

MUSIC@

BIMESTRALE. ANNO III N. 7 MAR-APR 2008 · LA MUSICA È UN DIRITTO DI TUTTI

contatti

mensile@conservatoriocasella.it

MUSIC@

REDAZIONE: CONSERVATORIO "ALFREDO CASELLI" L'AQUILA

musicisti per strada
fate la carità





Bilancio in rosso

Prodi è caduto. Delle promesse fatte all'inizio del suo governo ben poche ne ha mantenute per quel che riguarda il mondo della musica. Ad ogni richiesta, perfino a quella che gli ha rivolto il suo sottosegretario Dalla Chiesa, ha risposto solitamente che non 'c'era trippa per gatti'!, assecondato dall'inflexibile TPS che ora, nuovamente disoccupato, torna a fare il 'bamboccione' fuori corso nella casa di famiglia. Anche per la legge di riforma dello spettacolo sarà per un'altra volta. La promessa di Prodi dell'1% del PIL alla cultura, obiettivo minimo al di sotto di ogni decenza, resta, appunto, solo una promessa. E Rutelli? Rutelli un po' di cose sembra averle fatte. Ma come? Innanzitutto è riuscito a riportare il FUS, dal 2006 al 2008, ad una cifra di nuovo decente, intorno ai 500 milioni circa di Euro, dopo lo scandaloso e punitivo taglio dell'omologo di TPS, GT, ora di nuovo in pista. Se le elezioni daranno la vittoria al centrodestra, speriamo che GT non sia intenzionato a ridare una mazzata al mondo dello spettacolo, infestato da quelli di sinistra (che hanno fatto vincere Prodi nella passata tornata elettorale).

A Rutelli è parso di risolvere il problema di Spoleto liberando il festival da Francis Menotti, a meno che questi, cacciato letteralmente a pedate, non si rifaccia vivo con carte bollate ed avvocati; ma ha affidato il festival ad uno che aveva da qualche mese nella lista delle persone da sistemare e che con la musica, principale anima del festival, non ha niente da spartire: Giorgio Ferrara che, per nostra fortuna, ha fatto sapere che si avvarrà di consulenti; c'è solo da augurarsi che non se li faccia suggerire, o addirittura indicare da Rutelli, suo benefattore.

Rutelli passerà alla cronaca 'rosa' come il ministro che ha messo più donne ovunque, nelle istituzioni culturali, ed anche al Ministero, esattamente come fanno i regimi che mettono militari anche agli angoli delle strade, dove qualche volta non sono necessari, ed intasano il traffico a causa dei curiosi che si fermano a guardarli..

Alla Biennale ha fatto tornare Paolo Baratta (il quale s'è finalmente pronunciato anche sul direttore della sezione musica, nominando Luca Francesconi); ha continuato a tagliare associazioni concertistiche e festival, mandando avanti, con mano pesante, il suo direttore generale, Nastasi, ma poi di festival ne ha inventati due, regalando a ciascuno una ricca dote; la qual cosa ha fatto, in verità, anche per Spoleto. Anzi per i due nuovi festival ha fatto

anche di più - come abbiamo scritto nel precedente numero di Music@- ha detto chiaramente cosa questi festival devono fare, nel silenzio generale, come fosse la cosa più naturale del mondo.

Non si è dimostrato insensibile al grido di dolore della sua amica Russo Jervolino, intenzionata a stracciarsi le vesti per il Teatro San Carlo; subito ha risposto con uno speciale fondo di dotazione del Ministero attraverso il quale intende, una decina di milioni oggi, una decina domani, riempire quella voragine di debiti creati sotto il sovrintendente Lanza Tomasi, chiamato a Roma, non per essere processato, ma per far parte della Commissione che stabilisce l'entità ed i destinatari dei finanziamenti ministeriali (dello scandalo delle Commissioni centrali del Ministero, regalo di commiato di Rutelli, parliamo nell'ultima pagina di questa rivista).

E la Verdi, intendiamo l'Orchestra Verdi di Milano? Di quella se ne è, invece, letteralmente fottuto; il problema dei giovani musicisti italiani non l'ha minimamente sfiorato; al contrario, avrà forse pensato che tutti devono fare una gavetta dura, come del resto l'ha fatta lui, per temprarsi e diventare da grandi sprezzanti del pericolo. Alla Verdi aveva promesso soldi, ma ancora non li ha materialmente sganciati; briciole in confronto a ciò che ha dispensato con i fondi ministeriali ed anche attraverso Arcus, e con quella pioggia di sovvenzioni approvate al momento della Finanziaria, esattamente come ai bei tempi democristiani. Ha fatto carte false per avviare la stagione della Scala, ma non altrettanto per riconoscere alla Verdi lo status giuridico che altre, indegnamente e maramaldescamente, anche di recente si sono viste riconoscere.

Al San Carlo arriveranno fondi, nonostante i debiti Enpals, alla Verdi no, a causa anche di quei debiti. Che saggezza! Anche alla televisione il governo Prodi ha dato una regolata. Da aprile entra in vigore il Qualitel, un indice di gradimento 'di qualità' ed allora vivremo tutti felici e contenti!

Cosa ha fatto, infine, questo governo per la scuola? Ci limitiamo a quella musicale, ma potremmo estendere il discorso alla scuola in generale ed all'università. L'aveva in agenda, questo è certo; se non ha fatto nulla è perché l'hanno fatto cadere prima della naturale conclusione del suo mandato quinquennale. Ma per nostra fortuna, il prossimo governo ha già fatto sapere, in risposta alle nostre attese, che la scuola e l'università saranno fra le sue priorità. Dunque, nulla da temere! ■



ARIA DEL CATALOGO

Il lago delle zanzare

Il centocinquantesimo anniversario della nascita di Giacomo Puccini pareva l'occasione adatta per far "riposare" le sue opere, almeno le più famose. Con un decreto legge il Ministero dello Spettacolo avrebbe dovuto, per un anno, impedire nuovi (e vecchi) allestimenti di *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* e *Turandot*. Invece è un diluvio, uno tsunami, un'apocalisse di gelide manine, di fili di fumo, di lucean le stelle e dell'insopportabile nessun dorma, ridotta ad una canzonetta e spacciata in ogni dove come un sofficino o una fetta biscottata. Eppure non son lontani i tempi in cui lo Scarpia della critica avanguardistica e accademica, Rubens Tedeschi, definiva, in un suo aureo libretto *Addio fiorito asil*, il maestro lucchese espressione della piccola borghesia e il finale di *Butterfly* il peggiore esempio di verismo strappalacrime. Puccini fu sempre perseguitato, specie in vita, da ogni sorta di nullità smatitanti come i famigerati Torchi e Torrefranca, da colleghi di genio come Mahler e Debussy e da quell'avanguardia (oggi redenta) i cui melodrammi paiono ora più vecchi e datati di quelli di Pacini e Mercadante. Giancarlo Menotti fu bandito dai cartelloni dei nostri teatri perché ritenuto (magari lo fosse stato!) un pucciniano. Anche Toscanini, il direttore d'orchestra più sopravvalutato della storia, era un nemico di Puccini. Il Maestro disse all'amico Barilli che il celebrato sor Arturo era un uomo molto cattivo e poco perspicace, tanto da considerare *Il tritico* un fallimento, mentre il pontefice della nuova musica Massimo Mila considerava la sola *Bohème* un lavoro degno d'attenzione. Oggi non c'è critico musicale (ma esistono ancora?) e battisolfia da arena che non inneggino a Puccini tanto da farsi promotori della rivalutazione delle due sole opere

del maestro lucchese davvero bruttine: *Le villi* e *l'Edgar*. Una sciagura perseguita ancor oggi il grande compositore: il Festival, a lui dedicato, a Torre del Lago (che fu inaugurato da Mascagni, nel 1930, con *La bohème*), sorta di Bayreuth da bocciofila dove non è raro assistere alle peggiori esecuzioni delle grandi opere del maestro, con cantanti in quiescenza e direttori di terz'ordine in un ambiente, almeno finora, dove protagoniste assolute sono state zanzare, dalle ragguardevoli dimensioni, a forma di elicottero.

Un festival pucciniano (come uno verdiano che, per fortuna, non c'è) non serve a nulla, essendo l'autore di *Turandot*, con Verdi, appunto, l'operista più eseguito in ogni parte del mondo, per lo più dai migliori direttori e cantanti sulla piazza. Per questo dicevamo che l'anno celebrativo doveva servire ad una pausa di riposo, di sosta, anche editoriale, considerato che i saggi e i libri sul Maestro (specie quelli italiani) sono d'una povertà e ovvietà desolante. Se sotto il regime del pontefice Massimo Mila, come abbiamo accennato, dir male di Puccini era il passaporto per essere assunti nei quotidiani e settimanali inneggianti i melodrammi dei Nono, Berio, Manzoni e compagni, oggi è obbligatorio tessere lodi superflue e insensate al Maestro lucchese. Ma i bersagli per costoro non mancano e sono Mascagni, Giordano e Respighi. Tra di loro ci sono compositori le cui opere radunano, a stento, trenta spettatori, come un certo Francesconi da Rimini, nemico giurato del povero Respighi e un simpatico amico che ha scritto che i poemi sinfonici dello sprovveduto Ottorino sono cartoline ricordo per turisti babbei.

Leporello



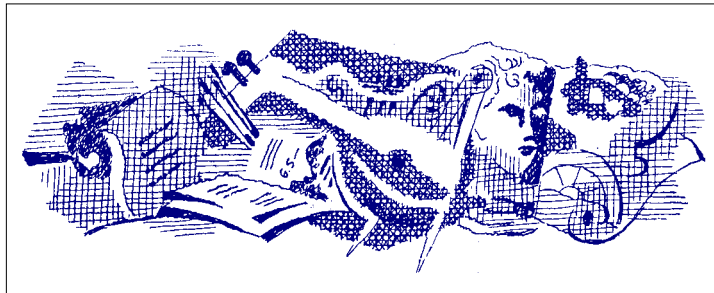
MUSIC@

Bimestrale di musica - Anno I N.7 Marzo - Aprile 2008

SOMMARIO

- | | |
|--|--|
| <p>3. Editoriale</p> <p>4. Aria del catalogo:
Il lago delle zanzare
di Leporello</p> <p>6. Calendario
a cura di Chiara Bianchetti</p> <p>9. Fogli d'album:
Ridateci il repertorio</p> <p>10. Forum di Music@
con Carlo Fontana, Stéphane Lissner
Francesco Giambrone, Roberto Grossi
Bruno Carioti</p> <p>15. Copertina:
Quanto guadagnano i musicisti in Italia.
Ai giovani chi pensa?
a cura della redazione</p> <p>19. Attualità:
Pellegrinaggio a Fiesole
di Francesca Boccacci</p> <p>21. Fogli d'album:
Wiener, grandezza e routine</p> <p>22. Anteprime:
Monteverdi alla Scala
con Alessandrini e Wilson
a cura della redazione</p> | <p>24. Biografie:
Gian Carlo Menotti
di Fabrizio Mancinelli</p> <p>25. Teatri:
Rinascite il Petruzzelli
di Pierfranco Moliterni</p> <p>28. Interviste:
Carl Dahlhaus
di Gianmario Borio</p> <p>31. Fogli d'album:
Compagnia della buona radio</p> <p>32. Profili:
Paolo Renosto compositore
di Stefania Gianni</p> <p>36. Ritratti:
Lang Lang</p> <p>37. Riscoperte:
L' Exultet di Avezzano
di Lucia Bonifaci</p> <p>39. Fogli d'album:
Cara ricerca, come sei finita in basso!</p> <p>40. Recensioni CD, DVD
di Umberto Padroni</p> <p>43. Documenti Music@</p> <p>49. Fogli d'album:
Una vera schifezza</p> |
|--|--|

MARZO - APRILE '08



Disegno di Gino Severini

BARI

Teatro Petruzzelli

- *Il giro di vite* di Benjamin Britten.

Direttore Jonathan Webb; regia Lorenzo Mariani.

Interpreti: Raffaella Angeletti, Marlin Miller, Gabriella Sborgi, Daniela Mazzucato.

2, 4, 6 aprile.

- *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart.

Direttore Michael Guttler; regia Walter Pagliaro.

Interpreti: Bruce Sledge, Alexandrina Pentatchanska, Gabriella Sborgi, Stefanie Iranyi, Mirco Palazzi, Cinzia Rizzone.

30 aprile.

www.fondazionepetruzzelli.it

BOLOGNA

Teatro Comunale

- *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti.

Direttore Antonello Allemandi; regia Graham Vick.

Interpreti: Desirée Rancatore, Katarzyna Dondalska, Giorgio Cadouro, Massimo Cavalletti, Ivan Magri, Francesco Meli, Giacomo Patti, Lucio Gallo, Nicola Ulivieri, Oren Gradus.

2, 4, 5 marzo.

- *Messa da requiem* di Giuseppe Verdi.

Direttore Georges Prêtre; regia Pier' Alli.

Interpreti: Daniela Dessì, Luciana D' Intino, Roberto Aronica, Giacomo Prestia.

16, 18 marzo.

- *Norma* di Vincenzo Bellini.

Direttore Evelino Pidò/Roberto Polastri; regia Federico Tiezzi. Interpreti: Daniela Dessì/Annalisa Raspagliosi, Nino Surguladze/Giuseppina Piunti, Fabio Armiliato, Francesco Anile, Rafael Siwek.

29 aprile.

www.comunalebologna.it

CAGLIARI

Teatro Lirico di Cagliari

(VIII Festival di Sant' Efisio)

- *La leggenda della città invisibile* di Kitez e della vergine Fevronia di Nikolaj Rimskij Korsakov.

Direttore Alexander Vedernikov; regia Eimuntas

Nekrosius. Interpreti: Michail Kazakov/Igor Mathiukin, Vitaly Panfilov/Roman Muravitskij, Tatiana Monogarova/

Tatiana Smirnova, Mikhail Gubskij/Vitalij Tarashenko, Albert Schagidullin/Pavel Cernich, Alessandra Palomba, Riccardo Ferrari, Stefano Consolini, Valerij Gilmanov, Alexander Naumenko, Rosanna Savoia, Elena Manistina, Gianluca Floris, Marek Kalbus.

24, 26, 27, 29, 30 aprile.

www.teatroliricodicagliari.it

CATANIA

Teatro Massimo Bellini

- *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi.

Direttore Antonio Pirolli; regia, scene, costumi Roberto Laganà Manoli.

Interpreti: Alexandru Agache/Carlo Kang, Dimitra Theodossiou/katia Pellegrino, Elisabetta Fiorillo/Lidia Tirendi, Francesco Hong/Kamen Chaney, Marco Spotti/Francesco Palmieri, Piera Puglisi, Domenico Ghegghi, Armando Cafonio, Francesco La Spada.

1, 2, 4, 5, 7, 8 marzo.

www.teatromassimobellini.it

FERRARA

Teatro Comunale

- *Tosca* di Giacomo Puccini.

Direttore Stefano Ranzani; regia Paul-Emile Fourny.

Interpreti: Maria Pia Piscitelli, Vincenzo La Scola, Boris Trajanov, Alessandro Spina, Alessandro Busi, Antonio Feltracco, Dario Giorgelè.

7, 9 marzo.

- *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti.

Direttore Antonello Allemandi; regia Graham Vick.

Interpreti: Desirée Rancatore, Francesco Meli, Giorgio Caoduro, Ivan Magri, Elena Borin, Nicola Ulivieri, Francesco Denaro.

4, 6 aprile.

www.teatrocomunaleferrara.it

FIRENZE

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

- *Elektra* di Richard Strauss.

Direttore Seiji Ozawa; regia Robert Carsen.

Interpreti: Agnes Baltsa, Susan Bullock, Christine Goerke, Matthias Goerne.

2, 4, 5 marzo.

www.maggiofiorentino.com

MUSIC@ CONSIGLIA

a cura di Chiara Bianchetti

71° Maggio Musicale Fiorentino:

Stazione Leopolda

- *Giovanna D'Arco al rogo* di Arthur Honegger.

Direttore Zubin Mehta; regia Peter Greenaway.
26 aprile.

Teatro Comunale

- *Carmen* di Georges Bizet.

Direttore Zubin Mehta; regia Carlos Saura.

Interpreti: Julia Gertseva, Marcelo Alvarez, Ildebrando D'Arcangelo, Inva Mula.
30 aprile.

www.maggiofiorentino.com

GENOVA

Teatro Carlo Felice

- *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi.

Direttore Bruno Bartoletti; regia Stephen Lawless.

Interpreti: Roberto Frontali/Vitaly Bilyy, Maria Josè Siri, Marianne Cornetti/Tichina Vaughn, Walter Fraccaro/Francesco Hong, Felipe Bou/Roberto Tagliavini, Antonello Ceron/Paolo Cauteruccio.
7, 9, 11, 13, 15, 16, 19 marzo.

- *Werther* di Jules Massenet, in forma di concerto.

Direttore Lü Jia. Interpreti: Giuseppe Filianoti, Sonia Ganassi, Adriana Kucerova, Giorgio Caoduro.
1, 3 aprile.

- *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini.

Direttore Daniel Oren; regia Patrick Maillet.

Interpreti: Carlo Colombara, Mariola Cantarero, José Bros/Dario Schmunck, Adriana Kucerova. I
24,27,29,30 aprile.

www.carlofelice.it

MILANO

Teatro alla Scala

- *Wozzeck* di Alban Berg.

Direttore Daniele Gatti; regia Jürgen Flimm.

Interpreti: Georg Nigl/Thomas Johannes Mayer, Endrik Wottrich, Marlin Miller, Wolfgang Ablinger-Sperrhacker, Markus Marquardt, Heinz Zednik, Evelyn Herlitzius/Gabriele Maria Ronge, Ute Döring.
5, 9 marzo.

- *Il Trittico: Il Tabarro-Suor Angelica-Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini.

Direttore Riccardo Chailly; regia Luca Ronconi.

Interpreti (Il Tabarro): Juan Pons/Silvio Zanon, Miro Dvorski/Antonello Palombi, Carlo Bosi/Luca Casalin, Mario Luperi/Luigi Roni, Paoletta Marrocu/Isabelle Kabatu, Anna Maria Popescu.

Interpreti (Suor Angelica): Barbara Frittoli/Andrea

Dankova, Mariana Lipov'ek/Anna Maria Chiuri.

Interpreti (Gianni Schicchi): Leo Nucci/angelo Veccia,

Nino Machaidze, Cinzia De Mola, Stefano Secco/Michael

Fabiano, Luigi Roni/Mario Luperi.

6, 8, 11, 13, 16, 20, 25, 28 marzo, 2 aprile.

- *Macbeth* di Giuseppe Verdi.

Direttore Kazushi Ono; regia Graham Vick.

Interpreti: Leo Nucci/Ivan Inverardi, Ildar Adbrzakov/Luiz Ottavio Faria, Violeta Urmana/Susan Neves, Walter Fraccaro/Jeong Won Lee, Alfredo Nigro.
1, 3, 5, 8, 11, 13, 16, 18, 20, 24 aprile.

Concerti

Magdalena Kožená, mezzosoprano;

Malcolm Martineau, pianoforte

3 marzo

Maurizio Pollini, pianoforte

4 aprile

Ian Bostridge, tenore; Julius Drake, pianoforte

14 aprile

www.teatroallascala.org

NAPOLI

Teatro San Carlo

- *Il Castello di Barbablù* di Béla Bartók e *L'Enfant et les Sortilèges* di Maurice Ravel.

Direttore Jeffrey Tate; regia Roberto Andò.

Interpreti (Il Castello di Barbablù): Lászlo Polgar, Ildiko Komlosi.

Interpreti (L'Enfant et les Sortilèges): Marina

Comparato, Sonia Prina, Davinia Rodriguez, Gabriella

Sborgi, Serena Gamberoni, Nicolas Testé, Thomas

Morris, François Le Roux. Il 5-7,9,11,12 marzo.

- *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck.

Direttore Leopold Hager; regia Stefano Paba.

Interpreti: Daniela Barcellona, Carmela Remigio, Rachel Harnisch.

4, 6, 8, 10, 12 aprile.

www.teatrosancarlo.it

PALERMO

Teatro Massimo

- *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti.

Direttore Marco Guidarini; regia Graham Vick.

Interpreti: Giacomo Prestia/Riccardo Zanellato, Mariella Devia/Alexia Voulgaridou, Laura Polverelli/Anna Smirnova, Robert Nagy, Elena Belfiore/José Maria Lo Monaco.

9, 10, 13, 15, 16, 18 aprile.

www.teatromassimo.it

PARMA

Teatro Regio

- *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti* di Wolfgang Amadeus Mozart.

Direttore Attilio Cremonesi;

regia Adrian Noble.

Interpreti: Irina Lungu, Serena Gamberoni, Alex Esposito, Francesco Meli, Stefanie Irányi, Andrea Concetti.

20, 22, 26, 28, 30 marzo.

- *La Bohème* di *Giacomo Puccini*.

Direttore Bruno Bartoletti; regia Francesca Zambello.

Interpreti: Svetla Vassileva, Valentina Farcas, Stefano Secco, Gabriele Viviani, Leonardo Lopez Linares, Carlo Cigni, Angelo Villari, Matteo Peirone, Matteo Mazzoli.

18, 20, 22, 24, 26 aprile.

www.teatroregioparma.org

ROMA

Teatro dell' Opera

- *La Fanciulla del West* di *Giacomo Puccini*.

Direttore Gianluigi Gelmetti; regia, scene e costumi Giancarlo Del Monaco.

Orchestra e coro del Teatro dell' Opera.

8, 9, 10, 11, 12, 13, 15 aprile.

- *Tosca* di *Giacomo Puccini*.

Direttore: Gianluigi Gelmetti; regia e scene di Franco Zeffirelli

Orchestra e coro del Teatro dell' Opera.

22, 23, 24, 26, 27 aprile.

www.operaroma.it

Accademia Nazionale di Santa Cecilia

- Beethoven: Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra (Goerner)

- *Ravel: Concerto in sol maggiore* (Argerich)

- Ėajkovskij: Sinfonia n. 4

Direttore: Yuri Temirkanov ; Martha Argerich, pianoforte; Nelson Goerner, pianoforte

Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia
1, 3, 4 marzo

- Ėajkovskij: Concerto per violino

- Prokofiev: Ivan il Terribile

Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Direttore: Yuri Temirkanov; Sergej Krylov, violino; Anna Smirnova, soprano.

Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia

8, 10, 11 marzo

- Rachmaninoff: Concerto n. 3 per pianoforte

- Rachmaninoff: Sinfonia n. 3

Direttore: André Previn; Arcadi Volodos, pianoforte

Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia
5, 7, 8 aprile.

- Beethoven: Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 "Eroica"

- Beethoven: Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Direttore: Zubin Mehta; Israel Philharmonic Orchestra
13 aprile (fuori abbonamento)

- Francesconi: Hard Pace, concerto per tromba e orchestra

- Beethoven: Sinfonia n. 9

Direttore: Antonio Pappano; Håkan Hardenberger, tromba; Anita Watson, soprano; Andrea Baker, mezzosoprano; Steven Harrison, tenore; Terje Stensvold, basso.

tromba: Håkan Hardenberger

Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Cecilia

direttore: Antonio Pappano

26, 28, 29 aprile.

Krystian Zimermann, pianoforte

16 aprile.

www.santacecilia.it

TORINO

Teatro Regio

- *Salome* di *Richard Strauss*.

Direttore Gianandrea Noseda; regia Robert Carsen.

Interpreti: Nicola Beller Carbone/Lise Lindstrom, Peter Bronder, Dagmar Pecková/Graciela Araya, Mark S. Doss/Peteris Eglitis, Jörg Dürmüller/Bruno Ribeiro.

1, 2, 4, 5, 8, 9 marzo.

- *Lucrezia Borgia* di *Gaetano Donizetti*.

Direttore Bruno Campanella; regia Francesco Bellotto.

Interpreti: Fiorenza Cedolins/Angelos Biancas Gulin,

Michele Pertusi/Simone Del Savio, José Bros/Raúl Hernández, Kate Aldrich/Barbara Di Castri, Giacomo Patti, Marco Camastra, Donato Di Gioia, Emanuele Giannino, Enrico Marabelli, Francesco De Muro, Alessandro Guerzoni.

3, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16 aprile

www.teatroregio.torino.it

Auditorium RAI

- Brahms: Variazioni in si bemolle maggiore op. 56a su un tema di Haydn

- Mozart: Concerto n. 9 in mi bemolle maggiore KV 271 per pianoforte e orchestra Jeunehomme-Konzert

- Liszt - La lugubre gondola [orchestrazione di John Adams]

- Haydn - Sinfonia in mi bemolle maggiore Hob. I n. 99

Direttore: Trevor Pinnock; Maria João Pires, pianoforte
Orchestra Sinfonica nazionale della Rai.

24, 25 aprile.

VENEZIA

Teatro La Fenice

- *Elektra* di *Richard Strauss*.

Direttore Eliahu Inbal; regia Klaus Michael Grüber.

Interpreti: Mette Ejsing, Gabriele Schnaut, Brigitte Pinter, Inga Nielsen, Kurt Azesberber, Peter Edelmann.

2, 5, 8, 11 marzo.

- *Il barbiere di Siviglia* di *Gioachino Rossini*.

Direttore Antonino Fogliani; regia Bepi Morassi.

Interpreti: Francesco Meli, Bruno De Simone/Elia

Fabbian, Rinat Shaham, Roberto Frontali/Christian Senn, Giovanni Furlanetto, Giovanna Donadini.

18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27 aprile.

www.teatrolafenice.it

VERONA

Fondazione Arena

- *Oberto conte di San Bonifacio* di *Giuseppe Verdi*.

Direttore Antonino Fogliani; regia, scene e costumi Pier' Alli. Interpreti: Michele Pertusi, Fabio Sartori/Valter Borin, Amarilli Nizza, Mariana Pentcheva.

1 marzo.

- *Attila* di *Giuseppe Verdi*.

Direttore Stefano Ranzani; regia Georges Lavaudant.

Interpreti: Orlin Anastassov, Maria Guleghina, Fabio Sartori/Valter Borin.

28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile.

www.arena.it



FOGLI D'ALBUM

Ridateci il repertorio

Leggete cosa promettono i cartelloni 2008 delle fondazioni liriche italiane: pochi titoli linnanzitutto; molta dottrina, eccessive rarità, scoperte e riscoperte; pochissimo repertorio. E allora uno si chiede: ma volete per forza riportarci sui banchi di scuola? Volete obbligare quei pochi – sì, sono sempre pochi, anzi pochissimi; anche se ogni tanto si diffondono proiezioni che farebbero pensare ad un pubblico in continua crescita - che in Italia frequentano i teatri lirici, a rinunciarci definitivamente? Alcuni anni fa, fu Muti, se ricordiamo bene, a dire – anzi dal suo tono si doveva dedurre che volesse obbligare – che il pubblico prima di mettere piede in un teatro doveva informarsi sull'opera che andava ad ascoltare, magari leggersi un saggio musicologico, ripassare l'opera attraverso una registrazione per arrivare insomma preparato alla... lezione. Tutto questo sarebbe assurdo pretenderlo; ma assurdo non è più quando si leggono i cartelloni dei nostri teatri, i cui titoli impongono anche allo specialista il ritorno allo studio. La ragione sta nel fatto che i teatri, che soffrono di scarsa visibilità, sperano di ottenerla con il titolo raro, al cui ascolto i critici, coccolati, accorrono in frotte, ed i registi hanno mano libera per perpetrare i più grandi misfatti. E chi pensa a tener vivo negli italiani il repertorio del nostro melodramma? I teatri stranieri. Forse è per questo che alcuni giornalisti snob, segnalano dall'oggi al domani ai lettori italiani che a Cardiff, nel Galles, il teatro d'opera, ha programmato 'Rigoletto' di Giuseppe Verdi; se lo scrivono, devono essere ovviamente convinti che uno prende l'aereo e vola a Cardiff per 'Rigoletto' che i teatri italiani non danno, mentre in cambio offrono due 'Elektra' ed una coppia di 'Rondini', nella medesima stagione.

Bari: Falstaff, Butterfly, Giro di vite, Clemenza di Tito, L'Oro del Reno, Bohème;

Bologna: Simon Boccanegra, Orfeo e Euridice, Lucia di Lammermoor, The Beggar's Opera, Norma, Samson et Dalila;

Cagliari: Ratto dal serraglio, Orfeo all'inferno, Leggenda della città invisibile di Kitez e della vergine Fevronia, Falstaff, Andrea Chenier,

Sonnambula, Eugenio Onieghin;

Firenze: Ballo in maschera, Forza del destino, Madama Butterfly, Elektra; *Maggio Musicale Fiorentino:* Giovanna d'Arco al rogo, Carmen, Fedra, Lady Macbeth del distretto di Mzensk;

Genova: Vespri siciliani, Cappello di paglia di Firenze, Manon Lescaut, Cavaliere della rosa, Trovatore, Werther, Sonnambula, Eugenio Onieghin, Tea;

Milano: Tristano e Isotta, Maria Stuarda, Cyrano de Bergerac, Wozzeck, Trittico, Macbeth, 1984, Il prigioniero, Il Castello del principe Barbablù, Andrea Chénier, Il Giocatore, Bohème, Nozze di Figaro, La vedova allegra, Didone;

Napoli: Parsifal, L'Enfant et les sortilèges, Il castello del principe Barbablù, Orfeo e Euridice, I Lombardi alla prima crociata, Turandot, Italiana in Algeri;

Palermo: Don Pasquale, Medea, Norma, Mefistofele, The Rake's Progress, Anna Bolena, Trittico, Manon Lescaut, Puritani, Da una casa di morti, Aida;

Roma: Tosca, Rusalka, Fanciulla del West, Viaggio alla fine del millennio, Carmen, Amica, Cavaliere della Rosa, Otello;

Torino: Falstaff, Ariane et Barbe-Bleu, Rigoletto, Rigoletto, Salome, Lucrezia Borgia, Clemenza di Tito, Edgar;

Trieste: Ernani, Turco in Italia, Iris, Anna Karenina, Pescatori di perle, Sette peccati capitali, Trouble in Tahiti, Roberto Devereux, La Rondine, The Fairy Queen;

Venezia: La rondine, Elektra, Barbiere di Siviglia, Tosca, La leggenda del serpente bianco, Morte a Venezia, Boris Godunov, La Rosinda, Nabucco, Von Heute auf Morgen, Pagliacci;

Verona: Nixon in Cina, Oberto conte di san Bonifacio, Attila; *Arena:* Aida, Tosca, Nabucco, Carmen, Rigoletto. ■



FORUM DI MUSIC@

Ogni bimestre, la direzione di Music@ o i suoi lettori pongono domande ad esperti via via scelti in base alla loro competenza ed invitati a rispondere.

Music@ ringrazia sin d'ora gli attuali ed i futuri partecipanti al Forum

Partecipano (in ordine alfabetico): Bruno Carioti, Carlo Fontana, Francesco Giambrone, Roberto Grossi, Stéphane Lissner

Leggi, Teatri, Vertici

Risponde Carlo Fontana

1. Cosa bolle in pentola, sul versante legislativo, nel campo della musica o dello spettacolo? Qualche notizia dalle commissioni cultura del nostro parlamento.

La situazione politica che si è determinata ha fatto sì che sotto la pentola si spegnesse il fuocherello...comunque, mentre rispondo a questa domanda, oggi 23 gennaio, alla vigilia del voto decisivo del Senato, penso con rammarico al tempo perso dal Sottosegretario con delega allo spettacolo rincorrendo un tanto ambizioso quanto discutibile disegno di legge, peraltro mai depositato in Parlamento, sullo spettacolo dal vivo, mentre si sarebbe potuto intervenire più modestamente, ma certo più utilmente, sulle esistenti leggi, aggiornando e modificando ove necessario. Ricordo, ad esempio, che il mio disegno di legge sulle fondazioni lirico-sinfoniche, di "manutenzione", era stato sottoscritto da parlamentari di tutti i gruppi politici presenti in Senato. L'iter legislativo avrebbe potuto essere molto rapido. Certo un'occasione persa.

2. Una domanda un pò impertinente. Come vede il presente e futuro della Scala, da una posizione privilegiata, quella di osservatore, ma a conoscenza dei fatti?

Il maestro Gavazzeni era solito dire che ogni nostro giudizio rappresenta sempre una scheggia della nostra autobiografia. Mi è perciò molto difficile esprimere opinioni sulla Scala di Lissner, avendo ritenuto recenti dichiarazioni dell'attuale Sovrintendente perlomeno poco opportune nei confronti dei suoi predecessori e del nostro paese, anche se va detto che il legale di Lissner, avvocato Vittorio Ripa di Meana, ha in una lettera successiva affermato che in quelle dichiarazioni non vi era intenzione lesiva nei confronti di alcuno. Detto questo, posso solo esprimere l'auspicio che la Scala continui a svolgere al meglio il proprio ruolo, affermando sempre più la propria forte identità artistica e culturale.

3. Sommare in una sola persona il doppio incarico di sovrintendente e direttore artistico può prevenire l'insorgere di problemi come quelli che alla Scala ed in molti altri teatri ed istituzioni musicali sono stati all'origine di ben noti dissidi? La domanda, impertinente come la precedente, ha un suo senso, che va al di là dell'impertinenza stessa. Insomma basta una sola persona ai vertici delle nostre istituzioni musicali, e non più due o tre, per prevedere un futuro 'roseo' per la musica in Italia?

Credo al lavoro di squadra, al confronto dialettico tra operatori, tra managers e musicisti. Non sono, quindi, un fautore del "doppio incarico" di sovrintendente e direttore artistico. In particolare nella realtà italiana, che costringe il sovrintendente, specie nei grandi teatri, ad occuparsi soprattutto di gestione.

La fine della collaborazione tra il M° Muti e il sottoscritto ha ragioni che non sono riconducibili alla problematica del "doppio incarico". Questa è davvero un'altra storia.

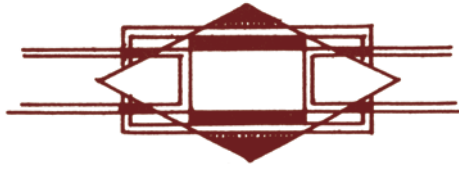
4. La sua firma sotto l'emendamento del 18 gennaio u.s. riguardante l'elezione dei direttori degli Istituti AFAM ha scatenato il putiferio, ed una protesta della Conferenza dei direttori dei Conservatori, sottoscritta da molti istituti che temono sia loro tolto un diritto - quello di eleggersi il proprio direttore - precedentemente riconosciuto.

Non credo proprio di aver firmato un emendamento riguardante i Conservatori. Il mio emendamento riguarda solo i direttori dell'Accademia d'Arte drammatica e dell'Accademia di danza; ritengo che ci si debba attenere solo alla lettera della legge; anche il sottosegretario Dalla Chiesa ha confermato questa mia interpretazione. Comunque ho ragione di ritenere che non se ne farà nulla.

Considerazione finale: il nostro è proprio un paese gravemente malato di corporativismo se basta una norma che rende possibile a un Vittorio Gassman redivivo di dirigere l'Accademia d'Arte drammatica senza esserne insegnante, per suscitare queste reazioni.

Carlo Fontana

già Sovrintendente Teatro alla Scala, Senatore DS



Scala, Scala, ancora Scala

Risponde Stéphane Lissner

1. Premesso che Music@ sarebbe d'accordo nel riconoscere alla Scala lo status di 'teatro nazionale', come quello di grandi teatri stranieri, non riusciamo però a capire in che cosa dovrebbe consistere questo status, dal punto di vista giuridico, normativo, finanziario e gestionale. Insomma: lei chiede solo più finanziamenti, finanziamenti assicurati magari con una legge speciale, od anche autonomia di gestione (la qual cosa non ci riesce di capire bene?) Ci vuol spiegare tutto questo, in termini chiari e comprensibili?

Un esempio mi aiuterà ad essere chiaro. In dicembre una agitazione sindacale ha cancellato due esecuzioni del *Requiem* di Verdi diretto da Daniel Barenboim e lanciato allarmi sulla inaugurazione del 7 dicembre con *Tristan und Isolde* di Wagner. Riassumo i fatti e i precedenti. Quando la Scala lasciò la sua sede storica prima della ristrutturazione, nel 2001, si producevano 184 alzate di sipario. Dopo il ritorno al Piermarini, grazie alla modernizzazione della macchina scenica e soprattutto all'alta professionalità e al decisivo impegno di tutto il Teatro, la Scala ha raggiunto la quota di 274 alzate di sipario. Da almeno un anno sostenevo che questo impegno doveva avere un giusto riconoscimento economico. Mi ero pubblicamente impegnato, avevo i fondi necessari, un Consiglio di Amministrazione forte e compatto mi sosteneva nell'approvare questo stanziamento (2 milioni e mezzo di euro). Ma avevo le mani legate da una legge, la cosiddetta Asciutti, che mi impediva di concludere qualunque contratto integrativo aziendale, e di corrispondere alcun "premio" economico, prima della conclusione, o almeno dell'apertura del contratto di lavoro nazionale di settore. Ho espresso ai Sindacati questa mia posizione in maniera chiara: ho i soldi, ho il sostegno del cda, mi impegno ad aprire con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali una discussione che conduca alla revisione di questa legge, che dai Sindacati era ed è giudicata un ostacolo alla libertà di contrattazione e un limite alla libertà sindacale stessa. Ma finché questa sarà Legge dello Stato, io la rispetterò. Non posso fare altrimenti. Si tratta solo di attendere l'apertura del contratto nazionale (avvenuta) e almeno accogliere con fiducia la promessa della revisione della Legge (gesto che pure il Ministro Rutelli ha compiuto, rispettando ogni impegno preso). Bene, in quel caso, una Legge valida per tutti, nata in un periodo di emergenze, una norma che a quasi tutte le Fondazioni Liriche ha anche giovato, aiutandole a ridurre i costi e forse a salvare i bilanci, alla Scala ha causato

grandi problemi. Se la Scala avesse potuto agire in autonomia, pur rispettando le obbligatorie compatibilità di bilancio, dunque restando ben dentro i limiti delle proprie disponibilità economiche, noi, il pubblico e i lavoratori non avremmo vissuto giorni difficili, con conseguenti perdite di incassi. E alle altre Fondazioni, credo, non sarebbe derivato alcun danno. Anzi, l'essere agganciate alla Scala, spesso in un tentativo di imitazione dal quale diversi Sovrintendenti giustamente prendono le distanze, crea loro soltanto problemi.

La Scala non può essere sottomessa a regole comuni a tutte le altre Fondazioni, perché ha una specificità sua, ha impegni istituzionali diversi, una struttura complessa e molto articolata: è impegnata a rappresentare l'Italia con diverse tournée internazionali ogni stagione; ha una grande Compagnia di Ballo che gira il mondo; ha un'Accademia con 500 allievi in cui si insegnano tutte le discipline e i mestieri del teatro; ha una vera e propria fabbrica, l'Ansaldo, in cui si costruiscono gli spettacoli e in cui sono rappresentate tutte le forme di artigianato dello spettacolo; ha un Museo Teatrale che è il terzo spazio espositivo di Milano, dopo il Cenacolo e il Castello Sforzesco, visitato quanto Brera. Insomma, la Scala è una realtà complessa, non paragonabile ad altre in Italia e anche all'estero.

Ciò che penso per la Scala è di avere un interlocutore, un ufficio dedicato, con cui intrattenere un rapporto stabile e diretto con il Ministero, che resta comunque il principale finanziatore, in modo da affrontare con velocità, elasticità e autonomia i problemi della Scala. Che sono specifici della Scala. Non credo si possa poi vedere in questo un trattamento di favore, perché avere gli occhi dello Stato ben dentro la propria attività non mi sembra una situazione di comodo né da molti auspicata: comporta un assoluto impegno alla trasparenza.

2. In una sua relazione al Convegno di Firenze del 2006, ha difeso il modello dei teatri d'opera italiani.

Ne è proprio convinto, nonostante la scarsa produttività ed una qualità sbandierata ma mai veramente perseguita e raggiunta dai teatri in Italia?

Al Convegno di Firenze del 2006, cui era presente anche il Sovrintendente della Staatsoper di Vienna, io mi limitai a sostenere che in Italia, e alla Scala in particolare, non è praticabile la formula del cosiddetto teatro di repertorio diffuso soprattutto nei paesi tedeschi: certi spettacoli ispirati al fare teatro come "servizio" al pubblico (ogni sera un titolo diverso, poche prove, cast "interno", regia non sempre d'autore), non supererebbero il giudizio delle nostre platee.

L'Italia ha una diversa concezione del teatro, radicata nella sua storia. Il pubblico chiede spettacoli "lavorati", grandi direttori, cast di prestigio, insomma un teatro di qualità che è fatto soprattutto di prove, di tempo. Lo scriveva già Verdi in alcune lettere diventate famose. Lo hanno sempre affermato e praticato i direttori che hanno fatto la Scala, da Toscanini a De Sabata, da Votto a Gavazzeni, da Abbado a Muti. Il teatro di cui parlava Verdi, che alla Scala curò anche la regia della prima di *Aida*, è il teatro cosiddetto di stagione o di produzione. Ma poiché anche una Fondazione di diritto privato deve rispettare la funzione pubblica del far teatro, ho sempre

sostenuto che la produttività deve essere innalzata a livelli europei, così da ipotizzare una terza via che contemperi la qualità della “stagione” e il servizio del “repertorio”.

Nell’ultimo numero di Music@, leggo anche una interessante intervista, a firma del direttore, ad Antonio Pappano, che ha progetti con noi. Dice il Maestro Pappano che nel teatro londinese di cui è Direttore Musicale, si arriva a quasi 300 alzate di sipario a stagione. Ho sottomano i dati che ci vengono dal Covent Garden: parlano di 275 serate più le attività fuori sede. E 275 serate sono quelle che la Scala fa in questa stagione. (Se si aggiungono le prove generali aperte al pubblico, che sono recite a tutti gli effetti, avendo noi 20 titoli in cartellone, raggiungiamo quota 295). In gennaio il sipario da noi si è alzato 25 volte, ma in febbraio ben 29; in alcuni giorni abbiamo avuto anche due manifestazioni. Siamo aperti almeno sei giorni la settimana e in alcuni casi, offriamo due manifestazioni al giorno.

La Scala è oggi perfettamente allineata ai maggiori teatri d’Europa e d’oltreoceano: basta prenderne atto. Non è una eventuale investitura nazionale, ovvero internazionale della Scala, a comportare a priori un riconoscimento normativo e/o economico: al contrario, è la sua produttività a legittimarlo.

3. E’ vero, come ha dichiarato che al suo arrivo alla Scala, che non ha trovato uno straccio di programmazione e che nel giro di qualche mese ha dovuto inventarsela, riuscendo nell’intento di mettere insieme una buona stagione ?

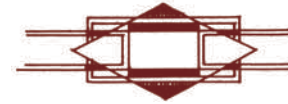
Quando arrivai alla Scala, nel maggio del 2005, la crisi che aveva portato al distacco improvviso fra il Maestro Muti e il Teatro, aveva forzatamente lasciato nella programmazione molti “vuoti”, fra cui quello del 7 dicembre. Non è un segreto.

4. Come ha fatto a risanare il bilancio continuando a produrre a livelli di qualità? E’ un’operazione che può riuscire solo a teatri come la Scala, qualora siano ben amministrati?

La qualità è stata mantenuta perché una ragionevole organizzazione del lavoro ha consentito di non aumentare nelle masse artistiche e tecniche il numero delle prestazioni. Le ha solo rese più intense e produttive. E anche i bilanci in attivo degli ultimi due anni hanno nella maggiore produttività e nella qualità del progetto artistico le loro radici: sapere che ci sono stagioni programmate già dettagliatamente fino al 2013, infonde convinzione nei lavoratori del teatro, interesse e fiducia nei soggetti privati che ci sostengono o ci considerano una istituzione degna delle loro attenzioni. Come frutto di questa fiducia, le risorse proprie sono aumentate in due anni da 39 a 50 milioni di euro.

A questo proposito credo non sia inutile ricordare che la Fondazione Teatro alla Scala poggia il suo bilancio sul 58% di ricavi propri – abbonamenti, biglietteria, sostegni di soci fondatori, sponsor privati – e solo sul 42% di sovvenzioni pubbliche. Percentuale esattamente inversa a quella su cui si reggono i bilanci di tutti i principali teatri nazionali d’Europa.

Stéphane Lissner
Sovrintendente Teatro alla Scala



E’ cara l’Opera in Italia

Risponde Francesco Giambrone

1. In Italia, andare all’Opera costa – in valori assoluti – poco o molto?

Molto, proprio per questo ritengo importante che i teatri implementino nuove politiche di incentivazione per nuovi pubblici anche attraverso una riduzione del prezzo dei biglietti per segmenti specifici del pubblico.

2. In termini relativi, l’Italia adotta costi medi europei oppure, anche a causa del recente impoverimento generale, tali costi appaiono enormemente più alti, nonostante che a detta dei responsabili non vi siano stati aumenti formali?

Adotta costi più bassi.

3. Mario Ruffini, nel ricco volume che raccoglie relazioni del convegno fiorentino del 2006 e dati sul teatro d’opera italiano, dice che al suo arrivo a Firenze, Lei ha rivoluzionato la biglietteria. Ci spiega in cosa consiste questa rivoluzione?

Una nuova politica dell’accoglienza e l’istituzione di un call center attivo 7 giorni su 7, una attenzione particolare verso i giovani con l’istituzione della MaggioCard che consente a tutti i ragazzi di usufruire di un prezzo speciale per tutti gli spettacoli. Inoltre sono state modificate le formule di abbonamento e rese più flessibili ma allo stesso tempo ci si è orientati in modo da incentivare lo sbigliettamento rispetto all’abbonamento tradizionale. Molto importante è infine l’innovazione tecnologica sui software adottata recentemente che ci permette una gestione più attenta dei flussi di pubblico che possono scegliere come realizzare il proprio carnet di biglietti.

4. La sua rivoluzione ha reso più semplice andare a teatro, ma l’ha reso anche meno costoso?

Sì, soprattutto meno costoso per il segmento di pubblico più giovane. Inoltre consentiamo l’ingresso gratuito a chi accompagna un portatore di handicap e riduciamo il costo a chi visita una mostra nei principali musei fiorentini convenzionati con noi.

Francesco Giambrone
Sovrintendente Teatro del Maggio Fiorentino



Dischi, Tournée

Risponde Roberto Grossi

1. Innanzitutto ci spieghi come fa l’Orchestra dell’Accademia, che non l’ha mai fatto con tale

frequenza, a registrare dischi, in un periodo in cui di dischi se ne registrano sempre meno, soprattutto per gli altri costi, ed anche perchè non si vendono ?

Attraverso quale alchimia finanziaria ciò è possibile?

Solo per parlare degli ultimi 2 anni, l'Accademia ha effettuato con la propria orchestra registrazioni discografiche di enorme importanza artistica, come l'Edgar di Puccini, le Ouvertures&Fantasies di Tchaikovsky, la Petite Messe Solennelle di Rossini, le Sinfonie di Tchaikovsky, il repertorio di Rossini, Donizetti e Bellini, le Opere romane di Respighi. Da questo dato di fatto già si evince la peculiarità che consente all'Accademia di distinguersi anche nel mercato discografico attuale, così povero di opportunità: la partecipazione alle incisioni di artisti di rilievo internazionale, in particolare del M° Antonio Pappano, tra i pochissimi ad essere ancora "ambito" dalle stesse case discografiche. Nessuna alchimia finanziaria, dunque, ma piuttosto un concreto interesse dei produttori, che si traduce nella disponibilità a finanziare incisioni altrimenti impossibili da realizzare. Ma anche, ovviamente, la disponibilità e l'impegno dei complessi stabili dell'Accademia a garantire il proprio lavoro in un'ottica di produttività, di elasticità e di comunicazione.

2. Le tournée. L'Accademia ha ripreso a fare tournée, presentandosi nelle sedi internazionali della musica, e proseguirà in maniera massiccia soprattutto nel 2009. Ora, una tournée rende in termini economici, oppure rende solo in termini di immagine? E quando vengono orchestre ospiti i costi per l'Accademia sono pressoché equivalenti a quelli che le istituzioni straniere corrispondono all'Orchestra dell'Accademia in tournée? In poche parole, noi siamo costretti a pagare cachets anche alti alle orchestre che ospitiamo, mentre non abbiamo ancora il diritto 'artistico' di fare altrettanto? Ci spieghi con chiarezza e dati alla mano.

Organizzare tournée, tanto nazionali quanto internazionali, è oggi un'impresa piuttosto complessa, anzitutto perché per legge devono essere realizzate dalle Fondazioni in condizioni di pareggio di bilancio. Questo primo ma imprescindibile vincolo impone la copertura di tutti i notevoli costi che comporta spostare un'intera orchestra con il suo direttore, gli eventuali solisti e, ovviamente, tutti gli strumenti musicali, costi ai quali non è pensabile poter fare fronte con il solo cachet corrisposto dall'istituzione ospitante. In gran parte dei casi, infatti, in particolare per le tournée che l'Accademia ha svolto con grande successo nel 2007, è stato necessario da un lato fare affidamento sull'unico contributo ministeriale ancora in essere, ovvero quello per sostenere, anche se solo in piccola parte, le spese di viaggio, dall'altro lato reperire ulteriori contributi attraverso il coinvolgimento di sponsor privati e Soci Fondatori. Inoltre l'Accademia ha ideato una nuova formula, che ha il duplice scopo di far partecipare il pubblico anche a questa parte della vita di Santa Cecilia e di contribuire al sostegno economico delle tournée: si tratta di viaggi musicali che includono la partecipazione ai concerti dell'Accademia, ma comprendono anche

appuntamenti culturali legati in particolare al rapporto tra i luoghi e le musiche o gli autori che in essi hanno avuto origine.

Saper cogliere questa sfida, ma anche questa opportunità, ha reso possibile produrre eventi di particolare risonanza, perché sono stati attivati contatti e interconnessioni tra aziende, enti, operatori e istituzioni di settori diversi e in molti casi complementari. In particolare sono stati attivati, rispetto alle sedi dei concerti e spesso in collaborazione con l'Istituto per il Commercio con l'Estero, rapporti con le imprese italiane interessate ad investire in quelle aree e con le imprese straniere aperte al mercato italiano. In questo senso l'Accademia ha beneficiato e insieme rafforzato, sul piano dell'immagine, la risonanza internazionale degli eventi nei quali è stata invitata a fare la parte da protagonista, grazie all'eccellente livello artistico delle proprie compagini artistiche. Dunque, per tornare alla domanda, la ragione principale che spinge la nostra Accademia ad effettuare le tournée non è certo quella di un ritorno economico, ma al contempo queste iniziative non devono appesantire il bilancio della Fondazione. Semmai, ancora una volta per la qualità delle nostre produzioni, ci stiamo avvicinando a passi rapidissimi al prestigio delle più grandi orchestre internazionali, con tutto quello che ciò implica in termini sia economici che di immagine.

I risultati di questa azione sono evidenti: in primo luogo il record storico di concerti e tournée all'estero nel 2007 (24 concerti in 8 tournée), che hanno toccato alcune delle istituzioni più importanti del mondo come, per la prima volta, il Musikverein di Vienna.

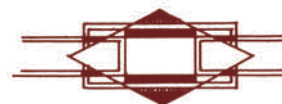
In secondo luogo, aver contribuito alla crescita della qualità dei nostri complessi artistici e all'immagine internazionale dell'Accademia e del suo Direttore Musicale.

Infine, aver ridotto la distanza tra il mondo delle imprese e la musica classica, consolidando quel rapporto importante tra cultura ed economia che rappresenta ancora oggi un binomio vincente per il Paese dell'arte e della musica.

Roberto Grossi

Direttore generale Accademia Santa Cecilia

Segretario generale Federculture



Mussi ha decretato

Risponde Bruno Carioti

1. Ci vuol illustrare il contenuto del decreto ministeriale n.483 del 22.1.08, riguardante il riordino degli studi nei Conservatori?

Ci sono voluti otto anni per emanare il tanto atteso Decreto Ministeriale sui nuovi Ordinamenti Didattici dei Conservatori. Ad onor del vero anche due anni fa, al termine della precedente legislatura, il Ministro Letizia Moratti aveva emanato un Decreto molto simile a quello

attuale che però, a seguito di una serie di ricorsi e di proteste del mondo sindacale, fu annullato dal TAR. Le circostanze sono molto simili: l'allora Ministro Moratti firmò il Decreto con le "valigie in mano" (così direbbero i notisti politici) e l'attuale Ministro è praticamente nella stessa situazione. Speriamo che questo Decreto non faccia la fine del precedente.

Da un primo esame del provvedimento, emerge la complessità dell'iter di attivazione dei nuovi corsi previsti nel Decreto. Né potrebbe essere altrimenti perché la riforma riguarda di fatto la riorganizzazione dell'intero ciclo di studi musicali. Tale processo investe almeno tre livelli di formazione: quella della scuola secondaria di primo grado (scuola media) quello della scuola secondaria di secondo grado (segmento liceale) e quello dell'Alta Formazione (segmento universitario).

I Conservatori, è bene ricordarlo, continuano a costituire un'anomalia nel sistema formativo italiano, poiché assommano nella stessa Istituzione tutto l'iter formativo dello studente, dall'inizio degli studi musicali fino al termine degli stessi. Questa impostazione ha ovviamente alcuni lati positivi e altri negativi: è sicuramente positivo il fatto che l'allievo, seguito dall'inizio alla fine dei suoi studi dallo stesso insegnante, non è costretto a cambiare impostazione e metodo di studio dello strumento ogni volta che cambia ordine di scuola. D'altro canto è indubitabilmente negativo che lo studente, non avendo la possibilità di conoscere diverse metodologie didattiche, rischia di fossilizzarsi su una sola visione dell'approccio allo strumento con tutti i problemi connessi. È difficile dire cosa sia meglio e cosa peggio, e l'esame dei percorsi formativi degli altri paesi europei nei quali vigono entrambi i sistemi con risultati buoni in entrambi i casi, non ci è di aiuto. La scelta fatta nel nostro Paese con la Legge 508/99 va nella direzione di separare l'Alta Formazione dal resto del percorso didattico; e solo il tempo ci dirà se tale opzione produca risultati migliori di quelli avuti fino ad ora.

Iter complesso dunque che prevede contemporaneamente la riformulazione dei percorsi cosiddetti di base e la riorganizzazione del segmento finale, quello di livello universitario. Al di là dei tecnicismi connessi con l'applicazione del Decreto – è previsto un impegnativo lavoro di studio all'interno delle Istituzioni finalizzato alla definizione dei programmi di studio dei corsi di base e di quelli dell'Alta Formazione con la successiva approvazione da parte del Ministro, sentito il CNAM - è importante soffermarsi sull'analisi delle conseguenze di una applicazione incontrollata di tale percorso di trasformazione.

Il grosso rischio viene soprattutto da una delle più importanti conquiste del nostro sistema: l'autonomia delle Istituzioni. Tale prerogativa può portare, se interpretata male, ad una eccessiva "personalizzazione" dei percorsi didattici e delle regole di funzionamento degli stessi, con il risultato, per assurdo, di avere un sistema formato da 54 Conservatori e 20 Istituti Musicali Pareggiati, ognuno con un suo percorso formativo che risponde a regole diverse per ciascuna delle Istituzioni. Una prospettiva decisamente allarmante soprattutto per

gli studenti che, costretti magari a trasferirsi da una Istituzione ad un'altra per ragioni personali, potrebbero vedere il percorso già fatto nella Istituzione di provenienza non più riconosciuto nell'Istituzione di arrivo.

Probabilmente la soluzione migliore sarebbe quella di definire un progetto unico che possa essere adottato in prima applicazione dalle Istituzioni, ferma restando la possibilità per ciascuno di modificare successivamente i propri curricula di studio. Questo consentirebbe di snellire la procedura di verifica e di approvazione da parte del CNAM e del Ministero – che dovrebbero pronunciarsi su un unico progetto e non su 74 - e permetterebbe a tutte le istituzioni di attivare contemporaneamente i nuovi corsi, senza creare disparità tra Conservatori.

Infatti se ognuna delle Istituzioni interessate dovesse presentare un proprio singolo progetto e gli organi di controllo dovessero attivare una procedura di verifica su tutti, avremmo tempi lunghissimi anche perché il Ministro dovrà valutare, oltre ai percorsi dei Conservatori e degli IMP, anche quelli delle Accademie di Belle Arti (20), quelli degli ISIA (4) e quelli dell'Accademia di Danza e di Arte Drammatica. E questi per limitarci all'area pubblica. Se a questo aggiungiamo tutte le Accademie legalmente riconosciute (24) ne viene fuori un elenco che supera le 120 istituzioni.

È del tutto evidente che una tale mole di lavoro richiederebbe un impegno sicuramente pluriennale e che le Istituzioni attiverebbero i nuovi corsi gradualmente, man mano che arrivano dal Ministero le prescritte autorizzazioni.

E a questo punto è giusto porsi una domanda di carattere politico: chi stabilisce le priorità, chi decide cioè, per esempio, se si esamina prima il progetto del Conservatorio di Brescia rispetto a quello di Vibo Valentia o viceversa?

Se si adottasse un criterio che rispetta l'ordine cronologico di presentazione, questo porterebbe sicuramente ad una corsa da parte delle Istituzioni che si impegnerebbero in una gara fratricida per arrivare primi, magari a scapito della qualità dei progetti presentati. Se si adottassero criteri diversi, per ora non meglio definiti, allora sarebbe necessario conoscerli prima, perché la scelta di autorizzare questo o quel Conservatorio ne potrebbe determinare la sua promozione nel sistema dell'Alta Formazione o no. E chi garantirebbe che coloro che non sono partiti in prima battuta poi lo faranno in una seconda fase o in una terza? E soprattutto chi garantirebbe i Conservatori che non sono partiti nella prima fase che ce ne potrebbe essere una seconda e una terza?

Sono interrogativi che, come si comprende, vanno a incidere proprio sulla sopravvivenza delle Istituzioni, interrogativi ai quali è necessario dare una risposta prima di attivare qualunque procedura. Perché dopo potrebbe essere troppo tardi.

Bruno Carioti

*Direttore Conservatorio L'Aquila, Presidente
Conferenza Direttori Conservatori italiani ■*

I sindacati tentano la rimonta e ci provano con i teatri

Protesta organizzata

Quanto guadagnano i nostri professori d'orchestra? Poco, tanto, giusto, o al pari dei loro colleghi d'Europa? E quanto lavorano, sempre in raffronto ai colleghi europei? E rendono più o meno dei loro colleghi europei? E poi, a differenza di quanto fanno i loro colleghi europei, ci pensano qualche volta al futuro dei giovani musicisti, visto che nessun altro lo fa da noi? Oppure credono che se i giovani musicisti sono ridotti all'elemosina, non è affar loro? Scorrendo le varie voci di una busta paga, tenteremo di dare risposte a queste domande.

a cura della redazione



Che la protesta ci sarebbe stata non era difficile immaginarlo. Che sarebbe partita dalla Scala, e nel giorno più importante della stagione, il 7 dicembre, con una prova generale già a novembre, proprio dal teatro che oggi può vantare conti in regola, produttività enormemente aumentata e qualità delle realizzazioni, era invece prevedibile. Se fosse partita, ad esempio, da Napoli, chi sarebbe andato a spiegare all'opinione pubblica che gli orchestrali del San Carlo, con quella vergognosa voragine di debiti del teatro, della quale sembra non vi sia nessun responsabile, chiedevano aumenti di stipendio?

I sindacati, per riprendere in mano la situazione hanno dunque atteso che il governo negli ultimi due anni aumentasse gradualmente le risorse destinate al Fus, e subito dopo hanno fatto capire che su quei soldi in più, anche loro volevano mettere le mani. Sarebbe stata l'occasione per mostrare che loro esistevano ancora. Negli ultimi anni, infatti, s'era registrata una relativa tregua, innescata dal FUS ogni anno più striminzito. La protesta si è estesa ad altri teatri ed è stata anche lì programmata per i giorni in cui quei teatri godono di una visibilità che in nessun'altra occasione, in ragione della loro attività lirica, riescono a guadagnarsi:

Venezia, Genova, Roma si sono messi in coda dietro i professori scaligeri; a Venezia è scoppiata la guerra del frac, in occasione del Concerto di Capodanno diretto da Roberto Abbado irradiato da Rai Uno (share del 28% - 4.221.000 telespettatori!); a Genova, in occasione delle recite de 'Il cappello di paglia di Firenze' di Rota, quando il sindaco ha detto chiaramente che era l'ultima volta; e, invece, la protesta si è ripetuta anche al secondo titolo, pretesto: gli spifferi in buca; a Roma, con la dichiarazione di adesione alla protesta nazionale; Santa Cecilia si è astenuta.

Cosa chiedono gli orchestrali ma anche il personale tecnico ed amministrativo dei teatri? Chiedono il rinnovo del contratto di lavoro che è fermo da due anni, dal 2006, e naturalmente anche il contratto integrativo, il quale in molti casi è sostanzioso assai, forse più di quello nazionale, specie nei casi delle Fondazioni più prestigiose.

Lissner alla Scala (lo spiega anche nelle pagine Forum di Music@) era riuscito ad accordarsi con i sindacati, promettendo loro che a febbraio avrebbe discusso il contratto integrativo. Troppo facile. Nessun contratto integrativo può essere stipulato se prima non viene discusso ed approvato quello nazionale, così dispone la cosiddetta 'Legge Asciutti', fatta quando il FUS scendeva inesorabilmente e quindi di rinnovi di contratti neanche a parlarne, giacché si sa che nei teatri sono le cosiddette masse (artistiche e tecniche) che assorbono con i loro stipendi gran parte dello stanziamento FUS. A fine

anno, nell'ultimo consiglio dei Ministri, il governo emana un decreto (pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 2 gennaio, nel quale sono accomunati, in un unico testo, i lavoratori dei teatri e quelli delle imprese di pulizia: musica & monnezza!) nel quale si autorizzano i teatri a corrispondere ai lavoratori degli anticipi sul contratto integrativo, in attesa che si discuta il contratto nazionale prima, e poi quello integrativo. Decreto 'salva Scala', è stato subito battezzato.

In quale situazione si chiedono comunque degli aumenti di stipendio? In una situazione, che quanto a produttività, è semplicemente scandalosa - lo ha detto senza mezzi termini Pappano nell'intervista dello scorso numero di Music@: "noi, al Covent Garden, ha dichiarato il noto direttore, con gli stessi soldi di un teatro italiano, metti dell'Opera di Roma, abbiamo il triplo di giornate con il teatro aperto". Allora come si possono avanzare diritti con una produttività così bassa? I teatri italiani lo fanno

in ragione della differente concezione del teatro in Italia, rispetto ai paesi del centro Europa. In Italia, ogni opera viene preparata con un notevole numero di prove; all'estero le prove sono pochissime, salvo che per rari spettacoli, nel corso della stagione. A proposito di prove. Chi ha assistito a qualche prova d'orchestra, sarà stato continuamente tentato di alzarsi e gridare in faccia a tutta l'orchestra: ma quando la finite di far casino? Anche recentemente, come abbiamo avuto modo di verificare in un teatro italiano, tutti i componenti del settore percussioni e ottoni non sono stati neppure per un attimo zitti ed attenti. Ripresi dal direttore, se ne sono letteralmente fregati; e il direttore artistico, al quale abbiamo riferito dell'inqualificabile comportamento dei suoi orchestrali, ha fatto spallucce, come a dire lo so ma

non ci posso far nulla. Alcuni direttori del grande giro, ci hanno assicurato che all'estero questo non esiste, e che in Italia è malattia comune, una vera e propria epidemia fra gli orchestrali; si salvano forse due o tre orchestre: Scala, Firenze. Ora con questo bassissimo indice di produttività, con questo indecente comportamento generalizzato, si possono richiedere aumenti, lasciando tutto come prima e senza un concreto segnale di svolta? Prima di giungere a conclusioni che potrebbero apparire affrettate e senza riscontri nei fatti, forse conviene capire, innanzitutto, quanto guadagnano i nostri orchestrali - ci fermiamo naturalmente alle orchestre delle fondazioni liriche, perché nelle altre, dalle ICO



di nome e di fatto, alle orchestre semistabili ecc.. le cose sono più difficile da inquadrare - a fronte di quale impegno, settimanale e mensile, anche se va chiarito che in questo tipo di professione conta il tempo di lavoro, ma conta anche la disponibilità, l'attenzione, l'aggiornamento professionale, l'esercizio, anche fuori degli orari di lavoro, senza i quali i frutti di tale lavoro sarebbero vanificati. E magari varrà anche la pena sapere quanto guadagnano i musicisti delle orchestre straniere, a parità o no di orari di lavoro e qualità delle prestazioni professionali.

Per il contratto delle Fondazioni liriche, gli orchestrali lavorano quindici giorni al mese. Il contratto prevede cinque ore di lavoro al giorno, fra prove e concerti, ventotto ore a settimana. In tutto trentacinque prestazioni al mese (ogni prestazione è della durata di due ore e trenta minuti). Gli orari sono tassativi e con un'orchestra che vuol far vedere i sorci verdi alla direzione, basta

sgarrare per avere seri problemi sindacali. Quando l'orario di lavoro supera le trentacinque prestazioni si ha diritto allo straordinario; mentre, quando, per esigenze della direzione, non si raggiunge il numero di prestazioni stabilito per contratto, non si ha una riduzione del compenso. Gli orchestrali hanno quindici mensilità. Tutto ciò che si favoleggia di cose strane e di strane indennità degli orchestrali per particolari prestazioni ecc.. lasciamolo da parte, non è su questo che vogliamo ragionare ora.

Sarà bene non dimenticare talune situazioni giuridiche, pur legittime, che vedono strumentisti lavorare contemporaneamente, con due diversi stipendi, in due diverse istituzioni, la cui compatibilità è naturalmente prevista ed incoraggiata. Un esempio per tutti, quello della Scala, dove non c'è

praticamente differenza fra gli orchestrali della Scala e quelli della Filarmonica. O riflettere sulla libertà che ha uno strumentista di far parte anche di gruppi cameristici, permettendogli di guadagnare ancora oltre il fisso da orchestrale. Tutte queste situazioni vanno chiarite, prima di dire che i professori d'orchestra in Italia guadagnano poco o troppo e prima ancora di tirare conclusioni affrettate secondo le quali i musicisti italiani, ormai condannati alla fame se non si ridiscute il contratto nazionale e quello integrativo, sarebbero tentati di ripetere l'esperimento che ha fatto l'aitante e noto violinista, un giovanottone che risponde al nome di Joshua Bell, a New York. Bell voleva vedere se

la gente lo riconosceva e lo compensava, mentre suonava, in jeans, nella metropolitana, il suo prezioso strumento. Se qualcuno pensa di provarci anche qui da noi, sappia che nessuno l'ha riconosciuto, e che ha guadagnato pochi spiccioli.

Per la prima volta siamo andati a spulciare la busta paga dei nostri orchestrali. Sembra una partitura, con tante voci in campo. Se uno prende la busta paga di un insegnante, c'è lo stipendio base, poi un'indennità di 'insegnamento' come se i professori a scuola, senza quell'indennità, si farebbero le canne... e la vecchia scala mobile. E scatti? Solo scatti d'ira.

Se si guarda, invece, la busta paga di un orchestrale - prendiamo quella di un orchestrale di una fondazione lirico-sinfonica - si parte dallo stipendio base, al quale una seconda consistente voce va ad aggiungersi, quella del contratto integrativo (accordo) dei singoli enti, che molte volte è davvero una voce consistente dello

stipendio e se la batte con onore con lo stipendio base; poi ci sono per ogni sputo attribuzioni di merito: straordinario, indennità mensa, indennità abito, indennità strumento, riprese radiofoniche o televisive, registrazioni discografiche. Insomma se un orchestrale respira, anche il suo prezioso respiro sembra che gli venga retribuito. E su questo nulla da eccepire, in linea di principio. Come non possiamo eccepire alcunché sul diritto di ogni lavoratore di pretendere che dopo qualche anno di 'mora', causa decurtazione FUS nel caso degli orchestrali, si torni a parlare di rinnovo del contratto nazionale di lavoro e dell'accordo integrativo delle singole fondazioni.

Apparentemente svantaggiati, gli aggiunti, sui quali le

fondazioni giocano molto in attesa che si sbloccino le assunzioni, hanno anche parte del TFR e della 13 mensilità. Insomma fra questo e quello, un pischelletto bravo, ai primi passi in un'orchestra, prende più di quanto nei Conservatori prendono i professori agli ultimi anni di carriera. E dunque di lamentarsi degli stipendi i professori d'orchestra delle fondazioni liriche non possono davvero. Il presidente dell'Anfols, Walter Vergnano, ha dichiarato che gli stipendi degli orchestrali italiani sono nella media di quelli europei. Tremila euro netti al mese, come cifra di partenza, senza scatti e senza qualifiche speciali, vi sembran pochi o tanti? E, perciò, gli orchestrali italiani sarebbero gli unici ad avere stipendi europei in Italia, mentre



moltissime altre categorie hanno stipendi italiani e pagano beni e servizi come fossero all'estero. Lissner, nel Forum, dichiara che è riuscito ad ottenere di più, senza per questo farli lavorare di più. Come è possibile, se nelle altre fondazioni lavorano tanto meno? Il problema va una volta per tutte affrontato, perché non può ancora una volta restar fuori dalla contrattazione nazionale ed aziendale.

Questa situazione di relativo privilegio riguarda in Italia mille e cinquecento orchestrali circa. Altrettanti, quelli che suonano nelle restanti orchestre - che comunque sono sempre pochissime- hanno meno privilegi, garanzie, benefit minori e meno gratificanti. Per non parlare di quei poveracci del Regio di Parma, costituiti in orchestra autonoma, che per far contenti il loro sovrintendente, Mauro Meli che comunque di Euro ne percepisce 30.000 circa al mese, devono dire che loro ad essere pagati solo per i giorni lavorativi - una settantina di euro, netti o

lordi non sappiamo bene- sono contenti; perchè così si sentono spronati a stare sempre all'erta. Ma si possono dire simili stupidaggini, dimenticando innanzitutto che un 'orchestra è tale solo se lavora gomito a gomito non saltuariamente. Che poi Meli riesca a procurare tournée alla sua orchestra 'a cottimo', portandola anche a Ravello dove, per fargli arrotondare lo stipendio, De Masi il noto sociologo, l'ha voluto come direttore artistico, questo dipende dal pubblico ravelliano, certamente di bocca buona; altrimenti come si spiegherebbe che dopo le

grandi orchestre degli anni prima di Meli, ora si contenta di quella scritturata dal suo direttore artistico? Sono tutte cose sulle quali varrebbe la pena riflettere, ma su una più di tutte: occorre che i teatri siano aperti più sere, non fa nulla se poi riescono a suonare come fanno quei poveracci dei Wiener Philharmoniker all'Opera di Vienna 300 sere su 365 all'anno, e che nell'orchestra oltre all'impegno viga maggior disciplina, e chi non sta alle regole, possa essere mandato via, per far posto ai giovani. ■

Un futuro per i giovani

Giovani, ecco la parola chiave. Quale futuro? In Italia si ha la sfacciataggine di mettere in giro certe notizie evidentemente false anche da parte del Ministero, secondo il quale dei tremila diplomati circa che escono ogni anno dai nostri Conservatori, 1500 trovano lavoro. Dove? Ce lo dica il Ministro, specie ora che non s'ha da affannare, dovendosi dedicare solo agli 'affari 'correnti'. Dove lavorano, signor Ministro? Nelle orchestre? Non dica di sì, perché direbbe una balla grande come una casa. Vuol dire che lei nel condominio del suo ex collega Rutelli non mette mai il naso. Il direttore artistico di una ICO (sappiamo tutti cosa sia: sottospecie, sottopagata, delle Orchestre delle Fondazioni lirico-sinfoniche) ci ha detto che ogni anno si potrebbero liberare forse una cinquantina circa di posti, fra i 3500 orchestrali complessivi italiani. Lavorano nelle scuole? Innanzitutto cosa intende per scuole: Conservatori, scuole... Nei Conservatori, prima di una generazione, non ci saranno posti, anche perché con i chiari di luna che attraversiamo, potremo correre il rischio di una enorme contrazione delle iscrizioni. Perciò sui Conservatori è meglio farci una croce sopra. Nelle altre scuole, forse qualcuno. E gli altri mille e passa? Fanno i concertisti? Non lo dica, Ministro, ci vien da ridere. Lavorano negli studi di registrazione? Sì, forse, una decina. Suonano a feste e matrimoni e pure ai funerali di quelli che hanno chiesto di compiere l'ultimo viaggio accompagnati dalla musica? Mettiamo una cinquantina, che si

arrangiano in un modo o nell'altro? E gli altri? Per gli altri, dica la verità, non sa cosa rispondere. Ecco tutti quegli altri ci interessano. I tremila nuovi diplomati ogni anno - meno il centinaio occupati - senza speranza alcuna di trovar lavoro in Italia, perché della musica non frega a nessuno. Sì, proprio a nessuno. Vuole un esempio, di alcuni suoi vicini di casa? Veltroni e Marrazzo che finora assicuravano

un contributo all'Orchestra Regionale del Lazio - alcune centinaia di migliaia di Euro - ora non danno neppure quelli (li hanno da spendere o li hanno forse già spesi nelle prossime Estati romane o nelle 'opere in piazza' - Veltroni ne ha annunciata una per il prossimo 21 aprile; chissà se ora salterà). Quanto ci costa quel bagno (per Veltroni) di folla? Molto di più di quanto dà all'Orchestra del Lazio che prima faceva una stagione ed ora sarà forse costretta a lavorare per metà

anno o forse anche a chiudere i battenti. Vogliamo dimenticare la chiusura dell'Orchestra giovanile dell'Accademia di santa Cecilia, causata dal mancato finanziamento dell'allora sindaco Rutelli: quattrocento sporchi milioni, e dal disinteresse del grande compositore Luciano Berio?

Il triste è che non possiamo consolarci pensando ad un cambio di governo, eventuale, perché la Lega ad una sua orchestra non penserà mai, ed il centrodestra per la musica in genere non nutre affezione, nonostante gli esordi del suo capo e l'autentica passione musicale del suo più prossimo collaboratore.

Tuttavia non c'è posto per la rassegnazione.



Si studia in Italia, si lavora all'estero

Pellegrinaggio a Fiesole

Dopo Enrica Di Bastiano, arpista impegnata a Dubai, ancora una testimonianza sul malessere dei nostri giovani musicisti, senza speranza di trovar lavoro in patria.

di **Francesca Boccacci**



Oggi, l'imperativo categorico di chi studia musica è: fuggire dall'Italia. Si vedono giovani, darsela a gambe con la valigia, verso altri paesi in cerca di fortuna. Fuori dall'Italia ci sono "I paesi delle meraviglie", dove persino i tassisti hanno cultura musicale e lauree. Ci sono fantastiche Hochschule, istituti di alta formazione musicale, all'avanguardia in tutto: non c'è penuria d'aule, d'attrezzature, d'attività; gli allievi studiano senza essere disturbati e gli insegnanti accolgono i "bimbi sperduti" italiani senza conoscerli, offrendo loro esperienza gratuita fino a tarda sera: perché nelle Hochschule non si chiude mai. Questa non è una favola e prima che i Conservatori attivassero gli

Erasmus, molti giovani non sapevano neanche che esistessero i voli low cost. Ora che tutti hanno aperto gli occhi, la fuga dei nostri "illustri" cervelli è aumentata. Forse un po' d'ansia sul futuro ce l'hanno trasmessa mamma e papà, non meno gli insegnanti che ci parlano dei loro tempi, quando le cattedre vagavano senza docente e chi aveva un diploma in uno strumento poteva insegnarne un altro, e valutare in quale orchestra andare a lavorare, per l'imbarazzo della scelta. Così, dopo l'età aurea assistiamo all'era della spazzatura... tanto per restare in tema. Considerato che, nella situazione attuale, i nostri istituti non possono ambire ai livelli europei e che la preparazione è lungi dall'essere competitiva; la

disoccupazione incombe e cosa ancor più grave non si è gratificati per quello che nessuno pensa sia un lavoro: fare il musicista. Ma allora dovremo andare via tutti?! Sembra che il panorama italiano non offra nient'altro che la possibilità di smarchettare per qualche soldo nel più bello stile mercenario; perché ad una certa età vorremmo tutti poter lavorare, anche se pochi sanno come.

Dopo il mio diploma, nel 2002, ho terminato gli studi liceali, ed ho partecipato all'audizione per l'Accademia della Scala, ma senza successo; ho iniziato l'università a Roma e pochi mesi dopo, avendo superato l'audizione all'Accademia del Maggio Musicale, ho deciso di lasciarla, non senza

rammarico. Il corso metteva a disposizione, come alloggio, un alberghetto sgangherato a pochi passi dal Comunale di Firenze con un buono pasto di 7,00 Euro al giorno (dopo una protesta) e considerato che una persona mangia almeno due volte al giorno, nella città del Ponte Vecchio sarei morta di fame, ma i miei mi hanno finanziato, così come prima per l'università... Ho studiato con la 'Prima' parte del mio strumento - spesso sei ore di seguito di lezione da sola, senza pause. C'erano poi i giorni di musica da camera e d'orchestra, tutti finalizzati alla realizzazione di concerti, solitamente in città. Potevo assistere alle prove dell'Orchestra del Maggio e ascoltarne i concerti la sera

senza pagare. Cos'è un'orchestra e quanto ci sia da lavorare per arrivare a certi livelli non è facile da capire neanche in un anno e mezzo. Per questo ho continuato a investire tempo e denaro, cercando di imparare il mestiere, così come fanno gli artigiani, senza pretese e con poche aspettative. Negli anni dell'Accademia ho frequentato per due estati i corsi di Lanciano, semplicemente per fare esperienza, ed ho tentato la sorte con l'Orchestra Giovanile Italiana (OGI). Se mi fossero mancate tutte le esperienze precedenti, sono certa che mi sarebbe andata male. Eccomi ora a Fiesole. Nessuno sa cosa aspetti un giovane strumentista dietro i cancelli della Scuola di Musica di Fiesole. Sarebbe utile a chiunque dare un'occhiata ai calendari delle attività dell'orchestra. Per settimane si alternano lezioni a sezioni e orchestra per non meno di otto ore al giorno. Musica da camera e lezioni individuali danno un po' più di respiro, ma il tempo per studiare tutto, quasi non c'è. Nei giorni peggiori, la Giovanile convive nella stessa struttura con l'Orchestra Galilei, l'orchestra per i ragazzi, con i corsi base e i corsi speciali; e in tutto questo marasma non ci sono aule disponibili: ci sono ragazzi che studiano



persino nei bagni. Una volta superata l'audizione, la scuola paga vitto e alloggio per uno o due anni, se si conferma la presenza, e lascia come unica preoccupazione agli allievi quella di essere sempre presenti, pena in certi casi l'espulsione. A Fiesole chi è veramente interessato non pensa a fare altro che musica per due anni. Ci sono sempre concerti e tournée, almeno una all'estero ogni anno: il viaggio è assai spesso dei più massacranti, con medie di sei voli in sei giorni; spesso si scende dall'aereo, si suona la sera e si riparte il giorno dopo, come e più delle orchestre professionali. Si può decidere o no di fare il secondo anno, alla fine del quale

si ottiene la qualifica di professore d'orchestra, al posto del semplice certificato di frequenza. In questo che sembrerebbe l'Eden della musica i problemi non mancano, così come le solite storie finanziarie. Nonostante tutto la Scuola di Musica di Fiesole ha sempre garantito un livello molto alto, che accademie e corsi hanno cercato di eguagliare senza successo.

Nei venti anni e più di attività, la Scuola ha visto passare i nomi più illustri del mondo della musica; direttori che hanno fatto storia, così come allievi che oggi occupano prestigiosi posti nelle orchestre di tutta Italia. Tuttavia non si può dire che la Giovanile sia un ponte verso l'attività professionale.

Ma forse la colpa non è neanche di Fiesole, bensì del mondo del lavoro che non è più quello degli anni Ottanta, quando spuntavano orchestre ovunque e non c'erano abbastanza strumentisti. Ai giovani rimane comunque una cosa, che nessun altro posto può dare: la maturità per la professione e la preparazione per poter affrontare concorsi e audizioni. Ora, anch'io sto preparandomi ad affrontare audizioni; devo confessare che mai avrei pensato di fare audizioni o partecipare a concorsi, appena uscita dal conservatorio, perché la realtà è che si ottiene un posto solo se si è capaci di suonare in orchestra. Ho passato il tempo, che tanti trascorrono a collezionare pezzi di carta, in Giovanili italiane; ho assistito a finali di concorsi. Una cosa l'ho capita: gli incapaci non potranno suonare nelle orchestre serie. Ed allora mi sono convinta che vale prepararsi molto bene professionalmente, studiando lo strumento e basta, senza perdersi in chiacchiere. Ma il mio viaggio non finisce qui, continuerà finché in Italia non avrò esaurito tutte le possibilità. Solo allora farò la valigia e partirò, pellegrinando da un paese all'altro, in cerca del lavoro e della considerazione che non ho trovato a "casa". ■



FOGLI D'ALBUM

Wiener Philharmoniker grandezza e routine

Chi non si fosse sintonizzato sulle pagine dei quotidiani alla vigilia di Capodanno, s'è perso l'ennesimo meritato panegirico dell'orchestra più straordinaria del mondo, i Wiener Philharmoniker, ai quali solo Rai Uno osa negare tale primato, avendoli scalzati dalla diretta più preziosa e seguita dell'anno televisivo, quella dalla Sala d'oro del Musikverein di Vienna per il tradizionale Concerto 'viennese' di Capodanno, per far posto, da cinque anni a questa parte, ad un Capodanno televisivo 'italiano' con l'Orchestra del rinato Teatro La Fenice, che riscuote, nella analfabeta Italia, un successo di pubblico identico se non maggiore di quello del capodanno viennese, senza che l'Orchestra del teatro veneziano, per quanto diretta in tale circostanza da bacchette di rinomanza internazionale, possa mai aspirare a competere con i mitici Wiener nella qualità, che fra i viennesi è somma. Nulla da aggiungere. Sui Wiener che saranno sempre mitici siamo tutti d'accordo, non è vero? Sì, però.

Accadde nel 2006 che il Teatro del Maggio Fiorentino organizzasse un convegno internazionale sul 'Teatro musicale in Italia', del quale sono da poco usciti i preziosissimi atti, presso l'editore Passigli, nel corso del quale il sovrintendente dell'Opera di Vienna, Holender, fece le pulci alla nostra organizzazione teatrale, dicendo che si può fare spettacolo ogni sera o quasi, facendo buoni spettacoli, come accade ad esempio a Vienna; che un teatro che usufruisce di soldi pubblici, deve tener viva la tradizione operistica; e che è assurdo che in Italia i teatri

siano aperti per meno di cento sere all'anno, perché – secondo la giustificazione dei reggitori dei nostri teatri – in Italia non si vuole la 'routine' dei teatri di repertorio. Lissner, nella sua relazione sposava tale linea, giustificandosi che il nostro pubblico non accetterebbe di vedere spettacoli come se ne vedono a Vienna od in altre parti d'Europa, dove vige il teatro di repertorio, cioè a dire quella concezione per cui ogni sera si va in scena, quasi senza prove, salvo pochissime eccezioni. Noi in Italia, sosteneva Lissner, abbiamo sempre adottato il sistema del teatro di 'produzione', in nome del quale, ogni titolo – in verità pochini, sottolineava Holender – viene accuratamente preparato prima del debutto. E questo sulla carta è vero.

Ma vogliamo fare paragoni fra gli spettacoli che vanno in scena a Vienna e quelli, ad esempio, che si possono vedere a Trieste o a Napoli o a Palermo; e, potendo scegliere, essere così sordi da optare per Trieste, Napoli e Palermo al posto di Vienna?

Ma allora vuol dire che i Wiener quando suonano a Capodanno, per far dispetto alla Fenice, suonano da padreterni; quando poi stanno in buca all'Opera di Vienna, si lasciano andare dando il peggio di sé? E' questo che si vuol dire quando si proclama che noi in Italia non vogliamo la routine di Vienna, dei Wiener, e del resto d'Europa e che preferiamo tenerci i teatri chiusi per buona parte dell'anno e, nei giorni in cui sono aperti, ci basta la novità delle regie, e qualche ugola, ancora in forma, che cara ci costa? ■

Alla Scala la 'trilogia' monteverdiana



Concerto Italiano. Foto Aldo Musacchio

Claudio Monteverdi **di** **Alessandrini-Wilson**

A cominciare dal 2009, per tre stagioni consecutive, in ordine cronologico di composizione delle opere.

Attesa la collaborazione con il noto regista texano.

a cura della redazione

La notizia dello sbarco di Rinaldo Alessandrini alla Scala, per eseguirvi il 'trittico' monteverdiano, dopo la fine della 'residenza' del suo 'Concerto Italiano' presso l'Accademia Filarmonica di Roma, dal 2004 al 2007, l'aveva data in un'intervista lo stesso

Lissner, l'anno scorso. Poi il silenzio, trattandosi di un progetto il cui avvio è fissato a settembre 2009. Qualche notizia in più si è avuta, in occasione dell'ultimo concerto di Alessandrini con il suo Concerto Italiano alla Filarmonica, in gennaio. Alessandrini lascerà Roma, più

esattamente l'Accademia Filarmonica, perchè l'Accademia di Santa Cecilia e la IUC non l'hanno mai invitato in questi ultimi anni che hanno visto espandersi enormemente la sua attività in Europa e non solo, alla fine della stagione in corso.

L'assenza di Alessandrini dalle due istituzioni romane, appare abbastanza strana: quanto alla IUC, perchè vi lavora un illustre musicologo addentro alla cosiddetta prassi esecutiva antica, come Piperno, con il quale ci deve essere evidentemente una ruggine antica; ma anche per l'Accademia, dove fino a qualche tempo fa lavorava Gaston Fournier, ora alla Scala, dove incrocerà - per decisione del suo capo - quell'Alessandrini che anche lui non ha mai invitato a Santa Cecilia, nei molti anni di sua permanenza come collaboratore di Cagli, poi di Berio e poi, ancora, di Cagli.

Lissner l'anno scorso ha chiamato Alessandrini, e in quattro e quattr'otto gli ha proposto di dirigere le tre opere monteverdiane, una per stagione, a partire dal 2009, cominciando dall'*Orfeo*, e proseguendo, in ordine cronologico di composizione, con *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'Incoronazione di Poppea*. Titoli che Alessandrini ha già diretto in anni passati, e il primo dei quali ha recentemente rieseguito (al cadere del quarto centenario dalla prima, Mantova 1607) ed anche inciso. Alessandrini ha deciso per il sì con la medesima tempestività.

La presentazione della trilogia monteverdiana andrà di pari passo con la realizzazione dell'edizione critica dell'opera di Monteverdi che Alessandrini sta facendo per conto della Barenreiter (da poco è uscita l'edizione de *Il ritorno di Ulisse in patria*).

Dunque si comincerà a settembre 2009 con *Orfeo*. La Scala in quel periodo sarà in tournée, ed a Milano la rimpiazzerà per l'occasione l'ensemble 'Concerto

Italiano' con il suo direttore.

I solisti, manco a dirlo, saranno quelli con cui Alessandrini lavora solitamente; agli strumentisti di 'Concerto Italiano' se ne aggiungeranno altri - in modica quantità - che la Scala ed il direttore individueranno fra gli orchestrali del teatro, scegliendoli naturalmente fra quelli che hanno una certa propensione ed anche pratica di musica antica, senza comunque stravolgere l'identità stilistica e di sonora del collaudato ensemble di Alessandrini, semplicemente per adeguarlo ad uno spazio come quello della Scala, nel quale un ensemble eccessivamente cameristico potrebbe sfigurare. Una decina le recite, come per i titoli del grande repertorio.

Nel 2010 sarà la volta de *Il ritorno di Ulisse in patria*, l'opera più problematica, essendo l'originale ridotto all'essenziale musicalmente, e nel 2011 chiuderà la trilogia, il capolavoro della maturità monteverdiana, *L'Incoronazione di Poppea*.

Alessandrini lavorerà con Bob Wilson al quale, come è facile immaginare, titoli come quelli monteverdiani, fanno più gola di tanti altri del grande repertorio. Senonchè, inizialmente, Lissner non aveva pensato ad Alessandrini, ma a John Eliot Gardiner, in coppia con Wilson; ma precedente collaborazione non proprio riuscite fra Gardiner ed il celebre regista texano, avevano dissuaso Gardiner dall'accettare la proposta, non intendendo Lissner rinunciare per nessuna ragione a Wilson. Alessandrini, invece, ha risposto positivamente a Lissner, trovando che l'incontro con Wilson, con il quale ha già avuto qualche scambio di vedute 'positivo', sarà sicuramente produttivo. Ed ora, Alessandrini ed i suoi musicisti si preparano al grande esordio, forse il più importante ed anche il più rischioso della loro gloriosa carriera. ■



Concerto Italiano. Foto Aldo Musacchio

In una recente biografia
di Menotti una miniera di errori

Gian Carlo maestro e amico

di Fabrizio Mancinelli

Ad un anno dalla scomparsa di Gian Carlo Menotti il mondo della musica lo celebra. Ovunque si allestiscono sue opere, si ripubblicano registrazioni discografiche... Tutto ciò, purtroppo, avviene in massima parte all'estero e non nella sua amata Italia. A Spoleto, nell'anniversario della sua morte, hanno scoperto una targa con il suo nome errato: Giancarlo.

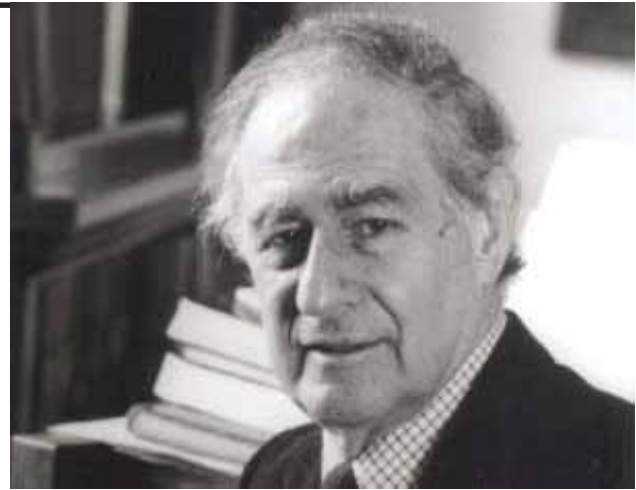
Tra le pochissime iniziative italiane, l'uscita, per i tipi di "De Luca Editori d'Arte", di un libro-intervista (200 pagine circa), scritto da Franco Soda e Thomas Migge, dal titolo "Io, Menotti. Due Zanzare a Yester House", residenza scozzese di Menotti.

Amico ed ammiratore del Maestro Menotti, nonché suo assistente in alcune produzioni al Festival dei Due Mondi, e perciò a conoscenza della sua storia personale e della sua arte, ho potuto rilevare nel libro-intervista una quantità enorme di errori o inesattezze.

Perciò mi ha stupito l' incauta affermazione di Claudio Strinati che, nella prefazione, scrive: "chiunque vorrà in futuro tornare sulla sua figura [...] dovrà partire da qui"; in verità sarebbe più opportuno che si rivolgesse ad altra più accurata biografia, dimenticando questa di Soda-Migge. Tralascio qualche caduta di stile (nell'introduzione gli autori affermano di tacere episodi privati della vita di Gian Carlo, per rispetto; potevano semplicemente ometterli, senza tirare in ballo la correttezza professionale 'pelosa'); ammetto che il libro si presenta scorrevole e financo piacevole alla lettura, ma non posso tacere dei numerosissimi refusi, che riguardano soprattutto nomi di luoghi ed opere.

A pagina 29, il celebre direttore d'orchestra Fritz Reiner, docente nel 1937 al Curtis Institute di Philadelphia dove Menotti studiava, viene più volte chiamato Donald Reinhardt. Subito dopo di Sam Barber, che è nato ed è ora sepolto a WEST CHESTER (Pennsylvania), si dice che è sepolto a Rochester (New York), e l'errore grossolano ricorre anche altrove. Ancora, a pag.22 l'opera forse più celebre di Gian Carlo (prima opera commissionata per la TV nel 1951, "Amahl e gli ospiti notturni", viene citata come "Amalia e gli...".

Nelle prime pagine, quando si parla del periodo di gioventù a Cadeigliano, il parroco (uno dei primi maestri di musica di Menotti) viene chiamato don Riboldi, mentre la lezione corretta del cognome del sacerdote



dovrebbe essere RIMOLDI (cfr. anche John Gruen - "Menotti", la biografia più autorevole).

Il diminutivo di Thomas Schippers è Tommy, come anche Schippers firmava le sue lettere confidenziali, e non THOMMY, come più volte si legge nel libro. Come è possibile che Gian Carlo (pag.31) mentre studiava a Philadelphia, abitasse a Boston, (600km circa n.d.r.)? A pagina 75 viene citata la signora Alice Tully, celebre ereditiera americana, il cui nome viene "storpiato" in Talley. L'opera con musica di Barber "A hand of bridge" (storia di una partita a bridge, appunto) viene chiamata "The End of Bridge" (La fine del ponte) a pag. 111, e l'opera di Lukas Foss, con libretto di Menotti, citata a pag 113 è Introductions and goodbyes (non come scritto, al singolare).

Ancora. La pièce teatrale citata come "copia di "Madame Opique"" si chiama in realtà "A copy of Madame AUPIC" dove "una copia" è parte del nome della piece. "Charles for an Echo" (titolo senza un apparente significato) è in realtà "A Chanche for Aleko" (1961), scritto per la TV e per Nikiforos Naneris, (ma confuso in qualche modo con l'unico figlio adottivo, cui è dedicato un lungo capitolo, Francis – pag.169 "quando l'ho conosciuto aveva 16-17 anni" – Francis è nato nel 1938 e Menotti lo ha incontrato nella seconda metà degli anni '60 (John Gruen – Menotti), come ancora possono testimoniare numerose persone, mentre ha conosciuto Nikiforos, quando questi aveva circa 17 anni) mai citato nel presente libro, ma persona molto vicina a Gian Carlo dal 1956, tanto che lo stesso Menotti in una foto con dedica gli scrive (riferendosi a lui) "...I only have one son." (Cfr. Nikiforos Naneris - "Prin ta sbisi o kronos" pag.371).

Non si vuole entrare nel merito di omissioni ed omissioni, gravi nel momento in cui ci si propone come testo di riferimento (l'unica biografia di 'riferimento' resta quella di John Gruen - MacMillan, 1978 - sebbene non aggiornata). Tuttavia l'unico giudizio che se ne può dare è quello di un'occasione persa per rendere giustizia alla figura artistica e personale di uno dei veri grandi geni del secolo passato, compositore, librettista, regista, narratore, organizzatore musicale, impresario. Per me, in particolare, oltre che Maestro, è stato semplicemente Gian Carlo, un amico cui sarò sempre riconoscente perché mi ha fatto capire la ragione per cui, quando al mattino mi sveglio, ho voglia di scrivere musica. ■

Breve storia del 'neonato' Teatro Petruzzelli di Bari

Tra fondazione e rifondazioni

Neonato non ancora, in gestazione sì, il parto è fissato al prossimo 6 dicembre, sempre che non gli venga ancora un accidente. Speriamo di no, e intanto facciamo gli scongiuri.

di **Pierfranco Moliterni**



L*n principio erat dolum.* Mai epigrafe più azzeccata potrebbe campeggiare, a futura memoria, sui portali del 'Teatro Petruzzelli' quando verrà finalmente restituito alla collettività pugliese. Dolo, ma anche dolenza, cordoglio, doglianza oppure dolenti note: tutto sintetizza la travagliata storia di quello che fu uno dei massimi teatri italiani, tale durante il decennio d'oro (1980-1990) quando una serie di felici circostanze culturali, gestionali e politiche ne favorirono l'ascesa nel panorama teatral-musicale italiano. A ben vedere, da lì nacque il piccolo ma effimero mito di

un teatro della profonda provincia meridionale, di proprietà privata e da sempre gestito da privati che aveva subitaneamente saputo invertire la rotta e diventare sede di memorabili 'eventi'. A cominciare da alcune sue fortunate rassegne come quella chiamata *TeatroDanza* che vide passare dalle tavole del palcoscenico barese i nomi dello star system dello spettacolo come Maurice Béjart, Roland Petit, Rudolf Nureyev, Jiri Kilyan, Martha Graham, Pina Bausch, William Forsythe, Maguy Marin, Michail Barishnikov, Luciana Svignano, Noella Pontois....ma anche Muti, Maazel, Sinopoli, Prêtre,

Rostropovich, Pavarotti, Domingo, Carreras, Kabaivanska, Dimitrova... e poi Luca Ronconi, Peter Brook, Tadeus Kantor, Giorgio Strelher, Eduardo, Carmelo Bene, Dario Fo, sino a Frank Sinatra, Jerry Lewis, Ray Charles e Liza Mannelli. Insomma, tutto o quasi tutto il gotha dello spettacolo internazionale



e nazionale si peritò di transitare dalla città adriatica per mezzo del suo teatro il quale, come dice la verità storica e ben prima e sino a ben oltre il 1968 - dopo il riconoscimento cioè di teatro di tradizione conquistato con la legge 800- era decaduto a cinema di second'ordine, con una stagioncina lirica di meno di cinquanta giorni surrogata da pellicole di 'prima visione', come si usava dire una volta: personalmente ricordo di avervi visto *I Dieci Comandamenti* e *Il cacciatore*, ma anche un'indimenticata Edwige Fenech (*Giovannona coscialunga*) sponsorizzata dall'eloquio canosino di Lino Banfi.

Un teatro Petruzzelli di anni ruggenti, insomma, che segnava un punto di svolta vincente sia sul piano della proposta distributiva sia su quello dell'impegno produttivo speso nel settore della musica lirica grazie ad alcune storiche incursioni di qualità come la prima moderna della *Ifigenia in Tauride* di Piccinni (l'opera della Querelle célèbre) poi ospitata con le compagnie baresi allo Châtelet di Parigi e con la regia di Luca Ronconi; la ripresa del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello meritevole di circuitare in mezzo mondo, e infine una notevole *Aida* sotto le Piramidi di Gyza firmata da Mauro Bolognini.

Ma come tutti sanno, il miraggio di veder proiettare durevolmente un teatro del sud, il teatro dei fratelli Petruzzelli, nel sistema teatrale nazionale, è andato letteralmente in fumo in una sola notte da tregenda nell'ottobre 1991, quando mani note (e cioè due esecutori materiali con tanto di nome e cognome, poi condannati) vi hanno appiccato, *per dolo*, un fuoco distruttore. Ma perché? Ubbidendo a quali mandanti? Con quali scopi? Ebbene, dopo ben quindici anni di clamorosi processi, di carcerazioni e scarcerazioni, di appelli e di una sentenza definitiva della Cassazione, possiamo solamente dire che la fine miseranda del teatro dei baresi è e resta un mistero! Un grande mistero tutto italiano ovviamente, al pari di piazza Fontana, dell'Italicus, della strage di Bologna, dell'aereo nel cielo di Ustica etc. etc.

Dunque, una simile vicenda che si potrebbe leggere con il sapore della *pièce* brechtiana dalla irresistibile ascesa e dalla drammatica caduta, non è passata invano sulla testa e nelle viscere di chi, come gli operatori che ne avevano condiviso le fortune e i fasti. Da un giorno all'altro, le maestranze artistiche e professionali che erano cresciute all'interno di *quel* teatro Petruzzelli (coro, orchestra,

staff, personale a vari livelli) si videro costrette a cercar fortuna in altri lidi. E non sempre l'avventura di un loro ricollocamento è stata felice, soprattutto per mancanza di un progetto comune, di un'idea che fosse una, di una volontà politica degli enti locali tesa a salvare il salvabile, a salvare per lo meno il

lavoro, il dignitoso lavoro musicale che nel Meridione d'Italia non è stato mai gran cosa. Ne è seguita una annosa e colpevole dispersione di energie, di professionalità e persino di talenti che restano ancora senza una casa, senza la 'loro casa'.

Dando merito al merito, si giunge così ad una prima svolta del 2003 quando la vedova dell'onorevole Giuseppe Tatarella, la docente universitaria Angela Filipponio assessore alla cultura del comune barese nella giunta di destra, riesce nell'impresa in cui nessuno mai era riuscito, nemmeno ai tempi del rampantismo della Bari città craxiana più socialista d'Italia (con i ras locali Formica e Signorile): ella strappa con un pressing affissante rivolto a Fini e Urbani il riconoscimento da parte dello Stato dell'ambito rango di Fondazione Lirico-Sinfonica: il teatro Petruzzelli cioè, anche contro il parere della Lega e con un furbesco escamotage, diventa il 14° ente lirico-fondazione che non attinge risorse dal FUS ma dal fondo speciale del Ministero delle Finanze per il Lotto e le Lotterie. Tutto bene dunque? Certo che no, in quanto, paradossalmente, al legislatore era sfuggito un particolare: la neonata "Fondazione Lirica Petruzzelli e Teatri di Bari" era puro spirito, mera espressione legislativa non avendo né un luogo fisico, né uno spazio teatrale proprio, condizioni ineludibili queste per esistere e per esercitare il compito di programmazione-distribuzione di spettacoli (non parliamo poi della mancanza di una propria orchestra e di una struttura produttiva degna di tal nome imposta dalla legge fondativa).

C'era anche sul tappeto un peccato originale legato alla natura privata della sua primigenia natura giuridica, in quanto tutti avevano fatto finta di dimenticare che il Petruzzelli era e restava, sia nelle restanti mura bruciacchiate che nella sostanza, un teatro privato, di proprietà privata. Come fare allora per passare la mano ad una Fondazione espressione della collettività, e come ricostruire le mura stesse del teatro (privato) con danaro pubblico? Gli eredi legittimi della famiglia infatti non hanno danaro sufficiente e chiedono allo Stato e al Comune una cosa impossibile con lo slogan "ci hanno incendiato il teatro, e adesso lo Stato ce lo ricostruisca". Il paragone con l'analoga vicenda del teatro La Fenice di Venezia non regge: questo era ed è un teatro pubblico e infatti lo si è ricostruito con pubblico danaro e con tempi accettabili. Passano gli anni, i decenni persino, e tra il transitare di ministri, sottosegretari e funzionari

ministeriali più o meno interessati a sciogliere la intricata faccenda con soluzioni spesso incomprensibili e talora indifendibili (Urbani, Veltroni, Melandri, Sgarbi, Bono, Nastasi), si arriva al giugno 2007 quando si assiste ad un ultimo colpo di teatro.

Questa volta non ci sono contorsioni leguleie per un incendio senza mandanti ma con improbabili colpevoli poi dichiarati innocenti non prima d'essere stati arrostiti sulla graticola di 'fantasiosi' p.m.. Questa volta l'attacco è al cuore della proprietà privata! Sembra un film d'altri tempi, un remake castrista, una punizione da Comintern contro la borghesia parassitaria. L'ispiratore pare sia l'on. D'Alema in persona che qui, nella 'sua' Puglia, mostra quanto sia avanti la sua fredda intelligenza politica rispetto alle chiacchiere del pupillo berlusconiano o al filosofare del pupillo bertinottiano (i governatori Salvatore Fitto e Niki Vendola). Una volta tanto, il sibillino aplomb del Massimo nazionale si spreca in un'idea da sinistra radicale: altro che gestione mista pubblico-privata, altro che legge speciale per la ricostruzione con pubblico danaro e conseguente favoreggiamento dei proprietari, altro che loro coinvolgimento. Basta a tutto questa fantasioso sproloquiare senza costruito. La soluzione è una e una sola: esproprio!

Magica parola sessantottina che forse il figgiccino di un tempo avrà sussurrato nell'esproprio proletario di qualche supermarket romano fuori porta, ma che qui e ora, a Bari, in Italia, nel 2007, suona davvero strana perché inconsueta. Coraggiosa fors'anche, temeraria

sicuramente. La reazione è immediata e persino commovente visto che uno dei rampolli Petruzzelli-Messeni Nemagna si barriera nel teatro di famiglia, fa una serrata vera e propria pur se limitata ad alcuni locali del primo piano non intaccato dal fuoco. Egli dice: il teatro è nostro e l'esproprio governativo è un furto... Si rovesciano le parti dunque, e la corte dell'Aja emetterà (quando?) la sua sentenza.

Per intanto, la neonata Fondazione Petruzzelli comincia a camminare con le dande. Guarda caso, il sovrintendente appena nominato con la benedizione della sinistra locale è Giandomenico Vaccari, ex direttore artistico del S. Carlo ma con un blasone localistico di tutto rispetto: era stato infatti il segretario artistico del famoso Petruzzelli degli anni d'oro. Tutto ritorna, e ritorna anche in campo, come il vero manovratore delle attuali scelte artistiche, un consigliere molto ascoltato nel c.d.a. Anche lui è un teatrante di lungo corso, un ex regista del Centro teatrale Universitario barese poi decollato in fortunati lidi romani; naviga tra un contratto e l'altro con le facoltà di scienze della comunicazione delle università pugliesi; come presentatore televisivo si occupa di medicina, ma anche di mille altre cose. Si chiama Michele Mirabella... Basterebbe solo questo per sperare in un elisir di lunga vita per il neonato teatro Petruzzelli che, secondo il conta-tempo del Municipio barese, in questo preciso momento in cui licenzio questo articolo per "Music@", attende la scadenza di appena 267 giorni, 1 ora, 58 minuti e 48 secondi prima di rivedere la luce della sua nuova avventura artistica. ■



Intervista a Carl Dahlhaus, studioso fra i più noti al mondo

Musicologi e Critici come fratelli



I rapporti fra musicologia e critica musicale, l'impegno dello studioso in un saggio musicologico ed in una biografia, il ruolo del critico, la musica contemporanea, con qualche consiglio prezioso per gli interpreti.

di Gianmario Borio

Prof. Dahlhaus, in questo periodo Lei si sta occupando del problema della biografia di grandi compositori: un lungo articolo sulla vita di Bach e, di prossima uscita, una biografia di Beethoven. Che problemi pone scrivere una biografia oggi, se si tiene conto che questo genere saggistico appartiene un po' al passato della musicologia?

Nello scrivere una biografia su Beethoven voglio pormi in modo problematico nei confronti di questo genere. Verso la fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento la biografia era la forma letteraria con cui non solo gli storici della musica, ma anche quelli della letteratura coronavano la loro carriera: basti ricordare il libro su Lessing dello Schmidt e, in musicologia, la biografia bachiana di Spitta e quella mozartiana dello Abert. A base di queste grandi biografie sta l'idea che l'opera di un compositore possa essere spiegata e interpretata a partire dalla sua vita; la ricerca biografica è cioè intesa come fondamento necessario dell'esegesi dell'opera. Io non condivido questo presupposto e nel mio libro su Beethoven discuterò il rapporto problematico che intercorre tra opera e vita.

Non è un caso che in questi ultimi decenni le biografie siano finite nelle mani di autori specializzati, mentre gli storici della musica, che di fatto dovrebbero essere i più competenti in materia, di rado scrivono biografie. È ovvio che per interpretare un'opera occorre conoscere certi elementi biografici che hanno svolto un ruolo decisivo nella sua genesi. Tuttavia tra la genesi di un'opera e il suo valore estetico c'è una differenza alle volte abissale.

Ma questo iato tra vita e opera, che corrisponde a quello tra soggetto empirico e soggetto estetico della musica, è davvero superabile dallo storico?

Qui bisogna fare le dovute distinzioni. Noi non ci troviamo di fronte né al contenuto dell'opera, come fatto compiuto e definitivo, né alla biografia, come insieme di circostanze evidenti. Davanti ai nostri occhi non si dispiega la vera storia personale di un compositore: noi disponiamo solo di documenti sui quali dobbiamo ricostruire in via ipotetica quella storia; d'altra parte non abbiamo l'opera in sé, nella sua sostanza estetica, ma un testo fatto di note, a partire dal quale va stabilito il contenuto formale e estetico dell'opera. Ciò significa che in entrambi i casi dobbiamo operare avanzando ipotesi. Come un giudice in tribunale dobbiamo indagare sulla credibilità di un documento; dobbiamo decidere se un testimone come Anton Schindler, il famulus di Beethoven, sia affidabile oppure stia mentendo. Pure per via ipotetica si cerca di decifrare, di dare significato ai segni impressi sulla partitura. Partendo dai due campi si può giungere a dei risultati comuni o convergenti.

Lei è stato per anni critico musicale della "Stuttgarter Zeitung". Che cosa distingue l'attività di musicologo, che oggi è la sua attività principale, da quella di giornalista? Cambia solo il linguaggio o cambiano i contenuti? È possibile conciliare le due professioni?

All'epoca in cui ero redattore al quotidiano di Stoccarda mi dedicavo, nel tempo libero, al lavoro musicologico e ho scritto dei libri. Mi sono cioè trovato nella situazione

di parlare i due linguaggi.

È una situazione problematica perché si rischia di essere accusati dai musicologi di essere un semplice giornalista e di essere liquidato dai giornalisti come un intellettuale. Secondo me le due parti si rivolgono delle accuse immotivate. Durante la loro esistenza i giornalisti vengono trattati con disprezzo dagli storici della musica; appena sono morti, vengono elevati al rango di "testimoni oculari" di vicende storiche.

Il giornalismo, e non solo in musicologia, dovrebbe essere un mezzo di divulgazione di conoscenze o tesi della scienza, per lo meno nella misura in cui queste si lasciano divulgare.

Non vedo perché questa attività debba essere guardata con diffidenza.

Vorrei ora porLe una domanda sulla musica contemporanea. Ancora oggi la musica d'avanguardia viene considerata da molti come inascoltabile e incomprensibile. Agli inizi degli anni Sessanta, Stockhausen aveva individuato a base di questa incomprensione, delle "resistenze" esterne alla musica contemporanea. Secondo Lei esistono queste "resistenze"?

L'opposizione cosciente non è la cosa peggiore, il peggio è il tacito boicottaggio. Non sono quelli che si indignano a rendere la situazione difficile, ma quelli che se ne disinteressano, e questi rappresentano una maggioranza compatta. La musica contemporanea si è più o meno ritirata in circoli ristretti: basti frequentare uno dei festival della SIMC che ogni anno si tengono in nazioni diverse per constatare che la partecipazione del pubblico locale è piuttosto esigua in proporzione al numero dei critici. Comunque non capisco perché una musica che attira un pubblico minore e specializzato debba perdere il suo diritto d'esistenza.

Spesso si fanno confronti in base alle quote di ascoltatori delle diverse trasmissioni radiofoniche, ma secondo me i risultati di questi rilevamenti non fanno testo. Mentre della musica pop di massa e dell'esoterica musica di avanguardia si dice che entrambe sono musica e le si confronta l'una con l'altra, nessuno si sognerebbe di dire che le poesie di Mallarmé e gli articoli di cronaca del giornale siano paragonabili per il semplice fatto che sono dei testi stampati. Se si misurasse la loro validità sulla base delle quote di lettori, si finirebbe per dovere negare ogni diritto d'esistenza alla lirica. Il problema quindi non è quello della scarsità di pubblico della musica contemporanea. Il pubblico di Schumann ai tempi di Schumann non era certo maggiore di quello di Schoenberg all'epoca di Schoenberg. La differenza è — e qui sta il nocciolo della questione — che il pubblico di Schumann nel frattempo è cresciuto, mentre non mi sembra che il pubblico di Schoenberg stia aumentando.

Ritornando al suo paragone con i testi letterari: l'ermeneutica di una poesia si gioca tra testo e lettore, mentre in musica c'è una terza istanza, l'esecutore. Quale peso ha la realizzazione acustica di una partitura per l'ascolto e l'esatta comprensione della musica? Si può parlare di buone e cattive interpretazioni?

Certamente! Ci sono interpretazioni che nascono da un accurato studio della partitura, cioè dall'estrapolazione del senso musicale...

Ma come si arriva a individuare il "senso" della musica? Con l'analisi formale, armonica, contrappuntistica? O c'è un criterio diverso che si aggiunge ai tipi di analisi correnti per la musicologia?

La lettura che un esecutore dovrebbe fare prima di passare all'esercizio pratico comprende certi tipi di analisi in misura maggiore di altri. Per es. l'analisi armonica per un esecutore è meno importante di quella motivica. Egli deve capire che dimensione hanno i motivi, dove iniziano e dove finiscono e che nessi hanno tra di loro. L'esecutore deve decidere quali sono gli archi motivici che si devono evidenziare e quali possono essere lasciati in secondo piano. Non si possono articolare tutti i momenti motivici, altrimenti l'esecuzione risulta insopportabile; in certi momenti si possono instaurare delle relazioni superiori che vanno al di là dei singoli fraseggi. Oltre all'analisi vi è però un altro importante criterio, cioè l'interpretazione del carattere della musica. Qui si incontrano i problemi riguardanti l'articolazione più o meno pronunciata, la velocità di esecuzione e l'agogica del pezzo, tutte questioni che non si possono risolvere semplicemente con l'analisi. In ogni partitura di musica classica o romantica c'è almeno un punto che dà l'idea precisa del tempo di esecuzione complessivo: non è detto che sia l'inizio: nella sonata, per es., può essere il secondo tema.

Ci sono momenti indicativi anche nelle partiture di musica moderna?

Qui la cosa si fa più complessa. Nelle partiture di musica moderna o contemporanea mancano i tradizionali punti di appiglio e spesso non esiste neppure la divisione in battute.

Tuttavia credo che anche in queste partiture ci siano dei passaggi che danno indicazioni su come debbano essere marcati gli accenti di battuta e come vada articolata la musica, cioè quali siano i momenti che si devono suonare con più enfasi e quelli in cui il suono deve essere ritenuto. In generale nell'esecuzione di musica moderna non è un cattivo principio quello di orientarsi in modo tradizionale. Non è un caso che Webern tendesse a un'interpretazione delle proprie opere che potremmo definire conservatrice. Ciò non significa che quel tipo di interpretazione debba diventare normativa per tutte le esecuzioni; tuttavia mi sembra indicativo che proprio Webern, che era il compositore più avanzato della sua epoca, mirasse per così dire a retrodatare le sue composizioni in quel passato a cui egli aveva voltato le spalle con tanta ostentazione.

Quindi è utile che gli esecutori di musica contemporanea comincino con un'interpretazione relativamente tradizionale per orientarsi a poco a poco verso un'interpretazione più moderna. Ricorrere a categorie che ai critici possono apparire invecchiate giova sia all'esecutore, che così non si sente più su un terreno malfermo, sia al pubblico, che viene facilitato nell'ascolto.

(La presente intervista è stata pubblicata su Piano Time, nel 1986. N.40/41 Luglio/Agosto)

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

Manoscritto di L. v. Beethoven



FOGLI D'ALBUM

Compagnia della buona radio

Un tempo, nella benedetta era democristiana, profitti e ricavi radiofonici (per diritto d'autore, a seguito di trasmissione) venivano spartiti fra editori secondo percentuali che, seppur discutibili, assicuravano ad autori ed editori il pane e ad alcuni anche il companatico.

Tale criterio di distribuzione/divisione fra autori, a seconda del peso delle rispettive case editrici, riguardava soprattutto la musica contemporanea: dalle trasmissioni radio, più che da ogni altra fonte, i compositori traevano mezzi di sussistenza, per via dei diritti d'autore.

Per una esemplificazione approssimativa (ma non tanto), se a Casa Ricordi apparteneva il 50% delle musiche trasmesse, alla Sonzogno il 20%, a tutti gli altri il restante 30% (per essere chiari: a Curci, Edipan, BMG ecc..). Poi le case editrici, a loro volta, distribuivano i proventi fra i propri compositori, assicurando a taluni solo il pane, ad altri anche caviale e champagne, anche se caviale e champagne se lo potevano permettere pochissimi. Certo non si andava tanto per il sottile, nessuno stava lì a discutere quale opera trasmettere, ma le percentuali grosso modo venivano rispettate; gli editori le contrattavano direttamente con la Rai, e le eccezioni dovevano essere compensate in breve tempo. Non era il migliore dei mondi possibili, ma almeno i musicisti non venivano solitamente gettati sul lastrico.

Ora Radio Tre resta ancora l'unico canale radiofonico pagatore, per il settore classico, ma di regole sembra non ve ne siano più. Qualche editore è scomparso dalla scena (Edipan), qualcun altro invece si è fatto avanti (come Rai Trade, omonima casa editrice della consociata Rai); ma chi decide quale autore trasmettere, lo fa seguendo criteri a dir poco 'personali', comunque di pubblica inutilità. Ed un compositore, che per puro caso è il responsabile della programmazione musicale, primeggia su tutti quanto a presenze. Leggete di un collegamento da un teatro di periferia (geografica, soltanto)? vi domandate il perché, la risposta potrebbe essere che

a breve, toccherà sorbirvi anche un pezzo da concerto da quel teatro periferico del compositore/programmatore; c'è un piccolo festival a Radio Tre? quel festival programma anche un suo pezzo da camera; un grande festival di musica contemporanea è gratificato da collegamenti continui? c'è anche una 'commissione' per lui; collegamenti frequenti da un altro festival intitolato ad un grande nume del passato che ha per guida un letterato? Ci tocca la sorpresa di una di quelle cose che chiamano 'melologo' od opera 'à la manière de...' del nostro autore, su libretto del letterato suddetto; un altro melologo ci tocca anche e per la medesima ragione, dall'arena più grande del mondo; e il Prix Italia, *ça va sans dire*, poteva sottrarsi al battesimo di un'opera, 'radiofonica' naturalmente. del nostro grande compositore? Anche in un Festival che celebra Sinopoli, dove è accasata la ciurma di Radio Tre, radiotrasmeso manco a dirlo, c'è lui, il grande compositore: presenta un'azione scenica in coppia con un suo assiduo compagno di giochi. Speriamo di essere stati completi, per lo meno per quel che riguarda gli ultimi tempi; se non lo siamo stati non ce ne voglia il grande compositore, rimedieremo in un'altra occasione. In tutti i casi, è ovvio, si tratta di semplici coincidenze.

Ci sono, naturalmente, alcune eccezioni. Per esempio, la musicchetta di inizio e fine di quasi tutte le rubriche di Radio Tre non è del nostro grande compositore, bensì del defunto Luciano Berio (più esattamente di Schubert). Ma a Schubert non andrà una lira, mentre a Berio ed ai suoi eredi un vitalizio, vita natural durante (degli eredi). A proposito perché non toglie quella redditizia musicchetta e ne mette una sua, il grande compositore?

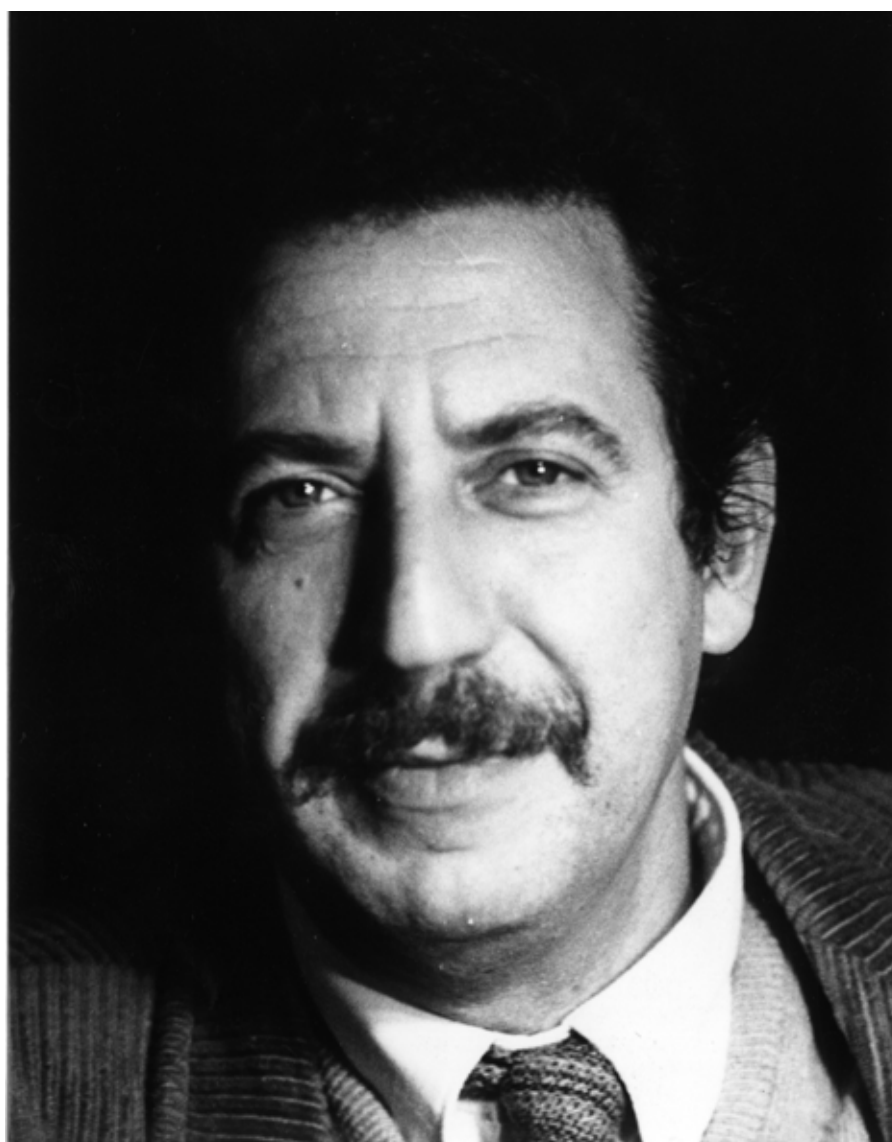
Titoli di coda. Abbiamo scritto del Teatro di Cagliari, delle Settimane del Teatro Olimpico di Vicenza, del Festival di Musica della Biennale, del Festival Pergolesi di Jesi, dell'Arena di Verona, del Festival Sinopoli di Taormina; Michele Dall'Ongaro è il nome del celebre compositore. **(P.A.)** ■

Paolo Renosto compositore

La musica per comunicare

Il primo febbraio del 1988, vent'anni fa, si spegneva il compositore Paolo Renosto, poliedrico 'operatore musicale' del nostro tempo, la cui prematura scomparsa ha privato la società musicale contemporanea di uno dei più interessanti protagonisti.

di Stefania Gianni



Paolo Renosto - Per gentile concessione dell'Archivio Ricordi

Compositore, esecutore, didatta, organizzatore, critico musicale, musicologo, poeta e autore di testi per le proprie opere vocali e teatrali, ideatore e conduttore di cicli di trasmissioni radiofoniche per la diffusione della musica contemporanea, direttore d'orchestra, collaboratore della RAI, realizzatore di

colonne sonore per films e documentari, musica d'ambientazione, sonorizzazioni, musica 'leggera' d'autore, anche in collaborazione con grandi nomi del jazz nostrano e internazionale ⁽¹⁾, era nato a Firenze il 10 ottobre del 1935, e aveva compiuto studi pianistici e compositivi presso il Conservatorio di quella città con i

Maestri Fragapane, Dallapiccola, Lupi. Fondamentale il suo incontro, presso il Mozarteum di Salisburgo, con Bruno Maderna, del quale fu allievo per la direzione d'orchestra e a cui fu poi legato da fraterna amicizia. Dedicato a lui e con il suo sostegno nacquero numerose composizioni, tra le quali il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1975-76) (alla memoria), *Nacht* (1969) la cui versione per due gruppi orchestrali con due direttori fu proposta, in un memorabile concerto in prima mondiale, a Roma, dallo stesso Maderna con Renosto alla guida della seconda orchestra. Quest'opera, insieme a *Forma op.7* per grande orchestra (1968), anch'essa diretta da Maderna in prima mondiale a Venezia, lo segnala alla critica internazionale.

Mente poliedrica, estremamente versatile e sempre teso a perseguire ogni possibile esperienza musicale, Paolo Renosto presenta un catalogo di lavori - la maggior parte dei quali pubblicati da Ricordi - che annovera composizioni sinfoniche, corali, cameristiche, solistiche e teatrali. Lo stesso compositore, in un dattiloscritto cita alcune opere perché di "particolare rilievo"⁽²⁾, quali "*Forma op.7* (1968) per grande orchestra, *Nacht* (1969) per due orchestre, *Nachtblau* (1973) per clarinetto e orchestra, il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1976), *Soli* (1976)⁽³⁾, il *Concerto per violino* (1979), *Reflex* (1983)", per orchestra da camera, composizione, quest'ultima, commissionata dal Ministero della Cultura Francese ed eseguita al Centre Pompidou di Parigi⁽⁴⁾. A queste aggiunge *Le Campanule* (1983)⁽⁵⁾, il *Quartetto n. 2* (1984), "ampia composizione (ca 23', alla quale ha lavorato per ben 5 anni)" - tiene a precisare il compositore⁽⁶⁾ -, *Morte di Cleopatra* (1984)⁽⁷⁾ e il *Concerto per arpa e grande orchestra* (1985).

Lavoratore infaticabile, lo descrivono gli amici, tanto da lasciare quasi tutti i suoi numerosi lavori editi dalle più importanti case editrici ed eseguiti numerose volte.

Rinomati i nomi di esecutori e direttori d'orchestra a cui affida le prime esecuzioni delle proprie composizioni e che mantengono i suoi pezzi in repertorio, proponendoli in tournées in vari paesi del mondo. Possiamo ricordare i Solisti Veneti di Claudio Scimone, il Quartetto Parrenin, Gianluigi Gelmetti, Severino Gazzelloni, Marcello Panni, Georg Moench, Roberto Fabbriciani, Aldo Bennici, Antidogma, Ciro Scarponi, Enzo Porta, Jesus Villa Rojo, Bruno Canino, Claudia Antonelli e tanti altri.

Tale feconda e molteplice attività rende il compositore difficile da collocare in un qualsiasi filone stilistico o 'di scuola'. Il suo appassionato impulso a far propria ogni esperienza musicale (in particolare il teatro musicale), l'ansia di non perdere il terreno faticosamente guadagnato, di fare e pagare in prima persona le scelte personali, ne fanno un personaggio 'scomodo', non particolarmente coinvolto nelle vicende della più aggressiva 'avanguardia'. Renosto si 'limita' a voler restare padrone della materia musicale, immergendosi nell'insidia del lavoro artigianale, imponendo all'idea una dialettica di elementi (i più eterogenei e commisti, anche "frivoli", spiega l'autore) sempre tesa al discorso intellegibile e "comunicante".

Il linguaggio del compositore sembra essersi sviluppato

nella zona serena della storia della nuova stagione compositiva italiana. La presenza di Dallapiccola si avverte in tutti i suoi primi lavori, legati alla tecnica dodecafonica o, più semplicemente atonale. Le influenze della *Lyrische Suite* di Berg, sono evidenti già nelle *Variazioni* per quartetto d'archi (1955), fra i suoi primi lavori. In *Due Studi su C. Pavese* (1958) per soprano e nove strumenti, è già evidente quella tendenza alla teatralità drammatica che si svilupperà poi nelle opere per teatro musicale: i due studi su una stessa lirica di Pavese, sono realizzati con due stati d'animo programmaticamente antitetici. Intimistico il primo, con attenzione alla caratterizzazione timbrica, gridato e affermativo il secondo, basato su una tecnica puntalista. Nel periodo successivo (1959-63)⁽⁸⁾ esplora ambiti espressionistici, ma, come accaduto per la dodecafonica, non è mai a scapito della intelligibilità, della moderazione, della comunicazione. Con le composizioni degli anni 1964-68⁽⁹⁾, Renosto abbandona la serialità dodecafonica per l'elaborazione del totale cromatico, la concezione strutturale dei materiali e una crescente, consapevole tendenza all'aspetto artigianale del "far musica". Grande interesse suscitano le particolarità tecniche e foniche degli strumenti che conducono ad una scrittura dettagliatamente precisata dei parametri musicali e allo stesso tempo, soprattutto in alcuni lavori degli anni 1965-67, ad una scrittura indeterminata ove compaiono l'alea e l'opera aperta. Il compositore cita a questo proposito *Players* (1967)⁽¹⁰⁾, *The Al(do)us Quartet* (1967)⁽¹¹⁾, "appartenenti alla concezione formale de 'l'opera aperta'" e "altre composizioni successive: *Per Marisa T., pianista* (1970), *Omaggio a W. Blake* (1974)⁽¹²⁾ e *Ah, l'amarvi, cari oggetti...* (1972-73)"⁽¹³⁾, lavoro teatrale da camera. Per Renosto l'importanza dell'alea non è soltanto negli "evidenti rapporti con la problematicità della forma", ma in una finalità "altrettanto carica di interesse. Conseguire un maggior contatto con la pratica esecutiva, con le risposte anche inconsce degli interpreti, significava ipotizzare in quella pratica una possibile funzione rigeneratrice degli stilemi compositivi. Provocato, l'esecutore - almeno quello capace - restituisce il materiale affidatogli in un certo modo nuovo, impensato ed impensabile dall'autore che, però, subito se ne riappropria immettendolo nel proprio linguaggio come vocabolo inedito". Ancora una volta risulta evidente il problema del 'controllo' anche su materiale sonoro 'ricreato' e perciò 'nuovo', non pensato dall'autore e quindi incontrollabile. Da qui il tipo di linguaggio elaborato da Renosto, che anche nei momenti più 'aleatori', non cede alle lusinghe della libertà assoluta. Da qui anche l'esplorazione, nel terreno più fertile in tal senso - quello del teatro musicale - della psiche e dei rapporti dell'uomo con i suoi simili e con i capisaldi della società civile: il rapporto con il potere, il rapporto coniugale, il rapporto con se stessi.

In *Andante Ammoso*, per voce femminile, nastro e alcuni strumenti (1970)⁽¹⁴⁾, Renosto, ingloba nel lavoro, per la prima volta, elementi teatrali. Il testo bilingue, di Aldo Rosselli, presenta la protagonista, ricoverata, presumibilmente, in una clinica psichiatrica. Si assiste

progressivamente alla dissoluzione del linguaggio consueto così che i significati delle stesse parole cambiano indicando intime verità che rispecchiano una realtà interiore. La sovrapposizione su nastro degli elementi musicali vocali e strumentali preannuncia un ulteriore stadio dell'evoluzione del suo linguaggio, in cui sono proprio gli spessori fonici, fastosi e ricchi, a contrapporsi a figure rapide e affannate, quasi naturale emanazione sonora di agglomerati in continua e rapida modificazione che polverizzano il disegno musicale⁽¹⁵⁾. Caratterizzati dalla "estrema mobilità del suono", sono anche il terzo movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra* (1976), *Musica per dieci* (1977)⁽¹⁶⁾, *Aracne*, per archi (1977)⁽¹⁷⁾.

Negli ultimi due, ci dice l'autore, "la materia è, per così dire, più 'levigata': una cesellatura artigianale quasi manieristica ne caratterizza la frammentazione in una dimensione più apollinea". Un ritorno all'eredità culturale e stilistica del passato che Renosto riconferma quale propria radice da mediare con le continue acquisizioni della musica contemporanea. E' questa la cifra del linguaggio musicale di Paolo Renosto o meglio del suo "modo di far musica": "la

tendenza ad una accentuata attenzione al côté artigianale", alle "peculiarità tecniche e timbriche dei vari strumenti" lo ha "progressivamente indotto verso una scrittura sempre meno frammentaria, schiva da sperimentismi, e infine più comunicante". Il compositore si chiede anche se questa sarebbe stata la sua "via maestra". Le sue opere, in particolare dell'ultimo periodo, mostrano che era giunto ad un raro e prezioso equilibrio di espressività di linguaggio che attingeva a quanto era necessario, fosse esso uno stilema del passato o la tecnica più innovativa, sempre nella coscienza di una necessità e capacità comunicativa che non lo ha mai abbandonato.

Particolarmente importante, nella sua produzione, il teatro musicale, che ha, ad un certo punto della sua carriera, rappresentato una vera e propria scelta, coraggiosa e forse addirittura temeraria, vista anche l'estrema difficoltà a trovare il giusto pubblico per uno spettacolo, quello attuale, non facilmente accessibile.

Nel 1973 su commissione del Goethe Institut compone un altro pezzo (dopo *Andante Amoroso*) di teatro musicale da camera: *Ah*,

l'amarvi cari oggetti...,⁽¹⁸⁾ la cui idea è nata, secondo l'autore, "per il divertimento degli esecutori" il cui intento avrebbe dovuto essere quello di "esplorare (emotivamente!) quella indefinita funzione psichica che si muove alle soglie dell'inconscio". Lo spazio sonoro così creato, artificioso e in mutazione, rivelerebbe ad ogni modo una verità individuale.

Tre opere teatrali seguono i due primi lavori citati, tutte rappresentate e poi realizzate dalla RAI: *La Camera degli Sposi* (1971-72), *L'Ombra di Banquo* (1976-78), *Le Campanule* (1981).

Il primo lavoro, atto unico su testo di Aldo Rostagno, descrive una crisi coniugale, che, in una progressiva esasperazione, arriva alle conseguenze estreme. A questo tema principale, fanno da sfondo altre vicende, fra le quali un processo politico e tante altre storie individuali che gli attori recitano in mezzo al pubblico.

L'Ombra di Banquo, su testo di Bruno Cagli, è un'opera in un atto, o meglio, una "scena lirica" come la definisce l'autore del testo. Una nuova, diversa e più crudele soluzione del dramma shakespeariano. La quarta profezia, "Banquo padre di re", realizza una ipotesi di

Pagina III

Paolo Renosto
Roma Dic. '83

potere e quanto da esso deriva, senza che si verifichi una catarsi morale o si evochi una giusta punizione: il più debole viene fatto impiccare e la ex consorte, Lady Macbeth, conserva il potere sposando Fleance.

Cagli è anche autore del libretto de *Le Campanule*, una commedia in tre momenti durante la quale si assiste ad una sorta di trasformazione fisiologica incrociata dei due protagonisti della vicenda: un signore anziano che progressivamente ritorna bambino e la figlioccia della padrona della pensione in cui sta trascorrendo le vacanze che, da giovane donna, diventa una vecchia nonna. Tutte e tre queste opere teatrali sono state realizzate e registrate dalla Rai e la prima ripetutamente trasmessa, cosa davvero eccezionale per uno spettacolo musicale contemporaneo.

L'ultima composizione teatrale, su commissione RAI, è un melologo, dal titolo *Morte di Cleopatra* (1984), del quale Renosto è autore anche del testo letterario. Anche questo lavoro è stato ripetutamente trasmesso da Radiotre e Radiouno.

Da ricordare ancora, in particolare, un filone, quello della poesia inglese e americana, che ha dato vita a diverse composizioni di Renosto: la prima, anch'essa commissionata dalla Rai nel 1971, un lavoro sinfonico vocale, in versione anche "radiofonica" per mezzosoprano, voce recitante, orchestra e nastro magnetico su testo di William Blake dal titolo *Love's body*. A questo si affiancheranno *Preludium* (1972-73), *Lied (A. Ginsberg)* (1974)⁽¹⁹⁾, *Omaggio a W. Blake* (1983) e...*(W. Whitman)* (1974)⁽²⁰⁾.

Il titolo *Love's body* è di Norman O. Brown il cui pensiero ha ispirato la serie di lavori citati. Il compositore dedica alcune pagine a questo lavoro, riprendendo frasi e pensieri di vari autori americani, quasi a precisare le proprie riflessioni e quanto di stimolante ha ritrovato in quelle parole. "Love's body, un'allegoria". Il testo è costituito dalla prima parte di *America, Preludium*: Orc ne è il mitico protagonista, il simbolo della volontà di emancipazione, l'energia liberatrice".

"Il tema centrale di Blake è quello della libertà⁽²¹⁾. La libertà ipotizzata da Blake è quella dell'uomo intero, unicità ritrovata, Forma Definitiva: ragione e immaginazione, anelito costante tra spirito umano e spirito universale"⁽²²⁾.

Ci sembra che questa citazione racchiuda l'essenza della vicenda musicale di Paolo Renosto il cui linguaggio appare sempre in tensione tra libertà della fantasia e costrizione dell'artigianato, tra aspirazione all'assoluto e stretta adesione al "comunicare" umano. Una contrapposizione di parti tenute quasi sempre in un precario ma elegante equilibrio nel sincero e fervido desiderio di produrre una musica che "si dà come 'musica per essere eseguita', come 'musica per essere ascoltata'"⁽²³⁾.

NOTE

1) Spesso questi suoi lavori sono stati realizzati in collaborazione con altri compositori o sotto pseudonimo. Citiamo ad esempio le

colonne sonore dei films *Angelo per Satana*, e *Il Bello, il Brutto e il Cattivo*; la musica del programma televisivo *A come Agricoltura* e la sua collaborazione con il jazzista Francesco Santucci.

2) Tutte le citazioni del compositore, sono tratte da dattiloscritti o manoscritti conservati presso l'Archivio Renosto e messi gentilmente a disposizione dai familiari per la redazione di questo articolo.

3) Per orchestra da camera

4) Esecuzione del 14 gennaio 1984.

5) Lavoro teatrale per tre voci soliste e orchestra da camera.

6) Il compositore ha redatto alcuni *curricula* in forma impersonale, quasi si trattasse di voci bibliografiche realizzate da altri.

7) Melologo per voce recitante femminile, mezzosoprano e orchestra da camera.

8) In particolare l'autore dà come esempio le composizioni *Musica per due gruppi d'archi* (1959), *Dinamica I* (1960-61), per flauto in sol oppure in do.

9) Il compositore cita *Dissolvenza* (1964) per nove strumenti, *Mixage* (1965) per flauto, flauto in sol e pianoforte (due esecutori), *Scops* (1965-66) per viola e orchestra, *Du coté sensible* (1966-67) per undici archi solisti, *Ar-Loth* (1967-68) per oboe, corno inglese, oboe d'amore e musette (un esecutore), *Forma op.7* (1968) per grande orchestra.

10) Composizione per qualsiasi strumento o gruppo (cameristico) di strumenti.

11) Per quartetto o trio d'archi.

12) Per uno, due, tre, quattro strumenti e nastro.

13) Per voce femminile e due o più strumenti.

14) Da un dattiloscritto dell'autore. Sul catalogo Ricordi risultano due versioni: versione A per voce femminile pianoforte e percussioni (due esecutori); versione B per voce femminile, pianoforte, percussioni, flauto, trombone, contrabbasso (cinque esecutori).

15) L'autore ricorda *Fast* (1973) per due violini e viola, *Gesta* (1973-74) per undici archi solisti, *Soli* (1976) per orchestra da camera.

16) Per doppio quintetto di fiati.

17) Nella *legenda* alla partitura il compositore indica che *Aracne* può essere eseguita in due versioni: per undici archi solisti o per orchestra d'archi di minimo ventiquattro strumenti.

18) Composizione degli anni 1972-73 per soprano e due o più strumenti. Mentre gli strumentisti seguono degli schemi aleatori, per la cantante, spiega l'autore, non vengono indicati "né testi né musica, ma solo alcuni comportamenti".

19) Su testo di Allen Ginsberg.

20) I lavori presentano i rispettivi organici: voce femminile e nastro; voce e nastro; uno, due, tre, quattro strumenti e nastro; voce femminile, flauto, violoncello e percussione.

21) UNGARETTI, Giuseppe, *Visioni di William Blake*, 1965, Mondadori, Milano.

22) HARPER, George M., *The neo-platonism of William Blake*, The University of North Carolina Press, 1961.

23) Da un dattiloscritto del compositore.

Lang Lang per conquistare i giovani alla musica

Un giovane cinese mi ha chiesto una volta: la Deutsche Grammophon è la tua casa discografica? Sì, gli ho risposto. E lui: è la stessa casa discografica di Mozart. In America, invece, mi hanno chiesto: perché suoni musica così vecchia, come quella di Mozart, che ha più di duecento anni? Ed io ho risposto: e voi perché leggete ancora Shakespeare, che è più vecchio di Mozart? - così Lang Lang, cinese, star mondiale del pianoforte, di passaggio a Roma per un concerto a Santa Cecilia, ha spiegato la differenza fra i giovani occidentali e quelli cinesi.

I giovani cinesi non conoscono la storia della musica, e questo dà loro un vantaggio, il vantaggio cioè di considerare tutta la musica, antica e contemporanea, 'nuova' alla stessa maniera. Perciò ignorantelli, ma aperti al nuovo.

In Cina, il pianista Lang Lang che vive in America, ventisei anni, è una star, ma non è l'unica, perché c'è anche Yundi Li, l'altro giovane pianista che, a differenza di Lang Lang, ha inseguito i concorsi, ne ha vinti un bel po', compreso lo Chopin di Varsavia, nel 2000, a diciotto anni appena, classificandosi come il più giovane vincitore di tutti i tempi del concorso polacco. Yundi Li, meridionale, è più timido di Lang Lang e riservato nel carattere, nonostante che oggi sia anch'egli una star mondiale. Lang Lang è una forza della natura ed un mostro di simpatia, estroverso ma anche acuto, con grande senso dello humor, sbarazzino nel portamento, virtuoso immenso del pianoforte. A lui il compito di ambasciatore della sua nazione, in quest'anno che vede gli occhi del mondo puntati sulla Cina, che ospiterà le Olimpiadi. A Roma, in questo 2008, tornerà nuovamente, una prima volta con la China Philharmonic Orchestra, per il tour di maggio che toccherà 10 grandi città del mondo che hanno ospitato negli anni passati le Olimpiadi, e in giugno, con i Wiener e Zubin Mehta. Per l'anno prossimo è stato annunciato anche un minifestival a Santa Cecilia, che lo vedrà protagonista, alla stregua dei vari progetti 'Pollini'.



Lang Lang ama parlare anche della passione tutta cinese per il pianoforte. Più di dieci milioni lo studiano, con grande gioia dell'industria di pianoforti, e dei genitori dei pianisti in erba, convinti che il pianoforte assicurerà ai loro figli un futuro migliore, e per questo son disposti a fare sacrifici immensi. Si trincerava, invece, dietro lo scudo del suo status di artista quando gli chiediamo della libertà di espressione nel suo paese, della cui mancanza la stampa occidentale scrive spesso e

sulla quale insiste minacciando addirittura di disertare le Olimpiadi: "per quel che ne so - dice - mi pare che ve ne sia abbastanza". Bontà sua!

Il mondo musicale occidentale punta molto sulla carica di simpatia e sulla giovinezza di Lang Lang ; spera che possa far breccia presso il pubblico giovanile, ancora troppo sordo alla musica classica. Anche il recente CD, popolare, fa parte di tale strategia. 'Sogno d'amore' è il titolo - se ne sono ascoltati frammenti alla radio a tutte le ore - e raccoglie molti brani, per lo più brevi, tutti conosciuti e musicalmente di grande impatto emotivo, e alcune melodie tradizionali cinesi, antiche, armonizzate ed arrangiate da compositori contemporanei. Fra i quali Tan Dun, per il cui Concerto per pianoforte e orchestra che Lang Lang terrà a battesimo, ad aprile, c'è grande attesa. A differenza dei giovani del suo paese, lui la musica occidentale la conosce e la ama, essendosi formato in Occidente dopo gli studi a pechino, preferendola alla musica popolare ed al pop, troppo poveri e privi di armonia. Lui confessa che una musica fatta di sola melodia dopo un po' l'annoia. Ciò non toglie che sia un giovane musicista curioso. Ha sperimentato anche il Jazz, suonando in febbraio con Herbie Hancock, alla cerimonia di consegna dei Grammy Awards. Prima lui ha suonato la 'Rapsodia in blu' di Gershwin, come dio comanda- se così si può dire. Subito dopo il noto pianista jazz l'ha fatta ascoltare a suo modo, improvvisando sull'originale.

Di prossima uscita un CD con Domingo (Leoncavallo) e poi spera di fare un CD anche con la divina Bartoli, la cui fama non conosce confini. ■

L' Exultet nella tradizione cristiana antica

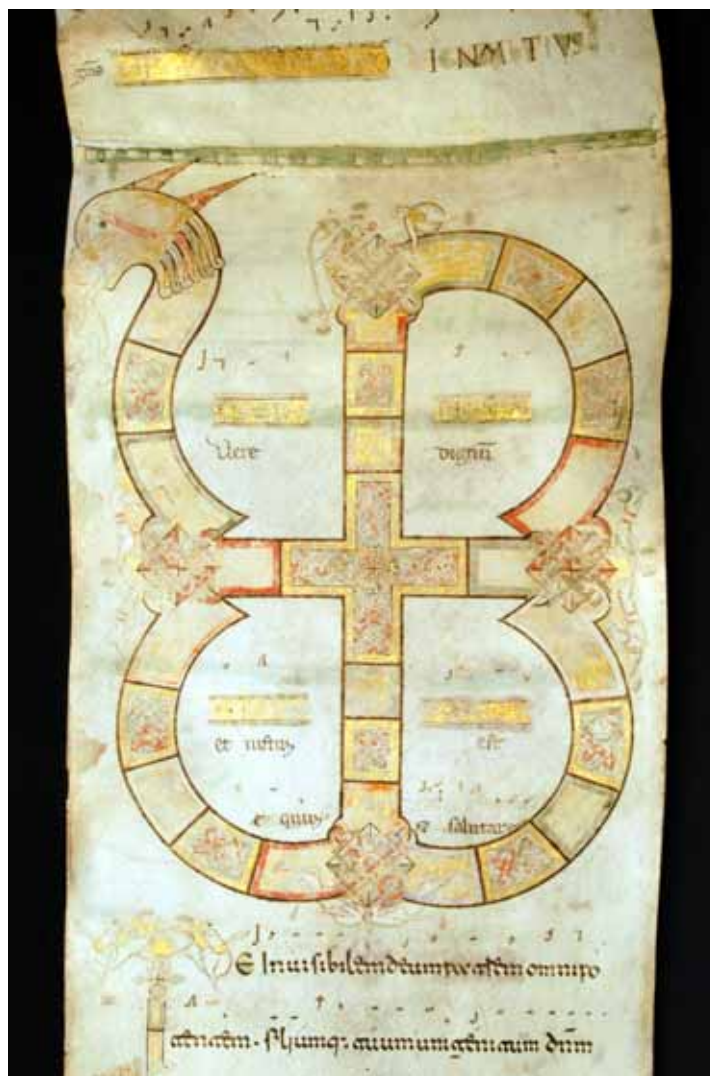
Il canto della luce

Dopo accurato restauro e decifrazione della notazione, si è potuto nuovamente ammirare ed ascoltare uno dei più noti ed antichi 'Exultet' italiani, quello di Avezzano che ha come particolarità, rispetto a tutti gli altri del meridione d'Italia, l'assenza di figure.

di Lucia Bonifaci

Exultet è l'incipit del Praeconium pasquale intonato dal diacono, la notte del sabato santo, durante la veglia pasquale, nella celebrazione della Liturgia cosiddetta 'della Luce'.

Dopo la benedizione del fuoco 'nuovo', di notte, fuori della chiesa, il celebrante prepara il cero pasquale. Lo accende al fuoco nuovo. Un diacono lo porta all'interno della chiesa mentre si canta, per tre volte, *Luce di Cristo*. Ad ogni sosta del diacono si accendono dal cero le candele prima del celebrante, poi dei ministri del culto, infine dei fedeli. La chiesa, dapprima oscura, comincia ad illuminarsi progressivamente, simbolo delle tenebre vinte dalla luce, mentre il diacono dall'ambone intona l'Exultet, il canto della luce. I fedeli in piedi ascoltano tenendo in mano la candela accesa; la spegneranno solo quando il canto sarà finito. Nella chiesa illuminata, inizia la seconda parte della veglia pasquale, la 'liturgia della parola'. Nel Mezzogiorno d'Italia, a partire dal X secolo, per la liturgia della veglia pasquale, vennero confezionati rotoli pergamenei con il testo e la notazione del canto dell'Exultet.



Il rotolo liturgico, 'l'invenzione più ingegnosa del mezzogiorno d'Italia', a detta di G.Cavallo, è uno degli oggetti più interessanti della storia della liturgia cristiana, di grande valore dal punto di vista storico, paleografico, artistico e musicale.

È di preziosa e ricca fattura, costoso e sempre di splendente bellezza – data la sua importanza simbolica: contiene l'annuncio della Resurrezione di Cristo e della redenzione dell'umanità.

Il rotolo è formato da fogli di pergamena di varia lunghezza, cuciti insieme da piccole strisciole di pelle. Su di essi era scritto il testo dell'Exultet, con relativa notazione musicale, chironomica e adiaematica ovviamente. Al testo, verbale e musicale, si aggiungevano spesso immagini che

raccontavano storie di Cristo, della liturgia stessa, ma anche del contesto politico, sociale ed ideologico per il quale il rotolo era stato confezionato. Mentre il diacono intonava l'Exultet leggendolo dal rotolo che veniva srotolato dall'alto dell'ambone, l'assemblea ascoltava e contemporaneamente poteva guardare le immagini che apparivano in movimento, man mano che il rotolo di

pergamena veniva srotolato.

Immagine didattica e spettacolare insieme, il rotolo comunicava utilizzando una tecnica di combinazione 'multimediale' coinvolgendo e suggestionando attraverso un messaggio contemporaneamente testuale, visivo, sonoro.

Il rotolo dell'Exultet di Avezzano (Diocesi dei Marsi, L'Aquila), di recente esposto ed eseguito a Roma, nel corso del Festival internazionale di Musica e Arte Sacra, è lungo 5.66 metri e si compone di otto fogli di pergamena larghi 27,7 cm, la cui lunghezza varia da 41 a 85 cm, cuciti insieme da una strisciolina di pelle bianca.

Il testo è composto da 119 linee in scrittura beneventana-cassinese e altrettante linee di notazione musicale chironomica adiaستمatica

Il testo dell'Exultet di Avezzano è quello comunemente chiamato *Vetus Itala* che si differenzia da quello in uso a Milano, nel rito ambrosiano, e da quello romano, che è quello noto come *Vulgata*.

La storia del testo del canto dell'Exultet, che ancora oggi è parte della liturgia cattolica, ha radici nel IV secolo.

La testimonianza più antica è quella di S. Agostino (354-430) che nella "Città di Dio", al capitolo XXII del Libro XV, cita un passaggio di una 'Laus cerei', da lui stesso composta.

La seconda testimonianza è di San Girolamo (331-420) che risponde negativamente al diacono di Piacenza, Praesidius, che gli aveva commissionato un testo per il Praeconium pasquale.

Nel V secolo un altro diacono, Ennodius, di Pavia, morto nel 521, ci ha lasciato due formule composte per la benedizione del cero che sono basi certe, dal punto di vista dei contenuti, dell'odierno Exsultet.

E' presente nel suo testo per la benedizione del cero l'opposizione tra la notte del peccato e la luce della

redenzione, come pure l'elogio delle api, di evidente derivazione virgiliana, (Georgiche, Libro IV) e chiare reminiscenze dalle Sacre Scritture, come la colonna di fuoco, guida degli Ebrei.

Tra tutte le Laudes cerei due tipi resteranno: l'orazione, *Deus, mundi conditor*, che si trova nel Sacramentario di Gelasio e il supplemento di Alcuino che non è altro che l'Exultet, che dal VII secolo arriverà sino a noi, nei sacramentari gallicani.

Compongono l'Exultet, il prologo che inizia con la parola che poi usiamo per chiamare tutto il canto e il prefazio; e, mentre il prologo non ha avuto importanti variazioni; del prefazio, invece, abbiamo tre versioni: milanese, per il rito ambrosiano che dal X secolo è nel Sacramentario di Bergamo, quella di Benevento o di Bari, chiamata *Vetus Itala*, diffusa nell'Italia meridionale e scomparsa dall'uso della liturgia nel XV secolo e quella del rito romano che chiamata *Vulgata*, per la sua universalità.

A differenza di quasi tutti gli altri Exultet, in quello di Avezzano non ci sono figure; ma ciò non è indice di minor pregio. Sono invece presenti iniziali splendidamente decorate: 7 grandi e 34 piccole.

Nella sezione n. 8 del rotolo è scritto, in oro e tuttora ben leggibile, il nome di Pandolfo, il vescovo che commissionò il rotolo all'Abbazia di Montecassino nell'anno 1057.

Publicato per la prima volta da Mariarosa Gabrielli sul Bollettino d'Arte nel gennaio del 1933, molti studiosi hanno analizzato la preziosa pergamena da ogni punto di vista.

Nel 1951 il rotolo è stato restaurato dall'Istituto di Patologia del Libro, esposto nel 1953 alla "Mostra storica nazionale della miniatura", Roma, a Palazzo Venezia. Nel 1959 è stato esposto alla "Mostra della miniatura in Abruzzo".

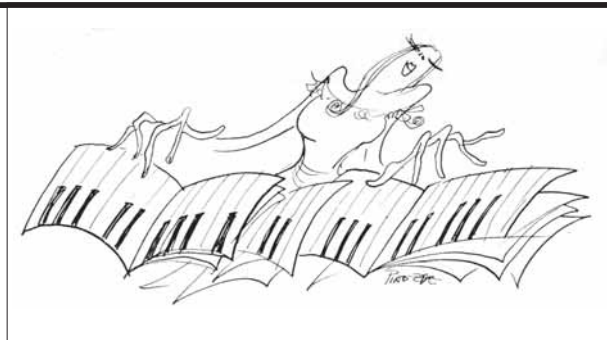
Nel 1994 è tornato nell'Abbazia di Montecassino per essere esposto insieme a tutti gli altri 28 rotoli liturgici meridionali del medioevo nella mostra "Recitare la Devozione", allestita dall'Abbazia stessa, dalla Biblioteca Apostolica Vaticana e dal Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali.

L'Exultet di Avezzano è stato custodito per mille anni dalla Diocesi dei Marsi.

Oggi, ancora custodito nell'Archivio diocesano,

sotto la tutela della Chiesa e del Ministero per i Beni e le Attività culturali, rappresenta un tesoro della storia del cristianesimo e della storia della liturgia, ma anche un tesoro dell'immenso patrimonio artistico e musicale che la chiesa ha prodotto nei duemila anni della sua storia. La Fondazione Pro Musica e Arte Sacra ha aggiunto alla conoscenza del rotolo pergameneo, già studiato da esperti di tutto il mondo, l'unico tassello mancante: lo studio e la trascrizione della notazione. ■





FOGLI D'ALBUM

Cara ricerca, come sei finita in basso

In Italia c'è un curioso modo di fare ricerca musicale, contro il quale indignarsi è d'obbligo. Un modo tutto italiano, nel senso della sciattezza e della mancanza di rispetto per qualunque principio di sana e corretta ricerca. Prendiamo il caso della più diffusa delle nostre enciclopedie musicali, per addetti ai lavori, nota con la sigla DEUMM, che sta per Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, edita dalla Utet e diretta dall'esimio musicologo Alberto Basso, al quale si devono anche altre opere enciclopediche, sempre per la stessa editrice torinese, che ogni biblioteca che si rispetti ha naturalmente acquistato, come hanno certamente fatto anche molti altri soggetti che lavorano nel campo della musica. Dove sta l'italianità, tutta negativa, di tale monumentale opera? Sta nel fatto che non solo l'opera in prima uscita, ma anche le successive appendici (2001, 2005) presentano vuoti imperdonabili e molte presenze inutili. Intanto riflettiamo sui vuoti.

Ci saltò immediatamente agli occhi, due anni fa, all'apparire della seconda appendice, l'assenza di noti studiosi italiani che Basso ed i suoi redattori avevano volutamente (!) ignorato. Per quale ragione? Intanto facciamo due nomi, mancano le biografie di Buscaroli ed Isotta, tanto per citare due esempi eclatanti. Per Buscaroli si può immaginare l'incredibile ragione della sua assenza, che sembrerebbe di tipo vendicativo e censorio. Nelle sue voluminose ricerche bachiane, Buscaroli più d'una volta fa le pulci ad analoghe pubblicazioni di Basso, che per questo potrebbe avergli inflitto la meritata punizione. E Isotta? Riferiamo la risposta di Basso alla nostra domanda: "non ha risposto al nostro questionario con cui gli chiedevamo il suo curriculum". Vi sembra accettabile una simile risposta? Basso vorrebbe dire che ai tanti 'nani' presenti nel suo dizionario ha dovuto chiedere - e magari insistere! - per avere le note biografiche; che

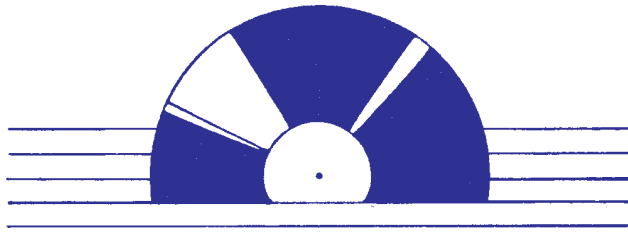
li ha anche ringraziati e, sulla fiducia, non le ha neppure passate al setaccio della decenza? Vogliamo continuare nell'elenco delle omissioni? Alberto Basso, come deduciamo dalla sua enciclopedia, non sa che esistono le sorelle Labèque, come non sa - fatto ancor più grave - che esiste Pappano, nominato direttore musicale dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia già nel 2003, quand'era al Covent Garden, dopo i dieci gloriosi anni di Bruxelles. Qualche lettore forse non sa che Alberto Basso è nel consiglio di amministrazione dell'Accademia di Santa Cecilia il che rende ancora più inspiegabile l'assenza di Pappano.

La dimenticanza è naturalmente da imputare ai redattori dell'enciclopedia, sommersi da una montagna di richieste di persone con 'tanta voglia di crescere'.

Su un altro grande studioso abbiamo riscontrato la colpevole distrazione dell'Enciclopedia, su Dom Jean Claire, monaco di Solesmes - redattore di Revue Gregorienne e direttore del Coro della celebre abbazia, morto da poco - sul quale neppure una parola sui suoi fondamentali studi relativi alla modalità gregoriana, pubblicati per la prima volta fra gli anni Cinquanta/Sessanta.

Non vi sembrano troppe tante dimenticanze, e le infinite altre che verrebbero alla luce se uno avesse tempo da perdere e si mettesse a controllare, in ogni settore?

Poi c'è ancora una cosa che proprio non ci va giù di quelli della Utet. Con metronomica puntualità, ad ogni uscita di una nuova opera, i venditori si fanno vivi al telefono esordendo: stiamo distribuendo degli omaggi ai nostri clienti più affezionati (e noi siamo fra quelli); e poi passano alla ragione vera della telefonata. Se gli rispondi che non sei interessato all'acquisto, anche gli omaggi promessi saltano, nonostante le assicurazioni telefoniche, e i venditori si dileguano fino alla prossima uscita. (P.A.)

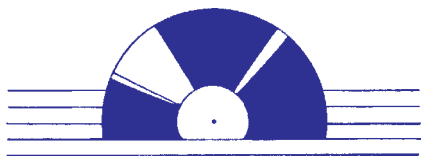


La decima di Beethoven

Riaffermare in poche righe i meriti del giovane fuoriclasse berlinese, il direttore che nel 2000, a quarant'anni ha debuttato con ovazioni a Bayreuth (*I maestri cantori di Norimberga*) e che sui trent'anni fu ammirato a Roma, quando lasciò a bocca aperta il pubblico di S.Cecilia dirigendo a memoria una realizzazione da concerto di *Tristano e Isotta* di sicuro riferimento per grandiosità di concezione. Da tre anni Christian Thielemann ha la responsabilità musicale dei Münchner Philharmoniker, l'orchestra che Sergiu Celibidache portò al top e che diresse fino alla morte, giusto undici anni fa. La magnifica orchestra, chiamando sul podio questo direttore ricco di cultura e di idee, il migliore della sua generazione, e non solo, ha operato, a differenza di altri, certamente al meglio. Thielemann sembra avere raccolto il prestigioso testimone, e la conferma è anche in questo CD, da collocare sul ripiano nobile della discoteca, che si illustra di una palpitante esecuzione della *Sinfonia n.1* di Johannes Brahms (1833-1897), ultimata nel 1876: ambiziosa, tra le prime opere sinfoniche dell'Amburghese.

Qui l'organicità del tessuto sinfonico calibrato con arte geniale dal compositore, mostra il respiro, e anche la leggerezza, delle avvaloranti armoniche letture del passato, non ideologizzate, o arbitrariamente imbellettate in artificiose confezioni virtuosistiche. Se c'è virtuosismo nella realizzazione dei monacensi, è in funzione dei valori - come nell'*Egmont* Ouverture, di Beethoven, che apre la registrazione live - di un sinfonismo di storica definizione, che chiede di essere ripreso, con devota eloquenza, nelle sue ideali solide strutture.

**Brahms. Sinfonia n.1. Münchner Philharmoniker
Christian Thielemann dir. DG 477 6404**



Grande lezione beethoveniana

Superato malamente l'imbarazzo e il generico, inibente senso di inadeguatezza nel proporre la *Missa solemnis*, op.123 di Ludwig van Beethoven (1770-1827),

chi scrive intende fare partecipare l'eventuale lettore della superiore concezione di quest'opera grandiosa per spirito e forma, e di come essa si ponga a paradigma della musica occidentale, e addirittura come metafora del pensiero moderno, astruendo dall'intreccio delle discipline. Al giudizio più alto a celebrazione di questo monumento - animato sembra, tramite il genio dell'autore, da afflato divino - autorizza lo studioso più lucido, dotto e coraggioso oggi operante in Italia, il quale, con la sua monografia ha dato il più ingente contributo alla comprensione del Massimo, e del suo (e nostro) tempo: "La Messa è *la cosa*, l'enorme, il mistero da cui tutto dipende e discende, la gloria, la prosperità. [...] Tutti lo interrogano, e lui non risponde, o risponde a caso, accende ipotesi, progetti. Lascia dire, e così crescono gli enigmi. Lascia filtrare rade ammissioni. La *Missa* sta al centro del suo cielo. Ferma. Immane. Polo positivo e occulto, traguardo di favola e ricchezza", (Piero Buscaroli, *Beethoven*, Rizzoli).

La *Missa solemnis* (1819-metà 1823) dedicata all'allievo mecenate arciduca Rodolfo d'Austria avrebbe dovuto celebrare la nomina di Rodolfo ad arcivescovo di Olmütz il 4 giugno 1819 ma nel corso della stesura, assai meditata, la concezione dell'opera si sviluppò fino a raggiungere la dimensione e la profondità che si conosce, e richiese un arco di tempo molto maggiore, che implicò anche delicate trattative finanziarie.

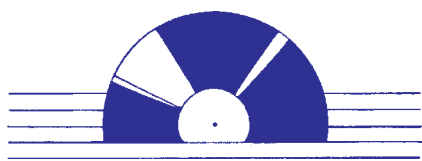
Prima della parziale esecuzione viennese del 7 maggio 1824, che passò alla storia, la prima integrale fu realizzata il 18 aprile a San Pietroburgo per iniziativa del principe Galitzin, altro devoto sostenitore del Sommo. "Il genio è un uomo nella cui testa il mondo come rappresentazione ha raggiunto un grado di chiarezza in più, e vi resta più nettamente impresso", scrive Schopenhauer (a chi pensava?) nei *Parerga e Paralipomena*, 54, e Beethoven, dettando la *Missa* sotto un'urgenza si direbbe irradiante e liberatoria, ha donato agli uomini la possibilità di una ineffabile avventura dello spirito e della mente, che si vorrebbe non limitata all'appassionato di musica, o anche solo di storia. In questo radioso cristallo di arte e devozione, nei canonici *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus - Benedictus* e *Agnus Dei*, nelle forti e tenere implorazioni, nelle fughe glorificanti, nei fantastici assoli vocati alle sfere superne, negli accenti di ardente adorazione, nelle volitive affermazioni della fede, Beethoven scolpisce le istanze più vere e *necessarie* dell'uomo: di ogni tempo, si direbbe. Otto Klemperer (1885-1973) rivela, nel miracolo dell'aria mossa ad arte, il corpo sonoro dell'altissima opera e la ripresa avviene nel corso di un concerto pubblico il 28 ottobre 1963 al Royal Festival Hall di Londra; le voci soliste erano quelle del soprano Elisabeth Söderström, del contralto Marga Höffgen, del tenore Ernst Haefliger e del basso Gottlob Frick. Tre anni avanti aveva consegnato al disco, sempre sul podio della Philharmonia Orchestra, la *Missa* con le stesse due voci femminili, nel quadro dell'attività di registrazione in studio alla quale era stato chiamato da Walter Legge (che Dio l'abbia in gloria!) alla fine del 1954; l'arcigno direttore, carico di meriti a lungo conclulcati, e di una

fama gestita tra difficoltà di ogni genere, ebbe da Legge il più ampio credito e lungo sedici benedetti anni registrò tutto il suo vasto repertorio alla testa della Philharmonia, l'orchestra londinese che Legge aveva fondato nel 1945 con i finanziamenti del maraja di Mysore, che meglio non potevano essere utilizzati. Oggi questo illuminato lavoro è patrimonio dell'umanità.

E sarà anche il caso di fare un po' di riflessione storica su esecuzioni dello spessore della presente, la cui creativa intensità la colloca ai vertici, con poche altre realizzazioni: da contare sulla dita di due mani, o poco più, nell'arco di un secolo.

Beethoven. Missa Solemnis.

**Soli, Philharmonia Chorus & Orchestra, Klemperer, dir.
Testament SBT 1408**



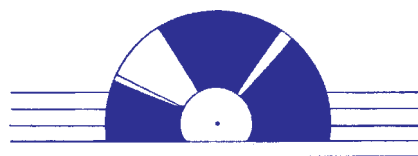
Lazar Berman e Liszt

È un capitolo della grande avventura del pianoforte in due CD. Un capitolo festoso, con fuochi d'artificio, come la maggior parte dei concerti di Lazar Berman (1930-2005) la cui arte si rapportava credibilmente alle esibizioni dei leggendari virtuosi della prima metà del '900 per i quali la tastiera era davvero priva di segreti, intimo com'era il rapporto con le dita, la mano, la mente, in uno stupefacente artificio creativo, in cui il segno sullo spartito era un input più che suggestivo, evocativo.

Chi abbia udito Berman nei suoi programmi lisztiani soprattutto, ma anche russi moderni, non avrà avuto difficoltà a comprendere come la sua arte implicasse una empatia fisica con la tastiera, con la meccanica, persino con le vibrazioni materiche - metalliche e ignee - dello strumento, nell'esercizio di doti intellettuali assolutamente superiori e di una tecnica di scuola eccellente ma che, personalmente, nulla escludeva ai fini della concretezza dei risultati: c'è chi assicura che solo con lui poté udire gemere il grande strumento senza per questo che il, per molti versi inimitabile, pianista desse l'impressione di *pestare*, come si dice, e talvolta purtroppo accade.

Questo concerto in crescendo, raccolto nella interezza, con un ottimo e anche avventuroso effetto di presenza, da Renato Caccamo - una provvida eminenza grigia del disco - ha dato gioia anzitutto ai numerosi newyorkesi il 26 ottobre 1977, un anno dopo l'esordio di Berman negli USA, ed ora al pubblico italiano: con la *Ciaccona* di Bach-Busoni, la *Suite da Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, *Funerailles* e la *Sonata in si min.* di Liszt, due bis (Chopin e Skrjabin). Un *bonus* schumanniano, la *Sonata n.1* op.11, registrata a Milano nel 1972, arricchisce il fantasioso programma, e lo raccomanda ulteriormente, ce ne fosse bisogno.

**Lazar Berman (pf) at Carnegie Hall.
Idis 6516/17 2 CD**

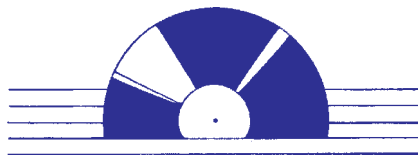


Raro Celibidache italiano

Bruckner è sempre stato ai vertici del pensiero di Sergiu Celibidache (1912-1996), la mente più alta che abbia lavorato a favore della Musica nella seconda metà del Novecento almeno. Bruckner soprattutto ha nutrito, con la complessa struttura della propria idea sinfonica, la formulazione di quel disegno fenomenologico che ha reso nuovo, e singolarmente creativo, il rapporto di Celibidache con l'orchestra, con la musica. Piero Buscaroli, che con la consueta passione lamentò la scomparsa del grande direttore come "la metafora di una fine", scrisse che "con essa si scavava il tratto conclusivo di una parabola disegnata da tempo: l'estinzione della direzione d'orchestra in quanto rivelazione demiurgica nella memoria di una cultura". Il grande rumeno - a petto del quale i direttori oggi celebrati, ed imposti dal marketing del disco, si riducono alla diafana trasparenza - ha sempre osteggiato la registrazione, non per capriccio ma perché, nell'artificiale manipolazione, il suono e la sua riproduzione obiettivamente si impoveriscono di corpo e perdono efficacia nell'azione primaria, che è mirata alla coscienza dell'uomo.

In vecchiaia l'Intransigente smussò le proprie avversioni e consegnò alla posterità tre Sinfonie di Bruckner in suono e immagine: testimonianze somme del magistero elargito dal podio dei suoi Münchner Philharmoniker; qui Celibidache, che in Italia lavorò a lungo, guida la efficace Orchestra torinese della RAI; nel vigore della splendida maturità egli stava elaborando la propria originale formulazione espressiva e nella ricreazione sonora del geniale testo, il suo gesto, di inusitata creatività, evoca inediti sortilegi sonori.

**Celibidache dirige la Sinfonia n.9 di Anton
Bruckner. Orchestra Sinf. della RAI di Torino.
Opus Arte OA 0976 D**



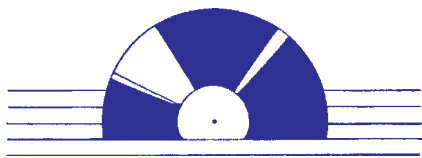
Le sacre feu di Stravinsky

Parigi, Theatre des Champs Élysées, 29 maggio 1913: *Le sacre du printemps*, nella coreografia di Nijinsky creata per i Ballets Russes di Djaghilew, sotto la direzione di Pierre Monteux, solleva un pandemonio. La serata, animata dall'aggressività che accolorava i sostenitori contrapposti ai detrattori, è passata con molti dettagli alla Storia. E ai vertici della Storia della musica

del '900 si è collocata la grande partitura, composta in un paio d'anni: in essa Igor Stravinsky (1882-1971) ha fatto confluire, come è noto, materiali di derivazione folklorica elaborati con sapiente fantasia: ritmi articolati anche con pesante irregolarità, melodie, la ricchissima gamma cromatica nelle armonie allargate; dall'opera, nella sua cristallina sintesi, emana un'idea superiore di energia, prodigiosamente trasposta nella grandiosa, espressiva partitura. Un capolavoro assoluto, emblematico del Novecento.

Per la serie "Keeping Score" Michael Tilson Thomas ha firmato un DVD musicale ricchissimo, esemplare, di cui non si sa come dire tutto il bene possibile in poche righe, per segnalare al musicofilo, e anche al giovane futuro addetto ai lavori, gli alti meriti dell'intelligentissimo, mirabile lavoro di analisi, e di invero nel suono - e sulla scena, con esempi coreutici storici chiarissimi - dell'intuizione geniale, e del coraggio vincente, di Stravinsky. Il competente lavoro maieutico di Tilson Thomas - elegantissimo, coltissimo, accattivante talento - con la lodevolissima orchestra e con i singoli strumentisti spesso chiamati allo scoperto, rivela, nota per nota, il segreto degli infiniti sortilegi sonori stravinskiani. L'esecuzione finale in concerto del *Sacre*, preceduta dalla Suite da *L'uccello di fuoco*, è semplicemente di riferimento. Da non perdere.

**Stravinsky. Le Sacre du printemps,
San Francisco Symphony
Michael Tilson Thomas, dir.
UPC 8 21936-0015-9 2**



Furtwängler

Il compianto Teodoro Celli non esitò a definire - in tempi angustiati dal terrore diatonoclasta dei dodecafonicisti, seriali, aleatori, e compagnia bella - i *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss (1864-1949) "l'ultima opera della storia della musica". E non si può non essere sostanzialmente d'accordo.

L'eventuale lettore tollererà l'enfasi, ma occorre definire storico il concerto londinese del 22 maggio 1950 in cui Wilhelm Furtwängler presentò al mondo, a otto mesi dalla scomparsa dell'autore, le quattro brevi stupende pagine indissolubilmente tra loro legate.

Quando morì Wagner, Richard Strauss contava diciannove anni ed aveva già composto la *Serenata* op.7 e il *Concerto n.1* per corno. L'irresistibile ascesa del compositore bavarese ebbe un avvio travolgente con i celeberrimi Poemi sinfonici che videro la luce entro lo sfumare del Grande Secolo. La vicenda creativa di Richard Strauss mosse dunque da lontano e nella lunga operosa vita (aveva otto, nove anni quando scrisse l'Overture per la commedia *Hochlands Treue*) egli maturò quel primato nella musica moderna che oggi non

è rischioso riconoscergli quando si tenga conto del superiore ruolo - conclusivo in un'epoca irripetibile e senza futuro - per significati: nella fortuna del teatro, del repertorio sinfonico, della cameristica.

Ma qui si deve celebrare un CD storico come pochi, che vede anzitutto Wilhelm Furtwängler sul podio della Philharmonia Orchestra, fondata e gestita da quel mago della musica che fu Walter Legge, il quale non avrebbe potuto utilizzare meglio i finanziamenti elargiti all'uopo dal Maraja di Mysore: il ricordo almeno del nome è d'obbligo. Il grande direttore tedesco volle partecipare dell'evento Kirsten Flagstad; il soprano norvegese dalla affascinante incorrotta vocalità, a dispetto dei cinquantacinque anni d'età, due mesi avanti aveva sostenuto la parte di Brünnhilde nel *Ring* wagneriano da lui diretto alla Scala, e dopo tre anni sarebbe stata la sua straordinaria Isotta nel più grande *Tristan und Isolde* mai affidato al disco: ancora la formidabile Philharmonia Orchestra, ancora il provvidenziale talento di Walter Legge alle spalle.

Tornando ai *Quattro ultimi Lieder* - la prima esecuzione era già nota in Italia per un LP della Cetra (1977) ma oggi è collocata, con il miglior suono possibile, nell'intero concerto - occorre almeno ricordare che essi sono tra le pochissime opere del Maestro eseguite postume; i testi di *Beim Schlafengehen*, *September*, *Frühling*, *Im Abendroth*, (ma nella edizione Boosey & Hawkes, 1950, la successione è: 3, 2, 1, 4) sono di Herman Hesse e di Joseph von Eichendorff; essi, vivificati da un tessuto musicale intriso di ardente nostalgia, rappresentano l'epicedio artistico di una lunga esistenza percorsa consapevolmente nel declino di un universo, di una civiltà animata nei valori da una dialettica aspra come in poche altre occasioni.

L'ottantunenne Maestro - che aveva superato indenne nel fisico il travaglio dei due secoli, il primo conflitto mondiale, il nazismo, la seconda Guerra mondiale: aveva insomma assistito al crollo della sua civiltà - la mattina del 30 aprile 1945, si vide requisire dalle truppe americane, che lo avevano scambiato per l'autore del *Bel Danubio blu*, la sua dimora di Garmisch. Il crepuscolo. Anche questi materiali entrano nelle belle pagine di Quirino Principe che nel suo fondamentale, magistrale *Strauss* (Rusconi, 1989) descrive i *Vier letzte Lieder* come "il tratto finale della creatività straussiana, tanto breve quanto consumato in dolorosa intensità"; essi intendono testimoniare come il grande Maestro, il Massimo, commosso ma a ciglio asciutto, guardi al suo passato, e con la verità dell'arte restituisca ad esso, d'autorità, una grandezza che sembrava conculcata.

Nel raccomandare questo CD è inevitabile ricordare il programma wagneriano a completamento: *Preludio e Morte di Isotta* dal *Tristano e Isotta*; *Viaggio di Sigfrido* e *Olocausto di Brunilde* da *Il crepuscolo degli dei*, in esecuzioni di affascinante pregnanza.

**Wilhelm Furtwängler dirige Strauss e Wagner.
Kirsten Flagstad, sopr. Philharmonia Orchestra.
Testament SBT-1410**

Umberto Padroni

Non spegniamo la musica

di Nando Dalla Chiesa

Questo è un appello appassionato in difesa delle accademie e dei conservatori d'Italia. È un appello rivolto pubblicamente al governo di cui faccio orgogliosamente parte e alla maggioranza che lo sostiene. Un appello per venti milioni di euro, meno del costo di un chilometro di autostrada. Venti milioni calcolati con precisione chirurgica per consentire al nostro sistema di alta formazione artistica e musicale di non affondare. Si badi: non *aggiuntivi* rispetto al 2007. Ma reintegrativi dei fondi dell'anno scorso; quelli, cioè, che hanno permesso al sistema di tirare la testa fuori dall'acqua in cui stava affogando dopo la micidiale cura da cavallo subita nell'ultimo anno del governo Berlusconi-Moratti.

Si resta a bocca aperta, c'è da non crederci. L'Italia e la sua tradizione artistica. L'Italia e la sua tradizione musicale. Il nostro biglietto da visita all'estero. Il made in Italy di secoli e millenni. Ciò che nessuno ci potrà mai imitare. Il nostro petrolio. I nostri giacimenti. Il nostro futuro è il nostro passato. Non si contano davvero le metafore usate dai leader politici e dagli intellettuali per definire il ruolo che la produzione artistica gioca e può giocare nelle nuove vie di sviluppo del paese, nella sua competitività internazionale, nella sua crescita civile. La produzione ma, ovviamente, anche la formazione artistica. Perché la musica del passato qualcuno dovrà ben interpretarla e rinnovarla. E gli artisti italiani non dovranno solo riposare nei cimiteri illustri, ma dovranno soffiare il loro talento nella civiltà contemporanea, produrre nuovi capolavori, innervare della loro incessante creatività le nostre città, le nostre gallerie, i nostri stessi prodotti industriali e culturali. Siamo d'accordo su questo? E' importante capirlo: siamo d'accordo o no? E allora perché è così difficile, quasi proibitivo, ottenere questi venti milioni in Finanziaria? Attenzione: non venti milioni per questo o quel centro di ricerca o culturale, legato a un potentato politico regionale. Non venti milioni per un'opera clientelare. Ma venti milioni per l'intero sistema pubblico, ventisette accademie e un'ottantina di conservatori e istituti pareggiati. Contati e ricontati, proprio l'osso e nulla di più. Perché, nella penuria di mezzi trovata, il ministero dell'università in quest'anno e mezzo di governo ha ben cercato (e anche con qualche successo) di trasmettere il messaggio che un euro usato lavorando con intelligenza,

entusiasmo, diligenza e fantasia vale dieci euro. Ma l'euro ci deve essere. E invece, incredibilmente, anche quell'euro sfugge, viene lesinato, forse non ci sarà. Così ci sono ormai accademie e conservatori, anche di qualità, che rischiano di chiudere; e che chiuderebbero, sia chiaro, pure se raddoppiassero le tasse agli studenti. Istituti a cui basta poco perché con poco ormai si sono abituati a vivere. Così come poco basta ai docenti per il rinnovo dei loro contratti, e che oggi si sentono comunicare senza appello che i soldi che c'erano se ne sono già andati tutti via per il rinnovo dei contratti della scuola.

Davvero il paese vuole umiliare, marginalizzare, cacciare in cantina quel sistema dell'alta formazione artistica e musicale che può esserne uno dei più strepitosi gioielli? Certo, accademie e conservatori, da sempre lasciati a se stessi da un'Italia incolta e senza progetti, hanno i loro difetti e i loro ritardi. Le loro autoreferenzialità, le loro litigiosità e anche le loro mediocrità (come, peraltro, anche il sistema universitario). Ma io le ho girate in lungo e in largo, queste istituzioni. E vi ho trovato tesori indescrivibili di bravura e di passione, geni giovanili purissimi, inventiva e spirito creativo. Pianisti, violoncellisti, grafici, pittori, scenografi d'eccellenza. E non posso accettare l'idea che per questo intero sistema, per farlo sopravvivere, non si possano trovare venti milioni. Non voglio criticare nessuno e niente. Nel mio anno e mezzo di partecipazione al governo nessuno mi ha mai sentito dissentire pubblicamente da un collega, nessuno mi ha mai sentito dire una parola non dico di pessimismo ma neanche di disincanto. Ho recitato con convinzione assoluta e doverosa la parte del soldatino al fronte. Ma risulta difficile vedere stanziare somme ingenti, assai più ingenti, per opere e scelte di ogni tipo (tutte assolutamente legittime, sia chiaro), compresi gli istituti di formazione privati, e assistere all'apnea di un pezzo cruciale del nostro patrimonio formativo pubblico, comprensivo - dobbiamo ricordarlo? - di valori inestimabili in opere d'arte, architetture, biblioteche e archivi storici.

E tuttavia, passando dai principi di cultura civile alla politica purissima, dirò di più. Davvero il governo, questa maggioranza, vogliono rinunciare a dire davanti al paese di avere per la prima volta restituito a dignità, di avere dato prospettive di sviluppo a questo settore?

Perché il paradosso politico è proprio questo. Che con il governo Prodi viene attuata - dopo otto anni di attesa! - la riforma dell'intero settore, che una legge del '99 portò a pieno titolo ("a costo zero", stava scritto...) nel sistema universitario. Non solo. Mentre viene finalmente attuata la riforma, vengono anche varati i poli di alta formazione artistica e musicale in alcune grandi città (Genova, Milano, Napoli e Verona le prime), sistemi economici-artistici in grado di cambiare radicalmente gli orizzonti, anche internazionali, di queste istituzioni. Ed ecco che mentre si spinge in avanti tutto il sistema, arriva il rigurgito del passato, la vecchia ideologia del mettere l'arte in cantina. Così chi soffia contro il governo ha buon gioco. Da giorni si susseguono le occupazioni di accademie e conservatori. Napoli. Poi Roma. Lunedì Pesaro. E altre se ne annunciano. È vero che gli studenti sono spesso disinformati, che vien fatto loro credere che i loro titoli di studio siano carta straccia e che incontrarli nelle loro assemblee può aiutare a fare chiarezza; ma essi esprimono comunque un disagio autentico che nasce da una sensazione di fondo, quella che per loro (più di sessantacinquemila) ci sarà sempre, alla fine, una condizione di abbandono. E altrettanto esprimono i sindacati; i quali, umiliati nelle loro (modeste) richieste,

minacciano il blocco delle attività. Ma ha un senso politico tutto questo?

Ha un senso che proprio il governo che potrebbe vantarsi di avere dato al paese una nuova, più avanzata formazione artistica e musicale, diventi l'obiettivo di una protesta che sta dilagando nel paese? Per venti milioni e per pochi altri milioni di rinnovo contrattuale? Dice che l'Unione paga dall'inizio un difetto di comunicazione. Ecco, io sto provando a ovviare a questo difetto dopo avere cercato con il ministro Mussi di sensibilizzare i luoghi di decisione politicoparlamentare della Finanziaria.

Mi rivolgo a chi può intervenire nelle sedi istituzionali, ma anche agli intellettuali, a chi ha a cuore il futuro della nostra produzione artistica, affinché questo taglio non si compia. Perché un chilometro di autostrada, magari di qualche opera che rimarrà incompiuta, si converta nella tranquillità minima di più di cento istituzioni di alta formazione artistica e musicale. Al resto penseranno il lavoro, l'intelligenza, la parsimonia, la passione, la fantasia. Perché l'uno si può moltiplicare per dieci. Lo zero no.

Nando Dalla Chiesa, Sottosegretario Ministero dell'Università e della Ricerca

Conservatori: Università?

di Giorgio Bruno Civello

Con riferimento all'articolo "Napoli, il ritmo dell'occupazione al Conservatorio" di Francesca Pilo apparso su "Il Mattino" di venerdì 30 novembre u.s., ritengo utile puntualizzare alcuni aspetti necessari per chiarire la problematica sollevata dagli studenti occupanti. In particolare gli studenti sembrano essere preoccupati sul valore attribuito ai titoli rilasciati al termine dei corsi introdotti a seguito della riforma (Legge 508/99).

In premessa è essenziale sottolineare la differenza sostanziale tra il valore legale di un titolo e l'equipollenza tra titoli.

Il valore legale di un titolo è riferito al riconoscimento in via generale di un percorso formativo svolto all'interno del sistema nazionale, mentre l'equipollenza attiene alla comparazione fra titoli i quali, pur avendo denominazioni e percorsi distinti, sono assimilabili sotto il profilo dei contenuti e degli obiettivi finali.

Allo stato non può essere messa in alcun modo in discussione la piena validità legale dei nuovi titoli, come è peraltro dimostrato sia dal pieno riconoscimento a livello europeo (si pensi alla mobilità Erasmus) sia dalla possibilità di proseguire gli studi nel sistema universitario (nelle lauree specialistiche e nei dottorati di ricerca). Mentre non può sfuggire che il problema

dell'equipollenza con i titoli universitari potrà essere affrontata solo dopo la definizione a regime dei nuovi ordinamenti didattici, già in corso, per la necessaria comparazione tra i percorsi.

Nello specifico, il problema sollevato dagli studenti di Napoli sembra essere originato dal mancato riconoscimento dei nuovi titoli di I e di II livello conseguenti ai percorsi introdotti dalla riforma ai fini dell'insegnamento nel sistema scolastico.

Nel nostro ordinamento è principio consolidato che l'insegnamento di qualunque disciplina nella scuola di ogni ordine e grado prevede il possesso di competenze qualificate con riferimento anche alle metodologie didattico-pedagogiche, acquisite in specifici corsi di specializzazione. Proprio per tali motivazioni il Ministro Mussi ha emanato di recente un Decreto, concordato con il Ministero della Pubblica Istruzione, che definisce gli ordinamenti relativi al Biennio di II livello specialistico per l'insegnamento di educazione musicale e strumento nella scuola secondaria.

L'attivazione di tale biennio da questo anno accademico ha creato inevitabilmente un problema transitorio generato dalla coesistenza tra il vecchio e il nuovo ordinamento che, comprensibilmente, suscita preoccupazione negli studenti.

Infatti, mentre i diplomi di Conservatorio conseguiti in base al vecchio ordinamento mantengono la loro validità per l'inserimento nelle graduatorie per le supplenze nelle scuole in forza di una specifica norma di legge, i nuovi diplomi triennali, pur conseguiti al termine di percorsi formativi più qualificanti sia per l'impegno complessivo dello studente sia per i contenuti, non hanno al momento alcun riconoscimento in quanto, come già detto, presuppongo il loro completamento nel Biennio di II livello.

Tale disparità è innegabile. Ritengo quindi che si debba attivare una specifica intesa con il Ministero della Pubblica Istruzione per assicurare che sia i titoli del vecchio ordinamento sia i Diplomi triennali di I livello conseguiti entro l'anno accademico 2006/2007 - e cioè

prima dell'attivazione dei Bienni specialistici ad indirizzo didattico - siano equiparati a tutti gli effetti per l'inserimento nelle graduatorie delle istituzioni scolastiche.

Inoltre il Ministro Mussi ha già presentato al Consiglio Nazionale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale (CNAM), per il prescritto parere, un Decreto che definisce modalità e criteri per il riconoscimento dei crediti formativi acquisiti sia nei vecchi corsi di Didattica della Musica sia nei Bienni di II livello non ad indirizzo didattico.

Giorgio Bruno Civello, Direttore Generale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale del Ministero dell'Università e della Ricerca

Spettacolo: Consulenti 2007

Esperti/Consulenti Osservatorio dello Spettacolo

COGNOME	NOME	TITOLO	COMPENSO
ALBANO	SERENA	I media e lo Spettacolo dal Vivo	20.000,00
STUMPO	GIULIO	Relazione sull'utilizzo del Fondo Unico per lo Spettacolo 2006: finanziamenti pubblici allo spettacolo con particolare riferimento al settore del cinema	25.000,00
MASELLI	ANNA ROSA	Relazione sull'utilizzo del Fondo Unico per lo Spettacolo 2006: finanziamenti pubblici allo spettacolo con particolare riferimento al settore della prosa, della danza e delle attività circensi e dello spettacolo viaggiante	25.000,00
SARTUCCI	SILVIA	Ricerca ed inserimento di dati inerenti alla Relazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2006	20.000,00
MANGIALARDI	FRANCO	L'Europa e lo spettacolo: definizione puntuale dell'architettura dei finanziamenti concessi alle attività culturali di spettacolo, commentando gli strumenti messi a disposizione nell'Unione Europea e i requisiti richiesti ai fini del finanziamento	20.000,00
MORRONE	ANDREA	Attività di analisi e di studio finalizzata all'elaborazione dei testi legislativi e regolamentari in materia di Spettacolo con particolare riferimento ai profili della ripartizione delle competenze tra lo Stato, le Regioni e gli Enti territoriali	10.000,00
DI LUCA	ANNA MARIA	L'organizzazione di eventi culturali e la comunicazione nello Spettacolo dal Vivo	20.000,00
PERRELLA	ELENA	Il mondo della moda e lo spettacolo: osmosi e discrasie	25.000,00
PELLECCHIA	GIANPAOLO	Il marketing e la comunicazione per la promozione dello Spettacolo dal vivo	20.000,00
AMORUSO	MARCO ALDO	Individuazione della specificità del ruolo del Revisore contabile nell'attività di controllo nelle Fondazioni lirico-sinfoniche: proposizione di eventuali indirizzi operativi nel concreto svolgimento del mandato di Revisore contabile nominato dal Ministero vigilante	20.000,00
ALBERTI	BENEDETTA	Studio sulle modalità di utilizzo e relativa compatibilità di spazi archeologici monumentali per manifestazioni dello Spettacolo	20.000,00
DONAT-CATTIN	PAOLO	Coesistenza di interventi a sostegno dello Spettacolo tra Stato ed Enti territoriali: rilevazione delle criticità e discrasie	25.000,00
NAPOLITANO	RICCARDO	I circuiti teatrali territoriali: censimento dei circuiti e delle reti formali ed informali, trattando criticamente i modelli di organizzativi di networking e l'applicazione al settore dello spettacolo	25.000,00
ASSUMMA	FRANCESCA PA	Arte sacra e spettacolo dal vivo. Ricognizione critica del patrimonio immateriale sacro nel territorio italiano: censimento delle realtà presenti, analisi del contesto socio-economico di riferimento e relativa tutela	20.000,00
NICOLETTI ALT	UMBERTO	La figura professionale dell'agente dello spettacolo dal vivo: analisi della disciplina attuale e ricadute sull'operatività dei teatri e sulla trasparenza del mercato. Analisi critiche delle disfunzioni riscontrate: proposte di riforma	20.000,00
RUCCIA	GIANCARLO	Ricognizione degli statuti delle Fondazioni lirico-sinfoniche al fine di proporre eventuali modifiche legislative o regolamentari nell'intento di migliorare i rapporti tra le Fondazioni e i soci privati, sia sotto il profilo della rappresentatività, sia sotto quello della contribuzione	20.000,00
PELLEGRINO	GIANLUIGI	Analisi dell'evoluzione della legislazione in materia di spettacolo dal 1985 al 2006	21.000,00
SANTOMIERO	CHIARA	Metodologia di comunicazione dello Spettacolo in relazione ai rapporti con le confessioni religiose	20.000,00
URCIUOLI	CLAUDIO	Fund raising nel settore dello Spettacolo dal Vivo: stato dell'arte ed attuale regime giuridico".	20.000,00
DE CESARE	FRANCA	Il circo: arte e tradizione	20.000,00

Rubrica telefonica

La Direzione generale per lo spettacolo dal vivo si è trasferita in
Piazza Santa Croce in Gerusalemme 9/a 00185 Roma

Cognome	Nome	Direzione	Servizio	Telefono	Piano	stanza
NASTASI	Salvatore	s	dgs	6723 3202	3	321
	Segreteria			6723 3314	3	320
BASCONI	Giuseppe	s	sdg	6723 3350	0	3
CESARINI	Silvana	s	sdg	6723 3306	2	219
GOBBETTI/PARENTE	Carla/Antonio	s	sdg	6723 3209	3	323
GUGLIELMOTTI	Flavia	s	sdg	6723 3321	2	219
MERCURELLI	Enrica	s	sdg	6723 3300	2	212
PARENTE	Antonio	s	sdg	6723 3406	3	323
RIZZO	Daniele	s	sdg	6723 3324	0	3
ROSA	Giovannino	s	sdg	6723 3307	2	217
SCHETTINO	Mauro	s	sdg	6723 3338	3	311
SPAGNUOLO	Pasquale	s	sdg	6723 3389	3	320
VOLPE	Michele	s	sdg	6723 3218	1	125
Di Lauro	Maria	s	sgr.dgs	6723 3340	3	320
LILLI	Francesca	s	sgr.dgs	6723 3360	3	320
MAZZORANA	Andrea	s	sgr.dgs	6723 3380	3	320
	fax			6723 3287		

Servizio II - Attività musicali

Cognome	Nome	Direzione	Servizio	Telefono	Piano	stanza
D'ANDREA	Marina	s	2	6723 3351	3	310
BELARDINELLI	Stefania	s	2	6723 3347	3	316
BOLDRINI	Paola	s	2	6723 3337	3	316
CATRAMBONE	Rosa	s	2	6723 3386	3	325
CLEMENTE di SAN LUCA	Rita	s	2	6723 3358	3	317
D'ANGELO	Elena	s	2	6723 3335	3	324
DE SANTIS	Rita	s	2	6723 3373	3	324
INGRATTA	Mariannina	s	2	6723 3359	3	326
LATINI	Roberto	s	2	6723 3341	3	326
LOMBARDO	Francesca	s	2	6723 3355	3	317
MARINO	Giuseppina	s	2	6723 3336	3	325
MARRA	Silvia	s	2	6723 3387	3	325
MAZZONI	Massimo	s	2	6723 3381	3	316
MINICHIELLO	Enza	s	2	6723 3334	3	324
PICA	Francesca	s	2	6723 3339	3	316
POMPEI	Daniela	s	2	6723 3371	3	324
SABATUCCI	Elena	s	2	6723 3357	3	317
SCORCIA	Giovanna	s	2	6723 3353	3	325
SIMONETTI	Manuela	s	2	6723 3356	3	318
VANORE de SPAGNOLIS	Paolo	s	2	6723 3385	3	318
	Esposito			6723 3283	3	326
	fax			6723 3295		

Servizio III - Attività teatrali

Cognome	Nome	Direzione	Servizio	Telefono	Piano	stanza
CRISCUOLO	Caterina	s	3	6723 3342	3	309
BONFA'	Loredana	s	3	6723 3332	3	329
CANALI	Pierluigi	s	3	6723 3349	3	308
D'ADAMO	Elisabetta	s	3	6723 3370	3	327
DARDANO	Maria Luisa	s	3	6723 3346	3	330
GIULIANI	Giovanna	s	3	6723 3366	3	329
IACHETTI	Corrado	s	3	6723 3365	3	328
LAVORGNA	Maria Teresa	s	3	6723 3348	3	329
MARCONE	Annamaria	s	3	6723 3368	3	330
PANNUNZIO	Alessandro	s	3	6723 3388	3	328
PORCARI	Antonella	s	3	6723 3377	3	327
ROSSETTI	Vittoria	s	3	6723 3382	3	330
ROSSINO	Ester	s	3	6723 3352	3	308
TOSTO	Cristina	s	3	6723 3374	3	328
fax				6723 3296		

Servizio IV - Attività liriche

Cognome	Nome	Direzione	Servizio	Telefono	Piano	stanza
GRAZIANO	Enrico	s	4	6723 3343	3	313
CRESPINA	Sabrina	s	4	6723 3372	3	312
LATTUCA	Mariangela	s	4	6723 3345	3	315
PASQUALONI	Patrizia	s	4	6723 3379	3	315
ROSSETTI	Loredana	s	4	6723 3383	3	314
SEGNALINI	Marina	s	4	6723 3344	3	314
fax				6723 3298		

Servizio V - Attività di danza, per le attività circensi e dello spettacolo viaggiante

Cognome	Nome	Direzione	Servizio	Telefono	Piano	stanza
COLONNELLI	Nerea	s	5	6723 3361	3	301
ANZALDI	Maria Antonietta	s	5	6723 3367	3	305
BARONE	Gabriele	s	5	6723 3378	3	305
DALLAVALLE	Enrica	s	5	6723 3322	4	408
D'ANDREA	Anna	s	5	6723 3354	3	304
DI CARLO	Linda	s	5	6723 3369	3	305
MIOZZI	Roberto	s	5	6723 3333	3	305
MIRANDA	Carmelina	s	5	6723 3364	3	304
REFRIGERI	Rosella	s	5	6723 3305	4	408
SCALZONE	Rosa Maria	s	5	6723 3375	3	303
SEMPRECONDI	Anna Maria	s	5	6723 3362	3	302
fax				6723 3299		





CONFERENZA DEI DIRETTORI DEI CONSERVATORI DI MUSICA

Al Presidente della Repubblica

Al Presidente del Consiglio dei Ministri

Al Ministro dell'Università e della Ricerca

Ai Sottosegretari di Stato al Ministero dell'Università e della Ricerca

Al Presidente della Commissioni Cultura del Senato della Repubblica

Al Presidente della Commissione Cultura della Camera dei Deputati

e,p.c. Al Direttore Generale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale

Alle Organizzazioni Sindacali

Il Consiglio Direttivo della Conferenza dei Direttori, riunito in Roma il 23 gennaio 2008, nell'esaminare con sconcerto il testo dell'emendamento approvato dal Senato in data 18 gennaio 2008 riguardante la procedura di nomina dei Direttori delle Istituzioni AFAM,

RILEVA come tale emendamento crei un *vulnus* inammissibile al principio dell'autonomia delle Istituzioni di Alta Formazione Artistica e Musicale sancito nella Costituzione e ribadito sia nella Legge 508/99 sia nel D.P.R. 132/2003;

SOTTOLINEA i modi inaccettabili, anche dal punto di vista procedurale, con cui si è giunti all'approvazione di tale emendamento;

DENUNCIA la evidente complicità del Governo che, attraverso il suo rappresentante presente alla discussione, ha dichiarato di essere d'accordo con il testo dell'emendamento presentato dal relatore;

CHIEDE con forza che nel corso della discussione alla Camera dei Deputati l'emendamento in questione venga soppresso al fine di ristabilire il rispetto dei principi costituzionali sopra enunciati;

AUSPICA che prima della discussione del provvedimento alla Camera dei Deputati, una rappresentanza della Conferenza dei Direttori sia ricevuta dalla Commissione competente per una indispensabile e urgente audizione sul ruolo e sui compiti dei Direttori dei Conservatori.

Roma, 23 gennaio 2008



FOGLI D'ALBUM

Una vera schifezza!

Dopo sei mesi d'attesa, il Ministro Rutelli ha finalmente ricomposto le varie Commissioni centrali del Ministero per i settori dello spettacolo dal vivo (Musica, Danza, Teatro); quelle commissioni che hanno valore consultivo (secondo qualcuno, negli anni passati le decisioni venivano dal Direttore generale, Nastasi, su ovvio suggerimento, per quelle più impegnative, del Ministro, e la commissione le avallava) per l'attribuzione dei finanziamenti dello Stato allo spettacolo. Da sempre si è denunciato al Ministro che la composizione di dette commissioni tradiva interessi di dubbia moralità, e che la scelta dei singoli membri non scaturiva quasi mai da riconosciuta professionalità. Ora però il Ministro ha toccato il fondo, proponendo l'ennesima 'sóla' al mondo dello spettacolo. Ecco le nuove Commissioni (non sono complete perché la nomina di alcuni membri non spetta al Ministero):

Commissione Musica: Lorenzo Ferrero, Velia Papa, Flavio Emilio Scogna, Valerio Toniolo, Gioacchino Lanza Tomasi, Piero Rattalino.

Commissione Danza: Umberto Nicoletti Altimari, Francesca Pedroni, Carmela Piccione, Silvia Poletti. Quando ci si mette a spulciare nelle incomprensibili faccende pubbliche, si è soliti premettere: senza eccepire nulla sulle persone. Questa volta, no! non possiamo dirlo. Cominciamo dalla musica. Nulla da eccepire su Ferrero, molto invece da eccepire su Lanza Tomasi. Ma come, è appena andato via (mandato via?) dal San Carlo, commissariato dal Ministero per la voragine dei debiti, ed ora lo stesso Ministro che lo ha defenestrato, inviando il Commissario Nastasi, lo chiama ad esprimere pareri sulla qualità dei progetti proposti al finanziamento pubblico, e sulle rispettive somme da elargire? Ma allora, Ministro Rutelli, lei ha davvero la faccia tosta! Mi sorge il dubbio che, dopo una permanenza biennale in Commissione – una specie di affidamento ai servizi sociali, sui generis, del Ministero - lei lo voglia rimettere in circolazione, perché 'ha ben operato'. Ma Lei ha provato, magari attraverso il suo attendente Nastasi, a chiedergli conto del buco nero nei conti del San Carlo? Nelle more dei lavori della Commissione lo faccia e ci faccia sapere.

Su Rattalino, nulla da eccepire, detto in tutta sincerità. Ma uno poi si domanda: non lo si poteva far riposare un po' il celebre storico del pianoforte, una volta che ha lasciato Catania, e non essendo egli più un ragazzetto? Flavio Emilio Scogna è un compositore e direttore d'orchestra specializzato nel repertorio contemporaneo. La sua presenza in commissione potrebbe preludere ad una maggiore attenzione del Ministero verso la musica contemporanea? Se così fosse non si capisce perché negli ultimi anni, le associazioni che agiscono in tale settore,

sono state ridotte al lumicino e quelle ancora vive, letteralmente alla fame. Se si va a leggere il sito ufficiale del celebre compositore, alla voce 'direttore' si legge che ha diretto le più grandi orchestre internazionali, di cui segue elenco. Ad una

persona che scrive simili fandonie (l'elenco delle orchestre 'internazionali' che ha diretto) non si dovrebbe dare accesso a commissioni basate sull'assoluta e riconosciuta professionalità ecc...ecc...

Tutto da eccepire invece sugli altri due membri: Velia Papa e Valerio Toniolo; assessora la prima nelle Marche, esperta di teatro e docente in quasi tutte le università italiane; candidato alle elezioni comunali di Piazzola sul Brenta il secondo, trombato, per aver ricevuto solo 19 voti (immagino in una lista a foglia di margherita!), dirigente aziendale, già membro della Commissione Cinema (insomma Rutelli pur di averlo sempre al suo fianco, non bada a competenze!).

E già fin qui di vergogna ce n'è abbastanza.

Passiamo alla Commissione Danza. Colpisce la presenza, come primo della lista, di Umberto Nicoletti Altimari, seguito da tre giornaliste la cui presenza farà guadagnare al Ministro il premio delle pari opportunità anche quest'anno. Perché, Ministro, non ci fa sapere quanto ha inciso la presenza della Cinquetti nel Consiglio di Amministrazione dell'Arena di Verona?

Il caso di Umberto Nicoletti Altimari è altrettanto emblematico, per ragioni diverse. Nicoletti Altimari figura nell'elenco dei consulenti del ministero, per il 2007, per il settore 'agenti di spettacolo'.

Quando abbiamo pubblicato sul blog di Luigi Boschi questa notizia – appresa dal sito del Ministero – uno che fa veramente l'agente, ha scritto al blog che aveva sentito l'interessato, il quale gli aveva detto che la sua consulenza in realtà s'era svolta in un altro campo (anche perché ha smesso da parecchio la sua piccola agenzia, con sede a Spoleto) quello dei rapporti fra i giovani e la musica, argomento per il quale uno pensa che il Ministero si rivolga a persone con riconosciuta competenza nel campo.

Dopo l'apprezzata consulenza in campo musicale, Rutelli, per averlo comunque accanto a sé, lo ha messo nella Commissione Danza, dove ovviamente il membro capisce ancor meno; mentre, invece, l'Accademia di Santa Cecilia l'ha ingaggiato nella sua segreteria artistica, dopo la partenza di Gaston Fournier; e la benemerita Compagnia per la Musica in Roma di Ludovica Rossi Purini, gli ha riconosciuto una 'docenza': Umberto Nicoletti Altimari non ha mai insegnato prima da nessuna parte.

Chi poteva immaginare che Rutelli, a fine mandato, ci avrebbe donato due commissioni di tale schifezza? (P.A.)