal più vecchio, e forse per questo con qualche acciaccio: il 'Festival Belliniano'. Diciamo subito che i festival dedicati a Bellini di cui stiamo per parlarvi si svolgono tutti in Sicilia, principalmente a Catania. Il 'Festival Belliniano', nato alla fine degli anni Ottanta, e organizzato dal Teatro Massimo Bellini di Catania, patria del grande compositore, è tuttora in vita con alterne vicende. Nel 2009 sbarca in Sicilia, fra Catania e Taormina, Enrico Castiglione (considerato a livello internazionale uno dei più conosciuti ed apprezzati registi di teatro musicale della sua generazione, già fondatore e direttore artistico di prestigiosi festival, nonché instancabile animatore della vita musicale italiana, come dice la sua autobiografia. Voi lo sapevate?) con un suo festival belliniano, nominato all'inglese 'Bellini Festival': un'opera a Taormina (quest'anno 'Norma' - in 'mondovisione', soi disant, da parte del noto regista, che nei fatti vuol dire che la Rai lo ha trasmesso, in differita, su Rai 5, e ne distribuisce la versione cinematografica; ed un circuito l'ha mostrato in un numero di sale cinematografiche in Italia; con la regia dell'opera e quella televisiva ambedue firmate da Castiglione, costumista Silvia Cammarata -niente a vedere con l'ex sindaco di Palermo?); ed alcuni concerti a Catania in coincidenza dell'anniversario della morte del compositore (fine settembre), negli stessi giorni in cui Catania organizza il suo 'Festival Belliniano'. Il Castiglione fa poi anche un altro festival belliniano, il 'Festival della melodia belliniana' sempre in Sicilia, un festival nel festival, secondo la concezione dell'organizzatore, nel quale hanno un posto d'onore Bellini e Schubert. E siamo a tre. Negli stessi anni dell'approdo siciliano di Castiglione, un altro naufrago, si fa per dire, sbarca in Sicilia, il direttore d'orchestra Alberto Veronesi (già direttore

dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, con sede a Palermo); il quale anche lui, direttore del 'Festival Puccini' di Torre del Lago, vuole fare il bis festivaliero con Bellini in Sicilia, e fonda un suo festival belliniano: 'Bellini Opera Festival', con sede a Giardini Naxos, con un'orchestra cosiddetta del 'Teatro Bellini' di Catania. Nel frattempo Castiglione, sentendosi derubato del nome del suo festival (composto, si badi bene, dal termine festival e dal nome del compositore dedicato!) ricorre al Tar dal quale ottiene che quello di Veronesi non si chiami più così: Veronesi non può utilizzare il nome di Bellini per il suo festival, anche se c'è di mezzo 'Opera', perché Bellini è di esclusiva proprietà di Castiglione. Veronesi, a sua volta, ricorre ad un altro tribunale amministrativo (la dizione esatta aumenterebbe la già grande confusione) ed ottiene di fare un altro festival belliniano che si chiama 'International Bellini and Romantic Opera Festival', organizzato dall'Associazione 'Sviluppo sinfonico siciliano' del direttore Veronesi.

Castiglione ricorre nuovamente e nell'aprile scorso ottiene che anche questo secondo festival del Veronesi chiuda. E saremmo a cinque, forse anche sei, se ci mettiamo anche il Festival 'Euro Mediterraneo', sempre del Castiglione, che entra in molte altre operazioni del noto regista, compresa quella belliniana. Risparmiamo ai lettori l'elenco dei concerti ed opere annunciati e poi saltati, le sostituzioni di interpreti ed altre normalissime conseguenze di tante confusione. Vi domanderete perché tanto accanimento festivaliero intorno al povero Bellini catanese che, stando ai fatti, non è che sia tanto onorato in Italia, e forse neppure nella sua Catania. Sembra che a disposizione ci siano finanziamenti europei, finanziamenti regionali e finanziamenti della provincia di Catania.

Leporello



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

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



 **CARISPAQ**

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA Spa

 **GRUPPO BPER**

...la Banca della gente

www.carispaq.it