



# MUSIC@



## KARLHEINZ STOCKHAUSEN LETTERE INEDITE

Scandalo all'Aquila  
Auditorii inaugurati e richiusi

La cultura rende ovunque, in Italia no  
Rapporto Federculture

Le piace Verdi o Wagner?  
Cartelloni italiani a confronto



HANS WERNER HENZE ADDIO _____	4
<b>Melodia per pianoforte</b> <i>di Hans Werner Henze</i>	
TEATRI D'OPERA _____	6
<b>Privati e Marketing trasgressivo</b>	
TEATRI A L'AQUILA _____	7
<b>Inaugurati e richiusi</b> <i>di Andrea De Santis</i>	
RASSEGNE _____	10
<b>Il successo di Musica Futura</b> <i>a cura della redazione</i>	
INEDITI _____	11
<b>Stockhausen scrive a Piano Time</b>	
<b>Stockhausen-Pensiero</b> _____	16
<b>dalla A alla Z</b> <i>di Karlheinz Stockhausen</i>	
FABBRINI RACCONTA _____	18
<b>Michelangeli generoso</b> <i>a cura della redazione</i>	
FOGLI D'ALBUM _____	22
<b>Scienza da festival</b>	
ANNIVERSARI _____	23
<b>Pierrot Lunaire</b> <i>di Piero Mioli</i>	
MIRACOLO VENEZUELA _____	25
<b>Come nacque 'El sistema'</b> <b>nel racconto di Leonardo Panigada</b> <i>a cura di Claudia Caneva</i>	
INSTALLAZIONI _____	28
<b>La mia invenzione per Cage</b> <i>di Alessio Gabriele</i>	
FOGLI D'ALBUM _____	30
<b>Après Lissner</b>	
INVENZIONI _____	31
<b>Un piano-pédalier tutto nuovo</b> <i>di Roberto Prosseda</i>	

FOGLI D'ALBUM _____	33
<b>Allevi. Alba o tramonto?</b>	
MUSICOTERAPIA _____	34
<b>Convegno all'Aquila</b> <b>Intervista a Jos De Backer</b> <i>di Adriana de Serio</i>	
RISCOPERTE _____	37
<b>Porpora e Metastasio. Cantate</b> <i>di Maria Laura Martorana</i>	
ANNIVERSARI _____	40
<b>Verdi o Wagner?</b> <b>Cartelloni a confronto</b> <i>a cura di Elisabetta Guarnieri</i>	
DISCHI _____	42
<b>Verdi, Porpora</b> <i>di Umberto Padroni</i>	
LETTO SULLA STAMPA _____	43
<i>Scritti di Nicola Piovani, Pierluigi Battista, Danilo Eccher, Francesco Erban</i>	
RAPPORTO FEDERCULTURE _____	47
<b>La cultura dimenticata e calpestata</b> <i>di Pietro Acquafredda</i>	
ARIA DEL CATALOGO _____	50
<b>Il casalingo del Flaminio</b> <i>di Leporello</i>	

**Conservatorio "Alfredo Casella"**

Direttore: Bruno Carliotti  
Via Francesco Savini 67100 L'Aquila  
tel. 0862 22122



Bimestrale di musica  
Anno VIII N.37 Gen. - Feb. 2013  
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](http://www.consaq.it)  
**Versione online:** Alessio Gabriele

**Hanno collaborato a questo numero:**

Claudia Caneva, Andrea De Santis, Adriana De Serio, Alessio Gabriele, Elisabetta Guarnieri, Maria Laura Martorana, Piero Mioli, Umberto Padroni, Roberto Prosseda

**Letto sulla stampa**

Pierluigi Battista, Danilo Eccher, Francesco Erban, Nicola Piovani



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

# HENZE ADDIO!



Gutersloh, 1luglio 1926 - Dresda, 27 ottobre 2012



Melodion  
per pianoforte

♩ = 60

for David Barenboim  
with fond memories  
and best wishes

Henze  
1997

Foglio d'album apparso su Piano Time nel 1987. Dedicata da Henze a Barenboim

## Conferenza internazionale a Firenze sul teatro d'opera PRIVATI E MARKETING TRASGRESSIVO

“Costruire su basi più solide la partecipazione dei privati ai Teatri d'Opera, fondamentale servizio sociale e 'museo vivente' di una forma artistica da preservare. Lo Stato continuerà a sostenerli tentando anche di rompere gli schemi e stimolando operazioni di 'marketing trasgressivo' coinvolgendo la televisione pubblica, favorendo una sana educazione musicale a scuola e spettacoli per i giovani”, la ricetta di Nastasi.

“Lo Stato - ha detto Purchia (Napoli) - faccia il possibile per venire incontro ai finanziatori privati nelle forme più opportune”.

“Il pareggio di bilancio - ha osservato Vergnano (Torino) - non può essere un fine ma un mezzo e la qualità è una priorità dei teatri italiani di cui ci rendiamo conto soprattutto quando portiamo le nostre produzioni all'estero. I privati siano coinvolti su progetti mirati o obiettivi nuovi che non possono essere alternativi all'intervento statale”.

“Lo stato - per Ernani (Bologna) - ci deve mettere in condizioni di poter conoscere in tempo utile la disponibilità economica a lungo termine; basta perciò ai tagli a sorpresa. A questo proposito Guy Montavon (Erfurt), ha dichiarato di avere la sicurezza finanziaria per i prossimi 4 anni; consentendogli di pianificare la propria attività a medio e lungo termine. Sia Montavon che Clemeur (Strasburgo)) hanno sottolineato le necessità di affidare la scelta dei vertici del teatro a commissione di esperti che ne valutino le competenze oggettive.

La sovrintendente Colombo (Firenze) si è augurata che possa davvero realizzarsi l'attuazione del contratto di servizio tra Stato e RAI per l'inserimento regolare nel palinsesto di spettacoli di teatro d'opera o programmi di avvicinamento a questo settore ed ha osservato che il sistema italiano non premia adeguatamente chi consegue risultati virtuosi.

Passigli (Amici della musica, Firenze) ha ricordato che esiste già una minima forma di defiscalizzazione dei contributi dei privati, ma che ancora non aiuta l'af-

flusso del mecenatismo mentre Barbara Minghetti (As.Li.Co) ha raccontato l'esperienza dei teatri di tradizione come momento importante nella formazione del pubblico, attraverso progetti rivolti alla fascia giovanile.

Tra le principali criticità del sistema Mario Ruffini ha indicato il problema delle agenzie artistiche da lui ritenute "responsabili di una parte delle spese eliminabili, in un sistema definito malato". "Le compagnie stabili di canto - ha aggiunto - e il teatro di repertorio rappresentano l'unico sistema sano per fare teatro musicale". Sia Ruffini che Quirino Principe hanno sottolineato l'importanza della musica nelle scuole e del teatro d'opera come gigantesca forma simbolica della identità dell'essere uomo"; mentre Froboese (Halle) ha sottolineato l'eccellenza di compagnie italiane che propongono con successo all'estero titoli del teatro musicale barocco che in Italia, invece, hanno pochissima diffusione.

Nell'exkursus giuridico sui teatri d'opera europei, Cerrina Feroni ha sottolineato che in Germania la maggior parte dei teatri in cui si rappresentano opere liriche sono a titolarità pubblica (Comuni e/o Länder) e dipendono fortemente dai finanziamenti pubblici per più dell'80% delle entrate complessive.@





Inaugurato a L'Aquila il nuovo Auditorium di Renzo Piano

# UN GRANDE STRADIVARI ADAGIATO SUL PARCO

di Andrea De Santis

*Una città dove si inaugura un auditorium all'anno, ma dove, quello stesso auditorium viene richiuso dopo l'inaugurazione. E' accaduto anche all'auditorium di Renzo Piano, dopo quello di Shigeru Ban, donato dal Giappone all'Aquila, e offerto al Conservatorio. Inaugurato quasi due anni fa, è ancora chiuso.*



**O**ttobre 2012. Domenica 7, alle 16.57, con qualche minuto di anticipo sulla tabella di marcia il sindaco dell'Aquila, Massimo Cialente, forbici alla mano, ha dato il via con il tradizionale taglio del nastro all'attività del nuovo "Auditorium del Parco", progettato da Renzo Piano.. Claudio Abbado con la sua

Orchestra Mozart è tornato a L'Aquila, tre anni dopo lo straordinario concerto del 13 giugno 2009, quando l'associazione "Orchestra Mozart per l'Abruzzo. Una casa per la Musica" promosse un'iniziativa di solidarietà rivolta ad una raccolta di fondi per la realizzazione di uno spazio musicale a L'Aquila (i 47.500 euro raccolti, sono stati girati alla Provincia



Autonoma di Trento, finanziatrice dell'intero progetto, costato 6,7 milioni di euro). Il noto architetto genovese con il suo "Renzo Piano Building Workshop", in collaborazione con lo studio "Atelier Traldi", ha realizzato il progetto della nuova struttura aquilana.

Nella serata inaugurale ha dominato la Musica, messe a tacere per un giorno le critiche rivolte al progetto con motivazioni di localizzazione, costi e priorità nell'ambito della ricostruzione cittadina. Alle ore 18.00, nel "grande Stradivari adagiato sul parco" (così ha definito Renzo Piano il suo progetto, in riferimento alla realizzazione di una struttura interamente in legno d'abete rosso di risonanza della val di Fiemme trentina, da sempre caro ai maestri liutai di Cremona, e che grazie alle ottime qualità acustiche consentirà all'edificio di "suonare" come fosse uno strumento) inizia il concerto interamente bachiano (in programma anche i Brandeburghesi nn. 2 e 3); il Presidente Napolitano, arrivato solo qualche minuto dopo, attenderà fuori la fine del primo brano in programma, per entrare.

Grande nota di merito l'acustica, davvero pregevole in ogni punto della sala (anche le due file da 24 posti l'una poste nel lato posteriore al palco hanno avuto un perfetto riscontro uditivo), e favorita, oltre che da particolari fresature presenti sulle pareti e grandi pannelli lignei posti sulle stesse, dall'originale posizione del corpo centrale della struttura (ovvero il più grande dei 3 cubi e contenente la sala) inclinato di 30° così da ottimizzare la curva di visibilità della gra-

dinata ospitante il pubblico ubicata sulla facciata obliqua e sfruttare al meglio la rifrazione sonora delle pareti.

Al termine dell'applauditissimo concerto inaugurale, seguito dagli aquilani, non curanti della pioggerellina, sul maxischermo all'esterno dell'edificio, si sono esibiti fino a tarda notte artisti dei numerosi enti ed associazioni musicali della città aquilana.

## L'Auditorium di Renzo Piano

Il nuovo 'Auditorium del Parco', pensato in sostituzione temporanea della sala Nino Carloni, sorge all'interno del parco circostante il Forte spagnolo che la conteneva, così da non interrompere l'abitudine degli aquilani a recarsi lì per ascoltare musica ed anche per creare un polo culturale e di aggregazione a ridosso della zona rossa del centro storico. Occupa una posizione defilata rispetto all'asse tra la piazza della fontana luminosa ed il bastione ovest del castello, in modo da non ostacolare la vista dello stesso; per di più la struttura è collocata nel pieno rispetto della vegetazione arborea che la avvolge, la quale inoltre è stata e sarà ulteriormente arricchita con nuove piantumazioni.

La struttura è costituita da 3 volumi di legno a forma di cubo di dimensioni differenti e dislocati uno accanto all'altro in modo irregolare. Il volume centrale, il più grande e corrispondente alla sala dell'Auditorium, è inclinato di 30° rispetto agli altri: questa particolare posizione offre i vantaggi dell'ubicazione della platea sulla facciata obliqua, permettendo così



Il teatro di Mario Cucinella che non si farà





un'ottimale curva di visibilità, e il pieno sfruttamento delle pareti interne della sala in funzione acustica. La sala si articola in una zona piana centrale, occupata dal palco rettangolare, rialzato di 40 cm rispetto alla pavimentazione dell'area centrale e dimensionato per ospitare circa 40 orchestrali, e due zone contrapposte inclinate con andamento a gradoni, di altezza 40 cm e profondità 90 cm, per il pubblico. Le sedute sono disposte lungo 8 file da 24 posti (22 la prima) sul lato frontale del palco e 2 file da 24 ciascuna sul palco (a seconda dei casi, occupate dai coristi), per un totale di 238 posti a sedere; escludendo le due file di posti sul palco, l'auditorium conta 190 posti. Le scale di accesso ai vari livelli della gradinata sono 3 per ognuna: una centrale e due sui lati a contatto con le pareti della sala. Ai lati della zona centrale sono ubicati gli accessi alla sala dell'Auditorium per il pubblico e gli artisti provenienti dai due cubi laterali della struttura, rispettivamente adibiti a foyer e camerini.

Terminata la giornata inaugurale l'auditorium è stato nuovamente chiuso e riaprirà quando saranno risolti alcuni problemi, come quello della gestione. Non ci si poteva pensare prima?

#### **L'Auditorium 'giapponese' ancora chiuso**

Inaugurato quasi due anni fa, e immediatamente richiuso dopo l'inaugurazione per lavori urgenti che l'inaugurazione 'affrettata' aveva procrastinato, per la ragione che si voleva fare un doveroso omaggio all'ambasciatore del Giappone che aveva voluto l'auditorium, ne aveva seguito tutte le fasi della progettazione e costruzione, e che stava per ritornare in Giappone. Successivamente, ma non immediatamente, ripresero i lavori, che terminarono verso la fine dell'anno. Ora si attendeva solo l'autorizzazione della ASL, secondo il cui responsabile i servizi presenti nell'auditorium non erano sufficienti – se ne pretendevano almeno una decina per 220 posti. E neanche il vicino Conservatorio, con i suoi servizi convinse del tutto l'ASL, poi finalmente arrivò l'autorizzazione, anche perché se quella regola avesse a valere dappertutto, all'auditorium di Roma ci sarebbero voluti un centinaio di cessi, e all'Arena di Verona addirittura un migliaio. Poi venne la grande nevicata di febbraio che produsse due piccoli 'ammaccamenti'; uno al tetto, l'altro ad una colonna esterna, rivestita di cartone pressato. Il fuoco non era irrisolto a distruggere quel cartone, nelle numerose prove effettuate, l'acqua invece l'aveva reso fradicio alla base. Ora per questi due lavori, di bassissimo costo, e della durata complessiva di qualche giornata, si aspetta da mesi che arrivi la manna dal cielo. Ed, intanto, il Conservatorio, ed anche tutta la città, ogni giorno devono fare a meno di quello spazio già ammirato per la sua acustica incantevole. A quando la riapertura, DEFINITIVA?

#### **Il teatro di Mario Cucinella che non si farà**

"Un liuto abitato". È così che l'arch. Mario Cucinella, definì il teatro disegnato per L'Aquila. La struttura, questa sì davvero rivoluzionaria rispetto alle altre pur pregevoli di Piano e Ban, era destinata a sorgere in Piazza d'Armi, e doveva essere interamente realizzata in legno lamellare antisismico.

L'idea fu lanciata da Cosmit e Federlegno che, in occasione del Salone del mobile, invitarono l'arch. Cucinella a progettare il nuovo teatro da donare alla città colpita dal sisma.

La struttura all'esterno si presentava come una grande arca disegnata da un sistema di ponteggi; mentre il disegno interno era ispirato al liuto, uno strumento musicale del quale la struttura intendeva evocare la semplicità. Ma questo teatro non si farà; la storia della mancata realizzazione è lunga da raccontare e presenta aspetti anche non chiari. Al suo posto un nuovo progetto per Piazza d'Armi.

#### **Nuovo teatro in Piazza d'Armi**

Il nuovo teatro, vincitore del concorso internazionale, progettato da Modostudio di Giorgio Martocchia, Fabio Cibinel e Roberto Laurenti, e di cui esiste al momento solo un progetto di massima, si svilupperà su tre livelli principali per un totale di circa 2900 mq. Il livello terra ospita oltre la biglietteria una sala conferenze di 120 mq, uffici e guardaroba. Una rampa, che sale fino alla terrazza, porta alla sala, sia a livello della platea che della galleria. Oltre la rampa, nello spessore del cilindro interno si attestano scale di sicurezza e tre ascensori di cui uno di servizio, servizi igienici e camerini. A quota + 6.50 rispetto alla hall di ingresso, si attesta la platea con il palco. Lo spessore del solaio di circa 1.5 m, permette il passaggio di impianti e soprattutto la possibilità di avere una platea mobile con tribune telescopiche, garantendo così la massima flessibilità di layout per ogni tipologia di rappresentazione teatrale. Nel progetto non è prevista una buca per l'orchestra, perché nel bando si richiedeva specificamente di progettare un teatro 'sperimentale' da destinare alla prosa e quindi privo di buca per orchestra ed altro. Una galleria, posta a quota +12.00, completa l'offerta di sedute e garantisce la massima capienza di spettatori. La rampa che avvolge il cilindro ospitante la sala, permette sulle pareti dello stesso di avere installazioni artistiche, facendo in modo che l'edificio diventi anche un contenitore multifunzionale, non riservato esclusivamente alle rappresentazioni teatrali. L'ultimo livello, il terzo, posto a quota +21.50, è un grande spazio che ospita caffetteria/ristorante, servizi multimediali e libreria: un grande spazio panoramico che gode di una terrazza all'aperto che domina su tutta la città. @

## Grande successo per la rassegna MusicaFutura a L'Aquila

# Musicisti di domani unitevi!

a cura della redazione



L'Orchestra Nazionale dei conservatori in prova

**C**oncerti 13 (9 serali e 4 mattutini per le scuole della Regione); strumentisti 102 provenienti da 28 conservatori italiani; tutti vincitori del Premio nazionale delle Arti 2011; spettatori 2000 circa.

Sono i numeri di MusicaFutura, la rassegna che si è svolta a L'Aquila dal 15 al 23 settembre 2012 nell'Auditorium del Conservatorio, organizzata dall'ISMEZ e dal Conservatorio A. Casella; finanziata al MIUR, dal MIBAC, dal Dipartimento delle Politiche Giovanile della Presidenza del Consiglio, dalla Regione Abruzzo, dalla Provincia dell'Aquila e dal Comune dell'Aquila, con la collaborazione della Facoltà di Scienza della Formazione dell'Università di Teramo. La rassegna, inaugurata dall'Orchestra Nazionale dei Conservatori impegnata in un programma interamente beethoveniano, sotto la guida di Ivan Ciampa, è proseguita con musiche e strumenti molto vari: dal jazz alla musica antica, dalla musica elettronica al mandolino, alla fisarmonica. Perché MusicaFutura e perché L'Aquila? L'ennesima rassegna di concerti o qualcosa di diverso? Perché in tempo di tagli e cancellazioni, c'è chi avvia un nuovo progetto? La ragione sta nell'intento dell'ISMEZ (associazione nata a L'Aquila qualche decennio fa che annovera tra i suoi soci tutte le più importanti Istituzioni musicali aquilane) di rilanciare la cultura e l'economia del capoluogo abruzzese che non può non fondare il proprio futuro sulla cultura, e del Conservatorio dell'Aquila che ha voluto – di comune accordo con la Direzione Generale AFAM – creare una vetrina dove "esporre" i gioielli del sistema AFAM che vengono annualmente selezionati

attraverso l'ormai consolidato Premio delle Arti, e costruire un ponte fra il mondo della formazione e quello del lavoro. Anche di questo si è parlato nel corso della prima Conferenza unificata dei Direttori e dei Presidenti dei Conservatori italiani che si è svolta nell'Aula Magna del Conservatorio Casella il 15 e il 16 settembre. E' la prima volta che direttori e presidenti si riuniscono per discutere dei problemi che assillano maggiormente i Conservatori, in attesa del Regolamento sullo sviluppo che dovrebbe concludere l'iter applicativo della Riforma. Il testo giace inspiegabilmente nel gabinetto del Ministro dell'Istruzione da più di 3 anni! Sono state inoltre evidenziate le difficoltà che i Conservatori incontrano nel confrontarsi con gli omologhi europei che possono vantare, tra l'altro, grande flessibilità e autonomia nell'individuazione del corpo docente, tallone d'Achille del nostro sistema formativo eccessivamente sindacalizzato. Durante l'incontro si è altresì parlato anche del futuro dell'Orchestra Nazionale dei Conservatori, esperienza molto importante che ha però bisogno di una riorganizzazione interna per poter dare quei frutti che tutti si aspettano e che sicuramente può dare. L'Aquila è stata quindi per 9 giorni il luogo dove l'Alta Formazione Musicale italiana ha trovato la sua sintesi, riunendo in un unico luogo studenti, presidenti e direttori. L'esperienza ha avuto sicuramente un esito estremamente positivo e sarebbe importante dargli continuità. Sta ora alla politica locale creare le condizioni perché MusicaFutura non resti un episodio isolato ma si trasformi in un appuntamento annuale per il capoluogo abruzzese.@



A proposito di alcune lettere inedite di Karlheinz Stockhausen a 'Piano Time'.

## Stockhausen inedito

*Pubblichiamo la corrispondenza intercorsa fra Stockhausen e la direzione del mensile 'Piano Time'. La gran parte riguarda fatti di natura giornalistica, una invece l'ultima in ordine di tempo, più lunga ed articolata delle altre, contiene la risposta dettagliata ad alcuni compositori italiani, tutti giovani, che in un numero della rivista avevano denigrato le sue opere. Infine, in un curioso alfabeto, lo Stockhausen pensiero.*

La corrispondenza fra il grande musicista e la direzione del mensile 'Piano Time' ( non si conserva copia delle lettere in uscita dalla redazione ed indirizzate a Stockhausen), che qui di seguito si pubblica per la prima volta, ha inizio qualche anno dopo l'uscita di 'Piano Time', il cui primo numero andò in edicola nell'aprile del 1983, e perciò trent'anni fa. In questo gruppo abbiamo inserito anche una lettera precedente, datata 16.v.1980, la prima delle lettere qui riprodotte che fa riferimento ad un nostro precedente intervento sul mensile 'Banchetto Musicale', alla fine degli anni Settanta una sorta di 'alfabeto

musicale' secondo Stockhausen, elaborato con la sua complicità, in occasione di un suo concerto a Roma, alla RAI. In quell'occasione formulammo per ogni lettera dell'alfabeto una domanda al celebre musicista: alla lettera 'S', Stockhausen, naturalmente; 'A' come Avanguardia e 'Z' come Zen. Il musicista rispose alle domande anche le più delicate, come ad esempio quando disse chiaramente della sua scarsa considerazione della 'Critica' musicale. Fu soddisfatto del risultato, come scrisse nella lettera suddetta che pubblichiamo per la prima volta, e come ebbe modo di dirci tutte le volte che lo abbiamo in

seguito incontrato nel corso degli anni, fino all'ultimo incontro, qualche mese prima della sua scomparsa, all'Auditorium di Roma. Si ricordava ancora di quel nostro 'alfabeto' musicale, che ci fa piacere riprodurre in questo servizio, per non perderne del tutto le tracce.

Le altre otto lettere, che vanno dal gennaio dell'84 al luglio dell'88, hanno a che vedere direttamente con la rivista 'Piano Time' e si riferiscono a fatti specifici che serve raccontare. 'Piano Time' pubblicava, ogni mese, una pagina di musica nuova, nella rubrica 'Fogli d'album', dove sono apparsi via via composizioni pianistiche di tutti i più noti compositori dell'epoca, per lo meno i più importanti italiani da Petrassi a Berio, a Donatoni a Sciarrino a Bussotti a Manzoni, Clementi, Pennisi, Razzi, Castiglioni ( molti di questi pezzi furono poi pubblicati in una raccolta edita da Ricordi; in particolare, quello di Donatoni è alla base dei vari quaderni delle 'Francoise Variationen', entrate nella grande letteratura pianistica del Novecento). In uno dei nostri incontri con il musicista tedesco gli chiedemmo un brano, non ancora edito, da pubblicare su 'Piano Time' in detta rubrica. Lui ci fece, generosamente, il regalo di pubblicare per primi il suo 'Klavierstuck XIV', scritto per i sessanta anni di Pierre Boulez. Nei primi anni di vita di 'Piano Time', Radio Tre trasmetteva una rubrica settimanale con lo stesso titolo della rivista, a cura della direzione della medesima, nel corso della quale si davano informazioni sul mondo del pianoforte ( musica, interpreti ed anche strumenti) e si trasmettevano i 'fogli d'album' che la rivista aveva pubblicato, facendoli eseguire da pianisti che si ritenevano all'altezza del compito, cosa che Stockhausen contesta per il suo pezzo. Su questo argomento torna spesso nelle sue lettere. Lui ci aveva indicato il pianista francese Pierre Laurent-Aimard; anzi l'aveva messo come condizione per l'esecuzione del suo brano e la trasmissione a Radio Tre. L'esecuzione che aveva ascoltato a Radio Tre e successivamente, sempre con lo stesso pianista, che aveva avuto modo di ascoltare dal vivo a Friburgo, a lui non erano piaciute affatto. Abbiamo cercato di scavare nella memoria per ricordare il nome di quel pianista senza successo - lo avremmo citato senza nessun problema, in tutta sincerità; e neanche alla radio risulta traccia di quella esecuzione radio trasmessa. Resta il mistero del nome di quel pianista che costrinse Stockhausen a lasciare 'infuriato' la sala del concerto. In altre lettere, dove ci consiglia dei pianisti italiani per lui affidabili ( Canino, Ballista), ci dice di riparare al danno di quell'esecuzione facendola registrare e ritrasmettere da altri pianisti di sua fiducia e, infine, si lamenta sempre delle sue foto pubblicate su 'Piano Time', sospettando che il direttore del mensile, e cioè noi, lo facesse apposta a mettere foto 'brutte' - la qual cosa non era neanche immagi-

nabile. Ci chiede anche di far recensire sulla rivista alcune sue nuove musiche e ci suggerisce anche il nome del recensore di sua fiducia, Luigi Ferrari, allora al Comunale di Bologna, che non ha mai saputo di questo credito.

In un'altra lettera c'è poi la sua risposta negativa ( 'non ho tempo libero', scrive il musicista) ad una nostra richiesta di far parte della giuria del concorso di composizione che la rivista bandì, intitolato appunto ' Fogli d'album', alla seconda edizione, che ebbe luogo nel 1986, nella quale la giuria fu presieduta da Aldo Clementi.

C'è poi, anche, una curiosa lettera dell'estate 1988, che reca un omaggio poetico, dal titolo: 'saluto d'estate 1988'.

La lettera, ultima della serie, datata 28 luglio 1988, la più interessante ed articolata ( che noi abbiamo pubblicato negli anni scorsi anche su Music@ in una versione non integrale) è la risposta dettagliata ad un lungo servizio pubblicato da Piano Time, intitolato 'Quale volto avrà l'opera' scritto a più mani da Marco Tutino, Carlo Pedini, Lorenzo Ferrero, Adriano Guarneri, Giorgio Battistelli, ai quali la rivista aveva chiesto un parere sul futuro del melodramma, ma anche un giudizio sulle opere di Stockhausen, del ciclo 'Licht', del quale si erano visti già alcuni titoli alla Scala ( anche questo dibattito abbiamo pubblicato alcuni anni fa su Music@ - n. 6 gen-feb 2008 - e perciò lo omettiamo in questa occasione). Secondo il celebre compositore quei giovani huppies della musica, alle prime esperienze nel mondo del 'teatro musicale' non avevano ancora le idee molto chiare (adesso le hanno?); e noi, per colpa loro, ci meritammo una bella bacchettata: " sarebbe da raccomandare che Lei pubblicasse dei testi che abbiano un valore anche per il futuro prossimo. Questo però richiede esattezza, competenza in materia, semplicemente più verità", qualità che Stockhausen non riscontrò allora negli interventi di quei giovani compositori italiani.

Per terminare, una nota di colore, letteralmente. In quelle sue lettere Stockhausen usava inchiostri di vario colore, e scriveva solitamente sul retro di fogli di partitura sbagliati, volantini, mai un foglio di carta vergine.

Gli originali di quelle lettere li abbiamo regalati, in occasione di questa pubblicazione, alla documentata e ricca sezione musicale della biblioteca dell'Istituto Storico Germanico di Roma, il cui direttore dott. Markus Engelhardt, che ringraziamo, ha impreziosito la pubblicazione della corrispondenza con la sua 'traduzione' d'autore. ( P. A.)





# STOCKHAUSEN SCRIVE A PIANO TIME

[angolo sinistro, diagonale] Raccomandata

a Pietro Acquafredda  
via Domenico Berti 63  
00135 Roma  
Italia

16.V.80

Caro Signor Acquafredda,  
molte grazie per la cassetta che con la presente rinvio. Le sue domande erano buone e spero che Lei presto pubblicherà l'intero "Alphabet". Potrei ricevere ancora un'altra copia della rivista?

Tutto il bene e  
Arrivederci!  
Stockhausen

14.I.84 STOCKHAUSEN  
(5067) KÜRTEEN

Egregio Signor Acquafredda,  
sono ultimamente apparsi a stampa 2 nuovi Klavierstücke XII e XIII. Sarebbe forse sensato far scrivere per PIANO-TIME un'approfondita descrizione di questi pezzi. La potrebbe scrivere Luigi Ferrari oppure un pianista tedesco (per esempio Herbert Henck). Cosa ne pensa Lei?

cordiali saluti  
K. Stockhausen

[timbro] 12 set. 1987  
6 settembre 1984

Piero Acquafredda  
Viale Mazzini 132  
00195 ROMA  
Tel. 06/3581146

Caro Signor Acquafredda,  
molte grazie per la Sua lettera del 2 agosto 84. Sono d'accordo che Lei pubblichi un nuovo pezzo GEBURTSTAGS FORMEL (Klaviestück XIV) su 2 pagine nella Sua rivista PIANO nell'aprile 1985. La autorizzo a mandare in onda questo pezzo (ca. 5 ½ minuti) per la prima volta in „Piano Time“ a una condizione: La registrazione deve essere fatta con il pianista francese Pierre Laurent AIMARD: la prego di fare un contratto con lui per l'inizio di aprile del 1985.

3 Ave. de Choisy  
(75643) PARIS Cedex 13  
Telefono 00331 – 5833897

Cordiali saluti  
K. Stockhausen

28.XII.85

Caro PIANO-Acquafredda,  
per la fine del 1985 Le invierò la partitura del KLAVIERSTÜCK XIV.  
La prima l'ha suonata Pierre Laurent-Aimard per il compleanno di Boulez.  
A Friburgo ho incontrato il pianista (americano) che Lei ha ingaggiato: ha suonato e io sono rimasto molto deluso, perché ha fatto tanti errori (ritmicamente, foneticamente ecc.). Ma Le avevo chiesto di incaricare Aimard!  
Ho lasciato infuriato la stanza dopo la prova con il pianista friburghese: Lui è un "Fake": La prego urgentemente di far riparare a un altro bravo pianista (Herbert Henck? Bernhard Wambach? Majella Stockhausen) il Suo errore! Allego un testo per PIANO \*

[margine sinistro:] \*Due testi: Questionnaire e Musica e morte

cordiali saluti Stockhausen

20.I.86

Caro Pietro Acquafredda,

molte grazie per la Sua lettera del 15.I.86.

Non ho tempo libero per la giuria: la prego di comprendere.

Per favore corregga tramite una nuova trasmissione della RAI l'interpretazione sbagliata del pianista di Friburgo!  
(L'ho incontrato: suona il pezzo in maniera del tutto errata!)

Aimard avrebbe dovuto suonare il pezzo a Roma.

Poi sono ancora molto deluso dell'orrenda foto sulla copertina di Piano Time: Lei deve compensare questa con una foto migliore sul numero successivo.

Tutto il bene augura Stockhausen

15. II. 86 [Timbro] 21 Feb. 1986

Caro Acquafredda,

la prego di attirare in Piano Time l'attenzione sulla partitura TIERKREIS per clarinetto e pianoforte

(Luigi Ferrari potrebbe eventualmente scrivere una ragionata illustrazione: Teatro Comunale di Bologna).

Se non ha più bisogno della copia la regali per cortesia a un bravo pianista (a Canino oppure a Ballista per esempio).

Cordiali saluti  
Stockhausen

PS. Conosce i pianisti Marianne Schroeder, Bernhard Wambach, Herbert Henck, Ellen Corver (!)? Ho l'impressione che Lei conosca soprattutto i vecchi, reazionari.

17. VII. 86

Caro Acquafredda,

Lei sa che Marianne Schroeder ha pubblicato su disco KLAVIERSTÜCKE VI – VII – VIII?

[margine destro] HAT HUT Records

Box 461

4106 Therwil,

Switzerland

Dall'elenco in allegato Lei può vedere che Herbert Henck prepara le opere complete KLAVIERSTÜCKE I – IV (4 dischi)  
[sotto:] WERGO e Bernhard Wambach ugualmente KLAVIERSTÜCKE X – XIV (4 dischi) [sotto:] SCHWANN.

Come mai trova sempre delle foto così brutte? È intenzionale questo?

cordiali saluti  
Stockhausen

Saluto d'estate 1988

Le opere libere svegliano speranze,

aprono lo spirito al futuro

di spaziali viaggi musicali.

Cosa valgono le navi orbitali degli ultimi decenni

per il sole, la luna e le stelle,

per Nettuno e Sirio

e per Giove, Saturno, Lunea in LICHT,

a confronto con i sogni

del cosmo infinito dei colori?!

Cantiamo l'infinito canto del GESANG DER JÜNGLINGE!

Stockhausen

23. VI. 1988



Stockhausen  
28. VII. 88

[Timbro] RICEVUTA  
4 AGO 1988

Caro Pietro Acquafredda,  
tra i [tanti] concerti sono stato solo 7 giorni a casa. La ringrazio per la spedizione di PIANOTIME.  
Mi sarei aspettato che la Sua rivista avesse commentato le nuove pubblicazioni su disco di tutti i KLAVIERSTÜCKE con Bernard Wambach (Schwann – Schallplatten) e con Herbert Henck (WERGO) – eventualmente questo potrà ancora avvenire.

Al Mozarteum di Salisburgo e al Conservatoire National di Parigi (dall'8 al 13 agosto e dal 7 al 9 ottobre) terrò un corso per pianisti: Lei mi chiede delle mie considerazioni a proposito dei testi dei 5 autori che hanno scritto sull'opera. Sarebbe stato sensato interpellare autori che avessero viste tutte e tre le opere DONNERSTAG, SAMSTAG e MONTAG aus LICHT. Ma i testi mostrano che questa conoscenza manca.

È falsa la superficiale asserzione che le mie opere abbiano un rapporto con le opere di Wagner. Questo è indubbiamente extra-musicale. Se si giudica secondo il contenuto musicale risulta esattamente il contrario.

È altrettanto falso che nessun altro teatro d'opera abbia eseguito LICHT: DONNERSTAG è stato rappresentato alla Royal Opera di Londra (Covent Garden) per l'apertura della stagione (cosa che in questo teatro non è mai stata possibile per un'opera contemporanea). Tutte le rappresentazioni sono andate esaurite. Davanti alla stampa internazionale la direzione della Royal Opera ha confermato che questa produzione è stata quella con il maggior successo della stagione e che DONNERSTAG sarà ripresa appena finito il restauro del teatro.

La Hamburgische Staatsoper farà 20 recite di MONTAG aus LICHT nel 1991. A Palermo è stato annunciato in una conferenza stampa che nel 1991 DONNERSTAG, SAMSTAG e DIENSTAG aus LICHT saranno eseguite in tutti e due i teatri della città. Il sovrintendente del teatro di Rio de Janeiro ha appena confermato che nel 1991 MONTAG aus LICHT sarà eseguito a Rio.

I teatri in Germania (più di 80) non hanno potuto eseguire le opere di LICHT perché i teatri tedeschi devono usare cantanti e cori stabili e così non possono scritturare l'organico delle opere di LICHT (tutti gli interpreti delle opere LICHT sono comunque stati preparati con prove di anni per le rappresentazioni della Scala e poi sono stati scritturati dal Teatro alla Scala). Questa situazione comincia lentamente a cambiare.

Non dimentichi che per MONTAG aus LICHT sono stati scritturati un coro misto dai Paesi Bassi, un coro di voci bianche di 60 bambini dall'Ungheria e 21 solisti dagli Stati Uniti, Paesi Bassi, Belgio, Marocco, Inghilterra, Ungheria e Germania.

Inoltre ognuna delle opere di LICHT necessita del noleggio d'un complesso impianto elettroacustico (pannello di missaggio di 40 canali, 24 altoparlanti con amplificatori, 16 trasmettitori-ricevitori, 10 monitor TV, magnetofoni a 8 tracce ecc. ecc.). Solo il Covent Garden aveva messo a disposizione con propri mezzi questo impianto insieme a 6 tecnici. Per tutte le altre rappresentazioni l'impianto e i tecnici sono dovuti arrivare dalla Germania.

Per quanto riguarda la "rinascita dell'Opera proprio nel suo dato comunicativo più importante la voce e la parola" si dovrebbero semplicemente ascoltare le pubblicazioni di DONNERSTAG e SAMSTAG aus LICHT (Deutsche Grammophon – anche in CD). Ognuno può provare poi che anche i compositori tedeschi (non solo gli Italiani) possono rinnovare l'opera per quanto attiene alla "voce e parola".

(Perché la critica musicale italiana ha premiato l'opera DONNERSTAG aus LICHT con il "Premio della Critica Musicale" "per la migliore novità di musica contemporanea"? Questi esperti allora devono essere sordi!)

Cosa si intende con "famiglia laboratorio"? È vero che a DONNERSTAG aus LICHT tre dei miei figli hanno partecipato come solisti (tra 14 solisti), a SAMSTAG aus LICHT due dei miei figli (tra 13 solisti) e a MONTAG aus LICHT mio figlio Simon (al sintetizzatore) tra 21 solisti. Non dimentichi che esistono più di 30 esimi cantanti, strumentisti, danzatori e mimi, che regolarmente (alcuni da vent'anni) eseguono a memoria le mie opere. Probabilmente siamo una "famiglia" ma in senso spirituale.

Sarebbe da raccomandare che Lei pubblicasse dei testi che abbiano un valore anche nel futuro prossimo. Questo però richiede esattezza, competenza in materia, semplicemente più verità.

Cordialmente La saluta  
K. Stockhausen

Stockhausen pensiero in forma di alfabeto

## DALLA A DI AVANGUARDIA ALLA Z DI ZEN

di Karlheinz Stockhausen



### Avanguardia

Ogni generazione ha dei 'generatori'. E gli artisti, in special modo, sono insieme dei 'trasformatori' che creano nuove forme nell'espansione della coscienza: ecco l'avanguardia. La nostra generazione poi ha un'avanguardia più avanzata di quelle di altri tempi.

### Beethoven

Un vero compositore d'avanguardia. La mente musicale più forte per l'integrazione della musica in un mondo non convenzionale. Un vero pioniere, a differenza di Mozart e Schubert che hanno conservato linguaggio e forme già preparate da altri.

### Critica

In genere non ho stima dei critici. Sono ormai più di vent'anni che non leggo i giornali. La critica aveva un senso al tempo di Schumann, quando gli artisti militavano nella critica. Questo accadeva anche con Wagner: allora i giornali avevano molte pagine che fornivano spiegazioni minuziose delle nuove composizioni. Negli ultimi vent'anni invece la politica è diventata l'articolo numero uno delle prime pagine. L'arte è così passata all'ultima, forse dopo lo sport. Molti critici infine aspirano a diventare direttori artistici o impresari, considerando quindi il loro lavoro un'occupazione transitoria.

### Darmstadt

È un caso triste. Un tempo era il maggior centro mondiale di pubblicizzazione del mestiere musicale,

con analisi scientifiche ed approfondite. Da quando direttore è diventato un certo Thomas, un critico tra "altro, è divenuto tempio dell'interpretazione e non della sperimentazione.

### Elettronica

Dopo la scoperta dei nuovi mezzi sonori e del microcosmo musicale, i nuovi effetti che si potevano ottenere a livello di materiale sono stati volgarizzati ed applicati anche al pop. I centri elettronici di varie nazioni si sono ormai normalizzati e non producono quasi più nulla di importante, quando non vengono impiegati esclusivamente per scopi didattici. Forse è finita precocemente l'era dell'impiego dell'elettronica nella musica.

### Festival

Il segno moderno della società turistica. È una combinazione del bisogno di viaggiare, di fare una vacanza magari in un bel posto con quello dell'ascolto della musica. Occorrerebbe però avere dei festival monografici: uno di Stockhausen, un altro di Bach, perché la scelta del pubblico discenda dal preciso gusto musicale.

### Giovani (e la musica)

Occorre distinguere da nazione a nazione. In Germania, ma anche in Giappone, i giovani sono informatissimi sul piano della tecnica strumentale. Tutti hanno qualche strumento e sono già molte le orchestre di giovani. In Italia manca ai giovani il con-





tatto con la musica contemporanea a partire dalla scuola. Ma per quelli intelligenti questa mancanza di conoscenza è un fattore scatenante della curiosità.

### **Hymnen**

Il titolo di una mia composizione giustamente considerata importante per i giovani. Un'opera che è assolutamente necessario conoscere per l'espansione della coscienza degli stili musicali del mondo d'oggi e dell'integrazione di tutti i livelli estetici.

### **Interprete**

Chi offre tutta la sua tecnica e tutto il suo essere per la manifestazione di un messaggio spirituale. Questo tipo di interprete è molto raro, ma è l'interprete del futuro.

### **Linguaggio**

Nella musica d'oggi, il linguaggio assomiglia ad una mistura di differenti idiomi. E questo è figlio diretto del pluralismo musicale oggi vigente. Non esiste un unico linguaggio per tutta la musica d'oggi.

### **Morte (della musica)**

La musica è come la natura, dove possiamo trovare alberi prossimi alla decomposizione ed altri che sbocciano. V'è sempre una musica che muore ed un'altra che nasce. Generalmente il pubblico non vede i piccoli fiori che sbocciano e presta più attenzione invece al grande dramma degli alberi che stanno morendo.

### **Novità**

Quando un ascoltatore ha l'impressione di non aver mai udito prima quanto sta ascoltando, quando il linguaggio di una musica è al di sopra della sua conoscenza, quando si sente commosso profondamente senza spiegarsi la causa, solo allora si trova di fronte a qualcosa di veramente nuovo nella musica. È la manifestazione della coscienza primigenia, dell'archetipo, dimenticata nel tempo.

### **Orchestra**

È un grand'organo che consta di un centinaio di esseri umani che hanno normalmente una tecnica fantastica, o per lo meno dovrebbero averla soprattutto quando sono giovani. Essa deve trovare un'armonia umana, una grande amicizia per divenire un solo corpo e risuonare nella buona letteratura d'oggi. E ciò in un tempo in cui ognuno vive separato dagli altri, e tende a diventare un solista, anche psicologicamente. È per questo che le orchestre sono oggi molto rare e rari sono anche i momenti in cui esse diventano una orchestra vera.

### **Partitura**

Anche nella musica contemporanea costituisce l'informazione necessaria per la produzione dei suoni, l'insieme dei segni portatori di questa informazione.

### **Quartetto, Quintetto**

Oggi tali termini hanno ancora il loro senso antico. Ultimamente ho scritto un quartetto per danzatore, tromba, tenore e pianoforte. Il passaggio dalla musica da camera a quella orchestrale è diventato per

me naturale anche all'interno di una stessa opera.

### **Ritmo**

Tutto l'universo è una polifonia ritmica. Ogni vibrazione ha tempi differenti e cambiamenti di tempo all'interno dei metri. La musica d'oggi si è aperta alla registrazione del ritmo universale.

### **Stockhausen**

Per un accidente due tedeschi fecero un bambino. Il nome del padre era Stockhausen e questo bambino si chiamò Stockhausen. Il mio corpo fu prodotto da quelle due persone semplici, vissute in ambiente contadino. Il mio nome oggi è probabilmente il segno per le sessantotto opere che io ho fatto. Oltre che ad indicare gli aneddoti legati alla mia persona, fino a che avrò vita, spero che diventi sempre più e solo un nome per queste opere.

### **Tradizione**

Processo permanente dell'illuminazione dell'uomo. Il valore della tradizione nella musica è molto simile a quello del codice genetico di ognuno nella crescita e nello sviluppo. Serve, nell'atto del comporre, a conoscere quanto è stato già fatto ed a quali soluzioni si è pervenuti. Per farla breve, ci si serve della tradizione per negarla in ogni nuova scoperta del mondo sconosciuto.

### **Universo (musicale)**

È molto circoscritto. Basta avere i sessanta dischi dell'Unesco per conoscere tutti gli stili della musica nel mondo d'oggi. La musica universale è ben altra cosa: è infinità. Per ascoltarla non abbiamo ancora gli strumenti idonei, e non parlo solo di strumenti della tecnica.

### **Verità (della musica)**

La musica è un mezzo per diventare esseri sovrumani. Utilizziamo la musica per danzare, per il divertimento. Ma questa è solo una pre-musica, una musica semplice, infantile, una preparazione alla musica. Ma noi siamo soprattutto un'anima (eterna) per la quale la musica dev'essere il mezzo di penetrazione negli spazi eterni, spirituali: è questa la verità della musica. La vera musica è quella che ci rende felici di esistere, perché segno di un mondo superiore, una chiamata telefonica che ci avverte che la nostra destinazione è in un mondo più perfetto.

### **Zen**

Un metodo che insegna la ricerca della verità attraverso la tranquillità e la concentrazione sul vuoto delle forme. Ed insieme un mezzo per risolvere i problemi attraverso un grande umorismo. Sono entrato molto spesso in monasteri zen ed ho osservato l'architettura dei giardini di pietre. Ora, dopo quelle esperienze, quando metto un suono in un punto, so che è l'unico punto nel quale può stare. Mi comporto anch'io come i monaci zen.@

Ancora su Benedetti Michelangeli

# Generoso con gli altri non accettava regali da nessuno

a cura della redazione

*Si conclude il primo capitolo dei ricordi di Fabbrini sul mondo del pianoforte e dei pianisti. Si è parlato soprattutto di Benedetti Michelangeli, forse il più grande pianista italiano del Novecento, il cui nome, inspiegabilmente, sembra già coperto dalla polvere del silenzio. Quarta ed ultima puntata.*



**Sapere della generosità di alcuni celebri musicisti, fa bene; mentre, non sono edificanti le notizie di cachet troppo alti, che 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.

**Torniamo a Michelangeli. Le lasciava delle liste di lavori da fare su un pianoforte, vero? Cosa c'era scritto? Sarebbe curioso vedere questi ordinativi di lavoro.**

Lo ripeto: il Maestro era particolarmente esigente, quasi maniacale per chi non approfondiva le sue richieste. Una volta siamo rimasti qui nel mio negozio per quattro o cinque ore, il Maestro, io ed alcuni miei tecnici, tutti intenti a risolvere lo stesso problema. Il

Maestro ci aveva ordinato di eseguire alcuni lavori che noi avevamo prontamente eseguito, ma lui non era contento e continuava a dirmi: Angelo, ma in questo pianoforte c'è qualcosa ancora che non va. Maestro, è tutto a posto. Dietro sua insistenza, abbiamo rimontato per l'ennesima volta la meccanica di quello strumento; alla fine abbiamo scoperto che nei rulli dello scappamento c'era una pelle incollata nel verso sbagliato, e lui lo avvertiva ma non ce



lo diceva. Per il pianoforte aveva una sensibilità che non esiterei a definire diabolica. Un'altra volta, dopo la prima parte del concerto, non voleva più tornare a suonare. Aveva chiesto di non accendere l'aria condizionata. La regolazione dello strumento era stata fatta senza aria condizionata, e quindi ad una certa percentuale di umidità nell'aria. Con la sua accensione venivano invece compromesse alcune regolazioni (specialmente le molle del ritorno del martello) che erano costate diverse ore di lavoro. In quel caso la responsabilità della mancata prosecuzione del concerto è stata a lui attribuita, ma ingiustamente.

**Nessuna tendenza maniacale?**

Nessuna. Quando un pianista suona in quel modo, ha il diritto di essere intransigente e pretendere sempre il massimo.

**Oggi, lei, dall'alto della sua esperienza, ostenta sicurezza, ma agli inizi della sua attività?**

Nel '96 la Steinway mi ha dato un grande riconoscimento, Concert & Artist Lyra, per il miglior 'servizio concerti', che attestava inequivocabilmente la qualità del mio lavoro in tutti questi anni. Agli inizi, naturalmente, avevo timore, ma ruppi il ghiaccio lavorando con pianisti italiani come i m.i Campa-nella, Ciani, Canino, Ballista, il duo Gorini-Lorenzi, Tipo, il Trio di Trieste, Marcello Abbado ed anche con i m.i Magaloff, Argerich, Gilels, Rubinstein, Weissenberg che mi hanno incoraggiato con il loro apprezzamento dandomi tanti stimoli e suggerimenti. Ad esempio il m.o Pollini, attentissimo alla collocazione del pianoforte nelle sale, mi ha fatto capire quanto il suono possa cambiare a seconda della posizione sul palco. Bastano talvolta pochi centimetri

per dare risultati differenti; questa, ad esempio, era una cosa alla quale un tempo non si dava eccessivo peso.

**Questa particolare attenzione alla collocazione dello strumento l'aveva anche Michelangeli?**

Non così. Era però molto attento alla sonorità del palcoscenico. In alcuni casi, richiedeva lo spostamento di alcuni elementi riflettenti.

**Nei suoi concerti all'Auditorium di Roma, Pollini vuole sempre una protezione, una specie di paravento di legno dietro il pianoforte. A che serve?**

Serve, anzi è fondamentale. Perché quello che è importante non è solo ciò che arriva al pubblico, ma anche ciò che arriva al pianista che suona. Se il pianista non ha l'esatta percezione di ciò che sta suonando diventa impossibile esprimersi. Se un pianista sente un suono al quale non è abituato, perché c'è una particolare riverberazione od un grado di assorbimento particolare, si innervosisce, pregiudicando l'esito del concerto; tanto vale quindi ricorrere a protezioni o a qualunque altro mezzo, in caso di simili inconvenienti. Insomma, il nostro lavoro nasconde mille insidie.

**Ha seguito i concerti di Michelangeli con Giulini (Concerti di Beethoven registrati per la DG)? Sarebbe interessante capire che rapporti aveva con altri musicisti.**

No, quelli no, devono esserci stati in uno dei rari periodi di black-out, oppure avevo impegni che non potevo disdire.

**E i concerti con Celibidache?**

Quelli sì, hanno fatto insieme i concerti di Schumann e Ravel. Tra loro due c'era un feeling speciale. Al compleanno del m.o Celibidache, il Maestro ha voluto fare un bis in suo onore, con il m.o Celibidache seduto in poltrona sul palcoscenico; credo che non l'abbia fatto per nessun altro.

**Parlava degli altri pianisti, esprimeva giudizi od anche apprezzamenti?**

In tutta sincerità non l'ho mai sentito parlare degli altri pianisti. Per lo meno non l'ha fatto mai in mia presenza.

**C'erano almeno dei pianisti della sua generazione che stimava ed apprezzava?**

Di un suo gesto di stima sono stato testimone, a Parigi alla Salle Pleyel. Il m.o Ciccolini era stato operato al cuore, fece fare subito un telegramma di auguri e chiese di essere informato sul decorso post operatorio; evidentemente si conoscevano.

**E dei critici che diceva?**

Un giorno mi disse di comprare un giornale, anticipandomi: vedrai che ci saranno commenti poco favorevoli sul mio concerto. Poi disse: a quel giornalista non ho mai concesso un'intervista. Forse sarà per questo.

**Ma che persona era umanamente?**

Per esempio, era una persona che pur non avendo soldi, ne dava in beneficenza. Ma le racconto un fatto di cui sono stato protagonista involontariamente. Un giorno incontro una persona che mi dice: io so che lei è una delle persone che sta vicino al m.o Michelangeli,



gli consegnai questa busta, anzi quest'assegno. Io gli dissi che ero solo il suo tecnico e che quindi non potevo fare da tramite in una circostanza tanto delicata. Io non posso prendere l'assegno, si rivolga alla Sig.ra Gros Dubois o al Dott. Mettel. Ma, scusi, a lei cosa costa prenderlo? Mi dispiace ma io non lo prendo. Alcuni giorni dopo ero con il Maestro a lavorare, e gli racconto il fatto, dicendogli che non mi ricordavo neanche il nome. Lui mi dice un nome, ed io gli rispondo: ah, sì, è lui. Cosa voleva, mi chiede. Voleva darmi un assegno per lei. Furi-bondo mi dice: non l'avrai mica preso? Si trattava di una cifra consistente. Il m.o Michelangeli non voleva regali o presunti tali da nessuno. Nella sua condizione, ai vertici del concertismo mondiale, poteva guadagnare qualunque cifra, invece, evidentemente, si accontentava, non aveva grandi pretese, conducendo una vita abbastanza normale.

**E l'Italia era nei suoi pensieri, nonostante si ritenesse trattato male in patria?**

Credo proprio di sì, aveva amici italiani che andavano a trovarlo. Comprava sigari toscani, olio e vino toscano.

**Oltre la musica e il pianoforte aveva almeno qualche altra passione? Le macchine sportive?**

Le macchine sì, aveva una Ferrari che io gli invidiavo e che avrei desiderato guidare. Gliel'ho anche chiesto apertamente, dicendogli: perché non credo che potrò comprarmene mai una simile. Gliel'ho chiesto allora una seconda volta, visto che la prima volta non mi aveva dato un risposta. Ricordo di averglielo chiesto una delle tante volte in cui ci spostavamo insieme in Ferrari. Poi il Maestro vendette quella macchina, ed allora gli

dissi: Maestro ora non potrò mai più guidare la Ferrari. E lui: perché non me l'hai mai chiesto? La guidava sempre lui; guidava lui anche quando veniva a Pescara, ma con un'altra macchina. Adorava le auto veloci.

**Per i concerti voleva sempre il suo pianoforte oppure era curioso e provava altri strumenti?**

Tutte le volte che sono stato al suo fianco posso dire che ha sempre suonato i suoi strumenti, quelli delle sale li provava, ma non li ha mai utilizzati per i concerti, voleva il suo. Lui ha sempre suonato strumenti di sua proprietà, quelli che gli ho fornito io oppure quelli di Casa Steinway.

**Come viveva la vigilia dei concerti, Lei era un osservatore privilegiato delle viglie.**

Non dimenticherò, in occasione di un concerto a Bregenz la sua richiesta di cambiare i rulli dello scappamento la sera prima del concerto, io con un mio aiutante, Donato, abbiamo sostituito tutti i rulli, per poi fare la regolazione nota per nota. Abbiamo terminato quel lavoro pazzesco la mattina seguente, il sole era già alto. Con il cambio di clima qualche rullo si era indurito. Il Maestro arrivava sempre due o tre giorni prima, voleva comunque suonare, provare la sala, il pianoforte lo conosceva. Suonava quasi sempre anche opere non inserite nel programma; a volte cose incredibili; chiedeva sempre qualche regolazione della meccanica. Prove, regolazioni e poi... poi il concerto.

**Senta, Sig. Fabbrini, si ricorda quando ha comprato il primo pianoforte da concerto.**

Il primo pianoforte che ho comprato non l'ho mai venduto. E' la

storia della nostra azienda. Lo pagai circa cinque milioni di lire ed è della metà degli anni sessanta.

**Un pianoforte dopo cinquant'anni è ancora uno strumento efficiente?**

Una decina d'anni fa vennero a trovarmi nella mia bottega tre noti tecnici di Casa Steinway – i Sig.ri Griffig, Frund ed Adam- e videro quel pianoforte originale in tutte le sue parti, nulla era stato cambiato. Restarono sorpresi. Solo tre anni fa lo abbiamo poi restaurato. C'è anche da dire che un pianoforte da concerto non suona tutti i giorni, dunque non è sottoposto ad uno stress giornaliero che potrebbe procurargli qualche 'ferita'. Anzi, a volte accolgo volentieri qualche studente che, felice di suonare un bello strumento, viene a tenerlo in allenamento.

**In Conservatorio, all'Aquila, abbiamo uno strumento che ha poco più di una quarantina d'anni, modello 'chippendale', potremmo definirlo storico e ritenerlo in qualche modo prezioso?**

Certo è uno strumento interessante, costruito su richiesta; lo vendetti io al Conservatorio ai tempi del M.o Maccarini-Carmignani, primo direttore dell'istituto aquilano. Quello strumento sarebbe da restaurare per poi conservarlo in un posto idoneo: nell'ufficio del Direttore oppure in un'aula dove si fa lezione di canto.

**Quanti pianoforti aveva Michelangeli?**

A Rabbi ne aveva tre, ma lui lavorava sempre su uno; era il pianoforte sul quale studiava.

**E gli altri?**

Credo che li utilizzasse per le le-





zioni, c'era qualcuno che ogni tanto andava a farsi ascoltare, quelli che ci riuscivano si ritenevano ovviamente molto fortunati. Si diceva di Benedetti Michelangeli quel che si diceva anche di Kleiber ed anche della Argerich. E cioè: finché il concerto non si fa, non si è mai sicuri che si farà.

**Era così?**

Per tutti gli anni che ho lavorato al suo fianco, circa diciotto, tranne quel concerto in Svizzera, interrotto e non più ripreso dopo la prima parte, non ha mai saltato un concerto di quelli programmati. Il m.o Benedetti Michelangeli non era affatto persona capricciosa. Se qualche volta può aver rinunciato lo ha fatto per tempo, non alla vigilia del concerto. Una volta un suo concerto di cui sono stato testimone diretto, stava per saltare; non è accaduto perché mi ero premunito ed avevo eseguito il lavoro richiestomi con cura. Eravamo alla Salle Pleyel, il m.o Michelangeli aveva provato il pianoforte e non era pienamente convinto del tocco. Mi ha chiesto quindi di cambiare tutti gli 88 feltrini del fondo tasto. Presi un filo d'acciaio nel quale infilai i vecchi feltri rispettando la loro numerazione: eseguito il lavoro, lungo e di precisione, il Maestro riprovò lo strumento, sollecitandomi ulteriori modifiche; ma, solo poco prima

del concerto mi chiese di rimettere tutti i feltrini originali. Se io non avessi previsto tale richiesta, forse non sarei stato in grado di riportare il pianoforte allo stato originale, ed il concerto sarebbe quasi sicuramente saltato.

**Ancora una curiosità. Quando Horowitz è tornato a suonare in pubblico, neanche allora una parola sul grande pianista?**

No, neanche una parola con me. Sicuramente il m.o Michelangeli sapeva del suo ritorno, perché era una persona informata.

**Ogni tanto torna a Pula?**

Quando sono da quelle parti faccio sempre visita alla casa del Maestro, ed anche alla sua tomba. Avrei preferito che fosse sepolto in una tomba diversa, oggi è sepolto a terra, come lui aveva voluto. Al suo funerale ricordo due figure su tutte, la sig.ra Martha Argerich e la sig.ra Marilisa Pollini. Le voglio raccontare un episodio molto toccante. Il Maestro aveva un gatto che si chiamava Attila, lo seguiva come un'ombra. Una volta, dopo la sua scomparsa, trovandomi a casa del Maestro e vedendo la scatola dei suoi sigari toscani, chiesi alla sig.ra Gros Du-bois di poterne fumare uno dei suoi. Certo, Angelo, faccia conto che glielo abbia offerto il Maestro

- mi disse. Andai nel giardino e lo accesi. Sentendo l'odore di quel sigaro, fui presto raggiunto da Attila, il quale mi venne intorno miagolando in maniera insistente. Si fece ripetutamente accarezzare. Mi commossi.

**Si sente che Lei è legato tuttora al Maestro, anche umanamente.**

Sì, non posso non essergli riconoscente. A parte tutto quello che ho imparato da lui, non posso dimenticare gesti davvero affettuosi da parte sua: non dimentica che lui è venuto appositamente a Pescara per fare da padrino al battesimo di mio figlio? non è un gesto di squisita delicatezza ed amicizia? Inoltre desiderava che gli organizzatori dei suoi concerti fornissero anche me hotel e viaggi confortevoli, gli stessi suoi.

**Un'ultima cosa. Viene il sospetto che ormai di lui non si parli più e che i suoi dischi non vengano rieditati; perché?**

Discografia a parte, quello che conta è che il m.o Arturo Benedetti Michelangeli sia vivo più che mai: ancora oggi, quando ci si ritrova con pianisti ed amici, il discorso va spesso a finire sul Maestro e sulla sua arte, indiscussa.@

## SCIENZA DA FESTIVAL

**T**utti i partecipanti al prossimo 'Festival delle scienze', in svolgimento questo gennaio 2013 all'Auditorium di Roma, dagli organizzatori, hanno ricevuto parole e musica della celebre 'Felicità' cantata da Albano e Romina, mano nella mano, all'epoca, con l'invito ad impararla a memoria, parole e musica, per il karaoke finale, ed anche per capire in profondità il tema generale del festival: la felicità, appunto. Un festival della scienza si occuperà della felicità; e, per quanto strano e incomprensibile possa apparire, è proprio così. Non è il primo caso. A novembre scorso l'omologo festival genovese ha scelto come filo conduttore 'L'immaginazione'. Ci risulta che anche a Genova ai relatori e partecipanti siano stati inviati preziosi materiali, fra i quali 'Imagine' dei Beatles, e lo spot con George Cloney, che pronuncia la fatidica parola. Insomma la scienza si espande e prende ad occupare territori nei quali prima si guardava bene dal mettere il naso, nell'un caso e nell'altro; nel generale disappunto della comunità scientifica che vede indebitamente allargato il campo di interesse della scienza. Per stigmatizzare tale anomalo comportamento, è stata coniata l'espressione scienza 'da festival', per distinguerla dalla scienza scientifica. L'anno scorso no. A Roma, per la passata edizione

del festival, la scienza non faceva invasioni di campo indebite come nei precedenti casi, occupandosi del 'tempo', anche se tal concetto è a metà strada fra scienza e filosofia. Nel corso del seguitissimo festival, il concetto di tempo, la sua nozione veniva illustrata in tutti gli ambiti, fatta eccezione per quello musicale, perché secondo il curatore scientifico 'da festival' la nozione del tempo in musica non meritava altra attenzione oltre le carnevalate del 'Poème symphonique' - cerimoniale musicale per 100 metronomi di Gyorgy Ligeti, installato nel foyer dell'Auditorium, per la gioia dei soli bambini, e la musica, eseguita per 24 ore, senza interruzione, da 90 pianisti, 'Vexations' di Eric Satie, 35 battute (di quale tempo?). Insomma secondo il curatore del festival scientifico, la nozione del tempo in musica non meritava, per inconsistenza, un esame scientifico, dimenticando il curatore del festival, poco scientifico evidentemente, che a differenza di qualunque altra espressione artistica, la musica e solo la musica si anima ogni volta nel tempo.@



Una giornata di studio sullo 'Sprechgesang', nella relazione del curatore



# CANTO IN PAROLA O PARLATO IN CANTO?

di Piero Mioli

*Il contesto cittadino non lasciava via di scampo: il 2012, nella Bologna della musica d'arte, doveva essere l'anno di Arnold Schoenberg, l'avanguardista supremo e riconosciuto del Novecento. E l'Accademia Filarmonica si è inserita nel vasto mosaico della cosiddetta 'Schoenberg Experience' (2011-2013) con il tassello del suo annuale convegno di studio.*

**T**ema del convegno, proprio quello che nel mese di ottobre compiva cent'anni dalla prima applicazione avvenuta nel 'Pierrot lunaire', ovvero lo 'Sprechgesang', il canto parlato: quel tipo di scabra recitazione intonata secondo la quale il cantante tocca i suoni e li lascia subito, rinunciando alla rotondità e alla tenuta del canto tradizionale; e che dopo il 'Wozzeck' di Berg e il 'Moses und Aron' di Schoenberg ha dettato legge per tutto il Novecento. Se è ricca la bibliografia sulla formidabile invenzione di Schoenberg, forse lo è meno quella che ne cerca e raccoglie le eredità, le tracce, le presenze, le assenze a venire, dall'Austria alla Germania, dall'Italia all'America, dall'Est all'Ovest. Ecco dunque un buon terreno da coltivare: la grande, diversa, promiscua, problematica fortuna dello 'Sprechgesang' dal quel fatidico 1912 al 2012 nelle mani di parecchi, anche se certo non tutti i compositori colti.

Qualche esempio italiano e scenico: ecco il protagonista dell' 'Arlecchino' di Busoni, l'Inventore della 'Morte dell'aria' di Petrassi, in genere il 'Satyricon' di Maderna e il 'Blaubart' di Togni. E un mirabile caso particolare nell' 'Ulisse' di Dallapiccola: il poeticissimo verso finale, "Signore! Non più soli sono il mio cuore e il mare" (tratto da una lirica del diletto Antonio Machado), affiora nella

veste musicale poco dopo lo scoppio dell'orchestra pressoché al completo, in Fortissimo (FFF), sulla nota Sol#, ed esige uno 'Sprechgesang' in Pianissimo (PPP) per alternare poi canto e parlato sopra le parole "sono il mio cuore" ponendo cinque asterischi d'intonazione generica, tre bassi e due centrali. Ma un secolo di musica classica è molto più



lungo e largo, e investe anche altri generi e altre aree; e come ha confuso le forme, gli organici e i nomi tradizionali, così il XX ha conquistato all'estetica occidentale l'intero pianeta. Pertanto c'era molto da fare a voler contribuire così all'"esperienza" bolognese: la giornata di studio questo si proponeva, perlustrando lo 'Sprechgesang' nelle sue soluzioni più note e, perché no? anche in alcune delle più recenti e ancora sconosciute.

"Dura lex, sed lex" dicevano i romani, cioè "legge dura, ma vera": certe leggi saranno dure ma son sempre leggi, insomma cose utili, opportune, alla lettera 'da rispettare'. Così dicasi anche dello 'Sprechgesang': nella sua asprezza, piaccia o non piaccia, proprio come una regola superiore ha interpretato buona parte dello spirito del Novecento; dunque doveva essere necessario, infatti continua a essere praticato; e se non è più 'bello' ma 'duro', è un canto che rimane sempre canto. La Filarmonica di Bologna ci ha pensato sopra, a cent'anni esatti dalla prima di Berlino,





rispettando anche giorno e mese. Dunque la mattina del 16 ottobre, l'augusta Sala Mozart della Regia Accademia ha ospitato la prima sessione dell'iniziativa che ha mandato i doverosi ma sinceri saluti e ringraziamenti ai fattivi amici dell'iniziativa, menzionando anche gli ambiti auguri di buon lavoro pervenuti da parte di Alda Caiello (la più capace e ispirata 'Sprechstimme' italiana del momento); quindi, le relazioni. Giovanni Guanti ha tenuto la relazione prima e fondamentale, prendendo le mosse addirittura dall'Ottocento incipiente e citando a piene mani il canto popolare, la sinagoga ebraica, Schubert, l'Espressionismo. Pervenuta al Novecento, la relazione si è soffermata su 'La donna è mobile' di Malipiero (Riccardo), 'The prodigal Son' di Britten, 'Jakob Len'z di Rihm, 'Le terme d'Abano' di Vacchi e si è conclusa sul concetto di "teatro della crudeltà" di Artaud. Su Berg, suo annoso e pregiato luogo di studio, si è pronunciato Paolo Petazzi, che ha preso in esame passi di 'Wozzeck' e 'Lulu', peraltro alquanto diversi di concezione un'opera dall'altra, ma senza nascondersi la varietà, la duttilità, l'ambiguità di quell'arduo, in tutti i sensi, canto parlato. Al contributo specifico dell'Ungheria si è prestata la ricerca di Antonio Castronuovo, subito accampando, rispetto al modello schoenberghiano, la difformità della visione di Bartók con le lievi stonature, i "quillismi", gli effetti singolari del 'Castello del principe Barbablù': dopo il caposcuola, ecco poi i casi, artisticamente più che notevoli (e anzi caldamente raccomandati, specie il secondo), di Ligeti e Kurtág. Da Ligeti è partito il discorso di Marco Montaguti, che poi è passato a Varèse, Berio, Bussotti, Lachenmann, Sciarrino e altri autori squadernando una serie incredibile di emissioni prescritte (rauche, nasali, rudi, languorose, bisbigliate, dentali, fino all'esigenza, da parte del cantante, di percuotersi la guancia e mettersi un fazzoletto in bocca). Sulla centralità di Petrassi e della sua scenica 'Morte dell'aria', il dramma del personaggio "duro e puro" che s'avvale di voce corale femminile fuori campo, singolare 'Sprechstimme' in bianco e nero, si è soffermata Daniela Tortora, confermando appieno la natura di ca-

poscuola del maestro e di capolavoro dell'opera. Nella seconda sessione, coordinata da Loris Azzaroni presidente dell'Accademia, hanno preso la parola Mario Baroni, Pier Paolo Scattolin, Luigi Verdi e Vincenzo Ramón Bisogni, che hanno trattato, rispettivamente, dell'apporto di Giacinto Scelsi (autore molto incline, per esempio, al canto sopra una sola nota), dello 'Sprechchor' e dell'alea corale, delle disparate formule sospese fra canto e non-canto reperibili anche al di fuori della musica e della musica d'arte (interessante, all'uopo, e anche commovente il ricordo dell'attore Luigi Vannucchi), degli interpreti di canto specialisti dello 'Sprechgesang'. Dopo un preciso ricordo di Dietrich Fischer-Dieskau, egregio baritono berlinese scomparso pochi mesi prima, la relazione si è concentrata sui nomi dei cantanti italiani interessati o arresi allo 'Sprechgesang': i tenori Mirto Picchi e Antonio Annaloro; i soprani Magda Olivero, Liliana Poli e Gabriella Ravazzi; il mezzosoprano Suzanne Danco (belga di vantata origine italiana); il baritono Tito Gobbi, indimenticabile Wozzeck al S. Carlo e alla RAI; i bassi Italo Tajo e Mario Petri. Nel mezzo del pomeriggio, nella relazione di Sergio Miceli, i casi, come dire? di parlato canoro nel cinema, descritti e differenziati con acume, e con qualche esemplificazione cinematografica di particolare efficacia come una scena di 'Henry V'; la tragedia di Shakespeare tradotta in film da Kenneth Branagh, che il pubblico presente al convegno ha dimostrato di apprezzare sommamente (anche, forse soprattutto perché ascoltata in edizione originale, senza l'inviso doppiaggio). Chiusa la breve ma intensa giornata, la consueta appendice concertistica nel vicino Conservatorio: nella Sala Bossi un'esecuzione davvero ineccepibile del tanto citato 'Pierrot lunaire' di Schoenberg. Lungamente istruiti dai loro insegnanti e già cimentatisi in qualche precedente, i giovani musicisti del "Martini" hanno reso l'irta partitura con tutta la pulizia di suono necessaria a far intendere la portata rivoluzionaria della partitura nata il 16 ottobre del 1912: poli del bel concerto sono stati la 'Sprechstimme' Akané Ogawa e il direttore-concertatore Tommaso Ussardi.@





Nacque a scuola il rivoluzionario 'Sistema' venezuelano di José Antonio Abreu

# ERAVAMO UNA DECINA DI STUDENTI DI MUSICA

a cura di Claudia Caneva

*Presso l'Università degli Studi Roma Tre, per la Rassegna MusicalInFormazione, si è svolto un incontro dedicato all'esemplare esperienza di educazione musicale e formazione orchestrale attuata in Venezuela da Abreu. Leonardo Panigada, direttore di coro e d'orchestra venezuelano, docente all'Indiana University di Bloomington, ha risposto alle domande del prof. Raffale Pozzi.*

**P**anigada, musicista, allievo di José Antonio Abreu, membro del primo nucleo di fondazione di El Sistema è attualmente responsabile della diffusione di esso a livello internazionale. Oggi si parla molto di questa esperienza educativa anche grazie ai successi e riconoscimenti ottenuti dall'Orchestra Simon Bolivar e dal suo direttore Gustavo Dudamel.

**Qual era la situazione della musica in Venezuela prima della nascita di El Sistema?**

Ho conosciuto Abreu quando studiavo musica all'età di 15 anni. Eravamo un piccolo gruppo di

giovani studenti di direzione corale e di composizione. Quando Abreu ebbe l'idea di fondare 'El Sistema', a metà degli anni Settanta, studiavo con lui composizione. Eravamo una decina di giovani allievi e il maestro ci portava in giro per il Venezuela per dare avvio al suo progetto, che oggi conta trecentocinquantamila studenti circa su tutto il territorio nazionale. E il numero è in continua crescita! Quando muovemmo i primi passi la situazione in Venezuela era quella di un paese di circa 20 milioni di abitanti con due sole orchestre sinfoniche: una a Caracas, città di 3 milioni di abitanti, e una a Maracaibo che aveva 2 milioni di abitanti. Tutto qui: non c'era altro! A Caracas, la situazione mu-

sicale era naturalmente più viva che altrove. Vi si contavano una decina di scuole di musica e un Conservatorio nazionale. A Barquisimeto, per esempio, che era ugualmente una grande città di 1 milione di abitanti, c'era solo un conservatorio, ma nessuna orchestra. I giovani musicisti non avevano la possibilità di fare pratica musicale orchestrale nei conservatori semplicemente perché non c'erano orchestre. Lo stesso succedeva in altre città del paese quali Maracay o Valencia.

**Quale repertorio veniva proposto negli anni Settanta dalle orchestre in Venezuela? Vi era un qualche rapporto tra il patrimonio di musica popolare venezue-**





### **lana e la programmazione concertistica?**

Negli anni Settanta il repertorio eseguito dalle orchestre venezuelane era prevalentemente quello classico-romantico eurocolto. C'erano nel secolo scorso, e ci sono anche oggi, molti compositori latino-americani e venezuelani che hanno scritto e scrivono per orchestra. Nella prima metà del Novecento, tuttavia, e anche successivamente, all'epoca dei miei primi studi musicali, questi musicisti di formazione colta non venivano eseguiti spesso. I nostri compositori hanno certamente subito l'influsso del folklore venezuelano. Come è noto, il Venezuela possiede una stupenda musica popolare, complessa e ricca nell'armonia e nel ritmo. Ciò ha dato luogo ad una forma di nazionalismo musicale analogo a quello europeo, sicuramente interessante e stilisticamente eclettico. La musica popolare venezuelana di tradizione orale è, però, rimasta essenzialmente confinata nel proprio ambito socio-culturale e non ha prodotto forme di sintesi profonda e autentica con la tradizione colta.

**La situazione era, dunque, molto simile a quella di altri paesi coloniali dell'America Latina. Come si è inserito in questo contesto culturale il progetto di Abreu? come è nato? Ci parli, innanzitutto, di Abreu.**

José Antonio Abreu è un musicista che, tra altri riconoscimenti, ha ricevuto anche il nostro Premio Nazionale per la Music'a. Ha iniziato negli anni Settanta dirigendo piccoli gruppi di giovani. In Venezuela i programmi di studio prevedevano la pratica orchestrale nei conservatori e lui si è offerto di mettere su un'orchestra a Caracas. Per formarla chiamò a raccolta tutte le scuole di musica

della città. Si aspettava di avere una bella risposta: almeno una cinquantina di ragazzi. Se ne presentarono, invece, solo undici. Non si perse d'animo e disse a se stesso: solo undici? bene, lavorando li moltiplicheremo! Questo è un tratto tipico del carattere di Abreu: è un uomo energico, con una grande voglia di lottare, un uomo che ha un'enorme, incredibile capacità di lavoro. Non si riesce a stargli dietro! Cominciò ad andare dappertutto in Venezuela, nei villaggi e nelle piccole e grandi città. Qualsiasi ragazzo che cantava in un coro o studiava in conservatorio o in una scuola di musica veniva invitato a Caracas. Li portava tutti i fine settimana in città per lezioni interminabili, giorno e notte, per poi rimandarli a casa la domenica. Raccoglieva giovani che suonavano musica popolare, ogni sorta di strumenti e li invitava a seguirlo a Caracas per le prove. Ad alcuni regalava un violino e gli diceva: «Adesso devi suonare questo!». Le prove si facevano in un garage, a casa sua o nei posti disponibili più diversi! Io ho fatto parte del primo nucleo dei suoi allievi diretti. Oltre alle lezioni di composizione voleva che noi andassimo con lui a vedere cosa succedeva in Venezuela, che ci rendessimo conto della situazione e lavorassimo anche noi con questi ragazzi.

**L'Orchestra Simon Bolivar è, dunque, nata da questo primo nucleo?**

Sì, da un progetto di servizio per i conservatori, diventato poi vera impresa nazionale per la formazione musicale e culturale della gioventù. Il nostro motto è «tocar y luchar», suonare e lottare! Fin dal principio Abreu ci ripeteva: «questa è un'impresa vostra, è un'impresa per il Venezuela, per la gioventù del Venezuela». Era convinto che non fosse giusto privare i giovani dell'opportunità di accedere alla musica classica come

parte fondamentale dell'educazione e della propria formazione. Così è cominciato tutto! Peraltro, non molti sanno che José Antonio Abreu è sì musicista, ma è anche laureato in economia, è stato un autorevole uomo politico, come Ministro della Cultura del Venezuela, ed è un manager di prim'ordine: sette persone in una! E' riuscito a trovare finanziamenti per mantenere l'orchestra, ha inserito la musica tra i principali compiti dello Stato. La musica per lui è un diritto civile e pubblico fondamentale. Le logiche privatistiche che dominavano la musica in Venezuela, grazie alla sua azione, sono state superate.

**Il 'Sistema' è un progetto che unisce formazione musicale e recupero sociale dell'emarginazione: ai ragazzi privi di possibilità, è noto, viene offerto gratuitamente lo strumento musicale. Vi sono inoltre altre particolarità strettamente didattiche: si punta per esempio ad ottenere risultati di alta qualità esecutiva attraverso il suonare insieme in orchestra. Il mito del solipsismo virtuosistico non viene incoraggiato.**

Abreu ci ripeteva spesso che l'immagine tradizionale del solista, legata al XIX secolo, oggi non può più essere riproposta negli stessi termini. Il XXI secolo ha bisogno di un'altra figura di musicista. Per questo la didattica del 'Sistema' sottolinea la funzione della formazione collettiva e il centro di formazione è proprio l'orchestra e il repertorio sinfonico. La tecnica strumentale individuale si apprende nell'orchestra e con l'orchestra. In questo senso la Simon Bolivar è una sorta di transformer: svolge sia attività professionale con un calendario di prove e di concerti strutturati tradizionalmente, sia attività didattica e cameristica. Si lavora con il quartetto d'archi, con i fiati e vari gruppi



strumentali e il bambino principiante vi partecipa subito. La teoria, la tecnica si apprendono bene se vengono messe subito in pratica e se l'allievo ne avverte la funzione creativa. Tutto ciò rovescia il vecchio sistema secondo il quale si arrivava a suonare in orchestra solo quando si era solisti formati. Vi è poi un altro aspetto importante. Il bambino apprende dall'insegnante, ma anche grazie al contatto con altri coetanei o con i più grandi con maggiore esperienza. Imparare da un altro bambino è più facile che apprendere da un adulto perché quest'ultimo suscita inevitabilmente maggior timore.

**Il metodo di apprendimento della Simon Bolivar, che richiama peraltro l'importanza assegnata all'esperienza diretta in molta pedagogia musicale moderna, ha dato luogo a pubblicazioni didattiche?**

Non ci sono finora pubblicazioni didattiche vere e proprie. El Sistema è una strategia generale più che un metodo e tutti i metodi didattici possono essere usati a condizione che rispettino il principio essenziale che trova il suo fondamento nell'educazione umanistica. Ciò che ha mosso Abreu è proprio la sua ammirazione per l'ideale della paideia

greca. Emozione e percezione formano l'esperienza: se non c'è emozione e ascolto non ci può essere apprendimento! Il curriculum che noi abbiamo organizzato prevede che il ragazzo possa crescere musicalmente e suonare meglio attraverso un percorso sistematico, ma non rigido.

**Finora abbiamo parlato di educazione alla musica strumentale. Lei negli Stati Uniti insegna Direzione di Coro. Il 'Sistema' prevede anche la formazione corale?**

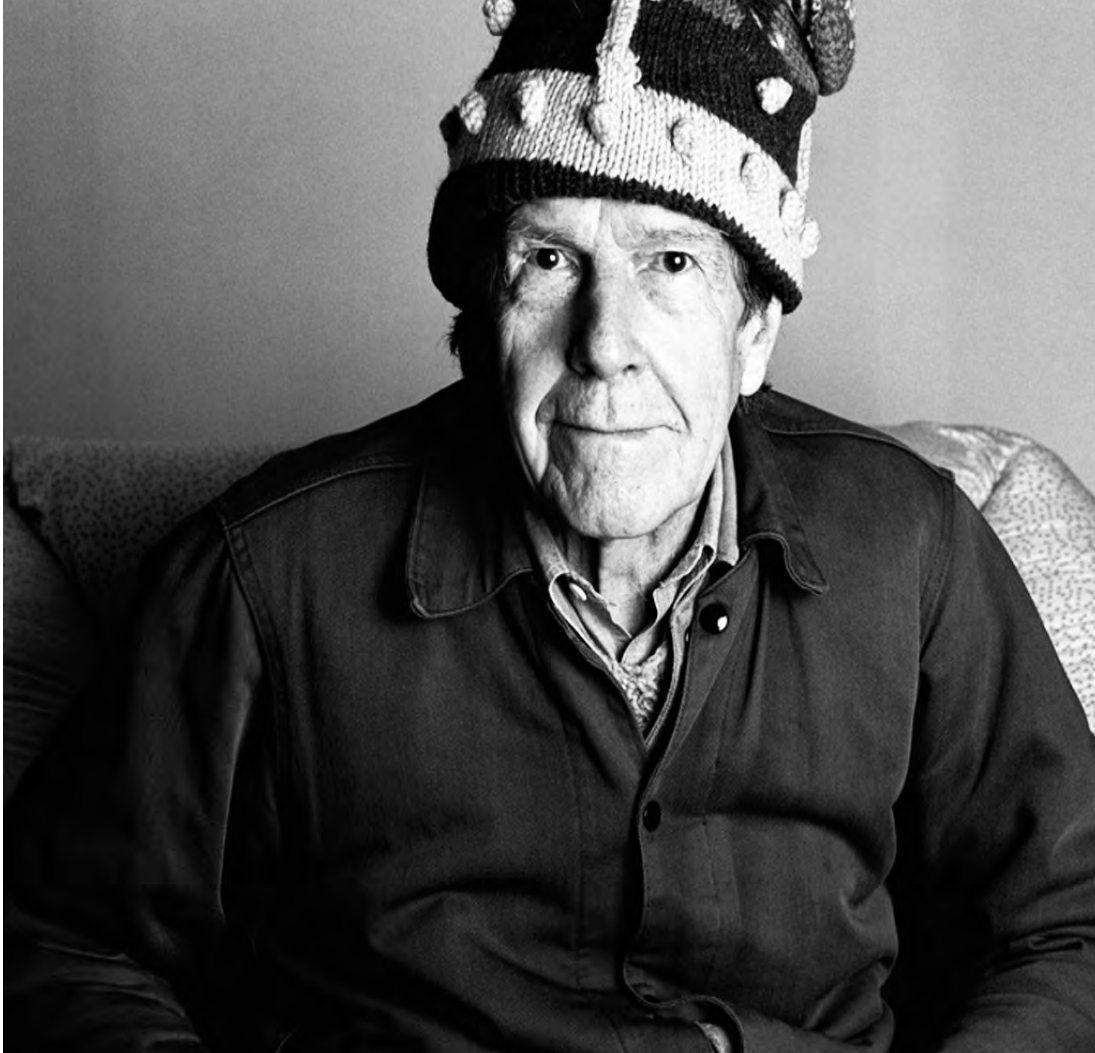
Sì e fin dalla nascita. Molte delle orchestre venezuelane sono state fondate con membri di cori esistenti e Abreu ci ha trasmesso l'importanza di formare la voce per imparare a suonare lo strumento. Non a caso El Sistema è denominato precisamente 'Sistema nazionale di orchestra sinfonica e di cori infantili e giovanili del Venezuela' perché i cori sono parte essenziale del progetto formativo e l'educazione corale è non solo propedeutica, ma dà luogo anche ad una specifica attività corale.

**Il sistema oggi uscito dai confini del Venezuela e lei si occupa della diffusione internazionale.**

Siamo presenti, a partire dai primi

anni Ottanta, in numerosi paesi dell'America latina: abbiamo realtà significative in Messico, Cile, Colombia, Argentina. L'orchestra ha cominciato a viaggiare molto presto per studiare e presentarsi: è venuta in Italia, a Venezia, nel 1979, poi in Francia, negli USA. Quando El Sistema è stato finalmente riconosciuto come una possibile alternativa alla didattica musicale tradizionale, molti paesi, tra i quali gli USA, con nostra gioia e sorpresa, stanno iniziando a fare un serio lavoro di creazione di nuclei sperimentali. Fra questi uno dei più importanti è a Los Angeles con Gustavo Dudamel, ma ce ne sono in Inghilterra, in Francia, dove vi è molto interesse, e in varie parti d'Europa. Anche in Italia, mi accorgo, c'è molta attenzione. Vi è poi l'Oriente dove il modello sembra avere successo: Corea, Cina, Giappone. Pensando al gruppo originario partito quaranta anni fa con Abreu e i famosi 11 studenti di musica che risposero al suo invito, siamo oggi felici ed anche un po' stupiti per la diffusione mondiale della nostra esperienza. Va detto che ci incoraggia molto a proseguire il nostro lavoro in favore della musica l'ammirazione e il sostegno di numerosi grandi musicisti 'amici': Claudio Abbado, Plácido Domingo, Simon Rattle. Siamo loro veramente riconoscenti. @





Ricordando Cage. Installazione musicale per la Filarmonica romana

## Sono tutti confusi. Non c'è nessuno oggi che non sia confuso

di Alessio Gabriele

*Inventare, progettare un'opera originale che tragga spunto dall'opera di John Cage e possa essere eseguita all'aperto. Con questa consegna, ho costruito una installazione musicale all'aperto, inserita nel progetto 'Va' vecchio John'.*

**D**i John Cage avevo studiato e apprezzato soprattutto l'opera per strumenti a percussione e per pianoforte. La richiesta della Filarmonica mi ha fatto, invece, approfondire altri aspetti della sua produzione che mi hanno fatto imbattere in 'Where are we going? And what are we doing?' ('Dove stiamo andando? E cosa stiamo facendo?') del 1961: un'opera non strettamente 'musicale' all'apparenza,

in cui Cage mette in luce come le nostre esperienze, recepite tutte insieme, vanno oltre la nostra comprensione.

Sono partito da una attenta riflessione su quel testo, che ha portato alla installazione musicale che ho intitolato 'Sono tutti confusi, non c'è nessuno oggi che non sia confuso'.

Il testo di Cage, strutturato in quattro conferenze "simultanee", tende ad esplorare il rapporto fra natura





e scienza, fra arte e società attraverso il racconto di episodi della sua vita e delle proprie abitudini; riflessioni sull'arte, sugli spazi dedicati alla musica contemporanea; equivoche domande impersonali che mostrano l'eccellenza e la complessità dell'uomo e del compositore. L'intento del lavoro è chiaramente dichiarato già nella sua introduzione: "Eccoci qua. Diciamo di sì alla nostra comune presenza nel Caos". E il caos, la confusione nella quale siamo tutti immersi, viene richiamata (con una citazione) nel titolo del mio lavoro. A partire dal testo ho cercato una voce che potesse dare una lettura "reale" delle quattro conferenze, lontana da interpretazioni attoriali o accademiche. Mi interessava che dall'opera uscisse anche il lato umano e così caratterizzante del compositore: la sua saggia giocosità e la sua pratica ironia. Ho registrato le conferenze in italiano, le ho ricomposte secondo le indicazioni di Cage. Parallelamente ho realizzato degli interventi sonori (da materiale sia concreto che sintetizzato) e predisposto le elaborazioni in tempo reale sui suoni stessi e sulle conferenze, seguendo le indicazioni della partitura WBAI, prescritta dall'autore per la performance "dal vivo". Ho in questa maniera tentato di creare uno scambio in cui Cage autore, il fruitore ed io compositore agissimo su un piano di collaborazione, in un rapporto quasi alla pari in cui nessuno dei tre dovesse subire in maniera passiva l'intervento dell'altro.

'Sono tutti confusi, non c'è nessuno oggi che non sia confuso' ha offerto al pubblico la possibilità di interagire con l'ambiente sonoro, influenzandone gli

esiti musicali con il proprio corpo e i propri spostamenti.

Uno spazio circolare delimitato da alberi di alloro è stata l'originale location in cui proiettori di suono del Centro Ricerche Musicali (CRM) di Roma, e luci hanno sollecitato il pubblico ad ascoltare suoni e parole e ad interagire non come spettatore ma come presenza interattiva con l'opera e con la riflessione del compositore. Di più: i singoli hanno avuto la possibilità di organizzare la "propria" opera, scegliendo dalle sue infinite possibilità. L'insieme sonoro, anche nelle sue parti apparentemente più semplici, può infatti essere scomposto in molti elementi. L'ascoltatore sceglie a quale livello di scala portare la propria attenzione e quale porzione di spazio dell'installazione occupare, cosciente di influire sugli esiti del tutto. Si compie in questa maniera il destino di questa opera: anche con le proprie scelte - un passo avanti, una permanenza lunga o breve, per esempio - ognuno di noi risponde implicitamente alle domande: "Dove stiamo andando? E che cosa stiamo facendo?".@



# APRÉS LISSNER

Il dopo Lissner comincia a preoccupare tutti, dai milanesi al sindaco Pisapia al mondo imprenditoriale che ambisce – unico caso in Italia – sedere nel salotto buono della Scala.

Pisapia - si è saputo - ha telefonato ad Alemanno per contrattare la cessione del trio d'assi Muti -De Martino -Vlad. E, lo si è saputo anche, la risposta di Alemanno è stata negativa su tutto il fronte. Arrangiati, sembra gli abbia detto il sindaco di Roma.

Nel frattempo sono cominciati i pronostici sul futuro della Scala che si vorrebbe internazionale come negli anni di Lissner, ma più identitaria degli anni di

Lissner, e magari mantenendo la stessa pace sociale all'interno di orchestra e maestranze.

Perché fosse a tutti chiaro che la successione era un vero grattacapo è scesa in campo anche Natalia Aspesi, su Repubblica. Lei terrebbe Lissner anche in proprietà con Parigi,

ma questo lo vieta lo statuto europeo dei sovrintendenti. L'uscita di Lissner crea un doppio problema, perché lui ha avuto il doppio ruolo di sovrintendente e direttore artistico, seppure affiancato da un direttore, prima scaligero e poi musicale, e da una segreteria (coordinatore, per l'esattezza) artistica.

La coppia che nessuno vuole a Milano, è quella formata dal ministro Ornaghi, che anche alla Scala farebbe il Sovrintendente ombra, e del suo prestigiatore Nastasi. Nessuno dei due, è stato detto chiaro e tondo, appena candidata la coppia di aspiranti /pretendenti.

E' stata ventilata un'altra soluzione. Non si capisce bene se questa potrebbe soddisfare in un sol colpo i cosiddetti poteri 'deboli' milanesi e poteri 'forti' scaligero. Si tratterebbe di un 'MiTo' bis, che vedrebbe alla Scala la coppia Francesco Micheli e Francesca Colombo, in affanno quest'ultima al timone del Maggio fiorentino. Questa coppia, oltre a vantare un lungo affiatamento, ha il duplice vantaggio di ripor-

tare alla Scala finalmente un banchiere, che si spera pronto ad aprire i suoi forzieri per amore della musica, ed una giovane imprenditrice culturale, già alla Scala sotto Fontana, ma che per la sua giovane età potrebbe reggere la Scala per i prossimi cento anni, evitando a Milano ed alla Scala i reiterati problemi di successione; anche fino al ritorno di Lissner, dopo l'esperienza parigina. A loro potrebbe affiancarsi Enzo Restagno che, finalmente, sederebbe come direttore artistico sulla poltrona dorata del più rinomato teatro italiano, mentre fino ad ora si è dovuto accontentare di fare il pendolare fra Torino e Milano e di occuparsi di tutto, fuorchè di melodramma. C'è

sempre una prima volta.

In tutte queste soluzioni, ed anche in altre possibili al momento solo ventilate ma non ancora chiarite e dichiarate, resterebbe scoperta la casella del direttore stabile o musicale del teatro, per la quale esiste già una lista di nomi: a

cominciare da Chailly, Gatti, Luisi, per finire a Pappano che, nel 2015, sarebbe libero finalmente da Santa Cecilia, e dal Covent Garden, lasciato ancor prima, e dunque finalmente nella possibilità di scegliere dove accasarsi per gli anni futuri. L'arrivo di Pappano a Milano, compenserebbe il ritorno a casa di Barenboim, stanco di tenergli il posto in caldo per tutti questi anni, fino al compimento dell'età 'scaligera' del suo ex allievo. @





Un pianista ed un organaro insieme hanno progettato un nuovo piano-pédalier

## PINCHI PEDALPIANO SYSTEM

di Roberto Prosseda

*Per ovviare alle evidenti difficoltà di trasporto e spostamento del primo doppio strumento, costruito in Italia da Borgato, il nuovo sistema prevede la sua applicabilità a qualunque strumento e può essere distribuito sul mercato a prezzi contenuti*

**A**poco più di un anno dall'inizio della mia nuova avventura musicale con il piano-pédalier, ho avuto modo di sperimentare alcuni limiti logistici che rischiavano di ostacolare una diffusione internazionale dello strumento e del suo repertorio. Del resto, già nei primi decenni del Novecento il piano-pédalier si era praticamente estinto proprio a causa della sua difficile trasportabilità e della scarsa convenienza, per le fabbriche di pianoforti, di realizzare uno strumento troppo poco vendibile per una produzione a vasta scala. Per i miei primi concerti in Italia nel 2011 mi sono avvalso, noleggiandolo, dell'unico modello moderno di piano-pédalier, il Doppio Borgato: un oggetto di alto pregio, disponibile in un unico esemplare, in vendita (su ordinazione) al prezzo di listino di 315.900 euro, del peso totale di oltre 1.200 Kg. Con l'arrivo dei primi inviti dall'estero, però, mi sono ben presto reso conto che non era possibile integrare il mio calendario di concerti futuri con piano-pédalier (anche in America e Asia) con gli oggettivi limiti di trasporto e di disponibilità di uno strumento così particolare ed esclusivo: tanto che anche un concerto in Italia, quello del 4 giugno 2012 al Tea-

tro Olimpico di Vicenza (il mio debutto in recital al piano-pédalier), rischiava di saltare a causa dell'indisponibilità del Doppio Borgato per quello specifico evento.

A seguito di queste considerazioni, e grazie al suggerimento di alcuni colleghi organisti (in particolare il "claviorganista" Claudio Brizi), all'inizio dello scorso marzo ho dato incarico alla ditta organaria Ars Organi - Fratelli Pinchi di costruire una pedaliera "paspartout", ossia in grado di collegarsi ad ogni tipo di

pianoforte a coda, così da poter ottenere un piano-pédalier in qualsiasi teatro del mondo. Ha così avuto origine il "Pinchi Pedalpiano System", progettato da Claudio Pinchi e realizzato a tempo di record, tanto da essere stato inaugurato, dopo un test di alcuni giorni presso la fabbrica Fazioli Pianoforti, nel concerto dello scorso 27 aprile al Teatro Comunale di Pordenone con i Berliner Symphoniker, abbinato a due pianoforti Fazioli: un modello 278 per il pianoforte superiore e un 228 per la pedaliera. Pochi giorni dopo, il 6 maggio, ho utilizzato il Pinchi Pedalpiano System per il concerto alla Philharmonie di Berlino con due pianoforti Bechstein gran coda, verificando quindi la completa com-





patibilità del sistema con diverse marche di pianoforti.

Al di là degli oggettivi vantaggi pratici, vale la pena sottolineare che la nuova pedaliera Pinchi è uno strumento di concezione modernissima, realizzato in fibra di carbonio con macchinari ad alta precisione a controllo numerico computerizzato. Non si tratta di una mera replica dei sistemi di piano-pédalier ottocenteschi – già la Boesendorfer nel 1874 costruiva un piano-pédalier con due pianoforti a coda sovrapposti e con pedaliera di circa tre ottave di estensione. Presenta, infatti, varie funzioni innovative, che mirano a espandere il concetto di 'pedalpiano', a farne uno strumento ancor più versatile e stimolante per chi lo suona, per chi lo ascolta e anche per i compositori che intendano scrivere nuova musica per piano-pédalier. Le principali innovazioni della Pedaliera Pinchi sono:

1. La possibilità di funzionare con qualsiasi pianoforte a coda (anche mezza coda o un quarto di coda). Il meccanismo, infatti, agisce direttamente sulla tastiera esterna del pianoforte, proprio come fanno le dita di un pianista. Le dimensioni e il peso contenuto (meno di un pianoforte verticale) consentono un agevole trasporto anche in aereo, per realizzare tour concertistici con piano-pédalier anche in altri continenti a costi ragionevoli. L'assemblaggio con i due pianoforti avviene in circa mezz'ora. Il pianoforte inferiore, a cui vengono tolte le gambe, viene poggiato sulla base della pedaliera stessa, e la sua gamba posteriore viene rimpiazzata da una gamba più corta. Il pianoforte superiore viene poggiato con le sue gambe anteriori sulla base della pedaliera, e la sua gamba posteriore è sostituita da una gamba a ponte di altezza adeguata. Ciò consente un agevole e rapido montaggio e smontaggio del sistema attraverso lo scorrimento su ruote. La possibilità di agire con pianoforti diversi amplifica la gamma timbrica, ad esempio se il pianoforte inferiore ha un suono ben diverso dall'altro. E' anche possibile adattare il Pinchi Pedalpiano System per l'uso con pianoforti storici (Erard, Pleyel, Graf, etc).
2. Disporre di tre registri indipendenti di 16 piedi, 8 piedi, 4 piedi e di un'estensione di 5 ottave. I tre registri sono azionati da tre rispettivi pedali di ottone, posti a sinistra dei tre pedali del pianoforte superiore. In base al registro usato, cambia l'estensione della pedaliera: il 16' usa le tre ottave più gravi del pianoforte; l'8' suona fino alla 440, il 4' ancora un'ottava più su, consentendo di raggiungere un'estensione di ben 5 ottave. La possibilità di cumulare i registri consente di raddoppiare (o anche

triplicare) all'ottava e alla quindicesima ogni nota singola suonata con la pedaliera, con effetti timbrici inusitati e sfruttabili dai compositori contemporanei. Del resto il raddoppio all'ottava bassa o alta è già prescritto nelle partiture per piano-pédalier di Alkan, tanto che il piano-pédalier Erard appartenuto ad Alkan, tuttora conservato presso la Cité de la Musique di Parigi, ha già questa funzione. Alkan, di cui nel 2013 cade il 200mo anniversario della nascita, è il più prolifico e innovativo autore di musiche per piano-pédalier.

3. Avere un pedale di risonanza a tre posizioni. La pedaliera ha un pedale di ottone posto alla destra dei tre pedali del pianoforte superiore, che controlla gli smorzatori dei due pianoforti. Nella posizione di destra lascia sempre alzati gli smorzatori del pianoforte inferiore; nella posizione di centro agisce come un normale pedale di risonanza per il solo pianoforte inferiore; nella posizione di sinistra controlla congiuntamente gli smorzatori di entrambi i pianoforti. Il passaggio da una posizione all'altra è immediato e più essere effettuato durante un'esecuzione, così da gestire al meglio le risonanze di entrambi i pianoforti.

Il Pinchi Pedalpiano System sarà presto in vendita, permettendo a organisti, Conservatori, Scuole e Teatri che già dispongono di due pianoforti a coda o mezza coda di ottenere un piano-pédalier ad un costo analogo a quello di un buon pianoforte verticale. Ciò potrà, auspicabilmente, consentire la diffusione internazionale del piano-pédalier, finora ostacolata proprio dai problemi logistici di costruzione e trasporto dello strumento: se ne lamentava già il padre di Mozart, a proposito delle difficoltà di spostamento del piano-pédalier di Anton Walter che Wolfgang portava con sé per i suoi concerti negli ultimi anni della sua vita. Del resto, l'idea di un pianoforte "aumentato" già stuzzicava la creatività del Salisburghese, che suonò in prima esecuzione il suo Concerto K 466 proprio con il suo piano-pédalier, e per Robert Schumann il piano-pédalier era "il pianoforte del futuro". Oggi, dunque, nell'era della "realtà aumentata", viene quasi spontaneo pensare ad una versione elettroacustica del piano-pédalier, in cui suoni sintetici ottenuti con una pedaliera elettronica mediante la tecnologia del motion-capture si possano integrare con le sonorità acustiche del pianoforte tradizionale. E chissà che proprio il piano-pédalier, già dato per estinto, non possa essere veicolo di una nuova concezione del pianoforte, come strumento sempre più attuale e proiettato verso il futuro?@





# ALLEVI. ALBA O TRAMONTO?

**"T**ranquilli. L'onorificenza di Cavaliere della Repubblica a Giovanni Allevi, gli è stata data per ringraziarlo di non aver fatto dischi negli ultimi due anni; gliela ritireranno nel momento stesso in cui si azzardasse a pubblicare un nuovo album", si legge in rete. Ed è giunto il momento. Il diretto interessato, in una intervista, ha spiegato le ragioni di



quel silenzio, da non mettere – naturalmente - in relazione con l'onorificenza. Ha confessato Allevi che è stato il giudizio negativo espresso nei suoi confronti da un noto musicista (Uto Ughi ndr.), a 'castrarlo' artisticamente, bloccandone l'attività di compositore - classico/contemporaneo, come si autodefinisce - per un lungo periodo. Verrebbe da dire non abbastanza lungo!

Chi lo ha scritto quel giudizio, affidandolo alla rete, appartiene alla schiera dei 'detrattori' di Allevi, schiera nutrita quanto quella dei suoi 'ammiratori'. Dalla quale, però, alcuni sono passati, con le loro avventurose azioni, di fatto, nella schiera opposta, dei detrattori.

Da ammiratori in detrattori si sono trasformati coloro i quali l'hanno laureato all'Università di Macerata, il cui rettore fa di nome Lacchè - se abbiamo letto bene; ma anche gli organizzatori del famoso Concorso 'Paganini' di Genova che hanno sospeso per un anno la svolgimento del concorso per attendere ad un suo rilancio, commissionando ad Allevi - che ovviamente ha bisogno di tempo per scriverlo, non si direbbe! - un brano per violino e orchestra che dovrebbe diventare pezzo d'obbligo della nuova edizione del Paganini. Come si fa a domandare ad uno che scrive musica 'dubbia' per pianoforte, uno strumento che dovrebbe conoscere, un pezzo per violino, che non conosce, e orchestra appena uscito in disco, dal titolo 'Sunrise', Alba? Gli or-

ganizzatori genovesi conoscono la differenza fra pianoforte e violino? Intanto ai futuri partecipanti al Concorso genovese vorremmo suggerire una protesta clamorosa: il rifiuto in massa di eseguire quel brano!

Nella schiera di falsi estimatori, detrattori di fatto, sono finiti anche il presidente Schifani - ma non c'è da meravigliarsi, nel suo caso - ed anche l'ex sovrintendente napole-

tano Canessa (consulente per la musica del Senato della Repubblica, nel qual caso la meraviglia è d'obbligo) che lo chiamarono a dirigere un concerto per il Senato della Repubblica. Volevano dimostrare che le più alte Istituzioni dello Stato erano attente ai giovani. Peccato che abbiano sbagliato valutazione e persona. Perché, mentre è abbastanza normale che Schifani, presidente del Senato di un paese come l'Italia, non sappia cosa sia la musica, vien da pensare che Canessa, col passare degli anni, la musica se la sia dimenticata, nonostante da secoli faccia il critico musicale e, per diverse stagioni, sia stato a capo del Teatro San Carlo di Napoli.

Come fa meravigliare anche il caso di uno storico del pianoforte, Piero Rattalino, che ha scritto in difesa di Allevi: se fosse stato nella sua classe al Conservatorio di Milano, dove Rattalino insegnava, probabilmente lo avrebbe espulso, per scarso rendimento - ed anche perché allora non era famoso; adesso, invece, che è famoso, ne scrive il panegirico. Inutile, oltre che dannoso, perché la stella di Allevi ha già passato l'apice del suo cammino e volge al tramonto. Come era abbastanza facile ipotizzare, data l'inconsistenza 'musicale' del riccioluto Giovanni Allevi, pianista/compositore classico/contemporaneo. @



Convegno al Casella

# Musicoterapia allo studio

di Adriana De Serio

*Un convegno organizzato dal Conservatorio aquilano ha fatto il punto sulla musicoterapia in Italia ed Europa, facendo emergere problemi e risultati pratici raggiunti*

**A**l Conservatorio di Musica "A. Casella" di L'Aquila che dal 2005 ha attivato un corso accademico di Diploma Biennale di Specializzazione in Musicoterapia, in collaborazione con la Facoltà di Medicina (Corso di Specializzazione in Psichiatria) dell'Università degli Studi di L'Aquila, quale esperienza pilota in Italia, ha recentemente organizzato il Convegno "La Musicoterapia in Italia e in Europa. Esperienze cliniche e riflessioni", in cooperazione con l'Associazione Italiana Professionisti della Musicoterapia (A.I.M.) e con il prezioso apporto del Comitato scientifico e organizzativo - costituito dal Direttore M.° Carioti e dai musicoterapeuti Paola Abrescia, Claudio Bonanomi, Stefania Gianni (coordinatrice del Biennio di Specializzazione in Musicoterapia), Emerenziana D'Ulisse, e Ferdinando Suvini (Presidente A.I.M.), il quale ha affrontato, nella sua relazione d'apertura, l'annosa questione del riconoscimento giuridico della professione di musicoterapeuta in Italia e in Europa, con riferimento, altresì, alla Confederazione Europea Associazioni di Musicoterapia (E.M.T.C.) e al relativo Registro Europeo di Musicoterapia. Jos De Backer (Direttore Lemmen Institut, Leuven,

Belgio) con la sua interessante relazione "To play or not to play? The phenomenon of sensorial play and possible music therapeutic interventions", ha sottolineato l'importanza dell'improvvisazione musicale (to play: giocare/suonare) in musicoterapia, comprendendovi anche l'uso del silenzio, post-risonanza, ascolto terapeutico, reazione terapeutica, provocazione terapeutica, mentalizzazione. Sulla "fisica del suono" ha proposto originali e poetiche opinioni Maurizio Grandi, medico immunologo e oncologo clinico. Elena De Rosa (psicoterapeuta e musicoterapeuta, Dirigente A.S.L. Napoli 1) ha trattato il tema "Dal trauma alla storia. Musicoterapia applicata in contesti scolastici e salute mentale". Negli interventi delle musicoterapeute Marinella Maggiori, Elide Scarlata, Iolanda Benedetti, Antonella Zenga, Marina Mariani, le problematiche inerenti l'applicazione della musicoterapia nella pratica individuale e di gruppo, nell'autismo, nei nidi e nella scuola dell'infanzia. Con una tavola rotonda coordinata da Emerenziana D'Ulisse e dal prof. Massimo Casacchia (Corso di Specializzazione in Psichiatria, Università di L'Aquila), si è conclusa la prima sessione del Convegno, dedicata a "La pratica clinica in età



evolutiva”.

Il secondo giorno del Convegno si è articolato in tre sessioni, chairman Ferdinando Suvini. Per la sessione “La formazione in Musicoterapia al Conservatorio”, hanno parlato Beatrice Gargano e Stefania Gianni, ma anche dei diplomati in Musicoterapia presso il Conservatorio aquilano, che hanno presentato i risultati della propria esperienza musicoterapeutica in alcuni paesi europei: Adriana De Serio (“Musicoterapia in terapia intensiva neonatale”, in riferimento all’attività clinica di musicoterapia svolta presso l’Ospedale Regionale di Liepaja, in Lettonia), Marta Giacobbi e Luana Milani (“La musicoterapia al Centro Don Orione di Volontari, Bucarest”), Antonello Moroni e Marzia Zingarelli (“Percorso formativo ed esperienze di Musicoterapia al Lemmeninstitut”), Maria Elena Vitale (“La Musicoterapia come esperienza dell’anima”).

Nella sessione “La pratica clinica con adulti” gli interventi hanno riguardato la musicoterapia in relazione alle gravi cerebrolesioni acquisite (Rita Meschini, musicoterapeuta c/o Istituto “S. Stefano”, Porto Potenza Picena), alla grave disabilità (Stefano Navone, musicoterapeuta, rappresentante Italia E.M.T.C.), al gruppo di pazienti in età evolutiva affetti da grave ri-

tardo (Sara Tilli, docente di musicoterapia, Scuola “Oltre”, Roma), alla sclerosi multipla, con un approccio di gruppo basato sull’immaginario guidato e musica-GIM (Barbara Zanchi, psicologa, musicoterapeuta, Presidente MusicSpace, associate lecturer West of England University, Bristol).

Nella quarta e ultima sessione “La pratica clinica in altri contesti” si sono ascoltate le relazioni di Maria Grazia Baroni (“Musicoterapia e cure palliative”) e di Ferdinando Suvini (“La Musicoterapia nei gruppi di elaborazione del lutto”).

Il convegno si è concluso con una tavola rotonda coordinata da Suvini e Stefano Necozone (Ordinario di Igiene e Medicina Preventiva, Università di L’Aquila; Docente Corso di Specializzazione in Musicoterapia, Conservatorio di L’Aquila).

Una mostra di strumenti etnici e un laboratorio strumentale a cura di Barbara Filippi, docente nel Conservatorio aquilano ed autrice del volume “L’Altra Orchestra. Gli strumenti musicali dei popoli”, edizioni Progetti Sonori, 2012, è stata allestita per le due giornate del convegno.

Solisti e gruppi musicali del Conservatorio hanno offerto liete note alle impegnative discussioni.

**Abbiamo intervistato uno dei più noti relatori al convegno aquilano: De Backer**

## **Prima la musica, poi la terapia**



Direttore del Corso di Formazione-Master in Musicoterapia e professore di Musicoterapia nel Lemmeninstitut di Leuven, in Belgio, Direttore del Dipartimento di Musicoterapia del Centro Psichiatrico Universitario di Kortenberg (ove opera, altresì, quale musicoterapeuta nel trattamento di giovani pazienti psicotici) - Jos De Backer ha conosciuto la musica in famiglia dal padre organista e professore di musica nelle scuole. Suona pianoforte, violino, chitarra, fisarmonica, percussioni, e organo (in passato, ha anche accompagnato i riti liturgici); e la musicoterapia è la sua “passione oltre che la professione che ama, da 25 anni”.

De Backer ha ricoperto, per oltre un decennio, prestigiosi incarichi internazionali nella Confederazione Europea di Musicoterapia (EMTC), dapprima in qualità di vicepresidente, e poi di presidente. L’EMTC, fondata nel 1990, promuove lo sviluppo della pratica professionale musicoterapeutica e istituisce collaborazioni e di scambi fra musicoterapeuti in Europa, è, in realtà, una confederazione di associazioni di musicoterapia di 25 Paesi Europei, ognuno dei quali





è rappresentato da un singolo musicoterapeuta. L'EMTC ha poi strutturato l'European Music Therapy Register (EMTR), al fine di garantire elevati standards e livelli di qualificazione nel conseguimento dei titoli professionali previsti, rispettivamente, dai due corsi accademici di musicoterapia (Bachelor, BA; Master, MA) attivi presso le Università europee.

Al momento esistono 60 corsi in Europa, ma solo 30 sono accreditati quali MA, e 11 quali BA. Nell'Università di Leuven esiste sia il percorso triennale di laurea, sia il Master biennale di musicoterapia, con percorsi formativi molto ricchi (tra l'altro, è previsto lo studio di più di uno strumento musicale).

De Backer ci dice che i centri specialistici all'avanguardia in Europa sono senz'altro quelli dei Paesi del Nord. Tuttavia, sottolinea che la professione del musicoterapeuta gode di un riconoscimento giuridico in ben pochi Paesi europei; in alcuni, come il Belgio, non è riconosciuta dal governo, anche se musicoterapeuti vengono regolarmente assunti da cliniche e ospedali (nel Centro Psichiatrico Universitario di Kortenberg operano sette musicoterapeuti in organico), ed esistono corsi di musicoterapia nell'Università, o in Conservatorio, o in collaborazione fra Conservatorio e Università. Meglio l'Università o il Conservatorio per la formazione? "Preferisco il corso di musicoterapia in Conservatorio, poiché la musica è importante". Chiediamo a De Backer se ritiene che i corsi sia preferibile vengano gestiti esclusivamente dal settore pubblico (Stato, Enti locali e autonomie territoriali), o sia positivo affidarli anche a privati (singoli individui, Istituzioni, che, per ragioni personali, finanziano la ricerca in musicoterapia e le sue appli-

cazioni. "I corsi di musicoterapia devono essere finanziati dallo Stato. Così deve essere! Lo Stato paga i progetti di ricerca selezionati da apposite commissioni e senza favoritismi di sorta, sulla base della loro valenza scientifica, da apposite commissioni, senza favoritismi di sorta!"

In riferimento agli ambiti clinici in cui i trattamenti musicoterapeutici registrano i migliori risultati, spiega: "La musicoterapia lavora meglio in psichiatria, handicap mentale, disabilità plurima, geriatria, demenza, autismo. Progetti in via di sviluppo in anni più recenti riguardano invece la musica in medicina, nella cura del dolore, nella sclerosi multipla, nello stress, nel trauma, nella depressione, e nella demenza, che oggi assume grande importanza per l'ampliarsi del numero dei pazienti affetti da tale patologia." Se la musica, poi, influisca sullo sviluppo delle capacità cognitive, De Backer risponde che, se è vero che il famoso "effetto Mozart" si è verificato solo in un caso, e non si è più replicato, è comunque scientificamente associato che "capacità motorie e cognitive vengono stimolate dalla musica", e che "quando si suona è importante l'aspetto emozionale". Con il suo accattivante sorriso De Backer conclude: "La passione per la musica sollecita la curiosità degli uomini di credere nel suono. Suono gli strumenti musicali con la gioia di suonare anche per me stesso e per amore verso la musicoterapia. La musicoterapia è per chiunque, è aperta a tutti, e contribuisce a rendere migliore e più interessante la vita. Per me è una passione, anzi, è ancora di più, 'it's my way of life', è il mio modo di vivere, il mio sentiero della vita".(A.D.S) @





## Le cantate di Porpora e Metastasio

# IL NOME, IL SOGNO: BELLEZZA PURA

di Maria Laura Martorana

*E' uscito di recente un nuovo CD ( Brilliant Classics) con cinque Cantate di Nicola Antonio Porpora, per soprano - quattro in prima registrazione mondiale - interpretate da Maria Laura Martorana e dai Virtuosi Italiani-Baroque Academy; due su testi di Pietro Metastasio. Il CD, che recensiamo su questo numero, rappresenta la prima tappa di un progetto della cantante che curerà la pubblicazione dell'integrale delle cantate di Porpora.*

**S**tando alle cantate fino ad oggi rinvenute nelle collezioni di manoscritti delle biblioteche musicali pubbliche e private italiane, inglesi, tedesche e americane, il computo di quelle di Porpora (1686-1768) è di 134, per lo più per soprano e alto, con accompagnamento di basso continuo; meno di 10 cantate sono sostenute da un piccolo organico orchestrale, a volte anche con l'interessante aggiunta del flauto. Dei cantanti non si sa molto, anche se dai testi e dalla scrittura vocale si può dedurre che furono certamente donne e castrati a leggere le due chiavi di soprano e di alto, indicate in partitura dal compositore.

Metastasio (1698-1782), nell'arco della sua vita, scrisse 34 cantate, alcune delle quali riprese e variate in più versioni recanti il medesimo titolo, dalla datazione incerta. Alcune sarebbero da mettere in relazione ai rapporti intercorsi con Marianna Benti Bulgarelli e che, quindi, sarebbero state scritte negli anni 1724-1728. Sulla stesura delle cantate non fornì ragguagli più precisi neanche lo stesso poeta, che si limitò a far anteporre all'edizione Herissant la seguente avvertenza: "Tutto quello che ha potuto rammentarsi l'autore intorno alle seguenti cantate, si è di averle egli stesso scritte quasi tutte in Vienna". Il che non aiuta molto per la loro datazione, poiché il Metastasio si trasferì a Vienna nel 1729 come 'poeta di corte', subentrando ad Apostolo Zeno, e lì visse fino alla fine dei suoi giorni, nel 1782.

Delle 34 cantate di Metastasio, 12 furono stampate a Londra nel 1735, in un'edizione in cui appare solo il nome del musicista, Niccolò Porpora, ma non quello del poeta, e sono quelle che oggi rinveniamo in ab-

bondanti copie manoscritte nelle varie biblioteche, quasi tutte recanti nel frontespizio la dicitura "All' ALTEZZA REALE / di / FEDERICO PRENCIPE REALE di VALLIA e PRENCIPE ELETTORALE di HANOUER / delle Scienze e de le bell'Arti / Amatore Possessore e PROTETTORE munificentissimo / Queste nuovamente Composte Opre di Musica Vocale / Favorito Sollievo delle gravi Occupazioni- Dal suo dilicato Gusto / per Loro pregio approvate e / Dalla sua Regale Clemenza Gradite / Di Gratitudine e d'Ossequio in perpetuo Monumento / dedica / L'umilissimo devotissimo et Obbligatissimo Servo / nicolò porpora / LONDRA nel MDCCXXXV"

Oltre alle 12 presenti nella raccolta londinese, Porpora mise in musica un'altra cantata di Metastasio, 'La gelosia', nelle due versioni del poeta, con accompagnamento di archi.

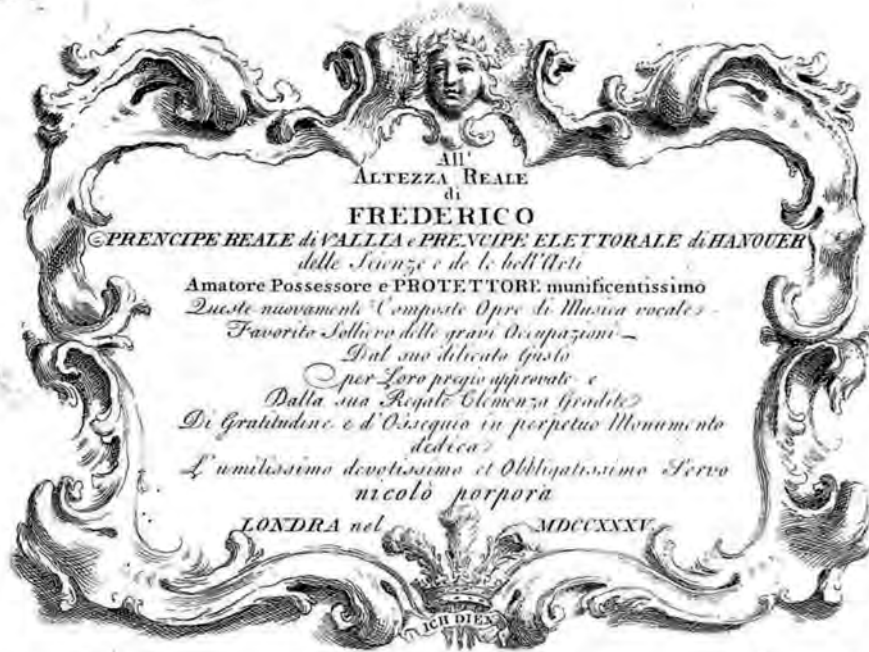
Tutte le cantate composte da Nicola Porpora su testo di Metastasio risultano cariche di una linea musicale di rara e semplice bellezza, come risulta dall'ascolto delle cantate 'Il sogno' e 'Il nome' - in prima registrazione mondiale - nelle quali il sostegno elegante del basso continuo esalta la purezza del disegno musicale che si intreccia con l'essenzialità poetica del testo. Queste cantate, all'apparenza relativamente semplici, sono ricchissime di elementi drammaturgici, operistici, capolavori di stile e di grande espressività artistica, che esaltano le capacità espressive dei due autori, amici nella vita e compagni d'arte.

'Il sogno' si apre con un'aria in la maggiore dall'andamento 'sonnambulesco', lento ed avvolgente, nel quale si respira la pace serafica che accompagna il subito risveglio dalle immagini oppiacee di piacere consolatorio che solo il sogno sa dare. La struttura strofica allinea i versi ottonari piani frammisti a tron-

chi, ripartiti in due strofette di tre versi ciascuna, di cui il primo con il secondo ed il quarto con il quinto hanno rima baciata, mentre i due

versi tronchi rimano fra di loro. Dal silenzio delle ultime note dell'aria, scaturisce il bellissimo recitativo 'accompagnato', ricco di forme musicali che descrivono le tante emozioni vissute. Incredulità, dolcezza di ricordo, speranza vera dal sapore monteverdiano, sorpresa, imbarazzo, risentimento, dispiacere del risveglio, il tutto accompagnato e descritto da ricche onomatopée musicali. Nella seconda aria, sempre in la maggiore, si opera il distacco dal sogno appena fatto; la prima strofa consta di due settenari tronchi a rima baciata dal ritmo ternario altalenante e cullante, di due settenari piani pure a rima baciata e di uno tronco. La seconda strofa consta di tre settenari piani (rimanti fra loro il primo con il terzo, libero il secondo) e da uno tronco, che rima con il verso tronco della strofa precedente.

Anche la cantata "Il nome" inizia con un'aria, in sol maggiore, che procede con placido andamento, 'adagio sostenuto', a sottolineare la tranquilla insistenza del sentimento dell'innamorato, che incide il nome dell'amata sul vivo legno dell'alloro, in memoria della fanciulla Dafne, amata da Febo Apollo (qui chiamato 'Sol'), che secondo la leggenda fu trasformata in alloro. Ottonari piani e tronchi costituiscono l'ossatura dell'aria, dei quali il secondo con il terzo, il sesto con il settimo hanno rime baciata, mentre il quarto e l'ottavo rimano tra loro; liberi da rima o con rima interna gli altri. Il recitativo successivo risuona fin dalla prima battuta di una intensa napoletanità che Porpora non ha qui voluto nascondere, ed è per questo motivo che s'è ritenuto opportuno dare al liuto il piacere di una libera introduzione strumentale, chiedendogli in alcuni punti un suono 'mandolinato' che richiamasse le serenate napoletane d'amore. Anche il recitativo è ricco di sfumature drammaturgiche che nulla hanno da invidiare al recitativo accompagnato di un'opera; i settenari piani si alternano agli endecasillabi, dando una varietà di accenti che si presta al dispiegamento dei movimenti emotivi. La seconda aria è composta di settenari sia tronchi che piani e di quinari, in cui il primo con il terzo, il secondo con il quarto verso hanno rime al-



terne, il sesto con il settimo, l'ottavo con il nono hanno rime baciata e infine il quinto con il decimo rimano fra loro. Il testo di quest'aria sarà nei secoli a seguire fonte di ispirazione per

altri musicisti quali Giovanni Davide Apell e Bonifazio Ansioli, nonché per Beethoven, che nei suoi 'Italienische Gesänge', assieme ad altre cantate del poeta (La gelosia, La pesca), musicò per terzetto le quartine della seconda aria "Per te d'amico Aprile". L'aria, nella parte B, parla di Filomena, ovvero l'usignolo, trasformata in uccello dagli dei poiché per vendicarsi del cognato Tereo, che le aveva usato violenza, gli fece mangiare, con la complicità della sorella Procne, le carni del figlio Ite. Questo tema fu caro a tanti poeti dell'antichità; Aristofane in particolare ne fece il punto cardine della sua commedia "Gli uccelli". Nel XX secolo Walter Braunfels ripercorre nuovamente il mito di Filomena nella sua opera "Die Vögel" nella quale chi scrive ha avuto il piacere di interpretare l'intenso ruolo dell'usignolo. La simbiosi con questo mito ci ha fatto suggerire al liutista di suonare nella parte B la chitarra barocca, con accenti stratonati a rappresentare l'anima profondamente provata ed ormai folle di Filomena.

Circa la datazione di queste due cantate, una lettera dell'avv. Saverio Mattei, datata 30 maggio 1784, riporta l'informazione che Porpora musicò le cantate nello stesso tempo in cui il Metastasio le scriveva e migliorava. Forse vivevano nella stessa città? Sia Porpora che Metastasio furono insieme a Napoli dal 1719 al 21, e si ritrovarono a Venezia tra il 1725 e il 26. Poi Metastasio si trasferì definitivamente a Vienna nel 1729, mentre Porpora andò a Londra nel 1733. Ma se è vero ciò che il poeta stesso scrisse di sé (come riportato nell'edizione delle sue opere della vedova Herissant), queste due cantate potrebbero essere tra quelle composte a Vienna (non tutte furono infatti composte a Vienna, come disse il Metastasio stesso). Non ci aiutano neanche le lettere del poeta al 'caro gemello' Farinelli, nelle quali non vengono citate affatto. Dunque per la loro datazione, sono più attendibili gli anni dal 1719 al 1721, a Napoli (quando Metastasio e Porpora collaborarono sul versante operistico), e dal 1725 al 1726, a Venezia (quando Metastasio compose altre canzonette), oppure dal 1729 al 1735, a Vienna. @



# Cartelloni italiani a confronto

# VERDI O WAGNER?

## BARI

- VERDI: Otello (19-29/1) - Inaugurazione Nuovo allestimento.  
Direzione: Wilson. Regia: Nekrosius. Interpreti: Forbis, Di Giacomo, Sgura.
- VERDI: Rigoletto (31/5-10/6)  
Nuovo allestimento - Progetto "Opera Nuova"  
Direzione: Rizzari. Regia: Krief. Interpreti: Antonucci + Giovani cantanti.
- VERDI: Falstaff (22-28/11)  
Nuovo allestimento, in coproduzione con Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli.  
Direzione: Rustioni. Regia: Ronconi. Interpreti: De Candia/Lepore, Rucinsky, Farnocchia.

## BOLOGNA

- VERDI: Macbeth (5-12/2)  
Nuovo allestimento.  
Direzione: Abbado R. Regia: Wilson. Interpreti: Solari/Veccia, Zanellato/Cigni, Serjan/Pirozzi.
- WAGNER: Der fliegende Holländer (13-21/3)  
Direzione: Reck. Regia: Kokkos. Interpreti: Doss/Hall, Dal Monte, Gabler/Popovskaya.
- VERDI: Nabucco (19-27/19)  
Direzione: Mariotti. Regia: Oida. Interpreti: Frontali, Escobar, Kowaljow/Artamonov.

## CAGLIARI

- VERDI: Nabucco (30/11-7/12)  
Nuovo allestimento del Teatro Lirico di Cagliari in coproduzione con l'Ente Concerti "Marialisa de Carolis" di Sassari.  
Direzione: Renzetti. Regia: Muscato. Interpreti: Conti/Inverardi, Liberatore/Iuliano, Denti/Simper.

## FIRENZE

- WAGNER: Die Walk Walküre (Der Ring des Nibelungen) (15-22/1)  
Direzione: Mehta. Regia: Padrissa. Interpreti: Morris. Milling, Uusitalo.
- VERDI: Don Carlo (2-12/5)  
Nuovo allestimento.  
Direzione Mehta. Regia: Ronconi. Interpreti: Beloselskij, Giordano, Viviani.

- VERDI: Macbeth (17-22/6)  
Nuovo allestimento.  
Direzione: Conlon. Regia: Vick. Interpreti: Salsi/Antonucci, Spotti, Serjan/ Angeletti.

## GENOVA

- VERDI: Macbeth (19-27/1)  
Ricostruzione allestimento scenico: Benito Leonori.  
In coproduzione con la Fondazione Teatro Lirico G. Verdi di Trieste e la Fondazione Pergolesi/Spontini di Jesi.  
Direzione: Battistoni. Regia: Brockhaus. Interpreti: Gagnide/Vitelli, Gulegina/Caruso, Scanduzzi/Mastroni.
- VERDI: Rigoletto (1-10/3)  
Direzione: Rizzari. Regia: Panerai. Interpreti: Atanelli/Machaidze, Costa, Bezduz.
- VERDI: La Traviata (18-31/5)  
Nuovo allestimento in coproduzione con l'Opéra de Monte-carlo.  
Direzione: Luisi/D'Espinosa. Regia: Grinda. Interpreti: Devia/Alberola, Meli/Ayan, Panerai/Servile.

## MILANO

- WAGNER: Lohengrin (7-27/12 + 4/12 anteprima giovani)  
Nuovo allestimento.  
Direzione: Baremboim. Regia: Guth. Interpreti: Pape, Kaufmann, Harteros.
- VERDI: Falstaff (15/1-12/2)  
Nuovo allestimento in coproduzione con Royal Opera House, Covent Garden e Canadian Opera Company.  
Direzione: Harding. Regia: Carsen. Interpreti: Maestri/Terfel, Capitanucci/Cavalletti, Frittoli/Giannattasio.
- VERDI: Nabucco (1-20/2)  
Direzione: Luisotti. Regia: Abbado. Interpreti: Nucci/Maestri, Antonenko/Pretti; Kowaljow/Beloselskiy.
- WAGNER: Der fliegende Holländer (28/2-15/3)  
Nuovo allestimento in coproduzione con Opernhaus di Zurigo e Den Norske Opera and Ballett, Oslo.  
Direzione: Hartmut Haenchen. Regia: Andreas Ho-



moki. Interpreti: Anger, Kampe, Vogt/König.  
 - VERDI: Macbeth (28/3-21/4)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Gergiev/D'Espinosa. Regia: Barberio Corsetti. Interpreti: Vassallo/Bilyy, Kocàn/Sampetean, Garcia/Melnychenko.  
 - VERDI: Oberto conte di San Bonifacio (17/4-14/5)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Frizza. Regia: Martone. Interpreti: Sartori, Ganassi, Agresta.  
 - WAGNER: Götterdämmerung (Der Ring des Nibelungen) (18/5-7/6 e 22-29/6)  
 Nuovo allestimento in coproduzione con Staatsoper Unter den Linden, Berlino  
 In collaborazione con Toneelhuis (Antwerp).  
 Direzione: Barenboim. Regia e scene: Cassiers. Interpreti: Storey, Grochowski, Kränzle.  
 - WAGNER: Das Rheingold (Der Ring des Nibelungen) (17-24/6)  
 In coproduzione con Staatsoper Unter den Linden, Berlino e in collaborazione con Toneelhuis (Antwerp).  
 Direzione: Barenboim. Regia: Cassiers. Interpreti: Volle, Buchwald, Vlad.  
 - WAGNER: Die Walküre (Der Ring des Nibelungen) (18-25/6)  
 In coproduzione con Staatsoper Unter den Linden, Berlino e in collaborazione con Toneelhuis (Antwerp).  
 Direzione: Barenboim. Regia: Cassiers. Interpreti: O'Neill, Petrenko, Pape.  
 - WAGNER: Siegfried (Der Ring des Nibelungen) (20-27/6)  
 In coproduzione con Staatsoper Unter den Linden, Berlin e in collaborazione con Toneelhuis (Antwerp).  
 Direzione: Barenboim. Regia: Cassiers. Interpreti: Ryan, Bronder, Uusitalo.

- VERDI: Un ballo in maschera (9-25 luglio)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Rustioni. Regia: Michieletto. Interpreti: Álvarez/Pretti, Lucic/Viviani, Radvanovsky/Dyka.  
 - VERDI: Don Carlo (12-29/10)  
 Direzione: Luisi/D'Espinosa. Regia: Braunschweig. Interpreti: Pape/Kocàn, Sartori, Cavalletti.  
 - VERDI: Aida (25/10-19/11)  
 Produzione 2006.  
 Direzione: Nosedà/D'Espinosa. Regia: Zeffirelli. Interpreti: Tsymbalyuk, Krasteva/ Semenčuk, He/ Monastyrska.

## MODENA

- VERDI: Don Carlo (17-21/10)  
 Nuovo allestimento, in coproduzione tra la Fondazione Teatro Comunale di Modena e la Fondazione Teatri di Piacenza.

Direzione: Ventura. Regia: Franconi Lee. Interpreti: Prestia, Malagnini/Escobar, Piazzola.  
 - VERDI: Otello (10-15/3)  
 Allestimento del Teatro Regio di Parma in coproduzione con la Fondazione Teatro Comunale di Modena e la Fondazione Teatri di Piacenza.  
 Direzione: Barbacini. Regia: Maestrini. Interpreti: Benedikt, Auyanet/Grigorian, Bocchino.

## NAPOLI

- VERDI: La traviata (5-15/12)  
 In coproduzione con la Fondazione Lirico-Sinfonica Petruzzelli di Bari.  
 Direzione: Mariotti. Regia: Ozpetek. Interpreti: Giannattasio/Forte/Kos, Pirgu/Gipali, Stoyanov/Piazzola.  
 - WAGNER: Der fliegende Holländer (19-28/4)  
 Produzione Fondazione Comunale di Bologna.  
 Direzione: Reck. Regia: Kokkos. Interpreti: Uusitalo/Zhang, Shvets, Kirch.  
 - VERDI: Rigoletto (17-26/5)  
 Produzione Fondazione Arena di Verona.  
 Direzione: Morandi. Regia: Bernard. Interpreti: Albelo/Pop, Rancatore/Sierra, Hvorostovsky/Almaguer.

## PALERMO

- WAGNER: Das Rheingold (Der Ring des Nibelungen) (22-31/1)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Inkinen. Regia: Vick. Interpreti: Hawlata, Chiuri, Corley.  
 - WAGNER: Die Walküre (Der Ring des Nibelungen) (21/2-3/3)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Inkinen. Regia: Vick. Interpreti: Hawlata, Chiuri, O'Neill.  
 - VERDI: Nabucco (22-28/3)  
 Direzione: Palumbo. Regia: Saverio Marconi (ripresa da Alberto Cavallotti). Interpreti: Gagnidze/Cecconi, Badalyan, Faria.  
 - VERDI: Aida (12-18/4)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Ranzani. Regia: Marini. Interpreti: Cornetti, He/ Williams, De León/De Caro.  
 - VERDI: Rigoletto (3-9/5)  
 Nuovo allestimento.  
 Direzione: Finzi. Regia: Brockhaus. Interpreti: Terranova, Platanià/Inverardi, Rancatore/Ignacio.

## REGGIO-EMILIA

- WAGNER: Das Rheingold (Der Ring des Nibelungen) (30/11)  
 Versione della tetralogia in 9 ore per 19 strumenti di Jonathan Dove-Graham Vick.  
 Direzione: Warynski. Regia: Grindt. Interpreti: Louledjian, Son, Merckx.  
 - WAGNER: Die Walküre (Der Ring des Nibelungen) (1/12)  
 Direzione: Warynski. Regia: Grindt. Interpreti: Haffner, Son, Blasius.





- WAGNER: Siegfried (Der Ring des Nibelungen) (1/12)  
Direzione: Warynski. Regia: Grindt. Interpreti: Martin, Peintre, Dalis.

- WAGNER: Götterdämmerung (Der Ring des Nibelungen) (2/12)  
Direzione: Warynski. Regia: Grindt. Interpreti: Schmidt, Knop, Fauchère.

- VERDI: Macbeth (1-3/3)  
Nuovo allestimento, produzione del Teatro Comunale di Bologna in collaborazione coproduttiva con i Teatri di Reggio Emilia.  
Direzione: Abbado R. Regia: Wilson. Interpreti: Serjan, Solari, Zanellato.

#### ROMA (OPERA)

- VERDI: Simon Boccanegra (27/11-11/12)  
Nuovo allestimento.  
Direzione: Muti. Interpreti: Solari, Buraito, Zanellato, Sartori.

- VERDI: I due foscari (6-16/3)  
Nuovo allestimento.  
Direzione: Muti. Interpreti: Salsi/Solari, Meli, Serdan/Boross.

- WAGNER: Rienzi (10-18/5)  
Nuovo allestimento.  
Direzione: Soltesz. Regia: Deana. Interpreti: Schager/Collins, Uhl, Astakhov.

- VERDI: Nabucco (16/7-18/8: quattro date)  
Direzione: Muti. Regia: Scarpitta. Costumi: Millenotti. Interpreti: Salsi/Solari, Meli Zanellato.

#### ROMA (SANTA CECILIA)

- WAGNER: Das Rheingold (Der Ring des Nibelungen) (23-27/2)  
Direzione: Kirill Petrenko. Interpreti: Koch, Tzonev, Dusselje.

- VERDI: Un ballo in maschera (8-12/6)  
Direzione: Pappano. Interpreti: Monastyrskya, Meli, Hvorostovsky.

#### TORINO

- WAGNER: Der fliegende Holländer (12-21/10)  
Direzione: Nosedà. Regia: Heinrichs. Interpreti: Doss/Hall, Pieczonka/Petersen, Gould/ Dusseljee.

- VERDI: La Traviata (5-13/3)  
Direzione: Rovaris. Regia: Pelly. Interpreti: Ciofi, Pretti, Alaimo.

- VERDI: Don Carlo (10-21/4)  
Direzione: Nosedà. Regia: de Ana. Interpreti: Vargas/De Biasio, Frittoli/ Kasyan, Abdrazakov/Prestia.

#### TRIESTE

- VERDI: Il Corsaro (11-19/1)  
Nuovo allestimento del Teatro Verdi di Trieste in coproduzione con l'Opéra di Monte-Carlo.

Direzione: Gelmetti. Regia: Gelmetti. Interpreti: Gazale, Marrocu.

- VERDI: Macbeth (8-16/3)  
Allestimento in coproduzione con la Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi  
Direzione: - . Regia: Brockhaus. Interpreti: Giuliani, Angeletti, Kllogjeri.

#### VENEZIA

- VERDI: La traviata (2-30/9 2012 e 30/8-27/9 2013)

Direzione: Matheuz, Regia: Carsen. Interpreti: Ciofi/Nuccio/Rossi, Poli/Park/Pretti, Meoni/Piazzola/Platanias.

- VERDI: Otello (16-30/11 e 10-17/7)  
Nuovo allestimento.

Direzione: Whun Chung. Regia: Micheli. Interpreti: Kunde/Fracco, Crocetto/Remigio, Gallo/ Platanias.

- WAGNER: Tristan und Isolde (18/11-1/12)  
Nuovo allestimento.

Direzione: Whun Chung. Regia: Curran. Interpreti: Storey, Jun, Pinter.

- VERDI: I masnadieri (18-26/1)  
Nuovo allestimento in coproduzione con Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli.

Direzione: Rustioni. Regia: Lavia. Interpreti: Gorrotxategui, Rucinski, Agresta.

#### VERONA

- VERDI: Macbeth (13-23/12)  
Direzione: Wellber. Regia: Cavani. Interpreti: Dobber, Tavaglioni, Branchini.

- VERDI: Attila (3-12/2)  
Direzione: Battistoni. Regia: Lavaudant.

- VERDI: Un giorno di regno (3-12/3)  
Direzione: Ranzani. Regia: Pizzi. Interpreti: Allievi Accademia di canto Teatro alla Scala .

#### VERDI IN ARENA ESTATE 2013

- Aida. Direzione: Meir Wellber. Regia: Padrisa.

- Nabucco. Direzione: Kovatchev. Regia: de Bosio.

- La Traviata. Direzione: Battistoni. Regia: De Ana.

- Il Trovatore. Direzione: Carella. Regia: Zeffirelli.

- Rigoletto. Direzione: Frizza. Regia: Guerra.

a cura di Elisabetta Guarnieri



## DISCHI

### CALLAS PER VERDI

**P**er meriti artistici e per dati caratteriali la figura di Maria Callas (1923-1977) si colloca tra le più vistose sulla scena lirica del secondo '900. La clamorosa diatriba alimentata negli anni '50 e '60 dai suoi fautori contro il partito dei sostenitori di Renata Tebaldi (1922-2004) fu l'ultima, l'estrema, della cronaca teatrale (la storia della musica si era estinta nel delirio alcuni decenni avanti) a concludere un costume vivo da secoli.

La giovane imponente soprano, nata a New York da genitori greci emigrati, dopo qualche incertezza incontrò il suo trampolino di lancio a Verona (La Gioconda, Serafin, 1947) e subito fu apprezzata intanto per quella che nel suo futuro sarebbe stata la vigorosa prestanta della estesa vocalità, - così efficiente nei ruoli drammatici - e poi per quella personalità che avrebbe innovato, innervando i suoi personaggi di una prepotente vis scenica, un valore disperso nei decenni' e di cui si era persa traccia nella pratica e nel costume della lirica, quindi nelle attese del pubblico. L'avvento di Maria (Meneghini) Callas nella vita del palcoscenico portò la novità del ricupero di una teatralità forte nei ruoli drammatici e tragici, favorita da una vocalità irruente, graffiante e qualche volta terrificante. I ricordi lontani degli happy few, e oggi per i fortunati giovani le registrazioni, inducono però a riflettere su quelle che furono le (pur contestate) riserve sulla grana della voce, sull'emissione, sull'agilità affaticata, e malgrado l'indubbio smalto in alcune fasce della tessitura, la vocalità della Callas, parve a molti di una qualità che si offriva alla discussione, inevitabilmente in confronto alla splendida purezza della voce della coetanea Tebaldi, la quale, un anno avanti il debutto veronese della Callas, aveva preso parte, da solista, al concerto con cui Arturo Toscanini inaugurò la ricostruita sala del Teatro alla Scala (primo edificio ricostruito nella semidistrutta Milano), attirando l'attenzione del settantenne glorioso maestro. Qualità della voce e temperamento, intelligenza interpretativa e vita reale: il ricordo dei vent'anni scarsi di travolgente carriera di Maria Callas, scomparsa prematuramente, è sostenuto da un'aura mitica che il romanzo esistenziale alimenta ancora oggi. La storia è annosa e un tempo ci si accalorava: ma oggi non è saggio evitare di precisare (ah, il senno di poi!...) che se il suo repertorio non avesse sconfinato in ruoli a lei estranei, e le sue scelte artistiche e professionali non avessero allargato a tessiture vocali di un carattere alla sua ugola disagiata, la sua testimonianza, sarebbe stata davvero senza ombre, e il suo ricordo certamente più limpido. Essenzialmente ottocentesco è il repertorio privilegiato da Maria Callas; i ruoli romantici furono dalla carismatica cantatrice greco-statunitense rivitalizzati con impegno convinto, e indiscutibile, superiore talento. I personaggi verdiani presero uno spessore scenico, come si diceva, dimenticato e le Leonore, Aida, Amelia, ma anche Gilda, hanno in questa bella antologia un volto, un'anima, e una passione anche oggi insolite. La discografia callasiana è copiosissima; queste raccomandabili registrazioni di pagine da La forza del destino, Un ballo in maschera, Rigoletto, Il Trovatore, e da Aida, sono tutte realizzate in studio; i direttori sono Tullio Serafin, Antonino Votto, e Herbert von Karajan; le esecuzioni sono datate 1954/1956, gli anni d'oro della grande soprano: un bel ricordo. (Dynamic 668)

*Umberto Padroni*



### MARIA LAURA MARTORANA CANTA PORPORA

**N**apoletano di nascita e formazione, Nicola A.G. Porpora (1686-1768) è stato un protagonista attivissimo nel qualificato mondo musicale della sua città, un mondo che si collocò vistosamente nella storia per meriti soprattutto inerenti lo sviluppo e l'affermazione dell'opera e la disciplina del canto. Porpora e il canto; ma non solo: anche allora, senza internet, le idee circolavano e chi doveva sapere, sapeva. Il ricchissimo repertorio lasciato dal prolifico musicista - quasi coetaneo di Bach, Haendel e D. Scarlatti - testimonia una cultura di grande ampiezza, e la conoscenza profonda dello scenario musicale europeo. Infatti, sui quarant'anni, già molto noto, Porpora lasciò Napoli per Vienna, poi ripassò le Alpi e lavorò a lungo a Venezia; fu a Londra, non a lungo, per rientrare a Napoli, ma per ripartirne alla volta di Dresda, e di nuovo Vienna: dovunque insegnò con successo canto, musica e attese alla composizione. Tornato a Napoli vi trascorse gli anni della vecchiaia in estrema povertà.

Le cinque Cantate presenti nell'esemplare CD dell'Accademia Barocca 'I Virtuosi Italiani' diretta con gesto sapiente da Alberto Martini, si illustrano della partecipazione di Maria Laura Martorana, soprano di coloratura di solidissima esperienza. La Martorana, che è attiva nella vocalità barocca con l'autorità derivante dal privilegio della vocazione, alle linee di canto disegnate da Porpora per Il Vulcano, Il sogno, Venticel che trà le frondi, Il nome, Il ritiro, dedica la smaltata e naturale sinuosità della sua arte migliore: è un dono intelligente e colto che in premio riscuote dalla melodia del maestro napoletano, per lei e per il musicofilo, tutta la levigatezza e la bella doratura formale della grande storica scuola.

Le cinque pagine, disegnate nelle arie e recitativi con movimenti di aurea semplicità, ma ricche di vera emozione, fanno parte di un cospicuo corpus di 134 Cantate, numerose su testo di Metastasio, composte da Porpora lungo la propria carriera, e che, nel loro insieme costituiscono un capitolo non trascurabile della Storia della musica, al quale la Martorana promette, meritoriamente, di dedicarsi. (Brilliant 94331)

*U.P.*



## La musica passiva fa male anche a te

La musica passiva è quella musica che non ho scelto io, ma che devo sentire per forza: o perché sto comprando l'insalata a un supermercato, o perché sto mangiando in un ristorante "à la page", o perché sto facendo fisioterapia, o perché viaggio sul taxi di un tassista invadente, o perché faccio benzina in un self service, o perché sto sotto il trapano del dentista... e l'elenco potrebbe continuare. Sto parlando di quella musica diffusa ormai in molti ambienti pubblici, a basso volume, ma comunque invadente: il cosiddetto sottofondo, la musica da parati, una via di mezzo fra la musica "a palla" e il ronzio del condizionatore d'aria. All'inizio del secolo scorso Eric Satie teorizzò la pratica della "Musique d'ameublement", musica d'arredamento.

Provocava giocando, Satie: ma è successo spesso che provocazioni trasgressive delle avanguardie storiche sono poi diventate pane quotidiano della società consumistica. Nella musica da tappezzeria la qualità di quel che si trasmette è un dettaglio di poco conto, è un dato marginale. Sono anche capitato, soprattutto fuori d'Italia, in qualche albergo pretenzioso che nell'ascensore e nelle toilette diffondeva addirittura Mozart o Ravel: peggio che andar di notte. Al fastidio si aggiunge una sgradevole sensazione di blasfemia. In alcune trattorie, specialmente nell'Emilia delle terre verdiane, vengono addirittura diffusi e profusi brani d'opera, sempre a volume medio basso: Violetta che piange morendo di tisi, Calaf imprigionato che all'alba vincerà, Turiddu che prega la mamma. Nella maggior parte dei casi si diffondono canzoni i cui testi, in quei contesti, risultano a fatica decifrabili. E a soffermarsi nell'ascolto spesso si scopre che la voce in diffusione ci sta cantando un amore straziante, o un dramma sociale, o una protesta antisociale; mentre noi compriamo surgelati o arrotoliamo bucatini. Qualche volta mi faccio coraggio e chiedo al gestore se si può spegnere quel sottofondo. E magari, patteggiando, ottengo di abbassarne il volume. Ma poi ci rifletto, e mi rendo conto che il mio è un comportamento snob, involontariamente prepotente e cafone nei confronti di altri clienti, i quali invece spesso gradiscono quest'usanza dilagante. Lo so, è un mio capriccio quello che mi fa sperare in una normativa europea sulla musica passiva, simile a quella sul fumo passivo, e so anche che si tratta di un'ennesima battaglia persa. Perciò ormai mi limito a informarmi prima, e a evitare i ristoranti e i dentisti musicarelli. Amo molto la poesia delle canzoni, e proprio per questo mi avvilisce sentire il lavoro di colleghi, artisti e tecnici, mortificato al ruolo di rumore di fondo. Qualche tempo fa un gioviale chef mi illustrava le meraviglie di un culatello in un ristorante gioiosamente chiassoso e, fra il tintinnar dei brindisi e le vi-

brazioni dei cellulari sui tavoli, sono stato distratto dalla voce del grande Leonard Cohen che cantava il suo magnifico Halleluja: «Ho sentito che c'era un accordo segreto / Che David suonò per compiacere il Signore. / Ma a te non interessa la musica, vero?». Raffaele Viviani a suo tempo scrisse una poesia contro la posteggia, il canto dei suonatori ambulanti nei ristoranti napoletani: è una poesia intitolata "Faciteme magnà", nella quale si lamentava in versi perché il suono dei mandolini lo deconcentrava dalla meraviglia dei vermicelli a vongole. Chissà cosa avrebbe scritto Viviani oggi, costretto a mangiare col perpetuo bordone del borbottio musicale che non dà tregua: i posteggiatori dell'epoca almeno ogni tanto facevano una pausa.

Nicola Piovani  
(La Repubblica, 13 ottobre 2012)

## La cultura senza idee vive di assistenzialismo

Dicono che durante la prossima edizione della Festa del cinema di Roma saranno inscenate sacrosante proteste da chi è ancora in attesa dei pagamenti della Regione Lazio per l'edizione precedente. Ecco, appunto: che c'entra la Regione Lazio con il cinema? Che c'entra l'assistenzialismo degli enti locali, la politica che allunga i suoi tentacoli, le clientele che si addensano fameliche attorno alle sovvenzioni pubbliche gestite dai partiti con l'arte, il cinema, la letteratura, il teatro, la musica? Niente: la Regione Lazio, come qualunque altra Regione, Provincia, Comune non deve perder tempo a piazzare i propri lottizzati al vertice delle istituzioni culturali. Sembra che la Polverini e Alemanno sia siano molto spesi per la nuova nomenclatura, Marco Müller in testa, che dovrà gestire il festival cinematografico di Roma. Hanno fatto male: anziché lottizzare ed erogare fondi pubblici, la Polverini avrebbe fatto bene a controllare il consumo di ostriche incrementato con l'aumento dei fondi dei gruppi consiliari e Alemanno a controllare lo stato terribile dei lavori pubblici nella capitale. E questo vale ovviamente per tutti gli enti locali, di destra e di sinistra, che usano il pretesto della cultura e dell'arte per finanziare una politica di consenso attraverso il nuovo mecenatismo, forma dilapidatrice e arbitraria di assistenzialismo. Purtroppo i principali alleati dei politici che versano fiumi di denaro per soddisfare clientele e consenso attraverso la «promozione culturale» sono quei registi, quegli artisti, quei musicisti che dell'assistenzialismo sono gli ideologi e i cantori, che fanno smorfie di riprovazione quando sentono parlare di mercato e di botteghini vuoti e chiedono allo Stato soldi, finanziamenti, sovvenzioni, erogazioni a getto continuo

di denaro pubblico. Dicono che la cultura «muore» non per la spaventosa mancanza di idee che la sta asfissando, ma perché lo Stato, in tutte le sue articolazioni, è meno munifico di una volta, perché la prodigalità sprecona di un tempo deve misurarsi con i tagli alla spesa pubblica.

E invece no: gli enti locali stiano alla larga dalla cultura, al massimo mettano a disposizione mezzi di trasporto più efficienti per i giorni in cui le città sono al centro di una manifestazione culturale o paghino gli straordinari ai lavoratori che tengono i musei aperti anche la sera. Ma ogni euro speso dalla politica per la cultura è un euro che incoraggia l'asservimento della cultura alla politica, che perpetua una politica di mance e di clientele, che allarga i confini delle competenze dei partiti sulla vita sociale, che favorisce lottizzazione e spartizione di fondi. E che ha permesso, a Roma, il blitz per cambiare i vertici di un festival cinematografico che dovrebbe vivere di idee e non di sostegni pubblici. Dove proietteranno un film già visto: quello sulla lottizzazione. Altro che ostriche a sbafo.

**Pierluigi Battista**  
(Corriere della Sera, 8 ottobre 2012)

## Destra e sinistra, il peccato culturale

Caro direttore, l'episodio della nomina dell'onorevole Melandri alla Presidenza del Maxxi merita alcune riflessioni generali, non tanto sulle polemiche di questi giorni quanto sui criteri e sulle anomalie emerse di conseguenza. Ora, non ci si può scandalizzare che un politico presieda un'importante istituzione culturale, ciò avviene in molti Paesi occidentali senza alcun clamore o scandalo, neppure ci si deve stupire che un parlamentare possa vantare competenze specifiche, interessi culturali e anche preparazione tecnica.

Dunque, cosa dovrebbe stupire più di ogni altra cosa? Innanzitutto il clamore e l'attenzione sull'arte contemporanea, e sui musei ad essa dedicati, da parte di una classe politica vergognosamente assente in tutti questi anni. Personaggi che raramente hanno solcato le porte di un qualsiasi museo si sono improvvisamente svegliati dal torpore e sentiti in dovere di esprimere la loro opinione sul Maxxi, una struttura che probabilmente non hanno mai visto né sanno dove sia ubicata.

Certamente si dirà che le valutazioni politiche possono e debbono prescindere dalla specificità dell'oggetto, che il piano procedurale e legale non richiede una conoscenza diretta del campo d'intervento, e così, chiunque è legittimato a esprimere ogni sciocchezza. Leggere le opinioni di Cicchitto, Gasparri, Fassina, Vendola su questioni di carattere museale è probabilmente oltre ogni immaginazione, è il segno

di un'incontinenza verbale che ha travalicato gli argini della vergogna. Ma qui s'innesta anche una riflessione sul ruolo di una destra e una sinistra nell'ambito culturale in Italia. Definitivamente tramontata e scomparsa una destra «futurista», sepolti gli eroi del pensiero eccellente, da Julius Evola a Filippo Tommaso Marinetti, da Ezra Pound a Ernst Junger, è rimasta una destra «chierichetta», codina, moralista, conservatrice nel senso più deteriore. Una destra genuflessa, maggiordomo di un capitalismo gaudente e vizioso, una destra culturalmente malata, incapace di leggere una contemporaneità complessa e frammentata, solo nostalgica di un passato formale, insulso e caramelloso. Non sta certo meglio la sinistra che, gettando in fretta e furia la propria ideologia, non si è accorta di gettare anche quello spirito di ricerca, di antagonismo, di situazionistica «fantasia al potere», attraverso il quale si era formato il suo sapere e definita la sua anima. Ha confuso lo spirito etico di una cultura alta con una ridicola spocchia di un perbenismo salottiero, ha ridotto in cenere un supposto primato dell'intelletto confondendolo con un più cinico snobismo manierista, ha perfino perso l'elementare ruolo di difesa dei propri alleati. «Utopia» è diventata una parolaccia, una volgarità da ragazzi, l'idea che la cultura indichi una strada che la politica deve poi costruire è un processo totalmente ignoto alla sinistra. Solo ora ci si accorge che il Pd ha addirittura un responsabile per la cultura, Matteo Orfini, faccia simpatica ma totalmente sconosciuta al mondo dell'arte. In queste condizioni, e a pochi mesi dalle elezioni politiche nazionali, chiedere o semplicemente sperare che destra e sinistra possano illustrare un programma di politica culturale è poco più che una battuta umoristica. Eppure, vorremmo sfidare i partiti a dichiarare quali impegni per la cultura intendono sottoscrivere; vorremmo chiedere quali strumenti intendono attivare per sostenere e promuovere la cultura in Italia; vorremmo capire quali e quante risorse saranno destinate al nostro patrimonio culturale e alla nostra creatività.

Una seconda questione riguarda il ministro dei Beni e attività culturali, un ministero quasi sempre giudicato di «risultato» che ha visto dal dopoguerra, tranne rarissimi casi di qualità, una processione di figure improbabili, inaffidabili, incompetenti, in alcuni casi addirittura caricaturali. Non è il caso del ministro Ornaghi, certamente un fine intellettuale, forse troppo «fine», al limite della trasparenza. Non ci si può dunque stupire se poi, lungo la fragile catena di comando istituzionale, ci troviamo sul territorio nazionale assessori alla Cultura imbarazzanti, spesso privi della pur minima competenza o sensibilità culturale, incapaci di dialogare con le istituzioni che rappresentano, colpevolmente presuntuosi. Il problema allora non è quello di una nomina più o meno





controversa, quanto piuttosto l'urgenza di restituire al mondo culturale, a quello delle università, della ricerca, dei musei, dei teatri, del cinema, della letteratura, dell'architettura, della musica, del paesaggio, della creatività quella centralità e quella dignità che in questi anni è stata saccheggata ma che comunque rimane il dna di ogni società e di ogni nazione.

**Daniilo Eccher**  
(Corriere della Sera, 31 ottobre 2012)

### Se il museo della musica è un cimitero di violini

Non bastano la seicentesca Arpa Barberini o il primo esemplare di pianoforte, un Cristofori del 1722, a evitare che il Museo nazionale degli strumenti musicali in cui sono esposti sia un vertiginoso buco nero della tutela in Italia, il simbolo dello stato comatoso in cui versa il patrimonio storico artistico. Dal 9 giugno il Museo, che ha sede a Roma in una palazzina dietro la chiesa di santa Croce in Gerusalemme, è chiuso. Si dice che lo si debba ristrutturare, ma non c'è alcun cantiere aperto. Solo sei custodi divisi su tre turni vegliano su quasi novecento oggetti che hanno pochi eguali al mondo per valore e bellezza e che, senza climatizzazione perché l'hanno staccata, sono rosciati dai tarli. Nei tre magazzini al piano terra si accatastano sotto la polvere pianoforti, cembali e violoncelli. Negli scaffali brandelli di violini, tastiere fatte a pezzi.

Dovunque lo struggente senso di un tesoro in abbandono. E sul futuro solo voci. Lo scenografo Pier Luigi Pizzi starebbe lavorando a un progetto di allestimento, ma intanto alcune parti sono state inglobate e altre lo sarebbero dalla vicina Direzione generale del cinema e da quella dello spettacolo dal vivo che, come il Museo, appartengono allo stesso ministero dei Beni culturali. Ma c'è chi sostiene che il secondo piano, dove altri strumenti sono ammassati, potrebbe far gola a società private che organizzerebbero mostre, anche con la consulenza di ex dirigenti del ministero in pensione. Sulla vicenda è scattata una denuncia della Cgil che ha diramato un comunicato e che, insieme al Comitato per la Bellezza, ha lanciato un appello per salvare il museo dalla distruzione.

Così deperisce un prezioso ma debole presidio che ha un solo difetto agli occhi di chi misura tutto in termini contabili: non attira molti visitatori, circa 13 mila l'anno, anche se fra questi figurano studiosi del mondo intero e storici della musica che vengono a Roma per vedere uno dei tre esemplari esistenti del Cristofori del 1722, campanelli d'età ellenistica, sistri in bronzo del VII secolo a.C., tamburelli cinesi, cembali del Seicento con delicate pitture, ghironde, chi-

tarre settecentesche, arpe, organi intarsiati e poi il 'ciac-ciac' futurista di Giacomo Balla. Un repertorio accumulato in gran parte da un solo collezionista, Evangelista Gorga, un tenore che nel 1896 fu Rodolfo nella prima esecuzione della Bohème di Puccini e che si dedicò a raccogliere strumenti di tutte le epoche e di tutto il mondo. Dal 1964 la collezione è nel museo, unico in Europa per quantità e valore del materiale. Ma sempre bistrattato, vilipeso, senza che nessuno si impegnasse in politiche di valorizzazione, come attestano le denunce di Antonio Latanza, che lo ha diretto per vent'anni. Ora l'abbandono è completo. La chiusura del Museo è stata decisa dalla direttrice ad interim Rossella Vodret, che nel giugno scorso era Soprintendente al Polo museale romano (di cui il Museo degli strumenti fa parte) e che da lunedì scorso è in pensione.

La Vodret aveva destituito la precedente direttrice, Luigina Di Mattia. Nell'ultimo anno dal museo sono state staccate alcune sale, che tuttora sono inutilizzate. Fra queste anche la cosiddetta "sala dell'azoto" dove pianoforti e spinette venivano ricoverate per uccidere i tarli. Un'operazione che ora non si fa più se non mandando gli strumenti in laboratori privati. È stato anche smantellato l'auditorium che ospitava concerti e conferenze. Ora vi stazionano le scrivanie di tre funzionari amministrativi sfrattati dai loro uffici passati ai colleghi di Spettacolo e Cinema. Senza manutenzione, senza una temperatura costante di 19-20 gradi gli strumenti musicali rischiano danni irreparabili. Il legno è materiale vivo, l'umidità lo gonfia. In agosto, denunciano alla Cgil, si superavano di molto i 40 gradi. Gli studiosi ancora ricordano il signor Pietro Patacchiola, restauratore capo, che con la direttrice Luisa Cervelli passava in rassegna gli strumenti anche due, tre volte la settimana, uno per volta. E qualcuno lo rammenta seduto a suonarli, quando c'era bisogno che anche solo per un attimo riprendessero vita. Ora pianoforti, organi e cembali giacciono muti, in attesa che il ministero ne fissi la sorte.

**Francesco Ermani**  
(La Repubblica, 20 ottobre 2012)

Caro direttore,  
 il suo editoriale del numero scorso (novembre), intitolato 'L'ha detto Accardo', ci ha lasciate sgomento, dove accenna alle stagioni ferrarese e reggina inondate da musicisti(e) stranieri(e); noi, se permette, siamo più interessate al caso delle musiciste, meno ai musicisti maschiotti. Il ricorso a musiciste straniere, letteralmente, ci offende; noi che siamo sempre state famose per la nostra avvenenza, oltre che per la nostra bravura muliebre e musicale. Venivano a cercarci da ogni parte d'Italia e d'Europa, portandoci via come meravigliosi trofei, capaci di suscitare invidie in chiunque avesse a vederci all'opera. Oggi forse non siamo più capaci di quelle prestazioni? Scherziamo? Se a Ferrara come a Reggio Emilia i rispettivi direttori artistici ci avessero scritturate, li avremmo soddisfatti in tutto e per tutto. E per questo siamo davvero offese. Perché come dice Accardo, brave lo siamo, belle anche. Ma allora perché si preferiscono 'badanti' straniere?

Temiamo, però, caro direttore, che il ricorso alle straniere sia più diffuso di quanto non lasci pensare il suo editoriale. Lei ha dovuto allungare il collo per guardare fino alla nostra rinomatissima regione, bastava che si affacciasse alla finestra del suo Conservatorio e ficcasse il naso in qualche stagione aquilana; e, se poi avesse voluto spaziare andando oltre, poteva impicciarsi delle vicende musicali delle vicine Marche, per vedere il medesimo panorama. Dalle sue parti, c'è un paio di stagioni, un piccolo 'circuitto', affidato alle medesime mani, che pecca dello stesso difetto denunciato da Accardo. Ma forse lì non si lamentano perché non possono vantare la nostra stessa avvenenza unita a bravura.

Comunque se vuole aprire una sottoscrizione nazionale in difesa delle belle e brave musiciste italiane, noi ci offriamo di firmarla per prime. Saluti

**Dorabella e Fiordiligi  
 dame ferraresi**

*Queste due lettere, benchè NON DESTINATE a Music@, abbiamo deciso di pubblicarle. Esse hanno per destinatari due parmigiani doc, il sindaco Pizzarotti e il giornalista Luigi Boschi, il cui sito internet è fra i più frequentati ed apprezzati. Amedue, assai simili, hanno per contenuto la nomina del dott.*

*Carlo Fontana ad 'Amministratore esecutivo' del Teatro Regio di Parma. Il mittente è il dott. Giuseppe De Leo, Direttore generale del Comune di Fano, e Presidente-Sovrintendente del Teatro della Fortuna, del quale è Direttore artistico Virginio Fedeli, titolare della Agenzia di rappresentanza artistica Atelier Musicale Artists Management. (P.A.)*

Caro Sindaco,  
 apprendo della nomina del Sig. Fontana. Sono stupefatto ed amareggiato per l'evolversi della vicenda. Io avevo chiesto che democraticamente si procedesse con il concorso di cui al bando del Commissario Ciclosi e si arrivasse alla scelta del migliore... Invece ingloriosamente avete scelto di far entrare dalla finestra ciò che non poteva entrare dalla porta. Avete modificato illegittimamente lo Statuto del Regio con una norma "ad personam" per favorire la nomina del Sig. Fontana in un modo "che ancor m'offende..". Ciò non può passare impunemente nonostante le grida e gli schiamazzi dei cortigiani "vil razza dannata". Mi vedo costretto ad impugnare tutti gli atti in ogni sede ed in ogni grado di giudizio per ripristinare il diritto e l'etica così profondamente feriti. Anzi di più sfido la SV ad un pubblico confronto sulla vicenda concedendo la scelta del luogo, della data e delle modalità in modo che ogni cittadino possa liberamente farsi una opinione su quanto è successo ma dubito che ora Ella abbia il coraggio di accettare di misurarsi con me...sui principi di legalità e trasparenza che hanno ispirato questo "modus operandi". Con vive cordialità.

**Giuseppe De Leo Sovrintendente della Fondazione  
 Teatro della Fortuna di Fano**

Caro Luigi,  
 apprendo ora della nomina del Sig. Fontana. Si tratta a mio giudizio di una palese forzatura del diritto. Ciò che non poteva entrare dalla porta si cerca di farlo entrare dalla finestra. E' di tutta evidenza che chi ha posto in essere tale procedura, a dir poco inquietante dal punto di vista etico e non legittima dal punto di vista giuridico, dovrà assumersene ogni responsabilità. Per quanto mi riguarda avendone ben titolo per aver partecipato al bando emanato dal Commissario Ciclosi, impugnerò tutti gli atti in sede civile ed amministrativa in ogni ordine e grado, con riserva sul piano penale. Ovviamente spiegherò pubblicamente tutti i risvolti di questa incredibile vicenda. D'altronde non si vive di solo pane ed i principi come i Maestri insegnano, sono intoccabili.

**Giuseppe De Leo Direttore Generale del Comune  
 di Fano e Sovrintendente della Fondazione Teatro  
 della Fortuna di Fano**



Nel mondo, ovunque, la cultura genera progresso e prosperità

# SOLO IN ITALIA NO

di Pietro Acquafredda

*L'annuale rapporto di Federculture, intitolato 'Cultura e Sviluppo. La scelta per salvare l'Italia', fotografa una nazione a due velocità: da un lato i cittadini che sembrano non voler mai rinunciare ai consumi culturali (teatro, musica, musei, mostre) neanche in tempo di crisi; dall'altro i politici, sordi anche a questi richiami ed incapaci di assumere decisioni in merito. Decisioni non necessariamente o esclusivamente economiche.*

**T**re casi. Ne bastano tre, e nessuno in Italia, per convincersi che la cultura è portatrice di progresso civile, sociale ed economico. Sì, anche economico. Chi non conosce l'avveniristica struttura architettonica, disegnata da Gehry, del Museo di Bilbao? Quel museo, contro il quale, al tempo della sua progettazione e costosa costruzione, si erano scagliati indigeni e non, è diventato oggi la più importante impresa economica della cittadina e dell'intera zona circostante dei Paesi Baschi, ripagando ampiamente l'investimento iniziale, e generando ricchezza su ricchezza. Nessuno, un tempo, ci avrebbe scommesso. Oggi, Bilbao e dintorni, senza il Museo, tornerebbe ad essere fra le più depresse d'Europa. E non è l'unico caso. La Ruhr tedesca, una intera regione a vocazione mineraria, dismessa per l'antieconomicità delle produzioni, ha convertito l'industria del carbone in industria della cultura. La Ruhr è, oggi, fra le più ricche regioni tedesche a causa della sua trasformazione in regione 'dell'arte e della cultura' (Capitale Europea della Cultura 2010). Ex capannoni industriali ed altri manufatti d'epoca, accanto a nuovi complessi architettonici disegnati dalle archistar di tutto il mondo, ospitano oggi, teatri (la bellezza di 120 teatri!), musei, orchestre, università, istituti di ricerca; e tutta la popolazione deve soprattutto alla

nuova vita della regione la sua ricchezza. Un altro esempio? In Francia, in una regione dell'estremo nord, presso lo stretto che la divide dall'Inghilterra, sta nascendo il nuovo Louvre, in una zona che un tempo era industriale ed ora non più. Accanto a quelle realtà estere, si può citare l'unica positiva recente eccezione italiana: l'Auditorium 'Parco della Musica' di Roma, inaugurato dieci anni fa tra non poche polemiche: un grande, vivacissimo, produttivo e redditizio polo culturale. Perché questi paesi, non esenti da difficoltà simili alle nostre, hanno reagito alla mancanza di lavoro e redditività nei vari settori industriali, impiantando complessi a destinazione culturale e artistica, rivelatisi oggi fra i più redditizi, e noi no? Avete mai sentito pronunciare dai nostri politici, di qualunque schieramento, la parola cultura? Non l'ha mai pronunciata Berlusconi – ed uno direbbe: ovvio! – ma neppure Prodi, e neanche Bersani e Monti. Evidentemente sono i primi a non credere sulla nostra massima ricchezza. Il quadro impietoso dell'Italia che getta via il suo più importante tesoro è sotto gli

occhi di tutti. Son passati circa due anni da quando i famosi Bronzi di Riace, usciti finalmente come nuovi dall'accurato restauro, giacciono ancora imbracati e distesi in un deposito, perchè il nuovo Museo di Reggio Calabria che dovrebbe ospitarli, non si inaugura an-



cora. Un famoso sponsor ( Della Valle) che ha deciso di far restaurare a sue spese il Colosseo, simbolo dell'Italia nel mondo ed in assoluto il monumento più visitato, non riesce ancora a far partire i lavori, come pure quell' imprenditore di acque minerali che s'è offerto di restaurare la Fontana di Trevi, al quale si oppongono difficoltà su difficoltà di carattere burocratico. Governanti analfabeti propongono e poi difendono l'apertura di una discarica a qualche centinaio di metri da Villa Adriana di Tivoli, uno dei più vasti complessi storico-architettonici famosi al mondo, già proclamato patrimonio dell'umanità. Pompei e numerosi altri siti archeologici giacciono nel più totale abbandono. Insomma, perché l'Italia, in ciò che rappresenta il suo massimo vanto agli

occhi del mondo, e cioè l'Italia dei teatri, delle bellezze paesaggistiche, dei siti archeologici, dei grandi monumenti, della creatività, del design, della cultura, perché questa Italia deve essere salvaguardata dai privati, come il benemerito Fai, e non dallo Stato? Di chi è la responsabilità di tale incivile ed antieconomica incuria? Certamente non dei cittadini. Anomalie perfino nelle stanze del ministero. Nel suo veloce passaggio da via del Collegio

romano, il ministro Galan nominò alla direzione della famosissima storica Biblioteca dei Gerolamini un milantatore di titoli nobiliari e referenze, oltre che commerciante di libri antichi; e il ministro Ornaghi, successore di Galan, è rimasto alla finestra a guardare, in attesa che la magistratura prendesse provvedimenti coercitivi contro quel signore, tale Marino Massimo De Caro, accusato della sparizione di numerosi volumi antichi di grande valore. Il quadro che emerge dal recente 'Rapporto annuale sullo stato della cultura in Italia' elaborato da FederCulture, rivela elementi, non nuovi, ma sempre impressionanti, anche fermandoci ai soli numeri. Chi temeva che i consumi di musica, teatro, mostre, musei ecc... sa-

rebbero calati per effetto della crisi - che, invece, ha fatto sentire i suoi colpi nel settore dei libri e dei dischi, come anche dei giornali - resterà sorpreso dai dati di tale rapporto.

In valori assoluti la spesa degli italiani in tale settore, stando al rapporto FederCulture che ha elaborato dati ISTAT, negli ultimi dieci anni ( 2001-2011) è cresciuta del 26,3%, attestandosi intorno ai 70,9 miliardi di Euro; e rappresentando intorno al 7,4% della spesa totale delle famiglie, e nel solo 2011, rispetto al 2010, del 2,6%. Per i vari settori, negli ultimi dieci anni, l'incremento ha favorito più di ogni altro settore il teatro (+17%), a seguire i concerti di musica classica (+11%), e, infine, musei e mostre (+6,1%). (Gli ultimi dati segnalano una leggera flessione, per

l'insistenza e l'aggravarsi della crisi). Lo slogan del Teatro Eliseo di Roma, ad inizio della passata stagione: ' Rinuncio a tutto ma non al teatro', fotografava con esattezza ed anche con una punta d'orgoglio, la rosea situazione del teatro italiano, almeno dal punto di vista della presenza del pubblico e della sua affezione. E lo Stato che ha fatto?

Nello stesso decennio preso in esame da FederCulture, il bilancio del ministero interessato ( MIBAC) è passato da 2.120 milioni di Euro a 1.425, con una perdita secca del 36,4%,

attestandosi la spesa per la cultura attorno allo 0,19 del bilancio dello Stato, ed allo 0,11 del PIL. Il cosiddetto FUS ( Fondo Unico per lo Spettacolo, con il quale lo Stato finanzia le attività del settore) è passato dai 501 milioni di Euro del 2002, ai 411 del 2012, con una diminuzione del 17,9%.

E gli organi competenti dello Stato, nel medesimo periodo, ad esempio, non hanno mosso neppure un dito per la totale deducibilità dal reddito di qualunque donazione in favore della cultura ( invece, si sta pensando ad una norma che favorisca in tal senso le donazioni ai partiti politici, come se non sperperassero già abbastanza denaro pubblico!).

Negli ultimi tempi, poi, soprattutto durante il mini-







stero Bondi/Tremonti, alcune leggi hanno ulteriormente strozzato le attività culturali, ponendo limiti al numero dei componenti dei consigli di amministrazione delle fondazioni culturali, restringendo in tal modo l'eventualità di ingresso di soci privati; limitando la possibilità di spesa degli enti locali, anche di quelli che hanno avanzi di bilancio, nel settore delle mostre, ad esempio; e, da ultimo, con una infame legge, richiamata da una circolare di Salvatore Nastasi, direttore generale e grande manovratore del ministero (sempre lui!), che vieta ai musicisti che lavorano nelle orchestre di esercitare qualunque libera attività al di fuori di esse, norma protestata da notissimi musicisti e da Claudio Abbado che ha addirittura annullato tutti i suoi concerti già programmati presso le nostre Fondazioni lirico-sinfoniche, dando il colpo di grazia alla musica in Italia.

È facile concludere sulla disattenzione, distrazione, incapacità, ed anche malafede dei nostri politici, ai quali si sono aggiunti, distruzione a distruzione, i terremoti degli ultimi anni, in Abruzzo e nell'Emilia.

Dopo Bondi, Galan e, dopo Galan, Ornaghi. Chi è costui? Nessuno lo conosce, il più assente dei ministri tecnici - è stato definito; di lui non si riesce a comprendere cosa abbia fatto in quasi un anno di permanenza al suo dicastero - come fanno soprattutto le popolazioni colpite dal terremoto dell'Emilia: all'indomani del terremoto e nelle settimane e mesi successivi, il ministro ombra non si è mai materializzato neanche per un istante a Mantova, nonostante le notizie dei gravi danni subiti dal Palazzo Ducale. Che cosa altro deve accadere in Italia per cambiare direzione?@

La cultura, in Italia, vale il 5,4% della ricchezza prodotta e impiega 1,4 milioni di persone

## UN COMPARTO DA 76 MILIARDI DI EURO

Frutta al Paese il 5,4% della ricchezza prodotta, equivalente a quasi 76 miliardi di euro, e dà lavoro a un milione e quattrocentomila persone, ovvero al 5,6% del totale degli occupati del Paese. Superiore, ad esempio, al settore primario, oppure a quello della meccanica. E, allargando lo sguardo dalle imprese che producono cultura in senso stretto - ovvero industrie culturali, industrie creative, patrimonio storico-artistico e architettonico, performing arts e arti visive - a tutta la 'filiera della cultura', ossia ai settori attivati dalla cultura, il valore aggiunto prodotto dalla cultura schizza dal 5,4 al 15% del totale dell'economia nazionale e impiega ben 4 milioni e mezzo di persone, equivalenti al 18,1% degli occupati a livello nazionale.

Sacrificata spesso sull'altare della riduzione del debito pubblico, la cultura dimostra non solo di poter 'sfamare' il paese, ma di 'far mangiare' già oggi quasi un quinto degli occupati italiani. Ecco la risposta a chi sostiene che la cultura non produce PIL, ecco la via italiana per combattere la crisi: è quanto emerge dal "L'Italia che verrà: Rapporto 2012 sull'Industria culturale in Italia" elaborato da Symbola e Unioncamere con la collaborazione e il sostegno dell'Assessorato alla cultura della Regione Marche presentato a Treia, durante la prima giornata del Seminario estivo della fondazione.

Si tratta del primo rapporto in Italia a quantificare il peso della cultura nell'economia nazionale. Con risultati, spiegano Symbola e Unioncamere, "che smentiscono chi la descrive come un settore non strategico e rivolto al passato, e la inquadrano invece come fattore trainante e di rilancio per molta parte dell'economia italiana, sicuramente una delle leve per ridare ossigeno ad un Paese messo a dura prova dalla perdurante crisi". Basti guardare la tendenza del quadriennio 2007-2011: la crescita nominale del valore aggiunto delle imprese del settore della cultura è stata dello 0,9% annuo, più del doppio rispetto all'economia italiana nel suo complesso (+0,4% annuo). Dato che si riflette anche sulla caparbia tenuta occupazionale dell'industria culturale, nonostante la crisi: nel medesimo periodo gli occupati nel settore sono cresciuti dello 0,8% annuo, a fronte della flessione dello 0,4% annuo subita a livello complessivo.

Ancora: il saldo della bilancia commerciale del sistema produttivo culturale nel 2011 ha registrato un attivo per 20,3 miliardi di euro che ha permesso alla cultura di contribuire alla ripresa, seppur contenuta, del PIL tra il 2010 e la prima parte del 2011. A livello di economia complessiva, invece, la bilancia indicava -24,6 miliardi. L'export di cultura vale oltre 38 miliardi di euro e rappresenta il 10% dell'export complessivo nazionale; l'import è pari a 17,8 miliardi di euro e costituisce il 4,4% del totale. Interessante anche la capacità attrattiva della cultura sul turismo: fatta cento la spesa turistica sul territorio italiano nel 2011, la componente attivata dalle industrie culturali è quantificabile al 33,6% del totale, equivalente a 23,3 miliardi di euro.



## IL CASALINGO DEL FLAMINIO

Invitato ad una vacanza intellettuale in Laguna, molti anni dopo quella che l'Albertone di 'Vacanze intelligenti' propose alla pacioccona di sua moglie, costretto dai figli che si vergognavano un po' dei loro genitori fruttaroli, il casalingo del flaminio, Albertone Arbasino, giunge alle stesse acute conclusioni che il pubblico delle sale cinematografiche era indotto a fare dal film di Sordi. L'arte contemporanea, la musica in primis, è una 'presa per i fondelli', esattamente ciò che Arbasino ha sentenziato sul suo diario di 'Repubblica', nel più assordante silenzio generale. Non un bisbiglio, un soffio, di quelli ti tanta musica d'oggi che a suo dire sarebbero intrasmissibili alla radio, non un accenno di reazione da parte dei musicisti, diretti interessati, qui messi sul banco degli imputati. Per paura.

Temono forse che l'acuto osservatore, per una volta nei panni 'casalinghi' della sua più famosa invenzione letteraria, con semplice trasposizione geografica da Voghera e Roma, torni sui suoi passi per cantargliela tutta ai musicisti che si ostinano ad andare per la loro strada, senza curarsi delle critiche di un militante avanguardista, sebbene ex. Senza attaccarlo direttamente - troppo facile?


Sarebbe bastato che gli avessero fatto notare, al critico avanguardista ex, come la letteratura, la pittura, la scultura, l'architettura, la poesia, il cinema, la sua stessa prosa letterariamente sofisticata, abbiano compiuto nell'ultimo secolo, cammini paralleli a quelli musicali, senza beccarsi mai il dileggio e l'insulto di chicchessia, lui compreso. Già, il casalingo del Flaminio non sarebbe mai capace di gettare a mare il Joyce dell'Ulisse, o quelle figure lacerate di Bacon, o le avveniristiche architetture non di Piano, ma di Gehry che in taluni casi sfidano le stesse leggi di gravità, con la terra che giace muta, in estasi, a guardare. Contro la musica, invece, egli si scaglia,

osa tanto, perchè la musica, arte 'liquida' per sua stessa natura, tollera senza alzare mai la voce, che anche i casalinghi azzardino giudizi, fra quel pentolame di citazioni, inutili e molte volte incomprensibili dottaggini, in un chiacchericcio da bar sport, il lunedì mattina, a partite concluse. Ha salvato solo Boulez, insignito del Leone d'oro da quella stessa Biennale che dagli anni Cinquanta o giù di lì, non l'ha mai invitato e che ora pensa di rimediare con il musicista 87enne, porgendogli il Leone riparatore. Che se fa?

Ma se a salvare Boulez è il medesimo casalingo del Flaminio, flagello della musica d'oggi, c'è da credergli? Tanto valeva che avesse affossato anche lui, annegandolo in laguna. Morti e resurrezioni, polvere ed altari, sconfitte e trionfi non sono affari da casalinghi.

*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](http://www.carispaq.it)