

# MUSIC@

N.17 BIMESTRALE ANNO V MARZO-APRILE 2010

## RICCARDO MUTI INAUGURA IL NUOVO "CASELLA"

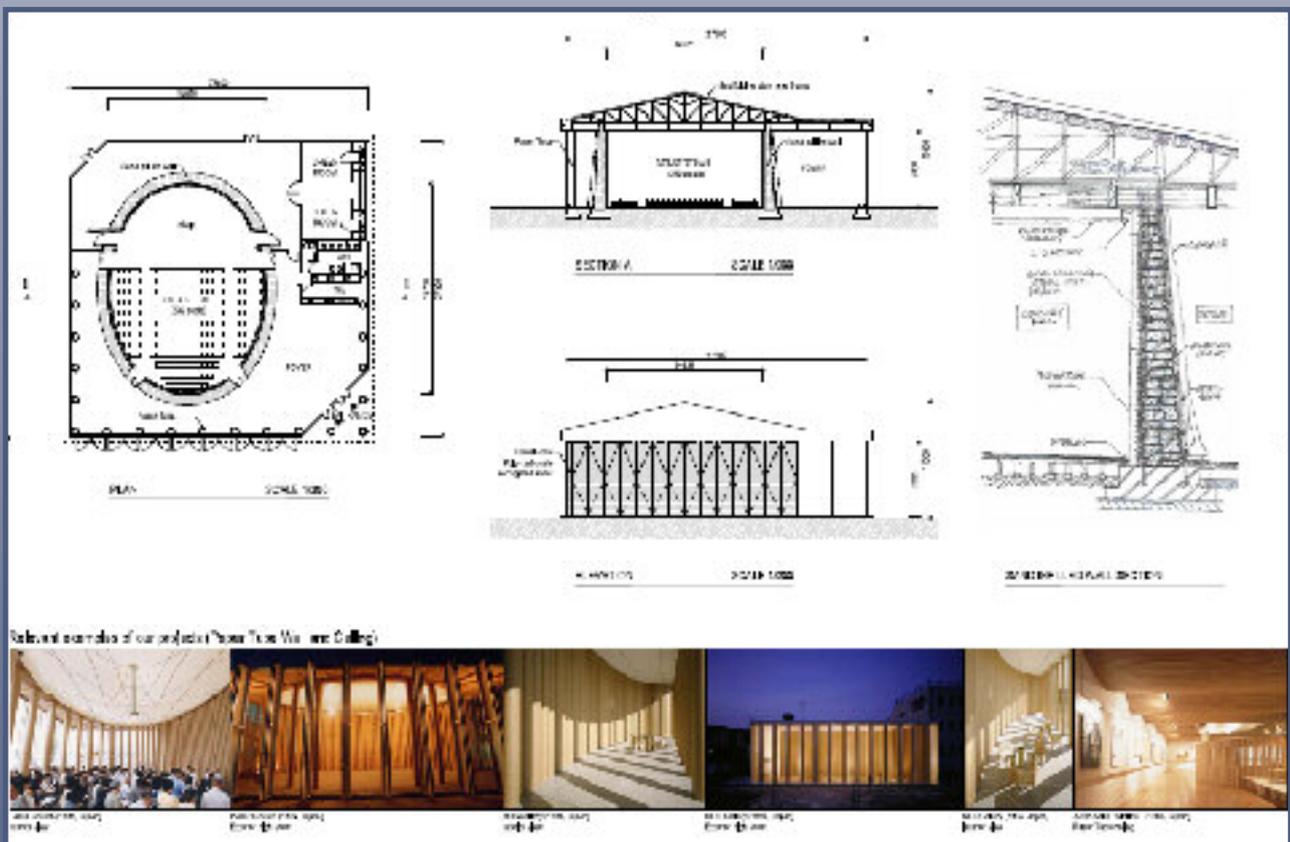


**Diego Matheuz: nuova giovane bacchetta dal  
Venezuela • Tutta la musica di Nino Rota:  
dossier di Nicola Scardicchio • Razzi, Vidolin,  
Bernardini sulla crisi della musica in Italia  
• Amarcord Scarlattiano di Roberto Pagano •  
Lucchesini per i 90 anni di Farulli • I nuovi Licei  
musicali partono con il piede sbagliato? •  
Callas-Serafin in mostra**

Si avvia ad una positiva conclusione la complicata vicenda dell'Auditorium progettato dall'Arch. Shigeru Ban e finanziato dal Governo Giapponese quale aiuto al mondo musicale aquilano colpito dal terremoto del 6 aprile 2009. Dopo l'annuncio dell'Ambasciatore del Giappone, Ando, fatto in occasione dell'inaugurazione della sede temporanea del Conservatorio il 22 dicembre 2009, il 18 gennaio 2010 è stato siglato l'accordo tra il Governo Giapponese, Protezione Civile, Provincia dell'Aquila, Comune dell'Aquila, Conservatorio Casella e Facoltà di Ingegneria dell'Aquila, per la realizzazione dell'Auditorium nella zona subito a valle del Conservatorio. Si tratta di una struttura che potrà ospitare 300 spettatori - direttamente collegata al Casella - che sarà messa al servizio di tutta la città e, in particolare, delle Istituzioni culturali aquilane che avranno necessità di spazi dove poter svolgere la propria attività. L'Auditorium va a completare idealmente l'edificio del Conservatorio e, nelle intenzioni di tutti, oltre che costituire un punto di riferimento per le attività artistiche cittadine, dovrebbe trasformarsi anche in luogo di aggregazione e di socializzazione in particolare tra i giovani della città.

E' intenzione del Conservatorio favorire la nascita di una cooperativa di gestione dell'Auditorium formata da ex alunni del Casella e delle altre Istituzioni formative aquilane, affinché tale struttura possa trasformarsi anche in un'occasione di lavoro per i giovani che abbiano voglia di cimentarsi nell'ambito del management culturale.

L'Auditorium, secondo quanto previsto nell'accordo, dovrebbe essere completato entro la primavera del 2010.



# 22 DICEMBRE 2009



## INAUGURAZIONE



## DEL



# “CASELLA”

*Foto di Ludovica Carioti*



Foto di Ludovica Carloti

- 4** 22 dicembre 2009  
Muti inaugura il nuovo "Casella"  
Immagini
- 6** Vi racconto l'emozione  
di quel giorno  
**di Pietro Acquafredda**
- 7** Mostre  
Callas-Serafin  
La "divina" e il suo maestro  
**di Bruno Tosi**
- 10** Interviste. 1  
Diego Matheuz  
**a cura della redazione**
- 15** Anniversario Scarlatti  
Romanzo di un romanzo  
Amarcord scarlattiano (I)  
**di Roberto Pagano**
- 20** Compleanni  
Farulli compie 90 anni  
**di Andrea Lucchesini**
- 22** Fogli d'Album  
Muti attendiamo  
**di Bastiano**
- 23** Dossier  
Nino Rota e tutta la sua musica  
**di Nicola Scardicchio**
- 38** Interviste.2  
Nino Rota. Il mio amico magico  
Intervista a Federico Fellini (1979)  
**di P. A.**
- 40** Forum  
Istantanee dalla crisi della  
musica italiana  
**Interventi di Nicola Bernardini,  
Alfonso Borrone, Andrea  
Corazziari, Antonio Doro, Ciro  
Longobardi Fausto Razzi, Italo  
Vescovo, Alvisè Vidolin**
- 45** Documenti  
Licei musicali in arrivo  
**di Bruno Carloti**
- 47** OMNIBUS  
Appelli, Libri, Arcus spa, Giornali

22 DICEMBRE 2009



Riccardo Muti e Bruno Carioti, Direttore del "Casella"



Bruno Carioti con l'Ambasciatore Giapponese

Muti, Nastasi, Carioti, Tordera, Pezzopane, Bertolaso



Foto di gruppo con Muti e Bertolaso



# INAUGURAZIONE DEL “CASELLA”



Bruno Carioti con Rinaldo Tordera, Presidente del “Casella”



Due allieve del “Casella” in un’aula



Muti, Tordera, Carioti e, in secondo piano, Massimo Cialente, Sindaco dell’Aquila

22 dicembre 2009. Riccardo Muti inaugura il nuovo 'Casella'

## VI RACCONTO NON UN GIORNO QUALUNQUE

L'appuntamento era per le ore 12 del 22 dicembre 2009. Ce l'avevamo fatta - ci veniva da dire, anche se noi non avevamo fatto molto. Semmai, ce l'aveva fatta la Protezione Civile ed anche la Ditta che s'era aggiudicata l'appalto per la costruzione della nuova sede 'provvisoria' del Casella, in località Colle Sapone, e che consegnava la costruzione dopo poco più di un mese di frenetico lavoro, notte e giorno. Il 22 dicembre 2009 alle ore 12 si inaugurava il nuovo Conservatorio che negli allievi come nei docenti, ma anche nei semplici cittadini, riaccendeva un lume di speranza sul futuro, anche musicale, dell'Aquila, messa a terra dal terremoto. Certo la città storica è ancora tutta impacchettata, la vita nei suoi palazzi, nelle sue piazze, nelle chiese, per le strade s'è fermata alle 3.32 del tragico 6 aprile - una data che tutti vorremmo non fosse mai esistita, anzi fosse cancellata dal calendario; eppure, quella stessa città poteva ora contare su un complesso architettonico di rilievo come è il nuovo Conservatorio (costruzione antisismica con 40 aule ben insonorizzate, biblioteca, auditorium, uffici, servizi magazzini, una cavea all'aperto) tirato su nel giro di poco più di un mese. Funzionale ed efficiente come nessuna delle sedi precedenti nelle quali aveva trovato ospitalità il Conservatorio, nei suoi quarant'anni di vita.

L'attesa, comunque - pari solo alla scommessa della riuscita nell'impresa, che si presentava abbastanza ardua in una città dalle condizioni meteo invernali non felicissime e dalla situazione generale drammatica - durava da quando erano partiti i lavori, e cioè dalla fine di ottobre. Il conto alla rovescia, giorno dopo giorno, non si era mai arrestato. Non nascondiamo che, settimana dopo settimana, un salto a Colle Sapone lo abbiamo sempre fatto, per controllare l'avanzamento dei lavori, anche se non avevamo nessun titolo per farlo. A lavori terminati, e dopo aver trasferito strumenti, documenti e libri dal vecchio malandato Conservatorio di Collemaggio, tutto era pronto per l'inaugurazione ufficiale; si attendeva solo la conferma di Muti, il quale aveva, finalmente, dichiarato la sua disponibilità per il 22. Ma noi, anche allora, non eravamo ancora sicuri, tanto l'impresa ci sembrava impossibile. Alla fine del suo concerto in Senato con l'amatissima Cherubini, due giorni prima della data fissata per l'inaugurazione del Conservatorio, avvicinammo il direttore per salutarlo e chiedergli

della presenza aquilana. Ci lesse nel pensiero e ci disse, prima ancora che glielo chiedessimo: ci vediamo il 22 a L'Aquila.

Ora ci siamo!

Quella mattina naturalmente si respirava aria di festa. Si voleva anche esorcizzare il dolore, le lacrime e la paura del terremoto. Ad attendere gli ospiti illustri ( Bertolaso, Ambasciatore giapponese, Sindaco, Presidente della Provincia, Arcivescovo e Vescovo ausiliare, Prefetto ) c'era tutto il Conservatorio, insegnanti, allievi, ma anche genitori ed ex allievi, capitanati dal direttore, Carioti, e dal presidente, Tordera, ai quali va un ringraziamento speciale, perchè senza di loro forse il Conservatorio non sarebbe mai sorto.

Muti si è fatto attendere, facendoci ancora trepidare, anche se il Conservatorio era ormai lì sotto i nostri occhi. Alle 14, finalmente, è arrivato ( direttamente da Bari dove la sera prima aveva diretto al Petruzzelli). Lo accompagnavano sua moglie Cristina, e il direttore generale dello Spettacolo Nastasi. Lo ha accolto una brillante fanfara di ottoni con la celebre 'toccata' dell'Orfeo di Monteverdi, meritandosi i complimenti del celebre direttore per la perfetta intonazione. Poi i discorsi ufficiali e la visita al Conservatorio. Muti s'è fermato in alcune aule, nella biblioteca, e nell'aula di 'percussioni' dove ha 'diretto' Bertolaso e Pezzopane che, inesperti totali, per poco non sfondavano i timpani, ai quali hanno inferto con arnesi impropri colpi micidiali, per la gioia di fotografi e operatori tv; e nell'Auditorium dove si era organizzata una festa musicale e conviviale. Infine le foto di rito e la promessa: appena possibile - ha detto Muti pubblicamente - tornerò all'Aquila. Voglio fare musica con un'orchestra formata da allievi del Conservatorio. Siamo certi che lo farà, come ha già fatto in quelle cinque indimenticabili giornate di settembre 2009; e che lo farà prima che passino molti mesi.

Ai primi di febbraio, nel corso di una commovente cerimonia, è stata ufficialmente intitolata la Biblioteca del Conservatorio a Susanna Pezzopane, la nostra allieva, sedicenne, vittima del terremoto; erano presenti, oltre il Presidente della Provincia, i genitori di Susanna, che hanno voluto lanciare a tutti un messaggio: " non distruggete la passione per la musica di tutti i giovani che verranno a studiare in questo edificio". Per noi sarà un impegno, in ricordo di Susanna, che frequentava con entusiasmo e profitto il Conservatorio. (P.A.)

### PER NATALINA

Avevo chiesto al direttore Macarini un aiuto per la Biblioteca e arrivò Natalina. Veniva dal manicomio (effetto diaspora Basaglia?) e era infermiera. Poco adatta, pensai, a una biblioteca di Conservatorio. Ma fu subito chiaro che era un gendarme. Prese in poco tempo le redini di ogni cosa e organizzò il viavai degli studenti, il prestito e soprattutto la restituzione dei libri con implacabile fermezza. Era abbastanza dura anche con me: nessuna deferenza oltre quella richiesta dai ruoli; borbottii tanti. Fu però un fuoco di paglia, diventammo amici. Si allargò ben presto e prese a gestire un piccolo bar per la colazione degli studenti e nostra. E quando c'era bisogno di un'iniezione interveniva professionalmente e con mano leggera ("Si fa una croce sul gluteo deputato e si ficca l'ago nel quadrante esterno superiore"): alcuni di noi diventammo suoi pazienti. Raccontava di sé, della sua vita sentimentale, dei progetti matrimoniali che non andavano mai in porto. Io mi fidavo di lei e avevo ragione. La biblioteca del Casella, che avevo avviato con l'utopica sicurezza che i frequentatori avrebbero riconsegnato i libri presi in prestito senza scheda e senza malleveria, come si fa in famiglia, irreggimentata da Natalina non conobbe più furti né distrazioni di scadenze. Non c'era un granello di polvere in quel bellissimo chiostro sigillato da vetri pulitissimi in che viveva la biblioteca (da quei vetri, quando nevicava, si vedeva accumularsi la neve a vista d'occhio intorno e sopra il solitario ciliegio del cortile). Gran donna, Natalina, implacabile e tenera. E mi fa piacere ricordarla a distanza di oltre quarant'anni e vederla come fosse adesso.

**Michelangelo Zurletti**

*\* Natalina, ricordata con affetto da Michelangelo Zurletti, ha lavorato nella Biblioteca del Conservatorio per molti anni. Da tempo in pensione, si è spenta ai primi di febbraio di quest'anno.*

Callas-Serafin: la 'Divina' ed il suo maestro



## IL PRIMO INCONTRO NELLA 'COPPA DI PIETRA'

Tullio Serafin fu il suo maestro adorato ed ascoltato, ma il primo, vero scopritore di Maria Kallas - come allora si chiamava - fu il direttore Sergio Failoni che la conobbe a New York e la segnalò a Giovanni Zenatello, per l'opera di Ponchielli.

Una mostra nel paese natale di Tullio Serafin.

**di Bruno Tosi**

**N**on doveva essere Tullio Serafin il direttore di *Gioconda* all'Arena di Verona, l'opera che avrebbe segnato, nel 1947, il debutto in Italia di Maria Callas, o meglio Maria Kallas, come venne

presentata colei che sarebbe divenuta la 'Divina' al suo esordio nella patria del belcanto. Doveva salire sul podio nella 'Coppa di Pietra', come poeticamente veniva definito l'anfiteatro romano, che

nel 1913 si trasformò in palcoscenico lirico di grande suggestione, il maestro veronese Sergio Failoni - famoso per la sua rivalità con Arturo Toscanini - che, l'anno precedente, aveva diretto *Aida* e *Traviata*, le due opere in cartellone nell'Arena, che riprendeva l'attività dopo la forzata chiusura bellica.

Fu Failoni in realtà lo scopritore della Callas. L'aveva conosciuta a New York e, dopo averla ascoltata, la propose a Giovanni Zenatello per l'opera di Ponchielli. Maria era tornata nella sua città natale nel 1946 da Atene, dove aveva studiato canto con la De Hidalgo divenendo la giovane primadonna più apprezzata in Grecia. Ma New York fu per lei una patria ingrata: il Metropolitan, dopo un'audizione non la scritturò, come la giovane artista sperava, per *Madama Butterfly* e per sopravvivere lavorò per molti mesi proprio in casa Failoni, come baby sitter della figlioletta del direttore, Donatella, ora nota pianista a Budapest. L'episodio non è noto, ma le cose andarono così, alla vigilia della prima sospirata scrittura che doveva cambiare la sua vita di artista e di donna. Nell'estate 1947 il maestro Failoni fu colpito da ictus e Tullio Serafin prese il suo posto all'Arena di Verona. Alla fine di giugno del 1947, la Callas arrivò in Italia con un famoso collega, il tenore americano Richard Tucker, il vero trionfatore in *Gioconda*. La Callas, nella recita del 2 agosto, ebbe un successo discreto ma non l'esito sperato; per fortuna le giunse una provvidenziale scrittura per *Tristano e Isotta* alla Fenice di Venezia.

La sera del suo arrivo a Verona, a fine giugno, il maestro Serafin le presentò il futuro marito, Giovanni Battista Meneghini, che la sostenne e le fu vicino nei primi anni di carriera. Il capolavoro di Wagner andò in scena a fine dicembre dello stesso anno, in vista di tale impegno, in ottobre, la cantante si recò a Roma per studiare il personaggio di Isotta con Serafin. Alla Fenice la sua interpretazione fu molto apprezzata; la critica si accorse di

lei dedicandole buoni elogi, corrispondenti al vivo consenso espresso dal pubblico.

Il rapporto fra il soprano e il maestro è documentato da numerose foto e in particolare da un preziosissimo e storico carteggio che fa parte della collezione dell'Associazione Callas che ho l'onore di presiedere. Nel 2007 ho avuto la fortuna di poter acquistare da Sotheby's, a Milano, ben 44 lotti, praticamente l'intero archivio di Maria Callas, comprendente la corrispondenza con Serafin e tutte le critiche dal 1947 agli anni Sessanta. Tanto durò la collaborazione del più famoso soprano del nostro tempo e forse di tutti i tempi con il 'Pa-



triarca del Melodramma', come venne giustamente definito Serafin, nato nel 1878 e scomparso nel 1968, dopo ben 66 anni di carriera, cominciata alla Scala, come assistente e poi successore di Toscanini, come direttore stabile e poi continuata nel mondo, in modo particolare negli Stati Uniti.

In teatro ha diretto Maria innumerevoli volte: dalla *Gioconda* a Verona e *Tristano* a Venezia (1947) alla *Norma* di Epidauro (1960). Diresse la sua prima *Norma*, la sua prima *Traviata*, e *Puritani* alla Fenice, quando la giovane primadonna sostituì nel 1949 Margherita Carosio, pochi giorni dopo Valchiria, sorprendendo tutti per l'accostamento apparentemente impossibile delle due opere e imponendosi clamorosamente. Serafin vide giusto e si impose così il soprano "drammatico d'agilità" che tutti di nuovo attendevano nel mondo dell'opera. Serafin tenne a battesimo la Callas anche discograficamente, cominciando nel 1953 con due recital operistici che fecero grande scalpore (in modo particolare il 'Tutto Puccini') e nelle 13 opere complete, spesso in coppia con Di Stefano, per la Columbia. Da non dimenticare che la Callas non fu l'unica sua scoperta; nei primi decenni del Novecento a New York, i mostri sacri Enrico Caruso e Rosa Ponselle, dovettero a Serafin il primo lancio verso la luminosa carriera. Carriere davvero mitiche.

Tullio Serafin è nato a Rottanova di Cavarzere, e, giustamente, da pochi mesi nella sua terra d'origine gli è stato dedicato e intitolato un teatro, il vecchio 'Comunale' di Cavarzere che ora è il "Teatro Tullio Serafin". Il maestro riposa nel cimitero di Rottanova, dove ha visto la luce. I primi contatti con la musica a sette anni ad Adria, con il violino. Per celebrare il grande direttore, veneto nel foyer del "suo" teatro, a cura dell'Associazione Maria Callas, è stata allestita una mostra, in collaborazione con l'Amministrazione Comunale e l'Assessorato alla Cultura di Cavarzere, dal titolo "LA DIVINA E IL SUO MENTORE". Il materiale esposto, di straordinario interesse, è in buona parte inedito.

L'esposizione è rimasta aperta fino a tutto febbraio, ma nei prossimi mesi sarà visibile ancora in Italia e all'estero. Della Divina sono esposti costumi, gioielli di scena, programmi di sala, manifesti, immagini, critiche, materiale in grado di evidenziare i trionfi vissuti assieme con il maestro Serafin. Per la prima volta viene esposta la foto del Maestro con una significativa dedica:

"A Maria Callas in Meneghini - voce unica - Artista che sa dare tutte le emozioni. Creatura a me particolarmente cara che ha affrontato tutte le difficoltà, le lotte per la carriera artistica con la fede soltanto in se stessa, nel suo valore. Con l'affetto di sempre Tullio Serafin, Roma 1954".

Il ritratto di Serafin, la Callas l'aveva posto in una preziosa cornice d'argento e messo in in primo piano sul pianoforte, in tutte le sue abitazioni, da Milano e Parigi, e conservato sempre gelosamente. Vi è poi esposto anche uno straordinario documento, datato 20 agosto 1947, subito dopo il debutto di Maria in *Gioconda* all'Arena di Verona. E' una lettera indirizzata a Emma Molaioli che il maestro scelse e propose come maestra alla Callas perché la rendesse "tutta italiana" in tutto il registro, in tutti i momenti. Nella lettera, affidata alle mani della stessa Callas, il maestro fa l'analisi della vocalità della cantante ventitreenne, che definisce di straordinarie possibilità: "la voce che tutti attendevamo".

Ecco il testo integrale, inedito:

"Cara Signora Emma, la porgitrice della presente è la signorina Kallas - una giova artista americana che ha interpretato il personaggio di *Gioconda* all'Arena, riscuotendo un grande successo.

Come si convincerà, e Ella potrà convincersi, la signorina Kallas è in possesso di una voce veramente eccezionale che ha tutte le possibilità per affrontare le più difficili esecuzioni.

Suoni forti - potenti - pianissimi facili e dolci - agi-

lità naturale.

Una sola cosa le manca: ha bisogno di essere tutta italiana - in tutto il registro, in tutti i momenti.

Questo ancora le manca a causa di qualche vocale non tutta nostra.

Penso che una sola persona può farle ottenere questa uguaglianza: la signora Molaioli.

L'ascolti e dica tutto il suo parere alla signorina Kallas e all'amico mio che l'accompagna, il Cav. Meneghini.

Ho la convinzione che ottenuto questo piccolo perfezionamento, diciamo così nazionale, avremo l'artista che da tempo cerchiamo. (Tullio Serafin. *Villa La Topaia 15 - Castello (Firenze)*)

Maria Callas, in seguito, con il marito decise di lavorare, per la preparazione delle opere, con Ferruccio Cusinati, maestro del coro dell'Arena di Verona e abilissimo pianista, anche perché la signora Molaioli viveva a Milano. Ci resta però questo preziosissimo documento: la diagnosi della voce di Maria Callas ventitreenne fatta dal suo Mentore, l'esperto e attentissimo Tullio Serafin.

Per Serafin, così come per la sua maestra Elvira de Hidalgo, Maria Callas ha sempre mantenuto un rispetto totale e una grande riconoscenza, come si meritavano gli artefici della sua crescita artistica.

Del suo Maestro ha parlato a lungo nell'interessantissima trasmissione televisiva del 1968: una lunghissima conversazione-intervista con Lord Harewood alla Tv inglese. Harewood fu il primo grande ammiratore di Maria che ascoltò nella *Gioconda* di Verona.

In mostra c'è anche una foto in camerino: l'unica immagine con il costume della protagonista dell'opera di Ponchielli. Così espresse Maria Callas su Tullio Serafin: "Da Serafin ho imparato che bisogna servire la musica, perché la musica è immensa e può coinvolgerti in una specie di stato d'ansia perenne, di angoscia. Ed è il nostro primo e principale dovere. Lui trovava sempre una spiegazione a qualsiasi cosa.

Una volta il maestro Serafin mi disse una cosa che mi ha particolarmente impressionato: quando si vuole trovare un gesto, quando si ricerca il miglior modo di muoversi in scena, l'unica cosa da fare è ascoltare la musica. Il compositore ha già trovato, ha già previsto tutto.

Chi si prende cura di ascoltare veramente, con l'animo e con le orecchie - dico animo e orecchie, perché la mente deve agire, ma non troppo - vi troverà ogni gesto". @

**\*Bruno Tosi è presidente dell'Associazione Maria Callas.**



**N**on credi ai tuoi occhi quando vedi per la prima volta sul podio Diego Matheuz, direttore d'orchestra venticinquenne, ultimo prezioso frutto del vivaio musicale venezuelano messo in piedi da José Antonio Abreu - ma che aspettano a dargli il Nobel per la pace? - e portato in palmo di mano da Claudio Abbado.

Perché Diego Matheuz - udite udite - somiglia tantissimo al grande Sergiu Celibidache, il più geniale, sebbene irregolare, fra i grandi direttori del Novecento. Stessa faccia aperta, stessi capelli corvini, stessa fronte alta, stesso sorriso smagliante, stessi occhi profondi, due gocce d'acqua.

Probabilmente di Celibidache, che appartiene alla generazione del suo maestro Abreu, il giovane Diego conosce appena il nome, non ha mai visto uno dei rari video in circolazione che lo riprendono

negli ultimi anni di attività, ma se la somiglianza fisica prelude a quella artistica, anche per Diego Matheuz si prospetta un grande futuro. Che è già cominciato. Oggi è 'direttore ospite principale' della Orchestra Mozart, per volere di Abbado, il quale gli ha dato pubblica investitura e benedizione lo scorso novembre, quando l'ha chiamato a sostituirlo, causa malattia, in un concerto della Mozart, a Parma.

"In effetti Claudio - lo chiamano così tutti: Harding, Dudamel ed ora Matheuz, questi giovanissimi direttori che lui ha preso sotto le sue ali protettive e li ha lanciati - non stava male, era solo stanco, tant'è che poi l'indomani siamo andati nella sua casa in Sardegna".

**Non è stato un gesto programmato?**

No, comunque un bellissimo gesto di cui gli sono

Diego Matheuz  
Dal Venezuela un altro giovane  
direttore

## **DIEGO: IL MIO AMICO GUSTAVO, CLAUDIO, ABREU**

Ha debuttato a Roma, nella stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, il nuovo pupillo di Abbado, allievo di José Antonio Abreu, ed amico fraterno di Gustavo Dudamel.

Che ha una curiosa somiglianza fisica con Sergiu Celibidache, da giovane.

Lo abbiamo incontrato  
**a cura della redazione**

grato. Claudio è sempre stato per me, come per tutti noi, figli del 'Sistema Abreu', un maestro di vita, oltre che un grande musicista. Lui passa da noi alcuni mesi l'anno, quelli freddi - ora, infatti, è lì- e lavora ad un ritmo impressionante: tre o quattro concerti, una settimana di prove giornaliere prima di ciascun concerto e poi una settimana di riposo. Senza di lui, il Venezuela non sarebbe conosciuto nel mondo.

**E già che i governanti e le condizione generali non fanno fare una bella figura al Venezuela.**

Il 'Sistema' è la realtà più famosa del Venezuela dopo Chavez. E la musica è la più bella ed interessante cartolina del Venezuela nel mondo. Io non mi occupo di politica, faccio il musicista. Se posso, però, voglio dire che anche questo governo appoggia finanziariamente il cosiddetto 'Sistema



Abreu' - Sistema delle Orchestra infantili e giovanili del Venezuela', un esercito di quasi duecentocinquantamila ragazzi armati di violini, trombe, oboi, clarinetti. Con la musica si può cambiare tutto, vedere bambini che suonano per le strade è un bel segno di cambiamento.

**E il maestro Abreu come se la passa? Quando è venuto l'ultima volta in Italia?**

Abreu sta benissimo. Lavora ogni giorno come uno di noi. Sa che ora il nostro 'Sistema' ha invaso altre nazioni del Sudamerica e, da poco, è sbarcato anche in Canada? L'ultimo suo viaggio in Italia, lo scorso autunno, quando ha accompagnato la 'Simon Bolivar' a Milano (Scala).

**Quando ha avuto il primo contatto con tale sistema che è in piedi dal 1975, quarant'anni di vita?**

La prima lezione in Conservatorio, in uno dei tanti Conservatori venezuelani, rappresenta il primo contatto con il 'Sistema'; perché tutti i Conservatori appartengono al Sistema. Anche fuori dai Conservatori, la musica in Venezuela si chiama 'Sistema'. Vengo da una famiglia dove la musica è di casa. Ma il primo contatto ufficiale con il 'Sistema' l'ho avuto quando sono entrato per studiare violino nel Conservatorio della mia città Barquisimeto (la città in cui è nato anche Dudamel, ndr.), la capitale 'musicale' del Venezuela. A Barquisimeto suonano tutti, magari qualcuno sa fare solo quattro accordi, ma tutti suonano uno



strumento o cantano (è di questi giorni la bellissima notizia che è stato assegnato il Premio Noino al Coro delle 'Manos Blancas', un coro di bambini e ragazzi sordomuti, che fanno musica muovendo a ritmo le mani con guanti bianchi; un coro che ha fatto piangere Claudio Abbado, ma non solo lui. ndr.)

**Nel concerto a Santa Cecilia dirige Beethoven (la 'Settima sinfonia' e 'Leonora' n.3) e Mozart ('Concerto per clarinetto' K 622, solista Alessandro Carbonare). Un repertorio da far tremare i polsi. Un tempo questo era il repertorio dei direttori 'arrivati' e maturi non dei 'principianti', giovincelli. Lei, invece, è tranquillo?**

Sono tranquillo nel senso che lavoro con responsabilità e senza entrare nel pallone. Ho un vantaggio, anche se la giovane età avrebbe potuto



consigliarmi di rimandare al domani un repertorio così impegnativo. Ho suonato nella 'Simon Bolivar' per 15 anni, negli ultimi anni anche come spalla, e perciò ho fatto il grande repertorio infinite volte. E posso dire di conoscerlo. Ho ascoltato e visto tanti direttori. Abreu, molte volte ci faceva lezione di direzione d'orchestra mostrandoci dei video, sui quali eravamo chiamati a ragionare., Ricordo una 'Quarta' di Ciaikovskij, diretta da Karajan con i Berliner. Ecco, ci diceva, dove dobbiamo arrivare. Non voglio con questo dire che conosco alla perfezione Beethoven o Mozart. No, e infatti non smetto di studiare. Ma posso dire in tutta sincerità che oggi do il meglio che posso, domani forse sarà tutt'altra cosa.

**C'è una qualità della Simon Bolivar che è**

**una esclusiva della celebre orchestra venezuelana?**

L'energia. Non l'ha nessun'altra orchestra al mondo. Mi dica, conosce un'altra orchestra, anche fra quelle famose, che ha la stessa energia della Simon Bolivar?

**Come nasce la Bolivar? Quando?**

Prima dell'impianto del 'Sistema Abreu', in Venezuela esisteva la 'Sinfonica venezuelana', un'orchestra fatta quasi esclusivamente di stranieri, anche europei, giunti in Venezuela dopo la guerra. Io assieme a tanti altri ragazzi sono venuto in Europa la prima volta nel 1997 (Berlino, Milano, Roma, Parigi). Allora la nostra orchestra si chiamava 'Orchestra infantile del Venezuela'. Poi siamo cresciuti in età ed anche in esperienza e l'orchestra è diventata 'Orchestra Giovanile del Vene-

zuela'; successivamente è nata l' Orchestra 'Simon Bolivar'.

**Mi dica se le piace il paragone e se si ritrova in esso. Se Lei e Dudamel foste dei violini d'autore, il suo amico Gustavo sarebbe uno Stradivari e Lei un Guarneri del Gesù. Brillante il suo amico, pensoso Lei. Qualche critico ha già fatto cenno alle vostre differenti personalità artistiche.**

Non so dirle. Sono sembrato più pensoso, riflessivo? Forse sì, ma anch'io so essere brillante, come Gustavo, credo, sa essere riflessivo.

**Sa che in queste ultime settimane si dice di un futuro, non tanto lontano arrivo di Dudamel alla Scala, in alternativa a Pappano, che sembra il candidato ideale?**

Gustavo è un genio. Sa rigenerarsi in qualunque

occasione. E' imprevedibile. Certo Pappano è più competente in materia e, perciò, il candidato ideale. Ma, chissà, anche Dudamel potrebbe diventarlo.

**Come è cambiata la sua vita, per effetto del successo internazionale, in paesi lontani dal suo? Sono cambiati anche i rapporti con parenti ed amici? Lei è ancora un ragazzo, venticinque anni, e da almeno tre gira il mondo.**

Il tempo per la vita è sempre pochissimo. A mala pena basta per il lavoro, per la musica. Quando torno a casa passo le giornate all'aria aperta, vado al mare, incontro gli amici, mi piace fare il barbecue, a casa dei miei genitori, mi piace cucinare. Certo mi manca la famiglia, quando sono in giro. Ma con mia madre ci parliamo ogni giorno, e grazie all'elettronica, possiamo anche vederci. @



José Antonio Abreu

## VENEZUELA: IL PAESE DOVE FIORISCE LA MUSICA. E IN ITALIA SFIORISCE

L'Italia ha abdicato alla sua storia culturale, e musicale in particolare, a causa di una concezione generale della cultura che non riguarda solo i politici di oggi, ma è una storia lunga nel tempo.

Noi italiani abbiamo dimenticato che la musica non è solo intrattenimento, ma è una necessità dello spirito. Questo è grave perché significa spezzare delle radici importanti della nostra storia.

In alcune trasmissioni televisive la musica e soprattutto l'opera lirica, vengono presentate come cose obsolete. Così si respingono i giovani invece di interessarli. In Cina, dove sono appena stato per dirigere l'orchestra di Shanghai, stanno puntando molto sulla musica occidentale, preparando i giovani musicisti i quali studiano nei conservatori occidentali e poi tornano in Cina per suonare nelle loro orchestre. I cinesi costruiscono nuove sale da concerto e scommettono culturalmente su quello che noi italiani invece stiamo esaurendo.

In Italia abbiamo perso la capacità di sentire il 'bello', quel 'bello' che per secoli abbiamo dato al mondo e che adesso non sentiamo più.

Con queste dichiarazioni (AdnKronos) Riccardo Muti ha puntato il dito contro la distruzione musicale che si sta operando in Italia, tagliando radici profonde della nostra identità.

Mentre dall'altra parte dell'Oceano, in Venezuela ad esempio, ma non solo lì - Muti cita anche la Cina - i giovani stanno crescendo a pane e musica. In Venezuela i frutti si vedono.

A quarant'anni dall'avvio del 'Sistema Abreu' - di cui Matheuz e Dudamel e molti altri ancora sono figli - centinaia di migliaia di giovani stanno sperimentando il riscatto umano e sociale, attraverso la diffusa pratica musicale. L'Italia, invece, che non guarda a questi paesi come a modelli da imitare, sta perdendo lentamente la sua identità; ed anche in campo musicale, non è più capace di allevare talenti; in Venezuela come in Cina i talenti spuntano ogni giorno e li esportano anche in Occidente.

Amarcord Scarlattiano

# ROMANZO DI UN ROMANZO



Comincia con questo ‘preludio’ la pubblicazione di un ‘romanzo’ scarlattiano che vedrà la luce a puntate su Music@, nel corso di questo 2010, trecentocinquantenario anniversario della nascita del grande Alessandro. Ne è autore uno dei più autorevoli studiosi della grande famiglia di musicisti palermitani.

di Roberto Pagano

La scelta di un titolo così altisonante potrebbe fare pensare a un immodesto desiderio d'identificazione, ma non ho saputo resistere alla tentazione di seguire un esempio illustre nel respingere le accuse di chi vorrebbe spogliarmi del ruolo di storiografo per trasformarmi in “romanziero”. Resto comunque poco disposto a riconoscere ai miei detrattori la statura cospicua che nessuno può negare all'umanamente antipatico Arnold Schoenberg, le cui risibili recriminazioni costrinsero Thomas Mann a dare dignità letteraria alla ricostruzione della genesi del romanzo nel quale l'ideazione della dodecafonia è presentata come frutto del famigerato patto stretto da Adrian Leverkühn con il diavolo.

L'autore del *Doctor Faustus* seppe mettere le cose a posto nello scritto della cui intitolazione sfacciatamente mi approprio.

Romanziero d'accatto, ho esitato a lungo prima di dispormi a calcare con il dovuto rispetto le orme di quel gran predecessore e ritengo che se sgradevoli novità non fossero intervenute una bella pietra sarebbe stata collocata sul passato, dopo la recente scomparsa del più subdolo tra i miei detrattori: un ex estimatore dichiarato, che dopo avere costellato di apprezzamenti favorevoli lettere a me indirizzate (debitamente citate nel corso di questo *Amarcord*) non si sarebbe lasciato sfuggire occasione per spargere tutto il veleno possibile sulla mia biografia degli Scarlatti<sup>1</sup>, nominandone l'autore solo in uno straccio di nota a piè di pagina, nella quale il libro veniva liquidato come “affascinante e ricco di nuovi documenti, ma in fondo poco convincente”. Voltaire ha scritto da qualche parte che un certo riguardo può essere riservato ai vivi, ma che ai morti si deve solo la verità: è l'uso di mondo a farmi ritenere che l'equilibrio tra i due possibili atteggiamenti vada ristabilito e in questo spirito riserverò solo lo spazio indispensabile allo squallido comportamento del nemico defunto.

*“Aut discite aut discedite.”*

All'inizio della mia attività storico-musicale ebbi la ventura di riuscire simpatico a un pioniere napoletano degli studi scarlattiani: Ulisse Prota-Giurleo, scopritore della “palermitanità” di un Alessandro che sino al primo quarto del secolo scorso la manualistica corrente avrebbe voluto nato a Napoli o a Trapani. L'indimenticabile iniziazione non riguardò soltanto la materia che m'interessava: una vera lezione di vita mi fu impartita attraverso quella generosa disponibilità che in seguito non ha avuto molti riscontri, specialmente in Italia; mi fa piacere citare le felici eccezioni di Malcolm Boyd e Frederick Hammond, miei impareggiabili compagni d'avventura nel Comitato Scientifico di un Festival Scarlatti cui l'aggancio imprudente al Teatro Massimo di Palermo ha dato vita travagliata, sino a quando la crisi della relativa Fondazione ha fatto ritenere necessaria la silenziosa soppressione della manifestazione, agevolata dall'ignoranza dei detentori del potere e dalla disonestà culturale dei loro oppositori politici. Aggiungo volentieri ai nomi illustri dei due colleghi quelli di quattro altri specialisti mondialmente celebri - Kenneth Gilbert, Joel Sheveloff, Gerhard Doderer e Rosalind Halton. Mauricio Dottori, un serio studioso brasiliano, mi ha messo in grado di sottrarre Carlos Seixas alla vaghezza e all'imprecisione dei dati riportati nelle più diffuse opere di consultazione; una fitta corrispondenza con Serguei Prozhoguin ha reso possibile un fertile scambio d'informazioni in altri casi rivelatosi impraticabile. Non posso trascurare la cordiale collaborazione offertami da Jaime Tortella, né l'interesse di scambi d'idee avuti con John Henry van der Meer, prontissimo a inserire in un suo articolo un'importante notizia che gli diedi ma solo in un secondo tempo disposto a riconoscermi pubblicamente il merito della scoperta, da lui riportata in termini non del tutto fedeli ai dati da me comunicatigli.

<sup>1</sup> Roberto PAGANO, Scarlatti - Alessandro e Domenico: due vite in una, Milano 1985.

Analogamente a quanto si verifica in altri settori, le tappe della "*Scarlatti-Forschung*" sembrano contrassegnate da un freudiano desiderio di parricidio: studiosi di qualsiasi levatura hanno considerato e continuano a ritenere opportuno, o addirittura necessario, un *jeu de massacre* nei confronti di predecessori che hanno fornito a noi tutti informazioni e spunti senza i quali le ricerche dei contestatori non avrebbero forse preso avvio. Una distaccata signorilità britannica – la stessa che ho potuto sperimentare nel mai abbastanza compianto Malcolm Boyd – difese Dent dalla tentazione di dileggiare predecessori ai quali pur va attribuita la creazione o la propagazione di molte leggende, lucidamente smentite nel volume che ancora oggi, a un secolo dalla sua pubblicazione, resta un punto di riferimento ineludibile per il biografo di Alessandro.

L'intensa ricerca archivistica, intrapresa da Ulisse Prota-Giurleo sotto la guida preziosa di Salvatore Di Giacomo, s'innestò in una profonda conoscenza della storia napoletana per consentire al mio mentore di assicurare stabilità a importanti capisaldi della biografia scarlattiana, ma gli interessi dello studioso non erano circoscritti all'ambito musicale e spesso documenti da lui scoperti e competentemente interpretati lo misero in grado di opporre dati di fatto incontestabili a fantasiose ipotesi attributive di altri storici dell'arte. Ho citato l'opinione di Voltaire sul riguardo che può essere usato ai vivi e sulla verità spietatamente riservata ai morti, ma Prota-Giurleo stese un velo pietoso su pur evidenti debolezze del patriarca Florimo per riservare i suoi strali ad altri morti meno emblematici: il marchese di Villarosa nel settore musicale e il De Dominicis in quello pittorico. Il precetto di Voltaire era puntualmente applicato quando entrava in campo uno studioso del prestigio di Benedetto Croce, ma tutti i riguardi del mondo non bastarono a frenare l'invidiosa ostilità di certi papaveri minori della vita culturale napoletana, responsabili dell'isolamento nel quale Don Ulisse chiuse tristemente la propria vita.

Resta per me indimenticabile il pellegrinaggio a Ponticelli, il sobborgo partenopeo nel quale lo studioso si era rifugiato. Fu compiuto da Mompellio e Barblan, affermati *patres* della musicologia nostrana di allora, insieme a tre giovani promesse: Oscar Mischiati, l'altro mio coetaneo che nominerò malvolentieri a suo luogo e il sottoscritto. Eravamo a Napoli per un convegno sull'aggiornamento dei programmi di storia della musica nei conservatori e l'editore-libraio Fausto Fiorentino, altro personaggio di riferimento della cultura napoletana a metà del secolo scorso, s'incaricò di pre-

sentarci al glorioso pioniere suggerendoci i doni votivi da offrire al nume: pacchi di caffè, di zucchero e biscotti in quantità, che furono accettati con grata semplicità. Nel vecchio appartamento il quasi altrettanto vecchio studioso aveva impiantato una sorta di doposcuola che lo aiutava a sbarcare il lunario; in uno stanzone c'era la cattedra, c'erano i banchi e sulla cornice superiore della porta spiccava una scritta che ordinava perentoriamente: "*Aut discite aut discedite!*" Continuo a ritenere salutare avere recepito in prima persona quell'intimazione.

Il seguito del rapporto con Don Ulisse mi ha insegnato che la generosità è possibile nel nostro settore: devo all'esempio di Prota-Giurleo la disponibilità a condividere con altri studiosi le mie cognizioni. Boyd me ne ha dato atto memorabilmente nella prefazione del suo *Domenico Scarlatti*, ma senza il luminoso esempio del vate partenopeo sarei forse rimasto uno dei tanti "clerici" gelosi delle loro piccole *trouvailles* e pronti ad uscire allo scoperto, come lumache dopo la pioggia, per denunciare risibili lacune in ponderosi studi pubblicati da loro colleghi più fortunati.

Prota Giurleo si rammaricava di non aver mai trattato da capo a fondo la biografia del musicista che aveva favorito il nostro incontro; in quel suo eloquio partenopeo nel quale la cerimoniosità non contraddiceva il tono paterno, mi esortò ripetutamente "Scrivetela vuie, ssa biografia!" Da anni avevo incentrato i miei studi storico-musicali sulla figura del mio grande concittadino e tale scelta era stata caldamente incoraggiata da Pietro Ferro, allora direttore del Conservatorio di Palermo; il Maestro intendeva proporre alla RAI la realizzazione di un ciclo di manifestazioni in concomitanza con il terzo centenario della nascita di Alessandro Scarlatti e mi propose di collaborare con lui nella progettazione dell'iniziativa, che poi la malattia e la morte gli avrebbero impedito di portare a buon fine. La manifestazione venne realizzata a Napoli ma nessuno degli organizzatori ebbe l'idea di coinvolgermi il non più giovanissimo concittadino del celebrando che lavorava silenziosamente senza essere ancora approdato a uno straccio di notorietà. Undici anni più tardi, quando la RAI decise di dedicare a Scarlatti senior il cofanetto-strenna contenente un saggio monografico e due LP, la stesura del volume fu chiesta all'Università di Palermo, alla quale ero assolutamente estraneo. Poco interessato al Barocco musicale, il prof. Rognoni non prese in considerazione la possibilità di accettare l'incarico e interpellò Paolo Emilio Carapezza, il quale non si limitò a rifiutare un'of-



ferta ben remunerata che molti nostri coetanei avrebbero accettata alla cieca, ma fece qualcosa di assolutamente irrituale nel costume universitario: segnalò il nome di un certo Roberto Pagano, altrettanto approdato all'insegnamento di Storia della Musica in Conservatorio.

La scadenza natalizia non ammetteva ritardi e benedico la ragionevolezza che mi dissuase dall'asli era riuscito a trovare il tempo o l'inchiostro necessari alla trasformazione dell'espressione verbale in cartacea attestazione di stima. Devo alla svogliata attitudine di una persona che malgrado varie controindicazioni esito a classificare tra i "nemici" il rinsaldarsi di un rapporto di affettuosa stima reciproca con Paolo Isotta, destinato a trovare nella mia seconda fatica scarlattiana lo sbocco che leggerete in seguito. Nel 1972 la particolarità dell'argomento fece sì che molti studiosi, per i quali il testo sarebbe rimasto una sorta di araba fenice, ne sollecitassero la ristampa, che però non venne mai. Le pochissime copie riservate alle librerie andarono subito esaurite e Prota-Giurleo e Ferro, che se n'erano andati all'altro mondo quando il libro fu pubblicato, avranno potuto giovare dell'onniscienza che si vuole riservata ai trapassati per conoscerne il contenuto, ma anche da vivi non avrebbero incontrato difficoltà, in quanto avrei diviso con loro le tre copie a me riservate.

### Un fabbricator d'inganni

**S**in dal 1961, anno di pubblicazione del saggio da lui dedicato ad *Alessandro Scarlatti* e il *principe Ferdinando de' Medici*, Mario Fabbri si era inserito da protagonista in un settore di ricerche storiografiche al quale gli archivi e le biblioteche di Firenze continuano a dare cospicuo alimento. Il volume, del quale metterò in luce un gravissimo difetto, resta prezioso in quanto contiene l'intero epistolario intercorso tra il Gran Principe di Toscana e Alessandro Scarlatti, oggi custodito all'Archivio di Stato di Firenze. Nella mia biografia davo credito assoluto a quella «ricostruzione di moltissimi riferimenti alla vita musicale del tempo» che avrebbe dovuto «indirizzare perfettamente» chiunque si trovasse a «ripercorrere lo stesso cammino»<sup>2</sup> Rivolgevo allo studioso un solo appunto: quello di essersi limitato a presentare ai suoi lettori l'aspetto convenzionalmente positivo di Ferdinando de' Medici, dando eccessivo credito all'immagine edificante del personaggio, quale trasparirebbe dalle lettere a Scarlatti.

Ci sarebbe stato ben altro da contestare: tra i documenti che l'autore aveva inseriti nel testo (furbe-

samente corredato delle riproduzioni fotografiche di alcune lettere e di relazioni autentiche), gigan-teggiava una *Memoria*, speciosamente descritta come «vergata, con estrema precisione, dalla mano di Giovanni M. Casini» e debitamente trascritta «per intero»<sup>3</sup> dallo stesso Fabbri, prima di essere restituita, priva di segnatura, all'«Armadio L, 3° pacchetto di ricevute, lettere e conti vari (iniziando a contare da sinistra verso destra, nel palchetto in basso)» del «disordinato Archivio della Basilica di San Lorenzo»<sup>4</sup>.

Il contenuto del documento sarebbe stato del più alto interesse, anche perché comprendeva la copia di una lettera di Alessandro Scarlatti a Ferdinando de' Medici (il cui originale non figura nel carteggio studiato e pubblicato da Fabbri), oltre alla colorita descrizione di un incontro tra il Gran Principe e i suoi musicisti, nel corso del quale erano stati dibattuti importanti problemi connessi agli strumenti a tasto, in una conversazione culminata nella visita alle collezioni del Principe, guidata da un cicerone d'eccezione: «Bartolo Cristofori [, che] in spiegazioni si lasciava andare, in spezial modo per quelli nuovi»<sup>5</sup>

Oggi sappiamo che il cimelio già detto e almeno un altro, che Fabbri dichiarava di aver sottratto all'oblio e al disordine degli archivi fiorentini furono parti lambiccatissimi della sciagurata fantasia del loro "scopritore". Le spietate e impeccabili indagini di una musicologa tedesca e di due italiani<sup>6</sup>, pubblicate dodici anni or sono, ma sfuggite a molti studiosi, hanno letteralmente fatto a pezzi la "memoria" Casini, mentre un altro giovane ha fatto giustizia dell'altra, attribuita a Francesco Maria Mannucci, che Fabbri asseriva di aver copiata avventurosamente nell'Archivio Capitolare della Basilica di San Lorenzo, a Firenze<sup>7</sup>. Semplicemente schiacciante, l'individuazione delle fonti utilizzate e rielaborate dal falsario nel suo *patchwork*. L'improbabilità di alcune presenze date per certe aveva messo in allarme i tre segugi della nuova musicologia; poi il vaso dei sospetti traboccò con la scoperta del vero autore del *Pianto della Madonna*, categoricamente assegnato a Haendel dalla "Memoria Mannucci" e recentemente restituito al compositore Giovanni Battista Ferrandini, o Ferrandini, nato giusto nell'anno in cui, stando al "documento" che Fabbri asseriva di avere fedelmente trascritto, il brano sarebbe stato commissionato al «Giovine Sassone» da Ferdinando de' Medici<sup>8</sup>. Anche il contenuto della seconda memoria era stato da me recepito in pieno, come del resto è accaduto ad illustri colleghi stranieri e italiani che mi fanno ottima compagnia: una volta scoperchiata la

<sup>2</sup> Roberto PAGANO, *ALESSANDRO SCARLATTI - Biografia in Roberto PAGANO e Lino BIANCHI, Alessandro Scarlatti*, Torino 1972 p. 96.

<sup>3</sup> Mario FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze 1961, p.105

<sup>4</sup> *id.*, p. 108n.

<sup>5</sup> *id.*, p. 108.

<sup>6</sup> Juliane RIEPE, Carlo VITALI, Antonello FURNARI, *Il Pianto di Maria (HWV: 234): Rezeption, Überlieferung und musikwissenschaftliche Fiktion* in "Göttinger Händel-Beiträge" 1993, pp. 270-296, con Bibliografia alle pp. 303-307.

<sup>7</sup> Mario FABBRI, *Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio F. Haendel*, in "Chigiana", vol. XXI, pp. 145-149.

<sup>8</sup> *id.*, p. 148.



pentola, il documentato smascheramento dell'impostura haendeliana si è tradotta in un'appendice di Benedikt Poensgen, dedicata alla parallela demolizione della "memoria Mannucci" e spiritosamente intitolata "*Once is happenstance, twice is coincidence, thrice is a bad habit*".

Ho già detto che alle brillanti puntualizzazioni dei giovani detectives non è stata riservata attenzione adeguata; aggiungo che scoperti interessi commerciali si sommano al fastidio dei "gabbati". Non vi sorprenderà apprendere che il CD di una importantissima casa discografica ha pacificamente ignorato il disconoscimento: altro è mettere in vendita una "rarietà" di Haendel, altro è rischiare su un milite ignoto.....

Mann, Schoenberg, Manzoni, Voltaire? La citazione di personaggi remoti dall'area scarlattiana mi espone a nuovi attacchi, confermando la mia appartenenza alla categoria degli "eruditi", dileggiata da quell'erudito-principe che fu Benedetto Croce. In veste di topo di biblioteche e di archivi so bene, comunque, di essermi basato su solidissimi documenti; so pure di avere tratto insegnamento da certe dolorose esperienze maturate sulla mia pelle di uomo del Sud nell'elaborazione di un affresco storico che può essere scambiato per parto arbitrario di una fantasia troppo fervida solo da persone incapaci di intuire ciò che i robusti paraocchi della prevenzione impediscono loro di vedere. Delegittimare documenti esistenti è apparso utile a chi sapeva di avere bisogno del buio storico più fosco per giustificare un certo tipo di accanimento analitico, capace di trasformare una collezione di variopinte farfalle in maleodoranti cadaveri sottoposti alle più spietate pratiche di dissezione anatomica. A passatempo di questo genere si è dedicato il prof. W. Dean Sutcliffe, al quale si deve un ponderoso saggio sciupato dal nichilismo che induce l'autore a confessare senza pudore le proprie prevenzioni, lasciandosi sfuggire (p. 68) un "*Eternal vigilance is after all an indispensable quality for all Scarlattian research in particular*" in cui è facile cogliere un riflesso di quegli avvisi affissi bene in vista nelle stazioni della metropolitana londinese per mettere in guardia i passeggeri dal rischio di borseggio<sup>9</sup>. Assumere un simile atteggiamento dovrebbe essere lecito solo a chi dimostri di conoscere bene il contesto storico-biografico cui si riferisce, ma Sutcliffe non ha troppo tempo da dedicare alla verifica dei dati e preferisce "decontestualizzare" i documenti o negare il valore di antiche testimonianze che cita di seconda mano, risparmiandosi la fatica di accedere a quelle fonti originali che gli rivelerebbero dettagli a lui ignoti e

che vanno studiate in profondità, anche e soprattutto da chi voglia considerarle carta straccia. Stando a quanto affermato dal mio detrattore, i biografi hanno inventato quasi tutto e per risalire ad una vera immagine di Domenico Scarlatti c'è un solo mezzo: fare a pezzi le sue *Sonate* e accanirsi nell'analisi delle *diseiecta* membra, con la speranza/certezza di ricavarne il ritratto autentico da contrapporre alla "patacca" rifilata da disonesti ciarlatani a lettori sprovveduti. Per denunciare una "penuria di fatti concreti" da lui artificiosamente esasperata, il seguace di Schenker si è visto costretto alla quasi sistematica oblitterazione o allo stravolgimento di una quantità di testimonianze pacificamente accettate dalla stragrande maggioranza dei ciarlatani e persino da una parte degli altri loro critici. Il peso del contributo di Sutcliffe ed il valore di molte osservazioni contenute nel suo saggio riservano certamente ad esso una collocazione privilegiata negli studi scarlattiani occasionati dalla recente ricorrenza centenaria, ma l'infondatezza di certe affermazioni riguardanti le mie fatiche di biografo mi obbliga a ribadire quasi tutte le ipotesi biografiche da me proposte in passato, dal momento che i più recenti ritrovamenti le vedono fondamentalmente confermate. Anche perché alle espressioni diffamatorie del prof. Sutcliffe posso contrapporre l'opinione di un giudice molto più informato di lui: il mai abbastanza compianto Malcolm Boyd, il quale dopo aver lodato la mia "conoscenza enciclopedica di tutta l'area scarlattiana, eguagliata solo dalla prontezza a farne parte ad altri"<sup>10</sup> volle entrare nello specifico, affermando che la doppia biografia è "uno studio affascinante del rapporto che esistette tra i due Scarlatti più noti" e che il volume vede felicemente combinate "la profonda conoscenza della storia e della cultura siciliane con un'accurata scientificità e con una insuperabile competenza in materia di psicologia siciliana"<sup>11</sup>.

Nel 1985, quando citavo i dumasiani *Mousquetaires* ero lontano dall'immaginare che anche per me sarebbe venuto il tempo dei *Vingt ans après*. Ora avevo praticamente rinunciato alla redazione del promesso saggio tecnico dedicato alla tastiera di Domenico Scarlatti (e una prima lettura del volume di Sutcliffe rafforzava questa scelta, in quanto temevo di cadere nella tentazione statistica e di abbandonarmi alla pignoleria di analisi che, inutili quando non dannose all'adornano ascoltatore esperto, naufragano in un mare di noia e spengono l'interesse dell'ascoltatore entusiasta). Tutto è stato rimesso in gioco da recensioni nelle quali non si fa cenno ai pur gravi addebiti mossi da Sutcliffe ai

<sup>9</sup>W. Dean SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge 2003.

<sup>10</sup>Malcolm BOYD, *Domenico Scarlatti - Master of Music*, Londra 1986, p. X.

<sup>11</sup>*Id.*, p. 27.

biografi, con affermazioni che offendono la realtà; questo mi ha indotto a rintuzzare in varie sedi<sup>12</sup> le nuove provocazioni venute ad aggiungersi alle altre accumulate nel tempo.

Avevo già cercato di controbattere le precedenti in *Alessandro and Domenico Scarlatti*[:] *Two Lives in One*<sup>13</sup>, ma quando volli aggiungere la puntualizzazione resasi necessaria la stampa era in fase troppo avanzata perché l'Editore accettasse di inserirla nel volume. Il continuo rinnovarsi ed arricchirsi dell'esperienza mi fa benedire la decisione di avere procrastinato la redazione di un consuntivo del mezzo secolo di mia milizia scarlattiana; una pur tardiva reazione a torti che considero immeritati prende ora forma di una rievocazione il cui taglio autobiografico può giustificare il riferimento al glorioso precedente manniano.

Nel 1985 Joel Sheveloff intitolò apocalitticamente *Tercentenary Frustrations* una sua fatica nata dallo sviluppo di spunti polemici che trasformano in una sorta di San Sebastiano il sempre e comunque sommo Kirkpatrick. Non mancavano ragioni di giustificato risentimento e d'insoddisfazione, alimentate dal confronto tra lo sviluppo degli studi bachiani negli ultimi decenni e quelli dedicati a Domenico Scarlatti nello stesso periodo. Alcune di queste ragioni di frustrazione restano tali e la crisi di un'editoria che minacciava di lasciare incom-

incompleta – perché commercialmente poco remunerativa – l'edizione Fadini delle *Sonate* rende piuttosto utopistica la prospettiva di una Scarlatti-Gesellschaft, sognata ad occhi aperti da uno Sheveloff tanto ingenuo da auspicare che la guida dell'istituzione fosse affidata a un tandem italiano, formato dal sottoscritto e dal suo sotterraneo avversatore. Nella conclusione di quello scritto il musicologo statunitense riconosceva un positivo cambiamento di atmosfera negli importanti contributi degli studiosi intervenuti al Convegno Internazionale che l'Accademia Chigiana, la Società Italiana di Musicologia e l'Università di Napoli ebbero il merito di promuovere nel 1985 a Siena; oggi alla negatività di molte esperienze personali (non ultima, la generale disattenzione che ha accompagnato l'insabbiamento di quel Festival Scarlatti che ero riuscito a realizzare a Palermo per cinque anni, con molto sforzo e superando difficoltà corporative, tecniche e politiche di ogni genere) si aggiunge il dilagare di fenomeni e di tendenze preoccupanti. La somma di questi fattori scoraggianti potrebbe farmi scivolare nell'area pessimistica, se la saggezza senile non mi suggerisse di perseverare nella linea di condotta generosamente attribuitami da Boyd e di continuare a far parte dell'esperienza maturata alle generazioni più giovani, che non meritano l'abbandono. @

(FINE. Prima puntata)

## VI PRESENTO L'AUTORE

Roberto Pagano, l'autore di questo 'romanzo scarlattiano' che Music@ pubblica a puntate, ha insegnato Storia della musica nel Conservatorio di Palermo (del quale è stato anche docente di clavicembalo e bibliotecario) e nella Facoltà di Lettere dell'Università di Catania; invitato da importanti istituzioni nazionali ed estere ha tenuto corsi speciali, seminari o conferenze (cicli di lezioni sulle Sonate di Domenico Scarlatti al Conservatorio e al Teatro Colon di Buenos Aires, al Festival Rubinstein di Naleczów e al Mozarteum di Salisburgo); prolusione al Congresso dedicato nel 1998 a Domenico Scarlatti dall'Università di Boston e lezione conclusiva di un corso estivo organizzato nel 2005 all'Escorial dall'Universidad Complutense di Madrid. La sua produzione saggistica riguarda soprattutto l'area scarlattiana (Biografia di Alessandro, ERI 1972; Scarlatti: due vite in una, Mondadori 1985; Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One, versione ampliata e aggiornata del volume precedente, tradotta da Frederick Hammond, Pendragon Press 2006) e nel corso di ricerche musicali, storiche e archivistiche, prevalentemente dedicate agli Scarlatti e alla Sicilia dei secoli scorsi, ha scoperto ed eseguito rarità musicali del passato, estendendo la propria attività clavicembalistica al repertorio contemporaneo (prima esecuzione assoluta di Babai di Donatoni a Merlinge nel 1987). Critico musicale del Giornale di Sicilia, ha collaborato ai dizionari musicali Ricordi e UTET e nella più recente edizione del New Grove Dictionary of Music and Musicians sono da lui firmate quasi tutte le voci riguardanti Alessandro, Domenico Scarlatti e i loro congiunti musicisti.

È stato vicepresidente e successivamente presidente del Gruppo Universitario Nuova Musica; presidente o membro delle giurie di importanti concorsi internazionali (Ginevra, Salisburgo, Taormina, Treviso, Vercelli, Venezia, Firenze, Roma, Messina). Ha ricoperto le cariche di direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, dell'Estate Musicale di Taormina, della Settimana di Musica Sacra di Monreale, del Festival Scarlatti e del Teatro Massimo di Palermo.

Politicamente indipendente, può vantarsi di non dovere le cariche su elencate a quelle ciniche spartizioni di poltrone che hanno determinato la nomina di yes-men inadeguatamente competenti ai vertici di istituzioni musicali di grande prestigio: per gli ultimi trent'anni del secolo scorso è rimasto al centro della vita musicale siciliana e la sua determinazione nelle scelte di prodotti e di interpreti qualificati ha tenuto al riparo da indebite ingerenze l'attività artistica affidata alle sue cure, ma il netto rifiuto di compromessi assai diffusi nel settore lo ha reso scomodo e finalmente invisibile ai gestori del potere.

Questo vale soprattutto per l'area manageriale. Può essere esteso a quella accademica, ma solo in misura ridotta e particolare: l'accesso di Pagano all'insegnamento universitario non è nato dalle umilianti anticamere di rito, ma da una lusinghiera e inattesa segnalazione di Fedele D'Amico, autorevole esponente di un tipo di cultura musicale italiana estranea ai giochi che sotto gli occhi di tutti continuano a essere disputati sulla scacchiera del potere accademico. Nel 1980 la Facoltà di Lettere dell'Università di Catania (che sotto l'illuminata presidenza di Giuseppe Giarrizzo vantava la presenza di docenti del calibro di Carlo Muscetta, Gastone Manacorda e Francesco Renda) accolse Pagano con una cordiale simpatia che il costume universitario non suole accordare a intrusi figli di nessuno, ma dopo dieci anni di pendolarità la molteplicità degli impegni palermitani rese necessaria la volontaria rinuncia all'onore che era letteralmente piovuto addosso ad uno studioso poco disposto a sacrificare l'approfondimento di ricerche mai abbandonate.

Gli anni dedicati a Catania trascorsero senza contrarietà di sorta: illustri colleghi e studenti entusiasti non fecero mai pesare la "diversità" che Pagano ha avuto reiterata occasione di sperimentare nei rapporti con un paio di "baroni" imperversanti nel panorama padano. Qui ostruzionismi di varia natura sono stati messi in atto, con pratiche sotterranee che verranno smascherate nel racconto della lunga esperienza scarlattiana. Un grave riflesso parallelo di queste difficoltà si ha nella damnatio memoriae che il contesto politico palermitano è riuscito a riservare allo scomodo personaggio, con la silenziosa complicità di una consorteria intellettuale soddisfatta dell'eliminazione di un compagno di processione in ogni senso ingombrante e nemico di ogni forma di colpevole acquiescenza. Il capolavoro di questo patto scellerato tra "nemici" dichiarati e finti amici è stato la soppressione del Festival Scarlatti; ma di questo Roberto Pagano avrà ragione di discutere in prima persona, in un capitolo di sue memorie che ha accettato di affidare a Music@.

<sup>12</sup>Roberto PAGANO "Penuria di fatti concreti? Premesse opportune alla celebrazione del duecentocinquantenario della morte di Domenico Scarlatti" in *Rivista Italiana di Musicologia*, XLI, 2006 – n° 2, pp. 333-338; "The Two Scarlattis" in *Early Music*, August 2008, pp. 511-512.

<sup>13</sup>Una versione ampliata e aggiornata di *Scarlatti: due vite in una* è stata pubblicata nel novembre 2006 da Pendragon Press di Hillsdale N.Y.; l'eccellente traduzione del testo, firmata da Frederick Hammond, ha reso accessibile il saggio ai lettori di lingua inglese, vanificando ogni ipotesi di fraintendimento



Piero Farulli accarezza la violinista "fiesolana" Lorenza Borrani

Farulli compie novant'anni

## A PIERO DA FIGLI E AMICI FIESOLANI

Piero Farulli è stato festeggiato a Fiesole e in Italia in occasione del suo compleanno. Dal Quartetto Italiano all'avventura fiesolana, tutte le imprese musicali del grande combattente

di **Andrea Lucchesini**

**I**l traguardo dei novant'anni, che Piero Farulli ha festeggiato pochi giorni fa, è l'occasione festosa e importante per ripercorrere le tappe fondamentali di una vita interamente dedicata alla musica, con la conquista dei massimi livelli sul versante interpretativo grazie all'eccezionale parabola artistica del Quartetto Italiano, e poi con la passionale dedizione alla diffusione della cultura musicale, declinata sia sul piano della didattica, sia su quello

ancor più arduo dell'elaborazione progettuale. Non ho avuto - per motivi anagrafici - il privilegio di ascoltare dal vivo il Quartetto Italiano, ma come tutti i musicisti della mia generazione sono cresciuto nel culto delle sue registrazioni, e proprio attraverso il magistrale filtro di quelle mitiche interpretazioni ho scoperto la letteratura quartettistica, orgoglioso che il mio Paese avesse potuto presentarsi sulla scena internazionale con tale, as-

solata autorevolezza. Il fatto che, fino a quel momento, la pratica cameristica avesse avuto poco spazio nella vita musicale italiana, conferiva ai Nostri l'ulteriore merito di una scelta pionieristica, da esploratori coraggiosi e temerari, che si erano avventurati in territori sconosciuti e ne tornavano vittoriosi, consegnandoci il frutto delle loro "spedizioni speleologiche" nelle profondità abissali dell'ultimo Beethoven, o delle passeggiate lunari nella fantasia di Webern.

Non ho potuto ascoltare il Quartetto in concerto, dicevo, ma ho avuto la fortuna di conoscere più avanti Piero Farulli personalmente, quando la sua strenua battaglia culturale e politica in favore della musica aveva già registrato vittorie importanti: sulle pendici dei colli fiesolani, la Scuola di Musica che il Maestro aveva creato si ergeva come un faro di civiltà musicale, un esempio di serietà, passione, qualità e dedizione, laboratorio didattico e centro propulsivo di innovazione culturale. Su tutto quanto la figura di Piero Farulli giganteggia, con la forza di un carisma personale del tutto fuori dal comune, e con l'energia incontenibile data dalla convinzione profonda di combattere per una giusta causa. L'impegno didattico in prima persona, dal quale sono scaturite generazioni di eccellenti violisti e quartettisti e che si è profuso con identica passione anche quando rivolto a semplici amatori, è stato soltanto uno degli aspetti del suo agire; appena fuori dalla sua aula, Farulli alzava il telefono per protestare contro la scarsa attenzione che la musica riceveva presso la politica e l'informazione, tuonava contro la miopia della programmazione didattica della nostra scuola pubblica, che ha di fatto escluso la musica dalle materie d'insegnamento.

Contemporaneamente cercava di coagulare intorno alla Scuola tutte le più formidabili energie musicali, chiamando (imperiosamente) gli amici a far la loro parte insegnandovi a loro volta: così sono stati a Fiesole il Trio di Trieste, Salvatore Accardo, Maria Tipo, Carlo Maria Giulini, Natalia Gutman, Pavel Vernikov, Bruno Canino, Franco Ferrara, Norbert Brainin del Quartetto Amadeus, Milan Škampa del Quartetto Smetana, Hatto Beyerle del

Quartetto Berg, per non citarne che alcuni.

Nel frattempo maturava l'idea di una formazione per la professione di musicista d'orchestra, che a Fiesole si concretizzava nella realizzazione di un corso specifico, l'Orchestra Giovanile Italiana, che per prima nel nostro Paese ha permesso ai giovani musicisti di effettuare un percorso didattico di approfondimento nella pratica d'orchestra. Anche questo progetto ha raccolto le adesioni dei maestri più illustri, da Abbado a Muti, Gatti, Sinopoli, Nosedà, Ferro, Tate, Mehta che non hanno fatto mancare il loro

appoggio. Più in generale Farulli pensava alla Scuola di Musica come ad un microcosmo di società ideale, dove la disciplina musicale fornisce ai cittadini di domani gli strumenti per una convivenza più civile e re-

sponsabile: in questo senso si devono intendere le direttive che assegnano da sempre ampio spazio, all'interno della Scuola, alle attività collettive e di gruppo, orchestre (fin dall'età infantile) e complessi da camera, nelle più svariate formazioni, fino al coro amatoriale per adulti.

Piero Farulli, musicista combattente e impegnato a tutto campo, aveva però ben chiaro il rischio che la musica possa divenire un circuito chiuso ed autoreferenziale, in forza dell'estrema specificità del suo linguaggio; per sfuggire a questo rischio insisteva per cercare ogni possibile aggancio con letteratura, filosofia, scienza ed arti figurative, chiamando a Fiesole i protagonisti di quelle discipline a confrontarsi pubblicamente.

Il carisma di Piero ha fatto presa anche su di me, e così non ho saputo resistere al suo imperioso richiamo ad un impegno diretto. Il momento non è certo facile, e spesso ci assalgono dubbi ed incertezze sul futuro, ma quando, nel tardo pomeriggio, Farulli sale alla Torraccia per trascorrere qualche ora alla Scuola, sentiamo tutti il calore della sua presenza: i ragazzi più grandi fanno ala al suo passaggio ed istruiscono i piccoli, intimiditi dalla sua figura imponente e dal suo sguardo penetrante, fin quando la tenerezza non allarga il suo volto in un sorriso.

@





## MUTI ATTENDIAMO

Sulla nuova squadra del Teatro dell'Opera, messa su dal mister Gianni Alemanno, siamo pronti a scommettere che sarà una squadra vincente, nella formazione appena annunciata. In attacco, al centro campo, il Maestro Muti (che a breve dovrà sottoscrivere l'ingaggio), ai lati De Martino e Vlad, espressamente lodato dal centravanti; a metà campo, fra attacco e difesa: Vespa, Emanuele e Cisnetto; avanti al portiere ed in appoggio ai guardialinee, i funzionari Gallo(Comune), Bellomia e Ciarravano (Regione). Che altro si vuole? La società operistica che rischiava di essere ceduta, a causa dell'enorme passivo con cui si presentava a metà stagione - secondo il mister, oltre 10 milioni di Euro - oggi riparte con 15 milioni di attivo (soldi freschi ed importanti cessioni patrimoniali) che il mister ha tirato fuori dal cilindro magico; ed altri se ne aggiungeranno di milioni, secondo quanto ci si attende dal 'savoir faire' dei difensori Vespa-Emanuele-Cisnetto e a sentire le dichiarazioni dell'ala De Martino che è convinto dell'alta qualità della stagione appena avviata, che dovrebbe perciò attirare altri sponsor e nuovo pubblico. Possiamo dormire sonni tranquilli. La nuova stagione è stata presentata - su di essa, ad onor del vero, il centravanti di sfondamento Muti non è proprio dello stesso parere dell'ala De Martino - e se fra i direttori - come si è fatto notare - non c'è ancora neppure una stellina, dicasi: una sola, siamo certi che le stelle caleranno sul cielo di Roma, appena Muti si insedierà, come capitano e centrocampista. Questo diciamo e di questo siamo convinti.

Ma allora perché le malelingue, in questi ultimi tempi, si sono date tanto da fare e tanto hanno detto, specie sui nomi dei più stretti futuri collaboratori di Muti, intendiamo delle due ali: Catello De Martino e Alessio Vlad? Perché fanno le malelingue. Cos'hanno da dire?

Di Catello De Martino dicono che il suo nome, nei mesi in cui è stato 'direttore del personale' a Santa Cecilia, non era mai venuto fuori, perché l'Accademia era rappresentata dal trio Cagli-Pappano-Grossi. Passato all'Opera di Roma con il medesimo incarico che aveva in Accademia, a maggio, un mese dopo veniva promosso sul campo, per

decreto comunale, sovrintendente ad interim. Perché non dovrebbe essere un buon sovrintendente? Lo dicano le male lingue. Solo perché è la prima volta che fa il sovrintendente? E allora Muti, quando per la prima volta fu direttore del Maggio fiorentino, non fece benissimo? E poi, siccome bisogna cominciare una volta, tanto vale cominciare in un grande teatro. Che c'entra un teatro con l'Italgas, la società di provenienza di De Martino, insistono i detrattori. Nulla! E allora? Attenti a voi potrebbe sterminarvi, proprio con il gas. E di Alessio Vlad che avete da dire? Dite che ci sono lobby dietro di lui, che lo spingono e spingono; che suo padre Roman non si dà mai pace ogni volta, finché non vede il suo pupillo ai vertici di qualcosa; che questa nomina arriva dopo che Alessio ha diretto la *Nona* di Beethoven e *Tosca* di Puccini per lo spot su Roma di Zeffirelli; che non è mai stato assistente e pupillo di Leonard Bernstein e che Leonard Bernstein non è vero che credeva moltissimo anche nell'Alessio direttore d'orchestra. Menzogne! Maldicenze! Il giovane Vlad ne ha ormai girati di teatri (Genova, Ancona, Napoli); il mestiere l'ha imparato; le sue programmazioni restano memorabili e quella del Teatro delle Muse di Ancona 'storica' addirittura, secondo un notissimo critico... e se non è ancora quel pozzo di scienza che è suo padre, potrà sempre diventarlo; intanto può ricorrere al suo aiuto ed anche a quello di Muti che è dalla sua parte. E non solo lui.

L'Opera di Roma, nel giro di qualche mese, potrebbe far ombra anche alla Scala, dove Lissner non può sonarsela e cantarsela da solo, ancora a lungo! E se dovesse chiedere ad Alemanno di mandargli Catello ed Alessio, pagandoli oro, naturalmente? Il mister farebbe bene ad opporre un netto rifiuto.

Ultimissime. Muti, l'attesissimo centravanti di sfondamento non firma ancora. Ha qualche riserva sulla squadra, e potrebbe anche cambiare idea, prospettando un altro scenario. Va a giocare a Napoli, col mister Nastasi (danaroso, c'ha tutti i soldi del ministero) con il quale c'è un feeling perfetto.

**Bastiano**

--> sommario

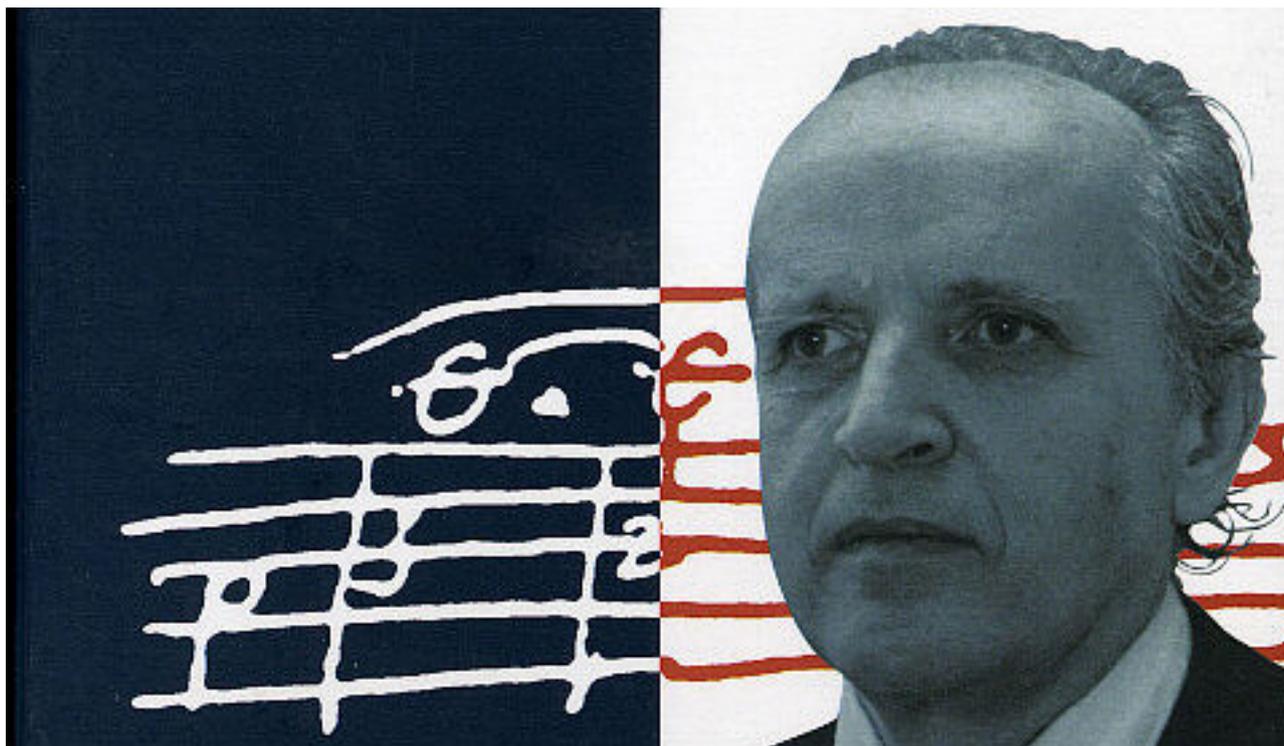


# DOSSIER

# NINO ROTA

# E TUTTA LA SUA MUSICA

DI NICOLA SCARDICCHIO



Per conoscere 'tutta' la musica del compositore Nino Rota

## UN AMICO MAGICO

I trent'anni trascorsi da quando Nino Rota ci ha lasciato (1979) sono volati. Fra un anno (2011) si ricorderà il primo centenario della sua nascita; in tale prossima ricorrenza per la prima volta si getta uno sguardo sistematico sulla sua produzione musicale, nell'intento di tracciare un profilo il più completo possibile del musicista. Mentre è in uscita il catalogo delle sue opere e si confida sul coinvolgimento di Riccardo Muti, scoperto da Rota, nell'opera di rivalutazione critica della sua opera, compresa quella cinematografica

**di Nicola Scardicchio**

Certo, di strada se ne è fatta tanta e Rota stesso sarebbe lietissimo nel vedere che in quasi tutti i negozi di musica abbondano ormai spartiti ed incisioni delle sue opere, cosa che in vita non ebbe la gioia di vedere, eccezion fatta per le solite colonne sonore che lo hanno reso famoso ma che in passato quasi ne hanno occultato la produzione più importante, quella che lui considerava la ragione stessa del suo lavoro di compositore, e pare che finalmente i beckmesser e i bidelli di Darmstadt stiano perdendo il vecchio potere assoluto di esaltare od umiliare secondo dictat ideologici, tanto stitici quanto filosoficamente meno plausibili di quello che andavano rivendicando. Il verbo dell'incomunicabilità e dell'autoreferenzialità sembrerebbe

ormai destinato ad entrare negli scantinati delle vecchie cose smesse e poco usate e rientrano in campo le cose costituite di buona materia-prima bene adoperata. In sostanza sono crollate miseramente le rodomontate dello snobistico ignorare l'indifferenza dell'uditorio reale (certo non quello degli addetti ai lavori o dei piduisti delle nuove consonanze e delle dame di carità del dopo-vienna), degli ascoltatori attenti ed amanti della buona musica che da un certo momento in poi non sono riusciti ad assimilare le nuove proposte, pur abituati alle novità di Stravinsky o Prokofiev non altrimenti che di Bartok o Copland o Shostakovich o Britten e via discorrendo. L'ostracismo di regime, intollerante e supponente con cui, con la pro-



tezione anche di illustri esecutori e mentori, certa musica veniva aprioristicamente rifiutata in favore di quell'altra, ben altrimenti allineata ed obbediente, ha fatto per troppo tempo strage di autori come Casella o Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Pizzetti, Britten, Barber, per non dire che dei primi che ci vengono in mente. E la persecuzione ha cercato di soffocare le voci dei più recenti Rota, Gervasio, Ghedini ed altri ancora, colpevoli di comporre musica in cui la modernità del linguaggio non si autoesibisce e, soprattutto non irrita e disorienta anche l'ascoltatore esperto, che alla lunga resta esasperato dai bizantinismi di chi esprime costantemente l'incapacità di esprimersi, un'afasia linguacciuta e petulante che si autocelebra in festival e laboratori in cui non si elaborano, come sarebbe giusto, nuovi materiali, ma si autoeleggono nuovi santi-vergini-martiri. I successi cordiali di pubblico che accompagnavano le esecuzioni della musica di Rota e degli altri "reietti" a loro volta isterizzavano i talebani del nuovo a tutti i costi, che, apparentemente ed ufficialmente disinteressati all'apprezzamento della fruizione, vedevano così mortificato il loro ego supponente e la loro vanità pseudo-intellettuale.

Certo a Nino Rota dispiaceva sentirsi accusare di passatismo: da bambino suonava e studiava con attenzione le musiche di Stravinsky (che frequentò e con cui ebbe una fitta corrispondenza, andata purtroppo perduta nell'incendio di casa Rota durante i bombardamenti milanesi della seconda guerra mondiale) come perfino quelle di Satie, autore scandaloso all'epoca e sconsigliato ai giovani allievi in quanto potenziale rovinatore dell'orecchio e del gusto musicale. E solo al critico sordastro o partigianamente in mala fede la musica di Rota poteva sembrare semplicemente tonale: le più complesse soluzioni linguistiche nelle opere del musicista non sono mai esibite in quanto tali e l'ascolto agevole e sempre comprensibile mette a proprio agio l'ascoltatore esperto quanto il meno

accorto. Ma che la facilità dell'ascolto corrisponda al semplicismo delle tecniche compositive è una reale idiozia. E anche quando Rota si allinea alla concezione chiaramente tonale, sempre lo fa in modo originale, personale, "crocante", mai stolidamente ripetitivo, con una capacità di utilizzare il vecchio linguaggio in modo reso attuale dall'attualità dei contenuti. Dicevano gli antichi: *rem tene, verba sequuntur*, e davvero se si ha qualcosa da dire verranno anche le parole giuste, se si possiedono i ferri del mestiere. E Rota ne aveva, e solidissimi. Contrappuntista abilissimo, come dimostrano innumerevoli tratti delle sue opere (basti pensare al quadruplo canone mensurale nella fuga *Bibebant* nell'oratorio *Mysterium*), le straordinarie capacità tecniche del musicista si manifestano nelle pagine musicali in forma di variazione. E non si dimentichi che i più grandi musicisti sono stati grandi autori di variazioni.

Come sempre accade presso i veri "autori", i creatori genuinamente fecondi, anche in Rota alla maestria si accompagnava una modestia esemplare. Mai si sarebbe sentito Rota pontificare cattedraticamente, pur considerando che nelle sue opinioni era solidamente strutturato, anche grazie ad una straordinaria e profondissima cultura filosofica e letteraria. Rota si esprimeva disinvoltamente in inglese, francese, tedesco, spagnolo e russo, padroneggiava latino e greco antico ed aveva nozioni non superficiali di ebraico biblico e riusciva a tradurre con una certa facilità i geroglifici egizi. Ma questa vastità di interessi e di cultura non intaccò mai la semplicità della personalità del maestro, e certo si trattava di una semplicità conquistata, non certo della leggerezza del bagaglio culturale, pur mai esibito ma sempre adoperato come strumento realizzatore di cose concrete musicali e non. Attento indagatore di ciò che attiene allo spirito con atteggiamento laico e scevro da misticismi chiesastici, ma intimamente alla ricerca dei significati ultimi della natura dell'Uomo, Rota della cultura

### SE MI DANNO DEL CINEMATOGRAFARO, NON MI OFFENDO

"Non credo a differenze di ceti e di livelli nella musica. Secondo me, la differenza fra musica 'leggera', 'semileggera', 'seria', è del tutto fittizia. Le musiche di Offenbach, che ormai sono vicine ai 150 anni, saranno leggere fin che si vuole, ma di una leggerezza che dura nel tempo e ha una formidabile vitalità. Mentre c'è molta musica della stessa epoca che, rispettabilissima, erudita e serissima, ci rompe le scatole e basta! Il termine 'musica leggera' si riferisce solo alla leggerezza di chi l'ascolta, non di chi l'ha scritta. E, in fondo, la leggerezza dell'ascolto è una specie di immolazione della propria presunzione a una facilità degli altri di ascoltare. Per questo non mi offendo, quando mi danno del 'cinematografaro': musica per film o altra musica, vi metto sempre lo stesso impegno. E' diverso soltanto il territorio tecnico in cui mi muovo".

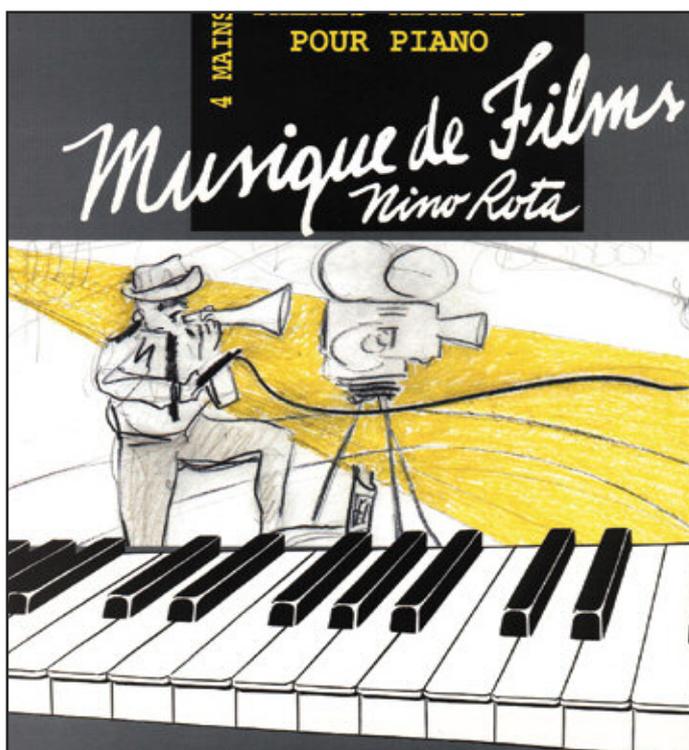
**Nino Rota**

aveva la considerazione del serbatoio costituito dalle migliori riflessioni artistiche, letterarie e filosofiche partorite dall'intelligenza umana, un serbatoio da cui attingere per approfondire la conoscenza di se stesso che ogni essere intelligente dovrebbe kantianamente perseguire, alla ricerca di una verità non fine a se stessa ma mezzo per la realizzazione di quella divinizzazione di noi stessi che, a dirla con Platone, si conquista con la *gnosis*, una conoscenza che trascende qualsiasi limite e pregiudizio.

È assolutamente da sciocchi e disinformati pensare che un uomo di tale conformazione filosofica potesse essere un semplice tradizionalista incapace di nuove e trasgressive affermazioni musicali. Al contrario proprio l'aver battuto fin da bambino le vie

più nuove della musica aveva reso Rota immune da complessi di sorta e capace ben presto di immaginare quali sarebbero stati i progressivi naufragi o insecamenti delle scelte fatte al tavolino invece che sul campo. E se gli dispiacque essere ingiustamente stigmatizzato, lo confortò la stima di musicisti comunque seriamente impegnati e preparati come Luciano Berio o Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e Bruno Maderna, spesso impegnati nell'esecuzione della sua musica; ma ancor più era l'amore dei pubblici più disparati che conferma Rota che quella strada era giusta, come tutte le strade che comunque portano da qualche parte: e Rota era convinto che ognuno dovesse poi individuare e percorrere con i propri mezzi la propria strada.

## UNO SGUARDO ALLA PRODUZIONE DI ROTA



### CINEMA

La musica per il cinema, innanzitutto. Sarebbe ridicolo, oltre che fuorviante ed inesatto, ridurre l'importanza di questa produzione di Rota, non diversamente da quanto sarebbe il continuare a parlarne come di quella fondamentale a cui le *altre opere* farebbero da singolare *pendant*.

Più volte il Maestro ebbe a dire che le esigenze, in ordine ai tempi di realizzazione ed alla necessità di

adeguarsi al linguaggio del regista di turno (e questo valeva, ovviamente, anche per quanto riguardava le musiche per il teatro, la radio e la televisione), avevano costituito per lui un esercizio di concretezza e velocità che avevano positivamente informato di sé anche l'*altra* produzione. Pertanto, sia pur senza indugiarevi troppo, vale la pena di considerare la collaborazione integrale con Federico Fellini, dallo *Scicco Bianco* (1952) a *Prova d'orchestra* (1978), con la sola eccezione



del breve episodio *Agenzia matrimoniale* nel film collettivo *L'amore in città*, commentato dal competente Mario Nascimbene.

Fu di fatto una collaborazione che oltre a costituire una prestigiosa pagina della storia del cinema e del rapporto tra regista e musicista nel cinema italiano e mondiale della seconda metà del novecento, è un esempio di vera e propria simbiosi. Non per niente da *La città delle donne* in poi la presenza della musica nei lavori del regista riminese non ebbe quella pregnanza e quel significato poetico e *ritmante* che in film come *La strada* (1954) o *8 e ½* (1963) o *Giulietta degli spiriti* (1965) era diventato paradigmatico ed assoluto.

E la collaborazione con Luchino Visconti per *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il Gattopardo* (1963) oltre a significative produzioni teatrali (memorabili le musiche per il goldoniano *Impresario delle Smirne* (1957) o per l'*Arialda* di Giovanni Testori spettacolo che nel 1960 scatenò una feroce reazione censoria), si tradusse in alcuni autentici capolavori che restano tra le massime realizzazioni del genere.

Accanto alle fortunate esperienze di *Guerra e Pace* di King Vidor (1956) o dei film shakespeariani di Franco Zeffirelli *La bisbetica domata* (1967) e soprattutto *Romeo e Giulietta* portato al cinema nel 1968 dopo le fortunatissime esperienze teatrali inglesi ed italiana, senza trascurare i lavori per il cinema di Eduardo De Filippo o di Luigi Zampa, Renato Castellani o Mario Monicelli, sarà il caso di riferirsi alla sapida collaborazione con Lina Wertmüller per il cinema ma soprattutto per lo storico sceneggiato a puntate televisivo *Il giornalino di Gian Burrasca* che nel 1964 consegnò Rota alla celebrità presso un pubblico ancor più vasto e sensibile quale quello dei bambini, che cantavano a squarciagola e dovunque la celeberrima *Pappa col pomodoro* com'anche l'inno dei collegiali congiuranti *Siam tutti per uno*, con tanto di fischio e bum. E quanti critici "dalle nari troppo sollevate da terra" - come Rota ebbe a chiamarli - stigmatizzarono la facilità delle tante canzoni, invero spesso raffinatissime e tutt'altro che banali, che il musicista compose sui versi bellissimi e croccanti della geniale regista per quel loro musical televisivo.

## TEATRO MUSICALE

L'esser nato a Milano da una famiglia della buona borghesia con una genealogia musicale prestigiosa di parte materna costituì decisamente una partenza agevolata per un fanciullo tanto dotato ed insieme capace di costante e tenace applica-

zione al pur severo studio della musica. E Nino, senza mai venir meno ai suoi doveri di scolaro intelligente e vivace, poté frequentare il teatro alla Scala, anche in virtù dell'amicizia dei suoi genitori con Arturo Toscanini. E sempre con immutato entusiasmo e commozione Rota ricordava le emozioni seguite alle rappresentazioni del mussorgskiano *Boris Godunov* o del *Pèlleas et Mélisande* di Debussy ma, soprattutto del *Parsifal* di Wagner e della prima assoluta (aprile '26) della pucciniana *Turandot*, alla cui prova generale assisté nel palco dei Visconti insieme al ventenne Luchino che studiava il violoncello ed era per questo in confidenza già da allora con Nino.

I frutti della frequentazione del teatro d'opera giunsero presto: a soli quattordici anni il ragazzo scrisse libretto e musica per un'opera tratta dalla favola di Andersen *Il principe porcaro*. L'opera non venne eseguita mai vivente l'autore e solo nel 2003 il Teatro La Fenice di Venezia provvide a proporla la prima esecuzione. Purtroppo non fu eseguita nella stesura orchestrale redatta dal giovanissimo compositore, essendo andata "smarrita" (sic!) la partitura manoscritta, forse "prelevata" da qualche collezionista senza scrupoli. Alla strumentazione ho personalmente provveduto su incarico della Fenice, dietro suggerimento dei dirigenti del settore musicale della Fondazione Giorgio Cini, presso la quale è depositato il Fondo Rota, accudito e gestito da un comitato tecnico di cui mi onoro di essere uno dei componenti, sotto l'egida di Giovanni Morelli e la presidenza onoraria di Riccardo Muti. Quello che non solo io stesso nel por mano alla strumentazione ho constatato direttamente, ma che è stato rilevato da tutti coloro che hanno potuto ascoltare questo primo lavoro operistico di Rota, sono gli strumenti compositivi e la competenza nell'uso delle voci e nella strutturazione drammaturgia del giovanissimo autore. Lo stesso stile armonico e contrappuntistico sono molto avanzati, certamente sensibili alle più recenti formulazioni linguistiche stravinskiane. Non si dimentichi che il giovanissimo Rota trascorreva con la famiglia le sue vacanze a Ventimiglia e che ogni mattina prendeva il trenino che lo portava a Montecarlo, dove alla stazione trovava ad aspettarlo Igor Stravinsky stesso, con cui trascorreva l'intera giornata.

Solo nel 1938, ormai sistematosi in Puglia dopo la parentesi di studi di perfezionamento al Curtis Institute di Philadelphia [1], Rota, dopo un'attività essenzialmente dedicata alla composizione di musica da camera, ritornò al teatro d'opera con un melodramma su libretto di Ernesto Trucchi tratto dal-

l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

L'opera, in tre atti e quattro parti, fu terminata nell'autunno del 1942 e nello stesso anno venne inserita per volontà del sovrintendente Bindo Missiroli nel cartellone della stagione del Teatro delle Novità di Bergamo, che venne trasferita a Parma per mancanza di fondi (assorbiti dalla Stagione d'Opera "extra" tenutasi alla Scala e al Reale di Milano ai primi di ottobre) ed anche per paura delle frequenti incursioni aeree su Bergamo. La prima rappresentazione di *Ariodante* fu fissata per il 18 novembre del 1942 ad apertura della stagione lirica parmense del Regio. Malauguratamente l'esecuzione venne interrotta proprio da un'incursione aerea non appena calato il sipario sul primo atto; si dovette così attendere la seconda rappresentazione, fissata il 20 novembre per assistere all'esecuzione completa. *Ariodante*, concepita durante il periodo tarantino e compiuta negli anni della guerra, è un'opera grandiosa e magniloquente, un melodramma d'impronta ottocentesca, con arie, duetti, cori, concertati, scene spettacolari e sonorità piene. [ii]

Nel 1943 Rota completa la composizione della sua terza opera lirica *Torquemada*, in quattro atti, ancora su libretto di Ernesto Trucchi, tratto dalla tragedia omonima di Victor Hugo.

Il tema centrale dell'opera, ambientata in epoca controriformistica, è il potere: quello politico, di cui si serve il re per piegare alle sue voglie la fanciulla di cui è invaghito; quello religioso, ancora più pericoloso, impersonato dal Grande Inquisitore Torquemada, convinto per cieco fanatismo della necessità di dover redimere l'uomo dal peccato attraverso il sacrificio del corpo per la salvezza dell'anima.

L'opera fu tenuta nel cassetto per ben quarantatré



Giorgio Strehler, Nino Rota, Nino Sanzogno

anni e venne rappresentata per la prima volta solo nel 1976 nel corso della stagione lirica del Teatro di San Carlo di Napoli. Anche per questo lavoro si rinnovò la consueta frattura tra il giudizio della critica, imbarazzata dall'ascolto di questo "*suo giovanile e sanguigno revival del melodramma*", ed il pubblico entusiasta.

Ulteriore contributo al teatro musicale è la commedia lirica in un atto *I due Timidi*. Presentata al Premio Italia 1950, l'opera era stata concepita originariamente per l'esecuzione radiofonica, il che spiega la presenza in "primo piano" del ciabattino-narratore in assenza di azione scenica. La vicenda narra di due timidissimi giovani innamorati i quali non riescono a comunicare i reciproci sentimenti e finiscono, per colpa di un equivoco, per sposare persone che non amano. La loro segreta passione, soffocata dalla timidezza, si trasforma in reciproca insofferenza. L'opera, nella produzione rotiana rappresenta quel che può essere per Puccini *La Bohème*, tanto i sentimenti e le malinconie, i sottili umorismi e le amarezze, i richiami realistici ed il bozzettismo più accurato appaiono armonizzati in alterna, dolcissima, romantica cadenza.

Nel panorama della musica contemporanea sono poche le opere teatrali che hanno avuto successo tale da essere rappresentate con ampia frequenza nel corso delle stagioni liriche di tutto il mondo. Tra queste figura *Il Cappello di paglia* di Firenze. L'opera in quattro atti su libretto di Nino Rota, dal vaudeville omonimo di Eugène Labiche, era stata scritta "quasi per gioco" da Rota tra il 1944 e il 1945, nel corso di due estati e, successivamente, abbandonata in un cassetto per dieci anni, tanto che Rota diceva che aveva dimenticato di averla composta. Fu un suo amico, il Maestro Simone Cuccia

(direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo) a cui il musicista aveva fatto sentire l'opera nel '45, a inserire, quasi ad insaputa dell'autore, *Il Cappello di paglia* nel cartellone della stagione lirica del 1955, costringendo Rota a riprendere in esame il vecchio abbozzo buttato giù a matita e a 'sistemare' l'opera per la prima rappresentazione al teatro palermitano fissata nell'aprile di quell'anno.

[iii]

La trama intricata ed esilarante della pochade di Labiche, propone, in un crescendo comico irresistibile, situazioni sempre più paradossali e ritmi sempre più frenetici fino ad un sereno e rasserenante finale in cui ven-



gono chiariti e risolti tutti gli equivoci. Nella musica de *Il Cappello di paglia*, scritta col sorriso sulle labbra, per divertimento e per il piacere di cimentarsi in "un'opera buffa, comica, quasi operettistica" (Rota), riecheggiano esplicitamente, filtrati da un gusto raffinato e magistrale, i modi propri del linguaggio musicale del passato, da Donizetti a Rossini (ad esempio, tra l'altro, per il concertato finale del III atto), a Offenbach (nella sillabazione rapida e nelle espressioni icastiche e caricaturali), alla musica da "Café Chantant", ad armonie tipicamente pucciniane, a richiami verdiani. Da questa utilizzazione non irriverente, ma allegra, gioviale e disinvolta degli stilemi del passato, perfettamente riconoscibili pur nel loro abile travestimento, nasce la comicità della musica che si adatta con naturalezza alla farsesca macchina

Montale [iv]), presenta con un senso dell'ironia anche un po' amaro, un tipico personaggio dell'agitata epoca moderna, un ricco nevrastenico malato d'insonnia. Con questo lavoro Rota ottenne un riconoscimento importante, il Premio Italia 1959. L'opera fu rappresentata in forma scenica nel '60 alla Piccola Scala ottenendo un vivissimo successo come è stato ricordato da un critico d'eccezione, appunto Eugenio Montale, che volle evidenziare il merito di Rota "vero poeta umorista": "Solo, o quasi solo, tra gli odierni compositori teatrali egli si preoccupa di far sentire le parole anche quando dal recitativo si alzano le volute della melodia." [v]

Tra il '63 e il '65 Rota si dedicò alla composizione di una tra le sue opere più significative per l'espressione musicale così semplice, naturale e spontanea



Disegno di Federico Fellini

teatrale del vaudeville di Labiche.

In occasione del Festival di Spoleto del 1959, per la sezione *Fogli d'album*, Mario Soldati scrisse un breve e vivace bozzetto teatrale intitolato *Scuola di guida*, un divertente duetto scenico tra un apparentemente rigido ingegnere istruttore ed una sventata e sensuale allieva: alla fine la strana coppia, dopo battibecchi, chiacchiere ed un piccolo incidente, si scopre imprevedibilmente innamorata. La musica di Rota, frizzante ed ammiccante, interpretò perfettamente il delizioso idillio che, con la regia di Franco Zeffirelli e la direzione di Carlo Franci, piacque moltissimo al sofisticato pubblico spoletino.

Sempre nel 1959 Rota compose altre due operine radiofoniche, *Lo scoiattolo in gamba* e *La notte del nevrastenico*. La prima è una favola musicale in un atto e quattro quadri, il cui libretto è stato scritto da Eduardo De Filippo, elaborando un tema scolastico della figlia Luisa. L'opera venne rappresentata poi per la prima volta in forma scenica presso il Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari dagli allievi dello stesso istituto nel 1973. *La notte di un nevrastenico* è un dramma buffo in un atto sul significativo libretto di Riccardo Bacchelli. La trama "sceneggiata con molta arguzia" (Eugenio

e, ancora di più, per i profondi valori simbolici, allegorici ed esoterici in essa racchiusi: Aladino e la lampada magica, opera rappresentata per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli nel gennaio del '68. L'interesse per la letteratura favolistica è sempre stato presente nella produzione di Rota, e perciò il progetto di una fiaba musicale, suggerito a Rota da Vinci Verginelli (autore del libretto dell'opera) fu accolto dal musicista come un dono, perché la storia di Aladino gli offriva la possibilità di trattare "quegli elementi che da tempo, forse da sempre, cercavo per un'opera teatrale in musica: nel tessuto leggero e, apparentemente "disimpegnato" della favola... Ma nella favola orientale gli elementi perenni del mito si occultano e quasi non si avvertono attraverso lo scorrere sempre sorprendente del racconto, che sembra invitare più al trattenimento e al divertimento che non alla meditazione. Questa qualità, conservata fedelmente dal poeta nella stesura del libretto, è forse la caratteristica che più mi ha attratto e mi ha persuaso alla realizzazione dell'opera". [vi]

La Visita Meravigliosa, scritta tra il '65 e il '69 su libretto di Rota stesso, dopo la prima rappresentazione al Teatro Massimo di Palermo nel '70, l'opera ha avuto molte altre esecuzioni ed un'incisione di-

scografica per la direzione di Giuseppe Grazioli, edita nel '93 da LA BOTTEGA DISCANTICA. È la storia di un angelo caduto sulla terra, dove viene accolto con indifferenza e ostilità perfino dagli uomini di chiesa, tutti incapaci di accettare la diversità dell'ospite, presto stigmatizzato ed emarginato insieme al protagonista dell'opera, un reverendo



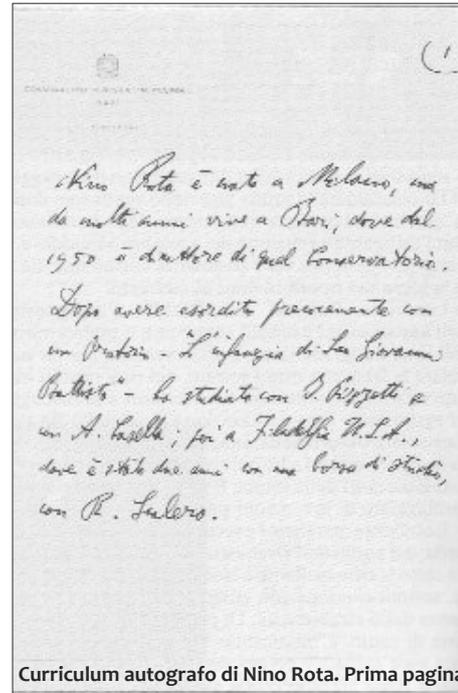
protestante che invece accetta di affrontare l'inquietudine ed i dubbi che anche in lui genera il singolare ospite.

Ultima produzione di Nino Rota per il teatro d'opera fu la discussa *Napoli milionaria*, composta tra il 1973 ed il 1977, sul libretto che Eduardo De Filippo aveva tratto dalla sua celebre commedia omonima del 1945. Ma ora la commedia si era volta in tragedia: un finale pessimistico e sconfortato mette termine alla vicenda con l'affermazione che "la guerra non è finita, non è finito niente!" La speranza di un domani più felice, una volta passata "a nuttata", è stata tradita dai fatti: una desolante barbarie (già nel 1977!) è il panorama morale che fa da sfondo ad un'umanità sempre più umiliata e degradata.

Presentata come inaugurazione del XX Festival dei Due Mondi di Spoleto e trasmessa in diretta ed in mondovisione il 22 giugno del 1977, l'opera subì un assalto fin troppo previsto: alle accuse di svolta a sinistra del festival spoletino si affiancarono quelle della critica, scandalizzata non solo, *more solito*, dallo stile rotiano, ma adesso anche dal fatto che il musicista avesse "osato" musicare un tale ca-

polavoro del teatro del novecento. Sulla questione musicale è inutile ripetere ancora quanto finora spesso riferito: basterà dire che il successo di pubblico fu entusiastico, con vere e proprie ovazioni agli autori ed al cast di prim'ordine dello spettacolo.

Ciò che allora, ma ancor più oggi, con uno sguardo



Curriculum autografo di Nino Rota. Prima pagina

reso più equilibrato dal trascorrere del tempo, sembrò e sembra grottesco, fu l'atteggiamento di coloro che accusavano Rota delle manomissioni del plot narrativo e di una reale impronta più plebea che popolaristica della lingua.

A nessuno venne in mente che sarebbe stato più corretto e leale osare una dichiarazione in tal senso riferita all'autore del testo stesso, che, a torto o a ragione, talvolta forzando la mano al compositore, aveva scelto quelle soluzioni di lingua e di orditura della sua nuova formulazione del dramma.

Ma criticare Eduardo richiedeva una tempra che a certi individui spesso manca.

E così attaccarono il più isolato Rota, evidentemente non difeso da chiesuole e campanili, ma saldamente fermo nelle sue convinzioni.

## GRANDI OPERE CORALI

Fin da bambino Nino Rota fu sensibile al trascendente e quando nel 1922 il poeta e filosofo Silvio Pagani donò al ragazzo un libretto per un oratorio intitolato *L'infanzia di San Giovanni Battista*, il santo di cui il giovanetto portava il nome, si eb-



bero i primi singolari frutti del suo talento. Da poco era mancato il padre Ercole e Nino restò affascinato e convinto dal bel testo del Pagani, elegante ed insieme adatto alla giovane età del dedicatario. Egli mise in musica l'oratorio per soli, coro e orchestra, che ebbe ben presto un'esecuzione pubblica per l'interessamento del maestro Alessandro Perlasca il 21 aprile 1923 nella sala dell'Istituto dei Ciechi di Milano sotto la direzione del maestro Chiesa.

Tra le numerosissime proposte di ripresentare l'opera venne accettata solo quella "di un certo Charles Wattinne ... direttore dei famosi cori della cattedrale di Turcoing. Egli ... chiedeva che gli venisse concesso di eseguire nella cattedrale di Turcoing *L'Infanzia di San Giovanni Battista*...

*Questa volta Nino... corse in scena e salutò ridente e felice un pubblico delirante... Fu chiesto il bis a gran voce: Nino salì sul podio, impugnò la bacchetta e in mezzo ad un silenzio compatto attaccò la seconda parte dell'Oratorio.* " [vii]

Dopo la composizione di un *Messa di Requiem* nel 1923-24, fino agli anni '60 non troviamo numeri d'opera importanti nella produzione del compositore, che si era dedicato, accanto ai lavori cinematografici, alle sue prime opere ed a molta musica sinfonica e cameristica.

Contemporaneamente alla fioritura di opere strumentali diverse, nacquero nuove composizioni corali e vocali di ispirazione religiosa o, meglio, sacra: oltre al mottetto *Tota Pulchra es Maria* ('61), per soprano, tenore ed organo, Rota compose una *Missa S. Mariae V. Dicata* ('60) più volte revisionata, per quattro voci maschili ed organo e la *Missa Brevis* ('61). Nella *Missa Brevis*, si può osservare come la non comune sapienza contrappuntistica, la ricchezza degli impasti vocali, il rilievo dato alla parte organistica che non costituisce un semplice supporto delle voci, siano elementi fondamentali.

Il *Mysterium Catholicum*, venne scritto da Rota quasi di getto, in poco più di due mesi, dal febbraio al marzo del 1962, nel corso dei quali lavorò con tale felicità e facilità di ispirazione da essere indotto ad affermare di aver avuto la sensazione, durante la stesura dell'opera, di essere "accompagnato da un vento favorevole". E' stato lo stesso Rota a spiegare la genesi di questo suo lavoro: "*Il motivo mi fu dato dalla Cittadella di Assisi che ogni anno, intorno al '60, commissionava ad un musicista un oratorio su un versetto del Credo. A me capitò un argomento che mi attrasse subito, anche perché vedevo la possibilità di svolgerlo in modo non confessionale, cioè in un modo liberamente religioso, ed era il tema dell'Universalità della Fede. Ne venne fuori un testo molto bello che fu plasmato da Vinci Verginelli su questo tema molto complesso e fu fatto con testi dei Vangeli e dei primi scrittori cristiani*". [viii]

E' importante notare la coincidenza temporale di questo lavoro di Rota con un evento importantissimo nella storia della Chiesa: l'apertura del Concilio Vaticano II.

L'impegno nella produzione sacra generò l'equivoco critico di una sua adesione alla schiera dei compositori cosiddetti "cattolici". Per questo motivo Rota eliminò l'aggettivo "*Catholicum*" dal titolo originario dell'oratorio.

Ispirata da una profondissima spiritualità e da una conoscenza che attinge ai principi più profondi della sapienza ermetica è l'altra importante opera di argomento sacro scritta da Rota, assieme al *Mysterium*, negli anni della maturità: *La Vita di Maria*, rappresentazione sacra per soli, coro e orchestra. La genesi, la struttura e le fonti letterarie di quest'opera sono state descritte dallo stesso autore nel programma di sala della prima esecuzione, avvenuta nel corso della XXV Sagra Musicale Umbra nella Basilica di San Pietro in Perugia il 24 settembre del 1970, sotto la direzione dello stesso autore:

### CARA RAI, CHE FINE HA FATTO IL FILM SU ROTA?

Che fine ha fatto il film su Nino Rota, dal titolo *Un amico magico*, prodotto dalla Rai e realizzato da Suso Cecchi D'Amico e Mario Monicelli nel 1999, a vent'anni esatti dalla morte del noto musicista? Se lo chiedeva ancora quattro o cinque anni fa anche la nota sceneggiatrice che non riusciva a spiegarsi come mai la Rai non l'avesse mai trasmesso, neppure nei suoi palinsesti notturni dove talvolta finiscono tante buone cose. Si tratta pur sempre di un film realizzato da due delle più grandi firme del nostro cinema. "E' un bel film - assicurava Suso Cecchi D'Amico- Io stessa mi sono fatta fare delle copie di fortuna per farlo vedere in occasione di manifestazioni in onore di Rota, in giro per l'Italia. Ci sono immagini 'rubate' - data la ben nota timidezza e riservatezza di Rota - mai viste prima. Un vero peccato non trasmetterlo. Ho saputo che circola in videocassetta. Non so altro". A tutt'oggi, quel film la Rai non l'ha ancora trasmesso.

"**La Vita di Maria** è il mio lavoro più recente. Iniziato nell'autunno del 1968, esso attua e integra un'idea che risale a molti anni addietro: quella di musicare i primi capitoli del Vangelo di S. Luca che raccontano l'infanzia di Gesù.

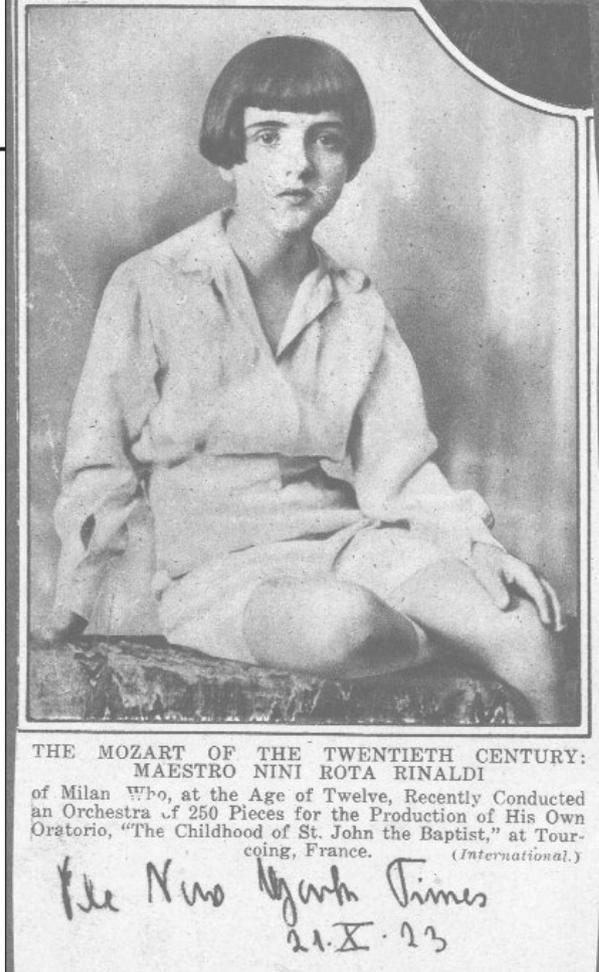
La spinta a intraprendere l'opera mi fu un suggerimento di Beppe Menegatti, il quale auspicava la realizzazione di una rappresentazione coreografica sulla vita della Madonna. Tale suggerimento fece rinascere in me sotto una forma nuova l'antica e ambita idea, convergendola nella immagine di Maria e consentendomi di raffigurarla nella sua interezza e diversità.

Non vi era dubbio però, da parte mia, che l'opera, se pure attuata coreograficamente, avrebbe dovuto assumere una struttura musicale non solo sinfonica ma anche vocale, condotta su testi autentici e particolarmente significanti". [ix]

Il nucleo centrale di questo polittico, che comprende gli episodi che vanno dall'ottavo al tredicesimo, costituì l'oratorio *Il Natale degli Innocenti*. Infatti, durante la stesura de *La Vita di Maria*, Rota ricevette l'incarico di scrivere un lavoro sull'infanzia di Gesù. Con quegli stessi episodi che erano stati già concepiti per la sacra rappresentazione, realizzò una prima versione dell'oratorio *Il Natale degli Innocenti*, eseguito a Roma nella Basilica dell'Ara Coeli dall'Accademia Filarmonica Romana nel marzo del 1970.

Nel 1970 Siciliani commissionò al musicista, per conto della RAI, una composizione per la celebrazione del centenario di Roma Capitale d'Italia. Nonostante Rota avesse in precedenza lavorato su commissione (basti pensare al *Mysterium*), il carattere celebrativo dell'evento finì per inibire la pur prolifica immaginazione creativa del musicista, che non riuscì a terminare l'opera entro la data prestabilita. Evidentemente la rappresentazione di Roma come Capitale non lo interessava affatto; tanto è vero che da questo progetto maturò, poco tempo dopo, l'idea della cantata *Roma Capomunni*, per baritono, coro e orchestra, con cui Rota volle esprimere liberamente e senza alcun vincolo di carattere celebrativo "gli aspetti più significativi e, per così dire, universali della Città Eterna". [x] Come già per l'opera *Aladino e la lampada magica* e per gli oratori *Mysterium* e *La Vita di Maria*, anche per questa cantata Rota si avvalese della collaborazione di Vinci Verginelli per la scelta e la traduzione dei testi.

Solo in apparenza cantata profana, *Roma Capomunni* è un'opera impregnata di profonda spiritualità e di una religiosità lontana da ogni limitazione di origine confessionale, ispirandosi invece ai va-



lori della tradizione gnostica che risale al mondo classico. L'opera è stata eseguita in prima assoluta il 17 giugno 1972 dall'Orchestra Sinfonica e Coro della RAI, diretti dall'autore, presso l'Auditorium del Foro Italico a Roma, nel corso di una serata monografica, dedicata cioè alle sole musiche rotiane (ricordiamo che in questa circostanza Rota presentò per la prima volta nella sua integrità la *Sinfonia sopra una Canzone d'amore*).

## SINFONICA E BALLETTI

Subito dopo la laurea in lettere, "conseguita anche per avere un mestiere di riserva", come amava dire scherzando, Rota concorse per l'insegnamento dell'armonia presso il Liceo Musicale di Taranto.

Al termine del secondo anno presso il Liceo di Taranto, Rota decise di partecipare al concorso per esami indetto dal Liceo Musicale Niccolò Piccinni di Bari: classificatosi primo in graduatoria, ottenne la cattedra di armonia e contrappunto e si trasferì a Bari, stabilendo la sua residenza a Torre a Mare. In quel borgo di pescatori, a cui dedicò l'*Inno a Torre a Mare*, portò compimento nel '39 la sua *Prima Sinfonia*, dopo una gestazione di quattro anni. La partitura, dedicata a Goffredo Petrassi, ebbe immediata esecuzione a Venezia durante la Stagione Sinfonica de La Fenice, diretta da Nino Sanzogno: nella stessa serata furono eseguite alcune opere di



Bela Bartok, che dichiarò in quell'occasione che la Sinfonia di Rota andava considerata come una delle più importanti opere sinfoniche contemporanee.

Nel '43 Rota completa a Torre a Mare la sua *Seconda Sinfonia detta Tarantina*, in gestazione dal 1938, in cui il linguaggio talvolta diviene più che tonale addirittura modale richiamando, per certi caratteri, composizioni precedenti come la *Sonata per viola e pianoforte* ('35).

Nel 1947 Rota concepì la *Sinfonia sopra una canzone d'amore* e il *Concerto per arpa e orchestra* dedicato a Clelia Gatti Aldrovandi, una delle più celebri arpiste dell'epoca, composizione il cui linguaggio è dichiaratamente neoclassico, e che testimonia assieme alla Sarabanda e toccata per arpa ('45) e alla *Sonata per flauto e arpa* ('37) una particolare predilezione e congenialità di Rota per questo strumento.

La *Sinfonia sopra una canzone d'amore* è una "*Sinfonia fuori serie*", come disse scherzosamente l'autore, riferendosi al fatto che essa non veniva indicata come terza sinfonia. La partitura, che fu composta da Rota in pochi mesi, subì infatti diversi rimaneggiamenti fino al 1972, anno in cui fu eseguita per la prima volta integralmente dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma all'Auditorium del Foro Italico, diretta dall'autore.

La sinfonia si articola secondo gli schemi tradizionali: un "Allegro" iniziale bitematico, a cui fa seguito uno "Scherzo" dal ritmo insolito di 5/4, un terzo movimento, "Andante sostenuto", di carattere lirico ed un "Finale" drammatico che si conclude ciclicamente con la ripresa del tema iniziale, quello che dà il titolo alla sinfonia. Questo tema fu scritto

originariamente per il film *La donna della montagna* ('43) di Renato Castellani. Utilizzato nella sinfonia, ricomparve successivamente anche nel film *La leggenda della montagna di cristallo* ('49) di Henry Cass. Se con questo tema abbiamo l'esempio del passaggio di un'idea musicale da un genere "leggero" ad uno "colto", scopriamo anche nelle opere di Rota la frequente utilizzazione di brani "classici" in contesti differenti. Il caso più emblematico è costituito dall'impiego integrale del terzo e quarto movimento della *Sinfonia sopra una canzone d'amore* come colonna sonora del film di Luchino Visconti *Il Gattopardo* del 1963.

Composte nel 1953 e dedicate a Fernando Previtali, che ne diresse l'anno successivo la prima esecuzione, le *Variazioni sopra un tema gioviale*. Il lavoro è costituito da un tema con otto variazioni caratterizzate da grande fantasia inventiva e dalla consueta abilità tecnica. Lo stesso Rota volle chiarire che la denominazione qualificativa dell'opera - gioviale - doveva essere letta nel senso etimologico della parola: cioè "*come aggettivo di Giove: pianeta da cui piovono influssi di serenità contenta*". Nino Rota si adoperò affinché anche la sua città d'adozione, Bari, avesse una sua orchestra stabile: nacque così l'orchestra della Fondazione Concerti "Piccini", di cui Rota fu direttore artistico dal '53 al '57. Nel concerto del 4 aprile 1957, tenutosi presso l'Accademia Filarmonica Romana, venne anche presentata in prima esecuzione assoluta la *Terza Sinfonia di Rota*, diretta dall'autore ed eseguita dall'orchestra della Fondazione.

La composizione aderisce al clima della poetica neoclassica, esposta da Mario Castelnuovo-Tede-

Nino Rota e Federico Fellini





sco nel 1929 sulla rivista "Pegaso", riassumibile nel rifiuto del soggettivismo ottocentesco e romantico, nel recupero della semplicità del mondo popolare, nella immediatezza espressiva e nella chiarezza lessicale.

Tra le opere sinfoniche vanno ancora annoverati l'*Allegro Concertante per coro e orchestra* del '53, il *Concerto in fa per orchestra* ('58-61) dedicato a Fernando Previtali, le *Meditazioni per coro e orchestra* ('54). Nel 1957, nel corso della XII Sagra Musicale Umbra nel teatro Morlacchi di Perugia, venne rappresentato il primo dei cinque balletti composti da Rota, la *Rappresentazione di Adamo ed Eva*, su coreografie di Aurel Millos. Anche in questo genere musicale Rota ribadisce il suo legame con il linguaggio tradizionale; come acutamente sottolineava Giorgio Vigolo: "un garbo armonico, una piacevole vena melodica e l'orchestra trasparente" sono "tutte cose che rivelano la mano di un musicista che la sa più lunga di quanto la sua ingenuità apparente, il suo gusto per la grazia e la semplicità potrebbero far supporre". [xi] Nino Rota era un pianista abilissimo e, nella sua produzione per la tastiera, spiccano ben quattro lavori per pianoforte e orchestra. Il primo, il *Concerto in do per pianoforte e orchestra*, scritto da Rota tra il 1959 e il 1960, fu dedicato ad uno dei più celebri solisti contemporanei, Arturo Benedetti Michelangeli.

Ben più eseguito, inciso e conosciuto è, invece, il *Concerto Soirée* composto tra il 1961 e il 1962. Entrato stabilmente nel repertorio pianistico, questo lavoro ebbe la sua prima esecuzione nel 1962 al Teatro Olimpico di Vicenza con l'autore in veste di solista, accompagnato dall'Orchestra della RAI di Milano diretta da Bruno Maderna. Rispetto al primo *Concerto in Do*, il *Concerto Soirée* è, a

detta dell'autore, un brano "più breve e di carattere più leggero", formato da una serie di cinque pezzi (Valzer Fantasia, Ballo figurato, Romanza, Quadriglia, Can-Can) con cui Rota ha voluto rievocare serenamente, senza nostalgia, al di là di alcun fine polemico o caricaturale "una serata di musiche e di danze del tempo passato".

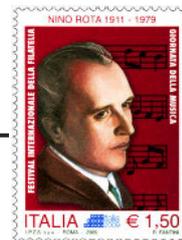
Tra questi due concerti si inserisce un'altra composizione per pianoforte ed orchestra, la *Fantasia sopra dodici note del "Don Giovanni"* ('60), costruita sulle note della frase "Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste" cantata dal Commendatore nel finale dell'opera di Mozart. La frase nella completa successione delle note forma una serie dodecafonica e già dalle prime battute si può notare come questa non sia una composizione "facile" all'ascolto, anche per l'invenzione, continuamente trascolorante, sui richiami delle note mozartiane, di idee musicali espresse con una purezza timbrica originale e spesso con un linguaggio oscuramente ermetico.

A proposito della produzione seria, i primi anni '60 vedono, assieme alla fioritura di opere pianistiche e di composizioni di ispirazione religiosa, di cui abbiamo già detto, la creazione di nuove musiche, quali il balletto *Fantasia Tricromatica* (I rappresentazione a Napoli, Teatro San Carlo, il 3 dic. 1961) e l'Ouverture *La Fiera di Bari* ('63), "musica d'occasione" composta per l'inaugurazione della Fiera Campionaria barese.

La straordinaria "abilità artigianale" di Rota nel mettere in risalto le possibilità espressive dei vari strumenti musicali, ha prodotto opere di grande interesse per il modo in cui il musicista ha saputo equilibrare in una superiore sintesi formale il discorso musicale dell'orchestra con le esigenze espressive dei diversi strumenti solisti. Nella sua vasta produzione così figurano un *Concerto per trombone e orchestra* ('68), due *Concerti per violoncello e orchestra*, rispettivamente del 1972 e del 1973, un *Divertimento concertante per contrabbasso e orchestra* ('68), la *Ballata per corno e orchestra Castel del Monte* ('74) e un *Concerto per fagotto e orchestra* (1974-77).

Il *Divertimento concertante per contrabbasso e orchestra* ci consente di parlare della collaborazione di Rota col noto contrabbassista Francesco Petracchi, per il quale il compositore aveva scritto il brano, il cui secondo movimento, "Marcia", fu composto prendendo spunto dagli esercizi (scale, arpeggi, passaggi cromatici, ecc.) che Rota sentiva eseguire dagli allievi della classe di contrabbasso nel corso delle lezioni tenute da Petracchi.

Il successo del film *La Strada* e l'attualità della vi-



cenda narrata, col suo dualismo tra il mondo della fantasia e del sogno e quello della cruda realtà, suggerirono a Rota la trasposizione in forma di balletto dell'opera cinematografica felliniana.

Nacque così nell'estate del 1966 il balletto in un atto e 12 quadri *La Strada*, su soggetto di Federico Fellini e Tullio Pinelli, che venne rappresentato nello stesso anno alla Scala con le coreografie di Mario Pistoni e l'interpretazione di Carla Fracci nel ruolo di Gelsomina con un successo di critica (tranne le solite poche eccezioni) e di pubblico trionfali. Immediatamente Rota ricavò dalla partitura una *Suite* che è tuttora una delle pagine sinfoniche del musicista più eseguite ed amate.

Dei primi anni '70 sono le musiche del balletto mitologico *Aci e Galatea* ('71) di Marcella Otinelli, ispirato alle *Metamorfosi ovidiane*, i due *Concerti per violoncello e orchestra* e *la Ballata per corno e orchestra Castel del Monte* ('74).

Sempre nel '76 il compositore ricevette l'incarico dal coreografo francese Maurice Béjart di scrivere le musiche per *Le Molière imaginaire*, un balletto-commedia in due atti in cui si intrecciano recitazione, danza, canto, musica, e in cui, attraverso frammenti delle opere di Molière e personaggi del teatro molieriano, che ripercorrono certi momenti della sua esistenza, viene raccontata una sorta di immaginaria biografia del commediografo francese. Assieme a pagine propriamente rotiane, vi si rilevano richiami alla musica da balletto romantica e novecentesca, alla musica francese di fine ottocento e dell'epoca del Re Sole.

Dopo il trionfale successo de *Le Molière imaginaire*, il binomio Béjart-Rota ha prodotto nel 1978 un altro balletto intitolato *Amor di Poeta* in cui

sono presenti, oltre alle musiche rotiane, i *Di-chterliebe* di Schumann. Come il Ballet du XXème siècle anche il Balletto del Centro Mudra di Bruxelles, diretto da Micha van Hoecke, ha eseguito numerosi spettacoli con le musiche di Rota. Ricordiamo la rappresentazione nel 1981 a Pistoia in prima mondiale, nell'ambito della rassegna "Omaggio a Nino Rota" di due nuovi balletti-commedia: *L'Aquila e l'Uccello del Paradiso*, sulla musica del *Concerto Soirée*, e *Ricordi sui 15 Preludi per pianoforte*.

Nel 1977 Rota rielaborò un precedente lavoro, il *Nonetto*, iniziato nel 1959, e compose il *Concerto per fagotto ed orchestra*, il cui primo movimento è costituito dalla *Toccata per fagotto e pf.* del 1974. Inoltre scrisse un *Pezzo in Re per clarinetto e pianoforte*, e la *Rabelaisiana*, un ciclo di tre liriche su testi tratti dal *Gargantua et Pantagruel* di Francois Rabelais, presentato nel Festival della Valle d'Itria (Martina Franca), nell'agosto del 1977.

Anche la scelta di musicare Rabelais si spiega con l'interesse di Rota per l'esoterismo. Infatti Rota aveva una particolare ammirazione per il cinquecentesco autore francese, delle cui opere, tra l'altro, possedeva numerose edizioni, perché nei suoi versi, oltre all'altissimo valore letterario trovava, sapientemente occultata, la testimonianza di profonde verità spirituali.

Il 15 dicembre 1978 venne eseguito per la prima volta nell'Auditorium della RAI di Napoli l'ultima composizione 'classica' di Rota, il *Concerto in mi per pianoforte e orchestra* intitolato *Piccolo mondo antico*, solista l'autore, direttore Michele Marvulli. Parlando di questa opera Fedele D'Amico così scrisse: "*Col Concerto per piano-*



### NEANCHE UNA STRADA NELLA SUA BARI!

Per capire quale fosse il rapporto di Rota con il 'suo' Conservatorio e con gli studenti bisognerebbe aver frequentato l'istituto negli anni della sua direzione: più che una scuola stricto sensu, era una grande famiglia, della quale Rota poteva essere ben considerato il capostipite. Docenti, allievi, gli erano noti dal primo all'ultimo: di ciascuno conosceva interessi, attitudini, pregi e difetti e per tutti aveva sempre una parola, un consiglio, estremamente pertinenti.

Paterno nelle sue attenzioni, Rota era capace di fare telefonate lunghissime dall'estero per informarsi sulle condizioni di salute di un allievo malato, o magari di un docente o per chiedere notizie di un esame, di un concerto tenuto da una persona a lui cara. E in molte occasioni, quando intravedeva il talento in uno studente poco abbiente, provvedeva, senza troppa pubblicità, ad acquistare di tasca propria lo strumento musicale necessario e a farglielo recapitare.

Questi e molti altri aneddoti sono decisamente importanti per comprendere perché ancora oggi il ricordo di Rota sia vivo nei tanti ex allievi - molti dei quali attuali docenti - del Conservatorio "Niccolò Piccinni", dove tra l'altro il maestro - che certo non aveva problemi finanziari - visse per anni in condizioni francescane, facendo della direzione anche la sua casa e accettando di farsi accudire dalla famiglia del custode. In occasione del trentennale della sua scomparsa, diverse associazioni baresi gli hanno dedicato concerti commemorativi: per tutte, il Collegium Musicum di Rino Marrone e l'Euroorchestra di Francesco Lentini. Non mi sembra però di esagerare nel sostenere che, se i musicisti portano ancora Rota nel cuore, Bari sia stata molto avara nei suoi confronti e, dopo avergli intitolato l'Auditorium, (quello per inciso che, in attesa delle ristrutturazioni da poco avviate, è rimasto chiuso a lungo, quasi quanto il Petruzzelli), ha ritenuto di essersi messa a posto la coscienza.

E proprio per questo mi domando: è possibile che nessuno abbia mai pensato di dedicare una strada, una piazza a un musicista dell'importanza di Rota che proprio a Bari ha legato buona parte della propria vita? Senza nessuna polemica, noto che, di tanto in tanto, vengono proposti nomi di personaggi molto meno significativi per la vita cittadina. Rota invece aveva praticamente "inventato" il Conservatorio barese, curandone personalmente l'alta qualità del corpo docente; a Bari, nella sua piccola stanza, aveva composto la maggior parte delle colonne sonore che ancora oggi sono note in tutto il mondo e che vengono abbinate ai nomi di Fellini, Visconti, Vidor, Zeffirelli, Coppola. E tra queste c'è anche quel tema del "Padrino" che gli valse l'Oscar. E' così assurdo ricordare agli amministratori comunali baresi che Nino Rota meriterebbe un po' di attenzione anche a livello toponomastico?

Ugo Sbisà

*forte e orchestra* la sua nativa disposizione a incastonare eclettismi disinnescandone la carica originaria e facendoli omogenei arnesi di un suo specifico, solleticante divertimento, tocca il vertice... Si aggiunga lo spettacolo di Rota pianista in un pezzo zeppo di virtuosismi trascendentali, terminato poi di comporre (dunque di studiare) appena pochi giorni dopo (sic!) l'esecuzione". [xii]

### MUSICA DA CAMERA E PIANISTICA

Alle prime composizioni per canto e pianoforte dedicate alla cugina paterna Maria Rota, cantante di repertorio cameristico - sette liriche su versi di Tagore (*Quando tu sollevi la lampada al cielo*, del '22; *Perché si spense la lampada?*, del '23; *Illumina tu, o fuoco*, del '24; *Ascolta, o cuore*, del '24; *Io cesserò il mio canto*, del '24) e di Niccol Tommaseo (*Il presagio* e *La figliola del Re*, entrambe del '25) - si affiancano nel suo catalogo, dopo il rientro in Italia, altre liriche su versi di Francesco Petrarca (*Ballata* e *Sonetto del Petrarca*, '33) e di Lina Schwarz (*Tre liriche infantili*, Il pastorello e altre due liriche infantili, entrambe scritte nel '35). Con *La passione* ('38) la produzione di liriche per voce e pianoforte cessò quasi del tutto. Sono di questo periodo importanti composizioni

cameristiche: *Ippolito gioca* ('30), per pianoforte, dedicato al figlioletto di Ildebrando Pizzetti, una deliziosa e brillante pagina che testimonia della ritrovata armonia con il suo vecchio maestro; *Ballo della villanotta in erba per pianoforte* ('31); *Invenzioni per quartetto d'archi* ('32), dai modi dichiaratamente ispirati allo stile di Malipiero; la suite *Balli* ('32); *la Sonata per viola e pianoforte* ('34); *il Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* ('35), dedicato alla madre; *la Sonata per violino e pianoforte* ('37), entrata nel repertorio fisso del duo Materassi-Dallapiccola; *la Sonata per flauto e arpa* ('37), dedicata a Clelia Gatti Aldrovandi e della quale Gianandrea Gavazzeni in *Musicisti d'Europa* ha scritto: "E' forse la musica più perfetta offerta da Rota... Qui pare il fiottar di voce d'un Ravel italiano, arcaico, intimissimo; d'uno che ha inventato uno stile prima inesistente." [xiii] Per pianoforte, accanto ad una intimistica *Bagattella*, composta per la rivista *Domus* nel 1941, negli anni '40 troviamo un *Waltz* ('45), il cui tema ritroveremo nel secondo atto del *Cappello di paglia* ed una articolata e complessa *Fantasia in sol*, composta tra il '44 ed il '45: un'opera recentemente ritrovata ed anch'essa edita dalla casa editrice tedesca SCHOTT: *nemo propheta in patria!* Nel '43 Rota compose la *Piccola offerta musicale* per quintetto di fiati dedicata ad Alfredo Casella e nel '45 *Sarabanda e toccata per arpa*.



*Le Variazioni e fuga nei dodici toni sul nome di Bach* per pianoforte solo del '50, successivamente elaborate per orchestra, rappresentano il lavoro più impegnativo nel catalogo "serio" rotiano: la composizione, da molti ritenuta il capolavoro pianistico di Rota. Come sottolineò Guido Agosti, essa "rivela pienamente una tecnica compositiva e una conoscenza dello strumento e della tastiera (suonava egli stesso il pianoforte con estrema facilità) paragonabile per stupenda invenzione delle diverse sonorità e per l'equilibrio del linguaggio, a quella di Chopin e di Ravel. Come in Chopin e in Ravel, non v'è una nota di troppo, la preziosità non diventa vizio". [xiv]

Pur se l'attività cinematografica dovette assorbirgli molte energie e molto tempo, Rota riuscì negli anni '50 a comporre numerose composizioni da camera e orchestrali: tra le prime ricordiamo la versione definitiva del *Quartetto per archi* ('54), *l'Elegia per oboe e pianoforte* ('55), *il Trio per flauto violino e pianoforte* ('58).

Sempre nell'ambito della produzione pianistica, i *Quindici Preludi per pianoforte* ('64) occupano un posto particolare. Si tratta di componimenti di breve durata ma di ampio fluire, vere miniature musicali, che altrettanto rappresentano diversi at-

teggiamenti in cui il musicista rivela quell'intimitismo suo proprio: intimitismo che non cessa di richiedere di frequente, comunque, il massimo impegno da parte dell'esecutore.

Del 1962 sono le *Cadenze di flauto ed arpa per il Concerto K.299 di W. A. Mozart*, dedicate a Clelia Gatti Aldrovandi e Severino Gazzelloni ("*scritte da Rota con così devoto spirito mozartiano, che quasi non si riconosceva la mano diversa*", G. Vigolo) [xv]. Nel 1965 assieme alla *Sonata per organo* compose il *Concerto per archi* (quasi una rivisitazione del concerto barocco).

Nel '72 Rota volle commemorare il suo maestro con una nuova composizione, il *Cantico in memoria di Alfredo Casella*, per voce, tromba, chitarra e organo, improntata ad una severità commossa e di alto sentire. Dello stesso anno è la *Sonata per otoni e organo*. Del 1974 è il *Pezzo in Re per clarinetto e pianoforte*.

È ancora in corso di realizzazione il catalogo definitivo delle opere di Rota, nel quale compaiono ulteriori opere di generi diversi ancora inedite e di cui si erano perse le tracce.

Non ci meraviglieremmo se tra esse comparissero pagine valide ed interessanti. @



#### NOTE

- 1 [i] Con Rosario Scalerò per la composizione e con Fritz Reiner per la direzione d'orchestra.  
 2 [ii] Ernesta Rota Rinaldi, *Giorno per giorno*, dattiloscritto, inedito. Questo secondo diario giornaliero della madre di Rota si riferisce all'anno 1942 e contiene annotazioni di carattere privato, informazioni sulla vita del musicista e sulla sua attività, descrivendo anche le sue prime esperienze cinematografiche.  
 3 [iii] G. Vergani, *Intervista...*, in De Santi P. M., op. cit., p. 39, nota 33.  
 4 [iv] Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, A. Mondadori ed., 1981, pp. 304-307.  
 5 [v] Eugenio Montale, op. cit., p. 306.  
 6 [vi] Nino Rota, *Nota dell'Autore*, nel programma di sala della prima rappresentazione di *Aladino e la Lampada Magica*, Teatro di San Carlo, Napoli, gennaio 1968, riprese nel programma di sala dell'edizione nella Stagione 1975-76 del Teatro dell'Opera di Roma.  
 7 [vii] E. Rota Rinaldi, op. cit.  
 8 [viii] Nino Rota in *Voi ed io*, VII trasmissione, 1978.  
 9 [ix] Note dell'Autore inserite nel programma di sala della prima esecuzione de *La Vita di Maria*, XXV Sagra Musicale Umbra, settembre 1970.  
 10 [x] Nino Rota, *presentazione al disco Roma Capomunni*, RAI, Roma 1972, fuori commercio.  
 11 [xi] Giorgio Vigolo, *Il balletto biblico*, in *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, 1971, p. 381.  
 12 [xii] F. D'Amico, *ibid.*  
 13 [xiii] Gianandrea Gavazzeni, *Brevi capitoli su Nino Rota (1934-1940)*, in *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano, Suvini Zerboni, 1954, pp. 225-ss.  
 14 [xiv] Guido Agosti, *Note sulle Variazioni e fuga nei dodici toni sul nome di Bach*, nel programma di sala di *Omaggio a Nino Rota*, a cura di P. M. De Santi, Pistoia, 30 VI-1981, p. 17.15 [xv] Giorgio Vigolo, op. cit. p.600

Federico Fellini. Intervista sulla musica e su Nino Rota

## DOVE VA LA MUSICA QUANDO FINISCE ?

In occasione del trentesimo anniversario della morte di Nino Rota, ripubblichiamo questa intervista che, nella forma attuale, può considerarsi inedita; poiché prima d'ora è stata pubblicata soltanto un'altra volta e in forma ridotta, su Paese Sera (sabato 7 luglio 1979) qualche mese dopo la morte del compositore. Ma quelli erano mesi terribili, il mondo e l'Italia erano distratti da ben altre, più gravi storie: morte di due papi, uccisione di Aldo Moro ecc... ecc... e l'intervista passò quasi inosservata. Incontrammo Fellini - impegnato al montaggio della 'Città delle donne', film realizzato all'indomani di 'Prova d'orchestra', e primo senza la musica di Rota - a Cinecittà, per 'parlare di Nino'.

di **Pietro Acquafredda**

L'incontro con Rota non fu un casuale sodalizio, ma un incontro del destino: qualcosa che già esisteva nella mia decisione, nella mia scelta obbligatoria, coatta. L'incontro con Nino era una di quelle premesse perché la mia vocazione a realizzare storie per immagini si realizzasse - confessa Fellini. Nino Rota era scomparso da pochi mesi e Federico Fellini, che stava ultimando il montaggio della 'Città delle donne' - realizzato all'indomani di 'Prova d'orchestra' - primo film senza la musica di Rota, ci ricevette a Cinecittà per parlarci del suo 'amico magico'.

**Rota aveva già cominciato a scrivere le musiche per 'La città delle donne' prima di morire?**

No. Il giorno della sua scomparsa ( 10 aprile 1979 ndr.) dovevamo vederci nel pomeriggio - l'appuntamento veniva rimandato da mesi. Il film prevedeva delle sequenze per le quali ci doveva essere una musica pronta, perché andavano girate su certi ritmi, certe cadenze. In più c'erano un paio di sequenze propriamente musicali, nel senso 'rivista-iolo' del termine, con delle soubrettine che cantano. E poi verso il finale compare un'orchestra rock di femministe scatenate molto aggressive e violente.

**A suo parere, Rota non ha mai pensato di rompere il sodalizio?**

Non mi sembra, anche perché nonostante andasse dicendo che non avrebbe più lavorato per il cinema, questo era riferito solo agli altri registi e non

a me. Nel mio caso non parlerei di pura e semplice collaborazione. Già quando cominciavo a pensare ad un nuovo film, Rota ne era parte integrante.

**Mi permetta di chiederle se la stretta collaborazione di Rota con il cinema non possa aver nociuto alla fama che si era guadagnato scrivendo musica strumentale, non destinata alle immagini.**

E' una domanda per la quale dovrei sentirmi profondamente offeso. Mi sembra che a Nino, dall'aver lavorato nel cinema, e nel mio in particolare, in films che hanno avuto grande successo, sia venuta la forza e la fiducia che possono scaturire da un successo. Non credo che il suo prestigio di musicista, ne sia uscito ridotto, per aver scritto 'La pappa col pomodoro' o tutti i miei films; se non in chi ha idee moralistiche e rigide sui fatti dell'arte. Occorre sempre guardare alla vitalità di una cosa, nel giudicarla. Sia ch scrivesse le marcette per i miei films, o una messa solenne, un'opera od una sinfonia, Nino era musicista autentico che esprimeva nella maniera più naturale un sentimento nella musica. E aveva anche compreso che nel cinema la musica può essere protagonista a patto che diventi capillarmente legata, totalmente intrecciata all'immagine di cui, in certo modo, fa parte. La musica è come la luce, un riflettore in più che non si accende in teatro, sapendo che viene data da un a frase, da un'atmosfera musicale.

**Come ha fatto in pochissimo tempo, e a film**

**quasi ultimato, a scegliere Bacalov, successore di Rota?**

Ho avuto sott'occhio per settimane e settimane un elenco di musicisti più o meno noti, più o meno famosi; ho ascoltato, ho chiesto consigli... alla fine mi sono ricordato che Nino – che parlava sempre bene di tutti – un paio di volte mi parlò con molta simpatia di Bacalov. Solo su questo suggerimento di Nino l'ho cercato. Io non avevo mai sentito la musica di Bacalov, non sapevo neppure che esistesse. Poi ci siamo visti alcune volte ed abbiamo cominciato a lavorare insieme. Con lui ho dovuto nuovamente imparare a lavorare con un musicista. Nino ti dava sempre la sensazione che la musica la componevi tu e che lui era soltanto un paio di mani in più che tu avevi. Questo suo modo di lavorare mi ha abituato ad un'invasione fatta di interventi continui che ora devo assolutamente moderare.

**Non ha pensato di rivolgersi ad un musicista d'avanguardia, in Italia ve ne sono tanti, piuttosto che ad uno 'specializzato', seppure più pratico della musica da film?**

Non sono affatto un esperto in fatto di musica. Tutt'altro. Sono ignorantissimo. Forse posso avere una sensibilità musicale, ma la mia ignoranza in fatto di musica è totale. Non ascolto musica e, di conseguenza, non conosco neppure i nomi dei musicisti d'avanguardia. Per me il musicista d'avanguardia è quello che fa la musica giusta per le immagini che faccio io. Non posso scegliere in funzione di qualcosa che non conosco.

**Non si è mai sorpreso a riflettere sulla musica, sulla magia della quale esiste una letteratura ricchissima ed antica quanto il mondo?**

Sì, spesso. E mi sono spesso chiesto: dove va la musica quando finisce? Può sembrare una battuta di finta poeticità, in effetti contiene un grande interrogativo di natura filosofica: dove va a finire tutto quello che di viscerale, di sentimentale, di fantastico la musica ha suggerito; in quale dimensione ritorna, quando la musica finisce?

**Ha provato a vivere in prima persona l'esperienza musicale, visto che ne è così attratto teoricamente?**

I concerti in generale, le poche volte che mi hanno trascinato da ragazzino, mi hanno suggerito sempre un'atmosfera vagamente ricattatoria, minacciosa, perfino cimiteriale. Mi hanno stampato dentro qualcosa che sa di ricatto moralistico. Non sono in grado di capire e sentire la grande musica; ma, essendo estremamente suggestionabile dall'atmosfera e dall'ambiente del concerto – una chiesa, un oratorio od una sala – e dalle persone che vi assistono – vecchi per la gran parte, preti, gente con lo

spartito in mano che mi fanno venire in mente un tribunale, la resa dei conti - ho deciso di starne alla larga. Per non parlare dell'opera, del melodramma. Ho tre o quattro ricordi traumatici al riguardo. Anche lì mi distraigo moltissimo, perché per qualche attimo di genialità vi sono ore ed ore di cose che non capisco. Per esempio, non capisco perché si debba cantare; io non sono affascinato da questo fenomeno curioso nazionalpopolare, espressione 'italiana' al massimo. L'opera rappresenta il tipico 'miracolo' italiano, perché riesce a far convivere sette od otto cose che andrebbero per loro conto: la musica, il libretto, i cantanti, la scenografia dipendente dagli estri dello scenografo di turno, i costumi, il direttore d'orchestra. Insomma, per tornare al discorso iniziale, la musica mi 'invasa' perché non ho difese di alcun genere e allora preferisco non ascoltarla. Tutta la musica. Anche quella di carattere più festevole mi mette in uno stato di depressione canina, mi viene da urlare alla luna e quindi non lavoro più.

**Non farebbe un film del genere 'Fantasia' disneyano, con la musica protagonista?**

Certo che lo farei, anche perché oggi il 'cromatismo musicale' poggia su basi scientifiche. C'è anche qualche sensitivo capace di trasformare in una serie di esplosioni, di atmosfere colorate i suoni che uno produce con uno strumento. Ma una simile operazione rischierebbe di diventare troppo soggettiva, giacché è difficile misurare quanto di emozione e di inconscio personale interviene nella percezione. Non ci ho mai pensato, ma sono sicuro che, abbandonandosi al rapimento ed al risucchio della musica, si potrebbero trarre dai suoni delle gradazioni cromatiche, delle situazioni...

**Un film sulla vita di un musicista sarebbe più facile e meno soggettivo?**

Non ho mai fatto film su persone realmente esistite, perché mi sembra un'operazione estremamente indelicata, mostruosa. Non capisco come si possa riproporre la vita di qualcuno ed ancor meno la sua vita psichica o la sua vita fantastica. E perché, comunque, si finirebbe per parlare di se stessi, anche parlando, per esempio, di Beethoven. Volevo, invece, fare per la televisione un ritrattino di Nino, perché lui era un personaggio veramente straordinario. E ne avevo perfino programmato la lavorazione. Poi non se ne è fatto nulla. Avrei voluto parlare di lui e con lui soprattutto per tentare di entrare anch'io in quel contatto medianico che ogni giorno, nell'ora vespertina, Nino stabiliva, a buon diritto, con l'universo musicale di cui lui era uno tra i primi

@



## ISTANTANEE DALLA CRISI

Cosa sta accadendo alla musica in Italia? Ne discutono compositori, interpreti insegnanti offrendo qualche suggerimento per venirne fuori

**Interventi di Nicola Bernardini, Alfonso Borrone, Andrea Corazziari, Antonio Doro, Ciro Longobardi, Fausto Razzi, Italo Vescovo, Alvisè Vidolin**

**NICOLA BERNARDINI**  
*Conservatorio 'Pollini', Padova*

Uno dei risultati più importanti e meno pubblicizzati del contrasto tra i due blocchi - durato praticamente tutta la seconda metà del secolo scorso - è stata l'incredibile messe di fenomeni culturali in ogni ambito artistico ed intellettuale. Entrambi i blocchi hanno profuso notevoli energie e risorse nel proporre e promuovere exploits intellettuali e culturali diversi ma sempre di elevata qualità per dimostrare la superiorità dei propri ordinamenti sociali. Al di là dei giudizi di merito e di valore sui singoli accadimenti, il risultato netto globale è rappresentato da una notevole crescita culturale e artistica in tutti gli ambiti, nel giro di meno di cinquant'anni. Questo periodo si è concluso con il crollo dei sistemi a socialismo reale alla fine del secolo. I potentati economici (che hanno bisogno di un nemico per sopravvivere) hanno subito sostituito questa contrapposizione con quella ad un supposto "terrorismo globale". Tuttavia, la "guerra al terrorismo" non ha bisogno di pensiero e cultura - anzi, in questo caso è meglio che le domande non vengano fatte: è meglio eliminare cultura e pensiero. E così, da venti anni a questa parte, assistiamo ad un progressivo smantellamento, dappertutto, delle politiche culturali nazionali.

Il caso italiano è particolarmente grave. In Italia, lo smantellamento della cultura, portato avanti anche dai governi di sinistra, è funzionale ai governi di destra per modificare l'intero stato istituzionale e sociale. Questo smantellamento può essere effettuato col consenso di una società in cui le critiche siano completamente annichite - una società senza cultura e senza prospettive, che accetti passivamente e distrattamente senza fare domande. Se questo è il disegno della destra, il paradosso è rappresentato da una sinistra che ha contribuito senza scrupoli allo smantellamento culturale nel nome di una non meglio identificata "ricerca di consenso popolare". Nel frattempo, il mondo reale va avanti. Le sue parole chiave sono mobilità, rete, comunità virtuali, ecc. Le occasioni di crescita culturale sarebbero tantissime e relativamente più accessibili di cinquant'anni fa - ma non c'è classe politica in grado di coglierle.

Tutte le arti stimolano la produzione di pensiero e cultura. Tuttavia, la musica è tra quelle che storicamente hanno prodotto più speculazione intellettuale e mobilità di pensiero. Già i Greci conoscevano questa proprietà della musica - ma la riproducibilità e il mercato hanno appiattito la produzione musicale sulla sola funzione di intrattenimento, e oggi la musica viene utilizzata per produrre sottocultura anziché pensiero speculativo. Una forza genuinamente innovatrice dovrebbe recuperare e promuovere le funzioni speculative della musica in ogni

sua manifestazione.

La produzione culturale di musica è fortemente condizionata da numerosi meccanismi che ne paralizzano la vitalità. Tra questi i peggiori sono:

-*SIAE*. Nata per proteggere la “proprietà intellettuale” degli autori ma soprattutto degli editori, la SIAE è nei fatti diventata un monopolio di stato per l’esazione di balzelli vari su tutti gli spettacoli pubblici - balzelli che servono essenzialmente a mantenere in vita questo mastodontico ente autoreferenziale. Se è dubbia una qualsiasi utilità della SIAE nella musica d’intrattenimento, un fatto certo è che il suo operato è esiziale per la produzione di musica di altro tipo (sia essa classica, sperimentale, ecc.). Tanto più che con l’arrivo di internet è ormai chiaro che il concetto di “proprietà intellettuale” è eminato sin dalle proprie origini e destinato a scomparire. E che vi sono altri modi per garantire l’attribuzione della paternità (che è ciò che realmente importa). Si vedano ad esempio le licenze Creative Commons e derivati. Una forza realmente innovativa dovrebbe avere la forza di smantellare questo ente (la SIAE) che ha terminato la sua funzione e impedisce lo sviluppo culturale anziché favorirlo.

-*Conservatori*. Se la riforma della scuola operata dalle destre sta progressivamente smantellando l’istruzione nel nostro paese, essa ha devastato in modo quasi terminale i Conservatori di Musica, istituzioni già fragili perché statiche, antiquate e storicamente superate dagli sviluppi stessi della musica contemporanea. Devastare i Conservatori significa però distruggere una delle fonti più serie di istruzione musicale - e di conseguenza un importante bacino di nuove generazioni di musicisti e di pensatori di musica. E’ necessario ripensare coraggiosamente i Conservatori e farli diventare il fulcro dell’attività culturale riguardante la musica.

-*Fondazioni Liriche*. A metà degli anni ’60 lo Stato aveva già imposto a questi mastodontici carrozzoni di produrre cultura con la cosiddetta legge “Corona”, creata per finanziare nuove creazioni e produzioni. E’ significativo che queste leggi vengano generalmente visute dagli impresari e dai direttori artistici non come validi sostegni economico-finanziari a supporto della ricerca e della sperimentazione musicale, ma piuttosto come fastidiose gabelle che sottraggono fondi alla produzione più tradizionale. Una forza innovativa non dovrebbe soltanto badare a far rispettare questa legge (come tutte le altre), ma dovrebbe porsi il problema di come massimizzare la qualità dei lavori prodotti attraverso questi finanziamenti.

## ANDREA CORAZZIARI

*Conservatorio, Parigi (IX arrondissement)*

**F**ormazione del pubblico attraverso la figura dell’amatore. La possibilità di creare un pubblico che si rinnovi passa dalla qualificazione dell’amatore come attore culturale a pieno titolo. I Conservatori (o una rete nazionale di scuole civiche, il modello francese mi sembra interessante da questo punto di vista) dovrebbero

portare un’attenzione crescente alla formazione di giovani, per farli diventare un pubblico attento e sensibile: e questo grazie allo studio di strumenti, al canto e all’ascolto. I percorsi musicali per amatori potrebbero affiancare analoghi curricula di studi di danza e teatro. Necessità assoluta per creare questa ‘filiera amatoriale’ è la concezione di una didattica per progetti e non per programmi, con docenti altamente qualificati da vere formazioni all’insegnamento.

Questa idea prevede evidentemente un notevolissimo investimento di mezzi economici e logistici: ma se ne sarebbe ampiamente ripagati, avremmo un pubblico più attento e consapevole, senza considerare il fatto che lo studio della musica favorisce lo sviluppo intellettuale e della sensibilità nei giovani (e meno giovani!).

-*Creazione di luoghi di ricerca, sperimentazione e proposta culturale per lo sviluppo di progetti artistici musicali*. I centri culturali sono dappertutto in Europa un luogo privilegiato per la concezione e la proposta di idee artistiche, anche e soprattutto musicale. Perché non sviluppare una politica che spinga alla creazione di tali centri anche in Italia? Questi potrebbero utilizzare strutture esistenti (pensiamo al nostro incredibile patrimonio artistico-architettonico) come loro sedi ed essere sostenuti nella loro programmazione per favorire residenze di musicisti italiani e stranieri (esecutori e compositori), scambi con altre arti e discipline per diventare così dei poli forti di proposta musicale, e dei centri-risorsa per associazioni, orchestre, realtà didattiche del loro territorio.

-*Creazione di uno statuto di “intermittente dello spettacolo” sul modello francese*. Questa proposta vuol dare dignità alla figura professionale dell’artista-esecutore che in Italia gode di pochissima riconoscibilità e di una legislazione estremamente costringente, dal punto di vista amministrativo e delle coperture sociali. Si potrebbe creare una figura giuridica come quella dell’“intermittent” francese, che gode di una copertura pensionistica, di ammortizzatori sociali (maternità, ferie pagate, malattia...) e di un sistema di “salario” che lo distingue (giustamente!) da altri lavoratori autonomi.



## ALVISE VIDOLIN

*Centro di Sonologia Computazionale  
Università, Padova*

**L**a musica, come tutte le cose, si apprende ed entra a far parte della nostra cultura attraverso lo studio. Come si apprende oggi la musica in Italia? Nella mag-

gioranza dei casi la si apprende per via indiretta, ascoltando i mezzi di comunicazione di massa che diffondono i prodotti dell'industria dell'intrattenimento, acquistando i loro prodotti commerciali e negli ultimi anni attraverso la fruizione in rete (legale e non) di prodotti multimediali. I concerti sono sempre più promossi dall'artista e diventano eventi di aggregazione in cui l'ascolto è un optional. Che possibilità ha un giovane di venire a contatto con forme musicali che non siano quelle dell'intrattenimento? Molto poche. Nelle famiglie borghesi del XIX secolo c'era la possibilità di imparare la musica in famiglia, di avere un'educazione all'ascolto, di frequentare le sale di concerti e i teatri d'opera come si visitavano i musei o si leggevano i classici. Nella società del XX secolo si è progressivamente rotta questa tradizione. La musica è uscita dal piacere e dalla cultura domestica e non è entrata nell'istruzione pubblica. In questo vuoto di trasmissione culturale si è inserita l'industria dell'intrattenimento che ha saputo crearsi un pubblico sempre più vasto, sfruttando il piacere della coazione a ripetere e proponendo la musica come evasione, come rilassamento, come moda sonora usa e getta. Complici i ritmi esistenziali sempre più frenetici e "multitasking" che non concedono il tempo per l'ascolto, ad esempio, di una sinfonia se non facendo altre cose in simultanea e quindi degradando anche la sinfonia al ruolo di tappezzeria sonora snob. Che fare? La mia risposta è ovvia: bisogna lavorare nella scuola fornendo una formazione musicale seria. Bisogna far conoscere ai giovani la bellezza e la complessità del pensiero musicale, far studiare la musica in parallelo alla letteratura, alla poesia, alla storia dell'arte e dell'architettura, i legami con il pensiero matematico e scientifico, mettendo in luce collegamenti e contrasti, anticipi e rimandi evidenziando il contrappunto che lega i vari pensieri che costituiscono la nostra cultura. La scuola è il solo mezzo che abbiamo per contrastare l'oppio fornito dall'industria dell'intrattenimento e per far crescere nelle prossime generazioni competenza musicale e capacità di ascolto critico. Bisogna agire nelle varie fasce d'età con programmi specifici, senza confondere la didattica della musica per chi vorrà fare il musicista per professione con la formazione di una cultura musicale. Lo so, i tempi per ottenere risultati sono lunghi, ma in questo caso dobbiamo partire dalle fondamenta per costruire in Italia una solida cultura musicale: non ritengo quindi utile inventarsi improbabili scorciatoie.



## FAUSTO RAZZI

### *Compositore*

La scarsa consistenza culturale che caratterizza la maggior parte della classe politica italiana - quando non si tratti addirittura di un vero e proprio disinteresse per questo fondamentale aspetto dell'educazione del cittadino - ha determinato di fatto una pressoché totale acquiescenza alle leggi del mercato: e le conseguenze di questa resa si sono rivelate particolarmente preoccupanti in questi ultimi anni, quando è stato messo in discussione il concetto del sostegno pubblico alle operazioni culturali in genere, che si vorrebbero del tutto privatizzate, per far rientrare anche la cultura tra le attività con fini economici.

Nell'area che più specificamente ci riguarda, la musica ha generalmente assunto l'aspetto di una serie di cosiddetti "eventi" (particolarmente ben visti se è prevista la presenza di qualche "personaggio"): non si parla più di spessore culturale ma di spettacolo, in questo modo allineandosi perfettamente alle direttive imposte dalle multinazionali.

Un notevole supporto a questa posizione degli operatori musicali viene offerto da gran parte degli intellettuali, la quale non può ovviamente disconoscere la "Grande Musica del Passato", ma ritiene che l'unico linguaggio musicale contemporaneo sia quello della produzione di consumo.

Infine, a tale conoscenza "deviata" (che sarebbe assolutamente inconcepibile per altri settori artistici) corrisponde poi - ed è questo probabilmente l'aspetto maggiormente preoccupante della questione - un'evidente ignoranza/incoscienza negli stessi musicisti, talmente attenti alla diffusione della sola musica del passato da non rendersi conto che per formare un nuovo pubblico non sono sufficienti le proposte (fondamentalmente conservatrici, anche se di buon livello) volte a far conoscere esclusivamente quella letteratura. Si tratta infatti di proposte che interessano solo coloro i quali - non accettando Schönberg, Webern o Varèse - tanto più non accettano la musica del nostro tempo, quella degli ultimi cinquant'anni (che infatti è insufficientemente presente, sotto ogni punto di vista, nei programmi delle Istituzioni musicali).

Non si comprende cioè che per avvicinare realmente i giovani a Monteverdi o a Mozart non basta eseguire le loro opere secondo una ritualità che, relegandole coscientemente nel passato, le allontana irrimediabilmente dai giovani: la loro interna vitalità (e quindi la loro esplosiva attualità) diviene infatti evidente solo in un confronto con il presente, con il linguaggio della musiche complesse del '900, nelle quali (non in tutte, ovviamente, come è sempre stato) si ritrovano tutte le tragedie e le sconfitte, ma anche le affermazioni di volontà, di energia e di speranza per il futuro che sono proprie del nostro presente: un confronto volto quindi non a provocare superficiali paragoni e facili e infruttuose scelte, ma proprio a chiarire gli aspetti e le ragioni delle due avanguardie, quella del passato e quella di oggi. Ma

per far questo occorre rischiare, e purtroppo la mentalità conservatrice non rischia mai, mentre solo il coraggio di chi crede in una buona causa può far sì che le nuove generazioni si avvicinino in modo attivo a quelle opere realmente attuali (indipendentemente dall'epoca in cui sono state prodotte) che possono diventare uno strumento di riflessione.

In altre parole: la memoria del passato - indubbiamente una necessità imprescindibile - non può essere considerata un'operazione fine a se stessa ma una spinta propulsiva per affrontare il presente e guardare con coraggio al futuro. E intendere questa necessità dovrebbe essere la prima preoccupazione di chi - in primo luogo, quindi, i musicisti - è preposto all'organizzazione della diffusione. Altrimenti l'emarginazione - causata sia dalla non conoscenza del pensiero contemporaneo (un fatto che - si badi - investe quasi esclusivamente il settore della musica) sia dall'abitudine (ormai pressoché generalmente diffusa, consolidata, e dal potere scientemente provocata) a subire una produzione semplificata - porterà al definitivo allontanamento delle nuove generazioni anche dalla letteratura di quel passato che già molti giovani considerano "musica dei vecchi": e allora non ci sarà più spazio, non ci sarà più interesse, non solo per un Quartetto di Beethoven, ma nemmeno per una delle sue Sinfonie.

Conseguentemente lo "sbocco" - oggi già fortemente limitato in Italia dalla penuria di orchestre - sarà quasi impossibile, e questa volta per una causa molto più grave e definitiva, ossia per la graduale estinzione del pubblico: come potranno allora affrontare la realtà gli studenti di musica, che in genere dedicano il loro tempo esclusivamente allo studio del loro strumento, senza preoccuparsi poi di ciò che avviene fuori del Conservatorio, in quella società nella quale la loro attività futura dovrà effettuarsi, e senza quindi avere argomenti sul linguaggio contemporaneo che permettano di confrontarsi con i loro coetanei?

## ALFONSO BORRONE

### *Musicista*

La "situazione senza uscita" riguarda -purtroppo- solo la musica "complessa"; per quanto riguarda, invece, la musica commerciale la situazione è all'opposto: ne siamo bombardati in tutti luoghi e in tutti i momenti! Individuo dunque per la musica 'complessa' tre punti su cui lavorare:

1. formazione
2. diffusione
3. produzione

Per la formazione si rilevano già molteplici forme - dalle scuole private a quelle pubbliche a livello primario; il punto è dunque la "qualificazione" dell'offerta formativa e la definizione di criteri per la valutazione. Si potrebbe iniziare a qualificare la formazione, non necessariamente strumentale, nelle scuole pubbliche, a partire dalle scuole materne adottando metodologie ap-

propriate per ogni livello (dal metodo Gordon ecc..).

Anche corsi di ascolto.

Si osserva, inoltre la possibilità da parte delle scuole, di svolgere attività formative extracurricolari e/o integrative, anche musicali; per queste attività è però necessario stabilire linee guida (recepiti a livello ministeriale) cui attenersi per la configurazione delle proposte da parte, comunque di operatori qualificati e accreditati che, quindi, siano valutabili nell'offerta (obiettivi) e nella realizzazione (personale).

Per quanto riguarda la formazione in strutture private (scuole, gruppi musicali e altro) vanno stabiliti -con chiarezza- i criteri per ottenere i finanziamenti: ad esempio la completezza dell'offerta (a livello di tipologia musicale/contemporanea e storica) e l'accreditamento degli operatori.

A proposito della diffusione si dovrebbero cercare ambiti inconsueti, ad esempio i locali più frequentati, da quelli di ristoro (pub, tavole calde, bar, ecc) a quelli commerciali (supermercati, abbigliamento, ecc.), superando almeno -in una fase iniziale- la tipologia di ascolto di tipo 800esco; in sintesi individuare i luoghi per raggiungere la "gente" dove già essa si trova, invece di tentare richiamarla in luoghi specifici.

Per realizzare questo obiettivo appare necessaria una campagna di sensibilizzazione da organizzare puntualmente sul territorio coinvolgendo gli operatori commerciali. È un primo passo per generare poi il pubblico degli auditori. Nell'ambito della produzione ci si riferisce a due ambiti: nuove creazioni; repertori storici.

Per entrambi occorrerebbe incentivare le commissioni, anche piccole, da parte di enti lirici, enti locali, istituti di alta formazione, società di concerti, associazioni musicali, fondazioni pubbliche e private.

Anche negli Istituti di alta formazione artistica i criteri per accedere a finanziamenti, anche ordinari (come per l'università in genere), dovrebbero prevedere un'adeguata produzione musicale da valutare nella qualità, attraverso la completezza dell'offerta e la più ampia diffusione territoriale.



## ANTONIO DORO

### *Compositore*

Per la promozione della musica contemporanea, occorrerebbe un coordinamento nazionale di compositori, esecutori e musicologi interessati a creare una rete operativa nei conservatori e nelle università, con lo

scopo di inserire la musica contemporanea italiana nelle attività didattiche e nelle attività di produzione artistica e seminariale, in modo veramente democratico e aperto, al di là di interessi editoriali legati al mercato musicale.

In tale contesto dovrebbero essere discussi i punti seguenti:

a) i diritti d'autore del comparto "autori di musica classica" - accantonati dalla stessa SIAE - siano reimpiegati, almeno in parte, per la sovvenzione di associazioni che programmino la musica contemporanea;

b) abolizione della tassa di iscrizione e istituzione di un bonus di prima esecuzione per le opere contemporanee. Ciò comporta, indirettamente, un reimpiego dei fondi SIAE ottenuti per accantonamento dei diritti di esecuzione come sovvenzionamento delle attività creative (sul modello della SACEM francese);

c) obbligo alle associazioni che ricevono finanziamenti pubblici di inserire nella loro programmazione una percentuale (da definire) di musica contemporanea, senza tener conto di imposizioni editoriali o di mercato;

1) istituzione di un archivio nazionale della musica contemporanea - utilizzando quelli già esistenti - che, sul modello degli archivi etnografici, fornisca una mappa aggiornata di quello che effettivamente viene oggi eseguito in Italia. Fra gli scopi primari di questo archivio dovrebbe esservi la pubblicazione periodica di CD e libri che documentino l'attività dei compositori;

2) obbligo per i dipartimenti di musicologia delle università di svolgere attività di documentazione sulla musica italiana. Oggi tanta musicologia documenta e studia quel che conviene editorialmente o per la carriera di chi svolge la ricerca.



### CIRO LONGOBARDI

*Conservatorio 'Martucci', Salerno*

**L**e istituzioni musicali (dalla più piccola associazione fino alla fondazione lirica) DEVONO spendere meglio e di più per la diffusione della musica "colta" o "d'arte" tra i giovani, allargando e differenziando l'offerta di concerti per le scuole ed anche la quantità di biglietti a prezzo ridotto per i concerti "principali".

Accordi da parte di questi soggetti con gli assessorati all'educazione di comuni, province, regioni, con le stesse scuole e con fondazioni di diritto privato (riguardo ai capitoli di spesa dedicati all'infanzia ed alla gioventù)

sono assolutamente auspicabili e da perseguire. Tocca a questi soggetti (molti dei quali davvero ben sovvenzionati) il compito ed il dovere di colmare il vuoto lasciato dalla scuola, dalla televisione, dalla famiglia e dalla cultura socialmente condivisa riguardo all'educazione musicale. Queste istituzioni già godono di fondi destinati a questo scopo, ma spesso la "messa in opera" viene vista solo come un adempimento burocratico utile al mero scopo di procacciarsi proprio quei fondi.

E' invece indispensabile che queste istituzioni smettano di essere dei salotti di "buona cultura" e comincino a lavorare sul lungo periodo alla formazione del gusto musicale a partire dai giovani.

### ITALO VESCOVO

*Conservatorio 'Pergolesi', Fermo*

**I**n Italia abbiamo un problema fondamentale: l'educazione musicale, che dovrebbe essere impartita fin dalla scuola materna da personale qualificato, e proseguita, seriamente, nella scuola primaria e secondaria di primo e secondo grado.

Questo permetterebbe di avere una popolazione abituata ad avere un 'sano' e 'regolare' rapporto con la Musica ed anche di avere un ampio bacino di utenza per lo spettacolo.

L'istruzione musicale dovrebbe poi prevedere l'insegnamento pratico di strumenti musicali nella scuola primaria, in quella secondaria di primo grado (Scuole Medie ad indirizzo Musicale da potenziare), e di secondo grado (Licei Musicali da istituire, come prevede la Legge, almeno uno per provincia), con personale docente altamente qualificato (a questo serve la Scuola di Didattica) e specificamente reclutato (non i professori dei Conservatori).

L'istruzione musicale in Italia attende, infine, la piena attuazione della Legge di Riforma dei Conservatori ed Accademie, 508/99.

Questa legge, che pone i Conservatori allo stesso livello delle Università, non è mai andata a regime, diversamente da altri Paesi europei, che l'hanno presa a modello ed attuata in un paio di anni.

Se tutto questo avvenisse, avremmo finalmente un Paese nel quale il linguaggio musicale viene considerato come qualunque altro linguaggio, ed alla stregua di tutte le materie che si studiano nell'arco degli studi scolastici.

Andrebbe, inoltre, razionalizzato il sostegno pubblico agli Enti preposti (Enti lirici, sinfonici ed altro), vincolandoli, come si fa in Francia, a scritturare una percentuale consistente di artisti italiani ed affidando le Direzioni artistiche e le Sovrintendenze a persone competenti e non legate alla politica.

Infine, sarebbe importante incentivare (magari legandolo alle sovvenzioni) l'impegno per la musica contemporanea con lavori commissionati; e l'istituzione di orchestre e cori giovanili e regionali.

Ma tutto ciò presuppone una forte volontà politica e risorse economiche adeguate.

@

# LICEI MUSICALI AL NASTRO DI PARTENZA

Vi presentiamo la relazione letta davanti alla Commissione Cultura del Senato dal Direttore del nostro Conservatorio e Presidente della Conferenza dei direttori dei Conservatori italiani. Dove si mettono in guardia i responsabili dal non partire con il piede sbagliato

**di Bruno Carioti**

## OFFERTA FORMATIVA

*-Offerta formativa attuale.* Grazie alla particolare organizzazione della didattica nei Conservatori, essi sono attualmente in grado di soddisfare le necessità formative di un'area molto vasta dal momento che le lezioni sono concentrate in uno o due giorni alla settimana (di solito il pomeriggio) e gli studenti hanno la possibilità di frequentare nella zona di residenza la scuola normale e, contemporaneamente, di recarsi presso il Conservatorio solo per seguire le lezioni di musica. Una particolarità da tener presente è che gli studenti dei Conservatori hanno una estrazione estremamente variegata. Infatti frequentano, oltre che ai corsi di musica, praticamente tutte le tipologie di istituti di istruzione secondaria: in sostanza gli allievi hanno la possibilità di seguire le loro inclinazioni formative e, nel contempo, coltivare la propria vocazione allo studio di uno strumento che, come è noto, è trasversale ed è totalmente indipendente dalle scelte operate per l'individuazione dell'istituto d'istruzione secondaria da frequentare.

*-Offerta formativa garantita dai futuri licei musicali.* Se si attivassero i licei musicali come unica possibilità formativa in ambito musicale nella fascia d'età 14-19 anni, tutti coloro che intendono studiare uno strumento dovrebbero necessariamente seguire il curriculum previsto dal nuovo liceo. Questa prospettiva risulta penalizzante rispetto alla situazione attuale nella quale uno studente che, per esempio, intenda fare il geometra e contemporaneamente coltivare la sua passione per la musica studiando clarinetto, lo può fare iscrivendosi all'istituto tecnico per geometri e al Conservatorio. Successivamente all'avvio dei licei musicali – se per i conservatori non sarà possibile continuare a fornire l'offerta formativa nei corsi di base – l'ipotetico geometra-clarinettista non avrebbe più tale possibilità perché sarà costretto a seguire il curriculum previsto nel liceo musicale e, se volesse fare il geometra e studiare anche clarinetto, dovrebbe necessariamente rivolgersi a strutture private per l'una o l'altra tipologia di scuola.

## DISLOCAZIONE GEOGRAFICA

Qualora si attivassero i licei musicali e, come previsto nella Legge 508/99, fosse negata ai conservatori la possibilità di mantenere attivi i corsi di base, per i ragazzi

che non risiedono in un raggio di 10/15 km dal liceo musicale non ci sarebbe più la possibilità di seguire le lezioni perché, come è noto, nel liceo le lezioni si svolgono nelle ore antimeridiane di tutti i giorni e coloro che risiedono in località lontane dal Conservatorio non avrebbero più la possibilità di frequentarlo secondo le modalità sopra descritte. Senza considerare le difficoltà di coloro che risiedono in grandi città nelle quali gli spostamenti sono estremamente complicati e il raggio di utilità si riduce notevolmente: basti pensare a quanto è complicato spostarsi a Roma o a Milano o a Napoli e quanto sia difficile andare da un quartiere ad un altro nelle ore di punta. A questo si aggiunga che le sole 40 sezioni di liceo musicale sarebbero assolutamente insufficienti a coprire il territorio nazionale e a sostituire la rete formativa attualmente formata dai Conservatori e dagli Istituti Musicali Pareggiati - IMP - (complessivamente 79 istituzioni).

## CRITERI DI SCELTA DELLE SEDI

Se si analizza l'attuale diffusione dei Conservatori e degli IMP sul territorio nazionale, si evince che di 110 provincie, 73 hanno nel loro territorio un Conservatorio o un IMP attivo. Restano quindi 37 provincie nelle quali gli studenti che seguono i corsi delle Scuole Medie ad indirizzo musicale non possono proseguire gli studi se non andando in un Conservatorio o un IMP situato in un'altra provincia. Uno dei criteri possibili per l'individuazione delle sedi, anche al fine di garantire il necessario sviluppo verticale del curriculum di studio, potrebbe essere quello di collocare 37 dei previsti 40 licei ad indirizzo musicale dando la preferenza proprio a quelle provincie sprovviste di strutture di Alta Formazione Musicale. Nella situazione attuale infatti coloro che intendono studiare uno strumento presso una Scuola media ad indirizzo musicale e risiedono in una provincia sprovvista di Conservatorio o IMP, non hanno la possibilità di proseguire gli studi musicali se non recandosi a molti chilometri di distanza da casa o rivolgendosi a strutture private.

Ovviamente dovunque siano collocati i licei ad indirizzo musicale, è necessario che al loro interno siano presenti dotazioni strumentali e strutturali tali da consentire il regolare svolgimento delle lezioni di musica: strumenti, aule insonorizzate, locali per le manifestazioni, ecc.

## PERSONALE DOCENTE

E' sicuramente uno dei punti più delicati perché ci sono forti implicazioni di carattere sindacale e, da parte dei giovani diplomati dei Conservatori, c'è una grande attesa per le possibilità di lavoro che si potrebbero aprire in conseguenza della creazione dei licei ad indirizzo musicale.

Le linee di tendenza sono due: utilizzare i docenti dei Conservatori di Musica per l'insegnamento nei licei ad indirizzo musicale o ricorrere alle graduatorie (molto lunghe) dei diplomati dei Conservatori abilitati per le classi di concorso attualmente attivate: A31/A32 (insegnamento di educazione musicale nella scuola media inferiore e nel liceo socio-pedagogico) e A77 (insegnamento di strumento nelle scuole medie ad indirizzo musicale).

Nel caso di utilizzazione dei docenti dei Conservatori, si dovrebbero superare forti resistenze sindacali e si andrebbe contro una precisa previsione della Legge 508/99 che inquadra il personale docente dei Conservatori in uno specifico ruolo riferito all'insegnamento delle materie musicali negli Istituti di Alta Formazione Artistica e Musicale. L'altra possibilità è quella di ricorrere alle graduatorie delle due classi di concorso per le materie musicali attualmente in essere, operando al loro interno una ulteriore selezione sulla base dei titoli posseduti dai candidati.

Tale procedura dovrebbe essere quella che, dal punto di vista giuridico, comporta meno problemi. Infatti il criterio di operare una ulteriore selezione non può essere contestato dal momento che le nuove discipline musicali inserite all'interno dei licei musicali fanno riferimento a nuove classi di concorso il cui accesso può essere condizionato al possesso di specifici titoli. A questo si aggiunga che tale provvedimento riveste un carattere di assoluta popolarità perché da un lato non suscita le polemiche sopra evidenziate (sindacati dei docenti dei Conservatori) e dall'altra consente a molti giovani di entrare nel mondo del lavoro.

Dal punto di vista economico, sicuramente il costo orario dei docenti di scuola secondaria è inferiore a quello dei docenti di Conservatorio, anche perché questi ultimi dovrebbero svolgere questo ulteriore lavoro utilizzando ore in soprannumero che sono notoriamente più costose per il settore dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (circa 66€ l'ora per i docenti dei Conservatori contro i circa 36€ l'ora per le scuole secondarie).

## CONSIDERAZIONI FINALI

I Conservatori da sempre riescono a servire un territorio molto ampio dal momento che le lezioni di musica, soprattutto nei primi anni di corso, occupano soltanto uno o due giorni alla settimana. Gli allievi quindi frequentano le scuole alle quali sono iscritti nel luogo di residenza e raggiungono il Conservatorio solo nei giorni prescritti.

Il Liceo invece, per sua organizzazione, ha necessità di una frequenza quotidiana, con classi ben strutturate e

con orari comuni a tutti: alle 8,30 si entra in classe e alle 13,30 si esce. A questo si aggiunga che gli studenti che attualmente seguono gli studi musicali nei Conservatori frequentano contemporaneamente sia istituti professionali che licei, secondo la loro scelta vocazionale o semplicemente perché l'istituto prescelto è il più vicino a casa.

E' evidente che se il liceo ad indirizzo musicale sostituisse integralmente il segmento iniziale dei Conservatori, per moltissimi ragazzi che attualmente studiano in Conservatori sarebbe impossibile frequentare le lezioni di musica perché la sede del Conservatorio è ad una distanza tale che non gli consentirebbe di frequentarne quotidianamente le lezioni. E' necessario quindi prevedere un periodo più o meno lungo di coesistenza tra i Conservatori e il liceo ad indirizzo musicale. Questo è peraltro espressamente indicato nei documenti ministeriali nei quali l'attivazione dei licei viene condizionata all'esistenza di una convenzione con un Conservatorio. Non è ancora chiaro come si procederà per selezionare le proposte di attivazione che sono numerosissime. E proprio il modo di selezione delle proposte che, al di là dei tecnicismi, è un atto squisitamente politico, farà meglio capire cosa ci si aspetta da questi licei. Per far questo è necessario anche prendere in esame i curricula proposti per tali licei.

Dai documenti che sono circolati in questo tempo che riportano le bozze dei piani orari dei futuri licei, si evince che su un totale di 32 ore settimanali, ben 12 sono dedicate alle materie squisitamente musicali divise tra le discipline di Esecuzione e interpretazione, Teoria e composizione, Storia della Musica, Laboratorio di musica d'insieme, Nuove tecnologie.

E' chiaro che le materie musicali sono fortemente caratterizzanti e improntate ad una preparazione pre-professionalizzante degli studenti. D'altro canto non potrebbe essere altrimenti visto che la Legge 508/99 (la Legge di riforma dei Conservatori) prevede espressamente che il segmento inferiore dei Conservatori dovrebbe essere sostituito, in un domani più o meno lontano, proprio dai licei musicali.

E' importante infine sottolineare che i primi 40 licei ad indirizzo musicale e coreutico dovrebbero essere collocati in quelle provincie in cui non sono presenti né Conservatori né Istituti Musicali Pareggiati. Questo consentirebbe di allargare l'offerta formativa pubblica in ambito musicale anche a quegli studenti che vivono in città in cui hanno potuto seguire i corsi delle Scuole medie ad indirizzo musicale ma, non essendo presenti Istituti di Alta Formazione Musicale, non hanno la possibilità di proseguire gli studi musicali in una struttura pubblica e sono quindi costretti a rivolgersi a scuole di musica private per poter coltivarla la propria passione per la musica.

Un'ultima annotazione: è fondamentale che l'offerta di insegnamento dei singoli strumenti sia la più ampia possibile, cercando di evitare l'errore che si è fatto con le scuole medie ad indirizzo musicale nelle quali, di fatto, la scelta degli strumenti è limitata a 3 o 4 (soprattutto pianoforte, chitarra, flauto).

@

--> sommario

---

## APPELLI

---

### *Alla Rai per la cultura*

Gentile presidente della Rai,  
Gentile direttore generale,  
Gentili consiglieri  
p.c. al presidente della Commissione di Vigilanza  
e indirizzo, sen. Sergio Zavoli

Roma, 7 gennaio 2010

**A**lcuni anni fa, nel 2006-2007, venne indirizzato, a più riprese, anche attraverso Articolo 21, accompagnato dalle firme di mezzo mondo culturale, teatrale e musicale (dalla A di Accardo alla Z di Ziino), un appello pressante rivolto ai vertici della Rai affinché riaprissero i palinsesti, nelle forme e negli orari giusti, alla cultura, al teatro, all'arte in generale e alla musica in particolare, senza distinzione di generi, dando così attuazione agli impegni del contratto di servizio pubblico.

Purtroppo, pur avendo registrato alcuni significativi consensi nel CdA dell'azienda pubblica radiotelevisiva, tale appello non ottenne risultati percepibili principalmente a livello di programmi televisivi (alla radio le cose vanno notoriamente un po' meglio, soprattutto per merito di Radiotre).

Di recente vi sono stati alcuni segnali positivi, soprattutto la prima serata televisiva dedicata coraggiosamente da Fabio Fazio su Raitre alla "prima" della Scala, con la presenza di Barenboim, di Abbado e di Pollini. Lo stesso successo di audience registrato nella tarda serata di Capodanno dal programma su San Francesco ad Assisi conferma che c'è un pubblico Rai che dalla "sua" azienda continua ad aspettarsi una politica per la cultura rinnovata e adeguata alle drammatiche necessità del Paese.

Per questi e per altri motivi ci auguriamo che l'attuale vertice dell'azienda, che gli attuali direttori di rete si mostrino più sensibili dei loro predecessori alla cultura, all'arte, al teatro, alla musica. Ripeto: in forme televisivamente elaborate e negli orari più realistici.

Confidando in una risposta positiva, inviamo di nuovo il lungo elenco di firme poste in calce ai precedenti appelli unendovi i migliori auguri e saluti

*Vittorio Emiliani  
Comitato per la Bellezza*

---

## LIBRI

---

### *Vi consiglio con passione Antonio Pappano*

**Q**uesto è un consiglio per gli acquisti. E per dimostrare che sono profondamente convinto di quel che dico, farò un'eccezione e scriverò in prima persona. Il prodotto che vi suggerisco caldamente di acquistare è un libro, un bel libro, forse il più bel libro scritto finora su Antonio Pappano, certamente il più ricco e corposo; anche se è solo il primo, anzi il secondo - avendone scritto uno anch'io, mi sento autorizzato ad invitarvi a comprare questo secondo - che, detto senza invidia, sur-

classa il mio. E vi spiego anche le ragioni. Innanzitutto per il costo, che se è più del doppio del mio è perchè la merce è migliore, secondo la legge di mercato. Perché ha un bel titolo: 'Con passione. Antonio Pappano', la copertina cartonata e a colori, tre volte il numero di pagine rispetto al mio; molte foto - almeno un centinaio - a colori, che raccontano per immagini l'intera vita di Pappano fino al 2008 ( campeggia anche una foto di Pappano con Bruno Cagli, la cui fama di 'più noto ricercatore su Rossini' fa tremare la giornalista autrice del testo, Lucrèce Maeckelbergh - belga, presumo - quando si trova al suo cospetto; moltissime testimonianze di artisti (cantanti, strumentisti, direttori, registi, ma anche sovrintendenti, direttori artistici), e la vita e le 'opere' raccontate per filo e per segno.

Bruxelles, per ovvie ragioni, è il primo punto fermo del racconto, per la semplice ragione che è lì che si forma il Pappano futuro, nonostante che - per ammissione di sua moglie - il trentenne Tony scalpitava perchè si sentiva come in una prigione, seppur dorata. A detta di Pamela Pappano: " Tony, per quanto stesse volentieri a Bruxelles, avvertiva il richiamo di una carriera più illustre, e ciò turbava la tranquillità della sua vita e si ripercuoteva sulla nostra relazione. Le cose accadevano con un tale ritmo che qualche volta aveva bisogno di un po' di tempo per separare il lavoro e la vita privata".

Poi Londra - la città dell'infanzia - e, infine, Roma: il ritorno alle sue origini italiane.

Non solo. Nel prezioso volume si racconta che Pappano è finalmente anche 'cittadino italiano', per merito, ancora una volta, di Bruno Cagli che tanto ha fatto da fargliela ottenere la cittadinanza, per accoglierlo a furor di accademici, nel ristretto consesso ceciliano. Se non suo il merito di averlo chiamato a Roma, bensì del suo predecessore, Luciano Berio, quello di farlo diventare cittadino italiano e poi accademico ceciliano, è, perciò, merito solo e semplicemente di Bruno Cagli, con il quale - si scrive -Pappano ha un feeling speciale.

Le tante testimonianze sono tutte autorevoli e calorose. Thomas Hampson si chiede, dopo averlo elogiato in lungo e largo: 'Nessun cantante suonerà mai meglio di quanto faccia con Tony' e, alla fine, si congeda: 'Chissà come sarà Tony a cinquant'anni'.

Si racconta anche della passione di Pappano per le lingue; ne conosce tante. A Francoforte: " non spiccicavo parola ma in un modo o nell'altro la lingua si insinuava in me. Un giorno mi svegliai facendo frasette in tedesco".

L'ultima, conclusiva testimonianza è quella di Plácido Domingo - in questo le due biografie si somigliano (anche nella mia c'è una testimonianza del grande tenore) ma solo per questo. " Conoscevo Pappano - dice Domingo - come maestro ripetitore a New York, ma era meravigliato di incontrarlo così presto come direttore capo a Oslo".

C'è un punto per il quale si fa strada un po' di invidia nei confronti di questa biografia di Pappano. Anche se sfogli lentamente pagina dopo pagina e leggi attentamente rigo dopo rigo, non troverai mai un refuso, mai una espressione impropria, mai un termine inesatto. Si

direbbe, quasi 'ispirata' come la 'vulgata' biblica, questa traduzione italiana a cura di Franco Paris, novello sangirolamo, edita da una casa belga, di Gent - la stessa che aveva pubblicato l'originale; mentre questo gioiello biografico ed artistico, nella nostra lingua, non si sarebbe potuto realizzare senza il generoso contributo economico della benemerita CMR (Compagnia per la Musica in Roma), presieduta dall'affascinante Ludovica Rossi Purini che - senza che ce ne fosse bisogno - motiva la sua presenza nell'impresa: in segno di ringraziamento "al Maestro Antonio Pappano - artista di spiccate doti culturali ed umane - per la passione, l'impegno e la dedizione profuse nel lavoro svolto con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia". Non era necessario specificarlo, una volta presa conoscenza della qualità del lavoro, e dopo aver letto il motto della CMR 'Res Severa Verum Gaudium'.

- **Lucrèce Maeckelbergh. Con passione Antonio Pappano. Snoeck editore. Gent. + CD. Euro 35,00.**

P.A.

---

## ARCUS. S(ocietà) p(er) A(mici)

---

### **Orchestra Mozart. L'Orchestra di Abbado**

Dalla nascita, il primo sostegno statale si è avuto nel 2006-7, tramite Arcus.

Prima e anche dopo, il sostegno maggiore è venuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna. Era arrivato a 1.200.000,00 Euro, ma dopo tre anni si è attestato a 500.000,00 Euro; e nel 2009, è sceso a 400.000,00 Euro.

Il presidente della Fondazione, Fabio Roversi Monaco, è anche presidente della Mozart, il cui legale rappresentante è il presidente della Accademia Filarmonica, Loris Azzaroni.

Lo Stato, nel 2008, ha concesso un contributo di 800.000,00 Euro, comprensivo di tutti i progetti; ma nel 2009 tale contributo si è ridotto a 500.000,00 Euro (una bella sforbiciata...).

Questi sono i due capisaldi economici dell'Orchestra. Poi ci sono le entrate da concerti fuori Bologna, gli incassi, gli sponsors e gli Amici e Cavalieri (questi ultimi hanno raccolto circa 75.000 Euro).

Dal 2007 non ci sono rapporti con Arcus.

### **Orchestra Cherubini. L'Orchestra di Muti**

Arcus sostiene un progetto di spettacolo che rientra nelle finalità proprie della Fondazione Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini": promozione di una formazione orchestrale giovanile, l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini", che permette la costruzione di un percorso di alta formazione lavorativa permanente, quale momento di specializzazione, crescita, sperimentazione e richiamo delle grandi tradizioni musicali italiane. Ispirata dalla volontà e dal desiderio di Riccardo

Muti, suo fondatore, l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini" assumendo il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo - Beethoven stesso lo considerava il più grande della sua epoca - vuole sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

Orchestra di formazione, la "Cherubini" si pone quale strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale.

### **Orchestra Giovanile Italiana di Fiesole**

L'OGI aveva subito una drastica riduzione dopo la perdita dei contributi del Fondo Sociale Europeo sette anni fa (2003) e aveva tenuto saldamente la posizione di un organico 'romantico' solo grazie alla Regione Toscana e ad un contributo straordinario dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze mecenate insostituibile di tutta l'attività della Scuola.

La forza della disperazione ci ha portato nel 2006 a tentare la strada di ARCUS per riuscire a restituire un respiro veramente sinfonico al percorso formativo dei nostri allievi. L'intelligenza culturale e la sensibilità politica di ARCUS hanno premiato il progetto fiesolano portando per l'anno 2006/2007 un consistente finanziamento al corso d'orchestra che ci ha consentito di riportare l'organico da settanta a novantasei strumentisti. Inoltre abbiamo potuto avviare la nuova politica di collaborazione con i Conservatori: non solo al sud ma anche al nord, dove la convenzione siglata con il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara permette ai nostri allievi dei corsi di alta formazione (corsi speciali e OGI) la possibilità di conseguire il diploma accademico di secondo livello, effettuando la coiscrizione alla due istituzioni. Questa prospettiva è risultata tanto allettante da portare i Conservatori del Progetto Mezzogiorno (U. Giordano di Foggia, E.R. Duni di Matera e A. Corelli di Messina) a proporre convenzioni analoghe. Il Conservatorio G.B. Martini di Bologna ha stipulato da tempo una convenzione quadro. L'Orchestra Giovanile Italiana è attualmente sostenuta oltre che dalla Regione Toscana e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, da ARCUS e dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze.

### **Filarmonica Toscanini**

Una partnership inedita perché la musica continui a vivere e la grande cultura italiana sia conosciuta e amata in tutto il mondo. E' quella che dal 2005 lega la Fondazione Arturo Toscanini e la giovane società Arcus, nata per finanziare progetti culturali con i fondi del 5% sulle risorse stanziate per le grandi infrastrutture. La Filarmonica Arturo Toscanini, costituitasi in Fondazione, ha ricevuto 3 milioni di Euro da Arcus per la sua attività concertistica del 2005 in tutto il mondo. Arcus spa è uno strumento di intervento a sostegno dei beni culturali, fondata nel febbraio del 2004 e attiva dal

maggio dello stesso anno. Tra le attività della Filarmonica inserite nel calendario 2005, per le quali Arcus spa ha stanziato 3 milioni di euro, ci sono diverse tournées europee ed extracontinentali. Tra le tappe europee delle performance spiccano quelle di Spagna, Grecia, Russia; tra quelle extracontinentali, invece, sono particolarmente degne di nota la tappa giapponese e coreana. Tra gli altri eventi del programma 2005 della Filarmonica, si ricordano il concerto per il "Columbus Day" al Kennedy Center di Washington e la prima edizione del "Festival Internazionale Arturo Toscanini" che prenderà il via nell'ottobre 2005 da Tokyo per proseguire con Londra nel 2006 e New York nel 2007. Tra marzo e giugno, la Filarmonica è stata invece impegnata nel progetto "Giuseppe Verdi e la Francia", iniziativa che prevedeva performance musicali a Busseto, Parma e Pavigli.

### Da Arcus una stangata allo spettacolo

Con un recente decreto, che pone anche la parola fine al commissariamento della società, il Ministro dello Spettacolo ha promulgato il nuovo regolamento della spa nata con i fondi del 5 per mille. Innanzitutto il Ministro ha avocato a sé ogni decisione sugli effettivi stanziamenti; la società potrà solo istruire le pratiche. Ma ciò che penalizza ancora una volta lo spettacolo e la cultura è la destinazione dei fondi, la cui ripartizione fra restauro, paesaggio e spettacolo è stata rivista. Allo spettacolo era destinato prima il 50% delle risorse, oggi tale percentuale non deve superare il 20%; al restauro andranno non meno del 50% dei fondi disponibili, ed al paesaggio non meno del 30%. Nel medesimo decreto si stabilisce, infine, che gli stanziamenti non potranno mai finire a privati, bensì a fondazioni e società onlus, senza fini di lucro.

---

## GIORNALI. I

---

### Stoccata di durezza: la prima di Guido

Un Falstaff da dimenticare. E la 'malinconia' di Falstaff? E il sottile intarsio tra sorriso e amarezza? E il mistero, la seduzione? Tutto cancellato. Come se mezzo secolo di storia teatrale verdiana non fosse mai esistito. Le colpe? Senza perdono l'allestimento di Zeffirelli: oleografico, bozzettistico, stitico, inerte. Condanna ridotta (per ragioni di età) a Renato Bruson: recitazione convenzionale. Canto quasi 'inudibile'. Scientificamente sbagliata la compagnia di canto, con l'eccezione di Carlos Alvarez e Laura Giordano. Assoluzione per insufficienza di prove per Asher Fish e per l'incolpevole orchestra di casa. Per il bene del teatro romano urge la dichiarazione dello stato di crisi: non per deficit finanziario, ma per 'crack' artistico

**Guido Barbieri**  
(*La Repubblica*, 30.1.2010)

---

## GIORNALI. II

---

### Coincidenze

**M**aestro Pappano, in Italia per la musica il momento è pessimo?

‘Lo so, ma a Londra i problemi sono gli stessi e lì come qui riguardano soprattutto l’opera, che ha dei costi pazzeschi, imparagonabili con quelli di una stagione sinfonica. Però a Londra ne siamo usciti aumentando la produttività. Cioè se i soldi sono meno si deve fare di più. Stiamo cercando di applicare la stessa ricetta a Santa Cecilia e la risposta è positiva. I sindacati, per esempio, hanno dimostrato una flessibilità inusuale’.  
-Ma nel mondo della musica classica internazionale l'impressione è che l'Italia conti poco, anzi pochissimo...

‘Beh, Santa Cecilia adesso ha una grande visibilità anche discografica. E La Scala l’ha sempre avuta. Credo che ci sia soprattutto un problema d’immagine. All’estero si ha l’impressione che nei teatri italiani regni una certa disorganizzazione e che ci siano parcheggiati troppi politici. E l’opera, mi dispiace per loro, è fatta soltanto per i professionisti della musica’.

**Intervista di Alberto Mattioli**  
(*La Stampa*, 29.11.2009)

**M**aestro Pappano per la musica in Italia c’è aria di crisi.

‘Lo so, ma a Londra e in tutto il resto del mondo i problemi sono simili, soprattutto per quanto riguarda l’opera, che ha dei costi pazzeschi, imparagonabili con quelli di una stagione sinfonica. Però al Covent Garden abbiamo reagito aumentando la produttività. Stiamo cercando di applicare la stessa ricetta a Santa Cecilia e la risposta fino ad adesso è positiva. I sindacati, per esempio, hanno dimostrato una flessibilità inusuale e questo mi fa ben sperare per il futuro...

-L'Italia musicale all'estero ha ancora credibilità?

‘Santa Cecilia adesso ha una grande visibilità, finalmente anche discografica... E La Scala l’ha sempre avuta. Credo che ci sia soprattutto un problema d’immagine. All’estero si ha l’impressione che nei teatri italiani regni una certa disorganizzazione e che ci siano parcheggiati troppi politici. E l’opera e in generale la musica, mi dispiace per loro, è fatta soltanto per coloro che la conoscono professionalmente’.

**Intervista da Riccardo Lenzi**  
(*L'Espresso*, 14.1.2010)

---

## GIORNALI. III

---

### Un amore tormentato

**A**miamo troppo La Fenice di Venezia e come si fa tra amanti rischiamo: per Capodanno ceda l’ordine in tv. Mattina concerto da Vienna, pomeriggio o sera da

Venezia. Ormai anche lei è una tradizione. Ma col suo impaginato d'opera, tra Nabucchi e Traviate, sta meglio dopo pranzo...

**Carla Moreni**  
(*Il Sole 24 Ore, 3.I.2010*)

**Q**uarta edizione del Capodanno in musica dalla Fenice: quello che sembrava all'inizio un azzardo, si è rivelato una proposta vincente. I numeri lo dimostrano. Seguono la trasmissione del concerto del 1 gennaio 2007, in diretta tv, 4.390.000 spettatori. Una cifra da capogiro, per il mondo della musica. Basta fare due conti: la capienza del Teatro veneziano è di un migliaio di posti. Per arrivare a portarci tutto insieme quel pubblico bisognerebbe immaginare la sala esaurita per 4.500 sere, ossia per almeno 12 anni, e pere tutti i giorni consecutivi... Un delirio. Ma che ci fa dire che con un colpo di bacchetta magica, si è realizzato un piccolo prodigio: portare le note di Verdi, Rossini, Bellini... ad una platea straordinariamente vasta. Il Concerto di Capodanno veneziano di nuovo ha confermato il suo personale primato: è risultato in assoluto l'appuntamento di classica più visto sul piccolo schermo"... "Aveva bisogno di mostrarsi con un gesto simbolico l'antico teatro, ricostruito a nuovo. E lo trovò nella forma di un concerto modellato sul blasonato Capodanno viennese. Ma italianissimo nei contenuti"... "In questi quattro anni il Capodanno veneziano ha sfoggiato una struttura da subito solida, disposta secondo un'architettura ben stabilita. All'interno di questa ha deliberatamente scelto di giocare carte diverse. Ad esempio nella chiamata dei direttori: ogni volta un nome nuovo (Maazel, Pretre,

Masur, Kazushi Ono) ogni volta un vario impaginato...

**Carla Moreni**  
(*Booklet DVD, Il Sole 24 Ore. 2007*)

Il Concerto di Capodanno alla Fenice è arrivato alla quinta edizione. E' giovanissimo, poco più che un bambino. Eppure anche nell'edizione dell'anno scorso ha conquistato il primato di trasmissione musicale in televisione con maggior numero di spettatori: 4 milioni 391 mila. Per il nostro paese la cifra è impressionante. Per il Teatro La Fenice un'occasione di visibilità che rappresenta un vanto per la cultura. Fare Capodanno con la Fenice... significa anche ricordare che a Venezia il suo gioiello, 'come era dove era' è ritornato... Ecco perché ogni anno ci commuove ripartire con la musica da qui. Ecco perché il Concerto di Capodanno da Venezia, che è sì figlio - o nipote - di quello di Vienna, è soprattutto un punto di riferimento per la nostra storia. A Vienna, dalla sala d'oro del Musikverein, il Neuesjahr Konzert ha luogo dal primo gennaio del 1941. Il suo tema conduttore sono sempre state le musiche degli Strauss, o comunque pagine di danza. L'augurio scaturisce dal movimento, da un ritmo: prendendo come epicentro Vienna, il mondo a Capodanno danza. Prendendo come epicentro Venezia, invece, il mondo a Capodanno canta. Siamo in Italia, no? La caratteristica cantante degli auguri in musica dalla Fenice rappresenta così ogni volta la possibilità di una declinazione originale del messaggio. Perché sappiamo già che finiremo ascoltando 'Va' pensiero' e 'Libiamo nei lieti calici'... Però tutto il resto della locandina segue un percorso nuovo.

**Carla Moreni**  
(*Programma di sala, La Fenice, Capodanno 2008*)

### Conservatorio 'Alfredo Casella'

Direttore Bruno Carloti

Via Francesco Savini 67100 L'Aquila tel: 0862/22122

### MUSIC@

Bimestrale di musica Anno V. N.17. Marzo-Aprile 2010

Direttore Pietro Acquafredda

Progetto grafico e Impaginazione Barbara Pre

Versione online: Alessio Gabriele

consultabile sul sito: [www.consaq.it](http://www.consaq.it)

Redazione: [music@consaq.it](mailto:music@consaq.it)

### Hanno collaborato

Andrea Lucchesini, Roberto Pagano, Fausto Razzi, Nicola Scardicchio, Bruno Tosi, Alvisè Vidolin

Michelangelo Zurletti, Nicola Bernardini, Italo Vescovo, Andrea Corazzari

Alfonso Borrone, Antonio Doro, Ciro Longobardi

### Documenti

Licei Musicali

### Music@

è una produzione del

Laboratorio teorico-pratico di 'Tecniche della Comunicazione' del Conservatorio 'Alfredo Casella'

Lettere al direttore. Indirizzare direttamente a: [pietro.acquafredda@fastwebnet.it](mailto:pietro.acquafredda@fastwebnet.it)

Impaginazione e Stampa: Tipografia GTE - Gruppo Tipografico Editoriale - L'Aquila Zona ind.le Loc. San Lorenzo - 67020 Fossa (AQ) Tel. 0862.755005-755096 - Fax 0862 755214 - e-mail: [stampa@gte.aq.it](mailto:stampa@gte.aq.it)