



MUSIC@



NAPOLITANO DENUNCIA: CULTURA TRASCURATA E SOTTOVALUTATA

Vent'anni dopo
L'eterna giovinezza di Nureyev

Archivio storico della Fenice
Verdi riscoperto

Nuova legislazione
Fondazioni liriche e Conservatori

Teatri nel mondo. I festeggiati del 2013
Verdi, Wagner, Britten e gli altri



Marzo-Aprile
2013

SOMMARIO

DENUNCIA _____ 4

Cultura dimenticata e sottovalutata in Italia

di Giorgio Napolitano

FOGLI D'ALBUM _____ 8

Parole che Monti non conosce e non pronuncia o pronuncia a sproposito

CELEBRAZIONI _____ 9

Tutti i festeggiati del 2013: Verdi, Wagner, Britten e gli altri

di Pietro Acquafredda

APPUNTAMENTI _____ 11

Calendari dei maggiori teatri nel mondo

a cura di Andrea De Santis

CORRISPONDENZE _____ 16

Ancora su Wagner e Verdi Napolitano scrive a Barenboim e il direttore ringrazia

a cura della redazione

NUREYEV, 20 ANNI DOPO _____ 18

L'eterna giovinezza di Rudy

di Vittoria Ottolenghi

Il podio per non uscire di scena

di Sergio Trombetta

SOFIA GUBAIDULINA _____ 23

Bentornata Sofia

FOGLI D'ALBUM _____ 24

Toccata troncata

di Sofia Gubajdulina

SCOPERTE _____ 27

Giuseppe Verdi nell'Archivio storico della Fenice

di Franco Rossi

FOGLI D'ALBUM _____ 30

Melandri al MAXXI: per Giovanna garantisce Lorenzo

NOVITA' EDITORIALI _____ 31

Musicisti e Nazismo

Intervista a Nicola Montez
a cura di Francolina del Gelso

FOGLI D'ALBUM _____ 33

Allevi non sostituisce Paganini

Lettera-smentita

di Roberto Iovino

LETTO SULLA STAMPA _____ 34

Articoli di Stefano Montefiori, Francesco Merlo
Lucio Villari e Sergio Romano

FOGLI D'ALBUM _____ 37

Ieri concorsini, oggi concorsoni

di Valeria Blasetti

DOCUMENTI & COMMENTI _____ 38

Legge n. 228. I diplomi dei Conservatori

Intervento di Bruno Carioti

Nuovo regolamento per le fondazioni liriche

Interventi di Giuseppe Pennisi, Pietro Acquafredda, Elisabetta Guarnieri

OMNIBUS _____ 48

Walter Tortoreto

ARIA DEL CATALOGO _____ 50

Leone che cinguetta

di Leporello

Conservatorio "Alfredo Casella"

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



Bimestrale di musica
Anno VIII N.32 Marzo - Aprile 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
Versione online: Alessio Gabriele

Hanno collaborato a questo numero:
Valeria Blasetti, Bruno Carioti, Francolina del

Gelso, Andrea De Santis, Elisabetta Guarnieri,
Roberto Iovino, Giuseppe Pennisi, Franco
Rossi, Walter Tortoreto

Letto sulla stampa
Stefano Montefiori (Corriere), Francesco Merlo
(Repubblica), Lucio Villari e Sergio Romano (Corriere)

Abbiamo ritrovato e ripubblicato scritti di:
Vittoria Ottolenghi, Sergio Trombetta



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

Lettere al direttore. Indirizzare a:
acquafreddapietro@gmail.com

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



Il Presidente della Repubblica sulla condizione della cultura **TRASCURATA E SOTTOVALUTATA** di Giorgio Napolitano

Mai un Presidente della Repubblica italiana si era espresso con tanta durezza contro politici e governi che hanno, a suo dire, trascurato colpevolmente la cultura in Italia.

Sono stato invitato e ho accettato di venire qui perché sono convinto - e non solo per quello che riguarda me stesso, ma per la responsabilità che ricopro - che quando i padri costituenti hanno scritto la nostra Carta fondamentale non hanno immaginato per il Capo dello Stato un ruolo che si risolvesse (come si dice per i re in altri Paesi) nel tagliare nastri alle inaugurazioni. Ho ritenuto che il Presidente della Repubblica dovesse, secondo la nostra concezione costituzionale, prendersi delle responsabilità, senza invadere campi che non sono suoi: le responsabilità del Governo non sono quelle del Presidente della Repubblica, e viceversa. Ma credo di dovere sempre cercare di interpretare le esigenze, gli interessi generali del Paese, anche in rapporto a scelte del Governo - che rispetto, perché non posso assolutamente sostituirmi a chi ha la responsabilità del potere esecutivo - attraverso un dialogo al quale intendo dare il mio contributo.

Innanzitutto - se posso dire qualcosa a proposito del titolo di questa assemblea - forse 'emergenza dimenticata' non è l'espressione più adatta. Perché non è una questione di emergenza: quando parliamo di cultura parliamo di una scelta di fondo trascurata in un lungo arco di tempo. E le questioni che abbiamo davanti oggi non sono nate un anno fa, con questo governo; la scelta che auspichiamo per la cultura resta da fare perché non è stata fatta in modo conseguente per anni, per non dire per decenni, nel nostro Paese. Il Manifesto del Sole-24 Ore e il Rapporto 2012 di Federculture ci dicono molto a proposito della cultura come motore o moltiplicatore dello sviluppo - questa espressione è ritornata anche nell'intervento del ministro Fabrizio Barca - perché quello che ci deve assillare è come rilanciare lo sviluppo nel nostro Paese: sviluppo produttivo, sviluppo dell'occupazione e, soprattutto, prospettiva di valorizzazione

delle personalità e dei talenti dei giovani, delle giovani generazioni. Questo deve essere il nostro assillo. E dobbiamo sapere che la cultura può rappresentare un volano fondamentale per avviare una nuova prospettiva di sviluppo non solo in Italia ma anche, più in generale, in Europa.

Ho apprezzato anche il contributo che in questi documenti si dà ad un'analisi delle diverse componenti della cultura, sotto il profilo delle ricadute sulla crescita dell'economia e concretamente sulla crescita del PIL. Lo ha fatto, in modo particolare, in un suo studio il professor Sacco, che ha individuato sette componenti: da un cosiddetto "nucleo non-industriale" alle industrie culturali e alle industrie creative, alla scienza e alla tecnologia, e ha misurato quale sia il peso occupazionale di ciascuna di queste componenti della sfera complessiva della cultura, e anche quale sia - cosa molto significativa - il grado di propensione all'export, e di successo nell'export, di queste componenti delle attività culturali.

Persiste in Italia - perché non è nata ieri - una sottovalutazione clamorosa di queste tematiche, di queste analisi, di queste ricerche: una sottovalutazione clamorosa da parte delle istituzioni rappresentative del mondo della politica, del governo nazionale, dei governi locali e anche di diversi settori della società civile. C'è una sottovalutazione clamorosa, quindi, delle conseguenze che invece bisognerebbe trarne sul piano delle politiche pubbliche; e non inganni la parola "pubbliche", perché ci sono politiche come quella fiscale vanno rivolte a sollecitare e rendere sostenibili anche iniziative private, del settore privato e del settore sociale: non si tratta di affidare tutto al pubblico, tutto allo Stato. Comunque, a monte di tutte le carenze che qui sono state denunciate, di tutte le cecità di cui soffre la condizione riservata alla cultura oggi in Italia, c'è la scarsa consapevolezza - l'ho ripetuto anche qualche giorno fa - dell'importanza decisiva per il nostro Paese di uno straordinario

patrimonio, "ben più largo - ha detto Giuliano Amato - di quello costituito dalle opere d'arte e tuttavia nutrito dallo stesso patrimonio genetico". Ma non voglio ritornare su questa accezione più larga, che il Presidente Amato ha assai bene prospettato ed esemplificato. Riprendo invece la sua difesa della scelta dell'Assemblea Costituente. Difendo l'art. 9 come uno dei principi fondamentali della Repubblica e della Costituzione, come scelta meditata, lungimirante e di sorprendente attualità; anche per come ha saputo abbracciare in due righe tutti gli aspetti essenziali del tema che ancor oggi dibattiamo (e voglio rendere omaggio a quei signori che sapevano scrivere in due righe una norma: sapevano scrivere in italiano le leggi, e innanzitutto la Legge fondamentale).

Vogliamo rileggerle, quelle due righe? Cito anche il primo comma, non solo il secondo: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica" - e già questo è un accoppiamento che non dovremmo mai trascurare nei nostri discorsi: cultura e ricerca scientifica e tecnica. L'articolo quindi continua: "[La Repubblica] tutela il patrimonio storico e artistico della Nazione". Ebbene, quanto oggi le istituzioni della Repubblica 'promuovono' e 'tutelano'? Promuovono e tutelano ancora pochissimo, in modo radicalmente insufficiente. Quale peso - ci dobbiamo chiedere, al di là delle proclamazioni - si

sta di fatto riconoscendo a quel dettato costituzionale, e dunque ad una corretta visione del rapporto tra cultura e scienza, da una parte, e sviluppo dell'economia e dell'occupazione dall'altra? Non vorrei ragionare soltanto in termini economici: quale peso si sta riconoscendo al rapporto tra cultura e scienza, ulteriore incivilimento del Paese, benessere dei cittadini misurato secondo nuovi indici qualitativi, valorizzazione dell'identità e del prestigio dell'Italia nel mondo? Perché non c'è soltanto da valutare quale aiuto diano alla crescita del prodotto lordo la cultura e la scienza, ma come esse siano parte integrante del nostro stare nel mondo, con il profilo e il prestigio che le generazioni che ci hanno preceduto hanno assicurato all'Italia. In effetti, ripeto, si sta prestando a tutti questi fattori un'attenzione assolutamente inadeguata. Ed io ho posto, e ancora oggi intendo porre, questo problema in via prioritaria e di principio, cioè per quel che di per sé esso significa, prima di venire a considerazioni relative a temi di intervento legislativo



e di finanza pubblica. Ma non eludo questi temi, e non esito a esprimermi con spirito critico anche nei confronti dei comportamenti dell'attuale governo nel suo complesso, pur conoscendo la sensibilità e l'impegno dei singoli ministri, e non perdendo di vista quel che l'Italia deve al governo del Presidente Mario Monti per un recupero incontestabile di credibilità e di ruolo in Europa e nel mondo.

Sappiamo - anche se qui non si tratta di fare i ragionieri, ma di ragionare politicamente: fare i ragionieri e ragionare sono due cose diverse - che è stato e resta necessario fare i conti con un livello di indebitamento pubblico raggiunto nel corso di decenni e con un grado di esposizione ai rischi del mercato dei titoli del debito sovrano nella Zona Euro, e quindi resta indispensabile perseguire obiettivi rigorosi, in tempi stretti, concertati in sede europea, di riduzione della spesa pubblica e di contenimento della sua dinamica. Se non facciamo questo, a quale livello schizzeranno

gli interessi dei nostri titoli pubblici? Quanto dovremo pagare? C'è anche tanta gente modesta che ha comprato buoni del tesoro: come facciamo a non rendere loro gli interessi che ci siamo impegnati a pagare e che rischiano di crescere? Oggi, dobbiamo pagare fino a 80 miliardi all'anno di interessi sul debito pubblico: che cosa potremmo fare anche solo con una piccola

parte di questi 80 miliardi? Dobbiamo scrollarci dalle spalle questo peso insopportabile. E dobbiamo farlo perché altrimenti questi sono i casi e i modi in cui uno Stato può fallire, e non credo che possiamo giocare con questo rischio oggi e nel prossimo futuro, nel nostro Paese, chiunque governi e qualunque situazione politica e parlamentare esca dalle elezioni. Però, io pongo una domanda, chiaramente molto problematica, anzi critica: ma è fatale che per riuscire in questo sforzo di risanamento della finanza pubblica si debba ancora procedere con tagli rilevanti a impegni di finanziamento in ogni settore di spesa, tagli più o meno uniformi o, come si dice - è diventato un termine abbastanza consueto - "lineari", senza tentare di far emergere una nuova scala di priorità nell'intervento pubblico, e quindi nella ripartizione delle risorse? Non credo, onestamente - pur avendo grande considerazione per chi deve far quadrare i conti pubblici: badate che non è uno scherzo per nessuno - che ciò sia fatale e che ci si debba arren-

dere a fuorvianti automatismi. La logica della spending review dovrebbe essere di ottenere risparmi di spesa, in qualsiasi settore, attraverso modifiche strutturali, modifiche di meccanismi generatori di spreco e distorsioni pesanti, e attraverso l'avvio di processi innovativi nella produzione di servizi pubblici e nella costruzione di programmi di intervento pubblico. Questa logica dovrebbe però far salva un'attribuzione di maggiori risorse e finanziamenti da considerare finora sacrificati, a impegni che sono invece essenziali per una ripresa e una nuova qualificazione dello sviluppo del Paese. Si deve salvaguardare una quota accresciuta e consistente di risorse, pur nella generale riduzione della spesa pubblica, per cultura e ricerca, tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico. Perché il contenimento della spesa pubblica e soprattutto della sua dinamica, e innanzitutto la riduzione della sua entità attuale, non comportano che non ci debba essere e non ci possa essere selezione. È molto arduo scegliere e dire: "questo sì e questo no", ma questa è la politica; la responsabilità della politica sta nello scegliere, nel dire dei "no" e nel dire dei "sì". E io credo che debbano essere detti più "sì" a tutto quello che riguarda la cultura, la scienza, la ricerca, la tutela e la valorizzazione del nostro patrimonio. Qualche spunto specifico. Ritorno innanzitutto sulla ricerca scientifica, di cui ho detto qualche giorno fa in occasione della Giornata per la ricerca sul cancro. L'Italia ha in campi fondamentali della ricerca tradizioni ed energie vive, dei talenti e un prestigio di cui molti, ad ogni livello, nella sfera istituzionale e nell'opinione diffusa, non si rendono conto. Abbiamo dei tesori ignorati, delle capacità, un dinamismo di competenze e di passione per la scienza che vengono largamente ignorati. Io Parlo di talenti che operano anche fuori d'Italia: qualche giorno fa, in Quirinale, alla Giornata per la ricerca sul cancro c'era, fra gli altri, il professor Pier Paolo Pandolfi, un italiano che vive in America da vent'anni e da cinque dirige il Centro di Ricerca Oncologica di Harvard, uno dei più importanti al mondo, ed è venuto a dirci: voi avete tali istituti e tali talenti che dobbiamo lavorare insieme, io italiano dall'America e voi italiani in Italia. Voglio parlare anche di quei tanti italiani che vivono e operano servendo in istituzioni di ricerca europee. Sono andato a Ginevra e ho incontrato centinaia di ricercatori italiani al CERN; sono andato a L'Aja, all'ESTEC, centro di ricerche e tecnologie spaziali: altre centinaia di italiani che sono andati lì anche poco dopo i vent'anni, dopo aver preso la laurea o il dottorato, e che sono chiusi tutti i giorni, dalla mattina alla sera - in luoghi che non sono Roma, che non sono belli come le nostre città - mossi non solo dalla passione per la ricerca e dall'impegno per onorare la tradizione scientifica del nostro del nostro Paese. È qualcosa che deve far riflettere profondamente, anche quando sentiamo dire: aiutateci, non solo con

finanziamenti. Per esempio, i due centri che ho citato sono naturalmente finanziati dalle istituzioni europee, e noi - non ce lo dimentichiamo - siamo tra i maggiori contributori, e quindi contribuiamo a finanziare sia la ricerca spaziale, sia le ricerche del CERN; però, è giustissimo dire: "non solo questo, non solo i soldi, occorre dell'altro". Occorrono capacità operative, occorre liberarsi dal peso delle procedure burocratiche - lo ha detto bene e con forza Ilaria Capua - e anche dal peso crescente di una oramai impraticabile foresta legislativa e normativa che non fa che crescere da una settimana all'altra. Abbiamo talenti e abbiamo istituzioni. E io mi domando - vi svelo un particolare - come sia stato possibile qualche tempo fa che un oscuro estensore di norme abbia preteso di redigere un articolo di legge che prevedeva la immediata soppressione di 12 istituti di ricerca. Il lavoro di questo signore è finito nel cestino, perché abbiamo cercato - non è vero, ministro Profumo? - di tenere insieme gli occhi aperti. Ma è una spia di che cosa può significare la peggiore mentalità burocratica quando è chiamata a collaborare a scelte di governo, che devono invece essere libere da queste incrostazioni. Un secondo spunto: tutela del paesaggio e del patrimonio. Tutela, cura e valorizzazione del territorio, perché questo è qualcosa che spesso - ma la signora Ilaria Buitoni lo sa benissimo, e lo sa benissimo il FAI - sfugge: si pensa solo al costruito e non si pensa al dove si costruisce, alla messa in sicurezza del territorio. Quello che stiamo vivendo in questi giorni con le alluvioni, in tante parti del Paese, ci allarma. Sono stato mesi fa, dopo le alluvioni nelle Cinque Terre, a Vernazza, e - scusate se mi ripeto, ma certe volte è inutile inventare qualcosa di diverso - ho detto lì: "Abbiamo alle spalle una lunga storia di piani per la difesa del suolo, l'ultimo del 2010, con cui si stanziava credo un miliardo; ebbene, è una lunga storia di piani, di stanziamenti via via disgregatisi, persi per strada, non portati a compimento. Questa è la dura storia, questa è la realtà. Quante volte abbiamo aperto questo capitolo, a partire dall'alluvione del 1966 a Firenze, e poi ce ne siamo dimenticati o lo abbiamo chiuso alla meglio, abbiamo rinviato ad un successivo piano quello che non eravamo stati capaci di fare, realizzando il piano precedente! E questo rischio antico si è fatto più acuto, ha assunto dimensioni diverse, forme più violente perché siamo - piaccia o no - nell'epoca del cambiamento climatico". Oggi le alluvioni non sono quelle di sempre, le frane non sono quelle di sempre, e abbiamo bisogno di un impegno ancora più forte, ancora più determinato e soprattutto operativo. E non ci siamo: non ci siamo né nella comprensione del problema né nell'azione conseguente a tutti i livelli, innanzitutto - dico - a tutti i livelli istituzionali.

Ora, se mi consentite, io vorrei fare anche qualche osservazione per così dire di carattere "trasversale", cioè

che riguarda tutti i settori di attività culturale a cui ci siamo riferiti. Le considerazioni da fare sono abbastanza semplici. Innanzitutto, dobbiamo assicurarci che ci siano anche comportamenti individuali e collettivi nuovi (ecco in che senso "educare", "far crescere" il paese), perché ci sono - parliamoci chiaro - comportamenti che recano ingiuria e danno al nostro patrimonio monumentale, che non solo non si tutela ma spesso si lascia devastare, si lascia ferire, vandalizzare. Abbiamo bisogno di comportamenti responsabili in questo senso; e abbiamo bisogno di comportamenti sensibili anche per quello che riguarda la spesa per i consumi, la spesa delle famiglie. Viviamo in un periodo difficile, perché si restringono le entrate disponibili per moltissime famiglie, c'è mancanza di lavoro, c'è cassa-integrazione, ci sono giovani che vedono un'ombra pesante sul loro futuro. Nello stesso tempo, proprio in questo periodo di restrizioni dure e obbligate, vediamo anche i segni di una evoluzione nuova nel costume, nelle scelte dei consumi. E il fatto che diminuiscono sì tanti consumi di beni durevoli o abituali beni di consumo, ma invece non diminuisca la spesa per la fruizione del patrimonio culturale, né la spesa per i musei, né la spesa per quello che riguarda la partecipazione ad attività culturali, e di arricchimento morale e civile, questo è un segno molto incoraggiante che noi dovremmo riuscire a generalizzare nella realtà del nostro Paese. Poi c'è qualche cosa che non posso sottacere. Badate che in tutti i settori, anche in quelli che fanno capo ad attività culturali, occorrono scelte non conservative per quel che riguarda le strutture e per quel che riguarda le realtà che si sono venute accumulando e incrostando nel corso del tempo. Guai se dovessero prevalere atteggiamenti difensivi, di difesa e conservazione di tutto l'esistente; e anche, diciamo pure, guai se dovessero prevalere atteggiamenti puramente difensivi di posizioni acquisite in termini di categoria, in termini corporativi. Abbiamo bisogno di innovare soprattutto nel senso - come giustamente si è detto - della sburocrazizzazione e del miglior uso delle scarse o limitate risorse disponibili nel complessivo bilancio dello Stato. Non dobbiamo, in questo modo, farci imbrigliare: non tutto quel che c'è in ognuna delle nostre istituzioni che si occupano di cultura e di scienza è difendibile, non tutto è valido, non tutto è produttivo. E dobbiamo avere il coraggio di innovare, se vogliamo salvaguardare l'essenziale, la funzione e il futuro di queste nostre attività. Infine - ma non entro nel merito e spero che oggi pomeriggio si sviluppi anche questa dimensione del dibattito - i soggetti: quali sono i soggetti che debbono entrare in campo per portare avanti una nuova politica, una nuova visione del ruolo della cultura in tutte le sue espressioni? Il ministro Barca ha detto provocatoriamente - però ha fatto bene - che non è questione di

soldi, o non è solo questione di soldi. Penso che se io vi avessi detto: "non esiste nessuna questione di soldi", non mi sareste stati a sentire, perché una questione di soldi esiste, per la cultura, per la scuola, per l'università e per la ricerca; esiste, e l'ho già detto. Però esiste anche una questione fondamentale che si chiama capacità progettuale, realizzatrice e gestionale. Questo significa innanzitutto che abbiamo bisogno in questo senso di una nuova qualificazione delle istituzioni pubbliche. Per esempio le Regioni: non getto l'anatema sulle Regioni - ci mancherebbe altro - però dell'esperienza dei fondi europei per il Mezzogiorno dobbiamo sentire tutto il peso - stavo per dire la vergogna, ma non voglio esagerare - per non avere utilizzate risorse preziose o per averle utilizzate male. Credo che l'impegno con cui il ministro Barca si è messo all'opera per perseguire il recupero e la riprogrammazione delle risorse dei fondi europei determinando delle scelte sapienti - che hanno dato un posto di grande rilievo, per esempio, a progetti per la cultura, come per Pompei - sia uno dei segni positivi venuti da questo governo, e dobbiamo incoraggiarlo. Soggetti istituzionali da riqualificare e soggetti del privato e del privato sociale da chiamare a raccolta, da stimolare: lei lo sa presidente Squinzi, io dico sempre che c'è un problema di più forte impegno negli investimenti pubblici e privati per la ricerca, e quindi anche da parte delle aziende, soprattutto di quelle maggiori, ma delle stesse medie aziende che oggi competono sul piano internazionale con successo in quanto hanno alle spalle non solo un'eredità - quella di cui ci ha parlato Giuliano Amato, il grande background della creatività italiana - ma perché hanno investito in ricerca e innovazione. Abbiamo bisogno di investimenti privati, abbiamo bisogno di investimenti pubblici, abbiamo bisogno di mobilitazione nuova di soggetti sociali e cooperativi, anche adeguando - come ha detto la signora Buitoni - la legislazione italiana all'esigenza di valorizzare questi apporti.

Io capisco - voglio dirlo francamente - tante impazienze. Naturalmente, io ho fatto nel passato il "comiziante", e quindi sono abituato anche ad affrontare battibecchi in piazza, non soltanto cioè parlando io e prendendo gli applausi di chi mi ascolta. Ma oggi faccio un altro mestiere, e vorrei dire con molta pacatezza e senso di responsabilità: fate valere le vostre legittime preoccupazioni, esigenze, insofferenze, proteste, fatele valere con il massimo sforzo di razionalità e di responsabilità perché solo così potremo portare la cultura più avanti e il Paese fuori dalla crisi.@

Discorso pronunciato dal Presidente della Repubblica al Teatro Eliseo di Roma il 15.XI. 2012., a conclusione degli 'Stati generali della cultura', organizzati dal 'Il Sole 24 Ore'.

PAROLE CHE MONTI NON CONOSCE E NON PRONUNCIA. O PRONUNCIA A SPROPOSITO



Ci deve essere un buco nel dizionario di Mario Monti. Solo un buco potrebbe giustificare l'assenza di qualche termine dal suo vocabolario pubblico, e, immaginiamo, anche privato. Che è successo alla lettera 'C' del dizionario del prof. Monti? Perché, non c'è occasione per il premier Monti - che in questo va ad allungare la lista dei suoi predecessori e di tanti leader politici italiani di ogni schieramento - di pronunciare la parola 'CULTURA'? Non la conosce, per il buco nel suo dizionario, o ha paura di mordersi la lingua, pronunciandola, e perciò la evita accuratamente?

Ad onor del vero, Monti, ad un certo punto sembrò voler riparare. Seduto, da Fazio, sulla poltrona di 'Che tempo che fa', provò a pronunciare quella parola; solo che, nel timore di mordersi la lingua, non l'ha sputata fuori da sola, con la necessaria sottolineatura che il caso richiedeva. L'ha sibilata, spostando l'accento su altri due termini, molto ricorrenti nel suo vocabolario pubblico e che egli ha messo appresso: 'cultura della politica, cultura dell'economia'; ambedue mancano in Italia, ha detto il premier, allo stesso modo - diciamo noi - in cui il termine 'cultura', manca dal suo vocabolario. E si è battuto per convincere il pubblico televisivo che quelle

due culture: politica ed economica, devono assolutamente crearsi in Italia; esattamente come noi ci batteremo perchè il termine CULTURA faccia parte, d'ora in avanti, del suo vocabolario, oltre che dei suoi interessi, anche in previsione di un suo coinvolgimento nel prossimo governo del paese.

Altra falla nel suo vocabolario, alla lettera 'S'. Mai sentita nominare, neppure en passant, il termine 'SCUOLA' nei suoi discorsi. Sembrava voler mettere una toppa, ancora nel salottino di Fazio, quando ha pronunciato la parola SCUOLA, forse per la prima volta, in pubblico. Il fatto è che l'ha pronunciata per inveire 'contro' la scuola, contro gli insegnanti, che della scuola sono le colonne portanti, come ha dimostrato - ironia della sorte! - proprio all'indomani di quella sua inutile invettiva, un rapporto internazionale di Pearson-The Economist che ha chiarito come le nazioni ai vertici della classifica mondiale per qualità dell'istruzione, sono nazioni che degli insegnanti hanno una considerazione all'opposto di quella manifestata dal premier Monti, già prof.

La parola SCUOLA è presente anche nella ben nota 'agenda' del prof., gli serve per dire che premierà il merito. In parola povere: vuol dare più soldi ai bravi insegnanti. Ma non l'aveva detto anche Mariastella Gelmini?@



Tutti gli anniversari . Anche quelli dimenticati

A Verdi e Wagner facciamoogli festa nel 2013

In occasione del bicentenario della nascita di Wagner e Verdi, Wagner è nato a maggio e Verdi ad ottobre, s'è accesa una disputa intorno all'inaugurazione della stagione alla Scala con Wagner; mentre in tutta Italia, salvo curiosi casi isolati, e nel resto del mondo , con l'eccezione della Germania, Verdi, anniversario a parte, è senz'altro anche quest'anno più rappresentato di Wagner.

Il 2013, per la vita musicale, è segnato da due anniversari eccellenti, in Italia più che altrove; il che ha già scatenato una dura lotta fra le opposte fazioni di sostenitori dei due festeggiati. Cade, infatti, nel 2013 il bicentenario della nascita di due dei più grandi autori drammatici di tutti i tempi: Giuseppe Verdi e Richard Wagner. Notizia polemica dei bicentenari, che

ha preceduto la pubblicazione dei cartelloni dei teatri d'opera, se ne è avuta dai giornali già nei mesi passati, all'approssimarsi dell'inaugurazione della stagione della Scala di Milano, contestatissima per via della decisione di inaugurare il massimo teatro italiano, ubicato nella città verdiana per antonomsia, Milano, con un'opera di Wagner, 'Lohengrin' diretta da Daniel Barenboim, con la programmazione

'riparatrice' dell'inaugurazione milanese prossima (7 dicembre 2013), che si farà con 'La traviata' diretta da Daniele Gatti. Se un Daniel sbaglia, un altro Daniele ripara l'errore!

E nella lotta tra fazioni è stato coinvolto anche il Quirinale. Scorrendo i cartelloni italiani ed esteri, si ha modo di verificare come la polemica sia stata innescata dalla Scala e alla Scala soprattutto sia rimasta circoscritta. I suoi dirigenti potevano non immaginare che la scelta di Wagner per l'inaugurazione del 2013 avrebbe suscitato polemiche? Non sarebbero sorte polemiche analoghe se Bayreuth, tempio dell'opera wagneriana, avesse deciso di inaugurare la prossima edizione del festival estivo, che so io, con 'Falstaff', od 'Otello', due delle opere verdiane fra le più wagneriane, se così si può dire? Naturalmente ogni ragione a difesa della scelta milanese, come queste che tentiamo di esporre, non avrebbero senso. A chi dice che Barenboim è più attendibile ed anche più bravo in Wagner si può facilmente rispondere che non esiste solo Barenboim; qualcuno, autorevole, ha anche azzardato che Barenboim Verdi non lo sa dirigere, e che, di conseguenza, onde evitare una figuraccia, lo eviti. Anche a questo handicap si poteva e doveva porre rimedio, nell'anno che è più di Verdi che di Wagner per l'Italia tutta. Poteva e doveva studiarselo. Non è il direttore musicale del Teatro alla Scala? Si potrebbe osare ancora fino ad affermare che se un direttore non dirige Verdi non potrebbe essere il direttore musicale della Scala. Noi non siamo di questo parere, anche se buone ragioni a sostegno di tale posizione, non possiamo rigettarle completamente. Ma se non vi sono ragioni teoriche ed ideologiche per dissentire dalla scelta della Scala, ragioni di 'opportunità' ve ne sono; perché se non c'è da preferire l'uno all'altro, nell'anno del bicentenario era opportuno inaugurare la stagione milanese con un'opera di Verdi. Punto e basta. Via da Milano, la tenzone fra i due, in Italia, assume ancora qualche tono acceso, ma solo per scelte che appaiono quantomeno eccentriche: a Palermo il Massimo del sovrintendente Cognata (avversato dal sindaco Orlando, e commissariato dal ministro Ornaghi, senza che se ne comprendano le ragioni) ha programmato nella stagione l'intera 'Tetralogia' wagneriana. Avrà avuto le sue ragioni, prima fra tutte quella dei legami di Wagner con Palermo; però - per semplice opportunità - era da tenersi presente anche il fatto che un tale progetto in anni di crisi, voleva dire consegnare per parecchi mesi il teatro ad artisti stranieri, con conseguenze economiche facili da immaginare. Ed anche Reggio Emilia, dove fino a qualche mese fa regnava Daniele Abbado, pur di fare Wagner, s'è fatta la 'Tetralogia' in tre giorni invece di quattro, opportunamente ridotta da un compositore di oggi in cerca di notorietà, a spese di Wagner. Per la cronaca, anni fa anche Lorin Maazel,

in veste di compositore, fece una riduzione addirittura tascabile della 'Tetralogia', riducendola ad un'ora appena di musica sinfonica, senza canto perciò, dalle iniziale quindici circa.

Poi, risulta chiaro che la partita fra Wagner e Verdi, se giocata sui numeri di titoli in cartellone, è vinta da Verdi, per 3 a 1. All'estero la partita seppure seguitissima, non agita le due tifoserie che non appaiono scalmanate; in Germania, naturalmente, la vittoria è di Wagner, ma in tutto il resto d'Europa, così come nelle Americhe ed in ogni altra parte del mondo, la partita per titoli, è vinta a man bassa da Verdi, in questa stagione come anche nelle precedenti. E' un dato di fatto rilevato anche in recenti indagini che hanno passato al setaccio i cartelloni di quasi tutti i teatri d'opera del mondo. Anomalia tutta italiana: da tali rilevazioni è emerso inoppugnabile il dato che l'opera italiana, il grande melodramma dell'Ottocento, si fa più all'estero che in Italia. Ma nel 2013 ricorrono anche altri anniversari, innanzitutto quello di Benjamin Britten, presente in diversi cartelloni. E' il suo momento, come anni fa fu quello di Gustav Mahler. Ma c'è ancora Hindemith e Poulenc e Mascagni. Anniversari in sordina. Ricorre, infine, nel 2013 il quarto centenario della morte di Carlo Gesualdo principe di Venosa, il grande compositore madrigalista, noto alla storia anche per il terribile fatto di sangue di cui si macchiò, ma soprattutto per la sua singolare figura di compositore. Su di lui il silenzio più totale. (P.A.)

IL MINISTERO COME UN COMMISSARIATO

Comincia male l'anno verdiano. Male per i teatri d'opera commissariati, con mano lesta, dal Ministero, formalmente: per mettere ordine. Dietro ogni commissariamento c'è Nastasi. Sempre lui. Alla fine di gennaio si incontra con il sindaco Renzi, di Firenze, per 'delineare il profilo del commissario per il Maggio Fiorentino, nelle cui casse s'è scoperta una voragine. Che, certamente, non può aver fatto la sovrintendente Francesca Colombo, con tutta la volontà di delinquere. Dunque deve averla prodotta Giambrone ed Arcà ai vertici del teatro, prima di Colombo, per quattro anni, e dopo che la fondazione era stata commissariata e finita nelle mani di Nastasi, commissario. Ancora lui.

Il Nastasi che avrebbe sanato il buco per il quale aveva commissariato la fondazione fiorentina. Stesso discorso a Napoli, arriva lui e si compie il miracolo del risanamento. Con quali soldi a Napoli e, prima, a Firenze? Se la storia serve ad insegnarci qualcosa, dovremo aspettarci che a Napoli, quando andrà definitivamente via Nastasi e l'attuale sovrintendente, Purchia, scopriremo anche lì qualche altra voragine? Anche a Palermo è stato inviato un commissario, addirittura un prefetto, non di ferro, 'di quadri'. Ma lì i conti erano in ordine. Allora, perché? E a Bari?

A Bari le cose vanno a gonfie vele con Fuortes commissario (candidato anche a Firenze!!!): ha aumentato le recite da 39 a 41 per un anno ed ha risanato il bilancio. E gli altri undici mesi che fa il Petruzzelli? A Natale, un concerto/regalo: Requiem di Mozart.

**AMBURGO:**

VERDI: Falstaff, Don Carlo, La traviata (n.a.)
WAGNER: Tannhauser, Der fliegende Hollander, Rienzi, der letzte der Tribunen, Die meistersinger von Nurnberg, Lohengrin, Tristan und Isolde, Parsifal, Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung

AMSTERDAM:

VERDI La traviata
WAGNER: Das Rheingold, Die Walkure, Die meistersinger von Nurnberg (n.a.)

ANVERSA:

VERDI: Nabucco (n.a.), Messa da requiem
WAGNER: Parsifal (n.a.)

ATENE:

VERDI: I vespri siciliani (n.a.)

ATLANTA:

VERDI: La traviata

BARCELONA:

VERDI: La forza del destino (n.a.)
WAGNER: Der fliegende Hollander, Lohengrin, Tristan und Isolde, Das Rheingold, Rienzi

BASILEA:

VERDI: Un ballo in maschera (n.a.)

BERLINO:

VERDI: La traviata, Un ballo in maschera, Otello, Rigoletto (n.a.), Messa da Requiem, Attila, Don Carlo, Aida
WAGNER: Parsifal (n.a.), Tannhauser, Rienzi, Lohengrin, Tristan und Isolde, Die meistersinger von Nurnberg, Der fliegende Hollander, Siegfried (n.a.), Die Walkure, Gotterdammerung (n.a.), Das Rheingold

BERNA:

VERDI: Macbeth (n.a.)

BILBAO:

VERDI: La traviata, Un giorno di regno, I vespri siciliani

BONN:

VERDI: La traviata
WAGNER: Tristan und Isolde (n.a.)

BOSTON:

WAGNER: Der fliegende Hollander (n.a.)

BRATISLAVA:

WAGNER: Lohengrin (n.a.)

BRAUNSCHWEIG:

VERDI: Ernani
WAGNER: Tristan und Isolde

BREGENZ:

VERDI: La traviata (n.a.)

BRUXELLES:

VERDI: La traviata (n.a.)
BUDAPEST:
VERDI: Messa da Requiem, Otello, Rigoletto, La traviata, Il trovatore, Stiffelio, Don Carlo, Aida, I vespri siciliani, Simon Boccanegra
WAGNER: Der fliegende Hollander, Parsifal

CARDIFF:

WAGNER: Lohengrin

CHEMNITZ:

VERDI: Nabucco
WAGNER: Tannhauser, Parsifal, Tristan und Isolde

CHICAGO:

VERDI: Simon Boccanegra, Rigoletto
WAGNER: Die meistersinger von Nurnberg (n.a.)

COBLENZA:

VERDI: Rigoletto (n.a.)

COLONIA:

VERDI: La forza del destino (n.a.), Attila (n.a.)
WAGNER: Parsifal (n.a.)

COPENHAGEN:

WAGNER: Tannhauser

DALLAS:

VERDI: Aida (n.a.)

DARMSTADT:

VERDI: La forza del destino (n.a.)
WAGNER: Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung

DESSAU:

VERDI: Aida (n.a.)
WAGNER: Siegfried (n.a.)

DETROIT:

VERDI: Aida

DORTMUND:

VERDI: Il trovatore (n.a.)

DRESDA:

VERDI: Don Carlo, Un ballo in maschera, La traviata, Rigoletto
WAGNER: Lohengrin, Der fliegende Hollander (n.a.)

DUSSELDORF:

VERDI: Rigoletto, Falstaff, Un ballo in maschera
WAGNER: Die Walkure, Tannhauser (n.a.), Der fliegende Hollander

EDMONTON:

VERDI: Aida

ERFURT:

VERDI: Simon Boccanegra (n.a.)
WAGNER: Der Ring (n.a.)



ESSEN:

VERDI: La forza del destino, La traviata, Aida, I masnadieri (n.a.)
WAGNER: Parsifal (n.a.), Tristan und Isolde

FRANCOFORTE:

VERDI: La traviata. Otello, Un ballo in maschera, I vespri siciliani
WAGNER: Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung, Lohengrin, Rienzi

FRIBURGO:

VERDI: Nabucco (n.a.)
WAGNER: Lohengrin, Parsifal (n.a.)

GENT:

VERDI: Nabucco (n.a.), Messa da Requiem
WAGNER: Parsifal

GINEVRA:

VERDI: La traviata
WAGNER: Das Rheingold (n.a.)

GLASGOW:

VERDI: La traviata (n.a.)
WAGNER: Der fliegende Hollander

GOTEBORG:

VERDI: Simon Boccanegra (n.a.)
WAGNER: Tristan und Isolde (n.a.)

GRAZ:

VERDI: La traviata, Falstaff (n.a.)

HAGEN:

VERDI: Don Carlo (n.a.)

HALLE:

VERDI: Nabucco (n.a.)
WAGNER: Die Walkure, Gotterdammerung (n.a.), Das Rheingold, Siegfried

HANNOVER:

VERDI: Don Carlo, La traviata, Rigoletto
WAGNER: Die meistersinger von Nurnberg (n.a.)

HELSINKI:

VERDI: Aida, Don Carlo (n.a.), Rigoletto, Un ballo in maschera, La traviata
WAGNER: Tristan und Isolde (n.a.)

HOUSTON:

VERDI Il trovatore, Macbeth (n.a.), Falstaff (n.a.)
WAGNER: Tristan und Isolde

KANSAS CITY:

VERDI Il trovatore
WAGNER: Der fliegende Hollander

KARLSRUHE:

VERDI: Rigoletto
WAGNER: Tannhauser (n.a.), Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung

LEEDS:

VERDI: Otello (n.a.)

LIEGI:

VERDI: La forza del destino, I due Foscari

LINZ:

VERDI: Rigoletto (n.a.)

LIONE:

VERDI: Macbeth (n.a.)

LIPSIA:

VERDI: Rigoletto (n.a.), Macbeth, Nabucco (n.a.)
WAGNER: Die meistersinger von Nurnberg, Der Ring (n.a.), Die Feen (n.a.), Parsifal, Rienzi, Das Rheingold (n.a.), Der fliegende Hollander

LISBONA:

VERDI: Falstaff

LONDRA:

VERDI: Nabucco, Don Carlo, Simon Boccanegra, La traviata
WAGNER: Der Ring

LOS ANGELES:

VERDI: I due Foscari (n.a.)
WAGNER: Der fliegende Hollander (n.a.)

LUCERNA:

VERDI: La traviata (n.a.)

LUSSEMBURGO:

WAGNER: Parsifal

MADRID:

VERDI: Macbeth
WAGNER: Parsifal

MAGDEBURGO:

VERDI: Don Carlo (n.a.)
WAGNER: Tristan und Isolde (n.a.)

MALMO:

VERDI: Luisa Miller

MANNHEIM:

VERDI: Un ballo in maschera, Don Carlo (n.a.), Otello
WAGNER: Lohengrin, Siegfried (n.a.), Gotterdammerung (n.a.), Parsifal

MARIBOR:

VERDI: Rigoletto (n.a.)

MARSIGLIA:

VERDI: Otello (n.a.)

MASSY:

VERDI: Nabucco, Messa da Requiem

MEININGER:

VERDI: Un ballo in maschera
WAGNER: Das Liebesverbot, Tristan und Isolde



METZ:
VERDI: La traviata (n.a.)

MIAMI:
VERDI: La traviata

MINNEAPOLIS:
VERDI: Nabucco

MINSK:
VERDI: Il trovatore, La traviata, Nabucco, Un ballo in maschera, Aida

MONACO:
VERDI: Rigoletto (n.a.), Aida, Otello, Macbeth, La traviata, Simon Boccanegra (n.a.), Il trovatore (n.a.), Falstaff, Don Carlo
WAGNER: Tannhauser, Lohengrin, Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung, Tristan und Isolde, Parsifal, Der fliegende Hollander

MONTECARLO:
VERDI: La traviata (n.a.), Stiffelio (n.a.)

MONTREAL:
VERDI: La traviata
WAGNER: Der fliegende Hollander

MOSCA:
VERDI: La traviata, La forza del destino
WAGNER: Das Liebesverbot

NANCY:
VERDI: Macbeth

NANTES:
VERDI: La traviata (n.a.)

NEW YORK:
VERDI: Il trovatore, Otello, Un ballo in maschera (n.a.), Aida, Rigoletto, Don Carlo, La traviata
WAGNER: Parsifal (n.a.), Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung

NIZZA:
VERDI: Simon Boccanegra

NORIMBERGA:
VERDI: Il trovatore (n.a.), Aida
WAGNER: Tristan und Isolde (n.a.), Der fliegende Hollander, Die meistersinger von Nurnberg

OVIEDO:
VERDI: Don Carlo (n.a.)

PALM BEACH:
VERDI: La traviata

PARIGI:
VERDI: Don Carlo, Messa da Requiem, Falstaff
WAGNER: Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung

PECHINO:
VERDI: Otello, Nabucco, Un ballo in maschera
WAGNER: Der fliegende Hollander

PRAGA:
VERDI: La traviata, Rigoletto, Otello, Il trovatore, Nabucco, Aida

REIMS:
VERDI: Rigoletto

SABADELL:
VERDI: Nabucco, La traviata
SAINT-ETIENNE:
VERDI: La traviata

SALISBURGO:
WAGNER: Tristan und Isolde

SAN FRANCISCO:
VERDI: Rigoletto
WAGNER: Lohengrin

SAN PIETROBURGO:
VERDI: Aida, La traviata, Rigoletto, Attila, La forza del destino, Otello, Nabucco
WAGNER: Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung, Der fliegende Hollander

SIVIGLIA:
VERDI: Rigoletto
WAGNER: Siegfried

SOFIA:
VERDI: Don Carlo, Rigoletto, Attila
WAGNER: Siegfried, Gotterdammerung, Das Rheingold, Die Walkure

ST. GALLEN:
VERDI: Rigoletto (n.a.), Un ballo in maschera, La forza del destino

STOCCARDA:
VERDI: Nabucco (n.a.)
WAGNER: Gotterdammerung, Parsifal, Der fliegende Hollander

STOCCOLMA:
VERDI: Un ballo in maschera, Otello
WAGNER: Die Walkure

STRASBURGO:
VERDI: Messa da Requiem
WAGNER: Tannhauser (n.a.)

TALLIN:
VERDI: Rigoletto, La traviata

TEL AVIV:
VERDI: Luisa Miller (n.a.), Otello (n.a.)

TOKYO:
VERDI: Aida, Nabucco (n.a.)
WAGNER: Tannhauser



TOLONE:
VERDI: Aida

TOULOUSE:
VERDI: Don Carlo
WAGNER: Rienzi (n.a.)

TORONTO:
VERDI: Il trovatore
WAGNER: Tristan und Isolde

VARSAVIA:
VERDI: Nabucco, Don Carlo, La traviata, Rigoletto
WAGNER: Der fliegende Hollander

VIENNA:
VERDI: Attila (n.a.), La traviata, Rigoletto, Don Carlo, Simon Boccanegra, Otello, Nabucco, Un ballo in maschera
WAGNER: Parsifal, Der fliegende Hollander, Das Rheingold, Die Walkure, Siegfried, Gotterdammerung, Tristan und Isolde (n.a.)

VILNIUS:
VERDI: La traviata, Otello
WAGNER: Die Walkure, Der fliegende Hollander

WEIMAR:
VERDI: La traviata, Falstaff (n.a.), Rigoletto

WIESBADEN:
VERDI: Aida (n.a.)

WUPPERTAL:
VERDI: Un ballo in maschera

ZAGABRIA:
VERDI: Aida (n.a.)
WAGNER: Lohengrin (n.a.)

ZURIGO:
VERDI: Un ballo in maschera, Rigoletto (n.a.), Falstaff, La traviata

BRITTEN (1913 -1976)

AMSTERDAM: Death in Venice

BASILEA: War Requiem

BERLINO: Peter Grimes (n.a.)

BOLOGNA: The Turn of the Screw

COLONIA: The Turn of the Screw

FIRENZE: The Rape of Lucretia

GLASGOW: A Midsummer Night's Dream

KARLSRUHE: Peter Grimes (n.a.)

LONDRA: Gloriana, Death in Venice

MAGDEBURGO: A Midsummer Night's Dream (n.a.)

MALMO: Let's Make an Opera
MANNHEIM: The Turn of the Screw (n.a.)
MASSY: The Turn of the Screw

MILWAUKEE: Albert Herring

MOSCA: A Midsummer Night's Dream

NEW YORK: The Turn of the Screw

OSLO: The Rape of Lucretia

PALM BEACH: The Turn of the Screw

PHILADELPHIA: Owen Wingrave
RAVENNA: The Rape of Lucretia

REGGIO EMILIA: The Rape of Lucretia

ROMA: Curlew River

SAN PIETROBURGO: A Midsummer Night's Dream

STOCCOLMA: Peter Grimes, The Golden Vanity

STRASBURGO: Owen Wingrave (n.a.)

TEL AVIV: The Turn of the Screw (n.a.)

TOKYO: Peter Grimes (n.a.)

TOULOUSE: Albert Herring

TRIESTE: The Rape of Lucretia

VIENNA: Curlew River, The Prodigal Son

HINDEMITH (1895 -1963) e POULENC (1899 – 1963)

BONN:
HINDEMITH: Das Nusch-Nuschi (n.a.), Sancta Susanna (n.a.), Morder, Hoffnung der Frauen (n.a.)

BORDEAUX:
POULENC: Les dialogues des Carmélites (n.a.)

CAEN:
POULENC: La Dame de Monte-Carlo, La voix humaine

COMPIEGNE:
POULENC: La voix humaine

DUSSELDORF:
POULENC: Les dialogues des Carmélites

HONOLULU:
POULENC: Les dialogues des Carmélites

LEEDS:
POULENC: La voix humaine (n.a.)



LUSSEMBURGO:

POULENC: La voix humaine (n.a.)

MONACO:

POULENC: Les dialogues des Carmélites

NEW YORK:

POULENC: Les dialogues des Carmélites

OSNABRUCK:

HINDEMITH: Das Nusch-Nuschi (n.a.), Sancta Susanna (n.a.), Morder, Hoffnung der Frauen (n.a.)

PARIGI:

POULENC: La voix humaine

SEATTLE:

POULENC: La voix humaine

TOLONE:

POULENC: Les dialogues des Carmélites

TORONTO:

POULENC: Les dialogues des Carmélites

VIENNA:

HINDEMITH: Mathis der Maler (n.a.)

POULENC: La voix humaine (n.a.)

MASCAGNI (1863 – 1945)

Nel corso della stagione 2012-2013 Cavalleria rusticana verrà rappresentata a:

Bologna, Atene (n.a.), Budapest, Darmstadt, Dusseldorf, Liegi (n.a.), Lubecca, Oslo (n.a.), Praga, Siviglia, Sofia, Zurigo; a Montecarlo, infine, Amica.

OPERA CONTEMPORANEA

Glass (1937) Sciarrino (1947) Neuwirth (1968), Raskatov (1953)

AMBURGO: Vanitas, di Salvatore Sciarrino

AMSTERDAM: Einstein on the Beach, di Philip Glass (n.a.)

BERLINO: American Lulu, di Olga Neuwirth e Vanitas, di Salvatore Sciarrino

BONN: Satyagraha, di Philip Glass

CHICAGO: The Fall of the House of Usher, di Philip Glass

LINZ: The Lost, di Philip Glass

LONDRA: The Perfect American, di Philip Glass

LONG BEACH: The Fall of the House of Usher, di Philip Glass

MADRID: The Perfect American (n.a.), di Philip Glass

MAGONZA: Infinito nero (n.a.), di Salvatore Sciarrino

MANNHEIM: The Outcast, di Olga Neuwirth

MILANO: Cuore di cane, di Alexander Raskatov

VENEZIA: Aspern (n.a.), di Salvatore Sciarrino e La porta della legge, di Salvatore Sciarrino

PRIME MONDIALI

BASILEA: Der Sandmann, di Andrea Lorenzo Scartazzini

BERLINO: American Lulu, di Olga Neuwirth

BOLZANO: Macbeth – Underground Opera, di Mauro Pawlowski

BORDEAUX: Slutchai, di Oscar Strasnoy

BRUXELLES: La Dispute, di Benoit Mernier

COBURGO: Dorian Gray, di Roland Fister

DUSSELDORF: Sehnsuchtmeer, di Helmut Oering

EDMONTON: Shelter, di Juliet Kiri Palmer

ERFURT: Die Frauen der Toten, di Alois Broder

GINEVRA: JJR (Citoyen de Genevre), di Philippe Fénelon

GLASGOW: The Elephant Angel, di Gareth Williams

LINZ: The Lost, di Philippe Glass e Opernmaschine, di Peter Androsch

LIONE: Claude, di Thierry Escaich

MANNHEIM: Der Idiot, di Mieczyslaw Weinberg

MODENA: Oliver Twist, di Cristian Carrara

MONTPELLIER: Jetz, di Mathis Nitschke

NANCY: The importance of being Earnest, di Gerald Barry

PISA: Falcone e Borsellino, di Antonio Fortunato

PRAGA: Valka s Mloky, di Vladimir Franz

SAN FRANCISCO: The Secret Garden, di Nolan Gasser e The Gospel of Mary Magdalene, di Mark Adamo

ST. GALLEN: Ja Schatz, di Erke Duit

STRASBURGO: Blanche-Neige, di Marius Felix Lange

WUPPERTAL: Vom guten Ton - Die Welt ist voll Geplapper, di Thomas Beimel

a cura di Andrea De Santis



WAGNER O VERDI? UN AFFARE DI STATO

In occasione della apertura della stagione scaligera, il Presidente Napolitano ha scritto una lettera a Barenboim per giustificare la sua assenza; il maestro gli ha prontamente risposto. I due si sono dati appuntamento a Roma, pochi giorni dopo, per festeggiare insieme i sessant'anni di carriera del pianista-direttore argentino.

Caro Maestro Barenboim,
la Prima della Scala cade quest'anno in un momento cruciale, dal punto di vista degli impegni istituzionali che mi trattengono a Roma, per l'avvicinarsi delle scadenze conclusive della legislatura parlamentare e del mio mandato presidenziale. Sono queste le sole motivazioni della rinuncia, da parte mia, ad assistere alla rappresentazione del 'Lohengrin' di Wagner da lei diretto. Nel ringraziare lei, il Sovrintendente e il Sindaco di Milano per l'invito rivoltomi, e nel rivolgerle i più sinceri auguri di successo, che la prego di estendere a tutta l'orchestra, agli interpreti, a quanti hanno collaborato a ogni titolo all'allestimento dello spettacolo e al personale del Teatro, desidero aggiungere un breve commento, volto a fugare arbitrarie allusioni che sono circolate circa



mie presunte riserve sulla scelta dell'opera wagneriana per la inaugurazione della stagione. Il programma della stagione della Scala, prevede, nella fase immediatamente successiva, la messa in scena di numerose opere verdiane. Ma al di là di questo dato certamente significativo, considero del tutto futile qualsiasi polemica sull'ordine di priorità tra celebrazioni per gli anniversari wagneriani e verdiani, e piuttosto patetico il riesumare (perfino, vagamente, in chiave di antagonismi nazionali) contrapposizioni che infiammarono nella seconda metà dell'Ottocento amatori e sostenitori dell'arte di Wagner e dell'arte di Verdi. Quei due grandissimi della musica del XIX secolo appartengono entrambi alla storia della cultura e della creatività europea, e non possono non avere entrambi un posto d'onore nei programmi delle stagioni d'opera dei maggiori teatri italiani. Caro Maestro, ricordo ancora con emozione di aver assistito alla rappresentazione del Lohengrin la sera del 7 dicembre 1981, in un magnifico Teatro La Scala nel quale sedeva, in platea, il Presidente della Repubblica Sandro Pertini. L'opera torna dunque a Milano per Sant'Ambrogio dopo 30 anni: e allora, buon ritorno, buona prima! Cordialmente.

Giorgio Napolitano

Signor Presidente,

La ringrazio di cuore per la Sua gentilissima lettera. Mi rattrista apprendere che non potrà essere con noi, come negli anni passati, in occasione della serata che inaugura la nuova Stagione il prossimo 7 dicembre. Nessuno meglio di Lei, Signor Presidente, avrebbe potuto trovare parole più corrette per descrivere quello che definisce una 'futile polemica', non solo per il Suo ruolo istituzionale, ma soprattutto per l'alto profilo etico che guida ogni Suo atto. L'Autorità morale non si acquisisce, la si possiede oppure no. Sono felice e onorato di incontrarLa presto a Roma. Con i miei più vivi sentimenti di stima e gratitudine.

Daniel Barenboim

INTERPRETAZIONI ARBITRARIE ?

Il presidente Napolitano, che aveva partecipato alla serata inaugurale verdiana dell'Opera di Roma con Riccardo Muti sul podio, e che ha deciso di non andare a Milano per la serata inaugurale wagneriana alla Scala, per 'impegni istituzionali legati alla scadenze conclusive della legislatura', per fugare ogni dubbio su possibili arbitrarie interpretazioni, comparse sui giornali (a Roma sì, perché c'era Muti e perché si rappresentava Verdi; a Milano no, invece, perché si inaugura con Wagner), il Presidente della repubblica ha dovuto scrivere una lettera per giustificarsi, improvvisandosi musicologo, egli amante sincero della musica. Dalla Scala, dopo alcune nostre dichiarazioni in tv (Uno Mattina di Rai Uno), ci hanno fatto sapere che con Verdi, negli anni di Lissner - contrariamente a quanto da noi affermato - si è inaugurato ben due volte, nel 2006 e 2008. Ed hanno precisato che Muti, nei suoi 19 anni di permanenza a Milano, ha inaugurato con opere verdiane solo sei volte; e, dunque, per tredici no. E perciò il Muti, direttore verdiano e difensore della tradizione dell'opera italiana, a fronte di questi dati, sarebbe una nostra invenzione. Ed è forse questa deduzione, inesatta, che potrebbe aver spinto Napolitano a scrivere quella lettera.

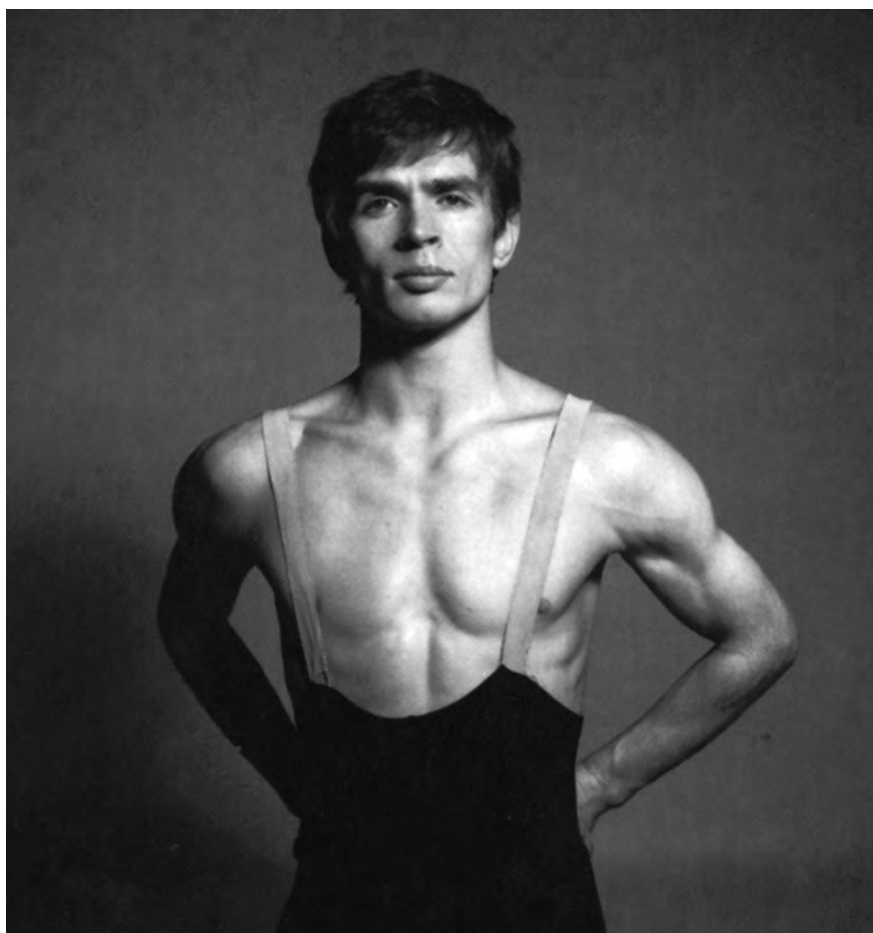
Resta comunque il fatto che, per ragioni di opportunità, La Scala avrebbe dovuto inaugurare con Verdi, in questo anno del bicentenario (P.A.)

Un'intervista lunga venticinque anni

L'eterna giovinezza di RUDOLF NUREYEV

di Vittoria Ottolenghi

Il presente profilo di Nureyev, uomo e ballerino, in forma di intervista, Vittoria Ottolenghi, di recente scomparsa, lo scrisse per il mensile 'Piano Time', dove uscì a giugno del 1989. Riproponendolo ai lettori di Music@, servirà a ricordare la 'signora della danza', e a riportare l'attenzione sul più grande ballerino del secolo scorso, a vent'anni esatti dalla sua morte.



Conosco Nureyev dal 1964. La nostra amicizia è nata e cresciuta attraverso una sorta di lunga,

spregiudicata conversazione sulle cose e sulle persone che più ci stavano e ci stanno a cuore. Un'intervista continuamente in-

terrotta - avrebbe detto Flajano - tra un suo spettacolo e l'altro, da me visti in Italia e all'estero. Tuttavia, non ne ho mai smarrito il



filo conduttore in ciascuno dei suoi segmenti, e lo tengo tuttora saldo in mano. E' stata anche un'intervista 'con replica' - talvolta accesa - e con improvvisi ribaltamenti nei ruoli.

Spesso ne ho riferito nei giornali e nelle riviste a cui collaboro regolarmente. Ma ho ancora da parte una gran messe di appunti su quanto ho chiesto a Nureyev, nel corso della nostra amicizia, e di quello che egli mi ha risposto: notizie, opinioni, preoccupazioni, interrogativi, che forse aiutano a costruire una sua immagine più complessa e sfaccettata di quelle a cui siamo abituati e che, anche, arricchiscono la nostra cultura specifica nel campo della danza.

Perchè per il tuo debutto come coreografo, a Spoleto, oltre 20 anni fa, hai scelto il balletto 'Raymonda' di Glazunov?

Perchè la musica di "Raymonda" è bellissima. So che una certa critica 'occidentale' è portata a sminuire Glazunov e a considerarlo un compositore 'minore'. Ma non è vero. Poche musiche sono così struggenti e così danzabili come quella del "Sogno di Raymonda" - e cioè il tema del suo amore per il fidanzato lontano, Jean de Brienne.

Pensi che il direttore d'orchestra debba cercare di adeguarsi ai tempi dei danzatori, specie quando la coreografia implichi salti e giri? O debba rifiutare sdegnosamente ogni manipolazione di un sacro testo?

So che la mia risposta non mi renderà popolare ai tuoi occhi e a quelli degli addetti ai lavori della danza. Ma io credo che sia il ballerino che deve adeguarsi ai tempi della musica. E non viceversa. Un ballerino che possieda una vera tecnica - per esempio come quella

che ho imparato io, insieme con tutti i miei compagni di studio e di lavoro al Kirov di Leningrado - dovrebbe poter seguire i ritmi e i modi ideali, perfetti, stabiliti da un buon direttore d'orchestra.

Hai studiato musica?

No. Ma la rispetto in maniera assoluta, e da solo, o con pochi consigli rubati ad amici musicisti, ho cercato di imparare tutto quello che ho potuto, in questo campo. Oggi credo di essere in grado di leggere e analizzare parecchie partiture. E ti confesserò che, a questo punto, dopo oltre trent'anni di professione, credo riconoscere bene i tempi giusti per quasi tutti i grandi balletti del repertorio classico. Un mio sogno, o piuttosto un mio traguardo ideale, sarebbe quello di dirigere - o almeno curarne l'edizione - tutte le grandi partiture classiche e ottocentesche per una collana discografica. Forse è presunzione. Forse è un'utopia. Ma io credo di avere una visione molto lucida di questo problema, che potrebbe servire anche ad altri.

Suoni qualche strumento?

Non ho avuto modo di imparare uno strumento da ragazzo, in Bashkiria. La mia famiglia era poverissima. C'era la guerra e a mala pena riuscivamo a sopravvivere. Poi, alla Scuola del Kirov, gli studi di danza - tardivi, perché ho cominciato a quindici anni e quindi ho dovuto fare in tre anni quello che altri avevano fatto in otto - non mi hanno mai lasciato un briciolo di spazio per studiare uno strumento. Soltanto negli ultimi dieci anni ho avuto il coraggio di fare quello che avevo sempre, inutilmente sognato: imparare il pianoforte, la spinetta e l'organo. Qualcuno mi prende per matto, ma io passo ogni ora, ogni minuto, ogni istante di libertà dal

lavoro suonando uno di questi tre strumenti. A casa mia, a Parigi, dove abito da quando dirigo la compagnia di balletto dell'Opéra, li possiedo tutti e tre. Suono un po' di tutto, ma forse preferisco Domenico Scarlatti. Quando viaggio, stare senza suonare è una tortura. E per non smettere di esercitarmi e di studiare, porto sempre con me una di quelle tastiere da viaggio, insaccate in una fodera di plastica nera. Appena entro in una delle innumerevoli stanze d'albergo della mia vita, per prima cosa sistemo la tastiera sul tavolo e subito mi metto a studiare, prima ancora di aprire la valigia.

Chi è stata la tua partner prediletta?

Non c'è che una ballerina, radicata nel mio cuore: Margot Fonteyn. E non soltanto perché insieme facevamo una coppia così straordinariamente ben assortita, complementare, eccetera, eccetera. Margot è una creatura umana meravigliosa che mi è stata ed è un'amica preziosa, indispensabile. Con Margot posso essere me stesso fino in fondo - sempre sicuro della sua solidarietà e della sua comprensione luminosa. Con Margot posso ridere; ridere di me, anche, e di tutto, senza paura di sembrarle irriverente o iconoclasta: Margot conosce il rispetto che ho per lei e per la nostra professione. Margot è elegante, rigorosa, sorridente, E' la sua serenità di esecuzione che la fa sembrare una regina.

Quale ballerino ha maggiormente contribuito alla tua maturazione artistica?

Certamente Erik Bruhn. Mi ha insegnato molti segreti della tecnica di August Bournonville - il famoso 'stile danese' - che mi ha permesso di cimentarmi in capolavori come

‘La Silfide’ e ‘Napoli’. Mi è stato vicino, con il consiglio e con i frutti della sua esperienza internazionale, subito dopo la mia ‘fuga’ in Occidente.

Poi, non ci è capitato troppo spesso di esibirci nello stesso spettacolo. Un’occasione particolarmente prestigiosa fu quando ci invitò Massimo Bogiankino al Teatro dell’Opera di Roma e Erik Bruhn danzò la ‘Infiolata di Genzano’ con Elisabetta Terabust, ed io ‘La Silfide’ con Carla Fracci. Erik ed io avevamo deciso che un giorno - in vecchiaia - avremmo fondato insieme una Scuola di perfezionamento per ballerini, in una vecchia casa di campagna in America. Io ho comprato quella casa e già pensavo a costruire le strutture di base per questa scuola, quando Erik è morto, a poco più di cinquant’anni.

Cosa pensi dei critici?

Non ci penso quasi mai, per la verità. Tuttavia devo dirti fuori d’ogni ironia - che forse i miei più cari amici, accanto a Margot, sono stati due critici inglesi, marito e moglie: Maud e Nigel Gosling. Insieme, scrivevano con lo pseudonimo di Alexander Bland. Sono stati per me una specie di genitori di elezione. Nigel mi è stato sempre prezioso: con la sua cultura ricchissima e il suo giudizio lucido, mi ha molto aiutato nella costruzione di ogni mio nuovo ruolo. Purtroppo lo abbiamo perduto qualche anno fa, ma Maud continua ad essere una colonna della mia vita ballettistica e della mia vita privata. Anche altri critici sono diventati amici miei: come John Percival, e come te.

Che ne pensi dei grandi Russi di oggi?

Penso che per troppo tempo l’Unione Sovietica è rimasta chiusa in se stessa. Sia Vinogra-

dov, direttore al Kirov, sia Grigorovich, direttore del Bolscioi, hanno un immenso talento di coreografi. Eppure, ci vorranno vari anni per poter davvero colmare l’abisso che ancora separa la Russia ballettistica dal resto d’Europa. D’altronde, non c’è dubbio che chi ha studiato in Russia - parlo della mia generazione e di quella immediatamente successiva - è partito privilegiato. Perché da un punto di vista strettamente tecnico non si poteva andare oltre. Poi ho capito che non sempre la scuola sovietica, dominata dall’insegnamento di Agrippina Vaganova, rispettava fino in fondo lo stile e la cultura ottocentesca, nella ricostruzione dei grandi balletti del repertorio classico. Oggi mi rendo conto che, forse, l’ideale tecnico-solistico verso cui tendere è una sorta di respiro dialettico tra lo stile dell’Opéra e quello del Kirov.

Ti interessa la ‘modern dance’ e le varie esperienze post-moderne?

Naturalmente sì. Anche se troppo tardi, rispetto ai miei desideri, ho lavorato con Martha Graham moltissime volte. Sono stato, tra l’altro il Predicatore in ‘Appalachian Spring’ della Graham, il Moro nella ‘Pavana del Moro’ di Limòn, e ho interpretato varie coreografie di Murray Louis, Glen Tetley, Paul Taylor. Eseguo sempre più frequentemente ‘Two Brothers’ di David Parson e Daniel Ezralow. E sono aperto alle esperienze anche più avanguardistiche.

L’Italia, cosa rappresenta per te?

Italia per me è sinonimo di arte. Appena arrivo in una città italiana, anche se ci capito di passaggio, corro a vedere chiese, musei, piazze, palazzi. Non mi basta mai. Non finisco mai. Confesso che - anche se un po’ me ne vergogno - qualche volta uso la mia fama e la

mia popolarità per farmi aprire un museo o un’esposizione, se - per ragioni di lavoro - ho soltanto un’ora di tempo fuori dell’orario ufficiale, per poter vedere quel museo o quell’esposizione. Ma è la mia gioia più piena - dopo la danza -- quella di vedere cose belle e bellissime. Leggo anche tutti i libri italiani che mi capitano a tiro - specie se tradotti in inglese, la lingua che conosco meglio, dopo il russo. In questi ultimi anni ho immensamente goduto l’autobiografia di Carlo Goldoni - un uomo straordinario, geniale, affascinante. Italiani sono alcuni dei miei amici più cari. E adesso che l’Isola dei Galli sarà la mia ‘casa del cuore’ - e, chissà, forse la mia vera ‘casa della vita’ - l’Italia fa anche parte di me. Spesso mi capita di pensare che gli italiani siano i migliori - per esempio, Giorgio Strehler, che considero il più grande regista vivente. Per di più, in Italia mi sento amato e rispettato. So che anche adesso che l’età avanza e le difficoltà fisiche aumentano, il pubblico mi è vicino e capisce la devozione e la passione che mi lega e mi legherà alla danza fino alla fine.

Perché continui a danzare ancora oggi negli stessi ruoli che hanno visto la tua perfezione?

Questo non è del tutto vero. Il mio repertorio attuale è andato modificandosi e riducendosi. Tuttavia, continuo a cimentarmi almeno in alcuni grandi ruoli classico-romantici, perché penso di avere ancora qualcosa da dare e da dire. Eppoi - a te e ad altri che non hanno mai danzato - vorrei dire almeno una cosa: non vi potete nemmeno immaginare che cosa voglia dire danzare, e danzare ad altissimo livello. Non c’è gioia, soddisfazione, gusto più grandi. E un’esperienza travolgente, unica, che tocca a pochi. Ma quando si è uno tra questi pochi, non si può rinunciare a questa gioia. Preferisco essere fischiato ma danzare, che non danzare più.@



La star della danza che non voleva arrendersi alla malattia

Il podio per non uscire di scena

di Sergio Trombetta

Nureyev era gravemente ammalato quando decise di dare, nonostante tutto, un diverso segno della sua presenza sui palcoscenici mondiali. Provò con la direzione d'orchestra, incoraggiato da quella sorta di profezia che anni prima gli aveva fatto Karajan. Il suo esordio sul podio avvenne a Vienna, con musiche di Haydn, Mozart, Ciaikovskij.

La parola definitiva l'ha detta Maurice Béjart: "Dovrebbe arrivare da Marte un ballerino che volesse superare Rudolf".

Perché non basta la straordinarietà artistica di Nureyev a spiegarne la fama e il successo raccolti nei trentadue anni passati in Occidente, dal 1961 sino alla morte per Aids il 6 gennaio 1993.

L'unicità di Nureyev sta nella sua parabola umana, nella eccezionalità della sua vita, nella sua dimensione, unica nel mondo della danza, di pop star.

Chiunque, anche chi Nureyev non l'ha mai visto, né in teatro, né al cinema, né in televisione; un salto di Nureyev, almeno uno, lo conosce.

È il salto che fece quel 17 giugno del 1961 all'aeroporto di Parigi quando scelse di restare in Occidente e sfuggì al controllo degli agenti del Kgb che lo marcavano stretto per riportarlo in Urss.

Quel salto, che in realtà non c'è mai stato, perché Nureyev semplicemente corse verso gli agenti della polizia francese, è entrato nel nostro immaginario collettivo.

Descritto mille volte sui giornali, ha fatto il suo in-

gresso nel cinema: lo ha rappresentato Lelouch in 'Bolero'. E' stato sfruttato addirittura per uno spot pubblicitario.

Così come, complici gli anni '60 della liberazione sessuale e dei Beatles, i suoi modi spregiudicati, le sue mise stravaganti hanno fatto il giro dei rotocalchi di pettegolezzi di tutto il mondo. Ma al di là degli scandali chi è stato il Nureyev ballerino? Prima di tutto un danzatore che, negli anni d'oro, quelli a cavallo fra i suoi successi al Teatro Kirov di Leningrado e la sua trionfale cavalcata per le scene occidentali, sfuggiva ad ogni tentativo di classificazione.

Si è detto che Nureyev impersona la scuola di danza russa. Nulla di più sbagliato.

All'inizio della sua folgorante carriera Nureyev era soprattutto un 'danseur noble': fisico ideale, rara elasticità muscolare, grazia felina, portamento regale che sembrava abbracciare l'intera scena.

Un volto bello e mobile, in grado di trasmettere rapidi cambiamenti d'umore, dal dolore alla rabbia, dal languore amoroso alla passione, alla furia. Volto e corpo erano in grado di esprimere l'essenza dei sentimenti umani.

E tutto questo nella danza classica di una qualità inestimabile. Ma sin dall'inizio c'era anche in Nureyev un modo di ballare enfatico, esuberante, tempestoso e sensuale, eccessivo anche per il gusto russo che ama l'espressione esasperata.

Questa paradossale combinazione fra il suo aspetto principesco e il suo stile esplosivo metteva in crisi la classificazione accademica russa. Questa irripetibilità della danza di Nureyev è stata attribuita alla sua origine tartara.

Alla terribile povertà dei primi anni di vita è invece da attribuire la bulimica capacità di accumulare. In ogni campo. In quello del lavoro come in quello privato. In trenta anni Nureyev ha ballato di tutto, si è misurato con ogni stile di danza, ha percorso come una stella filante tutti i teatri del mondo, si è esibito con le più grandi danzatrici di questa seconda metà del secolo, da Margot Fonteyn a Carla Fracci. Le sue case di Parigi e di New York sono veri e propri musei dove accatastava ogni genere di mobili, quadri, collezioni di stampe e stoffe scelti secondo il suo gusto raffinato e stravagante. Questo bisogno continuo di stare in palcoscenico, di gustare ogni sera l'applauso del pubblico come una droga irrinunciabile, lo ha spinto a mettersi alla prova con altre forme d'arte: attore cinematografico, interprete di musical, direttore d'orchestra.

Proprio mentre abbandonava per sempre i ruoli principeschi (per esempio il patetico Akakij Akakjevic in 'Il capotto' balletto di Flemming Flindt al Maggio Fiorentino nel '91, oppure il dolente Aschenbach di 'Morte a Venezia' al Filarmonico di Verona nello stesso anno) Nureyev, per festeggiare a Vienna i trent'anni dalla fuga in Occidente, il 25 giugno del

1991 sale per la prima volta sul podio.

E' nell'immenso e dorato Auersperg Palais che il neo direttore si esibisce per la prima volta alla testa della Wiener Residenz Orchester in un concerto (Mozart, Haydn, Ciaikovskij) che sarà ripetuto di lì a pochi giorni al Festival di Ravello, 9 luglio, e verso la fine dello stesso mese, nei due concerti di Atene, con programma leggermente modificato.

Una decisione, dichiarò in quella occasione Nureyev, ispirata da Herbert von Karajan il quale gli aveva detto un giorno: "Dovresti diventare direttore d'orchestra, vivono a lungo - aggiungendo poi - ti lascerò in eredità tutti i miei trucchi".

La cosa risaliva a molti anni prima, ma quelle parole avevano riattivato l'antico amore per la musica e da quel momento Nureyev aveva preteso per contratto un pianoforte in tutte le camere d'albergo in cui gli capitava di passare nei suoi vagabondaggi artistici. Ma questo debutto come direttore d'orchestra, applauditissimo dai suoi fans, segna anche l'inizio della corsa inarrestabile della vita di Nureyev verso l'incontro con la nera signora.

Una corsa affannosa, una lotta già persa con l'Aids, un tentativo di fare tutte le infinite cose che vuole portare a termine.

Nella primavera del '92 è a Pietroburgo, intende festeggiare il suo compleanno a Yalta dirigendo un concerto.

Ma la sua salute è così compromessa che deve essere caricato su un aereo e trasportato a Parigi dove gli riscontrano una pericardite di origine virale e lo operano d'urgenza.

Proprio in quei giorni arriva da New York, da parte di Jane Hermann, la amministratrice dell'American Ballet Theatre, la proposta di dirigere 'Romeo e Giulietta' al Metropolitan, il 6 maggio. Allora fra i medici e gli infermieri scatta una gara di generosità, una sfida contro l'impossibile: "Lo rimetteremo in piedi per New York". Ma da New York arrivano telefonate preoccupate da parte di Jane Hermann: se Rudy non si rimette in sesto vogliono annullare la serata. I medici insistono perché non lo facciano: è proprio la voglia di ristabilirsi per il 'Romeo e Giulietta' di New York che lo aiuterà a vincere ancora una volta il male. E quel 6 maggio a New York, quando compare nella fossa dell'orchestra, dritto, ingrassato di qualche chilo, la commozione attanaglia la gola di tutti: il pubblico che oramai conosce la verità, i danzatori dell'A. B. T., Sylvie Guillem e Laurent Hilaire, che sono i protagonisti. La morte sarebbe arrivata inesorabile esattamente otto mesi dopo.@

(Il presente articolo è apparso su APPLAUSI, mensile di musica, n. 11, Marzo 1994)



BENTORNATA SOFIA

Sofia Gubajdulina, la nota compositrice sovietica, fatta conoscere in Occidente nei primi anni Ottanta, con l'esecuzione del suo Concerto per violino e orchestra, 'Offertorium', interpretato da Gidon Kremer. Insignita, in seguito, di numerosi riconoscimenti internazionali ed ancor oggi apprezzatissima e molto eseguita, è l'unica donna nel panorama della musica internazionale. La Gubajdulina torna in Italia, a Roma, in aprile, per la prima italiana del suo 'Cantico del Sole', grande affresco dedicato a San Francesco.

Per festeggiare il suo ritorno pubblichiamo un suo 'foglio d'album' pianistico, dal titolo 'Toccata troncata', del quale vi raccontiamo brevemente la storia. Alla fine degli anni Ottanta, con l'ausilio di Valerij Voskobojnikov, la intervistammo per 'Piano Time', in una delle sue rare apparizioni in Italia, in occasione degli Incontri di Musica contemporanea del Festival Pontino, a Sermoneta. Le chiedemmo anche il regalo di un foglio d'album da pubblicare sulla rivista, per arricchire ulteriormente la collezione di brani pianistici che Piano Time aveva già pubblicato negli anni. Il foglio d'album ci giunse, prezioso, alcuni mesi dopo, dall'Unione Sovietica. Noi, poco dopo, lasciammo la direzione del mensile ma conservammo gelosamente quel regalo, che ora finalmente pubblichiamo, sicuri di far cosa gradita anche alla grande compositrice (P.A.)

TOCCATA TRONCATA

Sofia Gubajdulina
(a tempo)

Vivo $\text{♩} = 80$

ff

(Ped.)

(a tempo)

ff

(Ped.)

*1 Tocatta - прикосновение; troncata - прерывающееся.
Укорные обозначения:
 ♯ - беззвучное нажатие клавиши
 ♯ - звук длится до конца черты
 | ♯ | - пауза произвольной длительности

M

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *Tranquillo* with a tempo of $\text{♩} = 92$ and $\text{♩} = 80$. It features a piano (*p*) melody in the treble and a bass line with *ped.* markings. The second system includes a *poco rit.* marking and a piano (*p*) dynamic. The third system transitions from *Vivo* ($\text{♩} = 80$) to *Tranquillo* with a *poco rit.* marking, showing a dynamic change from *mf* to *p*. The fourth system is marked *Vivo* and features a *mf* dynamic. The fifth system is marked *Tranquillo*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.



Rubato

p

a tempo (tranquillo)

mp *pp*

Vivo **Tranquillo**

mp *p*

Red. ... * 8- ... Red. ...

(Red.) ... *

Detailed description: The score consists of five systems of music. The first system is in bass clef with a *p* dynamic and a **Rubato** marking. The second system continues in bass clef. The third system features a change to treble clef for the upper voice, with dynamics *mp* and *pp*, and a tempo marking **a tempo (tranquillo)**. The fourth system shows a tempo change to **Vivo** and then **Tranquillo**, with dynamics *mp* and *p*. It includes a first ending marked 'Red.' and a measure with an 8-measure rest. The fifth system continues in treble clef with a first ending marked '(Red.)' and an 8-measure rest.

Oltre 200 documenti verdiani nell'archivio storico del Teatro La Fenice

BENEDETTI CARTEGGI IMPRESARIALI

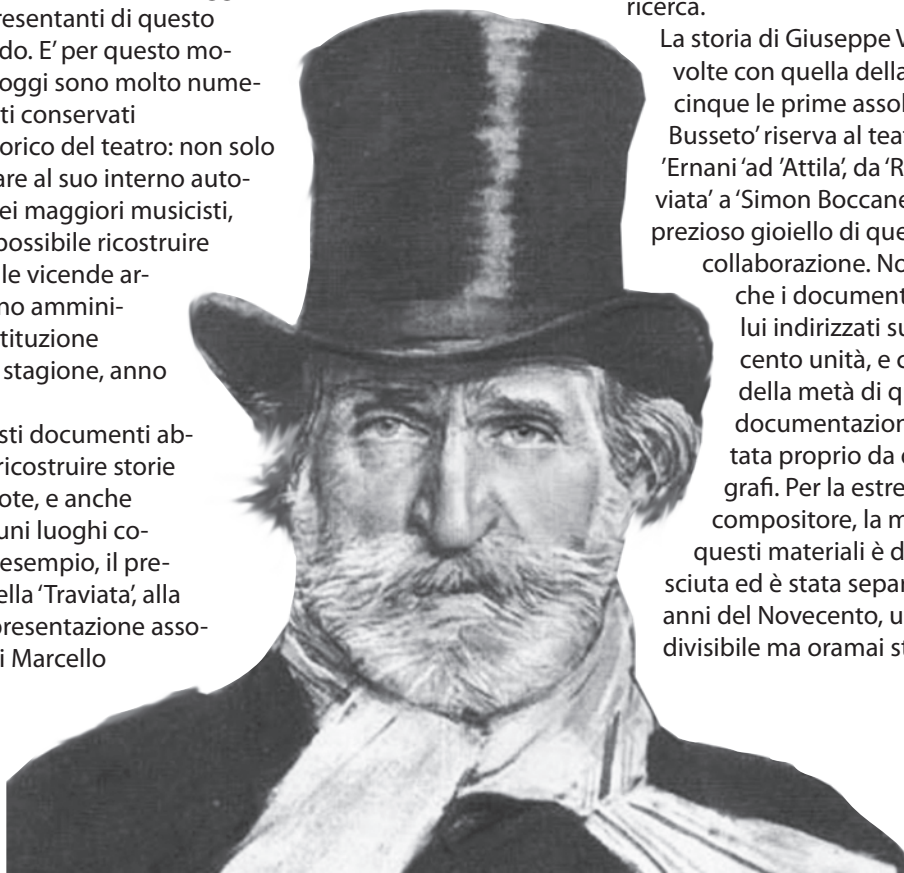
di Franco Rossi

I documenti verdiani, recentemente scoperti nell'archivio del teatro veneziano, ci mostrano un compositore molto attento ad ogni fase di realizzazione di ciascuna sua opera. E, in vecchiaia, ricambia l'affetto della Presidenza del teatro con foto autografate.

Fin dai primi anni della propria storia, il Teatro La Fenice ha cercato di assicurarsi i migliori musicisti del momento: interpreti e compositori si sono avvicinati sulle scene del massimo teatro veneziano contribuendo con la propria presenza e con la propria attività a far grande la storia dell'opera. I contatti con tutti queste artisti avveniva attraverso la figura dell'impresario, situazione comune a tanti altri teatri dell'epoca, ma la competenza della Nobile Società proprietaria e il reale interesse alla buona conduzione del teatro faceva sì che nei rapporti tradizionali tra impresario e interpreti spesso si inserisse, talvolta come terzo incomodo, anche la presidenza della Fenice. E il controllo sulle attività impresariali era tale da costringere i singoli impresari a depositare nell'archivio del teatro i carteggi intercorsi tra i rappresentanti di questo variegato mondo. E' per questo motivo che ancor oggi sono molto numerosi i documenti conservati nell'Archivio Storico del teatro: non solo possiamo trovare al suo interno autografi preziosi dei maggiori musicisti, ma ci è anche possibile ricostruire puntualmente le vicende artistiche e persino amministrative della istituzione stagione dopo stagione, anno dopo anno. Leggendo questi documenti abbiamo potuto ricostruire storie note e meno note, e anche correggere alcuni luoghi comuni quali, ad esempio, il presunto 'fiasco' della 'Traviata', alla sua prima rappresentazione assoluta: gli studi di Marcello

Conati esperiti proprio nel nostro archivio storico hanno potuto dimostrare ben nove recite complesse dell'opera (quando già tre recite rappresentavano un buon successo) e introiti e presenze serali crescenti lungo tutti questi appuntamenti. Nonostante l'ampio lavoro svolto fino ad oggi, non passa quasi giorno che nuovi documenti non vengano letti e interpretati e nuove storie non tornino alla luce: gli specialisti sanno bene che, contrariamente alle biblioteche (dove tutti i libri vengono schedati), negli archivi i documenti vanno ordinati ma non possono per la loro stessa natura essere descritti lettera per lettera. E' ovvio che l'attenzione maggiore nel pubblico venga suscitata dalla riscoperta di scritti appartenuti ai massimi compositori, a maggior ragione se autografi o se coincidenti con quelle ricorrenze che spesso contribuiscono a stimolare la ricerca.

La storia di Giuseppe Verdi si intreccia più volte con quella della Fenice: sono ben cinque le prime assolute che il 'cigno di Busseto' riserva al teatro veneziano, da 'Ernani' ad 'Attila', da 'Rigoletto' a 'La traviata' a 'Simon Boccanegra', ultimo prezioso gioiello di questa straordinaria collaborazione. Non stupisce quindi che i documenti stilati da Verdi o a lui indirizzati superino le duecento unità, e che poco meno della metà di questa importante documentazione sia rappresentata proprio da documenti autografi. Per la estrema notorietà del compositore, la maggior parte di questi materiali è da tempo conosciuta ed è stata separata (fin dai primi anni del Novecento, una scelta non condivisibile ma oramai storica) dal faldoni



Genova 23 Marzo 1891
Onorevole Presidenza
del Teatro la Fenice - Venezia.

Lusingatissimo dell'invito fattomi
da cotesta onorevole Presidenza, duolmi
rispondere che non potrei assumere
nessun impegno per far rappresentare
Falstaff. - Ne scrivo, è vero, di tratto
in tratto, qualche battuta; ma molto
lentamente, per semplice divertimento,
e non mi sarebbe impossibile dire di più,
quando arriverò a finirlo.

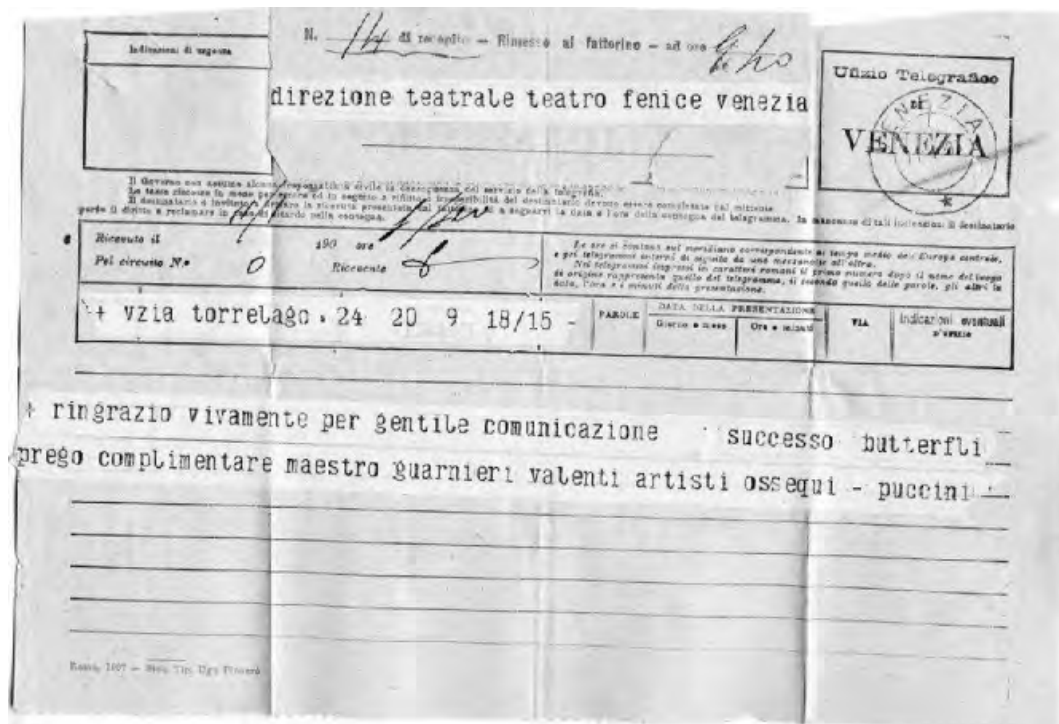
Se ne è costretto quindi a destinare
l'onore che mi viene offerto, e
a mi
Dell'onorevole Presidenza

Dev.
G. Verdi

Ma i documenti forse più teneri sono quelli della vecchiaia: il legame con Venezia e con La Fenice ha evidentemente radici assai profonde, dal momento che sono ben due le fotografie autografate dallo stesso compositore e inviate alla Nobile Presidenza. In quella recentemente venuta alla luce intenerisce il graffio del pennino che autografa le sembianze del Grande Vecchio; e d'altra parte la lettera del 23 marzo 1891, dieci anni precedente la scomparsa di un compositore oramai quasi ottantenne, mostra ancora una

volta una Presidenza astuta, forse persino spregiudicata nel tentativo di scappare alla Scala la prima assoluta del 'Falstaff': "Lusingatissimo dell'invito fattomi da cotesta onorevole Presidenza, duolmi rispondere che non potrei assumere nessun impegno per far rappresentare Falstaff. Ne scrivo, è vero, di tratto in tratto qualche battuta, ma molto lentamente, per semplice divertimento [...]". Due anni più tardi sarà comunque la stessa compagnia della Scala a riprendere l'ultimo capolavoro verdiano alla Fenice (a meno di tre mesi dalla prima assoluta), e la figura di Victor Maurel rievocerà sulla scena l'arguzia di Falstaff ma anche l'inesorabile trascorrere dell'età che accomuna sir John al più che ottantenne Giuseppe Verdi.

che ospitano i carteggi impresariali. Negli ultimi tempi però alcuni altri documenti, preziosi, sono stati nuovamente evidenziati e descritti. Tra questi un foglio privo di firma (ma chiaramente di mano del compositore); nella sua apparente povertà marca invece tutta la propria importanza: siamo nel 1851, nei primi giorni di marzo e a ridosso della prima esecuzione assoluta del 'Rigoletto'; e Verdi dedica la propria attenzione ad ogni particolare dell'allestimento che si sta organizzando. Il documento stila l'elenco delle varie prove che si reputano necessarie per il successo dell'opera e la forma maniacale con la quale si insegue questo obiettivo mostra come il grande compositore fosse non solo un grande artista ma anche un evidente uomo di teatro. Nessun particolare sfugge alla sua descrizione, tutto deve essere perfettamente previsto perché il lavoro possa riuscire al meglio; e lo straordinario entusiasmo che lo spettacolo sollevò nel pubblico veneziano solo qualche sera più tardi mostra come l'obiettivo venne perfettamente raggiunto. Ma è l'intero staff del teatro a lavorare perché le condizioni di operosità e di serenità non vengano mai meno: qualche anno prima, ad esempio, in occasione del primo allestimento di 'Ernani', a tutti i compositori, ai cantanti ed ai ballerini venne consegnato il 'Regolamento interno disciplinare' della Fenice, vera garanzia che tutti i rapporti siano rispettati pienamente e condivisi con successo; e la firma autografa di Verdi appare in testa all'elenco di tutti i destinatari. E anche qui 'Ernani' venne registrato come un successo travolgente.



LETTERA DI DONIZETTI, TELEGRAMMA DI PUCCINI SUCCESSO DI BUTTERFLI, COMPLIMENTI A MAESTRO GUARNIERI E VALENTI ARTISTI

E' meglio una lettera manoscritta oppure una battuta a macchina? I tempi cambiano: oggi si pongono problemi di conservazione di messaggi e di mail... Anche in Fenice i problemi non differiscono molto, quando si comunica. Per questo possiamo accostare due testi di notevole valore eppure molto diversi tra loro, come una lettera autografa di Gaetano Donizetti o un telegramma di Giacomo Puccini.

La prima, datata 22 novembre 1841, testimonia del valore giustamente attribuito anche al lato economico della produzione artistica: cosa rappresentano le 10.000 lire austriache chieste alla dirigenza della Fenice (e la proprietà dello spartito, meno insignificante di quanto non pensasse allora Donizetti) per un teatro così importante? Ci si può comunque mettere d'accordo purché la compagnia di canto sia adeguata e il preavviso ragionevole. Non possiamo però fare a meno di sottolineare che il compositore bergamasco era un pessimo affarista... Anche in questo caso e pur reduce dello schietto successo ottenuto sulle scene fenicee con il 'Belisario', la trattativa non si perfeziona e la lettera è destinata a rimanere sola soletta e priva di seguito.

Di fronte a ben diversa situazione ci troviamo con il telegramma pucciniano, che risponde alle felicitazioni per il buon esito di 'Madama Butterfly', ovviamente nella versione riveduta e corretta rappresentata a Brescia: "ringrazio vivamente per gentile comunicazione successo Butterfly prego complimentare maestro Guarnieri valenti artisti ossequi". Attenzione però a fidarsi troppo e in maniera indiscriminata degli autori e di taluni documenti: l'esame degli incassi del teatro (questi sì affidabili, documenti amministrativi e anche molto delicati) sminuisce il trionfalismo sia della dirigenza del teatro sia del commento di Puccini, raccontando di alcune incertezze e difficoltà che possono manifestarsi anche nelle stagioni meglio riuscite. Chi l'avrebbe mai detto? Eppure negli stessi mesi incassa di più il faticoso 'Tristano e Isotta' della tenera 'Butterfly'...

PER GIOVANNA GARANTISCE LORENZO

E' d'obbligo chiedersi, ogni volta che ci si trova di fronte ad una nomina di responsabilità, quali competenze abbia dimostrato il nominato, per aspirare a tale incarico. Nella maggior parte dei casi, quando a fare dette nomine sono i politici, le competenze, per quanto uno vada a spulciare anche nei registri delle scuole serali o di quelle per corrispondenza, o nelle università fasulle che, dietro pagamento, ti danno anche una laurea, non spuntano fuori; contrariamente a ciò che, solitamente, accade nelle industrie dove ci si affida a persone competenti, perché nessuno vuole che la propria impresa vada in malora. La Melandri accampa per sé il merito di essere stato un ministro competente e spiega che fu lei ad avviare il progetto per la costruzione del MAXXI, quando era ministro della cultura; ma i tecnici per riconosciuta capacità si sono scagliati contro l'ex ministro per irridere la sua competenza 'tecnica'. La Regina, ex sovrintendente gliel'ha cantata a squarciagola, e i partiti politici, dell'intero arco costituzionale pure, perplessi di fronte a tale nomina; perfino Monti che, solitamente, non si occupa della 'cultura', ha richiamato per un colloquio il ministro Ornaghi. Il quale ogni volta che fa qualcosa - quelle rare volte che dà segni di presenza, mentre solitamente è assente - sbaglia (teniamo presente anche la brutta storia recente della Biblioteca dei Girolamini di Napoli); al MAXXI è già al secondo errore (l'ha prima commissariato, mandando a casa un direttore competente, Pio Baldi; in tre mesi ha fatto miracolosamente risanare il bilancio dal commissario ministeriale, addirittura c'è stato un attivo di 1.500 Euro - suvvia, siamo seri! - e ha raddoppiato il finanziamento al Museo della Melandri. Quei soldi non poteva darli al MAXXI di Baldi, senza dover ricorrere al commissariamento?). Il ministro, ha nominato la Melandri accogliendo il suggerimento del suo direttore generale, Nastasi, che non voleva mandare in pensione una parlamentare tanto competente? Secondo certe voci - che noi non condividiamo assolutamente, sia chiaro - la nomina della Melandri sarebbe da mettere in relazione proprio a Nastasi, sempre lui, sposato Minoli Giulia, figlia di Giovanni, il quale è cugino di primo grado della Melandri, per parte di madre. Nastasi avrebbe accolto il grido di dolore della Melandri, forse scaricata alle prossime



elezioni, e dunque a rischio disoccupazione (la pensione da parlamentare è ancora lontana). Del resto Nastasi, che ha il senso della famiglia da buon meridionale, non ha forse sistemato in passato suo suocero al Museo di Rivoli e sua moglie al Museo del San Carlo?

In tutte le polemiche sulla nomina della Melandri, nessuno ha tirato fuori lo spiacevole episodio di quando, da ministro, disertò l'inaugurazione della Scala, per andare ad una cena all'Hilton, organizzata dal 'Gambero rosso'. Quando si dice competenza e coscienza del ruolo. Adesso Lei assicura che lavorerà sodo, addirittura gratis, e che porterà il MAXXI a competere con la Tate Gallery di Londra. Dopo tale impegno, c'è ancora qualcuno che, ragionevolmente, può non crederle, e perciò non volerla, pretestuosamente, a capo del MAXXI? Garantisco io per Lei - parola di Ornaghi; il quale prima di partire per meritate definitive vacanze ministeriali, ha messo al fianco della Giovanna altre due signore, Monique Veaute e Beatrice Trussardi, nel consiglio di amministrazione. **(P.A.)**



Novità editoriale. Ne parliamo con l'autore Nicola Montenz

COLPEVOLI ANCHE MUSICOLOGI E CRITICI

di Francolina del Gelso

Da tempo indagati i rapporti fra musica e nazismo, come il ruolo chiave di personaggi assai in vista e la persecuzione verso altri.. Nello studio 'L'armonia delle tenebre', edito da Archinto, si studia, per la prima volta, il ruolo che altre categorie ebbero nella creazione del mito nazista.

Benché l'Italia non abbia prodotto testi di riferimento sul problema dei rapporti tra musica e politica in epoca nazista, il tema non è ignoto, specie all'estero. Perché ha deciso di tornare sull'argomento?

È vero, il tema non è affatto terra incognita. Germania, Canada e Stati Uniti hanno prodotto, negli ultimi trent'anni, volumi di grande pregio sull'argomento. In Italia – con l'eccezione di alcuni preziosissimi articoli –, mi pare mancasse uno strumento unitario (una monografia, per intenderci), che comprendesse virtualmente l'intera esperienza musicale del nazismo: dalle sinistre "prefigurazioni" di età weimariana, fino alla tragica esperienza del sistema concentrazionario. Uno strumento, mi preme sottolinearlo, in cui fosse dato il giusto spazio alle testimonianze lasciate dai protagonisti (diari, memorie, autobiografie), e il cui orizzonte dossografico fosse precipuamente in lingua tedesca.

Gli anni precedenti il 1933 sono davvero importanti – come lei scrive – per comprendere il

fenomeno?

Perché l'escalation di intolleranza e violenze che si verificò in quegli anni, ai danni dei musicisti "non ariani", consente di comprendere bene in quale clima intellettuale e ideologico si sia preparata la presa del potere di Hitler. Le impressionanti vicende dei teatri dell'Assia, da poco riportate alla luce, prefigurano in modo nettissimo le epurazioni che sarebbero divenute sistematiche a partire dal marzo 1933. È dal Landestheater di Darmstadt che furono allontanati, già negli anni '20, personaggi del calibro di Szell, di Rosenstock e di Hartung. Per non parlare del calderone antisemita in cui fu trasformata la "Neue Zeitschrift für Musik", la leggendaria rivista fondata da Robert Schumann: negli anni '20 essa divenne un vero e proprio organo di stampa del nazionalismo estremista e razzista. È dalle sue pagine che partirono, in prima battuta, le campagne di diffamazione contro Schönberg, Weill, Křenek e Klemperer.

Quali altre novità presenta il suo libro, rispetto al resto della letteratura sull'argomento?

Più che di novità, trattandosi di un'opera divulgativa, preferirei parlare di risistemizzazione e riorganizzazione degli argomenti e delle fonti. Mi è parso di estrema importanza, per esempio, dedicare un certo spazio al contributo offerto dai musicologi e dai critici musicali alla creazione del mito nazista. Il ruolo di costoro fu molto più importante di quel che si pensa: non soltanto essi finirono per essere i veri arbitri del gusto del popolo, che seppero orientare attraverso la carta stampata, seguendo le direttive ministeriali; essi, in realtà forniscono una vera e propria base intellettuale all'espansionismo hitleriano, sostenuto attraverso fumose – talora deliranti – teorie circa le origini "germaniche" dell'una o dell'altra nazione destinata a essere fagocitata dal Reich. In tutt'altro senso, ho cercato di dedicare spazio anche ad alcuni compositori oggi dimenticati e pressoché ignoti in Italia, in modo da stimolare la curiosità e l'interesse del lettore. Non soltanto Hans Pfitzner, le cui gravissime, imperdonabili derive politiche ne hanno in parte offuscato i meriti artistici, ma anche Werner Egk (autore di un sublime Peer Gynt) e Rudolf Wagner-Régeny, che con lo scoppio della guerra cadde in di-



sgrazia presso il regime.

Quali sono le personalità colluse con il nazismo su cui lei ha focalizzato la propria attenzione?

Ho cercato, nei limiti del possibile, di essere esaustivo, evitando però di trasformare le mie pagine in sterili elenchi, poiché non era quello lo scopo del libro. I grandi "noti" ci sono tutti – Strauss, Furtwängler, Karajan Schwarzkopf, giusto per limitarmi a qualche nome. In nessun caso ho voluto offrire al lettore una condanna o un'assoluzione del personaggio analizzato – non mi pare fosse quello il mio compito – e ho invece preferito lasciar parlare i fatti: dichiarazioni o interviste dei diretti interessati, pagine del dia-

rio di Goebbels, documenti a stampa coevi. In tal modo, mi pare di aver fornito al lettore gli strumenti adeguati a costruirsi un giudizio autonomo. Così ho fatto anche nei due casi più sfuggenti e discussi di tutto il Terzo Reich: Furtwängler e Strauss.

Il suo libro è strutturato in atti, come una pièce teatrale. Perché?

Per chi oggi voglia affrontare in modo esaustivo il tema dei rapporti tra musica e politica nella Germania nazista, il problema più spinoso è costituito certamente dalla difficoltà di rendere un quadro coerente e leggibile di un intricato di vicende pressoché sincrone. E in larga misura caotiche. Per evitare di confondere il

lettore, mi è quindi parso necessario affrontare separatamente – e in modo chiaro – i diversi nuclei tematici dell'argomento. Durante la pianificazione del testo, e più ancora durante la stesura, mi sono reso conto che una simile organizzazione del materiale ne favoriva la naturale disposizione in altrettanti pannelli di una tragedia. Al termine della quale, si poneva il punto di non ritorno: l'esperienza della musica nei campi di concentramento. Credo che una simile scansione, oltre a rendere più comprensibile un capitolo tanto complesso della storia del '900, contribuisca a mostrare come i rapporti tra musica e politica durante il Terzo Reich tendano a configurarsi come una vera e propria discesa agli inferi.@

RETTIFICA: ALLEVI NON SOSTITUIRÀ PAGANINI

Con lo stesso spazio dell'articolo contestato, dal titolo "Allevi. Alba o tramonto?" uscito sul precedente numero di Music@, pubblichiamo la smentita giunta da Roberto Iovino, ex direttore artistico del Premio 'Paganini' (ma la dizione esatta è 'Concorso' o 'Premio'? nella smentita ricorrono ambedue) di Genova. Desideriamo solo precisare che se la notizia di cui nella smentita, notizia che noi abbiamo appreso da organi di stampa specializzati, sui quali nessuna smentita è mai apparsa prima dell'uscita del nostro articolo, fosse stata vera, come eravamo convinti che fosse - e del resto perché avremmo dovuto dubitarne, se crediamo ciecamente nella correttezza giornalistica che abbiamo eletta a nostra morale professionale? - gli apprezzamenti nei confronti del comitato organizzativo, come anche quelli relativi al presidente del Senato ed al critico/consulente Canessa, non erano né gratuiti, né ineleganti, anzi più che giustificati. Meravigliarsi? No. Quante cose, e talune inimmaginabili, accadono ogni giorno sotto il cielo!

Egr. M.o

Pietro Acquafredda

Direttore responsabile Music@

Facendo seguito a una telefonata intercorsa con il M.o Bruno Carioti, Le indirizzo queste righe con richiesta di pubblicare la seguente smentita sul Suo giornale in relazione all'articolo intitolato "Allevi. Alba o tramonto?".

Tralasciando la gratuita, inelegante valutazione espressa sugli "organizzatori genovesi" e limitandomi a invitarLa a leggere la composizione del Comitato artistico del Concorso Paganini, preciso quanto segue:

1) sono stato direttore artistico del Premio Paganini fino al maggio 2012, ovvero fino al cambio di Giunta del Comune di Genova.

2) Fino a quella data, mai è stata presa in considerazione l'ipotesi di inserire nel programma del Concorso un brano musicale composto da Giovanni Allevi. Ciò è facilmente verificabile richiedendo i verbali delle riunioni.

3) Nel maggio 2012 il vecchio Comitato organizzatore è decaduto e gli organi direttivi sono tuttora in fase di nomina. Il Concorso è stato rinviato per que-

stioni economiche.

4) Nell'estate scorsa, quando sui giornali sono apparse notizie relative al concerto di Allevi ipoteticamente associato al Concorso, pur non essendo più direttore artistico, nella mia veste di giornalista (sollecitato anche da telefonate di vari violinisti italiani, preoccupati) ho chiesto ufficialmente, in sede di conferenza stampa, al sindaco di Genova (ricordo che il Premio è comunale) se nei mesi di "vacanza" del comitato fossero stati avviati contatti con il M° Allevi. Ciò è stato decisamente smentito.

5) Di tale smentita ho dato notizia sia sull'Ansa nazionale nell'agosto scorso (8 agosto) sia sul "Giornale della musica" nel numero di novembre u.s. (pag. 6).

6) Chiunque conosca il meccanismo del Premio Paganini, del resto, sa che inserire il brano di Allevi come pezzo d'obbligo sarebbe stato, comunque, impossibile. Trattandosi di un concerto per violino e orchestra, essendo le finali articolate nella esecuzione da parte di ciascun candidato di un concerto a scelta e di uno obbligatorio, ed essendo quest'ultimo rigorosamente di Paganini, Allevi avrebbe dovuto sostituire Paganini!

Mi permetto un'ultima osservazione. Dati gli ottimi rapporti fra il Conservatorio dell'Aquila e quello genovese, sarebbe stato utile, prima di scrivere il suddetto articolo, telefonare qui al nostro direttore (che è componente del Comitato) e chiedere informazioni certe, invece che affidarsi a voci incontrollate. Purtroppo una notizia falsa circola sempre rapidamente, la sua smentita con molte più difficoltà. Distinti saluti

Roberto Iovino

**Ex direttore artistico Premio Paganini
Docente al Conservatorio Paganini**

Niccolò Paganini



Intervista alla Ministra della cultura francese di origine italiana



Incontriamo la ministra Aurélie Filippetti, 39 anni, tra gli stucchi del suo ufficio in rue de Valois, alla vigilia della sua visita in Italia.

Signora Filippetti, suo nonno Tommaso lasciò l'Italia tra le due guerre mondiali per lavorare nelle miniere del Lussemburgo e poi della Lorena, lei torna a Gualdo Tadino da ministra della Cultura della Repubblica francese. È orgogliosa del salto sociale?

«È una soddisfazione doppia, sia per le mie origini sociali sia perché vengo dall'immigrazione. Mio nonno era un minatore italiano ed è morto nei campi di concentramento perché era entrato nella Resistenza ai nazisti, si è battuto per la libertà in Europa. A Gualdo Tadino riceverò una medaglia in suo onore. E il fatto stesso che io sia riuscita a diventare ministro lo sento come un riconoscimento per lui». Incontriamo la ministra Aurélie Filippetti, 39 anni, tra gli stucchi del suo ufficio in rue de Valois, alla vigilia della sua visita in Italia.

Lei è la prova che l'ascensore sociale in Francia funziona ancora?

«Anche qui ci lamentiamo molto della società bloccata, ma la scuola repubblicana ha grandi meriti. È per questo che Hollande e il governo di cui faccio parte hanno deciso di rilanciarla con 60 mila assunzioni in cinque anni. Solo la scuola pubblica può permettere l'integrazione e dare speranza a tutti».

I tagli hanno colpito anche il suo ministero. La politica culturale è un lusso in tempi di crisi economica?

«Al contrario, penso che se c'è una risorsa preziosa in Europa è la cultura e sarebbe una follia non cercare di svilupparla e sostenerla».

Anche per questo ha intrapreso la battaglia con

Google?

«Non è un conflitto, però se gli editori francesi, italiani e tedeschi non troveranno un accordo con Google entro la fine dell'anno, a gennaio la Francia varerà la legge per obbligare la società di Mountain View a remunerare i giornali dei quali elenca i contenuti. Vogliamo ribadire un principio: chi fa profitti distribuendo i contenuti deve contribuire a finanziarne la creazione. Vale per le reti tv, gli operatori telefonici, i provider Internet, i siti, le piattaforme digitali».

Il modello è quello del cinema?

«In Francia i film da decenni sono finanziati dal Cosip (Conto di sostegno all'industria dei programmi audiovisivi) che ridistribuisce parte degli incassi dei film di maggiore successo e anche i soldi messi a disposizione dagli operatori che poi diffondono i film, per esempio le tv».

In Italia, quando si parla di sovvenzioni di Stato al cinema e alla cultura in generale, vengono in mente sprechi e film che poi nessuno va a vedere.

«Ma noi non finanziamo film di nicchia senza mercato. Il cinema francese è fatto di pellicole d'autore, molti film di budget medio (sui 3 o 4 milioni di euro) ma anche film di cassetta come Asterix o successi mondiali come The Artist o Intouchables. E sono questi ultimi a sostenere gli altri. I Paesi che hanno fatto la scelta dell'austerità nella cultura, per esempio la Spagna, si trovano oggi in una pessima situazione. All'ultimo Festival di Cannes invece i cineasti di tutto il mondo in competizione erano quasi sempre co-finanziati dalla Francia, siamo lo Stato al mondo con il maggior numero di co-produzioni: oggi siamo a quota 52 Paesi. E la gente non è mai andata tanto al cinema, a vedere ogni tipo di opera: dai kolossal americani ai nostri film».

È la riedizione dell'eccezione culturale francese, della politica di intervento dello Stato nella cultura promossa da André Malraux in poi?

«L'eccezione culturale è ancora di attualità e sono convinta che lo Stato debba intervenire per sostenere la creazione. Non è vero che i prodotti culturali sono prodotti come gli altri. Le leggi del mercato hanno difficoltà a funzionare in generale, come si vede, figurarsi nella cultura. Non è una questione morale, semplicemente a mio avviso solo così il sistema può funzionare, anche dal punto di vista economico».

Ma il vostro modello è esportabile? O semplicemente i francesi amano di più il cinema, leggono più libri e frequentano di più i musei?

«Non penso affatto che i francesi siano diversi dagli altri. È una politica volontaristica che fa sì che non ci sia città francese senza un cinema, che le piccole librerie resistano e siano il polmone di ogni quartiere, che migliaia di persone vadano alle mostre, come quella di Edward Hopper in questi giorni al Grand

Palais».

Quando ci sono le file alle mostre da noi c'è sempre qualcuno che storce la bocca perché sarebbero fenomeni di massa o turismo, non cultura.

«I grandi numeri non sono tutto, d'accordo, ma è una lamentela che non capisco. Bisogna aiutare le persone che ne hanno voglia ad avvicinarsi all'arte. Per questo ho incoraggiato i musei a usare le nuove tecnologie per spiegare le opere, per accompagnare il visitatore che vuole saperne di più».

Lei parla di librerie di quartiere, in Italia quasi del tutto scomparse da tempo. In Francia librai ed editori anche grandi, come Gallimard, parlano di Amazon come del nemico. È d'accordo?

«Sono molto preoccupata per come Amazon si comporta in Europa. Ha un peso tale che rischia di trovarsi ben presto in posizione ultradominante. Sono andata a parlarne alla Commissione di Bruxelles, ma trovo il loro atteggiamento deludente».

Che cosa rimprovera alla Commissione europea?

«Ha una visione un po' troppo unilaterale della libera concorrenza. La Commissione preferisce fare le pulci agli editori che si organizzano per sopravvivere alla minaccia di Amazon, e non si allarma invece per il fatto che un colosso basato in Lussemburgo fa vendita a distanza con strategie fiscali inaccettabili e facendo dumping sulle spese di distribuzione. Amazon può permettersi di vendere a basso prezzo per mettere fuori mercato i suoi concorrenti, ma naturalmente rialzerà i prezzi appena avrà conquistato il monopolio o quasi. Di questo dovrebbero preoccuparsi a Bruxelles. La Francia vigilerà affinché Amazon pratichi una concorrenza leale».

La Francia è stata all'avanguardia nella lotta contro lo scaricamento illegale di musica, film e poi libri, con la legge Hadopi voluta dalla presidenza Sarkozy. Lei prende le distanze da Hadopi. Come mai?

«È un approccio diverso, io vorrei sviluppare l'offerta legale. Se uno vuole scaricare un film non troppo recente, magari degli anni Cinquanta, nelle piattaforme legali non lo trova, mentre illegalmente sì. Non considero i consumatori come dei teppisti che vogliono rapinare gli artisti, ma persone che hanno voglia di ascoltare, vedere, leggere. Credo che la colpa sia anche dell'industria, che è in ritardo. Bisogna offrire un catalogo ampio e a prezzi ragionevoli. Qualcosa si sta muovendo, soprattutto per la musica».

Allude ai siti di streaming Deezer e Spotify?

«Sì, anche se la parte versata agli artisti è ancora troppo bassa. Bisogna riconsiderare la percentuale versata agli autori, e lo stesso vale anche per il libro digitale, che in genere affianca quello di carta e ha costi di produzione molto inferiori».

Lei, ministra Filippetti, che cosa legge?

«Tra gli italiani Erri De Luca e Niccolò Ammaniti, tra i francesi Jean Echenoz e Jérôme Ferrari che ha ap-

pena vinto un Goncourt molto meritato».

Gli ultimi giorni della classe operaia» ha raccontato la storia della sua famiglia, in «Un homme dans la poche» una storia d'amore. Tornerà a scrivere?

«Non finché sono ministra»

Stefano Montefiori

(Corriere della Sera, 23 novembre 2012)

Troppa cultura fa male alla cultura

C'è troppa cultura. E' diventato insopportabile il disagio dell'abbondanza, l'eccesso "di prosperità costruita sul debito". Ci sono troppe mostre che non hanno nulla di nuovo da mostrare, si pubblicano troppi libri e sarebbe molto meglio per tutti se la metà dei teatri e dei musei scomparisse, se alcuni archivi venissero raggruppati e i teatri per concerti privatizzati: "2500 anziché 5000 musei in Germania, 500 anziché 1000 in Svizzera, 400 anziché 800 in Austria... 70 teatri pubblici e cittadini anziché 140 in Germania, 700 anziché 1300 biblioteche in Svizzera". Mai era stato sferrato un così duro attacco al cuore del Kulturstaat, al famoso modello tedesco, e sarebbe molto meglio dire europeo, al Monopolio statale della cultura umanista e giacobina: molto danaro pubblico e nessun mercato libero. Sarebbe insomma vicinissimo al definitivo fallimento lo Stato come educatore illuminista e come finanziatore della celebre Zivilisation che i soldi pubblici rendono sempre meno Kultur e dunque sempre più pappa convenzionale, drammaticamente onerosa per il sistema fiscale già stremato, ma anche banale, solo passato e niente futuro, la nuova decadenza, l'ultimo tramonto dell'occidente. Dunque secondo i quattro autori di questo Kulturinfarkt, un robusto pamphlet di grande successo in Germania, la smisurata offerta e il monopolio statale stanno portando le istituzioni culturali verso il crack non solo economico. Hanno infatti generato conformismo, depresso la creatività, "addomesticato le avanguardie" messo sotto controllo la libertà e la modernità, disarmato la cattiveria contro il potere che viene persino esibita "anche in politica estera" con il compiacimento del potere stesso. In sedici anni è quasi raddoppiato il numero delle compagnie di prosa, di musica, dei centri di studio e delle case editrici producendo molti più artisti che arte, più scrittori che libri... Ma il pubblico è diminuito, sia pure di poco, passando da quasi 23 milioni a quasi ventuno milioni, spalmati però nelle varie proposte. E poiché "ogni allestimento scenico viene utilizzato una sola volta, la conclusione è che a ogni singolo spettatore, sempre lo stesso, vanno sempre più risorse di produzione". Le cifre diventano astronomiche "ma i prezzi rimangono convenienti perché si vogliono mantenere basse le soglie di accesso". Ogni biglietto per il teatro dell'Opera di Zu-

rigo, se non ci fosse un finanziamento annuale di 55 milioni, "dovrebbe costare 150 euro in più". E ci sono gli sconti, i 'biglietti famiglia', "dal 2009 i giovani al di sotto dei 26 anni entrano gratis nei musei della Francia e così pure nel Regno Unito, per non parlare dei festival gratuiti in Svizzera e in Francia". Eppure i prezzi per i concerti pop sono aumentati di molto, "ogni teenager sborsa almeno 50 euro" e gli spettacoli privati estivi all'aperto "così popolari in Germania, Austria e in Svizzera costano fino a cento euro a persona e fanno il tutto esaurito mentre il museo accanto, il cui biglietto costa 5 euro, rimane vuoto". Insomma si fa demagogia, retorica sociale, circense, si getta fumo negli occhi e intanto si crea una vera e propria 'bolla letteraria': "Nel 2011 ci sono stati in Germania 778 premi letterari. Ne vanno aggiunti 881 nell'ambito dei media e della pubblicitaria". Sono tre premi al giorno, anche di cucina, tutti sovvenzionati dallo Stato alla parola cultura "per sostenere la prestigiosa opera di scrittori ed editori di libri: 24mila novità editoriali all'anno di letteratura dilettesca". Ma le vendite non sono mai sufficienti e il prodotto è mediocre perché è mediocre l'idea che possano venire fuori i geni di stato, i menestrelli finanziati, i poeti ministeriali: un residuo di terzo internazionalismo e di fascismo, roba da stato platonico. E chissà come si arrabbierebbero Leopardi o Rimbaud se sapessero che la loro eversione e il loro autismo, la loro rabbia contro il mondo è finita sugli autobus, ad arredare il muro delle stazioni o è diventata tarantella di piazza.

L'aiuto statale espande e perpetua anche un falso mercato delle arti. Il sostegno agli artisti è sussidio sociale, assistenza, elemosina sotto le mentite spoglie della promozione: a Berlino il 6 per cento degli artisti sopravvive senza percepire alcun reddito, il 31 % guadagna meno di 12mila euro all'anno, il 78 % di coloro che si definiscono artisti di professione vive al di sotto delle soglie di povertà. Solo il 7 % è inserito in un circuito produttivo e il 10 % ha una galleria che espone le sue opere. "Il genio artistico vuole recare gioia - scriveva Nietzsche - ma quando si trova a un livello molto alto gli manca facilmente chi ne goda: offre cibi che nessuno vuole. Ciò attribuisce all'artista un pathos talvolta ridicolo e commovente insieme; perché in fondo non ha alcun diritto di costringere gli uomini al godimento". Poi ci sono gli artisti diletanti. Il 70 % dei francesi si occupa di fotografia, il 27 % gira filmati. Il censimento ha contato in Francia più artisti che agricoltori. Ma la grande assente da questa vendemmia d'arte è ovviamente l'arte. A Berlino trovi il vino, il cibo, i libri e gli artisti stralunati, le cantate corali e la simpatia in strada, ma non l'arte che è il contrario di tutto questo, un atto solitario, una cattiva azione contro qualcuno o contro tutti, una coltellata al mondo, il mezzo espressivo che porta fuori la propria disperazione come scriveva Liu HsinWu,

uno degli scrittori più amati del famoso sessantotto: "Si fa poesia o arte quando si sta male". Mentre, aggiungeva, "quando si sta bene si fa la rivoluzione di piazza" o in subordine il corteo di protesta, il concerto, la cantata, la tarantella, la festa, il festival e la pubblica pernacchia.

Le conseguenze, semplifica l'editore Cesare De Michelis (Marsilio) introducendo l'edizione italiana, sono "i musei non visitati, i teatri vuoti, i libri non letti ...". Anche il sottotitolo italiano, "Azzerare i fondi pubblici per far rinascere la cultura", è più radicale e sbrigativo di quello tedesco: "Troppo di tutto e ovunque le stesse cose". Purtroppo le parole in Italia non appartengono infatti allo stesso mondo. Il Kulturstaat italiano significa irragionevole incuria del patrimonio che l'Europa ci invidia, il degrado dei siti archeologici, le clientele al posto delle competenze, un'inefficienza che viene da lontano anche se, certo, negli ultimi venti anni è diventata disprezzo governativo verso la cultura ridotta con faciloneria da cummenda allo slogan delle tre 'i' (impresa, inglese, internet), perché diceva Tremonti "con la cultura non si imbottiscono i panini", e dunque maltrattamento sistematico nelle aule dove si costruisce il futuro e nelle vestigia dove si conserva il passato.

E in Italia lo Stato finanzia la festa del pistacchio, il premio zucca d'argento, il pittoresco delle sagre paesane addottorate con cattedre universitarie. La cultura assistita in Italia è la marchetta, che è più antieconomica del pizzo mafioso. E 'marchette e zoccole' è il binomio che ha affossato la Rai, che è ancora la prima industria culturale italiana. Ecco dunque che la cultura finanziata col danaro pubblico da noi significa un'altra cosa ancora perché il modello del Kulturstaat all'italiana rimanda più alla pirateria dell'isola della Tortuga che al disagio dell'abbondanza della Germania della Merkel: noi sovrapproduciamo parassiti, loro cultura di massa. Provate adesso a immaginare come diventerebbe la Valle dei Templi se fosse affidata alla Humboldt-Universität di Berlino o il Maxxi di Roma se fosse gestito dalla Staatsgalerie di Stoccarda che, disegnata da James Stirling, è il paradigma di tutti i musei che hanno l'ambizione di esser anche un centro civico, una moderna piazza di attrazione urbana. E Pompei? Quale meraviglia diventerebbe nella mani ricostruttrici della municipalità di Dresda, la città che subì tre bombardamenti, un fuoco peggiore di quello del Vesuvio? Finanziata dalle tasse, la bellezza di Dresda è di nuovo 'superba' al punto che se ne infischia dell'Unesco che nel 2007 le tolse il riconoscimento di patrimonio dell'umanità per quel il ponte sull'Elba, quattro corsie, approvato con due referendum popolari, una meraviglia di modernità e di paesaggio futurista.

Francesco Merlo
(La Repubblica, 21 novembre 2012)

Le tre patrie di Verdi l'Italia, la Musica, il Teatro

Il ricordo del bicentenario di Verdi richiama certamente momenti importanti della nostra storia nazionale della quale egli fu testimone e partecipe. Semplificare questa testimonianza e partecipazione - che furono artistiche e politiche - a una quasi sua involontaria presenza nelle vicende del Risorgimento penso che non risponda alla verità storica. Verdi fu attratto dal mazzinianesimo (aveva 18 anni quando Mazzini fondò la Giovine Italia) e anche dalle barricate delle Cinque giornate di Milano. Fu tenace difensore della sovranità nazionale italiana, ammirò la strategia politica e la persona di Cavour (dal quale fu convinto a candidarsi nel primo parlamento dell'Italia unita), riconobbe in Manzoni non solo il grande scrittore ma l'intellettuale politicamente 'impegnato' che credette nell'unità d'Italia. E così via. So che storici della musica e musicologi hanno sempre minimizzato la consapevolezza politica di Verdi, ma la conoscenza dei documenti e dei fatti dimostra il contrario e molte sue opere furono pensate e scritte con librettisti patrioti e combattenti. Egli sapeva benissimo cosa era l'entusiasmo patriottico che suscitavano le sue musiche sia nella Roma repubblicana del 1849 sia alla Scala o alla Fenice. Il 'W Verdi', scritto sui muri non era un acrostico, ma un omaggio popolare a un grande musicista che seppe leggere, certo con lo stile e il carattere riservato che ben conosciamo, il tempo storico e gli ideali politici degli italiani migliori: dai moderati ai repubblicani, dai mazziniani ai garibaldini. Forse definirlo 'conservatore risorgimentale' riduce molto la sua complessa personalità.

Lucio Villari, Roma

Caro Villari, In un libro recente, scritto in occasione del 150° anniversario dell'Unità (Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento ed. Laterza) lei ha scritto che Verdi appartiene alla generazione di Leopardi, Manzoni, Hayez, Cavour, Mazzini, Garibaldi, De Sanctis, d'Azeglio, Nievo, Pisacane. Furono poeti, romanzieri, pittori, storici della letteratura, uomini politici, teorici dello Stato, soldati e agitatori. Ma tutti reagirono al clima retrivo della Restaurazione ed ebbero una stessa angoscia: «che l'Italia rischiasse di perdersi per sempre». Lei pensa quindi che il grande coro del Nabucco ("Oh mia patria si bella e perduta! Oh membranza si cara e fata!") appartenga a questo clima morale e ci dica, sia pure indirettamente, quali fossero i sentimenti politici dell'autore. È certamente vero, ma io credo che il sentimento nazionale di Verdi sia legato alla storia del teatro europeo nel secondo e nel terzo decennio dell'Ottocento. Nel 1828, in una prefazione al suo primo grande

dramma storico ('Cromwell'), Victor Hugo lanciò il manifesto del romanticismo teatrale e auspicò drammi storici, dominati da grandi passioni umane, liberi dai vincoli delle regole aristoteliche. Durante la prima del suo 'Hernani' alla Comédie Française il 25 febbraio 1830, l'azione si spostò in platea dove scoppiò una tumultuosa battaglia fra romantici e neoclassici. Pochi mesi dopo, il 25 agosto, la rappresentazione della 'Muta di Portici' al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles fu la miccia che fece esplodere la rivoluzione belga. In ciascuno di questi drammi e nell'Ernani di Verdi che andò in scena alla Fenice il 9 marzo 1844, vi sono re, tiranni, congiurati e fremiti di libertà, ma vi sono soprattutto grandi amori, perfidi tradimenti e divoranti passioni. Nella prima metà dell'Ottocento il teatro smette di essere il salotto musicale delle aristocrazie e delle corti per diventare un luogo 'borghese' in cui una nuova classe sociale desidera assistere alla rappresentazione dei propri sentimenti. Verdi capì che la distanza fra la scena e la piazza si era fortemente accorciata e seppe interpretare meglio di altri gli umori di questa nuova società. Ma credo che la sua vera patria fosse la musica e che nel suo patriottismo vi fosse anche il compiaciuto orgoglio di un uomo che sapeva di essere divenuto un simbolo risorgimentale. Quanto alle sue posizioni politiche, gli otto giorni passati nella Villa imperiale di Napoleone III a Compiègne nell'autunno del 1856 e i due incontri con il generale Bava Beccaris dopo i moti milanesi del 1898 dimostrano che era anche uomo d'ordine.

Sergio Romano

Corriere della Sera, domenica 20 gennaio 2013

5 DOMANDE AI CANDIDATI PREMIER

1. Se vincerà le elezioni, intende aumentare le quote del PIL destinate alla cultura, alla ricerca, all'istruzione e alla valorizzazione del patrimonio storico-culturale e paesaggistico portandole ai livelli degli altri Paesi europei e dei Paesi economicamente più sviluppati? Oppure non lo ritiene possibile o necessario?
2. Se sì: in che modo pensa di spendere quei soldi? Se no, in che modo, da chi e con quali strumenti intende trovare le risorse necessarie per rilanciare e riqualificare cultura, ricerca e istruzione, nonché per promuovere la fruttuosità economica del patrimonio storico-culturale e paesaggistico?
3. La pratica artistica e musicale non sono insegnate nelle scuole, e questo fatto danneggia la nostra cultura e la nostra immagine nel mondo. Sforriamo alfabeti funzionali, inconsapevoli del loro patrimonio circostante. Se andasse al governo cambierebbe i programmi scolastici introducendo queste materie fin dai primi anni di scuola?
4. In vista dell'arrivo di ingenti fondi europei, che iniziative intende intraprendere per incrementare l'impresa creativa italiana e per esportare il valore della nostra cultura e del nostro patrimonio storico-artistico, storico-scientifico e paesaggistico nel mondo?
5. A fronte del fatto che secondo numerosi e accreditati studi non c'è sviluppo economico e sociale costante in un Paese che spende meno del 2% del PIL in ricerca e innovazione e che non valorizza anche economicamente, il ruolo dei giovani ricercatori, che cosa intende fare per fermare il declino della ricerca italiana, l'emorragia di giovani ricercatori ed il disinteresse dei ricercatori stranieri nei riguardi del sistema italiano della ricerca e dell'innovazione?

(Il Sole 24 Ore, domenica 20 gennaio 2013)

IERI CONCORSONI, OGGI CONCORSONI

I tempi sono cambiati e gli orizzonti allargati. Un tempo si facevano quasi sempre concorsini, per mancanza di mezzi e di idee, oggi sempre e solo concorsoni, con ricchezza di mezzi e di idee, con giurie all'altezza del compito. Anni fa, in fatto di giurati, ci si doveva accontentare di quello che passava il convento, come si usa dire. Ad esempio, per il Concorso 'Fogli d'album', bandito dalla rivista 'Piano Time', per due anni consecutivi - un concorso di composizione pianistica dalla forma singolare, riservato a giovani musicisti - i partecipanti dovettero accettare, si suppone non di buon grado, due giurie assolutamente caserecce, così composte: Elliott Carter (presidente), Mario Bortolotto, Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Ada Gentile, Francesco Pennisi, Salvatore Sciarrino, per il concorso del 1985; e per l'anno successivo: Aldo Clementi (presidente), Mario Bortolotto, Sylvano Bussotti, Pascal Dusapin, Brian Ferneyhough, Francesco Pennisi, Salvatore Sciarrino, Ivan Vandor. La presenza, nel 1986, dei due giurati stranieri, sconosciuti al mondo intero, è da ricondurre alle insistenti suppliche dei diretti interessati presso la direzione del concorso. E la

presidenza di Elliott Carter, nel concorso del 1985, va letta come semplice omaggio alla veneranda età del compositore americano, anziano già all'epoca e da noi praticamente sconosciuto. Allora come ora che ha superato il secolo di vita; recentemente scomparso. Oggi le cose sono davvero cambiate, ogni concorso ha la sua giuria, ed ogni giuria i più titolati giurati; i quali, una volta individuati, si vanno a cercare fuori d'Italia e, se necessario, anche fuori dell'Europa, senza badare a spese. Per gli scettici incaliti gli esempi che seguono.

Cominciamo dal Concorso di composizione 'Francesco Agnello', bandito dal CIDIM, per onorare la me-

moria del suo fondatore che, per la musica del nostro tempo, molto si adoperò nei primi anni della sua attività di operatore musicale, come testimoniano tuttora le Settimane internazionali di nuova musica a Palermo, degli anni Sessanta. Il concorso si articola in due sezioni: cameristica e sinfonica. Queste le formazioni internazionali delle due giurie. Cameristica: Maurizio Cocciolito, Piergiorgio Meneghini, Piero Niro, Dario Oliveri e Giorgio Pugliaro. Sinfonica: Marzio Conti, Yoram David, Gustav Kuhn, Ruben Jais e Marcello Panni: il gotha della direzione d'orchestra. Presidente-segretario senza diritto di voto, Piero Rattalino.

Un altro esempio? A Perugia, la Sagra musicale umbra, per porre fine allo scempio che della musica si fa in chiesa, ha indetto un Concorso internazionale di musica sacra, intitolandolo a Francesco Siciliani, per il quale ha trovato un ascolto interessato in ogni parte del mondo. Ai partecipanti era richiesta una composizione per coro, con o senza organo, sul testo del Credo - ma un Credo sintetizzato, non quello di tutte le Messe del passato. Dunque un Credo non liturgico. I duecento e passa compositori partecipanti sono stati giudicati da Giya Kancheli (presidente), Massimo Palombella, Filippo Maria Bressan, Gary Graden

e Alberto Batisti. Marcello Filotei, segretario (nel bando non si specifica se 'con o senza diritto di voto'. C'è una bella differenza!) Rovereto, infine, da alcuni anni organizza il Concorso internazionale di composizione 'Strumenti di Pace', attorno alla famosa Campana dei caduti. La giuria dell'ultima edizione era composta da: Ivan Fedele (presidente), Matthias Osterwold, Tadeusz Wielecki, Mauricio Sotelo, Marcello Filotei. In tutti i casi recenti giurie prestigiosissime e di internazionale rinomanza, niente da spartire con quelle giurie da concorsini di molti anni fa, alle quali si faceva cenno al principio.

Valeria Blasetti



**LEGGE N. 228 DEL 24 DICEMBRE 2012.**

102

Al fine di valorizzare il sistema dell'alta formazione artistica e musicale e favorire la crescita del Paese e al fine esclusivo dell'ammissione ai pubblici concorsi per l'accesso alle qualifiche funzionali del pubblico impiego per le quali ne è prescritto il possesso, i diplomi accademici di primo livello rilasciati dalle istituzioni facenti parte del sistema dell'alta formazione e specializzazione artistica e musicale di cui all'articolo 2, comma 1, della legge 21 dicembre 1999, n. 508, sono equipollenti ai titoli di laurea rilasciati dalle università appartenenti alla classe L-3 dei corsi di laurea nelle discipline delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda di cui al decreto ministeriale 16 marzo 2007, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 153 del 6 luglio 2007.

103

Al fine esclusivo dell'ammissione ai pubblici concorsi per l'accesso alle qualifiche funzionali del pubblico impiego per le quali ne è prescritto il possesso, i diplomi accademici di secondo livello rilasciati dalle istituzioni di cui al comma 102 sono equipollenti ai titoli di laurea magistrale rilasciati dalle università appartenenti alle seguenti classi dei corsi di laurea magistrale di cui al decreto ministeriale 16 marzo 2007, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 155 del 9 luglio 2007:

- a) Classe LM-12 (Design) per i diplomi rilasciati dagli Istituti superiori per le industrie artistiche, nonché dalle Accademie di belle arti nell'ambito della scuola di «Progettazione artistica per l'impresa», di cui alla Tabella A del decreto del Presidente della Repubblica 8 luglio 2005, n. 212;
- b) Classe LM-45 (Musicologia e beni musicali) per i diplomi rilasciati dai Conservatori di musica, dall'Accademia nazionale di danza e dagli Istituti musicali pareggiati;
- c) Classe LM-65 (Scienze dello spettacolo e produzione multimediale) per i diplomi rilasciati dall'Accademia nazionale di arte drammatica, nonché dalle Accademie di belle arti nell'ambito delle scuole di «Scenografia» e di «Nuove tecnologie dell'arte», di cui alla Tabella A del decreto del Presidente della Repubblica 8 luglio 2005, n. 212;
- d) Classe LM-89 (Storia dell'arte) per i diplomi rilasciati dalle Accademie di belle arti nell'ambito di tutte le altre scuole di cui alla Tabella A del decreto del Presidente della Repubblica 8 luglio 2005, n. 212, ad eccezione di quelle citate alle lettere a) e c).

104

I diplomi accademici di secondo livello rilasciati dalle istituzioni di cui all'articolo 2, comma 1, della legge 21 dicembre 1999, n. 508 costituiscono titolo di accesso ai concorsi di ammissione ai corsi o scuole di dottorato di ricerca o di specializzazione in ambito artistico, musicale, storico artistico o storico-musicale istituiti dalle università.

105

Entro dodici mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge le istituzioni di cui all'articolo 2, comma 1, della legge 21 dicembre 1999, n. 508 concludono la procedura di messa a ordinamento di tutti i corsi accademici di secondo livello.

106

I titoli sperimentali conseguiti al termine di percorsi validati dal Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca nelle istituzioni di cui al comma 102, entro la data di cui al comma 105, sono equipollenti ai diplomi accademici di primo e di secondo livello, secondo una tabella di corrispondenza determinata con decreto del Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca sulla base dei medesimi principi di cui ai commi 102 e 103, da emanarsi entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge.

107

I diplomi finali rilasciati dalle istituzioni di cui al comma 102, al termine dei percorsi formativi del previgente ordinamento, conseguiti prima dell'entrata in vigore della presente legge e congiuntamente al possesso di un diploma di scuola secondaria superiore, sono equipollenti ai diplomi accademici di secondo livello secondo una tabella di corrispondenza determinata con decreto del Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca sulla base dei medesimi principi di cui ai commi 102 e 103, da emanarsi entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge.

C'era proprio bisogno di tornare sui titoli accademici?

La Legge n.228, 'di stabilità', approvata il 24 dicembre 2012, dai due rami del Parlamento, determina alcune equipollenze tra i titoli di studio rilasciati dalle Istituzioni AFAM e alcune 'Lauree Magistrali', rilasciate dalle università. Inoltre riconosce anche l'equipollenza del titolo conseguito secondo il cosiddetto 'Vecchio ordinamento' (Diploma di Conservatorio/Accademia) al Diploma Accademico di II livello e, di conseguenza, alle Lauree Magistrali collegate. (vedi testo della Legge). La prima cosa da notare è che l'equipollenza è valida solo ai fini dell'accesso ai pubblici concorsi e non ha quindi valore assoluto (per maggiore chiarezza: i Diplomatici nei Conservatori

non acquisiscono ope legis il titolo di Dottore); garantisce, perciò, la spendibilità in tutti quei concorsi in cui è richiesta, come titolo di accesso, una generica Laurea Magistrale. Per tutti gli altri casi è facile immaginare che, in un mondo come quello attuale in cui è richiesta sempre e comunque una specializzazione, il titolo ha una 'spendibilità' assai limitata. Inoltre alcune equipollenze (per esempio quello che pone sullo stesso piano il Diploma di II livello in Danza alla Laurea Magistrale in Musicologia) destano molte perplessità. Come si può infatti paragonare il percorso formativo di un ballerino con quello di musicologo? Inoltre, questa Legge non introduce nessuna novità (se si esclude l'equiparazione del Diploma secondo il Vecchio Ordinamento al II livello e non più al I) ma va semplicemente a ribadire quanto

già chiaramente indicato nella nostra legislazione fin dal 2010, e cioè che il Diploma Accademico di II livello è equivalente ad una Laurea Magistrale. Basta infatti leggere il 'Quadro dei Titoli Italiani' (www.istruzione.it/web/universita/il-quadro-dei-titoli-italiani) messo a punto dal Dipartimento dell'Università e dell'Alta Formazione Artistica e Musicale dopo approfondita procedura sollecitata dalle autorità europee, che ha visto il coinvolgimento di molti Enti, per capire come questa Legge sia assolutamente pleonastica. A proposito dell'equiparazione del vecchio Diploma di Conservatorio, all'ultimo momento è stato inserito, su richiesta delle Conferenze dei Direttori e dei Presidenti dei Conservatori, che riproduciamo, un emendamento che ha limitato l'equiparazione dei titoli a quelli conseguiti prima dell'entrata in vigore della stessa e solo unitamente al possesso del diploma di scuola secondaria superiore. Tale emendamento ci è parso necessario per mitigare gli effetti di una sentenza del TAR che ha riaperto per i privatisti la possibilità di sostenere gli esami in Conservatorio. Ovviamente l'insieme delle due norme - da un lato l'equiparazione del vecchio titolo ad una Laurea Magistrale e dall'altro la possibilità per i privatisti di sostenere gli esami di diploma in Conservatorio - avrebbe causato una vera e propria diaspora degli allievi interni iscritti ai corsi del nuovo ordinamento per presentarsi da privatisti e conseguire lo stesso titolo in pochi mesi, con le conseguenze che è facile immaginare. E' difficile dare un giudizio su questa Legge che, come già detto, per un verso risulta inutile e per l'altro - per quanto condivisibile nel contenuto - quanto meno intempestiva. L'equiparazione del vecchio diploma di Conservatorio al I livello del nuovo ordinamento era un'ingiustizia che era stata perpetrata dal 2002; ma rimediare ora a quell'ingiustizia rischia di creare più problemi di quanti ne risolva. Infatti molti studenti si sono reinscritti al II livello con il Vecchio titolo ed hanno conseguito il Diploma Accademico di II livello e ora rischiano di avere due titoli identici. Spiace infine constatare che per giungere all'approvazione di questa norma siano stati "usati" gli studenti ai quali è stato fatto credere

che i loro titoli non erano riconosciuti né a livello nazionale né a livello europeo. Tale affermazione è palesemente falsa in tutti e due i casi per i seguenti motivi:

- Il Quadro dei Titoli Italiani ha definitivamente e inoppugnabilmente asserito fin dal 2010 che i Diplomi Accademici rilasciati dalle Istituzioni AFAM sono di pari livello delle Lauree rilasciate dalle università;
- La paventata discriminazione nei confronti dei nostri studenti in Europa non ha ragione d'essere per il semplice fatto che l'Italia è l'unico Paese europeo - e

uno dei pochi nel mondo - che attribuisce valore legale al titolo di studio. Di conseguenza, che il Diploma Accademico sia equivalente alla Laurea non ha nessun peso per accedere al mondo del lavoro negli altri Paesi europei.

E allora perché è stata approvata questa Legge? E' difficile comprenderne le ragioni. Mentre non si può non notare che si sia persa ancora una volta l'occasione di risolvere problemi ben più pressanti che affliggono ancora il sistema. In particolare:

- Il sistema di reclutamento dei docenti che non è più adeguato alle necessità del sistema;
- Il problema del CNAM che è scaduto il 31 dicembre del 2012 e che, non essendo stato prorogato,

rende il sistema ormai ingovernabile, mancando l'organismo che deve obbligatoriamente esprimere il proprio parere sugli atti compiuti dal Ministro;

- Il Regolamento per lo sviluppo del sistema che è fermo da anni nella segreteria del ministro
- Il problema del precariato.

Problemi che restano insoluti e che dovranno essere affrontati dal nuovo Governo che, speriamo, abbia maggiore attenzione nei confronti del sistema AFAM, un sistema che potrebbe, e anzi dovrebbe, essere strategico nel nostro Paese riconosciuto, unanimemente, come la culla della Cultura.

Bruno Carioti





**SCHEMA DI DECRETO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA CONCERNENTE REGOLAMENTO RECANTE NUOVO ASSETTO ORDINAMENTALE E ORGANIZZATIVO DELLE FONDAZIONI LIRICO-SINFONICHE, A NORMA DELL'ARTICOLO 1, COMMI 1 ED 1-BIS, DEL DECRETO-LEGGE 30 APRILE 2010, N. 64, CONVERTITO, CON MODIFICAZIONI, DALLA LEGGE 29 GIUGNO 2010, N. 100.
IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA**

VISTO l'articolo 87 della Costituzione;
VISTO l'articolo 117, primo comma, lettera g), della Costituzione;
VISTO l'articolo 17, comma 2, della legge 23 agosto 1988, n. 400, e successive modificazioni;
VISTO il decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64, convertito, con modificazioni, dalla legge 29 giugno 2010, n. 100, ed in particolare l'articolo 1;
VISTO il decreto del Presidente della Repubblica 19 maggio 2011, n. 117, recante il regolamento concernente i criteri e le modalità di riconoscimento, a favore delle fondazioni lirico-sinfoniche, di forme organizzative speciali, adottato ai sensi dall'articolo 1, comma 1, lettera f), del decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64, convertito, con modificazioni, dalla legge 29 giugno 2010, n. 100;
SENTITI i rappresentanti dei Comuni, delle Province e delle Regioni in data 15 novembre 2012;
SENTITI i sindacati rappresentativi del settore in data 15 novembre 2012;
SENTITI i sovrintendenti delle fondazioni lirico-sinfoniche in data 15 novembre 2012;
VISTA la preliminare deliberazione del Consiglio dei Ministri, adottata nella riunione del;
ACQUISITO il parere della Conferenza Unificata di cui al decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281, e successive modificazioni, nella seduta del;
UDITO il parere del Consiglio di Stato, espresso dalla Sezione consultiva per gli atti normativi nella adunanza del;
ACQUISITI i pareri delle competenti Commissioni parlamentari della Camera dei deputati e del Senato della Repubblica;
VISTA la deliberazione del Consiglio dei Ministri, adottata nella riunione del;
SULLA PROPOSTA del Ministro per i beni e le attività culturali;
Emana
il seguente regolamento:

**ART.1
(Oggetto)**

1. Il presente regolamento reca disposizioni per la riforma, in coerenza con i principi di efficienza, corretta gestione, economicità, imprenditorialità di cui all'articolo 1 del decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64, convertito, con modificazioni, dalla legge 29 giugno 2010, n. 100, d'ora in avanti 'decreto-legge', dell'assetto ordinamentale e organizzativo delle fondazioni lirico-sinfoniche, già enti di prioritario interesse nazionale operanti nel settore musicale, trasformati in fondazioni di diritto privato ai sensi del decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367, di seguito indicati:

- a) Fondazione Teatro Comunale di Bologna;
- b) Fondazione Teatro Maggio Musicale Fiorentino;
- c) Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova;
- d) Fondazione Teatro alla Scala di Milano;
- e) Fondazione Teatro di San Carlo in Napoli;
- f) Fondazione Teatro Massimo di Palermo;
- g) Fondazione Teatro dell'Opera di Roma;
- h) Fondazione Teatro Regio di Torino;
- i) Fondazione Teatro Lirico Comunale Giuseppe Verdi di Trieste;
- l) Fondazione Teatro La Fenice di Venezia;
- m) Fondazione Arena di Verona;
- n) Fondazione Accademia Nazionale di S. Cecilia;
- o) Fondazione Teatro Lirico di Cagliari;
- p) Fondazione Petruzzelli e Teatri di Bari.

**ART. 2
(Ordinamento delle Fondazioni lirico-sinfoniche)**

1. Le fondazioni lirico-sinfoniche di cui all'articolo 1 sono escluse dalla disciplina del presente regolamento e sono sottoposte al regime giuridico e alle forme di contribuzione statale proprie dei teatri di tradizione, di cui all'articolo 28 della legge 14 agosto 1967, n. 800, nel caso in cui le entrate derivanti dagli apporti alla gestione da parte degli enti territoriali diversi dallo Stato, degli enti pubblici e dei privati non ammontino, in base a verifica annuale condotta sui dati di bilancio dell'anno precedente, almeno al cento per cento di tutti i contributi dello Stato per il medesimo anno, eccettuati quelli concessi per rappresentazioni lirico-sinfoniche eseguite all'estero.
2. L'autorità vigilante, ove accerti, in sede di esame del bilancio consuntivo, sentito l'organo di controllo contabile, il mancato soddisfacimento del requisito di cui al comma 1, lo dichiara con proprio decreto, previo contraddittorio con la fondazione, ai sensi del capo II della legge 7 agosto 1990, n. 241, e successive modificazioni. La fondazione, entro sessanta giorni dalla comunicazione del decreto, provvede alle conseguenti modifiche statutarie coerenti con la qualificazione di teatro di tradizione. La fondazione può successivamente domandare al Ministero per i beni e le attività culturali il riconoscimento della natura di fondazione lirico-sinfonica, agli effetti del presente regolamento, dimostrando il conseguimento per almeno due esercizi consecutivi dell'equilibrio degli apporti di cui al comma 1. Il Ministro, con proprio decreto, provvede al riconoscimento su proposta della Direzione generale competente. In tal caso l'attribuzione del contributo statale commisurato al riconosciuto stato di fondazione lirico-sinfonica interviene a partire dall'anno successivo al decreto di riconoscimento di cui al periodo precedente, fermo restando il presupposto di cui al comma 1.

**ART.3
(Personalità giuridica delle fondazioni e norme applicabili)**

1. Le fondazioni lirico-sinfoniche di cui all'articolo 1 hanno personalità giuridica di diritto privato e sono disciplinate, per quanto non espressamente previsto dal presente regolamento, dal decreto-legge, dal codice civile e dalle disposizioni di attuazione del medesimo.

ART.4**(Finalità delle fondazioni lirico-sinfoniche)**

1. Le fondazioni lirico-sinfoniche di cui all'articolo 1 perseguono, senza scopo di lucro, la diffusione dell'arte musicale e coreutica e, per quanto di competenza, la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività.
2. Per il perseguimento dei propri fini, le fondazioni lirico-sinfoniche provvedono direttamente alla gestione dei teatri loro affidati, conservandone il patrimonio storico-culturale e realizzano, anche in sedi diverse, nel territorio nazionale o all'estero, spettacoli lirici, di balletto e concerti; possono altresì svolgere, in conformità degli scopi istituzionali, attività commerciali ed accessorie. Esse operano secondo criteri di imprenditorialità ed efficienza e nel rispetto del vincolo di bilancio.

ART.5**(Statuto)**

1. Lo statuto di ciascuna fondazione lirico-sinfonica è adeguato alle disposizioni del presente regolamento entro novanta giorni dalla sua entrata in vigore.
2. Lo statuto della fondazione, deliberato dall'organo competente, prevede:
 - a). la presenza dei seguenti organi: il presidente individuato tra i componenti dell'organo di indirizzo designati dagli enti territoriali soci fondatori di diritto, un organo di indirizzo, un organo di gestione, un organo di controllo ed eventualmente un organo assembleare, tutti di durata comunque non superiore a cinque anni;
 - b). la composizione dell'organo di indirizzo in un numero di membri da sette a nove, in cui siano comunque rappresentati i soci fondatori di diritto;
 - c). la partecipazione dei soci fondatori privati in proporzione agli apporti finanziari alla gestione o al patrimonio della fondazione;
 - d). la possibilità, per i soci fondatori privati, di nominare propri rappresentanti nell'organo di indirizzo in ragione di apporto annuo di misura adeguata al valore della produzione e comunque non inferiore al 3 per cento del totale dei finanziamenti statali erogati per la gestione della attività, verificato con riferimento all'anno in cui avviene il loro ingresso nella fondazione;
 - e). la non corresponsione, per i componenti dell'organo di indirizzo, di compensi, gettoni di presenza o altre indennità, fatto salvo il rimborso delle spese ai sensi della normativa vigente;
 - f). la nomina dell'organo di controllo, composto da tre membri di cui uno, con funzioni di presidente, in rappresentanza del Ministero dell'economia e delle finanze, uno in rappresentanza del Ministero per i beni e le attività culturali, ed un magistrato della Corte dei conti, con decreto del Ministro dell'economia e delle finanze di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali;
 - g). l'attribuzione all'organo di indirizzo dei compiti di approvazione del bilancio di esercizio, nomina e revoca dell'organo di gestione, deliberazione delle modifiche statutarie, approvazione dei programmi di attività artistica, decisione in merito agli indirizzi di gestione economica e finanziaria della fondazione;
 - h). la piena attribuzione all'organo di gestione di adeguata autonomia decisionale e responsabilità della gestione dell'attività di produzione artistica e delle attività connesse e strumentali, con la facoltà di tale organo di dotarsi di collaboratori, tra i quali il direttore artistico o musicale, che decadono con esso, del compito della tenuta dei libri e le scritture contabili, della predisposizione del bilancio d'esercizio e dei programmi di attività artistica, della direzione e coordinamento in autonomia e nel rispetto dei programmi approvati e del vincolo di bilancio;
 - i). la condizione che la partecipazione dei privati finanziatori alla gestione o al patrimonio della fondazione sia in linea con le finalità culturali dell'ente e con quanto previsto dall'articolo 4, comma 2, del presente regolamento.
3. Lo statuto e le modificazioni dello stesso, deliberate in conformità delle previsioni statutarie, sono approvate dal Ministro per i beni e le attività culturali, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, entro il termine di novanta giorni dalla loro ricezione.

ART. 6**(Norme in tema di patrimonio e di gestione)**

1. Lo statuto della fondazione prevede che il patrimonio sia articolato in un fondo di dotazione, indisponibile e vincolato al perseguimento delle finalità statutarie, e in un fondo di gestione, destinato alle spese correnti di gestione dell'ente.

La fondazione può accettare donazioni o eredità e conseguire legati.
2. La fondazione ha il diritto esclusivo all'utilizzo del proprio nome, della denominazione storica e dell'immagine del teatro ad essa affidato, nonché delle denominazioni delle manifestazioni organizzate; può consentire o concederne l'uso per iniziative coerenti con le finalità della fondazione stessa.
3. La gestione finanziaria delle fondazioni è soggetta al controllo della Corte dei conti, alle condizioni e con le modalità di cui alla legge 21 marzo 1958, n. 259.
4. La fondazione è soggetta, in caso di insolvenza, alla procedura di liquidazione coatta amministrativa, con esclusione del fallimento.
5. L'organo di indirizzo esercita le proprie funzioni con l'obbligo di assicurare il pareggio del bilancio. La violazione dell'obbligo comporta l'applicazione dell'articolo 11 del presente regolamento e la responsabilità personale ai sensi dell'articolo 1 della legge 14 gennaio 1994, n. 20, e successive modificazioni.
6. La fondazione è soggetta al rispetto della disciplina in tema di appalti di lavori, servizi e forniture prevista dal codice dei contratti pubblici.

ART.7**(Scritture contabili e bilancio)**

1. La fondazione, anche quando non esercita attività commerciale, deve tenere i libri e le altre scritture contabili prescritti dall'articolo 2214 del codice civile.
2. Il bilancio di esercizio della fondazione è redatto secondo le disposizioni degli articoli 2423 e seguenti del codice civile, in quanto compatibili.
3. Il Ministero dell'economia e delle finanze ed il Ministero per i beni e le attività culturali possono stabilire specifici schemi, anche aggiuntivi, di bilancio, che tengano conto della particolare attività delle fondazioni. Possono altresì motivatamente disporre, in rapporto al totale dell'attivo dello stato patrimoniale o al totale del valore della produzione e dei proventi del conto economico, che il bilancio, prima dell'approvazione, sia sottoposto a certificazione da parte di una società di revisione.
4. Il bilancio è approvato dall'organo di indirizzo nei termini previsti per le società per azioni.
5. Entro dieci giorni dall'approvazione, una copia del bilancio deve essere, a cura degli amministratori, trasmessa al Ministero per i beni e le attività culturali ed al Ministero dell'economia e delle finanze e depositata presso l'ufficio del registro delle imprese.



6. Le spese per eventuali rappresentazioni lirico-sinfoniche eseguite all'estero sono da imputare in bilancio con copertura finanziaria specificamente deliberata.

ART.8
(Coordinamento e criteri di gestione efficiente)

1. Anche agli effetti di quanto previsto dal presente regolamento in materia di ripartizione del contributo, gli organi di gestione delle fondazioni lirico-sinfoniche coordinano i programmi e la realizzazione delle attività, sia all'interno della gestione dell'ente sia rispetto alle altre fondazioni lirico-sinfoniche, assicurando il conseguimento di economie di scala nella gestione delle risorse di settore e una maggiore offerta di spettacoli, e possono a tal fine essere riuniti in conferenza, presieduta dal Direttore generale competente, che la convoca, anche per gruppi individuati per zone geografiche o specifici progetti comuni. La conferenza deve garantire la maggiore diffusione in ogni ambito territoriale degli spettacoli oltrèché la maggiore offerta al pubblico giovanile, l'innovazione, la promozione di settore con ogni idoneo mezzo di comunicazione, il contenimento e la riduzione del costo dei fattori produttivi, anche mediante lo scambio di spettacoli o la realizzazione di coproduzioni, di singoli corpi artistici e di materiale scenico, e la promozione dell'acquisto o la condivisione di beni e servizi comuni al settore, anche con riferimento alla nuova produzione musicale.

ART.9
(Conservazione dei diritti)

1. Fermo restando quanto disposto dall'articolo 2 del presente regolamento, le fondazioni conservano i diritti, le attribuzioni e le situazioni giuridiche la cui titolarità era posseduta al momento della trasformazione in fondazioni di diritto privato ai sensi del decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367. In particolare, le fondazioni conservano il diritto a percepire i contributi pubblici, ivi compresi quelli statali, regionali, provinciali o comunali, fatta salva ogni successiva determinazione della loro misura, e a condizione che siano rispettati i requisiti previsti per l'accesso alla ripartizione del contributo dello Stato. Il Comune in cui ha sede la fondazione è tenuto a mettere a disposizione della medesima, senza corrispettivo, i teatri ed i locali occorrenti per lo svolgimento dell'attività. L'obbligo di cui al periodo precedente permane anche in caso di applicazione del disposto dell'articolo 2, comma 2, del presente regolamento.

2. La fondazione si avvale del patrocinio dell'Avvocatura dello Stato.

ART.10
(Vigilanza)

1. Le fondazioni lirico-sinfoniche sono sottoposte alla vigilanza del Ministero per i beni e le attività culturali, nonché al suo potere ispettivo, anche su proposta del Ministero dell'economia e delle finanze. La vigilanza si estrinseca:

- a). nella verifica del perseguimento, da parte della fondazione, delle finalità di cui all'articolo 4 del presente regolamento;
- b). nell'approvazione dello statuto e delle relative modifiche statutarie, deliberate dalla fondazione, di concerto con il Ministero dell'economia e delle finanze;
- c). nell'esame dei bilanci di previsione e dei bilanci consuntivi, trasmessi dalla fondazione entro dieci giorni dall'approvazione;
- d). nella verifica del rispetto dei principi, dei criteri di gestione e di coordinamento, dei requisiti previsti in materia di qualifica di fondazioni lirico-sinfoniche ed in tema di ripartizione dei contributi statali;
- e). nella verifica dei presupposti e delle condizioni per l'applicazione delle misure di amministrazione straordinaria di cui all'articolo 11.

2. Il Ministro per i beni e le attività culturali adotta i provvedimenti di decadenza dai diritti e dalle prerogative riconosciuti dalla legge e dal presente regolamento, nonché gli atti conseguenti agli accertamenti di cui all'articolo 2 del presente regolamento.

3. La fondazione trasmette al Ministero per i beni e le attività culturali e al Ministero dell'economia e delle finanze le informazioni, anche periodiche, da essi richieste.

ART. 11
(Amministrazione straordinaria)

1. Il Ministro per i beni e le attività culturali, anche su proposta del Ministro dell'economia e delle finanze:

- a). può disporre lo scioglimento dell'organo di indirizzo della fondazione quando risultino gravi irregolarità nell'amministrazione, o gravi violazioni delle disposizioni legislative, amministrative o statutarie che regolano l'attività della fondazione, ovvero non sia assicurato il pareggio di bilancio;
- b). dispone in ogni caso lo scioglimento dell'organo di indirizzo della fondazione quando i conti economici di due esercizi consecutivi chiudono con una perdita del periodo complessivamente superiore al 30 per cento del patrimonio disponibile, ovvero sono previste perdite del patrimonio disponibile di analoga gravità.

2. Con il decreto di scioglimento, che comporta altresì la decadenza dell'organo di gestione, sono nominati uno o più commissari straordinari, viene determinata la durata del loro incarico, nonché il compenso loro spettante. I commissari straordinari esercitano tutti i poteri dell'organo di indirizzo e dell'organo di gestione, ivi inclusa la facoltà di nominare un consulente musicale.

3. I commissari straordinari provvedono alla gestione della fondazione, ad accertare e rimuovere le irregolarità, a promuovere le soluzioni utili al perseguimento dei fini istituzionali. Possono motivatamente proporre la liquidazione coatta amministrativa, con esclusione del fallimento.

4. I commissari straordinari, ricorrendone i presupposti, promuovono la dichiarazione di decadenza dai diritti e dalle prerogative riconosciuti dalla legge, nonché gli atti conseguenti agli accertamenti di cui all'articolo 2 del presente regolamento.

5. Spetta ai commissari straordinari l'esercizio dell'azione di responsabilità contro i componenti dell'organo di indirizzo e dell'organo di gestione, previa autorizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali.

ART. 12
(Personale e contrattazione collettiva)

1. I rapporti di lavoro dei dipendenti delle fondazioni lirico-sinfoniche sono disciplinati dalle disposizioni del codice civile e dalle leggi sui rapporti di lavoro subordinato nell'impresa, nonché dal decreto-legge, e sono costituiti e regolati contrattualmente. Il contratto di lavoro subordinato a tempo indeterminato è instaurato esclusivamente a mezzo di apposite procedure selettive pubbliche. Resta riservato alla fondazione ogni diritto

di sfruttamento economico degli spettacoli prodotti, organizzati o comunque rappresentati, e in generale delle esecuzioni musicali svolte nell'ambito del rapporto di lavoro. Per la certificazione, le conseguenti verifiche e le relative riduzioni del trattamento economico delle assenze per malattia o per infortunio non sul lavoro si applicano le disposizioni vigenti per il pubblico impiego.

2. Il Contratto collettivo nazionale di lavoro vigente alla data di entrata in vigore del presente regolamento avrà applicazione sino alla sua naturale scadenza purché perfezionato ai sensi e nei termini di cui all'articolo 2 del decreto-legge. A decorrere dalla entrata in vigore del presente regolamento, ciascuna fondazione contratta con le organizzazioni sindacali maggiormente rappresentative un autonomo contratto di lavoro che regola all'unico livello aziendale tutte le materie già regolate dal Contratto collettivo nazionale di lavoro (C.C.N.L.) di settore e dagli accordi integrativi aziendali. La definizione di tale autonomo contratto di lavoro è demandata all'autonomia negoziale delle parti sociali, previa dimostrazione alle autorità vigilanti della compatibilità economico-finanziaria degli istituti previsti e degli impegni assunti. In caso di applicazione del disposto dell'articolo 2, comma 2, del presente regolamento, alla fondazione continua ad applicare il vigente contratto di lavoro sino alla sua naturale scadenza; successivamente si applica il contratto collettivo riferito ai dipendenti dei Teatri di tradizione.

3. Alle fondazioni lirico-sinfoniche, fin dalla loro trasformazione in soggetti di diritto privato, non si applicano le disposizioni di legge che prevedono la stabilizzazione del rapporto di lavoro come conseguenza della violazione delle norme in materia di stipulazione di contratti di lavoro subordinato a termine, di proroga o di rinnovo dei medesimi contratti.

4. Ogni fondazione procede a rideterminare autonomamente l'organico necessario all'attività con apposita delibera dell'organo di indirizzo, previo parere dell'organo di controllo di cui all'articolo 5, comma 2, lettera f). La delibera deve garantire l'equilibrio economico-finanziario e tiene conto dell'attività effettivamente realizzata.

ART. 13

(Criteri generali e percentuali di ripartizione del contributo)

1. La quota del Fondo unico per lo spettacolo destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche, come annualmente determinata, sentita la Consulta per lo spettacolo, con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, è attribuita a ciascuna fondazione con decreto del Direttore generale competente, sentita la competente Commissione consultiva, sulla base dei seguenti criteri:

- a). il 65 per cento della quota di cui al periodo precedente è ripartita in considerazione dei costi di produzione derivanti dai programmi di attività realizzati da ciascuna fondazione nell'anno precedente quello cui si riferisce la ripartizione, sulla base di indicatori di rilevanza della produzione;
- b). il 25 per cento della quota di cui al primo periodo è ripartita in considerazione del miglioramento dei risultati della gestione attraverso la capacità di reperire risorse;
- c). il 10 per cento della quota di cui al primo periodo è ripartita in considerazione della qualità artistica dei programmi.

2. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentita la competente Commissione consultiva, sono predeterminati gli indicatori di rilevanza della produzione, i parametri per la rilevazione del miglioramento dei risultati della gestione, i parametri per la rilevazione della qualità artistica dei programmi, il procedimento di erogazione.

ART. 14

(Disposizioni finali e abrogazioni)

1. La prima verifica dei dati di bilancio da parte della autorità vigilante ai fini di cui all'articolo 2, decorre dall'anno 2015 sui bilanci consuntivi dell'esercizio 2014.

2. Le disposizioni di previgenti norme contenenti riferimenti ai soggetti già disciplinati ai sensi del decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367, devono intendersi riferite ai soggetti disciplinati dal presente regolamento, qualora conservino la qualifica di fondazioni lirico-sinfoniche.

3. Dalla data di entrata in vigore del presente regolamento sono abrogate le seguenti disposizioni:

- a). il titolo II della legge 14 agosto 1967, n. 800, ad eccezione degli articoli 16 e 19;
- b). la legge 22 luglio 1977, n. 426, ad eccezione del quarto e quinto comma dell'articolo 3;
- c). gli articoli 3 e 6, primo comma, della legge 13 luglio 1984, n. 312;
- d). gli articoli 1, comma 5, e 3, comma 1, del decreto-legge 11 settembre 1987, n. 374, convertito, con modificazioni, dalla legge 29 ottobre 1987, n. 450;
- e). il decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367, ad eccezione degli articoli 22, commi 2 e 3, 23 e 25;
- f). il decreto-legge 24 novembre 2000, n. 345, convertito, con modificazioni, dalla legge 26 gennaio 2001, n. 6, ad eccezione degli articoli 3, commi 2, 3 e 4, e 4, comma 2;
- g). l'articolo 1 della legge 11 novembre 2003, n. 310, ad eccezione del comma 1;
- h). il comma 87 dell'articolo 145 della legge 23 dicembre 2000, n. 388; conseguentemente, a decorrere dall'anno 2013, il fondo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, è incrementato, in favore dei soggetti disciplinati dal presente regolamento, della somma di 5.164.569,00 euro, nonché della somma di 7.746.854,00 euro da assegnare in parti uguali alla Fondazione Teatro alla Scala di Milano, in quanto di particolare interesse nazionale nel campo musicale e testimone della cultura musicale italiana all'estero, e alla Fondazione Teatro dell'Opera di Roma per la funzione di rappresentanza svolta nella capitale dello Stato;
- i). il decreto del Presidente della Repubblica 19 maggio 2011, n. 117; sono fatti salvi gli atti e i provvedimenti adottati, gli effetti prodottisi ed i rapporti giuridici sorti sulla base del decreto del Presidente della Repubblica 19 maggio 2011, n. 117. Nei confronti delle fondazioni lirico-sinfoniche che avevano già ottenuto il riconoscimento della forma organizzativa speciale ai sensi del decreto del Presidente della Repubblica 19 maggio 2011, n. 117, in sede di prima applicazione delle presenti disposizioni, è assegnato un contributo a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, destinato al settore delle fondazioni lirico-sinfoniche, almeno pari alla percentuale conseguita dalla medesima fondazione in occasione dell'ultima assegnazione precedente al riconoscimento della forma organizzativa speciale. Al termine del primo triennio, verificate le attività svolte ed esaminati i programmi svolti, il Direttore generale competente per materia, sentita la Commissione consultiva per la musica, tenuto conto dei criteri vigenti nel settore lirico-sinfonico, conferma o aumenta la percentuale di contributo assegnata. Il triennio di cui al presente comma decorre dal primo contributo assegnato sulla base delle disposizioni contenute nel presente regolamento. È fatta, comunque, salva la facoltà della Direzione generale competente di concedere anticipazioni fino all'80 per cento dell'ultimo contributo assegnato, secondo i criteri e le modalità previsti dai decreti ministeriali vigenti in tale ambito.

ART. 15

(Entrata in vigore)

1. Il presente regolamento entra in vigore il giorno successivo a quello della sua pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana. Il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sarà inserito nella Raccolta ufficiale degli atti normativi della Repubblica italiana. È fatto obbligo a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

COSA CAMBIERA' NELL'ASSETTO DELLA LIRICA ITALIANA

Circa un anno fa scrissi che in Italia sarebbero rimaste in vita da tre a cinque fondazioni liriche e che il resto del teatro in musica sarebbe stato affidato ai 'teatri di tradizione' od alle 'dirette' dei cinema in HD (già operanti in 250 sale, al ritmo di due spettacoli la settimana). Venni accusato di essere una Cassandra. Risposi che secondo Omero e Virgilio, la Principessa troiana aveva ragione.

Il fato era segnato. La responsabilità è un po' di tutti: la scarsa cultura musicale degli italiani (che da almeno sessant'anni non chiedono alla politica di sostenere 'la musa bizzarra e altera', come il musicologo Herbert Lindenberger, ha definito la lirica), l'inesistente coordinamento tra Sovrintendenti (ricordo una 'stagione' con sei 'nuovi allestimenti' di *Un Ballo in Maschera*), la poca produttività dei teatri (mediamente 70 recite l'anno rispetto ad una media di 160 nell'UE a 15 e di 200 nell'UE a 27), gli alti costi (il 140% della media dell'UE a 15 e circa il 230% della media dell'UE a 27), il corporativismo sfrenato, le regie vetuste (rispetto a ciò che si vede all'estero), tali da non attirare il pubblico giovane, la trasformazione delle 'stagioni' in festival con pochi titoli, trascurando il repertorio. Cosa dire di una fondazione che, con circa 400 dipendenti, nel 2009 ha alzato il sipario solo 25 volte? Un chiaro invito a destinare i finanziamenti pubblici ad altre attività.

Al pari della Marescialla nel terzetto del 'Der Rosenkavalier', "Sapevo che sarebbe successo, ma non pensavo che succedesse così presto". Il Decreto del Presidente della Repubblica sul 'nuovo assetto ordinamentale ed organizzativo' delle Fondazioni, approvato nell'ultimo Consiglio dei Ministri prima dello scioglimento delle Camere, prevede, implicitamente, un drastico ridimensionamento del numero delle fondazioni.

Occorre ammettere che la definizione dell'articolato, ha comportato un lavoro immane, iniziato dal ministro Bondi e terminato alla fine del 2012. Si è trattato di dare un senso a molteplici norme (spesso contraddittorie) ed armonizzarle, guardando al futuro ed al resto d'Europa non al passato o ad un presente ancora pieno d'incrostazioni particolaristiche. In effetti, il DPR (che dovrà andare al vaglio del nuovo Parlamento) è un 'testo unico' che come tutti i testi unici ha comunque il vantaggio di semplificare normative di settore accavallatesi negli anni, spesso per rispondere a questa od a quella esigenza (anche più che legittima) ma senza tener conto del sistema nel suo complesso. Quello per la lirica è un documento complesso, sul quale si sono divisi i sovrintendenti dei maggiori teatri e che ha incontrato l'opposizione dei 5.000 dipendenti delle fondazioni lirico-sinfoniche, i quali perderebbero alcune posizioni di vantaggio ri-

spetto ai colleghi dei 'teatri di tradizione'.

Il suo punto forte, ma anche il più controverso, è l'art. 2 è con il quale si pone un vincolo al finanziamento dello Stato: per essere tale una 'fondazione' dovrà procurarsi con entrate proprie (biglietteria, sponsorizzazioni) e contributi da enti locali (Regioni, Province, Comuni), nonché apporto di soci privati, almeno l'equivalente del finanziamento statale. Molti protestano che in questo modo si uccide la lirica. La norma, però, porta la legislazione italiana in linea con quella di Stati europei come la Germania, l'Austria e la Francia dove la lirica non è la sorella povera dello spettacolo dal vivo ma una realtà viva e vivace. Gli enti locali affermano di essere già troppo oberati: ciò, però, li costringerà a decidere se utilizzare gli stanziamenti per la cultura a pioggia, se finanziare la fiera del carciofano o della patata rossa o se contribuire al 'loro' teatro, spesso un gioiello architettonico, ricevuto in eredità dalle generazioni precedenti. Ciò li costringerà anche a 'mettere bocca' nella programmazione del teatro, a cercare sinergie, ad attivare circuiti con istituzioni simili in Italia ed all'estero. Chi non può o non vuole sostenere la propria 'fondazione lirica', chi non la sente radicata nella propria comunità, subirà un declassamento: la fondazione (con finanziamenti statali triennali) diventerà un 'teatro di tradizione' (con finanziamenti statali basati sul numero delle rappresentazioni effettive).

Quando nel 1945 la commissione del Piano Marshall rise in faccia al Borgomastro di Vienna che aveva posto in cima alle priorità la ricostruzione della Staatsoper, i viennesi che amavano tanto il loro teatro da non volerlo relegato nella (allora) periferica Volksoper, non si persero d'animo: votarono all'unanimità una 'imposta di scopo' per riportare il 'loro' teatro all'antico splendore. E, dopo la ricostruzione, lo inaugurarono con nove recite (ciascuna con un titolo differente) in cui tutti (direttori, cantanti, orchestra, maestranze) lavorarono gratis; i prezzi dei biglietti erano stracciati e venduti a lotteria (tale era la domanda). Di recente, a Baltimora si è polemizzato per la sospensione delle rappresentazioni del Lyric Theatre in seguito alla crisi finanziaria che ha travolto i finanziatori. Si sono organizzati autobus per portare gli appassionati nella vicina Washington (un'ora e mezza circa di percorso) dove ci sono oltre alla National Opera (il 25% dei cui costi è sovvenzionato dal National Endowment for Arts) altre sei compagnie d'opera, tutte private ed aiutate solo a livello locale (per di più dalla Contee, l'equivalente della nostra Regione). Il 26 dicembre di quest'anno è stato inaugurato a Erl, nel Tirolo (a 80 km da Monaco a Nord e da Innsbruck a Sud, ed a 75 da Salisburgo) un nuovo teatro per opere e concerti, finanziato in parte dal Governo del Tirolo (non da quello federale)

ed in parte da privati; nel primo festival di due settimane (tre opere, sinfonica e cameristica), il 98,5% degli spettatori erano pubblico pagante. In Cina sono in costruzione un centinaio di teatri per l'opera e la concertistica occidentale; tutti a carico delle Province e dei privati. Non c'è nulla di male a diventare 'teatro di tradizione', se a livello locale non si vuole mostrare il supporto in maniera concreta: aprendo, cioè, la borsa e dando priorità al teatro. Oltre tutto negli ultimi anni alcuni circuiti di 'teatro di tradizione' (ad esempio quello toscano, estesosi alla Romagna, e quello lombardo estesosi alle Marche) hanno mostrato innovazione drammaturgica ed utilizzato giovani talenti. Il punto debole è che non si prevedono incentivi 'europei' per la deduzione dei contributi privati dall'imponibile - nel resto d'Europa si aggirano sul 30% dell'elargizione filantropica, mentre in Italia si è al 19%. Altro punto discutibile è la valutazione della qualità della programmazione, elemento che entra nelle decisioni sull'entità dei finanziamenti. Si può pensare di affidarla alla Consulta per la Musica del Ministero, ma sono essenziali criteri trasparenti quali il numero di Premi Abbiati ricevuti, le coproduzioni con grandi teatri stranieri, le 'prime' mondiali. Infine, il testo unico prevede la sostituzione della contrattazione collettiva nazionale con contrattazioni dei singoli cori ed orchestre. Questo è l'aspetto che più irrita le maestranze. Però è anche un aspetto che ci avvicina all'Europa dove in molti casi cori ed orchestre hanno personalità giuridica autonoma che negozia con i teatri. Ci sono, senza dubbio, miglioramenti da fare. Speriamo che non finiscano con lo snaturare il disegno complessivo.

Giuseppe Pennisi

RAZIONALIZZARE SÌ. DISTRUGGERE NO

A coloro che hanno salutato il decreto del CdM come benvenuto, noi non ci uniamo. Lo faremmo se tale decreto contenesse direttive per razionalizzare la spesa e cancellare sprechi. Non ci uniamo perché questo decreto sembra l'ultimo atto della totale dismissione dello Stato nei confronti della cultura, avviata dalla riforma di Wolter (Veltroni), l'americano. Condividiamo parola per parola l'accusa circostanziata del presidente Napolitano - che pubblichiamo in apertura di giornale - contro la politica che ha trascurato colpevolmente la cultura. La stessa politica che oggi pretende dai suoi organi periferici, nei confronti della cultura, l'attenzione che esso Stato non ha e non ha mai avuto. Perciò, pur prendendo atto delle attente riflessioni dell'economista Pennisi, dissentiamo profondamente da lui, per queste ragioni. Se esistono ancora margini per razionalizzare la spesa delle fondazioni liriche in Italia, senza esagerare sulla loro consistenza in un settore che ha subito drastici tagli, e che infliggendogliene altri lo si di-

struggerebbe definitivamente, si razionalizzi pure. Però si abbia anche il coraggio di dire che sembra impossibile che uno Stato moderno non riesca a pescare nel suo bilancio 200 milioni di Euro circa all'anno per i suoi teatri storici. Quella somma è assai vicina a quella che in altre nazioni lo Stato destina al suo teatro 'nazionale', non ad una complessa ed articolata rete di teatri come quella italiana. E, poi, perché i teatri dovrebbero fare ancora sacrifici, richiesti dallo stesso governo che non è riuscito a tagliare sprechi e privilegi del palazzo e della politica che ridurrebbero altro che di 200 milioni le uscite dalle sue casse? Quei quattro farabutti, di cui le cronache hanno raccontato le malefatte in questi mesi, e due dei consigli regionali italiani hanno buttato al vento ben più di quei 200 milioni. E come mai quello stesso Stato che vuole ridurre il numero dei teatri per risparmiare quattro soldi, non è riuscito a ridurre numero e costo dei parlamentari? E neanche gli stipendi dei magistrati, in difesa dei quali si è alzata la voce della Consulta che ne ha motivato l'intoccabilità con l'indipendenza della magistratura?

Noi siamo contro gli sprechi, i privilegi, la scarsa produttività. Ma siamo a favore della cultura, per la quale l'Italia continua a spendere una percentuale vergognosa del suo PIL (0,19% contro l'1% di molti paesi europei), al quale nell'ultimo anno ha contribuito per il 4%, tanto da far gridare allo scandalo perfino il FAI che ha indetto le 'primarie della cultura', con le quali ha chiesto ai cittadini di far sentire la loro voce in settori oggi più che mai strategici per lo sviluppo del Paese e dallo Stato colpevolmente negletti. Il legislatore deve rendersi conto che l'entrare ed uscire dalle fondazioni non è un giochetto da ragazzi, bensì una operazione suicida che porterebbe a chiudere ed aprire orchestre, come fossero bar o night o semplici esercizi commerciali, a distruggere professionalità acquisite e tramandate gelosamente nei nostri teatri. E deve anche considerare che, una volta usciti, rientrare sarà difficile anzi impossibile, perché, uscendo, i teatri dovranno drasticamente ridurre le proprie piante organiche, a causa dei ridotti finanziamenti; e, per rientrare eventualmente, dove andrebbero a ripescare quelle stesse professionalità che con il giochetto infame proposto dal decreto hanno disperso? Questo modo di pensare alla riforma è catastrofico. Non s'è fatto così già con le orchestre Rai, portandole da quattro a una? Se si voleva imprimere una svolta vera e radicale perché non si è parlato di deduzione dal reddito per i finanziamenti destinati alla cultura? Teme, forse, il nostro Stato che quella stessa gente che fa la fila per vedere una mostra, o andare a teatro, o che sostiene, con il FAI, l'ambiente italiano, si mostri più solerte di quanto avrebbe dovuto essere lo Stato e così lo svergogni agli occhi di tutti? Perché non si è proposto di garantire triennialità di finanziamenti, per incorag-

giare programmazioni a lungo termine, piuttosto che tenere in vita un FUS ballerino, munifico con gli amici, strozzino con i nemici (politici)?

Perché non ha deciso una volta per tutte di non mettere più bocca nelle scelte dei dirigenti, spessissimo suoi emissari o servitori incapaci? E perché ha voluto avocare a sé il giudizio sulla qualità delle programmazioni dei teatri, magari affidandosi alla Commissione centrale musica, nella quale da sempre - come abbiamo tante volte, inutilmente denunciato - il Ministero medesimo ha messo persone incapaci ed incompetenti e taluni responsabili dei bilanci passivi di prestigiose istituzioni culturali italiane?

In questi settori uno Stato che vuole veramente e concretamente modernizzarsi avrebbe dovuto dare un segnale al paese. Ma questo segnale anche questa volta non è arrivato.

Dopo il day after della cultura italiana che questo decreto nei fatti produrrà, pensa forse il governo Monti che d'ora in avanti quando dovremo mandare all'estero una nostra rappresentanza, non manderemo più i nostri teatri, la nostra musica, la nostra arte, e potremo, invece, cavarcela spedendo fuori lui, i suoi ministri o qualche gran commis? Non pensa che i nuovi ambasciatori non avrebbero il permesso di ingresso in molte nazioni che si aspettavano l'arrivo dei nostri tesori, irrimediabilmente distrutti?

Pietro Acquafredda

SUI NUMERI DEL FUS 2012

In tempo di crisi, si sa, i numeri sono fondamentali. Da un po' di tempo a questa parte, ormai, la vita di un cittadino medio è costretta a misurarsi con spese extra, tasse, tagli, accise... e da ogni parte, si alza unanime lo stesso imperativo: risparmiare. E nell'era in cui con l'arte non si mangia, anche la programmazione artistica delle istituzioni musicali italiane è obbligata a fare continuamente i conti con stanziamenti insufficienti e ridimensionamenti devastanti, e qualche volta comunicati quasi a fine esercizio. Negli ultimi tempi, la drammatica situazione in cui versano in particolare i nostri maggiori enti lirici è emersa chiaramente anche attraverso i frequenti appelli-protesta sottoscritti da notissime personalità. Ma di fatto, i fondi alla Musica (circa il 50% del totale del FUS) rimangono un terreno fertile dove lesinare "qualche sommetta", senza dare particolarmente nell'occhio e senza scuotere più di tanto l'opinione pubblica. Quel che più amareggia è vedere come, parlando degli stanziamenti 2012, si sia gridato alla ripresa, alla risalita; e che, di conseguenza, direttori, sovrintendenti, impresari che lamentano una situazione insostenibile non sarebbero che "frignoni", allarmisti. A mettere vicini i numeri 2011 e 2012 si nota una qualche minima differenza positiva: se alle orchestre, alle società concertistiche, ai festival e all'or-

ganizzazione di corsi spetta una percentuale praticamente invariata rispetto agli anni passati - 58 milioni di Euro circa - ad alcune fondazioni liriche, quest'anno, è stato dato qualcosa in più, qualche centinaio di migliaia di euro, facendo segnare al totale dei fondi una crescita dello 0,7% (tot. 193 milioni). Senza altro, in un'annata nera come quella da poco salutata, ogni benchè minimo segnale di crescita, andrebbe valorizzato e apprezzato. Ma, prima di tessere lodi del governo di turno, siamo sicuri che le cose potrebbero andare anche "peggio"? Volendo essere catastrofisti sì: è risaputo che al peggio non c'è mai fine. Ma ad essere oggettivi, con i dati di tre-quattro anni fa alla mano, ci rendiamo conto di come questa piccola crescita del 2012 non bilanci neanche lontanamente, la falciata del 2009, 'annus horribilis', durante il quale i finanziamenti alle fondazioni liriche vennero decurtati del 20%: tagli di 6,5 milioni di Euro a Milano e Roma (si aggiungano anche i 3,5 milioni all'Accademia di Santa Cecilia), di 4 milioni a Firenze, Genova e Palermo, di 3,5 milioni a Venezia, Napoli, Trieste e Bologna e di 2,5 a Torino e Cagliari. Non compensati dagli "spiccioli" che sarebbero stati tanto generosamente elargiti nell'ultimo anno:

- 20% contro + 0,7... i conti tornano? Dietro i tristi numeri, ci sono tante, annose e irrisolte questioni: dalla caccia agli sprechi alla non 'commestibilità' della Musica, dall'ancora indefinito statuto giuridico e fiscale delle fondazioni alle proposte di liberalizzazione e privatizzazione di queste ultime... Comunque la si voglia considerare, a farne le spese è la programmazione di stagioni liriche di qualità, ridotte (anche quantitativamente parlando) ai minimi storici e perennemente in sofferenza. Tanto indicative quanto sintetiche, appaiono le parole di Napolitano in occasione della relazione annuale sul FUS del 2011: "Se è vero che l'intervento statale è servito ad alimentare forme di assistenzialismo e a provocare la lievitazione irresponsabile delle spese, è altrettanto veritiero che il finanziamento pubblico è indispensabile per garantire la libertà, il pluralismo e la più ampia diffusione della cultura attraverso la produzione artistica"; e ancora "La promozione della cultura si colloca tra gli obblighi costituzionali della Repubblica, anche alla luce del principio costituzionale di sussidiarietà dell'intervento pubblico rispetto a quello dei privati". Che dire? Speriamo nel meglio... e prepariamoci al "peggio"!@

Elisabetta Guarnieri

COMPAGNIA VIRTUOSA PER LA MUSICA IN ABRUZZO

Con la sigla 'Abruzzo Musica Antica', l'associazione culturale Compagnia Virtuosa ha aperto, e presentato recentemente al pubblico, un sito web che propone come punto d'approdo dei musicologi un'Antologia online di musiche abruzzesi scritte tra il '400 e il '600. L'ideatore dell'iniziativa e i primi collaboratori sono Andrea De Carlo, Enrico Ruggeri, Marco Della Sciucca e Walter Pili, presidente di Compagnia Virtuosa. In questa fase di presentazione e sperimentazione, il sito internet (www.abruzzomusicaantica.org.) presenta alcune partiture di Cesare Tudino e Ippolito Sabino, ma i campi annunciati (archivio, partiture, compositori, studiosi, esecutori, discografia, edizioni moderne) fanno presagire uno sviluppo di ampie dimensioni poiché la musicologia abruzzese ha camminato in fretta negli ultimi decenni, soprattutto dopo l'apertura delle cattedre di Storia della musica nelle due Università dell'Aquila e di Chieti; e un contributo vitale hanno già cominciato a offrirlo i due Dipartimenti di musica antica istituiti nei Conservatori di Pescara e dell'Aquila. Dalle istituzioni pubbliche è lecito aspettarsi una collaborazione decisiva e, in ogni caso, più efficace di quella che finora hanno potuto offrire, generosamente ma non sistematicamente, singoli docenti di buona volontà e di qualità non comuni, sia nei campi di ricerca sia nel settore organizzativo ed esecutivo.

Oggi il panorama abruzzese della musica antica (considerando il periodo che va dal Medioevo al periodo barocco) è ampio ed effervescente. Esistono associazioni e istituti di ricerca abbastanza attivi, malgrado le difficoltà ciclopiche legate alla diffusa ignoranza delle autorità politiche, studiosi di ottimo nome, ricercatori che si sono dedicati con passione a singoli autori (Zacara, Marco dell'Aquila, Lupacchino, Tudino, Sabino, Crisci, Capece, Aglione, Graziani, Mascitti...), pubblicazioni metodologicamente serie, esecutori attrezzati culturalmente e tecnicamente nel settore delle voci (soprattutto corali) e degli strumenti, occasioni d'incontro (rare ma di qualità)... insomma il panorama è assai promettente. C'è perfino qualche organologo specializzato nella (ri)costruzione di flauti storici. Altre vecchie glorie (Cremone, Orso da Celano, Scaramella...) aspettano pazienti il loro devoto cultore, che non tarderanno a entusiasmarci. Ora, la possibilità di un sito dove la folla eterogenea degli esecutori possa ritrovare una letteratura spesso quasi irraggiungibile, e trascritta in notazione moderna (per i molti ignari di paleografia musicale), di sicuro favorirà un ulteriore, vorticoso sviluppo degli studi e, soprattutto, della divulgazione mediante esecuzione di una letteratura musicale nata in Abruzzo, la quale a suo tempo risuonò

non soltanto in Abruzzo ma in sedi prestigiose come Roma, Napoli, Firenze, Mantova, Venezia ecc. e fuori d'Italia. Nella ricerca, la solitudine non è di per sé un male, come ci ha insegnato il medico/ricercatore Corrado Marciani e tanti altri generosi pionieri. Ma il gruppo moltiplica senza alcun dubbio risorse e risultati. Perciò Abruzzo Musica Antica può rappresentare un punto di svolta nella direzione giusta. (W.T.)

MUSIC-IN LAB PER I 40 ANNI DELL'UNLA

Quando al 'Casella' fu consegnata la nuova struttura scolastica, e dopo una normalizzazione delle lezioni, la direzione del Conservatorio si rese conto che gli spazi aggregativi per i giovani erano ridottissimi nella città post terremoto; e che, in compenso, le iscrizioni ai corsi di propedeutica musicale, dedicati ai bambini dai 3 ai 10 anni, già attivi fin dal 2006, avevano avuto un forte incremento.

Avendo saputo di un bando regionale dedicato al sostegno della coesione sociale nell'area del cratere, ci si rivolge al dirigente dell'UNLA, prof. Lattanzi. Con l'UNLA (Unione Nazionale per la Lotta all'Analfabetismo) il Conservatorio stipula una convenzione; il Direttore del Conservatorio, Carioti, dà incarico formale a Rosalinda Di Marco, vicedirettrice del Conservatorio, di svolgere la funzione di coordinamento didattico, artistico, tecnico-comunicativo ed amministrativo per tutte le attività riguardanti il progetto dei Music-inLab

Si elabora il progetto, nel quale vengono coinvolti le amministrazioni dei Comuni di Ocre, San Demetrio e



Fossa, che mettono a disposizione le strutture scolastiche, e le persone di riferimento e nello stesso tempo il Conservatorio avvia le procedure per il reperimento dei docenti dei Music-inLab tra i giovani diplomati al di sotto dei 35 anni, riservando particolare attenzione sia al settore della Musicoterapia, poco conosciuto e di particolare delicatezza, sia agli strumenti ed al repertorio di musiche popolari quali l'organetto e le percussioni etniche.

Docenti dei corsi: Rita Alloggia, propedeutica della teoria musicale e coro, Monia Esposito e Federico Cardilli propedeutica della teoria musicale; pianoforte: Paola Salvatore, Marcella Coletti, quest'ultima sostituita da Massimiliano Scatena dopo il 31 gennaio 2012; violino: Federico Cardilli; flauto: Matteo Grimaldi; organetto: Marco Pomanti; tromba: Marco Mangola; percussioni: Pierluigi Tomassetti e Valentina Lauri; musicoterapia: Marzia Zingarelli; ed inoltre il personale di sorveglianza nelle varie sedi scolastiche nelle persone di Lucia Santarelli, Cristina Trola e Simonetta Toni.

I corsi hanno inizio a gennaio 2012, con cadenza settimanale di una lezione di strumento ed una di teoria; successivamente partono i laboratori di Musica d'insieme. La Cavea del Conservatorio, stracolma, ospita il concerto finale.

Music-inLab ha avvicinato alla musica strumentale e corale circa 100 alunni, divisi tra materna e primaria, residenti nei comuni del territorio del cratere non dotati di scuole specifiche, sfruttando un repertorio di musiche adatte all'età dei ragazzi, scelte tra filastrocche, canoni, canti popolari, arrangiati vocalmente e strumentalmente da Roberta Vacca.

PERCORSI/PATHS 2013

A metà dicembre, rispettivamente presso la Sala "Bellisario" del Conservatorio "D'Annunzio" di Pescara e presso l'Aula Magna del Conservatorio "Casella" di L'Aquila si è tenuto il concerto inaugurale "Percorsi/Paths 2013", nell'ambito del contenitore progettuale "Abruzzo Beni Musicali". "Abruzzo Beni Musicali" è il frutto del primo passo di una politica regionale dei Conservatori di Musica per lo studio, la valorizzazione e la divulgazione del patrimonio musicale abruzzese: patrimonio vastissimo (oltre sette secoli di musiche e compositori, dal XIV al XX secolo) ma in buona parte, per certe caratteristiche di frammentarietà, poco conosciuto se non sottovalutato. Il Team "Abruzzo Beni Musicali", a cui hanno aderito per il presente Anno Accademico 11 Docenti dei due Conservatori, aquilano e pescarese, punta ad un rinnovato approccio delle discipline legate all'ambito della cosiddetta Musica Antica, volendo prediligere l'originalità della ricerca (legata al territorio), l'approccio multidisciplinare e la collaborazione sinergica. Fondamentale è il momento della

valorizzazione degli Studenti più meritevoli, intesi non solo come principali fruitori di un progetto didattico, artistico e di ricerca ma anche come futuri professionisti e promotori a loro volta di questa strategia. L'esibizione delle due compagini, Pescara e L'Aquila, in entrambe le sedi dei Conservatori, ha permesso un utile confronto, sia didattico che artistico, certamente utile per lo sviluppo di nuove iniziative. I "Percorsi/Paths 2013" prevedono lo studio e l'interpretazione di brani tratti da tre compositori abruzzesi: Cesare Tudino da Atri (XVI sec.), Bernardo Lupacchino Dal Vasto (XVI sec.), Fedele Fenaroli (1730-1818). Nel concerto d'inaugurazione sono state presentate le prime opere oggetto di studio: "Canzon Napolitane a 3" e il Canone "In Manus Tuas" del Tudino, "Duo" editi da Lupacchino e Ioan Maria Tasso, ed infine Sonate per Tastiera del Fenaroli.@

CONGRATULAZIONI!

A Francesca Graziani
Produzione Musica per Roma

Paris, 10.XII.2012

Madame,
comme vous le savez, nous avons eu le plaisir d'accueillir au cours des semaines passées M. Andrea De Carlo au 'Centre de musique baroque de Versailles', pour deux opérations qui ont été, en tous points, un très grand succès :
* tout d'abord, nous avons accueilli le Département de musique ancienne du Conservatoire de L'Aquila, dans le cadre de nos auditions hebdomadaires des "Jeudis musicaux", à la 'Chapelle royale' du Château de Versailles, le 29 novembre 2012.

Devant un public enthousiaste de plus de 350 personnes, les étudiants et professeurs du Conservatoire, sous la direction d'Andrea De Carlo, ont présenté un superbe programme principalement consacré à l'oratorio d'Antonio Stradella, "La forza delle stelle".

* enfin, du 3 au 7 décembre, M. Andrea De Carlo a mis en oeuvre, pour nos 17 étudiants en formation professionnelle supérieure de chant baroque, une masterclasse consacrée à l'interprétation du répertoire italien. Sa compétence irremplaçable et son extrême sens pédagogique ont permis à nos jeunes chanteurs de réaliser des progrès considérables au cours de cette semaine, dans leur maîtrise du répertoire et de la déclamation italienne.

C'est pourquoi je me permets de vous transmettre notre très grande reconnaissance, pour avoir permis la mise en oeuvre de tels projets, grâce au programme "Suona italiano".

La réussite de ces deux projets et la qualité de la rencontre, tant humaine que musicale, entre nos professeurs, nos étudiants, Andrea De Carlo et son équipe du Conservatoire de L'Aquila, nous fait espérer la possibilité de nouvelles collaborations, dès l'année prochaine, afin de soutenir et d'encourager la diffusion et l'enseignement de nos répertoires baroques respectifs, tant en France qu'en Italie.

Denis Skrobala
Administrateur des Pages et des Chantres



TWITTER. LEONE CHE CINGUETTA

Il giorno stesso in cui è andato in onda, in diretta, su Rai Uno, in Eurovisione, il Concerto di Capodanno dal Teatro La Fenice, nel nido del 'Corriere' sono tornati i passerini che cinguettano, da un decennio, la solita canzoncina, che ha come ritornello: 'aridatece Vienna!'

Il 'Corriere del Veneto', e il relativo foglio nazionale, hanno raccolto i cinguettii dei passerini che dileggiavano la Fenice, cioè a dire la 'passera' – come, familiarmente, la chiamano i veneziani – che è sempre risorta dalle sue ceneri, e li hanno amplificati, anche perché al solito ritornello dei non numerosi nostalgici di Vienna, si è unito quest'anno il cinguettio di un leone di razza, anzi di Giancarlo Leone, il neo direttore di Rai Uno, da poche ore insediato nel suo incarico. Il quale, sentiti i cinguettii dei passerini del Corriere, ha immediatamente duettato con loro: 'Oc-or-re-re/ conto te-ne-re-re/ del loro pa-re-re/e sono in tan-ti-ti-ti'.

Ai passerini del Corriere non è parso vero. Ma allora se anche un leone cinguetta con noi possiamo farcela. Forza, tutti a cinguettare.

Senonchè, il giorno dopo, il 2 gennaio, alle 10 in punto, dalla Rai sono arrivati i dati di ascolto che, come da dieci anni a questa parte, fanno strage di passerini e, probabilmente anche di leoni che cinguettano. Il Concerto di Capodanno dalla Fenice ha avuto quasi 4.400.000 telespettatori (share del 26.64; circa 60.000 in più della passata edizione) e il Concerto da Vienna 2.960.000 circa (trasmesso in due parti, il dato di ascolto è il risultato di una media), oltre 200.000 in meno rispetto allo scorso anno. Duecentomila circa in meno che saranno stati quelli che – tanti, secondo il leone – cinguettavano con lui; incuranti del fatto che, così distratti, abbassavano gli ascolti del loro concerto preferito, quello stesso che ha fatto cinguettare perfino la parla-


mentare PD Paola Concia – che non ha mai messo piede in una sala da concerto – ma alla quale Vienna 'ricorda l'infanzia', lei che è cresciutella.

I dati di ascolto non cinguettano, cantano a squarcia-gola. Venezia ha sempre fatto ascolti altissimi, anche superiori a quelli che faceva Vienna un tempo; rivelandosi da subito come il più seguito concerto della storia della televisione, ed il programma in assoluto più visto di tutta la televisione italiana a Capodanno. In queste feste, numerosi i concerti televisivi, trasmessi da Rai Uno nella medesima fascia oraria del Concerto di Capodanno. Il catalogo è questo: 'Concerto di Natale dal Senato diretto da Muti (share 13.94; telespettatori 2.289.000); Concerto di Natale da Assisi diretto da Morricone (share 22.98; telespettatori 2.483.000); Concerto di Natale dalla Scala diretto da Ticciati (share 9.29- telespettatori 685.000). Infine, 'Lohengrin' dalla Scala diretto da Barenboim, in diretta su Rai 5: share 1.02 – telespettatori 202.000.

I passerini del Corriere e il leone non hanno più cinguettato; sono caduti in letargo; attendono il prossimo capodanno.

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