

MUSIC@

N.18 BIMESTRALE ANNO V MAGGIO-GIUGNO 2010

FRATELLI D'ITALIA L'ITALIA SI DESTI!



Claudio Abbado torna alla Scala dopo 24 anni • Mameli di Leoncavallo ritrovato • Inno nazionale italiano: riflessioni e curiosità • Romanzo Scarlattiano di Roberto Pagano (seconda puntata) • Nino Carloni, apostolo della musica a L'Aquila • Maderna, ritratto di musicista • Vesperi della Beata Vergine (1610) di Claudio Monteverdi • Omnibus



Conservatorio di Musica Alfredo Casella

Istituto Superiore di Studi Musicali

AMMISSIONI

Anno Accademico 2010-2011

Corsi Ordinamentali

Trienni Sperimentali di I livello

Bienni Sperimentali di II livello in Discipline Musicali

MODALITÀ

- # Le domande d'iscrizione agli esami di ammissione dovranno essere presentate dal 1° aprile al 31 luglio 2010;
- # Possibilità di scelta fra corsi tradizionali e sperimentali;
- # I moduli di domanda sono disponibili presso la Segreteria Studenti del Conservatorio, nonché sul sito internet del Conservatorio all'indirizzo www.consaq.it.
- # Versamento della tassa di € 6,04 (tassa esame di ammissione) da effettuare sul c/c postale n° 1016 intestato a: Ufficio Registro Tasse - concessioni governative di Roma - tasse scolastiche;
- # Il versamento del contributo di € 50,00 da effettuare sul c/c intestato a questo Conservatorio, resta sospeso in attesa delle decisioni del MIUR e degli Organi di Governo del Conservatorio;
- # Limitatamente ai corsi ordinamentali, con l'eccezione per le scuole di Jazz e Musica Elettronica per le quali non è prevista l'ammissione ad un anno di corso diverso dal primo, i candidati che chiedono l'ammissione ad un anno di corso superiore al primo dovranno sostenere l'esame di idoneità per l'anno richiesto, ai sensi di quanto disposto dalla normativa vigente.
- # Ai fini della preparazione all'esame si dovrà far riferimento ad appositi programmi interni che sono disponibili presso la Segreteria Studenti dell'Istituto o acquisibili tramite internet all'indirizzo www.consaq.it.
- # **Gli esami di ammissione si svolgeranno nel corso della sessione autunnale del corrente anno accademico secondo un calendario che verrà pubblicato all'albo dell'Istituto e sul sito del Conservatorio entro il mese di luglio 2010.**
- # La segreteria studenti potrà inoltre fornire informazioni circa i requisiti, le modalità e i limiti d'età previsti per l'ammissione alle varie scuole, anche per posta elettronica al seguente indirizzo e-mail: studenti@consaq.it
- # Gli aspiranti risultati idonei, ove rientrino nel contingente dei posti disponibili, dovranno produrre apposita domanda d'iscrizione al Conservatorio secondo le modalità usuali.
- # In previsione dell'emanazione dei nuovi Regolamenti Didattici, si precisa che, nell'ipotesi di entrata in vigore degli stessi dall'inizio dell'anno accademico 2010/2011, tutte le domande di ammissione presentate ai sensi del presente bando, saranno automaticamente intese per il Nuovo Ordinamento.

TIPOLOGIE DEI CORSI

Corsi Ordinamentali	Trienni Sperimentali di I livello	Bienni sperimentali di II livello in Discipline musicali
Arpa	Arpa	Arpa indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Basso tuba		Basso tuba
Canto	Canto	Canto indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Chitarra	Chitarra	Chitarra indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Clarinetto	Clarinetto	Clarinetto indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Clavicembalo	Clavicembalo e strumenti affini	Clavicembalo indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Composizione	Composizione	Composizione indirizzi: a) generale; b) teatro musicale; c) applicata alle immagini
Composizione sperimentale		
Contrabbasso	Contrabbasso	Contrabbasso indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Corno	Corno	Corno indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Direzione d'orchestra	Direzione d'orchestra	Direzione d'orchestra
Fagotto	Fagotto	Fagotto indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Flauto	Flauto	Flauto indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Flauto dolce		Flauto dolce
Fisarmonica		Fisarmonica
	Musica antica (flauto traversiere, liuto)	
Jazz	Jazz	Jazz
Musica Elettronica	Musica e nuove tecnologie	Musica e nuove tecnologie Tecnologico indirizzo: musica elettronica
Oboe	Oboe	Oboe indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Mandolino		Mandolino indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Organo e composizione organistica	Organo e composizione organistica	Organo e composizione organistica
Pianoforte	Pianoforte	Pianoforte indirizzi: a) solistico; b) cameristico; c) maestro collaboratore
Saxofono	Saxofono	Saxofono indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Strumenti a percussione	Strumenti a percussione	Strumenti a percussione indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Tromba e Trombone	Tromba	Tromba indirizzi: a) solistico; b) cameristico
	Trombone	Trombone indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Viola	Viola	Viola indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Viola da gamba		Viola da gamba
Violino	Violino	Violino indirizzi: a) solistico; b) cameristico
Violoncello	Violoncello	Violoncello indirizzi: a) solistico; b) cameristico

L'Aquila 31 marzo 2010

Il Direttore
M° Bruno Carioti



Conservatorio di Musica Alfredo Casella

Istituto Superiore di Studi Musicali

23 maggio 2010

Roma, Parco della Musica – Sala Santa Cecilia, ore 19,00

Concerto in collaborazione con il

Movimento Italiano Genitori

*Concerto per la vita
che ascolta*

VI edizione



Orchestra del Conservatorio

Musiche di: J.S. Bach, W.A. Mozart, G.F. Haendel

Direttore Simone Genuini

30 maggio 2010

Vicenza

Concerto in collaborazione con il



J-Orchestra del Conservatorio

Musiche di: J.S. Bach, A. Vivaldi, A. Corelli, A. Piazzolla, S. Nelson, H. Shore

Direttore Simone Genuini

GIORGIO NAPOLITANO PER IL TEATRO E LA MUSICA

La 'Giornata mondiale del Teatro' promossa a Vienna nel 1961 dall'Istituto Internazionale del Teatro, su impulso dell'Unesco, e' volta a incoraggiare gli scambi, stimolare la reciproca conoscenza e accrescere il fondamentale contributo dell'arte teatrale all'amicizia tra i popoli. Partecipo con piacere alle iniziative programmate per la celebrazione anche in Italia della Giornata Mondiale del Teatro con il video 'Il Quirinale per il teatro', che testimonia l'attenzione da me personalmente e istituzionalmente rivolta al mondo del teatro. Sono convinto che la nostra tradizione teatrale costituisca una componente originale e significativa della storia del teatro in Europa e che essa sia parte integrante di quel patrimonio culturale e artistico che tutto il mondo apprezza e da cui l'Italia trae prestigio e simpatia.

Il Presidente della Repubblica

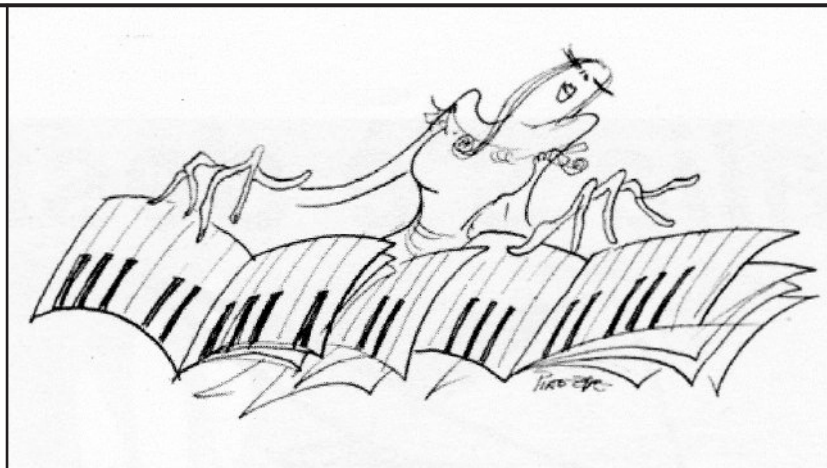
L'Orchestra Mozart è solo la più giovane delle splendide creature cui Claudio Abbado ha dato vita nel corso degli anni. Poco fa abbiamo unito, nella persona del Maestro Diego Matheuz, la nostra ammirazione per l'Orchestra Mozart a quella per il 'Sistema orchestrale infantile e giovanile venezuelano', costruito dal Maestro José Antonio Abreu. L'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana concessa al Maestro Abreu vuole essere anche uno stimolo per noi, per sollecitare con convinzione un più forte impegno a sostegno dell'educazione e dell'attività musicale in Italia. Ci crediamo e ne abbiamo bisogno.

Il Presidente della Repubblica

Signor Presidente,

grazie innanzitutto per la tenacia e convinzione con cui difende i valori della grande tradizione culturale italiana, e della musica e teatro in particolare. Fidando sulla sua antica e mai sopita passione per il teatro e per la musica, osiamo rivolgerLe una richiesta che, siamo sicuri, vorrà accogliere. Le chiediamo, anzi La supplichiamo di adoperarsi concretamente perché la grande cultura italiana non venga affamata, come sembra stia accadendo attualmente nel nostro amatissimo paese che, in futuro, rischia davvero di risultare irriconoscibile agli occhi del mondo. La preghiamo di intervenire presso l'attuale Governo, e presso i Ministeri competenti che, malauguratamente, credono di risolvere i problemi economici, reali e gravi, del Paese, tagliando di un centinaio di milioni di Euro il FUS, mentre si sa bene che quei problemi si risolveranno solo quando in Italia saranno cancellate le caste, i privilegi, il malcostume, le ruberie ed anche gli sprechi. Miliardi di Euro pubblici letteralmente buttati via! Glielo dica anche Lei, apertamente - la supplichiamo signor Presidente - al Governo ed ai suoi Ministri. Grazie.

Music@



LA COMPAGNIA DELLE OPERE

Venti opere liriche del Novecento da salvare. Riprendendo un'iniziativa del 1956 del settimanale 'Il Tempo', Giorgio Venturi, ripropone in un divertente libretto, il gioco, agli attuali critici musicali in cassa integrazione e ai musicologi da esposizione permanente. Sono passati più di cinquant'anni e da Fedele D'Amico, Franco Abbiati, Massimo Mila, Giorgio Vigolo, Roman Vlad, ecc. siamo passati a premi Nobel del sì bemolle e altri impiastri da asporto, invisibili ai giornali e ormai costretti a salire sui tetti per farsi pubblicare qualche recensione. Nelle opere da salvare del 1956 si trovano titoli più che desueti, strani, come 'Bolivar' di Milhaud, un'opera in grado di ridurre, se fatta ascoltare per intero, a più miti consigli anche i talebani e Gheddafi. Infatti fu impiegata a Guantanamo, insieme a 'Judith' di Honegger, per torturare i prigionieri. Mentre l'Iran viene costantemente tenuto sotto controllo dalla prospettiva di un allestimento di 'Hyperion' di Maderna a Tel Aviv. Negli anni cinquanta i critici indicavano come capolavori le opere di Pizzetti e Wolf-Ferrari mentre cominciava, lento, lo sdoganamento di Giacomo Puccini. Ma si preferiva la 'Turandot' di Busoni a quella del Maestro lucchese. Questi scrittori di 'fatti' musicali avevano, sui quotidiani e settimanali, ampi spazi: l'opera e la musica classica interessavano un nutrito

pubblico di attenti lettori. Oggi non più, specie dopo il trionfo della televisione statale e commerciale per la quale, c'è una sola musica, quella così detta leggera. I Debussy, gli Strauss e i Puccini odierni sono Fabrizio De André (tuttavia il migliore), Zuccherò Fornaciari, Renato Zero, Madonna, Cisticchi, la coppia del divino amore Battiato e Dalla, per non dire dello Scoccianti che, tuttavia, rifà l'opera di repertorio con qualche estro, più un diluvio di dentiere da discoteca che urlano dai palchi psichedelici ogni sorta di menate e rificolone. Comunque gli attuali critici un po' di spazio ce l'hanno ancora sulle gazzette come un ex poeta in re minore che continua a bacchettare, nell'indifferenza generale, il verismo italiano: 'i Mascagni, Zandonai, Cilea; Leoncavallo, Alfano, Puccini del quale, escluse due opere, ne faccio volentieri a meno'. Il libriccino curato da Venturi ed edito da 'Dischi Fenice' di Firenze, è il migliore saggio musicale uscito in Italia negli ultimi vent'anni. Il lavoro, davvero archeologico, sul 'referendum' musicale del 1956, si deve alla pazienza e all'estro di Jacopo Pellegrini mentre è da citare un gustoso racconto di Gianni Gori: 'Melody', dove si apprende che nel prossimo futuro, verrà assegnata la pensione di mille euro mensili della Legge Bacchelli a Vasco Rossi, indigente.

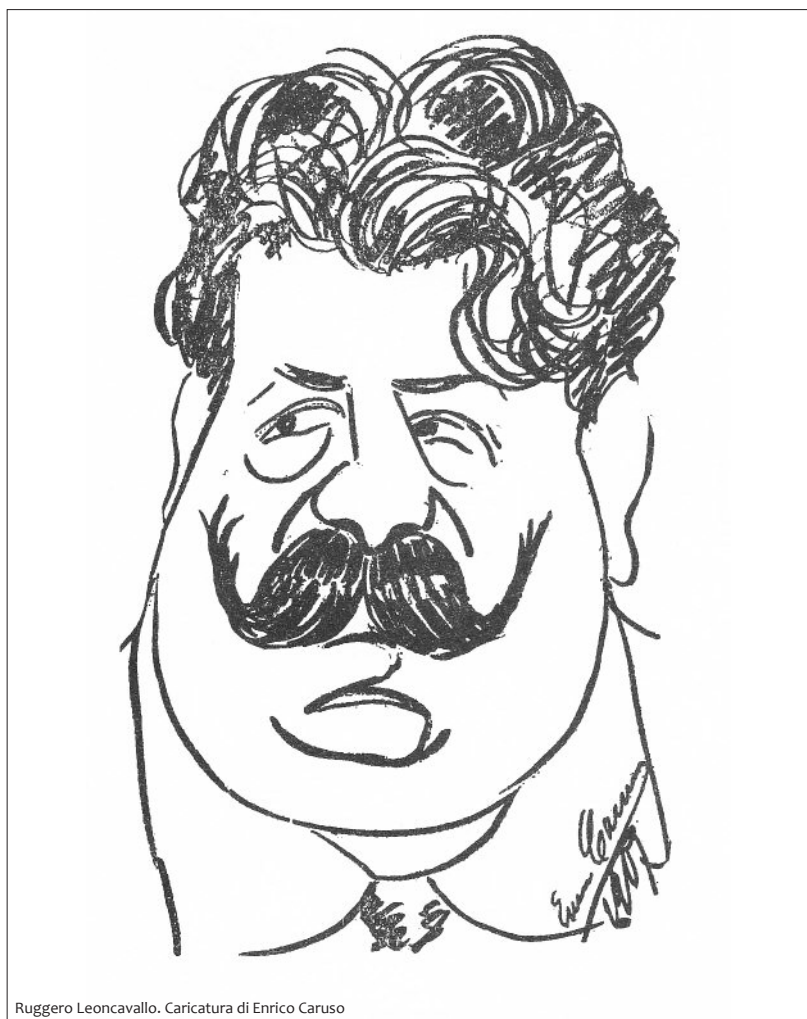
Leporello



- 3** Editoriale
- 4** Aria del Catalogo
La Compagnia delle Opere
di Leporello
- 6** Copertina
Il Mameli di Leoncavallo ritrovato
di Domenico Carboni
- 9** L'Inno Nazionale
di Giorgio Gualerzi
- 11** 'Fratelli d'Italia' è una caccola
di Loredana Lipperini
- 13** Inni d'Europa
di Umberto Padroni
- 14** Vita di Mameli
scritta da Leoncavallo
di D. C.
- 16** Non affamate la cultura
a cura della redazione
- 17** Abbado torna alla Scala
di Stéphane Lissner
Un milanese a Milano
di P. A.
- 20** 'Io non ho paura'
Intervista ad Abbado
di Umberto Padroni
- 25** Bruno Maderna
Un ritratto
di Nicola Verzina
- 29** Romanzo Scarlattiano (II)
di Roberto Pagano
- 34** Nino Carloni
L'inventore della musica a L'Aquila
di Walter Tortoreto
con un ricordo **di Gianni Letta**
- 37** Saggi. Monteverdi
Vespri delle Meraviglie
di Pietro Acquafredda
- 42** Eco della stampa:
Un paese dove manca
la cultura della cultura
**articoli di Salvatore Settis, Vin-
cenzo Cerami, Gioacchino Lanza
Tomasi, Vittorio Emiliani**
- 46** OMNIBUS
- 48** Documenti
Circolare Ministero n.2367
del 20.II.2010

Alla vigilia del ritorno dell'opera, questo mese in Sicilia

IL 'MAMELI' DI LEONCAVALLO RITROVATO



Ruggero Leoncavallo. Caricatura di Enrico Caruso

L'autore del ritrovamento della singolare opera di Leoncavallo, creduta dispersa, racconta la storia dell'opera, la prima messinscena genovese con l'autore sul podio, il lungo oblio ed, infine, il fortunato ritrovamento

di Domenico Carboni

Allo scoppio della Prima Guerra mondiale il Governo Italiano scelse la neutralità, ma l'opinione pubblica si spaccò in due fra neutralisti e interventisti e questi ultimi, a loro volta, si divisero fra quelli che volevano scendere a fianco delle forze 'centrali' (Austria e Germania) e i favorevoli agli Alleati (Francia e Inghilterra). Anche fra i mu-

sicisti le posizioni furono contrastanti: Leoncavallo e Toscanini erano convinti interventisti pro Alleati, mentre Mascagni era neutralista. Puccini, sebbene in privato si dichiarasse filogermanico, si rifiutava di prendere una decisione precisa: 'La guerra è proprio orribile', diceva, 'qualunque risultato abbia, sia vittoria sia disfatta, le vite umane ne son

sacrificate'. Diametralmente opposto al pacifismo di Puccini fu l'attivismo irruente di Leoncavallo che fu tra i primi firmatari di un documento antitedesco redatto dalla Associazione Artistica Internazionale, in seguito al bombardamento di Reims che danneggiò il tetto della celebre cattedrale gotica.

Non solo. Il musicista restituì con sdegno all'imperatore Guglielmo II tutte le onorificenze da lui ricevute pagando caro tale gesto poiché le sue opere furono messe al bando da tutti i centocinquanta teatri tedeschi. La Germania infatti era stata sem-

pre la sede dei suoi massimi successi (il suo 'Roland von Berlin' gli fu commissionato proprio dal Kaiser che nutriva per lui una sincera ammirazione) e la perdita finanziaria fu notevole, tanto più che il compositore attraversava un non florido periodo economico.

Leoncavallo fu però parzialmente risarcito dal fatto che l'Opéra Comique per la stagione 1915 cancellò dal cartellone tutte le opere di Puccini, sostituendole con opere sue e gli fu anche commissionato un inno, 'France-Italie'. In occasione di una replica parigina di 'Pagliacci' il focoso maestro fu ricevuto con tutti gli onori

addirittura dal presidente Poincaré. Fu in questo clima patriottico, reso poi ancora più acceso dall'entrata in guerra dell'Italia, che Leoncavallo annunciò che stava componendo un'opera dal titolo 'Mameli o Alba italiana', 'azione storica in due episodi'. La cosa fece clamore, tanto che Tito Ricordi suggerì a Puccini, per recuperare le piazze francesi, di comporre anche lui un'opera patriottica; ma il maestro rispose: 'Non credo che la proposta sia un rimedio, poi arriverei secondo, dopo lui, e anche perché non son per queste cose. Partorirei una solenne porcheria e questo farebbe più male che bene'.

Per Leoncavallo il 'Mameli' significava un ritorno all'opera. Da diversi anni, infatti, preferiva dedicarsi alle operette e alle romanze da salotto più per riassetare il suo traballante bilancio che per motivi

artistici. Come per tutte le sue precedenti opere, Leoncavallo era autore anche del libretto (nel suo curriculum vantava di essersi laureato in Lettere a Bologna e di essere stato allievo di Carducci). Per l'occasione si fece aiutare dal librettista Gualtiero Belvederi.

L'opera fu terminata il 17 febbraio 1916 a Viareggio. Fu però rifiutata dall'editore Sonzogno che fino ad allora aveva pubblicato tutte le opere di Leoncavallo, per la ragione che non voleva alienarsi i favori dei tedeschi. Lo spartito dell'opera fu depo-

sitato manoscritto alla Prefettura di Milano nel 1916 con il 'Copyright' (sic!) di R. Leoncavallo. Tutti i diritti erano riservati a lui, ma anche tutte le spese, per far fronte alle quali dovette vendere la sua villa di Brissago (Svizzera).

Il debutto

La prima rappresentazione ebbe luogo al Teatro Carlo Felice di Genova, il 24 aprile 1916.

Il cast era il seguente: Goffredo Mameli (Carmelo Alabiso, tenore); Carlo Terzaghi, patriota (Emilio Bione, baritono); Delia Terzaghi, sua figlia (Eugenia Burzio, soprano); Cristina Trivulzio contessa

di Belgioioso (Vida Ferluga, mezzosopran); Enrico Dandolo (Attilio Pulcini, baritono); Emilio Dandolo (Luigi Orsetti); Luciano Manara (Luigi Canepa); Un sergente austriaco (Carlo Rama).

Direttore d'orchestra: Ruggero Leoncavallo, coadiuvato nella preparazione da Gustavo Savorelli.

Le recensioni della stampa furono tutte positive. Molto lodata fu la Burzio, reduce da un grande successo alla Scala, che cantava per la prima volta a Genova. Il trentaduenne tenore catanese Carmelo Alabiso, specialista nel repertorio verista, fu applaudito per la sua vocalità vigorosa ma capace di suggestive morbidezze. Bione colpì per la sua voce 'maschia e possente'.

Il successo dell'opera è documentato dalle numerose repliche nei teatri di tutta la Penisola nella stagione 1916-17, in ordine cronologico: La Spezia



Ruggero Leoncavallo

(Duca di Genova), Firenze (Politeama Fiorentino), Livorno (Goldoni), Lucca (Del Giglio), Pisa (Verdi), Siena (Dei Rinnovati), Roma (Teatro Morgana oggi Brancaccio), Napoli (Bellini), Pistoia (Politeama Mabellini), Viareggio (Politeama), Foggia (Dauno). Il precipitare degli eventi bellici interruppe nel 1917 l'attività teatrale. In una lettera indirizzata a Belvederi, Leoncavallo annuncia che era in procinto di recarsi a Roma dove prendere accordi per un film basato sul suo 'Mameli'.

L'opera

La vicenda si snoda in due episodi: il primo, ambientato a Milano nella casa del patriota Carlo Terzaghi nell'autunno del 1848; il secondo, nel giugno 1849, a Roma, ambientato in una casa sul Gianicolo, dove infuria la battaglia che, con la sconfitta dei volontari garibaldini, concluse la breve esperienza della Repubblica Romana.

L'opera è popolata da patrioti del calibro dei Dandolo, di Luciano Manara, della principessa di Belgioioso con fascia tricolore e fucile in mano, ma su tutti svetta la storia d'amore fra Goffredo Mameli e Delia, figlia di Terzaghi, che raggiunge l'amato sul campo di battaglia. L'opera si conclude con la morte del poeta, non ancora ventiduenne, ferito in combattimento. Mentre Mameli muore fra le braccia di Delia, si ode di lontano l'inno "Fratelli d'Italia" sostenuto da una suggestiva armonizzazione. La prime due quartine dell'inno compaiono altre due volte nel corso dell'opera.

L'opera è in stile verista ma in salsa wagneriana. Rispetto alle ultime opere del maestro napoletano, ricche di atteggiamenti esteriori ('Edipo re' e 'Prometeo'), è pervasa da un sincero anelito patriottico e da una buona vena melodica. Spicca una bellissima aria di Mameli ('Tu sempre a me rimani, o poesia') un tenero duetto d'amore, e una vibrante romanza di Terzaghi ('Italia, Italia'...).

Dopo il 1917 l'opera non fu più rappresentata. Le ragioni, a prescindere dal suo valore, sono da individuare nella stasi dell'attività teatrale nel periodo bellico, e forse anche per via di quella insistenza sull'inno di Mameli che troppo sapeva di repubblica e non era gradito ai Savoia. Infatti l'inno "repubblicano" durante l'intero periodo sabauda (compreso quello fascista) non venne mai eseguito. Solo nel secondo dopoguerra, nel governo De Gasperi, su proposta del ministro della difesa, il fervente repubblicano Cipriano Facchinetti, fu adottato, sia pure provvisoriamente, come inno nazionale.

Con la morte di Leoncavallo, nell'agosto del 1919,

i suoi manoscritti vennero messi all'asta. Fra questi, l'unico esemplare della partitura del 'Mameli'. Il manoscritto autografo, più tardi, fu acquistato da un collezionista americano e prese la via degli Stati Uniti. Rimase in Italia una copia manoscritta dello spartito per canto e pianoforte depositata alla Prefettura di Milano il 25 aprile 1916, come deposito per il diritto d'autore. Nel 1941 l'editore Mignani di Firenze pubblicò come "Invocazione all'Italia", l'aria di Terzaghi con gli stessi versi ma con la quartina finale con nuovi versi inneggianti all'Impero. Daniele Rubboli nella sua biografia di Leoncavallo ('Ridi pagliaccio', Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1985) parla di una registrazione del 1955 con alcune pagine dell'opera eseguite al pianoforte, da cui ebbe 'l'impressione che Leoncavallo abbia piacevolmente creato musica tesa ad interpretare il dramma di un idealista innamorato che, sulle barricate, confonde patria e donna, politica ed amore'.

Il 27 febbraio 1998, in occasione di una manifestazione musicale per la celebrazione della ricorrenza del cinquantennale della Costituzione italiana organizzata dall'Associazione "La Nota azzurra", a cura del M. Nino Bonavolontà (e dell'autore del presente saggio, ndr.), furono eseguite pagine scelte dal 'Mameli' (Rita Lantieri soprano, Cesare Zamparino tenore, Alessandro Gaetani baritono, Sergio La Stella pianista; coro Philharmonia di Roma dir. Stefano Cucci). Il M. Bonavolontà voleva proporre l'opera all'Ente Lirico di Cagliari ma non fu possibile reperire la partitura ritenuta dispersa.

La partitura autografa, unica fonte rimasta dell'opera, dopo lunghe ricerche, è stata ora rintracciata negli Stati Uniti in una collezione privata: attraverso il microfilm è stata realizzata l'edizione critica (spartito, partitura e parti d'orchestra, regolarmente depositati) ed è stata anche ottenuta l'autorizzazione all'esecuzione.



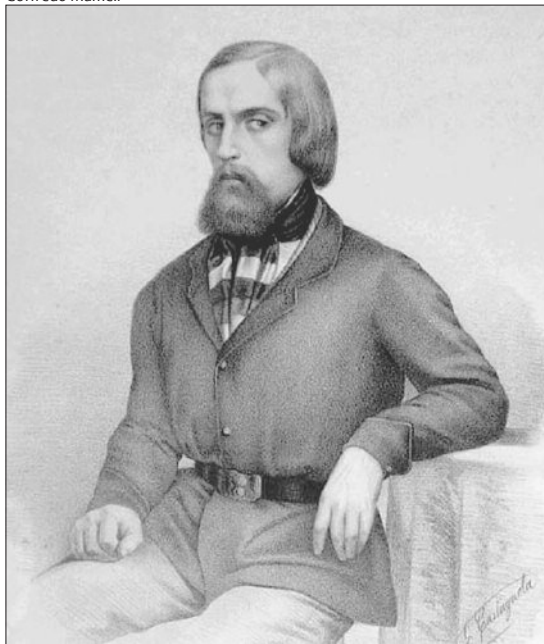
Datemi un inno - quale? - e solleveremo - forse! - gli italiani

FRATELLI D'ITALIA... L'ITALIA CHE RESTA

di Giorgio Gualerzi

Si è ripetutamente discusso dell'Inno nazionale italiano, quel 'Fratelli d'Italia' di Novaro-Mameli, anche in tempi in cui non v'erano pericoli di secessioni. Ma ora che la secessione potrebbe davvero arrivare, sceglieremo tre inni per le tre diverse repubbliche (il campionario possibile è ricchissimo) oppure opteremo per un inno unico dai toni meno bellicosi? E, soprattutto, Bossi ed i suoi devono sapere che alla Scala nel 1876, venne rappresentata un'opera dal titolo 'La lega'. Riusciranno gli Italiani, ammesso che ne abbiano veramente intenzione, a festeggiare il 150° anniversario dell'Inno nazionale che ricorre nel 1997? Interrogativo per nulla retorico a giudicare da come si stanno mettendo le cose nel nostro paese. Tanto per cominciare c'è una consistente porzione di 'fratelli' che, lungi dal considerarsi tali, vorrebbero invece distinguersi in padani, etruschi (!) e in non meglio identificati 'sudisti'; inoltre, a parte lo scarso desiderio di cingersi la testa con elmi (anzi elmetti), non soltanto non esiste più traccia alcuna del copricapo di Scipio(ne), ma neppure è auspicabile un sondaggio per sapere quanti dei presunti 'fratelli' sappiano realmente chi sia questo fatidico Scipio(ne). Il risultato sarebbe sicuramente scon-

Goffredo Mameli



fortante circa il generale livello di conoscenza dei fatti storici e dei loro protagonisti.

Bisogna quindi pensare, fra i tanti problemi da risolvere, anche a qualche nuovo inno in sostituzione di quello felicemente partorito, la notte fra il 23 e il 24 novembre 1847, dalla coppia Mameli-Novaro, e successivamente adottato dalla Prima Repubblica.

Scarterei il cosiddetto 'Inno di Garibaldi', scritto nel 1858 da Luigi Mercantini e poi musicato da Alessio Olivieri. L'incipit: 'Si scopron

le tombe, si levano i morti', è francamente imbarazzante.

Da un lato infatti si tende a tenere le tombe che già ci sono rigorosamente chiuse con i loro più o meno conturbanti segreti, e dall'altro se ne preparano di nuove per accogliere i vari 'zombies' della politica italiana. Senza dimenticare infine l'imperiosa frase: 'Va' fuori d'Italia, va' fuori o stranier', che suona minacciosa nei confronti degli extracomunitari di ogni fede e razza: farebbe certamente piacere a quella porzione di cittadini che mettono in discussione la 'fratellanza' italiana, scontentando però al tempo stesso tutti gli altri, che sono la maggioranza. Pollice verso quindi per l'accoppiata

Questo articolo di Giorgio Gualerzi, e gli altri due che seguono, firmati da Loredana Lipperini e da Umberto Pagnoni, apparvero nel 1997 sul mensile 'Applausi', diretto allora dal direttore di Music@, a commento di una delle ricorrenti polemiche sull'Inno nazionale italiano. Oggi, alla vigilia del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, ci è sembrato opportuno riproporli all'attenzione dei lettori e per il loro valore intrinseco e come stimolo di riflessione sugli elementi di identità della nostra nazione, i quali non si limitano all'Inno nazionale o al tricolore ma riguardano anche altri più profondi, come l'identità culturale ed artistica del nostro paese che oggi sembra seriamente messa in pericolo, come attestano anche altri articoli, pure presenti nelle pagine seguenti di questo numero, ripresi da importanti quotidiani e che recano le prestigiose firme di Salvatore Settis, Vincenzo Cerami e Giocchino Lanza Tomasi. (P.A.)

Mercantini-Olivieri, anche perché l'inevitabile spaccatura sarebbe foriera di ulteriori disgrazie, poiché 'a parlar male di Garibaldi' in Italia, c'è sempre da rimetterci. Anche la famosa pagina del 'Nabucco' - il coro forse più popolare nella storia del melodramma - che anni or sono sembrò l'alternativa più valida al 'fratelli d'Italia', oggi ha perduto molto del suo fascino se paragonato alle istanze dei 'Verdi'. Se è vero infatti che, 'inquinamentum docet', sarà mai possibile individuare 'clivi' e 'colli' dove 'olezzano libere e molli l'aure dolci del suolo natal'? (non, per esempio, nella Val Bormida, dominata dai fumi dell'ACNA, e via discorrendo). Naturalmente è sempre disponibile il coro 'Viva Italia!' che apre 'La battaglia di Legnano', il cui tono marziale ben si adatta a un possibile inno, anche perché contiene un evidente accenno all'unità del paese; ha però il difetto di esaltare la 'Lombarda invitta Lega' con l'inevitabile conseguenza di trasformarsi in un preciso messaggio partitico. Lo stesso dicasi per un altro coro verdiano, quello dei crociati (e relative donne) accampati presso Gerusalemme in attesa di conquistare il Santo Sepolcro. Il messaggio ha certamente un contenuto più sottilmente capzioso poiché fondato su valori ambientali che descrivono '(le) fresch'aure volanti sui vaghi ruscelletti dei prati lombardi! (le) fonti eterne! (i) purissimi laghi! (i) vigneti indorati dal sol!'. Insomma siamo alle solite: di mezzo ci sono sempre i lombardi, con tutto ciò che il riferimento comporta.

Ma allora tanto vale affrontare il problema senza infingimenti, esaminando l'eventualità che la pagina giusta figuri nell'opera 'La Lega' di un certo Giovanni Josse, rappresentata alla Scala nel 1876: è vero che l'ambientazione storica riguarda la Francia dei Valois, ma il titolo resta certamente accattivante. Naturalmente non mancano soluzioni altrettanto degne d'interesse dettate da interessi specifici. Se pensiamo a Rocchetta e all'origine veneta della Lega si potrebbe optare per la popolarissima 'Biondina in gondoleta', oppure, in chiave piemontese, per 'La monferrina'.

Per quanto riguarda l'Etruria, ovvero il Centro Italia, inizialmente la spunterebbe senza dubbio qualche stornellata romana del tipo 'Quanto sei bella Roma' oppure 'Lasciatece passa' semo romani': entrambe però avrebbero il grave torto di spiacciare ai cittadini della Padania, ostilissimi a tutto ciò che può evocare la 'capitale corrotta', anticamera della 'nazione infetta'. Sarà forse meglio ripiegare su un neutro e meno coinvolgente stornello toscano.

Per il Sud Italia invece nessun problema. Chi oserrebbe contestare la scelta di 'O sole mio'? E' la

canzone napoletana per antonomasia, che Luciano Pavarotti, riprendendo Caruso, ha rimesso prepotentemente in auge, fino a imporla, soprattutto all'estero, quasi come inno nazionale.

L'Italia però è anche una cosa seria, molto seria, anzi grave, una volta tanto contraddicendo la celebre massima di Flaiano. Basta guardare tutti i giorni la televisione o sfogliare la stampa quotidiana e periodica: tribunali e processi, delitti e carceri, senza soluzione di continuità, con la criminalità più o meno organizzata che assurge al ruolo, non desiderato ma obbligato, di grande protagonista. Ed ecco ancora una volta gl'inni adatti all'occasione, con il solito Verdi sempre pronto a tutti gli usi. La scelta è infatti fra un paio di cori ad hoc, con speciale riferimento alla mafia. Dice il primo, sul ritmo di un valzerino, affidato a sgherri lombardi: 'Non v'è buio che il baleno non rischiari del pugnale; piano entriam con pie' sicuro, ogni porta ed ogni muro; fra le grida, fra i lamenti, imperterriti, tacenti, d'un sol colpo in paradiso l'alme altrui godiam mandar. Col pugnol di sangue intriso poi sediamo a banchettar'.

Simpatico progetto per un week-end, cui replica un altro coro, in questo caso composto di 'masnadieri': 'Le rube, gli stupri, gl'incendi, le morti per noi son balocchi, son meri diporti... Gli estremi aneliti d'uccisi padri, le grida, gli ululi di spose e madri, sono una musica, sono uno spasso pel nostro ruvido cuoio di sasso'. Può bastare; ma certamente non risolve il problema dell'Inno nazionale della Seconda Repubblica. Perché allora non puntare su 'O sole mio'? Certo è una splendida canzone, assai orecchiabile, ma non esibisce quarti di nobiltà e neppure impone il ritmo di marcia, requisiti che in genere caratterizzano gli inni nazionali. Servirebbe anzi a sanzionare ufficialmente e definitivamente la taccia di 'canzonettari' che da decenni accompagna gli Italiani; ma forse proprio per questo può fare da opportuno collante dei loro animi e delle loro sensazioni, contribuendo a scaricare le tensioni.

Tutto risolto dunque con l'abbagliante sole partenopeo al posto dei corruschi elmi di Scipio? E' un'ipotesi sicuramente credibile, con un suo innegabile fascino, a meno di non ricorrere in extremis alla 'Marcia trionfale' degli Egizi vittoriosi sugli Etiopi, normalmente assurta al ruolo di inno nazionale dell'Italia 'pallonara'. Una spinta decisiva ad adottare questa soluzione, politicamente neutra, potrebbe venire se, ipotesi non del tutto azzeccata, l'Italia dovesse vincere gl'imminenti Campionati del mondo di calcio. Una cosa è certa: non sarà una finale con l'Etiopia. @

A proposito delle ricorrenti polemiche sul nostro Inno nazionale

FRATELLI D'ITALIA È UNA CACCOLA

di Loredana Lipperini

Non sapeva il musicista Michele Novaro, che con quello che nel 1847 si chiamava 'Il canto degli Italiani' sarebbe entrato in perenne competizione con Giuseppe Verdi. Nelle mani di Mazzini, arbitro del primo concorso per un inno nazionale, era arrivato infatti anche un 'Suona la tromba', che il maestro di Busseto aveva composto su parole dello stesso Goffredo Mameli., 'poeta della rivoluzione', che aveva collaborato con Novaro. 'Veda un po' - era scritto nella lettera d'accompagnamento - se le può andar bene, altrimenti lo

Michele Novaro



butti pure nel cestino'. Così fu. Negli anni, il 'Canto degli Italiani' dovette scontrarsi anche con l'Inno di guerra dei cacciatori delle Alpi poi 'Inno di Garibaldi' e poi con quel 'Va' pensiero' che gli avrebbe dato filo da torcere con ciclica ostinazione. A dispetto delle critiche (con qualche lode illustre come quella di Carducci, al quale il futuro 'Fratelli d'Italia', 'inumidiva gli occhi' e metteva brividi per tutte le ossa'), la musica di Novaro divenne ufficialmente Inno nazionale degli Italiani dopo cento anni, nel 1947, quando alla nazione neorepubblicana si rese necessario sostituire la 'Marcia

reale': ma la designazione fu, per volere di De Gasperi, provvisoria. E non per questioni di estetica: ma perché il Pontefice Pio XII sospettava un eccesso di anticlericalismo nel testo di Mameli. Fatto sta che l'Inno ha resistito a lungo; pur andando incontro a critiche e polemiche che, periodicamente, ne hanno chiesto l'abolizione (anche tramite referendum) e la sostituzione con 'Va' pensiero'. E' senza esitazione al coro del 'Nabucco' che si riferì, nel gennaio 1981, lo scrittore Giorgio Soavi, che in una lettera a Indro Montanelli, sostenne che 'Fra-

telli d'Italia', al confronto con la pagina verdiana, era né più né meno che 'una caccola'. 'Caro Soavi - rispose l'ex direttore de 'Il Giornale' - un a volta tanto hai detto una cosa sensata'. Non così per il musicologo Massimo Mila, che rintuzzava le accuse di 'fiacchezza' fatte a Novaro-Mameli, ricordando che 'il coro del Nabucco è il lamento degli Ebrei che languiscono in esilio: perciò come espressione di giubilo e di robustezza stiamo freschi'.

Se proprio occorre un nuovo inno, aggiungeva Mila, bisogna ricorrere ad una composizione origi-

nale, scritta 'da un musicista come Petrassi o Donatoni o anche da Nono'. Una simile commissione venne fatta a Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti: 'ma un Inno nazionale deve essere un pezzo di storia - raccontò Berio - un investimento di emozioni: non riuscii a scriverlo e non ci penso oggi. So solo che il nostro inno è uno dei più brutti del pianeta terra'.

Ma gli Italiani non illustri, i veri 'Fratelli d'Italia' come la pensavano? A giudicare dai sondaggi effettuati nel 1986 da due trasmissioni Rai (Portobello e Oggi & Domani) avevano le idee confuse: in un primo momento il 52% degli interpellati bocciarono Novaro-Mameli, mentre una settimana dopo il 56% dei telespettatori suggeriva di non togliere loro né lo scettro né l'elmo di Scipio. Anche fra gli addetti ai lavori le opinioni furono divergenti: Katia Ricciarelli bruciò d'indignazione quando, nell'ambito dello stesso programma, il maestro Gianni Mazza osò proporre l'Inno in versione samba e cha-cha-cha. E Michelangelo Zurletti si pronunciò sull'infondatezza della questione: 'l'Inno è un segno iconico sonoro, il parallelo mu-

sicale della bandiera. Come si può applicare una ricerca estetica ad un oggetto che ha funzione denotativa?'. Per Guido Ceronetti, scrittore di apocalittici umori, si può e si deve. E' il 1992, e in Italia rimbalza la polemica innescata in Francia dal musicologo Marcel About e ripresa dall'Abbé Pierre, convinti della necessità di cambiare il testo della troppo sanguinaria 'Marsigliese'.

Ma Ceronetti privilegia proprio il fattore estetico: 'Ogni volta che sento le note dell'Inno di Mameli, la speciale nausea che dà il Brutto, l'0alitare del Brutto sulla faccia, mi visita prontamente'. L'alternativa? Ancora 'Va' pensiero'. Si schierano con lui Berio, Emanuele Severino, Mario Rigoni Stern. Lucio Villari propone l'Inno a Roma' di Puccini, Giorgio Bocca evoca provocatoriamente la 'Marcia reale', il pittore Enrico Baj risuscita addirittura 'Giovinezza'. Ma è doveroso ricordare che ai tempi della polemica primigenia un opinionista de 'Il Giornale', Piero Santerno, aveva optato per 'un bel pezzo sano, ottimista e risoluto come la Sinfonia della 'Gazza ladra' di Rossini'. E dire che a Tangentopoli mancavano allora undici anni. @

Passy de Paris, 12 giugno 1864

Amatissimo mio Filippo,

è il comm. Buttarini, eletto a deputato (vostro collegio) poco tempo or fa che vi consegnerà la presente; egli è il miglior amico ch'io m'abbia a Parigi, e voglio che voi lo amiato come amate me, e voglio per Dio che fraternizziamo con quella effusione del cuore che è ognora calda negli Italiani, e sebbene alcuni miserabili miei concittadini mi abbian fatta reputazione di codino ignorando gl'infelici che nella mia adolescenza artistica musicai con fervore e successo le seguenti parole: Vedi per tutta Italia/ rinascere gli esempi/ d'ardire e di valor!/Quanto valgan gli Italiani/al cimento si vedrà! e poscia nel 1815, venuto il re Murat a Bologna con sante promesse, composi l'Inno dell'Indipendenza, che fu eseguito con la mia direzione al teatro Contavalli. In quest'Inno si trova la parola Indipendenza, che sebbene poco poetica, ma intuonata da me colla mia canora voce di quell'epoca!, e ripetuta dal popolo, cori etc. destò vivo entusiasmo. Fu inventata una storiella relativamente a quest'Inno, che mi sdegnò alquanto: un bello spirito biografo asserì avere io offerto (con altra poesia) al generale Stefanini austriaco esso Inno per festeggiare il suo ritorno! Si è voluto dare a questo tratto un colore di plaisanterie, ma sarebbe questa una vigliaccheria di cui Rossini è incapace. Io sono dolce di carattere, ma fiero nell'animo; allorquando ritornò l'austriaco generale in Bologna, io ero a Napoli, intento a comporre un'opera pel teatro San Carlo: vedete come si compila la storia!!! Per distruggere poi l'epiteto dei codino, dirò per finire che ho vestito le parole di libertà nel mio Guglielmo Tell a modo di far conoscere quanto sia caldo per la mia patria e pei nobili sentimenti che la investono. Vi scrivo tutti questi particolari e vi do sì a lungo la pena di leggermi, perché ho ragione di supporre che non mi avete in gran concetto politicamente parlando; e onde abbiate in mano un'arma per difendermi, ove venissi attaccato, ed infine per darvi un tantin di trastullo!!! Piacciavi credere all'affetto che mi fa felice e ambizioso di dichiararmi tutto vostro affezionato.

Gioacchino Rossini

Non si può dire che Gioacchino Rossini fosse contrario al Risorgimento, certo però che non ne fu zelante sostenitore; eppure, tutte le volte che gli fu rinfacciato, protestò. Come in questa lettera, spedita da Parigi nel 1864 ed indirizzata al suo amico palermitano Filippo Santocanale, avvocato, patriota e deputato liberale.

Notizie e curiosità sugli inni nazionali di vari paesi

L'EUROPA CANTA COSÌ

di Umberto Padroni

Simbolo dinamico ed espressivo che interpreta e dà ala al sentimento patriottico identificato nell'identità nazionale, l'Inno nazionale ha conosciuto la propria fioritura moderna nella stagione in cui l'idea di nazione - tanto di moda da Napoleone in poi - prendeva di volta in volta corpo ed ascendeva istituzionalmente sull'onda di forti, quanto malriposte speranze popolari: stagione che in Europa ha coinciso variamente con gran parte del secolo scorso. Oggi l'Inno nazionale lo si ascolta per lo più in occasione di importanti competizioni sportive, e lo si associa alle passatoie granata srotolate sulle piste d'aeroporto nei programmi delle visite di stato. Non altro, o quasi. La Francia ha eletto a proprio Inno, nell'incandescenza della Rivoluzione, una gagliarda canzone d'armi, 'La Marsigliese', composta, tra le tante, pure in una notte dell'aprile 1792, febbrile per schioppettate e ispirazione, da Claude-Joseph Rouget de Lisle, e presto diffusa fra le torme che marciavano - 'Aux armes, citoyens!' - verso i noti radiosi, e un po' sanguinolenti, destini. La 'Marsigliese' è ancora oggi il più celebre Inno nazionale, con il 'God Save the King', l'Inno inglese dalle movenze in qualche modo salmodianti, nato mezzo secolo avanti (1745); esso è quindi l'antesignano degli inni; la sua notorietà deriva anche dal fatto che esso viene eseguito di frequente, in ogni occasione pubblica cui presenza un membro della famiglia reale: i presenti Allora si levano e si volgono verso l'augusto intervenuto. E' forse il caso di ricordare la trascrizione pianistica - letteralmente 'ad usum Delphini' - realizzata ed eseguita da Vladimir Horowitz quando, a Londra, dedicò uno dei suoi ultimi concerti al principe Carlo. L'origine di 'God Save the King' risale al patrimonio collettivo di tradizioni popolari e si perde nel tempo; la versione moderna deve la propria prima diffusione ad opera delle trascrizioni di Th. A. Arne e di Ch. Burney. Di origine illustre per autore è l'attuale Inno tedesco 'Einigkeit und Recht und Freiheit', di Franz Joseph Haydn, che la Repubblica federale di Germania - lo aveva già adottato nel 1922 - ripristinò nel 1950. Il testo di A.H.Hoffmann von Fallersleben ('Deutschland, Deutschland über alles') del 1841, oggi è ripreso nella sola terza strofa. La riflessiva, austera melodia haydniana - che l'autore tenne sempre in alta considerazione tanto da utiliz-

zarla nel 'Poco adagio, cantabile con variazioni' del 'Quartetto per archi op.76 n.3' (1797) - costituito per ben oltre un secolo l'Inno dell'Impero asburgico: il Kaiserlied fu composto da Haydn su suggerimento del Conte di Saurau, Primo Cancelliere imperiale, e conobbe un'ampia, meritata celebrità. Oggi, invece, l'Inno austriaco adatta un testo di Paula Peradovic a una melodia attribuita a Mozart, 'Land der Berge', pubblicata postuma, ma che è stata probabilmente composta da un framassone del grande salisburghese.

L'Inno portoghese è 'A portoguena', un testo di H. Lopes de Mendoca su musica di Alfredo Keil (1890); mentre, almeno fino al ritorno di Juan Carlos, in Spagna veniva suonato 'l'Himno de Riego', un testo di sapore repubblicano di autore ignoto adattato attorno al 1860 ad un motivo di Albeniz da un non meglio identificato Huerta.

In Belgio si canta la 'Brabanconne', composta nel 1830, nel periodo delle sommosse per l'indipendenza dell'Olanda, da Francois van Champenhout su un testo del francese Jeneval. I Fiamminghi hanno adottato il medesimo Inno belga in una loro versione.

Antichissimo è l'Inno olandese 'Wilhelmus van Nassouwe', un testo solo attribuito a M. van St. Aldegonde su una melodia di autore ignoto, presente nell'intavolatura per liuto di Adrian Valerius Neder-Landsche Gedenck-Clank (1626) adottato ufficialmente nel 1932.

Il testo dell'Inno norvegese - 'Sì, amiamo questo paese' - è del poeta nazionale Bjornstjerne Bjornson, tanto stimato da Edvard Grieg, messo in musica da Rikard Nordraak, e adottato nel 1864.

L'Inno svedese - 'Grande, libero, rupestre Nord' - testo di R. Dybeck su melodia tradizionale, non è stato mai ufficialmente adottato.

Più antico è l'Inno reale danese - 'Re Cristiano stava sull'albero maestro', 1779 - mentre di poco posteriore è il testo di H. Harries sulla melodia 'God Save the King' ufficialmente adottato.

L'Inno finlandese è 'Maamme', testo di J.L.Runenberg (1846), musicato da Fredrik Pacius (1848).

La Grecia vanta l'Inno più lungo: 158 strofe composte nel 1823 da D. Solomos e musicate nel 1828 da Nikolaos Mantzaros. Re Giorgio I elesse 'Ti riconosco dalla spada' a Inno nazionale nel 1864.

@

Allegro Mosso
pp e molto concitato

Fra-tel - li d'I - ta - lia, L'I - ta - lia s'è de - sta, Del - l'el - mo di Sci - pio S'è cin - ta la

pp e staccato

te - sta. Do - v'è la Vit - to - ria? Le por - ga la chio - ma, Ché schia - va di Ro - ma Ió - dio la cre -

crescendo

35

37

pp

ò. Strin - giam - ci a co - or - te, Siam pron - ti al - la mor - te, Siam pron - ti al - la mor - te, L'I - ta - lia chia -

pp

43

crescendo e accelerando sino alla fine

f

ff

mò; Strin - giam - ci a co - or - te, Siam pron - ti al - la mor - te, Siam pron - ti al - la mor - te L'I - ta - lia chia - mò, sì!

crescendo e accelerando sino alla fine

f

ff

Noi fummo da secoli Calpesti, derisi, Perché non siam Popolo, Perché siam divisi. Raccogliaci univoca Bandiera, una speme: Di fonderci insieme Già l'ora suonò.	Uniamoci, amiamoci, L'unione e l'amore Rivelano ai Popoli Le vie del Signore. Giuriamo far libero Il suolo natio: Uniti per Dio Chi vincer ci può?	Dall'Alpe a Sicilia Ovunque è Legnano, Ogni uom di Ferruccio Ha il core, ha la mano, I bimbi d'Italia Si chiaman Balilla, Il suon d'ogni squilla I Vespri suonò.	Son giunchi che piegano Le spade vendute: Già l'Aquila d'Austria Le penne ha perdute. Il sangue d'Italia, Il sangue Polacco, Bevé col Cosacco, Ma il cor le bruciò.
Stringiamci a coorte ...	Stringiamci a coorte ...	Stringiamci a coorte ...	Stringiamci a coorte ...

VITA DI MAMELI SCRITTA DA LEONCAVALLO

Fra il materiale relativo all'opera Mameli di Ruggero Leoncavallo vi è un "Riassunto di varie biografie e studi" sul patriota. Si tratta di 24 pagine scritte in un quaderno a righe la cui grafia sembra proprio quella del compositore, conservato nello stesso faldone in cui furono racchiuse le bozze dell'opera e la partitura autografa. Leoncavallo cita puntigliosamente anche le fonti consultate: la monografia su Mameli di Gino Docci (G. M. - Studio storico letterario, Imola 1910), l'articolo di A.G. Barrili (G.M. nella vita e nell'arte, in Nuova Antologia, 1909), gli Scritti inediti curati da Barrili (Genova, Tipografia sordomuti, 1902) e la commemorazione di G. M. di G. Carducci (Zanichelli, Bologna). Non solo: vi sono anche appunti relativi ad altri personaggi da inserire nell'opera tutti protagonisti delle "Cinque giornate" di Milano come Carlo Terzaghi, Enrico ed Emilio Dandolo,

Luciano Manara nonché la Principessa Cristina Belgioioso. Il "riassunto" comprende anche ampie citazioni delle poesie di Mameli utili evidentemente per essere inserite eventualmente nell'opera, dove la giovane Delia Terzaghi, invaghita del poeta, legge con commozione i suoi versi inneggianti all'amore e alla Patria.

Leoncavallo comincia dalla famiglia di origine. Il padre di Goffredo, Giorgio Mameli ufficiale di marina (raggiunse il grado di vice ammiraglio), apparteneva ad una famiglia cagliaritana "nobile ma non di larga fortuna". Sposò Donna Adelaide (detta Adele) dei Marchesi Zoagli (antichissima stirpe genovese che contò nel passato vari consoli dello Stato e due Dogi); a lei spettò la cura della casa e dell'educazione dei figli.

Essa, come varie donne genovesi del tempo, poco corriva alla moda, alle feste e diporti, ma dedita

per contro alla vita di pensiero, aveva conosciuto in teneri anni Giuseppe Mazzini che (come dice il Docci) le aveva forse mormorato la prima parola d'amore, quando essa fanciulla non sapeva cosa fosse l'amore, quando egli, adolescente, non conosceva che cosa fosse il sacrificio. Poi egli si era votato ad una idea e la donna ubbidendo all'altrui volontà più che al sentimento proprio era andata in sposa ad un altro. E fra loro era rimasta una mistica comunione di anime. Da ciò si intuisce come Adele fosse intimamente compresa del pensiero mazziniano e disponesse l'animo del bimbo all'ammirazione dell'uomo di cui aveva intuito il genio ed al quale sentivasi moralmente avvinta dalla comunità di ricordi.

Da Giorgio e Adele nacquero sei figli: Goffredo (nel 1827 secondo il Barrili; nel 1828 per il Docci), Giov. Battista e Nicola, e tre femmine: Eulalia (morta bambina), Angelina e Luisa spentesi in età giovanile. Il racconto di Leoncavallo prosegue col curriculum di studi del giovane Goffredo. *Goffredo andò giovinetto alla scuola degli Scolopi dove era il Rev.do Padre Muraglia che teneramente lo amò fra i suoi allievi e fu da lui ricambiato. Le scuole degli Scolopi, al contrario dei Gesuiti, erano informate a principi di libertà ed italianità. Dal dotto prete Goffredo imparò a conoscere Virgilio e Dante nonché Parini, Foscolo e Leopardi mentre in casa non mancavano le opere di Goethe, Schiller, Byron, Lamartine e Victor Hugo ancora in voga. Studiò d'autori in scuola, studiò amor patrio in casa.*

Goffredo compose i suoi primi versi poco più che tredicenne esordendo con 'L'inno alla poesia' che risente dello stile di Felice Romani e del Monti. Nel 1842 scrisse l'Ode a Luigi dei Fieschi nella quale freme la protesta popolare contro la prepotenza aristocratica.

Ma fu nell'anno 1845 che più si occupò di poesia. Come gli adolescenti di allora aveva cominciato ad amare la patria comprendendone le miserie e le aspirazioni. Ciò si scorge nei poemi 'Il giovane Crociato' e 'La battaglia di Marengo'. [...] L'amore fu per lui l'esplosione italianamente sollecitata di sentimento e fantasia come in tutti i poeti veri.

Quanto alla poesia amorosa:

Tutti i suoi versi d'amore sono d'indole platonica e di sentimento profondo. Cantò per varie fanciulle genovesi ma quella che si ebbe i versi più caldi fu la bellissima vicina di casa della quale parla nel carme 'Un'idea', amor di finestra come quelli di Leopardi. Di questa vicina ignora il nome, o almeno lo nasconde gelosamente perché nello svol-

gersi delle canzoni d'amore per la bionda sconosciuta si vede che egli era arrivato a conoscerla ed a farsi conoscere. Sino a che l'idillio finisce tristemente quando la bionda adorata va sposa ad un altro come si legge nella poesia 'Un angelo'.

Tutto il lavoro poetico e letterario di Mameli si concentrò negli anni 1844-46, dopodiché gli avvenimenti politici travolsero la sua breve esistenza. Interessanti sono le annotazioni di Leoncavallo su quel periodo storico:

Gli animi dei patrioti disillusi dopo i colpi del 21 e del 33, la Carboneria quasi dispersa nell'esilio. Solo la Giovine Italia brillava come una stella nel buio firmamento. Esso è uno di quei bei sogni di libertà nati dal carcere nella fortezza di Savona, al cospetto del cielo, del mare e delle Alpi lontane. È un grande sogno di un solitario deluso e fidente: Giuseppe Mazzini. Il simbolo da lui scelto un ramoscello di cipresso, la parola d'ordine "Ora e sempre". La malinconica pianta forza un romanticismo fiacco che piega gli animi a un'inerte contemplazione d'infecundi ideali. Il trattato di Vienna aveva ridesto l'amore per la perduta libertà. Leopardi naufragava nel mare dell'Infinito. Mazzini, Pellico, Maroncelli e Ferretti veleggiavano nello stesso mare pregando e combattendo.

E su Mameli

Egli diventa il cantore del romanticismo democratico mazziniano. Suo ideale è il "dovere per il dovere", il sacrificio per la redenzione della patria e si farà interprete fedele dell'uomo la cui divisa italiana era "Unità, Libertà, Indipendenza, la sua dottrina la libertà basata sulla repubblica. [...] Quel Dio vero che è in mezzo al popolo, che protegge le buone spade, sospinge alla rivendicazione nazionale, benedice le bandiere sventolanti e tutti i morti caduti sull'altare della patria dei quali accomuna il sangue con quello dei martiri caduti per la fede. Tutto ciò canta il Mameli nelle sue patriottiche brevi serie di versi a cui si intreccia qualche serto d'amore e si chiude ben presto nel 49 quando l'ultimo canto ha già segnato l'agonia del poeta e la morte della Repubblica. (Domenico Carboni)

Nell'autunno del 1847, Goffredo Mameli scrisse il testo de Il Canto degli Italiani. Dopo aver scartato l'idea di adattarlo a musiche già esistenti, il 10 novembre lo inviò al maestro Michele Novaro, che scrisse di getto la musica, cosicché l'inno poté debuttare il 10 dicembre, quando sul piazzale del Santuario di Oregina fu presentato ai cittadini genovesi e a vari patrioti italiani in occasione del centenario della cacciata degli austriaci.

Era un momento di grande eccitazione: mancavano pochi mesi al celebre 1848, che era già nell'aria: era stata abolita una legge che vietava assembramenti di più di dieci persone, così ben 3000 persone ascoltarono l'inno e l'impararono.

Per salvare l'identità nazionale via caste, sprechi e privilegi

NON AFFAMATE LA CULTURA!

Non è la prima volta che scriviamo che il Governo di destra, questo Governo, vuol letteralmente far morire di fame la cultura e lo spettacolo in Italia. Vogliamo ripeterlo ancora una volta, dopo aver letto la circolare 'applicativa sull'erogazione delle anticipazioni 2010 a favore dello Spettacolo dal vivo' (datata 22 febbraio 2010) del Direttore generale del Ministero, Salvatore Nastasi, nella quale si legge che 'tali disposizioni, restrittive, ovvio! - sono state poste a tutela dell'Amministrazione, soprattutto in un anno, quale il 2010, in cui - per generali esigenze correlate al contenimento della spesa pubblica e nel rispetto delle norme stabilite in seno all'Unione Europea - la Legge finanziaria ha notevolmente ridotto gli stanziamenti al FUS'. Insomma il Ministero, che evidentemente vuol guadagnarsi la palma di ministero 'virtuoso', ritiene di rispettare i paletti dell'Unione Europea, raschiando ancora di più i fondi di cultura e spettacolo (FUS) che quest'anno dovrebbero attestarsi - sta al loro buon cuore! - poco al di sopra dei 400 milioni di Euro e che già in questa misura sarebbero causa del disastro economico italiano, figurarsi se venissero aumentati anche solo di poco. Ora, dunque, l'Italia sarebbe salva grazie ai tagli del FUS. Se poi, a causa della diminuita attività culturale e di spettacolo in tutta Italia, cominciassimo a veder calare le presenze turistiche legate a tale settore, beh, il problema si esaminerà a tempo debito. Naturalmente non conta se i lavoratori dello spettacolo verranno licenziati; per il ministero ed il governo si tratta di lavoratori speciali, non lavoratori come tutti gli altri, lavoratori per hobby, quasi un lusso il lavoro per loro. Naturalmente il governo confonde o assimila questi lavoratori a Simona Ventura, Michele Santoro, Fabio Fazio, Milly Carlucci ecc... oppure pensa soltanto a Riccardo Muti e Claudio Abbado, a Salvatore Accardo e Maurizio Pollini, a Ennio Morricone e Nicola Piovani. Certo, se tutti questi, e qualcuno ancora fra loro che non abbiamo nominato, mettessero i loro guadagni in un fondo comune, con tale fondo si potrebbe sostenere lo spettacolo italiano senza problemi. Il fatto è che lo spettacolo non sono loro. Non sono soltanto loro. I lavoratori dello spettacolo sono strumentisti, coristi, attori, tecnici, autori, sono alcune centinaia di migliaia di persone che finirebbero sul lastrico, se l'attività delle istituzioni nelle quali lavorarono si riducesse all'osso.

Dunque non c'è via di uscita, se il Ministero deve attenersi, per la Legge Finanziaria, alle norme dell'Unione Europea e se i paperoni dello spettacolo non hanno alcuna intenzione di devolvere tutto quello che guadagnano in un anno, per tenere in vita lo stesso mondo che da anni li nutre così bene?

No, qualcosa da fare per tenere in vita un settore che rappresenta l'Italia agli occhi del mondo, che all'Italia ha conservato quel che di buono c'è ancora nell'immagine della nazione, c'è ancora. Cioè? Perché non si eliminano le caste di cui pullula la nostra cara Italia? Recenti inchieste giornalistiche ne hanno messe in luce alcune delle più costose per le casse pubbliche, nonostante che abbiano come beneficiari pochissimi cittadini. E se eliminando le caste, non si raggiungesse ancora la cifra sperata per alimentare il FUS? Allora si potrebbero eliminare le 650.000 circa 'auto blu', gli Stati Uniti ne hanno appena 70.000, che costano ogni anno al paese un miliardo e duecento milioni di Euro, solo per far stare comodi a sedere i potenti. L'ha richiamato di recente anche la Corte dei Conti. Ancora non ci siamo? Beh, da tempo ci viene detto, con apparente convinzione, che le Province vanno abolite, innanzitutto per loro stesse, perché in molti campi non sanno che fare, incuneate fra Regioni e Comuni. Che se le si abolissero, in un sol colpo, avremmo risparmiato alcune decine di miliardi ogni anno; non bastano ancora? Allora dimezziamo il numero dei Parlamentari e della pletora di consiglieri regionali e comunali che si danno stipendi da paese di bengodi, anche queste oggetto di promesse elettorali da alcune legislature - e con tale riforma risparmieremo in stipendi (per loro ed i loro assistenti) pensioni, benefit, personale (basta entrare nei palazzi del potere con una qualsivoglia mansione, anche la più umile, per 'sistemarsi' per tutta la vita!). Eliminiamo i privilegi di cui godono i presidenti delle due camere, anche dopo che il loro mandato è terminato da un pezzo (uffici, macchine di servizio, segreteria). E poi ci sarebbero anche gli sprechi di denaro pubblico, davvero vergognosi. Quasi ogni giorno la benemerita 'Striscia la notizia' - o anche 'Report', settimanalmente - ci fa vedere monumenti infiniti di sprechi: strade, tronconi di autostrade, scuole, ospedali, palestre, laghi artificiali, tribunali, costruiti e mai aperti, che vanno lentamente in malora. E si tratta di miliardi su miliardi di Euro. Altro che i 400 milioni di Euro del FUS. Ci sono voragini in Italia, nelle quali anche Bertolaso ha paura di metterci il naso. Allora non prendetevela con la cultura e lo spettacolo che già tirano la cinghia da parecchio, e solo a forza di sacrifici, riescono a far onore al nostro paese. Ma, forse, ancora per poco!

@

CLAUDIO ABBADO TORNA NEL SUO EX TEATRO MILANESE



Appena arrivato alla Scala, nel maggio del 2005, uno dei primi pensieri è stato riportare Claudio Abbado nel suo teatro. Ho coltivato quasi ogni giorno questo progetto. Ci siamo incontrati spesso, senza risultati. A volte mi sono detto: non verrà mai. Ma anch'io sono testardo. Per me si trattava di riprendere il filo di un rapporto che mi aveva portato attorno a un tavolo con lui e Peter Brook, a Aix-en-Provence, per far nascere un "Don Giovanni" che - credo - ha lasciato il segno nella storia dell'interpretazione.

Nel suo inseguimento della perfezione, Claudio Abbado è sempre un artista in fuga, e i casi della vita lo hanno reso più di tutti un maestro raro. Di qui l'attesa spasmodica per questo ritorno.

Nella prefazione del libro che la Scala ha da poco aggiornato e ripubblicato, ho ricordato le tre linee costanti che reggono il pensiero e l'attività di Claudio Abbado: la sua "contemporaneità"; la sua vocazione a creare nuove orchestre con giovani talenti di ogni parte d'Europa; il dialogo alla pari con i registi. Mi riconosco soprattutto nella terza.

Abbado ha sempre scelto i suoi dialoganti di teatro senza badare a rischi, senza mai considerarli un'ombra per sé e il suo lavoro. E, una volta chiamato un regista, sempre grande, spesso grandissimo, ne ha sempre condiviso le scelte nel bene e nel male.

Alla Scala, Claudio Abbado ha speso diciotto dei suoi anni migliori, ha creato molti spettacoli storici e ha soprattutto imposto, in anticipo sui tempi, l'idea del far musica 'con' il Teatro. È l'idea che ha sempre ispirato il mio lavoro e che oggi sto cercando di affermare qui a Milano. La Scala di oggi si riconosce molto nella Scala degli anni di Abbado.

Il 4 e il 6 giugno non è un'opera che ce lo riporta sul podio, bensì una Sinfonia, la 'Resurrezione', che come tante di Mahler chiede però forze immense e trattiene un teatro sommerso. E soprattutto, fu dirigendo (a memoria) questa Sinfonia che Claudio Abbado debuttò alla Scala nel 1965, trentaduenne.

Iniziava una stagione che i concerti di giugno tornano a far vivere, come se il tempo non fosse passato.

Stéphane Lissner per Music@



Claudio Abbado con Luigi Nono e Maurizio Pollini

Claudio Abbado torna a dirigere l'Orchestra della Scala

UN MILANESE A MILANO

di Pietro Acquafredda

Si comincia solitamente dall'inizio una storia. Sovvio. Ma si può anche cominciare dalla fine, nel raccontare il ritorno di Claudio Abbado alla Scala, il prossimo 4 e 6 giugno, dopo 24 anni di assenza, con la 'Sinfonia n.2' di Gustav Mahler, 'Risurrezione'. Intanto è stato cancellato il concerto che Pappano con l'Orchestra e Coro di Santa Cecilia avrebbero dovuto tenere a Milano, il 9 maggio, con la medesima Sinfonia 'Resurrezione' di Mahler. Due 'resurrezioni' in poco più d'un mese sono apparse troppe; forse, meditando che il Padreterno non può far miracoli a comando, uno dopo l'altro. La trasferta cecilianica era stata decisa da un anno almeno, il programma per lo sbarco di Abbado solo qualche mese fa, dopo aver scartato un'altra sinfonia mahleriana ancor più elefantica e dispendiosa. Chi ha preso tale decisione, certamente non ha preso una bella decisione. E questi non è Pappano, e forse neanche l'Accademia - anche se Abbado, a fine marzo, vi ha diretto tre concerti con la sua Orchestra 'Mozart'. La decisione, deve averla presa il vertice scaligero; a voler parlar chiaro, si spiega con l'evitare di far ombra al noto direttore che ritorna nella sua Milano, alla Scala, dopo tanti

anni; mentre, a voler essere diplomatici, si dice per opportunità e cortesia, sebbene non riusciamo a capire di quale opportunità o cortesia si tratti.

Questa cancellazione (dall'Accademia precisano: è stato rinviato al 2011!), comunque la si voglia considerare, non è una bella storia. Aggiungiamoci anche la voglia di gigantismo alla base della scelta delle ben nota sinfonia di Mahler, per confermarci nell'idea che questo ritorno non cade sotto una stella propizia, anche a tralasciare il fatto che volevano piantare una foresta in Piazza Duomo a Milano - follia! follia! - per interrarvi una parte, benché minima, dei 90.000 alberi che Abbado ha preteso come compenso per il suo ritorno alla Scala (90.000 alberi il compenso di Abbado; ma il costo complessivo del suo ritorno qual è? Sicuramente ben al di sopra di una costosa messinscena!).

Proviamo a raccontare ora l'addio di Abbado alla Scala, più esattamente la sua uscita dal teatro. Perché Abbado lasciò La Scala e perché ora si dà al suo ritorno una valenza così forte? A ben riflettere, la ragione per cui Abbado lasciò la Scala, dopo diciotto anni di regno, è opposta a quella per cui

Muti, dopo vent'anni di permanenza nel massimo teatro lirico, ha preso, di recente (2005), la stessa decisione: allora come ora è stata l'orchestra a mettersi di traverso. Nel caso di Abbado, perché il direttore, allora all'apice del successo internazionale, stava più tempo fuori che a Milano, e l'Orchestra di questa disattenzione si era risentita; nel caso di Muti, per la eccessiva presenza/pressione del direttore sull'orchestra scaligera.

Muti, a differenza di Abbado, è stato quel che ha da intendersi un vero direttore musicale; ha lavorato con l'orchestra per mesi, ogni stagione, ed i risultati sono sotto gli occhi di tutti. Abbado la allargato il repertorio scaligero, mosso da una curiosità che Muti non ha manifestato in egual misura, anche per una diversa concezione della conduzione del massimo teatro lirico; concezione che non ha mancato spesso di esprimere e pure realizzare, almeno nella dozzina d'anni, in coppia con Fontana, prima che l'uno e l'altro uscissero sbattendo la porta. Eppure Muti ha fatto più bene di Abbado all'Orchestra. Certo l'epoca abbadiana alla Scala è stata un'epoca di grandi opportunità, di idee, collaborazioni, aperture superlative. Inutile negarlo, come è impossibile negare che da Muti ed Abbado - fratelli/ coltelli - e dal loro lavoro durato quarant'anni circa, sono dipesi il prestigio ed il nome della Scala per quasi mezzo secolo. Abbado arrivò nel 1968 alla Scala, chiamato da Ghiringhelli. Sì, da lui. Lavorò bene, benissimo, soprattutto sotto la sovrintendenza Grassi - l'età d'oro della Scala - che durò solo cinque anni (nel '77, Paolo Grassi divenne presidente della Rai e lasciò la Scala), e proseguì nella sovrintendenza Badini. Ma dall'inizio degli anni Ottanta, Abbado aumentò notevolmente i suoi impegni all'estero, trascurando - se così si può dire - La Scala; e questo l'Orchestra non glielo perdonò. Anche con Badini, negli ultimi anni, i rapporti non erano proprio idilliaci. Badini aveva delegato al giovane Fontana i rapporti con il direttore, per il settore artistico; Abbado voleva da Badini la creazione di una struttura che il sovrintendente non gli diede, forse anche perché non poteva dargliela (Alla luce di tali fatti risulta inspiegabile come mai, Abbado abbia chiamato Badini a Bologna a lavorare per la Mozart. O forse è assai semplice: Badini era bolognese e dunque introdotto in città; la sua ultima orchestra è finanziata da Roversi Monaco, bolognese, oltre ad avere la residenza a Bologna). Abbado chiamò a lavorare nella direzione artistica, Cesare Mazzonis (lo ha voluto ora di nuovo al suo fianco, alla morte di Badini, per l'Orchestra Mozart) ecc...

Il cammino di avvicinamento di Abbado alla Scala,

data ormai da parecchi anni. Dapprima solo fittizio, perché Abbado mai e poi mai sarebbe tornato alla Scala, finché c'era Muti (se poi con la sua Orchestra Mozart andrà ad inaugurare il prossimo Festival di Ravenna, regno incontrastato di Cristina Muti, non vuol dire assolutamente nulla! Pura finzione, perché i due sono caratterialmente incompatibili e dove c'è uno non c'è l'altro), una volta via Muti dalla Scala, teoricamente il cammino di avvicinamento era avviato. Anche gli inviti, apparentemente accorati, ma certamente non sinceri, rivoltigli all'indomani della grave malattia (nel 2000), perché tornasse alla Scala, erano dettati esclusivamente da ragioni di opportunità, per non avere sulla coscienza il rimorso di non aver fatto pace con Abbado neppure in circostanze così dolorose, quasi tragiche.

Poi arriva Lissner alla Scala; il quale dichiara che nei suoi primi pensieri è lavorare per il ritorno alla Scala di Abbado (Lissner ha dichiarato qualcosa di simile, anche se non del tutto convinto, in relazione a Muti; ma il direttore l'ha prontamente contraddetto, aggiungendo che a Salisburgo, dove Lissner si era recato ad ascoltare il suo 'Otello', non era neppure andato a salutarlo in camerino). Non che il ritorno di Abbado possa rappresentare la svolta che Lissner per la Scala sembra attendere dal cielo; mentre, per ora, l'ha messa nelle mani tutt'fare ed indaffaratissime del 'direttore scaligero' Barenboim.

Lissner, a detta di acuti osservatori, nella sua programmazione, sembra gabellare l'internazionalismo della programmazione e dei direttori ospiti, con il ruolo storico di custode della grande tradizione che ha da sempre avuto la Scala e che nell'epoca Muti ha di fatto svolto; come anche per altro verso, molto più defilato, ha perseguito anche nell'epoca Abbado, con aperture talvolta eccessive sebbene comprensibili, secondo il suo punto di vista. Quel giorno sarà, nonostante tutto, un giorno particolare; ad applaudire Abbado ed a fargli festa, ci saranno forse alcuni di quegli strumentisti che furono causa della sua uscita non indolore di un quarto di secolo fa; ma, passata la festa, nulla sarà cambiato. Tutto come prima.

Qualcosa potrebbe cambiare se Abbado decidesse di tornare alla Scala, con un incarico simile a quello di Barenboim, per qualche anno; ma ciò non accadrà per tante ragioni. Anche per quella vocina che circola insistentemente, secondo la quale prossimo direttore della Scala sarà il giovane ed inesperto Gustavo Dudamel, invece dell'espertissimo ed ancor giovane Antonio Pappano che per quel ruolo è il candidato ideale. @

Da Milano a Ferrara. Intervista a Claudio Abbado

IO NON HO PAURA

Questa intervista, pubblicata nell'estate del 1989 su Piano Time, racconta dell'esperienza viennese, del nuovo regno italiano di Claudio Abbado, e della sfida lanciata dalla storica Ferrara (con 'Ferrara Musica' e con la residenza della 'Mahler Chamber Orchestra') dopo la sua uscita dalla Scala.

di Umberto Padroni



Il Maestro Abbado, ha da poco terminato una prova; qualche minuto prima era ancora sul podio. Un rapido saluto via alle domande.

Se esiste, che dimensione ha il margine di creatività che lei è disposto ad affidare all'esperienza viva della prova?

È estremamente difficile stabilire l'entità del margine di invenzione durante il lavoro di prova, anche se non si esclude un minimo di improvvisazione. La prova è invece necessaria, indispensabile direi, per acclarare questioni musicali, tecniche, e per fare in modo che i musicisti si ascoltino tra loro, mirando ad una condizione evolutiva.

La vera improvvisazione si realizza invece nel momento del concerto: è nel corso del concerto che si deve essere 'liberi' per fare musica.

D'accordo: un'orchestra fa musica in ogni sua occasione di lavoro, ma durante le prove l'attenzione è più rivolta alla cura di determinati particolari, alla definizione di problemi tecnici, più propriamente strumentali.

Lei dirige dal 1958: osservandosi dal di fuori può precisare i termini o le tappe che oggi ritiene determinanti alla maturazione della sua personalità artistica?

Intanto ho avuto la fortuna di potere avvicinare e collaborare con musicisti di assoluto rilievo, come Rudolf Serkin, musicista grandissimo, con il quale ho fatto moltissimi concerti e realizzato numerosi dischi: con lui ho imparato

davvero molto. Ma anche da molte altre collaborazioni ritengo di aver tratto materia per quella costante, anche se inavvertibile, evoluzione, che nel suo processo non è puntualizzabile ma che si può peraltro definire concretamente. Nel mio lavoro ascolto sempre con attenzione, criticamente, per formulare idee sempre nuove: penso alla collaborazione con Maurizio Pollini ad esempio, con Alfred Brendel...

Rudolf Serkin doveva essere qui in questi giorni.

Sì. Purtroppo Rudolf è ammalato e abbiamo rimandato concerto e disco ad un'altra data, più avanti. Direi che è il musicista che mi ha aiutato in misura maggiore: da lui ho imparato forse più che da altri proprio grazie alla sua grande libertà di concepire il discorso musicale; il suo fare musica porta in sé il senso di coscienza realmente libera. Quando si pensa a Mozart è inevitabile, sembra, pensare ad una costruzione di classica compostezza: ebbene, il

suo Mozart è straordinariamente lirico, libero: trovo tutto ciò infinitamente bello...

Swarowsky, chi era costui? Si sa invece che lei fu il suo più illustre allievo.

È stato un grandissimo didatta. Non grande direttore, ma un uomo di vasta cultura che sapeva fare giungere a destinazione le cose. Non conosceva solo la musica e la conosceva bene - ma anche la letteratura, l'arte figurativa, la storia del pensiero: cosa abbastanza normale a Vienna, città di grande cultura. Swarowsky affermava però che occorre evitare di prendere alla lettera tutto ciò che viene insegnato. 'Io insegno per tutti - diceva: per gli idioti e per coloro che vogliono e hanno gli strumenti per capire'. È necessario però disporre di tanto sale in zucca da potere selezionare ciò che è giusto ritenere, da ciò che va lasciato. E secondo me alcune sue proposte erano da evitare, come l'eccessiva tendenza alla formulazione matematica: indubbiamente la musica implica una dimensione matematica, ma questa va presto superata. E poi parlava male di tutti (sorridente); tranne che di Toscanini. Parlava male di tutti: di Furtwaengler, di Walter. Naturalmente io ascoltavo in silenzio: ho sempre adorato Furtwaengler, l'ho sempre considerato uno dei più grandi musicisti del nostro tempo e avevo le mie ragioni per non essere d'accordo.

Fino a un paio di generazioni avanti la sua, i direttori venivano fuori dalle orchestre. Ora non sembra più così: si impara, e dove, la direzione d'orchestra?

Come le dicevo, Swarowsky, ad esempio, è stato un grande insegnante, mentre io non so insegnare. Il problema me lo pongo ogniqualvolta un giovane - e capita spesso - viene da me a chiedere indicazioni in tal senso: il massimo che posso dire è di seguire il maggior numero di prove e di ascoltare con grande attenzione. Nel mio lavoro con la European Community Youth Orchestra o con la Gustav Mahler Jugendorchester - il principio istitutivo è lo stesso - mi capita sovente di sollecitare i giovani, che esercitano con alta professionalità, ad ascoltare e ad ascoltarsi l'un l'altro; questo è molto importante è una disponibilità rara. E insomma un segreto, un facile segreto, ed è un segreto di cui si può verificare la positività anche nella vita: quanti siamo a sapere ascoltare? Pochi. Ricordo Elias Canetti che, in un suo libro, confessava: 'Sono commosso fino alle lacrime: finalmente ho incontrato un uomo disposto ad ascoltarmi...'. Anche qui, soprattutto qui, direi, si ripropone la differenza tra udire e ascoltare...

In quale direzione si sviluppa il suo repertorio per quanto attiene alla musica contemporanea ?

Cosa ha attirato, negli ultimi tempi, la sua attenzione?

Per riferirci alla musica contemporanea mi sembra indicativo quanto è stato realizzato a Vienna nel Festival 'Wien Modern', inaugurato l'anno scorso e che presenterà, ogni anno, quattro o cinque compositori; il pubblico potrà così prendere contatto con opere significative del nostro tempo, attraverso letture certamente attendibili. L'anno scorso furono invitati Boulez, Nono, Ligeti, Kurtag e Rihm. Le scelte che faccio conducono sempre a problemi di gusto; spesso mi si chiede perché non dirigo Puccini: a me Puccini piace, ma trovo più interessante dirigere e proporre, non so, 'Fierrabras' di Schubert, 'Wozzeck' di Berg o 'Kovancina' di Musorgskij, meno conosciute ma di altissimo valore musicale. Sono scelte, le mie, fortunatamente libere, dalle quali non è escluso il mio gusto.

Si tratta di una legittima autonomia. Parlando con direttori di teatri d'opera dell'area tedesca emerge spesso una particolare attenzione per le attese, quando non si tratta di esigenze, dei loro pubblici. Come valuta eventuali segnalazioni dei viennesi?

È logico che si stabilisca un rapporto tra un organismo artistico produttivo come quello che io dirigo e la cittadinanza: diverso da quanto accade in Italia. A Vienna tutta la città partecipa alla nostra attività, alla nostra vita. Vede, l'Italia, per carità, vanta una antichissima civiltà, è un paese molto ricco di cultura però, in fondo, se per un sondaggio si ferma la gente per la strada e si chiede come combinare la Nazionale di calcio, tutti hanno delle proposte, sono tutti commissari tecnici; a Vienna, invece, tutti sanno come deve essere composto il cast del 'Ring' e generalmente con vera competenza.

Nella composizione di un cast lei mira ad una omogeneità timbrica delle voci, spesso difficile, o preferisce puntare sull'efficienza, sulla presenza dei cantanti?

Talvolta abbiamo realizzato dischi dal vivo e la scelta è necessariamente caduta su cantanti legati a certi caratteri richiesti dalla scena, e magari non si tratta delle voci più belle. Tutto dipende dalle condizioni della registrazione: se dal vivo, come il nostro 'Wozzeck', o in studio, dove i criteri possono essere orientati verso altri valori, come quelli cui lei accennava all'inizio.

Il futuro della fruizione musicale sembra identificarsi progressivamente nella produzione discografica. Nel suo ruolo di direttore lei non sente disagio nei confronti delle manipolazioni, talvolta manifestamente pesanti, dell'ingegneria

del suono?

Non direi che il pubblico vada allontanandosi dal concerto, anche se la diffusione del disco non ha mai toccato - prima d'ora - i livelli attuali: c'è sempre la possibilità di scegliere, ed io noto che i concerti sono sempre più affollati, ritengo anche in Italia; ma a Vienna, a Berlino, nei paesi dell'Est - siamo andati a Praga, a Budapest con la Mahler Jugendorchester - ho sempre notato un pubblico numerosissimo ed entusiasta...

Accorso a vedere Claudio Abbado...

No, a sentire musica, per fortuna, e trovo questo molto positivo. Per quanto riguarda la realizzazione del disco, in tutti i suoi momenti, devo dire che io lavoro da molti anni con la struttura della Deutsche Grammophon, con uomini che hanno un grande rispetto per la musica e per la partitura. Lavoriamo insieme - si tratta di una vera collaborazione - al fine di trovare un equilibrio ottimale nella dinamica strumentale, nel prodotto fonico e musicale dell'orchestra: proprio come accade in sala. Quando, qualche rara volta, si dia il caso di un'alterazione, di un effetto fine a se stesso, di un arbitrio, io chiedo, che sia corretto e che si ripristini attentamente la lezione rispettosa dell'originale.

Da oltre dieci anni lei coltiva la magnifica Orchestra Giovanile della Comunità Europea; Zubin Mehta, con cui ho parlato il mese scorso a Firenze, ne è entusiasta. La chiama: l'Orchestra di Claudio, con molto affetto...

E' nata con me... ora però esiste anche la Mahler Jugendorchester formata da giovani austriaci, ceco-slovacchi, ungheresi, della Germania dell'Est che poco tempo fa sono venuti a Berlino Ovest per la prima volta a lavorare: una cosa che sembrava impossibile politicamente, e invece ha funzionato (sorride).

Questi Giovani si raccolgono attorno ad un grande direttore d'orchestra, fanno una preziosa esperienza, si formano, e se ne vanno portando con sé la qualità: merce ormai rara.**Come lavora con questi organici?**

Lavoro benissimo e sono anche molto interessato: intanto perché questi giovani hanno con ciò varie possibilità di far musica insieme in uno spirito assolutamente diverso da quello corrente, non ancora guastato dai sindacati, dai problemi economici - si lavora tutti gratuitamente, senza alcuna retribuzione: c'è invece il guadagno artistico, che è quello realmente importante, poiché in assenza di esso il lavoro futuro, professionale, sarà sempre stentato, aleatorio - e soprattutto trovo che con loro si può lavorare molto liberamente senza costrizioni, senza

alcun limite - non solo di tempo: possiamo lavorare come e quanto vogliamo - con apertissima disponibilità; non sono abituati al calcolo meschino e limitativo: insomma credono assolutamente in quello che fanno. E sono bravissimi. Anzitutto sono il risultato di una selezione operata su quattro-cinquemila audizioni e la scelta stabilisce automaticamente un livello molto alto; le realizzazioni, poi, testimoniano la qualità dei complessi, sia nei concerti - tutti di grande successo, coi diversi direttori - sia nei dischi. 'Eine Alpensinfonie' di Strauss, ripresa a Bolzano con la direzione di James Judd, un disco di grande vitalità e tranquillamente competitivo, e vorrei aggiungere i 'Gurre-Lieder' di Schoenberg, registrati l'anno scorso a Berlino dal vivo: ho sentito il nastro qualche giorno fa e devo dire che mi è parso migliore di tutti i dischi attualmente in circolazione.

I teatri, luoghi d'arte, sono ambienti in cui si scatenano - non solo sul palcoscenico - forti passioni, e sembrano conservarne, in qualche modo, le vibrazioni; chi ci lavora non può non avvertire una sensibilità per tutto ciò. Lei riconosce questa caratteristica un po' animistica dei legni, degli spazi teatrali?

L'atmosfera di un teatro è un dato quasi palpabile, è una componente importantissima; sono stato diciotto anni alla Scala, un teatro che ha un carisma particolarissimo e credo di sapere a cosa lei intende alludere. Ma io preferisco legare queste impressioni all'organizzazione di un teatro; oggi, a Vienna, dove lavoro già da tre anni, c'è - oltre un'orchestra stupenda come quella dei Wiener Philharmoniker e un coro magnifico - un'organizzazione veramente superiore, frutto di una mentalità organizzativa, ma non solo, diversa: tant'è vero che oggi stiamo programmando per il 1993 e, volendo, si possono fissare cose per il 1997: si tratta di eventi francamente inconcepibili in Italia, no? e a Vienna si respira l'atmosfera inconfondibile di una grande tradizione; in questo teatro hanno lavorato stabilmente musicisti come Mahler, Strauss, Furtwaengler, Boehm, Karajan: sono presenze significative...

Diciotto anni alla Scala, e, a proposito della sua città, qualche giorno fa, lei è torto a Milano con la sua orchestra giovanile è stato tributato un successo al calor bianco: la stampa più autorevole ha parlato 'di un pubblico che non dimentica'. Cosa c'è nel suo futuro?

Nel mio futuro c'è un intenso lavoro a Vienna; oggi è la mia città e la mia casa; abito a Vienna e ci vivo

molto bene. con i Wiener Philharmoniker ho un'intesa straordinaria, felice e seguiranno a lavorare insieme. A Milano io sono andato: e lei può capire quanto mi piaccia tornarvi, e ci torno spesso... tornerò anche a lavorare con i Wiener e con l'Orchestra giovanile, certamente; ma io sono impegnato a Vienna fino al 1997...

Un periodo ampio e sarà un lavoro fruttuoso...

Lo spero.

E' di ieri la notizia secondo cui Karajan è dimissionario a Berlino: sarà iniziato, in relazione a ciò, un regale gioco degli scacchi.

A me questi giochi non interessano, come non mi è

Strauss mostra una sensibilità particolarissima - siamo nel 1906 - per quei motivi che forse sono ancora solo nelle intenzioni di musicisti come Mahler e Schoenberg, i quali proponevano a Vienna un discorso radicalmente nuovo. Dopo Vienna, dove rimarrà in repertorio, porteremo 'Elektra' a Salisburgo, l'agosto prossimo. Come le dicevo, le opere che scelgo di dirigere evidentemente hanno per me una particolare valenza, indipendentemente dalle scuole, dalle aree, o periodi, e mi ci appassiono: può essere il 'Simone' di Verdi, una Sinfonia di Mozart, o di Mahler, può essere un'opera di Berg, di Beethoven, di Schubert - un autore che



mai interessato ciò che si suole definire con il termine 'carriera'. Reputo Karajan un grandissimo artista e mi auguro che egli seguiti a dirigere, comunque, questa orchestra; sicuramente continuerà a dirigere le migliori orchestre del mondo, che sono poi i Wiener e i Berliner: su ciò non ho dubbi e il riconoscimento, mi sembra, universale.

Quali sono i suoi interessi, o le sue passioni musicali di questo periodo? Ci sono scoperte, recuperi?

Mah, sono sempre in cerca: è ovvio che i miei interessi siano concentrati sulle partiture attualmente aperte sul leggio: ieri abbiamo iniziato, a Vienna, le prove di 'Elektra' di Strauss; si tratta della mia prima opera straussiana e questo lavoro mi entusiasma. In questa che è tra le sue massime opere,

adoro - o di Musorgskij.

Cosa sopravviverà - se sopravviveremo - nella musica del Novecento storico?

Secondo me, ciò che è accaduto a Vienna all'inizio del secolo ha indicato e indica la via che - per fortuna e non per caso - è stata seguita, nella sua evoluzione a tratti rivoluzionaria, da Schoenberg, Berg, Webern, e spinta avanti da Boulez, Nono, Ligeti e da altri nostri autori. Darmstadt è stato un episodio assolutamente costruttivo su questo tracciato, che per me è assolutamente lineare. Ricorda? Quando noi nel dopoguerra ascoltavamo quelli che allora erano considerati compositori 'moderni' come Bartók, Hindemith, Prokofiev e la Scuola di Vienna, definivamo la loro opera globalmente come 'musica moderna'. Oggi, mentre alcuni sono

diventati dei 'classici', si nota in modo molto vivo la differenza, ad esempio, tra Hindemith e Schoenberg. Hindemith vanta un proprio valore, ma il discorso che egli ha animato si chiude con la sua opera, mentre la linea feconda di futuro ha seguito la strada che sappiamo.

Maestro Abbado, è più difficile - in prova o durante un'esecuzione - un attacco convincente o una cadenza realmente conclusiva?

Mah, vede, in generale io tendo a superare questi problemi - senza peraltro considerarmi al di sopra - in relazione alla situazione nella quale opero: se lavoro con un solista, se c'è una presenza in palcoscenico, io partecipo ai loro problemi e mi metto nei loro panni; collaborando positivamente, aiutando - in altre parole - il musicista che lavora con me, io mi metto più efficacemente al servizio della musica, che è il fine ultimo. In questo processo è fatale dimenticare, superare, i propri problemi. Che malgrado tutto permangono; ma, in fondo, per me la tecnica ha un'importanza minima: fondamentale, invece, è la realizzazione organica del discorso musicale, da cui emergono le ragioni della musica, e se l'orchestra è legata, convinta, e tutti respirano insieme, problemi come quelli cui lei accennava trovano automaticamente una loro soluzione ottimale.

Cosa la rattrista maggiormente nella vita, o nell'arte?

Io tendo a non riconoscere limitazioni di sorta, quindi molto raramente mi imbatto in situazioni che possano creare noie. Provo pena invece per coloro che producono occasioni negative, o che fanno male. Nella vita sono sempre alla ricerca di punti di approdo costruttivi e lavoro perché la validità potenziale di una situazione si concretizzi positivamente. Detesto quindi chi considera pessimisticamente un'opportunità, fino a negarne la possibilità di realizzazione. Non conosco l'espressione 'questo non si può fare', anche se mi rendo conto delle difficoltà che l'uomo incontra nella vita quotidiana: solo un imbecille è sempre positivamente e sorridentemente ottimista; ma molti limiti, mi creda, se li fissa, e talvolta se li impone, egli stesso

Un episodio importante nella sua carriera?

Come le dicevo prima non ho mai pensato alla carriera e direi anzi che, per fortuna, non ho mai avuto una carriera. Di episodi importanti e belli ne ho vissuti molti, e stanno tutti qui dentro... ma è difficile, ora non saprei... forse potrei dirle del giorno in cui un grande artista come Rudolf Serkin, dopo avere suonato con me, per la prima volta, un 'Concerto' di Mozart mi disse che sognava di realizzare insieme tutti i 'Concerti' di Mozart: quella fu una

delle frasi più belle, più gratificanti che mi siano mai giunte. Oppure quando, i Wiener Philharmoniker mi hanno proposto di realizzare, in concerto e in disco, tutte le 'Sinfonie' di Beethoven, o quando i Berliner mi proposero di fare tutto Brahms; quando cioè l'orchestra stessa - e non il manager, l'organizzazione - ti viene a chiedere di realizzare cicli così importanti, che fanno parte profondamente della loro più radicata tradizione, è l'onore più alto che possa toccare a un direttore, è il riconoscimento di un merito reale. E questo fa infinitamente piacere...

L'impegno politico e sociale. Lei è uomo pubblico e le sue posizioni hanno certamente peso ed efficacia. Da alcuni anni molte cose sono cambiate: nella sua coscienza c'è ancora spazio per temi che sembrano non coincidere più con quelli che arroventavano la convivenza due decenni fa?

Le posizioni che io ho preso e di cui mi sono assunto la responsabilità tempo fa, e che riprenderei oggi, erano sempre in difesa dei giovani e per l'avanzamento della società civile in generale. Qualche volta sono state manipolate ed utilizzate scorrettamente da certi partiti per fini che si discostavano dalle mie intenzioni. Io tengo a sottolineare di non essere mai stato membro di alcun partito e di aver preso decisioni personali in assoluta libertà ed autonomia, perché pensavo, ad esempio, che fosse giusto, nel '68, aprire la Scala ai giovani ed agli studenti e portare la musica nelle fabbriche per diffondere un patrimonio indiscutibilmente collettivo e non proprietà di una élite. Questo pensavo e penso tuttora.

Come mai Ferrara?

Quello che stiamo cercando di fare a Ferrara - non solo il lavoro con la Chamber Orchestra of Europe, la loro residenza qui, il nuovo Festival: è significativo, però, che la scelta delle ubicazioni sia caduta su Berlino e Ferrara, e non su Roma; ma Ferrara, è città di grande dove si possono fare cose molto tante - è soprattutto la creazione di una scuola per preparare i giovani al loro lavoro dei prossimi anni, all'attività in orchestra.

In Italia c'è la tendenza ad illudere i giovani prospettando loro, a tutti, una attività solistica, quando si sa molto bene che solo uno su cento, o meglio, mille emergerà, come è emerso Heifetz. C'è un'ottima iniziativa a Fiesole, una anche a Saluzzo, ma qui in Italia si può fare molto di più, e in questo quadro vorremmo trovare una forma di collaborazione con questi ed altri centri per migliorare - come sempre - allargare e collegare le iniziative a formule diverse. Bisogna lavorare: con fiducia. @

BRUNO MADERNA (1920-1973). UN RITRATTO

Maderna con Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen



Due recenti ritrovamenti e le successive pubbliche esecuzioni di opere perdute di Bruno Maderna: il Concerto per pianoforte (1941) e il Requiem (1946), consigliano una riflessione sulla sua figura di compositore, direttore e protagonista della vita musicale.

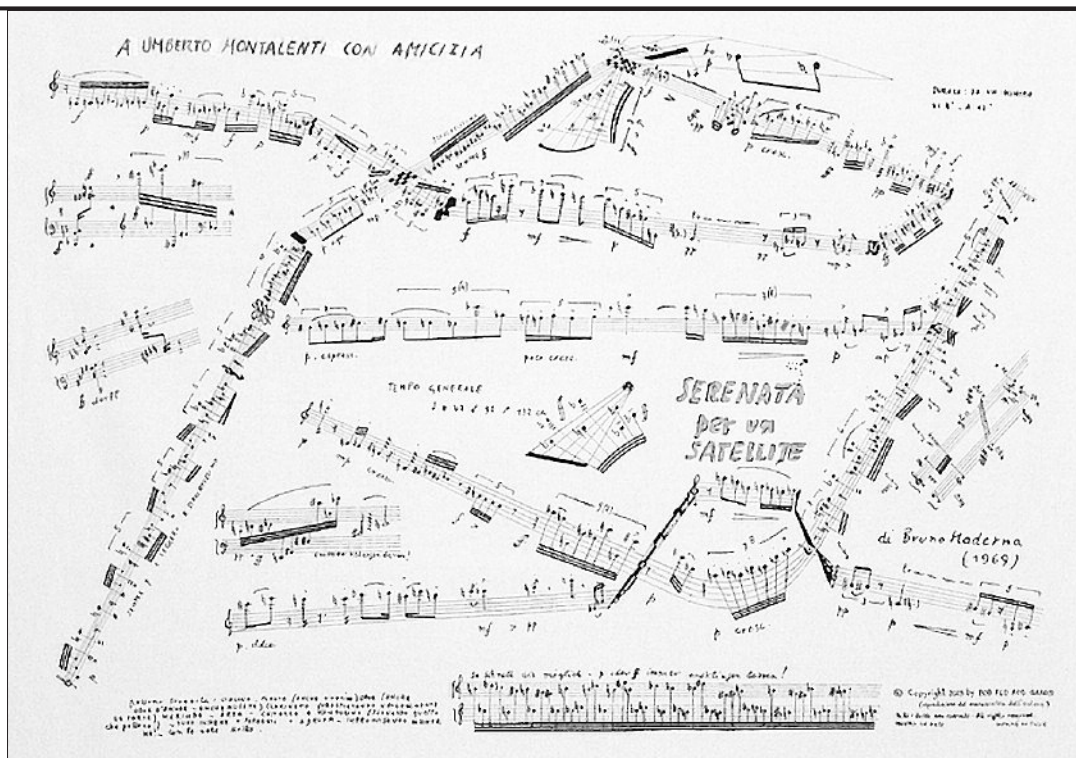
di Nicola Verzina

Anni Quaranta: alla ricerca di un linguaggio

Nel 1940 il ventenne Maderna si diploma in composizione al Conservatorio di S. Cecilia di Roma, dove ha studiato per tre anni con il severo Alessandro Bustini. A quegli anni risale una delle sue prime composizioni compiute e mature, *Alba*, per voce di contralto ed orchestra d'archi (1939) su testo di Vincenzo Cardarelli, poeta crepuscolare dell'inquietudine e della disperazione per il quale la vita è perpetua attesa nella solitudine, costante vigilia di qualcosa che deve ancora accadere. Il testo di *Alba* ben esemplifica tale poetica ma rappresenta altresì uno dei rari momenti in cui il poeta sembra trovare pace, sebbene sofferta e sospesa. Il giovane Maderna fa musicalmente suoi questi temi e nonostante la diversità di immagini presenti nella lirica di Cardarelli, egli li trasfonde in un trattamento musicale complessivamente omogeneo in cui solo a tratti emerge un dualismo fra la parte vocale e quella degli archi, quasi a simbolizzare una

dicotomia esistenziale che nel nostro compositore apparirà in maniera compiuta nel corso degli anni Sessanta. Puccini, Barber, Hindemith sono alcune delle suggestioni che vengono in mente all'ascolto di questo bellissimo brano d'esordio. Maderna ritorna poi a Venezia per seguire, nel 1941-42, il "Corso Internazionale di perfezionamento per compositori" tenuto da Gianfrancesco Malipiero al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, di cui era anche direttore. Contemporaneamente prosegue gli studi di direzione d'orchestra all'Accademia Chigiana di Siena con Antonio Guarnieri. A questo periodo risale la composizione del *Concerto per pianoforte e orchestra* (1941), la cui partitura manoscritta completa è stata ritrovata solo di recente.

Negli anni Quaranta Maderna è dunque alla ricerca di un proprio linguaggio e di una propria tecnica, e i suoi molteplici orientamenti si possono facilmente individuare nei modelli dello Stravinskij russo, di Bartók, dell'impressionismo francese, ma anche di Hindemith, di cui possedeva e conosceva



bene il trattato di composizione in tedesco. Ma il compositore veneziano si guarda bene dal lasciarsi facilmente sedurre dalla poetica e dai modelli formali del Neoclassicismo, e questo nonostante proprio negli anni Quaranta collabori con Malipiero all'edizione critica di diverse partiture di musica barocca veneziana. Testimonianza importante di questa pluralità di riferimenti sono due lavori del 1946: le *Liriche su Verlaine* e l'appena "riesumato" *Requiem* per soli, cori e orchestra (archi, ottoni, 3 pianoforti), ritrovato da Veniero Rizzardi ed eseguito in prima assoluta nel novembre 2009 alla Fenice di Venezia. Nelle *Liriche su Verlaine* il compositore è interessato soprattutto al binomio spiritualità-passione, che caratterizza l'intera opera poetica di Verlaine e che Maderna intende tradurre musicalmente attraverso una fine ricercatezza melodica e un preziosismo timbrico, sia nel trattamento vocale che pianistico, secondo la lezione di Ravel e di Debussy. Nel *Requiem*, opera monumentale e in certo modo ricapitolativa dal punto di vista musicale ed esistenziale dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, Maderna sfoggia la sua vastissima cultura musicale. Numerosi i riferimenti rintracciabili: la tecnica dei cori spezzati veneziani, ancora Hindemith, Stravinskij, la musica sacra francese (Fauré, Duruflé, Poulenc), la coralità operistica romantica. Sul finire degli anni Quaranta avviene l'importante "svolta seriale" di Maderna, grazie alla conoscenza di Hermann Scherchen, che a Venezia nel 1948 tiene un "Corso di perfezionamento per direttori d'orchestra" e che Maderna fre-

quenta insieme a Nono. Questo incontro sarà fondamentale per Maderna per l'approfondimento della conoscenza dei compositori della Seconda scuola di Vienna, di cui Scherchen era uno specialista. Si tratta dell'inizio di un sodalizio umano e musicale fra i tre musicisti e che porterà i due giovani veneziani ad abbracciare la tecnica di composizione con i dodici suoni prima e il serialismo integrale poi. Maderna si accosta dunque ai procedimenti compositivi dodecafonici di cui si riappropria ripensandoli in maniera individuale e coniugandoli con la tecnica canonica e le tecniche contrappuntistiche antiche (tecnica della mutazione seriale, la denominerà egli stesso), anche sulla spinta della lezione etico-musicale di Dallapiccola, con il quale, insieme a Nono, egli intrattiene in questo periodo un profondo rapporto umano e artistico. Nascono così importanti lavori come le *Tre liriche greche* per soprano, coro e strumenti (1948), la *Fantasia e fuga (B.A.C.H. Variationen)* per due pianoforti (1948), gli *Studi per il "Processo"* di *F. Kafka* per soprano, recitante e orchestra (1950).

Anni Cinquanta: serialismo integrale e sperimentazione elettroacustica

Gli anni Cinquanta sono dominati da due filoni di ricerca nella produzione di Maderna: da un lato lo sviluppo e l'approfondimento della tecnica dodecafonica e l'approdo ad una concezione "veneziana"

o “espressiva” del serialismo integrale; dall'altra la ricerca tecnologica riguardante la musica elettroacustica realizzata allo Studio di Fonologia della RAI di Milano insieme a Luciano Berio. *Musica su due dimensioni* per flauto e nastro magnetico (1952) è la prima composizione di musica cosiddetta “mista” della storia della musica occidentale, un brano in cui per la prima volta la dimensione acustica di uno strumento tradizionale viene accostata alla dimensione tecnologica. Maderna si pone seriamente il problema di come risolvere la questione del dissidio fra due dimensioni musicali così diverse fra loro e lo risolve utilizzando per la parte elettroacustica lo stesso suono del flauto registrato, come materiale da rielaborare su nastro magnetico. Ne viene fuori una sorta di immagine deformata, di *alter ego* del flauto che si confronta con se stesso e con l'angoscia, all'epoca seriamente avvertita, di una presunta minaccia nei confronti della musica tradizionale ad opera della musica elettronica, ma alla quale Maderna ovviamente non credeva..

A differenza della concezione “astratta” e “geometrica” che Boulez e Stockhausen ci presentano del serialismo multiparametrico nella prima metà degli anni Cinquanta, mediante una lettura “deformata” dell'ultimo Webern, il serialismo integrale maderiano si configura da subito come “discorsivo” e carico di riferimenti extramusicali, filosofici, politici, sociali e culturali, tali da farlo intendere non come esclusiva ricerca nell'ambito dello sviluppo della tecnica compositiva *tout court*, ma soprattutto come elemento propulsore di sviluppo musicale e di “impegno” in senso lato, secondo l'idea di cultura e di arte che Gramsci aveva elaborato nei suoi scritti e a cui Nono e Maderna all'epoca facevano riferimento. Si vuole affermare cioè l'idea che la musica, anche quella più difficile e complessa tecnicamente, oltre ad essere autonoma ricerca compositiva e formale, possa anche essere linguaggio e strumento di denuncia, di espressione di idee, di sentimenti, di valori con funzione civile e sociale.

A tal proposito emblematica è *Vier Briefe* (Quattro lettere) una cantata per soprano, basso e orchestra del 1953. Si tratta di un lavoro che utilizza i testi di quattro differenti lettere (Condannato a morte della Resistenza, Commerciale, Kafka a Milena, Gramsci alla moglie) secondo il mo-

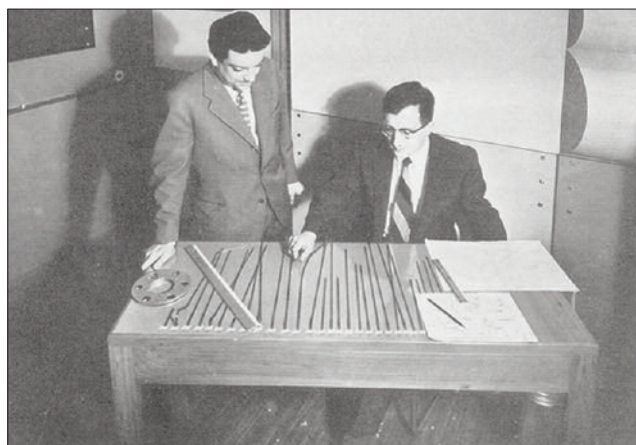
dello della composizione-testimonianza di *Un sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg. *Vier Briefe* aprirà la strada a Nono per la composizione del *Canto sospeso* (1956), i cui testi saranno tratti da lettere di condannati a morte della Resistenza europea.

Negli anni Cinquanta Maderna prosegue l'approfondimento delle possibilità tecniche ed espressive della musica elettroacustica ed elettronica. L'estetica dello Studio di Fonologia di Milano (Berio e Maderna) è caratterizzata soprattutto dall'elaborazione di un materiale musicale di origine acustica (suoni strumentali e vocali), a differenza della scuola parigina di Radio France (Schaeffer e Henry) che predilige suoni di natura concreta, e dello Studio della Radio di Colonia, dove predomina un approccio seriale basato sulla sintesi di timbri nuovi (Stockhausen). I lavori più importanti di questo periodo sono: *Notturmo* (1956), *Syntaxis* (1957), *Continuo* (1958), basato sulla trasformazione progressiva di un unico suono di flauto. Punto di arrivo di questa fase di ricerca con il mezzo elettronico è *Dimensioni II (Invenzioni su una voce)* del 1960, che utilizza un testo composto esclusivamente da fonemi, appositamente creati dal linguista Helms e recitati da Caty Berberian, e successivamente rielaborati e sottoposti da Maderna ad una serie di trasformazioni prima di essere fissati su nastro.

Anni Sessanta e Settanta: teatro musicale, melodia, alea, forma

Negli anni Sessanta con Hyperion (1964-1970) Maderna è impegnato alla realizzazione di una nuova idea di teatro musicale, che, rifiutando la vecchia concezione psicologica e narrativa, prende le mosse dalla lezione del teatro espressionista di Schoenberg e Berg, coniugata con la visione brechtiana del teatro di situazioni e dello straniamento. *Hyperion* non è un'opera nel senso

tradizionale, ma un universo in progress, un “grande affresco mobile” composto da differenti partiture che assumono una fisionomia complessiva sempre differente in ognuna delle undici realizzazioni, sceniche o da concerto, proposte da Maderna. L'idea poetica che permea *Hyperion*, di natura prettamente dialet-



Maderna con Luciano Berio, nello Studio di fonologia della Rai di Milano

tica, è tratta dall'omonimo romanzo epistolare del pre-romantico Hölderlin ed è rappresentata dal dissidio insanabile fra l'individuo, l'artista, (incarnato dal flauto) e il mondo che lo circonda, simbolizzato dall'orchestra o dai suoni stranianti della musica elettronica: è l'eterno quesito sul ruolo e la funzione dell'arte nella società attuale. La dimensione melodica vi gioca un ruolo fondamentale, poiché incarna un'idea di soggettività in crisi nell'era post-industriale. Per essa Maderna ha coniato il termine di aulodia, di canto monodico per strumento ad ancia, l'aulos di ellenica memoria, nell'immaginario maderniano rappresentato dal flauto e dall'oboe, veicoli di questo ideale e ormai impossibile canto archetipico, specchio di un'armonia e di una bellezza perdute per sempre: *Concerto per oboe n. 1* (1963), *Concerto per violino* (1969), *Grande aulodia per flauto e oboe soli con orchestra* (1970). La drammaturgia di Hyperion si realizza all'interno della musica, come già in *Don Perlimplin* (1960), lavoro radiofonico in cui il protagonista viene impersonato dal flauto, che invece di comunicare con la parola utilizza i suoni. La seconda metà degli anni Sessanta vede fiorire una serie notevolissima di partiture orchestrali e di concerti solistici che testimoniano un grande dominio della scrittura e dell'orchestrazione, oltre che dell'affinamento delle qualità direttoriali, versante sul quale Maderna sarà sempre più spesso impegnato. Molte di queste partiture sono il frutto della messa a punto di problemi di carattere compositivo, al centro dell'interesse dei compositori della

sua generazione, che riguardano la macroforma, il timbro complesso, l'alea, la tecnica dei gruppi: *Concerto per oboe n. 2* (1967), *Quadrivium per 4 percussionisti e 4 gruppi d'orchestra* (1969), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972), *Ausstrahlung per voce femminile, flauto, oboe, grande orchestra e nastro magnetico* (1971) su testi di poeti indiani e persiani. Nelle ultimissime opere, grazie all'affinamento della sua personale tecnica aleatoria, Maderna mette a punto una concezione modulare della macroforma, con cui l'opera si ridefinisce in maniera diversa ad ogni esecuzione, e ciò grazie al trasferimento di un principio prettamente seriale, la permutazione, dalla microstruttura alla macrostruttura: *Venetian journal* (1972), *Concerto per oboe n. 3* (1973), *Satyricon* (1973). Ciò è possibile in quanto Maderna è il principale esecutore della propria musica e dunque il processo compositivo per lui in qualche modo continua e si compie durante l'esecuzione. L'alea non rappresenta per Maderna la negazione della forma ma la sua glorificazione. Il compositore veneziano si spegne prematuramente all'età di 53 anni nel 1973, a causa di un tumore. @

**Nicola Verzina è curatore dell'Archivio Maderna dell'Università di Bologna. Insegna Storia della musica per didattica presso il Conservatorio G. B. Pergolesi di Fermo. Ha scritto numerosi saggi sulla musica del Novecento, fra cui una monografia dedicata a Bruno Maderna edita dalle edizioni l'Harmattan di Parigi.*

Concerto per pianoforte e orchestra

Datato 1941, venne eseguito per la prima volta il 22 giugno 1942 a Venezia, presso il Conservatorio B. Marcello. La serata si intitolava *Dell'arte del comporre*; al pianoforte Gino Gorini diretto da Ettore Gracis, l'orchestra, non menzionata nella locandina della serata, era probabilmente quella del Conservatorio. La partitura completa di quest'opera, considerata perduta fino a pochi anni fa, è stata miracolosamente ritrovata pochi anni fa a Verona da Carlo Miotto, fra le carte del lascito della sua insegnante, la pianista veronese Bianca Coen, amica di Maderna. Ad essa il compositore nel 1946 aveva affidato la partitura perché fosse proposta a Benedetti Michelangeli per un'esecuzione durante il suo debutto a Londra, dove viveva il fratello della Coen; l'idea però non andò in porto. La parte originale autografa del pianoforte è invece posseduta dall'Archivio Maderna di Bologna, al quale era stata donata dallo stesso Gorini. Dopo la composizione e la prima esecuzione Maderna trascrive il lavoro per due pianoforti, allo scopo di realizzare un'esecuzione da camera da registrare (ai pianoforti Maderna e Gorini) su nastro di cartone, per poterlo poi diffondere più facilmente presso diverse sedi concertistiche. Il progetto non fu poi realizzato ma la versione per due pianoforti fortunatamente è sopravvissuta. La partitura originale di questa versione è stata ritrovata un paio di anni fa nel Fondo Gorini della Fondazione Cini di Venezia. Il *Concerto per pianoforte e orchestra*, della durata di poco più di dieci minuti, è caratterizzato da una grande libertà e spontaneità creativa che al contempo però rivela piuttosto chiaramente quali fossero i gusti e gli orientamenti stilistici del ventenne Maderna di ritorno a Venezia da Roma fresco di diploma: l'impressionismo prezioso e coloristico di Ravel coniugato con le sperimentazioni metrico-ritmiche di Stravinskij e Bartók; e ancora il modalismo e l'armonia per quarte, il riferimento ad Hindemith; vi si ravvisa addirittura, più evidente nella versione per due pianoforti, il richiamo al pianismo macchinistico di matrice futurista; e, non ultimo, un gusto per il jazz, stilema che il giovane Maderna aveva frequentato durante il periodo romano anche grazie all'amicizia con un religioso italo-americano appassionato di jazz. L'impressione che si ricava dall'ascolto di questo lavoro è quella di un compositore, sebbene giovanissimo, molto ben informato su ciò che avveniva in Europa a livello di ricerca musicale e che dopo i rigorosi anni di studio, sente il bisogno di respirare una boccata d'aria nuova. Sorprendente a parere di chi scrive è la "scrittura temporale" messa in atto in questo lavoro, fatta di dilatazioni, di contrazioni, di un tempo oggettivo e misurato degli orologi, o, al contrario, di un tempo soggettivo e psicologico più statico e relativo. A determinare ciò contribuisce il tipo di relazione che si instaura fra il solista e l'orchestra (o il 2° pianoforte), che non è un rapporto di tipo dialettico, ma neanche dialogico, quanto piuttosto di compenetrazione e di sintesi.

Amarcord Scarlattiano

ROMANZO DI UN ROMANZO II

di Roberto Pagano



Due intermezzi

La ricostruzione delle mie avventure scarlattiane sarebbe incompleta se a questo punto trascurassi di inserirvi la narrazione di due gustosi episodi. Dopo avere intitolato ‘Intermezzi polacchi’ i capitoli di ‘Due vite in una’ dedicati ai rapporti degli Scarlatti con Maria Casimira Sobieski, ex regina di Polonia, potrò parlare di intermezzo magiaro-meneghino per la prima delle due esperienze che emergono dalla memoria.

La mia intensa partecipazione all’attività iniziale del palermitano Gruppo Universitario Nuova Musica e alle prime Settimane di Palermo mi fece entrare in cordiali rapporti con il professore Paolo Ruzicka, indimenticabile responsabile delle Edizioni Suvini Zerboni. Diversamente da tanti protagonisti di quelle esperienze, affetti da monomania avanguardistica, Ruzicka stravedeva per i “suoi” autori, ma senza che questo gli impedisse di riconoscere che c’era altra musica degna d’attenzione oltre a quella “nuova” per definizione, ma della quale alcuni professionisti del malcontento - illustri o aspiranti a esserlo - incominciavano a teorizzare l’invecchiamento...

Conterranei del professore, Liszt e Bartók godevano di collocazione privilegiata nel ristretto Olimpo di un’ortodossia musicale estranea all’avanguardia; in quella che Ruzicka doveva considerare una sorta di preistoria della musica, particolare considerazione era riservata a Domenico Scarlatti, forse perché caro al Bartók concertista (sulla cui coscienza grava però la deludente revisione di alcune Sonate). Forse desideroso di attaccare in una delle sue roccaforti editoriali Casa Ricordi, in quegli anni nettamente soccombente nell’area più avanzata della modernità, Ruzicka concepì il disegno di una nuova edizione integrale delle Sonate di Scarlatti, chiamata a dare definitiva sepoltura alle vecchie raccolte di Longo, alle quali già nel 1953 Kirkpatrick aveva dedicato un costernante necrologio.

Senza rivelarmi il sensazionale motivo della convocazione, Ruzicka m’invitò a Milano, dove ebbi la gradita sorpresa di trovarmi faccia a faccia con

Giorgio Pestelli, il quale da pochi anni aveva dato alle stampe la sua tesi di laurea, dedicata alle Sonate di Scarlatti. Discutemmo a lungo il progetto che stava a cuore al promotore della riunione, ma mi vidi costretto a frenare gli entusiasmi buttando sul tappeto un paio di novità che colsero di sorpresa i miei interlocutori: in Francia la pubblicazione di un’integrale era imminente, se non addirittura in atto (l’editore Heugel l’aveva affidata alle cure arcicompetenti di Kenneth Gilbert) e a Milano Casa Ricordi cercava di parare la botta salvando la faccia senza sacrificare troppo la finanza. Mi risultava che il culto della lesina aveva indotto quei feudatari del melodramma a prendere in considerazione persino il vandalico progetto di riutilizzare le lastre della vecchia edizione, grattando via tutto l’arsenale di legature, di segni d’espressione e di diteggiature che il revisore aveva sovrapposto senza economia al testo originale. In caso di sopravvivenza del progetto Ruzicka, poi, subordinavo la mia partecipazione a una correzione di tiro – almeno simbolica – da parte di Pestelli, il quale aveva avanzato riserve che non mi sentivo di condividere su alcune ipotesi di Kirkpatrick.

Non furono le mie remore, comunque, a far naufragare il progetto: in via Berchet il buonsenso dei responsabili artistici aveva sconfitto la taccagneria dei guardiani della finanza e presto Emilia Fadini, una clavicembalista-musicologa italiana perfettamente all’altezza del compito, sarebbe stata incaricata di curare per la Ricordi una nuova edizione critica delle Sonate. Non posso chiudere questa parentesi senza rilevare con piacere che le divergenze d’opinione emerse a Milano non hanno lasciato ombre nei miei rapporti con Pestelli: qualche anno dopo quell’incontro Ruzicka rievocava enfaticamente ‘la memorabile tenzone scarlattiana’ e in questa espressione mi piace cogliere un riferimento a costumi cavallereschi remoti dall’aggressività con la quale studiosi anche valorosissimi si sono impegnati a demolire ferocemente - e spesso irragionevolmente - l’opera dei loro predecessori (e, nella quasi generalità, quella dei loro contemporanei non affiliati a certe massonerie). Nello specifico, posso vantarmi di aver scritto testualmente:

«Il non condividere metodo e conclusioni del saggio giovanile che Pestelli dedicò alle Sonate di Scarlatti non può impedirmi di riconoscere la fondatezza di molte intuizioni in esso contenute e la felicità di certi spunti: elementi che mi inducono a deplorare sinceramente l'atteggiamento rinunciatario di un così intelligente collega nei confronti di una ricerca che continua a procedere e che si avvantaggerebbe enormemente dell'esperienza da lui maturata.»

Primi mugugni

Posso ora riprendere la ricostruzione delle mie vicissitudini partendo dalla pubblicazione di quella strenna natalizia 1972. Gli immancabili sapientini, le cui attività ho già avuto occasione di paragonare alle postpluviali emersioni di lumache dal terreno fangoso, non tardarono a reagire all'oltraggio che mamma RAI aveva fatto a qualche giovane speranza della musicologia capitolina affidando a un ignoto terrone un compito localmente ambito. Il M° Ottavio Ziino mi informò di questi malumori e un paio di cordiali colloqui con Arnaldo Morelli – al quale non mi sognerei di applicare l'etichettatura di 'clericus lugens' - mi consentirono di acquisire informazioni e dati che, sviluppati in ricerche successive, sarebbero stati messi a profitto dodici anni più tardi. Ho appena ricordato il fortunatissimo sbocco di una mancata recensione e registro al mio attivo le valutazioni positive di Reinhard Strohm e di Malcolm Boyd, ma le insoddisfazioni romane non erano rimaste senza conseguenze in quanto nel 1975, quando si tenne a Würzburg un importante "Colloquium Alessandro Scarlatti", nessuno ritenne che l'autore dell'unica biografia del musicista apparsa a sessant'anni di distanza da quella del Dent potesse contribuire utilmente alla discussione.

L'Editore del mio nuovo saggio era interessato alla coincidenza con l'Anno della Musica e le mie troppe occupazioni di allora non mi lasciavano molto tempo da dedicare alle ricerche necessarie; era indispensabile, per esempio, approfondire alcuni dettagli dell'esperienza italiana di Haendel, ai quali precedentemente non avevo dedicato tutta l'attenzione e lo studio che meritano. In passato Emilia Zanetti (appena giubilata nel 1984 dal ruolo di direttrice della Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia) si era dedicata con passione all'argomento e sapevo che una conversazione con lei mi avrebbe offerto utili scorciatoie. Approfittai quindi dell'invito a far parte della giuria di un concorso pianistico che si svolgeva a Roma per antici-

pare di un giorno il mio viaggio, con l'intenzione d'incontrare la signora Emilia per ricavare da una conversazione con lei le informazioni che la sua profonda conoscenza dell'argomento mi facevano prevedere esaurienti.

L'inizio dei miei rapporti con la studiosa che ricordo con commossa simpatia non era stato dei più promettenti: nel 1959 avevo ottenuto dal M° Terenzio Gargiulo, direttore del Conservatorio di Palermo, un 'incarico di fiducia' che mi fece rientrare da docente di storia della musica e da bibliotecario nell'istituto nel quale avevo avuto la rara fortuna di studiare sotto la guida di quell'umanista che fu Fabio Fano la disciplina che ora ero chiamato a insegnare. Napoletano devoto a Santa Chiara oltre che a San Gennaro, il maestro Gargiulo mi spiatellò in faccia che la "fiducia" inizialmente espressa era stata da lui accordata alle calde sollecitazioni di Vincenzo Mannino e Antonio Trombone, i quali avevano generosamente appoggiato la mia candidatura senza essere stati miei insegnanti: avrebbe preferito chiamare a Palermo Francesco Pastura, suo compagno di studi a Napoli e solo il desiderio di non separarsi dalla vecchia madre aveva indotto il biografo-principe di Bellini al gran rifiuto.

Allo scadere del primo anno d'insegnamento non c'era posto per la "fiducia": le disposizioni ministeriali imponevano che l'incarico fosse messo a concorso e che della commissione chiamata a vagliare le domande facesse parte un titolare dello stesso insegnamento. L'allora striminzito organico del Conservatorio di Palermo rendeva necessario il ricorso a una soluzione 'continentale' e il cumulo con la direzione della biblioteca complicava ulteriormente le cose; non mi è difficile immaginare che Gargiulo scegliesse di ambientare a Roma la celebrazione del rito per sottrarsi a prevedibili pressioni contrapposte di colleghi e amici in favore di candidati napoletani da lui poco apprezzati. Ho già ricordato che il Maestro Ferro mi aveva caldamente incoraggiato a dedicarmi allo studio della vita e delle opere di Alessandro Scarlatti, ma le ricerche da me intraprese tardavano a dare frutti soddisfacenti; in breve, gli unici "titoli" che potei presentare in appoggio alla mia domanda furono alcuni articoli di critica musicale e le note illustrative scritte per i programmi di sala dell'Associazione Amici della Musica di Palermo succedendo nel 1955 a Ottavio Tiby, quando la sua tragica morte creò un vuoto che il prestigio internazionale dello studioso faceva ritenere difficilmente colmabile. C'era comunque l'anno di servizio prestato in Conservatorio, durante il quale avevo fatto il possi-



bile per non deludere la fiducia del direttore e dei miei coraggiosi malleadori; riuscii nell'intento se alle giuste perplessità espresse da Emilia Zanetti di fronte all'esiguità della mia documentazione Gargiulo rispose esprimendo l'elevatissimo voto che mi assicurava l'idoneità.

Une folle journée

La sera del mio arrivo a Roma ero invitato a cena da Mr. Buckley, il funzionario del British Council che aveva reso possibile la partecipazione di uno splendido coro universitario inglese all'esecuzione di 'Oedipus Rex' che Gabriele Ferro direbbe a Gibellina, a ridosso del cretto di Burri. Dopo avermi offerto un aperitivo Buckley lasciò cadere nella conversazione un "Ha sentito? E' morta la Zanetti" che mi gettò nella più nera costernazione, tanto evidente da indurre l'ospite a chiedermi premurosamente se volessi affogarla in un secondo Martini...

Il giorno dopo la componente razional-fatalista del mio carattere mi venne in soccorso: dato che una breve riunione preliminare era fissata per mezzogiorno, potevo precipitarmi di buon mattino al Conservatorio per consultare schedari e raccolte di periodici, alla ricerca di materiale utile. Un cortese commesso mi chiese se volessi conoscere il nuovo direttore. Certo che volevo: avrei potuto ricavarne almeno una parte delle scorciatoie che ritenevo andate in fumo. Introdotto nell'ufficio, non svenni per puro miracolo: la Zanetti sedeva alla "sua" scrivania, che Domenico Carboni, suo successore, aveva avuto il riguardo di cedere all'illustre visitatrice. Chissà cosa avrà pensato la signora dell'esplosione di entusiasmo che non riuscii a celare: sapendo che la riunione prevista non mi avrebbe impegnato a lungo, le chiesi se le facesse piacere pranzare con me dal Bolognese. L'invito fu accettato e a tavola seppi insinuare l'interrogatorio in un contesto disinvolto, non senza farmi un dovere di giustificare, alla fine del pasto, l'insistenza delle mie richieste di dettagli e chiarimenti: ricorrere a un autentico oracolo era stata provvidenziale opportunità, data l'impellente necessità in cui mi dibattevo, aggravata dal progressivo attenuarsi delle mie facoltà mnemoniche...

Sorridendo, la signora Emilia si compiacque dell'ovvio riconoscimento, ma credetti che l'avventura avesse toccato i vertici della comicità quando tentò di rincuorarmi a proposito dei problemi di memoria ricorrendo a un esempio sorprendentemente improprio:

-“Non se ne preoccupi: uso da tempo un preparato

svizzero che fa autentici miracoli...”

-“Sarà così gentile da indicarmene il nome?”

-“...Mah... non lo ricordo.”

Stentai a frenare il riso, ma il meglio doveva ancora venire:

-“Le dispiace chiedere al cameriere di chiamare un taxi? Vorrei andare a trovare Buckley...”

In questo genere di situazioni confesso di avere una fortuna sfacciata, che mi porta casualmente a conoscenza di cose che dovrebbero restarmi ignote: Piazza del Popolo rigurgita di taxi in sosta e se donna Emilia avesse fatto due passi senza manifestare la propria intenzione mi sarei perso il dettaglio che assicura all'episodio un irresistibile finale da 'pochade'. La sera stessa telefonai a Buckley:

“So che oggi entrambi abbiamo incontrato un morto; ignoro se il gioco del lotto rientri tra le abitudini britanniche, ma io non resisto alla tentazione di rischiare una cifretta sull'ambo 31 – 47.”

Lungi dall'attribuire un senso di funesta premonizione ai falsi annunci di morte, un'antica credenza li vuole forieri di longevità e la storia descrive personaggi di riguardo ben soddisfatti della delusione che una tempestiva smentita procura a loro nemici palesi e occulti. In tempi remoti la lentezza e le difficoltà di comunicazione favorivano equivoci del genere, ma ben più frequente era la diffusione d'infondate notizie riguardanti vittorie o miracolose guarigioni.

Probabilmente Emilia Zanetti non seppe mai di detenere un record in materia, data la sua lunghissima sopravvivenza alla notizia che ventisei anni or sono la diede per scomparsa improvvisamente. Recentemente, quando Agostino Ziino ebbe la cortesia di chiedere un mio contributo alla 'Festschrift' che alcuni estimatori avevano deciso di dedicare alla studiosa, la più che veneranda età della celebrata mi aveva distolto dalla tentazione di rievocare la 'folle journée' che oggi mi è stato caro ricostruire in sede più appropriata.

La mia lunga esperienza di manager e di membro di giurie e commissioni variamente importanti mi ha costretto a esprimere voti e giudizi che la coscienza mi dettava sfavorevoli a certi candidati. Il numero d'inimicizie collezionate in quarant'anni di attività contrasta in modo appariscente con il rispetto che continuo a tributare al giudizio inizialmente formulato su di me dalla signora Zanetti: un rispetto remoto da certe recenti proclamazioni di martirio che vedo sin troppo spesso cinicamente avallate e sposate da ignoranti e arroganti detentori del potere politico. Ho già ricordato con soddisfazione l'inalterato equilibrio delle mie relazioni con



Giorgio Pestelli e mi fa piacere aggiungere che i progressi della mia carriera furono accolti con partecipe simpatia da Emilia Zanetti, la quale non perse mai occasione per informarsi dei miei studi scarlattiani: né in persone così civili né in me era rimasta traccia degli imbarazzanti episodi dai quali i nostri rapporti avevano preso avvio.

Siena: una gloriosa tradizione recentemente tradita

Nel 1985 l'Anno della Musica, dedicato dall'UNESCO alla celebrazione del tricentenario della nascita di Bach Haendel e Scarlatti junior, si rifletté in una serie memorabile di convegni e di concerti, preziose occasioni di confronto critico e di verifica cui i responsabili attuali delle principali istituzioni musicali italiane si manifestano allergici. Emblematico l'atteggiamento dell'Accademia Musicale Chigiana che in tempi recenti, preoccupatissima di 'modernizzarsi', ha ignorato due importanti ricorrenze scarlattiane, ma venticinque anni or sono colse al volo l'occasione per rinverdire una sua cospicua benemerita culturale. Nel 1939, su suggerimento di Casella e Gianfrancesco Malipiero il conte Chigi Saracini aveva dato storico avvio alle Settimane Musicali Senesi con la manifestazione che ha restituito a Vivaldi il ruolo che gli compete nella musica strumentale barocca. Dopo il memorabile esordio, l'anno successivo la Chigiana seppe superare certe difficoltà determinate dallo stato di belligeranza e poté ripetere il fortunato esperimento dedicando la seconda Settimana agli Scarlatti. Nel 1985 l'illuminato mecenate era morto da vent'anni ma la Fondazione alla quale aveva lasciato in eredità il proprio patrimonio era diretta da Guido Turchi, degnissimo successore di Casella. In collaborazione con la Società Italiana di Musicologia e con l'Università di Napoli, la Chigiana ebbe il merito di organizzare un convegno che, grazie al prestigio dei membri del Comitato Scientifico (Fadini, Pestelli, Petrobelli, Turchi, Agostino Ziino), seppe attirare a Siena gli studiosi più in vista nell'area scarlattiana del momento. Fummo tutti sbalorditi dall'assenza di Pestelli che, arroccato nel suo singolare Aventino, fece sapere di non poter togliere quei pochi giorni a vacanze delle quali aveva gran bisogno.

Non mancarono manovre sotterranee, delle quali ebbi sentore fin nella decentrata Palermo così vicina allo "Hic sunt leones" delle antiche carte geografiche. Confesso orgogliosamente di avere speso con successo il credito accordatomi da Nino Albarosa, allora Presidente della Società Italiana di Mu-

sicologia, e da Agostino Ziino per ottenere che fosse invitato Joel Sheveloff, critico spietato di Kirkpatrick e pertanto paventato come pericoloso guastafeste. Pur accusato di una sorta di Kirkpatrick-dipendenza tutta da verificare, ritenevo – e ho continuato a dimostrarlo, vedremo in seguito – che un incontro di veri esperti non possa né debba essere progettato all'insegna del consenso prefabbricato. Fui premiato nelle mie aspettative, dato che Boyd sollevò pacate obiezioni all'interpretazione di alcuni dettagli delle fonti principali e Gilbert e Fadini le riconobbero immediatamente fondate. Quando venne il turno di Sheveloff mi trovai tangenzialmente coinvolto in un esplosivo 'happening': la mia relazione precedeva quella del temutissimo Buffalo Bill nella sessione presieduta da Pieluigi Petrobelli, il quale fungeva anche da eccellente traduttore simultaneo. Man mano che Joel snocciolava senza troppe perifrasi le sue osservazioni spietatamente circostanziate, la collocazione tribunizia riservata al mio ruolo deuteragonistico mi costringeva a ostentare una impassibilità messa a dura prova dagli 'a parte' di Petrobelli, il quale rivolgeva a se stesso trepidanti "Questo mica lo posso tradurre!", sussurrati in maniera da me perfettamente udibile e premessi alle parafrasi abilmente edulcorate dei brani più scottanti del testo...

Con buona pace di chi paventava le polemiche, il Convegno di Siena segnò un risultato notevolissimo, come lo stesso Sheveloff riconobbe accompagnando il consuntivo da lui così pessimisticamente intitolato con il breve ma significativo correttivo che mi fa piacere citare testualmente:

"Su invito del relativo Comitato Scientifico, ho partecipato a un convegno intitolato 'Domenico Scarlatti e il suo tempo', occasionato dal tricentenario e sponsorizzato dall'Accademia Chigiana di Siena, in collaborazione con la Società Italiana di Musicologia e con l'Università degli Studi di Napoli. Molte delle mie frustrazioni sono uscite in qualche modo ammorbidite dal gran numero di contributi di specialisti che hanno evidentemente deciso di fare del 1985 un anno scarlattiano sul modello di quello che il 1950 fu per Bach. Nelle annotazioni e nel testo che segue mi riferirò, quando sarà più opportuno, a questi notevoli scritti e all'essenza degli insegnamenti che ho potuto ricavarne."

La scorribanda occasionata dall'Anno della Musica si sarebbe conclusa all'inizio di dicembre a Nizza, dove la Société de Musique Ancienne organizzò un'interessante serie di concerti e di incontri du-



rante i quali gli studiosi invitati comunicammo i risultati di tredici 'Recherches' non circoscritte all'ambito strettamente musicale. Memorabili le esibizioni clavicembalistiche di Scott Ross (Presidente onorario della manifestazione), Kenneth Gilbert, Christophe Rousset, Laura Alvini (particolarmente ammirata al fortepiano); molto interessante la testimonianza del cembalaro William Dowd e lo stesso direi della 'Messa de Aránzazu' presentata dal revisore Miguel Alonzo Gomez, se la scadente qualità della registrazione video non avesse sciupato il godimento della scoperta. Ho già deplorato il ritardo con cui sono pubblicati gli atti di convegni scientifici che si vorrebbero nati per offrire immediata conoscenza dello stato di avanzamento delle ricerche: una lunga esperienza continua a farmi leggere inequivocabilmente alterati – persino nelle conclusioni critiche - i testi di

una serie d'interventi, rispetto alle versioni che ho avuto occasione di ascoltare dal vivo durante i convegni. Il ritardo nella pubblicazione degli atti relativi favorisce questa pratica che mi rifiuto di giudicare 'politicamente corretta'; se penso poi alla frenetica lotta contro il tempo che caratterizza lo svolgimento delle riunioni e il conseguente strangolamento del dibattito, posso solo chiedermi se non sarebbe il caso di articolare diversamente i convegni, inviando preventivamente il testo di tutti i contributi ai relatori invitati e trasformando l'incontro in una tavola rotonda dal vivo. Gli interventi esterni di durata preventivamente fissata andrebbero salvaguardati, lasciando però all'autorità del presidente di turno la facoltà d'interrompere le quasi immancabili esibizioni di pretesi specialisti in cerca di notorietà a buon mercato. @

'Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations' in The Musical Quarterly 71 (1985), pp. 399-436; 72 (1986), pp. 90-119. M\11

Errata Corrige

Nella puntata iniziale il riferimento alle recenti polemiche che mi hanno deciso a mettere su carta questi ricordi ha visto sacrificata l'organizzazione cronologica della narrazione; prima di riprenderne il filo mi sembra necessario colmare una lacuna provocata da un incidente tipografico che ha determinato la volatilizzazione di una ventina di righe del testo che mi preme inserire. A pag. 17 del precedente numero di Music@, il secondo capoverso del testo, prima colonna, subito dopo "La scadenza natalizia non ammetteva ritardi e..." va inserito il testo che segue, corretto, fino a "cartacea attestazione di stima (R.P.)

...” benedico la ragionevolezza che mi dissuase dall'assurda tentazione di gareggiare con il Dent, insuperato autore di un saggio monografico sul compositore e sulla sua musica che a un secolo dalla pubblicazione resta opera di riferimento negli studi scarlattiani. Remo Giazotto, responsabile culturale del settore, accettò la mia richiesta di sviluppare al possibile l'elemento biografico e integrò il paio di centinaia di pagine da me firmate con un corposo capitolo dedicato da Lino Bianchi agli oratori di Alessandro e con una monumentale catalogazione della sterminata produzione del musicista, portata a termine brillantemente da Giancarlo Rostirolla, ingiustamente escluso in copertina dal meritatissimo ruolo di autore.

Prevalentemente destinato a importanti uomini politici e alti burocrati non necessariamente interessati all'argomento, il libro ebbe circolazione anomala e assai limitata. Non fui troppo contento del vivo apprezzamento manifestatomi da un medico di grido, quando appresi che aveva potuto procurarsi il volume chiedendolo in dono a un politico di altissimo bordo, che lo lasciava confuso tra i settimanali a rotocalco, in pasto ai postulanti che attendevano di essere ricevuti. Non mancarono recensioni positive in periodici di grande diffusione e mi fa particolare piacere ricordare quella firmata dall'allora giovanissimo Paolo Isotta su L'Espresso; il diffusissimo settimanale ne aveva dato incarico a persona adeguatamente qualificata, che in privato non mi aveva lesinato elogi del tipo «Hai scritto un libro veramente "inglese"», senza poi riuscire a trovare il tempo o l'inchiostro necessari alla trasformazione dell'espressione verbale in cartacea attestazione di stima”.

Nino Carloni. L'inventore della Musica a L'Aquila

IL CORAGGIO DELL'UTOPIA

Società ' Barattelli, Istituzione Sinfonica Abruzzese, Solisti aquilani, Conservatorio 'Casella'. La nascita di tutte le istituzioni musicali aquilane si deve all'avv. Nino Carloni che, a cent'anni dalla nascita, la sua città ricorda e ringrazia, con concerti , incontri, mostre, pubblicazioni ed un grande convegno internazionale che si svolgerà a novembre.

di Walter Tortoreto



Il terremoto dell'anno scorso ha creato nell'opinione pubblica europea un interesse grazie al quale la città dell'Aquila ha mostrato al mondo l'immagine di città massacrata nelle sue bellezze artistiche e urbane, ma pronta a riprendere il cammino con la tenacia e la laboriosità caratteristiche dei montanari. In Italia e all'estero, le numerose istituzioni culturali e artistiche aquilane, chiamate a esibirsi per le circostanze e nei luoghi più diversi, hanno sempre riscosso un successo legato, insieme, al sentimento di solidarietà per la città colpita e all'ammirazione per un centro di provincia ricolmo non soltanto di bellezze naturali, di un sorprendente patrimonio ur-

bano nonché di monumenti e tradizioni illustri, ma anche di solide realtà culturali e artistiche. In questa cornice, la musica ha svolto un ruolo egemone per il numero e la qualità delle manifestazioni che hanno accompagnato i giorni del dolore, ritimando per lunghi mesi la vita della popolazione e dei soccorritori. Il vertice

della lunga catena di incontri musicali è stato il concerto memorabile nel quale Riccardo Muti ha diretto, dopo tre giorni di fervidissima concertazione, un complesso sinfonico di cento strumentisti e un coro di duecento voci, con la generosa partecipazione del soprano Teresa Romano, del basso Ildar Abdrazakov e del baritono Alessandro Valen-

tini, davanti al Presidente della Repubblica Napoletano e alle massime autorità dello Stato, della Regione e della Città. Orchestra e coro erano composti esclusivamente da forze musicali aquilane, con l'Orchestra Sinfonica Abruzzese, I Solisti Aquilani, l'Orchestra Giovanile Abruzzese, il Conservatorio di musica "Casella", l'Istituto Gramma, e i migliori elementi di quattro associazioni corali: un miracolo laico per una città prostrata dal disastro, con gli abitanti dispersi in tutta la regione e fuori regione, con tutte le strutture artistiche e culturali prive di sede, suppellettili, mezzi, risorse. Questo "miracolo" è stato possibile perché dal 1945 al 1987 un sognatore, l'avvocato Nino Carloni, ha lavorato tenacemente e luminosamente per servire la musica nel modo e con le caratteristiche presenti soltanto nelle grandi metropoli musicali. Dal primo concerto tenuto all'Aquila il 27 maggio 1945, tra le macerie della guerra ma nel rinnovato spirito di libertà, alla trionfale serata di Riccardo Muti, avvenuta il 6 settembre 2009, dinanzi a un pubblico di settemila spettatori tornati nella loro città, come le tartarughe vanno a deporre le uova o come i salmoni risalgono alle sorgenti della loro vita. Il filo che ha sempre legato gli avvenimenti musicali dell'Aquila, intrecciandoli alle migliori esperienze di tutto il mondo, è stato il coraggio dell'utopia da cui Nino Carloni si è lasciato guidare senza tentennamenti.

L'Aquila, appollaiata alle falde del Gran Sasso, è un capoluogo di regione che supera di poco 70.000 abitanti. Sembra dunque incredibile la serie di primati che la città ha conquistato nell'arduo mondo dello spettacolo, con istituzioni eccellenti nel teatro, nel cinema, nella musica, e con percentuali altissime di presenza agli spettacoli, quasi ogni anno ai primi due/tre posti. La conquista di tali primati si deve a Nino Carloni, il quale creò nel 1946 una società di concerti (l'ormai notissima Società aquilana dei concerti "Barattelli") che s'impose immediatamente all'attenzione europea in virtù delle linee guida imposte al notabilato locale: gli interpreti migliori in assoluto nel mondo; le musiche di tutti gli stili, di tutti i tempi, di tutti i paesi, senza alcuna preclusione; massimo spazio per la musica moderna e contemporanea e colloquio diretto e costante con i compositori viventi; musica eseguita nei luoghi deputati ma anche in tutti gli spazi possibili, purché decorosi (cortili di palazzi patrizi, chiese, scuole e università, fabbriche, saloni di palazzi pubblici); un circolo giovanile finanziato dalla "Barattelli" ma con gestione artistica e amministrativa autonoma; collegamento con altre espressioni artistiche (poesia, pittura, architettura...); decentramento di molti concerti nelle frazioni dell'Aquila e nei paesi d'Abruzzo... insomma, tutto quello che fu teorizzato e in parte praticato dopo il '68, Carloni lo avviò all'Aquila e nel suo territorio fin dagli anni Cinquanta. Egli offrì L'Aquila come ribalta a giovani e giovanissimi di talento destinati alla gloria: Quartetto Italiano (che spesso preparava i programmi nell'Auditorium della "Barattelli", ricavato da una casamatta d'un bastione del forte spagnolo) e Maurizio Pollini venuto all'Aquila subito dopo aver vinto il Premio Chopin a Varsavia, per ricordare qualche nome.

Non meno costruttivo fu l'impegno per dotare il territorio aquilano e abruzzese di strutture produttive. Dopo la "Barattelli" del 1946 e sulla sua solida base, Carloni ottenne l'istituzione del Conservatorio di musica (dapprima sezione staccata di Santa Cecilia con la direzione di Renato Fasano poi sede autonoma diretta da Gherardo Macarini Carmignani); creò con Vittorio Antonellini I Solisti Aquilani, in precedenza complesso dell'Ente Premi Roma con la direzione artistica di Giampaolo Chiti; creò tra il 1970 e il '74 l'Istituzione Sinfonica Aquilana (in seguito Abruzzese) con un'orchestra inizialmente diretta da Gianluigi Gelmetti; realizzò molti altri complessi (complesso Barattelli poi Officina Musicale specializzata nel repertorio contemporaneo; Trio dell'Aquila; Quartetto Barattelli; Filarmonici Abruzzesi...) vissuti poco tempo e sciolti per mancanza di finanziamenti, ma assai operosi durante gli anni di attività. Un'idea lungimirante, purtroppo non sostenuta dai collaboratori e quindi di breve durata, fu la creazione di un teatro musicale da camera, con strutture mobili che potevano essere spostate assieme ai protagonisti e al piccolo organico strumentale necessario per l'esecuzione del repertorio sei-settecentesco. Si aggiungano mostre, cicli di conferenze (la prima tenuta da Roman Vlad nel 1946), convegni, festival e un numero impressionante di altre iniziative. Di rilievo furono le due edizioni del festival internazionale

Musicarchitettura, dedicate rispettivamente al Canada (1982) e alla Repubblica Democratica tedesca (1984); ognuno di questi paesi portò all'Aquila e in Abruzzo una parte



considerevole della sua produzione musicale (concerti, teatro, danza, complessi da camera), con i migliori artisti del momento e mostre particolari: pittura, cinema espressionista, architettura per la musica ecc. Boicottata l'edizione dell'86 da dedicare al Giappone, Carloni non ebbe più le forze fisiche per proseguire. Cominciava a manifestarsi il male che lo avrebbe strappato alla musica e alla vita il 20 settembre 1987.

Era nato il 23 marzo 1910 in una famiglia della solida e spartana borghesia di provincia. Aveva studiato all'Aquila, a Livorno (Accademia Navale), a Roma (Giurisprudenza alla Sapienza). Aveva studiato musica a Napoli, città di sua moglie: pianoforte con Gennaro Napoli e composizione con Iacopo Napoli. A Roma la sua casa fu, oltre al-

l'Università, l'Augusteo con i suoi concerti, minuziosamente descritti e commentati nelle lunghe lettere inviate alla fidanzata, poi moglie. Avvocato di prestigio, mise le sue straordinarie competenze professionali anche al servizio della musica e fu, con il senatore Mascagni, tra i protagonisti del dibattito che portò alla legge Corona. Cittadino con il senso dello stato, volle che la musica fosse il cemento più solido con il quale costruire la città. "Aedificavit urbem" si legge nel cartiglio dell'angelo musicante scelto come logo della Società: "ha costruito la città", forse memoria dell'operina per ragazzi di Hindemith, 'Wir bauen die Stadt'. Oggi quel motto è il nobile scopo del dopo terremoto, da vivere con il ritmo serrato che Carloni diede alle sue costruzioni musicali. @

Per gentile concessione, riproduciamo la lettera che Gianni Letta ha inviato all'avv. Fiorella Carloni che, a nome della Società Barattelli, ha invitato il Sottosegretario Letta a far parte del Comitato d'Onore per le celebrazioni del centenario della nascita di Nino Carloni.

Cara Fiorella,
Senza nulla togliere al prestigio con cui ha esercitato la professione forense o alla passione con cui ha fatto politica, non c'è dubbio che il nome di Nino Carloni rimane legato alla Musica e alla Cultura: è il segno e il simbolo, quasi un 'marchio di garanzia', di quella 'Società dei Concerti' che aveva fondato e grazie alla quale la città dell'Aquila fu proiettata ai vertici della graduatoria delle Istituzioni Musicali d'Europa.

Anch'io l'ho conosciuto per la musica, prima che per il resto, e anch'io ne conservo un ricordo legato soprattutto a quella dimensione culturale e a quell'impegno appassionato. Un ricordo che è tanto più caro perché sostenuto dalla Sua umanità e dalla Sua simpatia. Com'è per tutti quelli che l'hanno incontrato.

L'altra Sua passione era la Sua città. Aquilano, tenace e convinto, innamorato della storia, delle tradizioni, dei monumenti, dell'Arte che ha saputo difendere e valorizzare come pochi. Ricordarlo e celebrarlo nel centenario della nascita è un doveroso atto d'omaggio che L'Aquila e l'Abruzzo Gli debbono, per quello che Lui ha dato alla città e alla regione.

Ma oggi, dopo il 6 aprile, quella celebrazione assume anche un significato più alto e più profondo. Lui che, in un'altra stagione, fu il simbolo della ricostruzione culturale dell'Aquila, può e deve diventare il simbolo della rinascita dopo il terremoto. Oggi, come allora, convinti che non ci può essere ricostruzione materiale senza aver prima ricostruito quel tessuto culturale e quel clima spirituale che sono le fondamenta su cui poter fruttuosamente edificare il futuro di una comunità.

E celebrare un personaggio come l'Avvocato Carloni può aiutare ad evocare quella forza, a ricostruire quel clima e a stimolare quell'impegno. Per chi ancora ricorda e per chi, invece, apprende solo ora dal racconto di chi quella stagione ha vissuto e a quell'impresa ha partecipato. Perché la storia di una città è fatta di uomini e monumenti, di palazzi e di opere, di sentimenti e tradizioni, di cultura e di emozioni.

E' questa l'anima che L'Aquila deve ritrovare e che anche il ricordo di Nino Carloni aiuterà a rintracciare. Da parte mia, poter dare anche un piccolo contributo, lo considero un onore e un privilegio.

Ecco perché accolgo con intima soddisfazione l'invito a far parte del Comitato d'Onore, lieto di mettermi sin d'ora a Sua disposizione per tutto quello che riterrà utile ed opportuno.

Con un grazie sincero ed un saluto affettuoso nel ricordo di Suo Padre.

Gianni Letta

Pubblicati dall'editore veneziano Ricciardo Amadino

VESPRI DELLE MERAVIGLIE

Quattro secoli fa, a Venezia, Monteverdi pubblicava una sua opera liturgica - *Vespro* (1610) - ricca di straordinarie invenzioni; ancorata al passato, gregoriano, protesa al futuro della musica concertante. Uno o più 'Vespri' dedicati alla Vergine Maria?

di Pietro Acquafredda

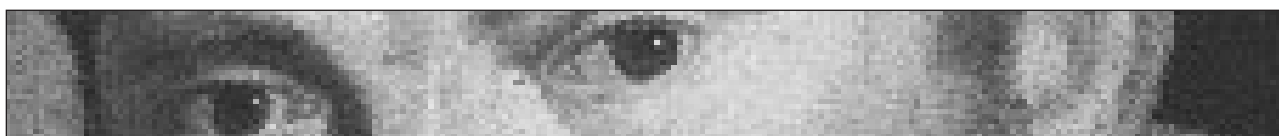
Il Monteverdi fa stampare una *Messa da cappella* la sei voci di studio et fatica grande, essendosi obbligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto [dieci, in realtà, ndr.] fughe che sono nel motetto 'In illo tempore' del Gomberti [Nicolas Gombert, ndr.] e fa stampare unitamente ancora di *Salmi del Vespero della Madonna*, con varie et diverse maniere d' invenzioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo autunno per dedicarli a Sua Santità..." [i due corsivi non sono nell'originale, ndr.].

Chi poteva essere tanto interessato alla produzione musicale 'sacra' di un musicista attivo presso la corte di Mantova, da richiedere così circostanziate notizie? Lo era il cardinale Ferdinando Gonzaga, residente a Roma e destinatario dell'informatica spedita da Mantova il 26 luglio 1610? Il mittente della lettera Bassano Cassola, cantore e vicemaestro di cappella, non lo chiarisce. Quella lettera, più che sollecitata dal destinatario, aveva verosimilmente un suggeritore, non occulto e neppure disinteressato, nella persona dello stesso Monteverdi che di lì a poche settimane, fatta stampare la bella raccolta 'mariana' presso l'editore veneziano Amadino, sarebbe partito alla volta di Roma per offrirla personalmente al dedicatario il papa Paolo V, nella speranza di trarre da quel viaggio qualche concreto beneficio per sé e per suo figlio Francesco, per il quale il genitore aspirava ad un posto nel Seminario Romano, al fine di assicurargli un tranquillo avvenire, più che per vera vocazione 'Franceschino' aveva allora poco più di dieci anni; mentre per sé Monteverdi sognava la nomina a maestro di una delle importanti cappelle musicali romane, anche della stessa Sistina, una volta sciolto da vincoli maritali, perché da poco vedovo, e perciò libero da qualsiasi impe-

dimento giuridico per aspirare a quell'incarico. Della sua grande perizia nella musica sacra, laddove si fosse presentata una concreta possibilità di stabilirsi definitivamente a Roma, avrebbe fatto fede proprio quella raccolta, fresca di stampa (la dedica reca la data del 1 settembre 1610), che lo laureava sommo compositore "sacro" negli stili polifonico, concertante e solistico.

Il viaggio ebbe effettivamente luogo tra settembre e ottobre di quel medesimo 1610, ma nessuna delle sue aspirazioni fu soddisfatta e Monteverdi, per giunta, non venne neppure ricevuto da Paolo V, nonostante le lettere commendatizie recate con sé. Costretto perciò a tornare a Mantova a mani vuote, si mise in cerca di un'altra occasione propizia; la quale giunse tre anni dopo, alla morte del Maestro di cappella della Basilica di San Marco in Venezia, Giulio Cesare Martinengo. La Serenissima, ottenute dai suoi ambasciatori ottime referenze su Monteverdi candidato alla successione, il 19 agosto del 1613 lo insediò solennemente come Maestro di cappella in San Marco, incarico onorato per trent'anni esatti, fino alla fine della sua vita.

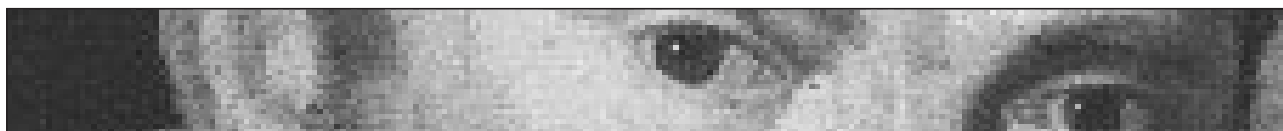
La raccolta musicale pubblicata dall'Amadino, alla quale accennava il cantore ducale Cassola nella sua lettera del luglio 1610, conteneva, a suo dire, due blocchi di composizioni, ambedue destinati ai riti della liturgia cattolica solenne: la Messa e l'Ufficio delle Ore, di cui il Vespro, costituisce la parte più importante e maggiormente esemplificata sotto il profilo musicale nel corso dei secoli; ambedue, a detta dello stesso Cassola, costruiti sopra canti fermi: un mottetto polifonico del Gombert nel caso della Messa; il Canto gregoriano (toni salmodici per i cinque salmi ed il Magnificat, e la relativa intonazione dell'inno 'Ave Maris Stella'), nel caso del Vespro. Messa e Vespro, infine, basati sulle parti cosiddette fisse (Ordinarium) dei rispettivi



riti; le quali, limitandoci al Vespro, sono - dopo la consueta intonazione: *Deus in adutorium meum intende,...* - cinque salmi, l'inno (*Ave Maris Stella*, per la liturgia delle feste mariane) e il *Magnificat*. Ma nel Vespro monteverdiano del 1610, secondo l'edizione dell'Amadino, fra le parti fisse compaiono alcune composizioni che sollevano non pochi interrogativi sull'identità e sui singoli componenti della raccolta. Prima di entrare nel dettaglio del Vespro, in particolare nelle questioni tuttora irrisolte della sua conformazione, val la pena rammentare che del Vespro non esiste una partitura generale, essendo stato stampato - secondo il costume dell'epoca - in parti staccate: otto fascicoli: sette (una ciascuna per le parti della composizione): *Cantus* (soprano), *Sextus* (soprano II), *Altus*, *Tenor*, *Quintus* (tenore II), *Bassus*, *Septimus* (basso II); e l'ottava per il *Bassus generalis*. Le parti strumentali erano riportate, a seconda dei corrispondenti registri, negli stessi fascicoli destinati alle voci; e perciò sul *Bassus generalis* correva la sola nota del "continuo", salvo i casi in cui Monteverdi, desiderando suggerire precise realizzazioni del medesimo, lo arricchì con brandelli di partitura o passi schematici della stessa. Partiamo dal frontespizio dell'edizione a stampa. Gli otto fascicoli hanno identico frontespizio, il quale, nel fascicolo del 'Cantus', recita: "SANCTISSIMAE/VIRGINI/MISSA SENIS VOCIBUS/ AD ECCLESIASTICOS CHOROS /AC VESPERAE PLURIBUS/DECANTANDAE./ CUM NONNULLIS SACRIS CONCENTIBUS, ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata. OPERA/ A CLAUDIO MONTEVERDE/ nuper effecta/ AC BEATISS. PAULO V PONT. MAX. CONSECRATA. Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. MDCX." ("Alla Santissima Vergine/ Messa a sei voci/ per i cori ecclesiastici/ e Vespro da cantarsi a più (voci)/ con alcuni Sacri Concerti / adatti alle cappelle ed alle camere dei Principi/ opera di Claudio Monteverdi/ da poco composta/ e consacrata al beatissimo Paolo V Pontefice Massimo/ Venezia presso Ricciardo Amadino. 1610»).

Sul verso del frontespizio la lunga devota dedica al Papa e la data: Venezia, 1 settembre 1610, che così inizia: "Res quasdam Ecclesiasticas modulibus Musis concinendas, quum in luce emittere vellem..." (volendo io dare alla luce alcune cose ecclesiastiche da cantare sui modi musicali...), la quale sembra anticipare quanto si legge a pag. 9 del *Bassus generalis*, avanti l'attacco del 'Domine ad adiuvandum': "Vespro della Beata Vergine da

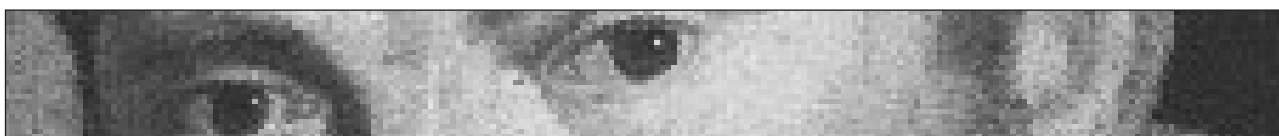
concerto, composto sopra canti fermi", intestazione che, a sua volta, richiama alla lettera quanto preannunciato dal cantore Bassano Cassola al cardinale Ferdinando Gonzaga: «salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventione et armonia, et tutte sopra il canto fermo». Ci si potrebbe domandare come mai il Cassola, annunciando la stampa del 'Vespro' monteverdiano, ne citi solo i salmi. La risposta potrebbe essere che i salmi sono magna pars del Vespro, cinque su sette numeri, dai quali resterebbero esclusi solo l'Inno 'Ave Maris Stella' ed il *Magnificat*; e dunque avrebbe indicato la parte (più rilevante) per il tutto. Resta da esaminare a fondo la stampa dell'Amadino per venire a capo dell'esatta identificazione del Vespro monteverdiano, lasciando fuori la Messa che non presenta, invece, analoghi problemi. Tolta la Messa, il frontespizio sembra dirci chiaramente che il restante contenuto della stampa è costituito da due blocchi: il Vespro ed i Sacri Concerti. Il problema sarebbe perciò solo apparente se questi due blocchi, chiaramente distinti nel frontespizio, non comparissero intrecciati ed intercalati, nella pagine dell'edizione dell'Amadino. Cioè a dire quelli indicati dal Monteverdi come 'Sacri Concerti', distinti dal Vespro vero e proprio (comprendente tutte le parti dell'Ordinarium, e composte 'sopra canti fermi'), compaiono nella stampa fra un salmo e l'altro, il che ha fatto concludere a più d'uno studioso che quei «sacri concerti» andavano intesi come 'obbligatori' sostituti delle antifone dei salmi, al momento della prevista ripetizione dopo il canto del salmo, e, di conseguenza, come parti 'integranti' del Vespro del 1610. Se poi i testi dei 'Sacri concerti' (più precisamente: mottetti solistici o dialogici - 'motetto ad una voce' è il termine che lo stesso Monteverdi, nell'edizione dell'Amadino, usa per 'Pulchra es', primo dei cinque 'Sacri concerti') non appartenevano tutti alla liturgia vespertina mariana ufficiale, non doveva meravigliare più di tanto in un'epoca in cui gli arbitri liturgici erano all'ordine del giorno, come desumiamo dai frequenti richiami all'ordine spediti da Roma all'indirizzo di cattedrali e cappelle nobiliari di un certo prestigio, e come avrebbero potuto far supporre i privilegi della Chiesa "ducale" di Santa Barbara in Mantova, nel caso in cui si fosse dimostrato che ad essa Chiesa ducale fosse rivolta l'importante e complessa opera; ipotesi scartata quando si è presa conoscenza della liturgia 'privilegiata' della Basilica Ducale, attraverso i relativi libri liturgici.



Ci fu, nel lontano passato, chi intese giustificare l'estraneità 'mariana' della maggior parte dei testi dei Sacri Concerti, basandosi sull'annotazione apposta da Monteverdi nell'edizione a stampa, sul *Bassus Generalis*, dove - come abbiamo già detto - si legge "Vespro della beata Vergine *da concerto*", dando per scontato ciò che scontato non è affatto e cioè che esistesse all'epoca di Monteverdi una doppia pratica del Vespro, una 'liturgica' ed una 'da concerto'; e che in un Vespro 'da concerto' ogni arbitrio fosse a maggior ragione consentito; laddove, invece, quella espressione monteverdiana sta ad indicare lo stile 'concertante' del Vespro, distinto nettamente dalla Messa, in stile 'contrappuntistico severo', e dai Sacri Concerti, che sono nello stile solistico 'da camera'.

Dunque i Sacri Concerti - basandosi su una lectio 'facilior' della edizione veneziana, sarebbero delle alternative 'obbligatorie' alla ripetizione delle antifone gregoriane già ascoltate prima di ciascun salmo - costume peraltro assai diffuso. Non solo, questa interpretazione sarebbe confermata dal fatto che Monteverdi, se li aveva messi in quella posizione, voleva dirci che li considerava parte integrante del Vespro e nello stesso ordine di successione seguito dall'autore che è quello progressivo in base al numero di voci impiegate; di conseguenza, secondo tale ipotesi, se li si espungesse dal Vespro, ma anche se, semplicemente, si cambiasse l'ordine di esecuzione ne andrebbe di mezzo l'integrità musicale del Vespro, come l'aveva disegnato Claudio Monteverdi. Siamo arrivati al cuore del problema esegetico della configurazione del Vespro monteverdiano del 1610. Se si eseguono, alternate alle rispettive antifone gregoriane che la stampa monteverdiana non riporta, le parti fisse (*Ordinarium*) del Vespro (*Responsorio iniziale*, i cinque salmi, l'Inno 'Ave Maris Stella' e il *Magnificat*, tutte costruite sopra canti fermi gregoriani e in stile concertato) si interpretano fedelmente le intenzioni di Monteverdi, oppure viene a mancare qualcosa alla completezza del Vespro? Forse le ragioni che indussero Monteverdi a confezionare e pubblicare l'interessante raccolto può recarci qualche utile aiuto esegetico. E' lecito ipotizzare che, volendo presentare al pontefice Paolo V un saggio della sua maestria, il musicista abbia inserito nella raccolta anche brani che servivano solo a far vedere come egli maneggiasse abilmente i diversi stili compositivi in uso nella musica sacra, senza preoccuparsi della loro congruità con il rito liturgico? In fondo, sia l'autore che il dedica-

tario, Paolo V, non avrebbero avuto nessun problema ad identificare sia il Vespro che la Messa, ambedue composti delle sole parti fisse (*Ordinarium*), com'era costume consolidato da secoli, ed ambedue identificabili anche sotto il profilo stilistico, perchè costruiti sopra canti fermi. Inoltre l'ordine con cui compaiono nella stampa i cinque Sacri Concerti (per la verità quattro: *Nigra sum*?, *Pulchra es*?, *Duo Seraphim*?, *Audi Coelum*?) con l'aggiunta della 'Sonata sopra Sancta Maria') in numero crescente di voci impiegate, dovrebbe indurre a pensare che il loro inserimento e soprattutto l'ordine di comparizione, anche ammesso che Monteverdi li abbia intesi come possibili sostituti delle antifone alla fine dei salmi, sia risoluzione assunta in previsione della organizzazione del contenuto della edizione (e perciò anche nell'ipotesi che noi rigettiamo, quella cioè che vorrebbe far rientrare nel Vespro, il *Deus in adiutorium* i cinque salmi, l'Inno ed il *Magnificat* ma anche i cinque Sacri Concerti) l'ordine di successione potrebbe anche cambiare. A questo punto dobbiamo porci la domanda cruciale relativa all'identificazione del Vespro monteverdiano. E se li si omettessimo tutti o in parte, i Sacri Concerti, l'integrità del Vespro monteverdiano risulterebbe compromessa o sarebbe sempre e comunque salvaguardata, in base alla consolidata consuetudine che vuole Messe e Vespro musicali consistere nelle sole parti fisse (*Ordinarium*) di ambedue i riti liturgici, e che, oltre tutto, nel Vespro monteverdiano appaiono strettamente legate dal medesimo stile 'concertante', e dalla medesima costruzione sopra 'canti fermi'? Né va omissa che la consuetudine di intonare della Messa e dei Vespro le sole parti fisse, ha fatto sì che Messe e Vespro potessero essere cantati in più di una festività liturgica - nel nostro caso nelle infinite feste dedicate alla Vergine Maria, previste dalla liturgia cattolica; mentre invece, l'intonazione contemporanea delle parti 'fisse' (*Ordinarium*) e di quelle cosiddette 'mobili' (*Proprium* delle singole festività) avrebbe legato quel gruppo di composizioni, concepito unitariamente, ad una specifica festività, limitandone perciò l'uso ad una sola festività dell'anno liturgico. Per tornare al problema dell'identificazione del Vespro monteverdiano, c'è anche un altro elemento che ci fa propendere per la tesi 'difficilior', da preferirsi sempre seconda la migliore pratica esegetica, per la quale esso consisterebbe nelle sole parti dell'*Ordinarium*. A dispetto delle apparenze, ci farebbe dire l'aurea regola esegetica. L'edizione



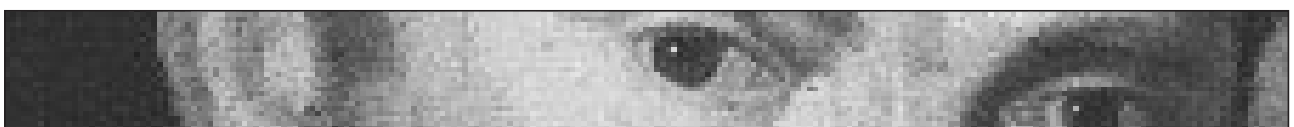
dell'Amadino, infine, ha anche un secondo elemento che lo assimila ad un catalogo, ad un florilegio di composizioni 'ad Vesperas', fatta eccezione per la compattezza ed unitarietà dell'Ordinarium, e cioè la presenza di un Magnificat secondo, diverso dal primo, e non solo per l'assenza dei ritornelli strumentali, a proposito dei quali, nella stessa edizione, all'altezza del primo salmo, Dixit Dominus, si legge 'Li ritornelli si ponno sonar e anche tralasciar secondo il volere'.

L'edizione di Ricciardo Amadino (1610)

- 1. Domine ad adiuvandum.** 'Sex Vocibus et sex Instrumentis si placet'. (È la risposta al celebrante che in apertura del Vespri canta 'Deus in adiutorium meum intende'. Le voci rispondono in stile omofonico, mentre gli strumenti propongono, rielaborata ma riconoscibilissima, la fanfara della 'Toccata' che apre l'Orfeo, fatto rappresentare nel 1607 e stampare nel 1609).
- 2. Dixit Dominus.** Salmo. 'Sex vocibus et sex instrumentis, si placet'. 'Li Ritornelli si ponno sonar et anco tralasciar secondo il volere'. (È il salmo 109, primo dei cinque dell'ordinario dei Vespri per le festività della Beata Vergine. È composto sopra il quarto tono salmodico; le quattro coppie di versetti sono separate da brevi ritornelli strumentali per i quali una nota dell'autore avverte che si possono anche tralasciare, secondo il volere).
- 3. Nigra sum.** 'Motetto ad una voce'. (Il primo dei Sacri Concerti inserito fra i Salmi. Il testo, tratto dal biblico 'Cantico dei Cantici', è affidato ad un a voce sola, tenore, con accompagnamento del semplice continuo dell'organo. È l'unico testo che compare nella liturgia vespertina delle feste dedicate alla Vergine, anche se non fra il primo e secondo Salmo, come appare in questa edizione. Monteverdi ne adotta una versione più lunga di quella in uso nella liturgia, perché vi incorpora il testo di un'altra antifona mariana. È il primo dei brani non costruito 'sopra canti fermi' gregoriani; Monteverdi, nel classificarlo, adotta la dizione 'motetto', assai curiosa per un brano che avrebbe dovuto sostituire la ripetizione dell'antifona gregoriana fra i salmi).
- 4. Laudate Pueri.** Salmo. 'A 8 voci sole ne'l Organo'. (Salmo 112, composto sopra l'ottavo tono salmodico gregoriano).
- 5. Pulchra es.** 'A 2 voci'. (Tratto anche questo dal 'Cantico dei Cantici' e destinato a due voci di soprano, è il secondo dei brani non costruito 'sopra

canti fermi').

- 6. Laetatus sum.** Salmo. 'A sei voci' (e continuo, organo) (Salmo 121, terzo del Vespri, costruito sopra l'ottavo tono salmodico gregoriano, trasportato però alla quarta superiore).
- 7. Duo Seraphim.** 'Tribus vocibus' (e continuo, organo). (Tratto dal 'Libro di Isaia' e, nella seconda parte, dalla Prima Lettera di San Giovanni'. Affidata inizialmente a due tenori, dalle parole 'Tres sunt' in poi si unisce una terza voce, 'altus'. Terzo dei brani non costruito sopra 'canti fermi' gregoriani, non appartiene alla tradizione liturgica o devozionale mariana, semmai a quella trinitaria).
- 8. Nisi Dominus.** Salmo. 'A dieci voci'. (Si tratta del Salmo 126, composto sopra il quinto tono salmodico. Le dieci voci sono distribuite in due cori).
- 9. Audi coelum.** 'Prima ad una voce sola, poi nella fine a sei voci'. (Il testo non appartiene alla tradizione biblica o patristica, bensì alla ricca tradizione devozionale. La prima parte è per una voce sola (tenore) alla quale risponde «in Echo» una seconda voce, anche questa di tenore. Nella parte del Bassus generalis v'è l'indicazione di 'Forte' e 'Piano' rispettivamente per il primo tenore e per il secondo che risponde in eco. La seconda parte è, invece, a sei voci come avverte la stampa: 'Qui entrano le altre cinque parti a cantare').
- 10. Lauda Jerusalem.** 'A Sette voci'. (Salmo 147, quinto del Vespri della Beata Vergine, composto sopra il terzo tono salmodico, a due cori. La ripetizione del canto fermo del tono salmodico è messa in particolare evidenza durante l'intero salmo).
- 11. Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis.** (È a 9 parti: la parte vocale, affidata al Cantus - 'parte che canta sopra la sonata a 8' - intona 11 volte l'invocazione alla Vergine, sempre con la stessa melodia, come si usa nelle litanie da cui è tratta. Gli 8 strumenti sono così specificati: 'Violino da braccio I; Violino da braccio II; Cornetto I; Cornetto II; Trombone o vero viola da braccio - Viola da braccio - Trombone - Trombone doppio').
- 12. Ave Maris Stella.** 'Hanno Ave Maris. a 8'. (È l'Inno del Vespri della Beata Vergine, costruito - come i cinque salmi - sull'omonimo inno gregoriano, ma con la tecnica della melodia gregoriana armonizzata, composto da sette strofe: la prima e l'ultima affidate ad un doppio coro, di quattro voci ciascuno; la seconda e la terza per coro a quattro voci; la quarta, la quinta e la sesta destinate, invece, a voci soliste. La melodia si ripete sempre



identica per tutte le strofe dell'inno).

13. Magnificat. 'A sette voci, e sei instrumenti'. (Composto sopra il primo tono salmodico trasportato alla quarta superiore, è diviso in dodici episodi, affidati ad organici vocali-strumentali differenti, come prescrive, episodio dopo episodio, il Bassus generalis. Ai sei strumenti base prescritti all'inizio altri se ne aggiungono nel corso del brano).

14. Magnificat. 'A 6 voci'. (Composto, come il precedente, sopra il primo tono salmodico trasportato alla quarta superiore e diviso in dodici episodi prevede, a differenza di quello, il solo accompagnamento del continuo dell'organo, per la cui realizzazione il Bassus generalis suggerisce i registri. È la versione semplificata del precedente; o, se si vuole, il primo è la versione più solenne di questo secondo).

Uno o più Vespri di Monteverdi nella raccolta del 1610?

Veniamo ora alle varie ipotesi formulate nel tempo dagli studiosi. Tre almeno.

Prima ipotesi. La più restrittiva. Il Vespro (1610) è composto esclusivamente dalla risposta ('Domine ad adjuvandum me festina') all'intonazione 'gregoriana' ('Deus in adiutorium meum intende') - non va sottovalutata la modalità 'gregoriana' dell'introduzione del celebrante, in quanto avvia l'alternanza fra gregoriano e stile concertante per le parti dell'Ordinarium dei Vespri - dai cinque Salmi, dall'Inno Ave maris stella e dal Magnificat. Le quali parti presentano, inoltre, una forte unità stilistica e compositiva: stile concertante ed impiego del 'cantus firmus' gregoriano. Sebbene possa apparire la più restrittiva, questa interpretazione è quella che apre al Vespro monteverdiano la più ampia possibilità di impiego. E i Sacri Concerti? Monteverdi li avrebbe inseriti nella raccolta solo per dimostrare ai suoi estimatori, ma anche ai suoi detrattori, che sapeva maneggiare ogni stile di composizione, compreso quello del canto da camera solistico, impiegato nei Sacri Concerti, di più largo impiego nel melodramma e nella musica da camera profana, senza per questo volerli considerare parti integranti del suo Vespro (1610).

Seconda ipotesi. Questa seconda considera il Vespro formato da tutte le parti che nella stampa dell'Amadino appaiono dopo la Messa, sulla cui identificazione, per fortuna, non v'è ombra di dubbio. Perciò dal 'Domine ad adjuvandum me festina',

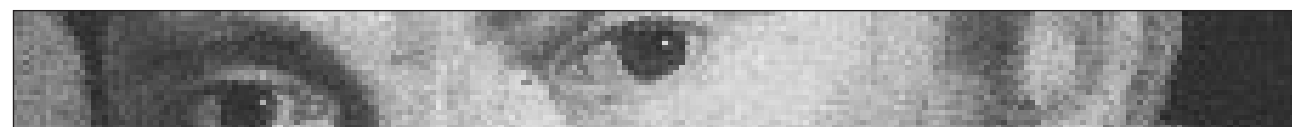
fino al 'Magnificat' tutto è da considerare facente parte del Vespro e tutto va eseguito, e nell'ordine in cui si presenta (ad eccezione del secondo Magnificat, che del primo rappresenta solo un'alternativa). Ciò porterebbe a dire che se non si eseguono tutti i 'concerti', compresa la 'Sonata sopra Sancta Maria', od anche uno solo di essi, si attenta all'unità del Vespro monteverdiano. Sembra questa l'ipotesi esecutiva abbracciata, ad esempio, da quegli interpreti che prima dei cinque salmi e del Magnificat opportunamente inseriscono le antifone gregoriane che costituiscono, nel loro assieme, le parti mobili (o Proprium del Vespro).

Terza ipotesi infine. Il Vespro monteverdiano è composto dalle parti fisse del corrispondente rito mariano; mentre i concerti costituiscono un repertorio dal quale il maestro di cappella può attingere ora uno ora l'altro per questa o quella festività mariana, come sostitutivo della ripetizione dell'antifona gregoriana. Perché Monteverdi non ha messo tutti i sacri concerti alla fine del Vespro canonico? Il dubbio è legittimo. Forse perché intendeva suggerire non tanto la successione od il numero complessivo, quanto semplicemente che ciascuno di essi apparteneva a quel repertorio, dal quale cavare ad libitum una novità da offrire fra le parti fisse che, anche nelle festività solenni, sono sempre uguali. Come accadeva nell'analogo repertorio della Messa, dove si cantavano le parti fisse di una delle tante Messe polifoniche, aggiungendovi, in speciali occasioni, un mottetto di nuova fattura. È evidente che in sede concertistica - come oggi è possibile fare - si possa comunque eseguire l'intera raccolta, senza porsi il problema liturgico-musicale dell'identificazione del Vespro. Ma se si vuole che l'esecuzione concertistica sia il più vicino possibile a quella liturgica - obiettivo non solo lodevole, ma auspicabile - allora tale problema non può essere sempre eluso, neppure in sede concertistica.

Ed ora una quarta (nostra) ipotesi.

Quell'edizione a stampa potrebbe perfino essere la rappresentazione di "un" Vespro di Monteverdi, così come forse (?) venne eseguito in una occasione solenne ed in tempi assai prossimi alla sua pubblicazione, con il dispendio di mezzi previsto fra parti corali, solistiche e strumentali.

Ma non per questo deve necessariamente considerarsi "il" Vespro di Monteverdi, pubblicato a Venezia nel 1610. Il quale, più verosimilmente ed a rigor di logica e tradizione, è composto delle sole parti costruite sopra canti fermi ed in stile concertante.



LA PATRIA DELLA CULTURA DOVE MANCA LA CULTURA DELLA CULTURA

Cultura, cronache dall'asteroide Italia

L'asteroide Italia si è perso nello spazio. Dimentichi del pianeta in cui fino a ieri abbiamo vissuto, sempre meno ci confrontiamo con gli altri, sempre più serriamo le finestre, chiudiamo a chiave non le porte, ma i nostri occhi.

Attardato in un thatcherismo-reaganismo di maniera, chi ci governa sbandiera le superiori ragioni della crisi per giustificare i tagli a ogni investimento in cultura, dai musei alla scuola elementare, dalla musica alla ricerca. Senza sospettare, a quel che sembra, che quella retorica aziendalistica è obsoleta (a cominciare dall'America di Obama) perché si è infranta contro i problemi che ha creato, inclusa la crisi finanziaria in cui navighiamo a vista. Senza nemmeno immaginare che i Paesi più avvertiti (come gli Usa) investono in cultura precisamente per reagire alla crisi, per preparare una stagione più favorevole giocando d'anticipo, puntando sulla cultura perché crea innovazione, favorisce lo sviluppo, promuove democrazia e responsabilità.

La "sinistra", troppo occupata a rincorrere la Lega e Berlusconi sul loro stesso terreno in un cupio dissolvi per definizione perdente, non muove un dito per correggere il tiro, anzi lietamente contribuisce a spingere l'asteroide ulteriormente fuori orbita. Allegria di naufraghi.

Vincenzo Cerami sull'Unità e Gioacchino Lanza Tomasi sul Sole hanno lapidariamente osservato che alla sinistra (come del resto alla destra) «manca la cultura della cultura». Non è un gioco di parole. Cultura della cultura vuol dire (sul pianeta Terra) riflettere, anzi sapere che le attività artistiche, la creazione letteraria, la ricerca scientifica, i progetti museografici, la scuola hanno una funzione alta e insostituibile nella società.

Sono, anzi in Italia furono, luoghi di consapevolezza e di educazione alla creatività, alla democrazia e ai valori civici e identitari: il cuore di quella capacità di crescita endogena che i migliori economisti individuano come uno stimolo potente all'innovazione e all'occupazione non di quei settori specifici, ma di una società nel suo insieme. Ep-

pure destra e "sinistra" troppo facilmente concordano nel genuflettersi davanti alle Superiori Esigenze dell'Economia di Crisi e all'Inevitabile Federalismo (del quale ultimo, peraltro, nessuno indugia a calcolare i costi devastanti).

Allargando le braccia, e magari fingendo di vergognarsi, si tagliano le spese in cultura, dando per scontato che beni culturali, teatro, ricerca siano optional a cui dedicare solo il superfluo (che non c'è mai).

Quasi un anno è passato da quando Baricco ha aperto su Repubblica (24 febbraio 2009) un'ampia discussione sugli investimenti in cultura. In tempi di crisi, questa la sua tesi, non si può pensare che la cultura sia finanziata con fondi pubblici. È arrivato il momento di scegliere. Basta soldi di Stato al teatro, puntiamo sulla scuola e la televisione, le sole cose che contino «nel paesaggio che ci circonda» (per la loro dimensione di massa).

Quanto al teatro, all'opera lirica e così via, «meglio lasciar fare al mercato e non disturbare», tanto più che «se non sono stagnanti, poco ci manca». Ergo: non tagliare fondi a musica e teatro, ma spostarli integralmente sulla scuola e la televisione, «il Paese reale è lì». Proposta volutamente provocatoria, che a destra come a sinistra fu presa troppo spesso alla lettera, suscitando qualche esultanza di troppo (per esempio, dei ministri Brunetta e Bondi).

Proviamo dunque, prendendola alla lettera, a farci a voce alta due domande. Prima domanda: oltre a scuola, televisione e teatro, quale è il posto di altre "voci", come ricerca, università, musei e monumenti? Anch'essi non fanno più parte del Paese reale? Dobbiamo (a "sinistra" come a "destra") vestire il cilicio e chiedere al governo, flagellandoci, di indirizzare anche quelle già scarse risorse su televisione e scuola? "Spostate quei soldi", scriveva Baricco, e intendeva quelli del teatro: ma siamo sicuri che per una delle "voci" della cultura si possano usare sempre e solo i soldi di altre "voci" della stessa natura?

Perché non possiamo dire: "spostate soldi" sulla cultura, ma prendendoli da opere costose e dannose come il minacciato Ponte sullo Stretto, dal cosiddetto salvataggio Alitalia che ha borseggiato il con-

tributente, o riducendo i costi della Tav (il quadruplo, per chilometro, che in Francia)? Lista, inutile dirlo, che può allungarsi a piacimento. E perché non proviamo a recuperare anche solo in parte la gigantesca evasione fiscale, in cui l'Italia detiene il record mondiale (300 miliardi l'anno di imponibile non dichiarato secondo il Corriere della Sera). A meno che l'evasione non sia "in sintonia con l'intimo sentimento di moralità", come dichiarò Berlusconi in un discorso alla Guardia di Finanza (11 novembre 2004).

Seconda domanda: ma in quale Paese al mondo si è mai dovuto scegliere fra scuola e musica, fra televisione e teatro? Perché non è possibile promuovere tutte le attività culturali? Negli Stati Uniti, persino i biglietti per andare all'opera sono deducibili dal reddito (e in tal modo indirettamente finanziano il teatro). Ha mille volte ragione Baricco di chiedere più soldi per la scuola e una decente Tv pubblica che recuperi (se mai è possibile) il degrado culturale che proprio la televisione, privata e pubblica, va consolidando. Ma i tagli degli ultimi anni (con governi d'ogni segno) a beni culturali e teatro non si sono tradotti in vantaggi né per la Tv né per la scuola. Incrementare le risorse della scuola è essenziale; ma perché farlo strappando risorse ad altre "voci" del già magrissimo paniere della cultura? Se nell'asteroide Italia queste domande trovano così poche voci convinte, a destra esattamente come a "sinistra", è perché vi manca la cultura della cultura. Celebrando i funebri rituali della crisi, tappandoci gli occhi davanti all'evasione fiscale e agli sprechi in spese pubbliche non necessarie anzi dannose, dovremo veder morire l'opera lirica o il museo che in Italia sono nati, e intanto prosperano sul pianeta Terra, da Berlino a New York a Melbourne? Dovremo assistere impotenti alla devastazione del paesaggio culturale italiano (e, non dimentichiamolo, alla cementificazione del paesaggio reale)? A quel che pare, anche la "sinistra" ha innalzato a principio supremo quello che Keynes chiamava «l'incubo del contabile», e cioè il pregiudizio secondo cui nulla si può fare, se non comporta immediati frutti economici. «Invece di utilizzare l'immenso incremento delle risorse materiali e tecniche per costruire la città delle meraviglie, abbiamo creato ghetti e basifondi; e si ritiene che sia giusto così perché "fruttano", mentre - nell'imbecille linguaggio economicistico - la città delle meraviglie potrebbe "ipototecare il futuro"». E Keynes continua: questa «regola autodistruttiva di calcolo finanziario governa ogni aspetto della vita. Distruggiamo le campagne perché le bellezze naturali non hanno valore

economico. Saremmo capaci di fermare il sole e le stelle perché non ci danno alcun dividendo». Sorgerà mai, nell'asteroide Italia, una sinistra capace di capire che chiudere teatri e musei sarebbe come fermare il sole e le stelle?

Salvatore Settis
(La Repubblica, 18.2.2010)

Incultura

Gli orchestrali che hanno suonato nel concerto di Capodanno alla Fenice di Venezia, avevano nel taschino della giacca un nastro tricolore. È stato un segno di protesta per i pesanti tagli alle Fondazioni liriche inferti dal governo. Perché il nastro bianco, rosso e verde? Per ricordare agli italiani che si sta uccidendo una loro grande eccellenza di prestigio mondiale: la musica. Al di là della specifica e annosa questione degli enti lirici, mai risolta, nel vedere quella sorta di umiliata decorazione appesa agli occhiali dei musicisti, mi sono chiesto subito qual è il punto di vista del mio partito, del PD, sull'argomento, e soprattutto se il nuovo assetto messo in piedi da D'Alema-Bersani ha un qualche interesse per la Cultura e per l'Arte del nostro Paese. Rispondo senza esitazione: no, non ha alcun interesse per la Cultura e per l'Arte, perché, né più né meno della destra, non possiede la cultura della cultura. La nostra classe al potere proviene dalla ex piccola borghesia, tradizionalmente sottoculturale quando non smaccatamente anticulturale. Sia per Tremonti che per Bersani la cultura è un passatempo, un hobby di cui si può fare a meno in tempo di crisi economica. Addolora che il PD, sull'argomento cultura non abbia nulla da dire.

Mi servirebbe molto più spazio per dimostrare con obiettività che il Pd, buttando a mare la cultura, fa un errore di pesanti dimensioni. Dimostra di voler staccare la spina da ciò che lo collega alla realtà più profonda degli italiani, e che non tiene più in giusta considerazione gli studiosi e gli artisti del nostro Paese, da sempre appartenenti, in maggioranza, all'area della sinistra. Il Pd consegna il suo più prezioso capitale ad altre forze politiche (Ah, se Di Pietro fosse meno piccolo borghese!). Sono convinto che se il Pd perde per strada l'Italia del libero pensiero, non gli resta che il mero, burocratico, tristissimo conto delle tessere.

Vincenzo Cerami
(L'Unità, 3.I. 2010)

Destra e sinistra per me pari sono: manca a tutti la cultura della cultura

Un paio di settimane fa Vincenzo Cerami, scrittore, come si è firmato umilmente sull'Unità, si è chiesto se "il nuovo assetto messo insieme da D'Alema-Bersani abbia un qualche interesse per la cultura e per l'arte del nostro Paese". E la risposta è stata: "Senza esitazione: no. Perché la sinistra né più né meno della destra non possiede la cultura della cultura". A una persona della mia generazione questa constatazione è giunta come conferma del malessere in cui si trova più di un elettore della sinistra.

L'intervento di Cerami prendeva le mosse da una protesta ormai endemica dei dipendenti delle fondazioni lirico-sinfoniche. Ma il problema non è quello di difendere 6mila fra i più tutelati dipendenti pubblici della nostra repubblica - tanta è l'occupazione del comparto - quanto di ripercorrere cosa ha significato la parola cultura nel Pci degli anni Sessanta.

Quando veniva varato lo statuto dei lavoratori, la sinistra intera soffriva di un ritardo progettuale nella comprensione dello sviluppo industriale. L'analisi marxiana del plusvalore risaliva alle origini della fabbrica reso possibile dalla macchina a vapore. L'industria offriva ai compratori prodotti in quantità impensabile al tempo dell'artigianato. Il profitto era certo, come lo è stato di recente il profitto nelle tecnologie informatiche. Donde la teoria di un plusvalore assicurato che andava ridistribuito. Al diffondersi delle tecnologie si entra nell'era della concorrenza. Ora la fabbrica può fallire, e stiamo attraversando una congiuntura dove spesso fallisce. Lo statuto dei lavoratori si è appoggiato su queste premesse. La tutela a prescindere dall'esistenza del plusvalore. Le conseguenze, come ritardo storico, sono sotto gli occhi di tutti. Differente era invece la presenza della sinistra nel campo culturale. Essa discendeva dalla tesi dell'intellettuale organico gramsciano. Il rapporto con gli intellettuali e gli artisti si trasformò in un laboratorio di fermenti critici, di partecipazione al valore speculativo dell'attività artistica. La sinistra, nel connaturato anticonformismo della ricerca artistica, nella denuncia del mondo mercificato portata avanti dalla scuola di Francoforte, trovò allora sostegno per affrancarsi dal fondamentalismo, per uscire dalla logica degli schieramenti che dividevano l'Europa. La presenza di Giorgio Napolitano alle prime di Nono e Abbado testimoniava l'attenzione della sinistra a un mondo non omologato, la speranza che l'arte potesse anche correggere la po-

litica, la deriva di un politica tentata dalla sola ricerca del consenso.

Si cercava allora uno spirito nelle cose, la storia della creatività artistica era la storia del diverso. Era la storia di singoli e di gruppi che attestavano la nostra ansia metalinguistica o magari metafisica. Si leggevano le grandi storie delle civiltà: Huizinga, Chastel, e poi Panofsky e Gombrich. Si citava Mondrian: "Nessun pittore ha dipinto un albero perché ha visto un albero, ma perché ha visto come altri pittori hanno dipinto un albero". L'universo fisico non soddisfa la nostra conoscenza, e senza una ricerca continua su quel che l'universo fisico ha rappresentato nella storia dell'uomo non si rende giustizia alla sua natura duale: soggetto alla legge della causa ed effetto, ma a questa contestualmente ribelle.

Nell'Italia telecraticamente governata, come direbbe Vanni Sartori, cosa resta della nostra antica illusione? A sinistra poco o niente. Quando il sindaco di Bologna (Bologna!) sceglie come assessore alla Cultura Nicoletta Mantovani, seconda moglie di big Luciano si capisce che la serie delle vittorie elettorali di Berlusconi non è conclusa. Venditore impareggiabile e inimitabile, ha costretto l'avversario a battersi sul proprio terreno. Cosa propone l'assessore alla Cultura? Un memorial concertistico Pavarotti che si incaglia in un mare di impicci. Fortuna vuole che in questi giorni radio Classica abbia trasmesso un Trovatore anni Settanta con Pavarotti dal Met diretto da James Levine. Ho risentito la voce adorata, il suono e la scansione di Luciano prima dell'ippica e dei concerti connessi. Il sindaco afferma che la Mantovani sarà un mago degli eventi. Ma non sa quello che fa. Mentre Berlusconi sa quel che fa quando mette in campo la Carfagna. In tanto grigiore al ministero per i Beni culturali si vive una stagione bonapartista senza che la sinistra se ne accorga. Vi è un manager per la gestione economica delle antichità e belle arti, la gestione delle fondazioni liriche è data a vari manager che non hanno alcuna idea del prodotto da smerciare, in barba anche alla legge che parla quantomeno di esperti del settore, e si parla di una riforma senza sognarsi di effettuare una ricognizione sulla gestione dello spettacolo musicale nei principali paesi della comunità europea.

Dati e cifre sono scomodi. Nel 2009 le sofferenze delle fondazioni sono a quota 290 milioni, dati forniti dal ministro nella audizione in Senato, ma sempre 28 ore lavorative a settimana per i professori d'orchestra. Quando le ore lavorative delle orchestre sono 20 per le file e 16 per le prime parti alla Scala ed altrove.

Eppure in tanto grigiore Milano si distingue. Quando la Scala riuscì a perdere in un sol colpo il più italiano dei grandi direttori d'orchestra e il manager più lodato dell'area socialista, Berlusconi, cui fa difetto la prudenza della parola, affermò che per lui il pozzo senza fondo della Scala poteva anche andar a farsi benedire. Ma Bruno Ermolli si fece dar la delega, riempì d'acqua il pozzo (7-10 milioni di perdita l'anno e molto più in apporto capitale) e invece di prendere un manager decise che il sovrintendente sarebbe stato scelto fra i grandi professionisti europei. Stéphane Lissner potrà piacere o non piacere, ma quando impagina un concerto in onore di Plácido Domingo propone il primo atto della Walküre con Nina Stemme, la miglior voce wagneriana del momento, e lo dirige Daniel Barenboim. A Verona il concerto Domingo di luglio era stato una rassegna di arte varia. La Lega veronese continua a pensare che l'Arena socialpopolare sarà fonte di reddito. Ma in pochi anni la moneta buona scaccerà la cattiva. Verona sarà un

luogo di dopolavoristi e Salisburgo continuerà a crescere. E poi vi è sempre la trahison des clercs. Mimmo de Masi conosce McLuhan meglio di me, ma non vede nella frase "il mezzo è il messaggio" un segnale d'allarme. Ne fa anzi la propria linea operativa. Inaugura l'auditorio di Niemeyer a Ravello con la fanfara dei carabinieri e prosegue con un concerto di Lucio Dalla. Il deprecato governo anche nel dir no qualche volta ha le sue buone ragioni. Ha detto no al grande evento per il Forum delle Culture.

Nel mentre a Napoli si susseguono le riunioni di associazioni, istituzioni, cooperative e categorie per stabilire la quota che toccherà a ciascuno del mega evento da tre miliardi e oltre. Ogni consigliere di circoscrizione attende e contratta la propria quota, e, non per malizia, ma per pura statistica ambientale, se qualcuno fra questi è contiguo ai Casalesi va bene lo stesso.

Gioacchino Lanza Tomasi
(Il Sole 24 Ore, 17.I.2010)

Caro direttore del "Fatto Quotidiano",

La maggioranza di centrodestra nel CdA della Rai e il suo incredibile direttore (o normalizzatore) generale non solo hanno accettato di imbavagliare il servizio pubblico durante la campagna elettorale, ma non rispondono nemmeno alle sollecitazioni e agli appelli perché l'azienda usi più correttamente le entrate del canone (1,6 miliardi di euro l'anno, non bruscolini). Assieme a Luigi Manconi per il Comitato per la Bellezza e a Beppe Giulietti per Articolo 21 mi sono permesso di riproporre indirizzando al presidente Garimberti, al direttore generale Masi e agli otto consiglieri l'appello sottoscritto alcuni anni fa da oltre duecento operatori (dalla A di Accardo alla V di Vlad) affinché l'emittente di Stato ridia spazio alla musica, all'arte, al teatro, alla cultura insomma, oggi particolarmente neglette. La riproposizione prendeva spunto dal successo incontrato dalla puntata di "Che tempo che fa" dedicata da Fabio Fazio alla grande musica, con Barenboim e Abbado e da quello, inatteso, di un documentario su Assisi della medioevista Chiara Frugoni. In seguito lo share è stato anche più alto per le puntate di "Che tempo che fa" dedicate a José Carreras e soprattutto a Claudio Abbado. Perché non provarci di più?

Per la musica, paradossalmente, Mediaset ha una rubrica di un'ora – il Loggione, di buona fattura – la domenica mattina, mentre la Rai non offre nulla di simile, "Palcoscenico" è sempre più rattappata, non c'è un magazine dedicato allo spettacolo di qualità. Negli stessi Tg, andati in pensione alcuni specialisti di cultura e beni culturali (penso a Fernando Ferrigno del Tg3, a Nino Criscenti di Rai3 o a Tina Lepri del Tg2), ci sono buchi evidenti. Nulla di paragonabile ai tempi in cui la Rai realizzava il concorso Maria Callas (lanciando col vincitore Ildar Abdrazakov altri venti cantanti in carriera), trasmetteva numerose opere e concerti, produceva lo speciale in due puntate su Maurizio Pollini (Criscenti e Cappelletto) oppure lo straordinario "Verdincanto", condotto da Michele Mirabella, con 10.000 coristi, molti dei quali bambini, venuti da tutta Italia al Palalottomatica a cantare insieme alcune arie (Purcell, Mozart, Verdi) imparate dal maestro Siminovich via internet, satellite, ecc. La Rai aveva regalato alle scuole, nell'anno verdiano 2001, ben settemila parabole.

Ebbene, hanno fornito risposta, anche circostanziata, al nostro appello soltanto il presidente della Rai Paolo Garimberti e i due consiglieri espressi dall'area di centro sinistra Nino Rizzo Nervo e Giorgio Van Straten. Dagli altri componenti del CdA – Bianchi Clerici, De Laurentis, Gorla, Petroni, Rositani, Verro – e dal direttore generale Mauro Masi neppure un biglietto di ricevuta, neppure un generico saluto. Nulla di nulla.

Né ha avuto esito più fortunato la richiesta alla Rai di trasmettere, nei giorni successivi alla desolante vicenda di Rossano, il film di Pietro Germi "Il cammino della speranza" (1952), sceneggiato da Fellini e Pinelli, nel quale si racconta l'odissea di un gruppo di migranti italiani i quali cercano di entrare clandestinamente in Francia. Era un modo efficace di far capire ad una platea vasta di utenti, di giovani in particolare, un pezzo di storia, di quando noi italiani eravamo i "neri" che entravano clandestini, a decine e decine di migliaia, nei Paesi europei più sviluppati o negli Stati Uniti. Il film di Germi infatti rientra, ancora per poco, nei diritti della Rai. Anche in questo caso, zero risposte. Questa è la Rai di oggi, di tutto di meno, quasi zero. E un confronto sempre più desolante con le consorelle pubbliche europee. Per dirne una:

ARD, tedesca, ha sei orchestre sinfoniche e BBC tre.

Grazie dell'ospitalità, un saluto amichevole

Vittorio Emiliani
(Il Fatto Quotidiano, 27 III 2010)

PRECISAZIONI

Angelo Balducci, nell'interrogatorio dei giudici fiorentini ha dichiarato che suo figlio, Filippo, trent'anni, ancora senza lavoro sicuro, e che aveva aperto una scuola di musica evidentemente chiusa, ha trovato lavoro, con un contratto 'presso il Conservatorio di Santa Cecilia'. Balducci padre ha confuso il Conservatorio romano con l'omonima Accademia, presso la quale, invece, suo figlio Filippo ha effettivamente un incarico di collaborazione a termine, della durata di un anno - scadenza luglio 2010 - con un compenso mensile di 2.000,00 Euro (come hanno pubblicato i giornali), presso la direzione artistica dell'Accademia, per progetti riguardanti la musica sacra (di cui il programma generale dell'Accademia non fa menzione alcuna) e il prossimo 'Belcanto Festival' 2010 (in svolgimento a settembre, ma del quale ancora non si conosce il programma), specificamente per le celebrazioni dell'Unità di Italia, previste dal festival. Musica per Roma ha precisato che Filippo Balducci non ha mai lavorato per detta società, come qualcuno ha scritto, bensì per 'Accademia di Santa Cecilia.

Filippo Balducci, secondo l'Accademia di Santa Cecilia, vanta specifica competenza nel campo della musica sacra, come attestano il suo Diploma di Organo, conseguito presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra, e la Laurea in Teologia conseguita presso la Pontificia Università Lateranense; ed anche una pubblicazione, edita dalla Libreria Editrice Vaticana nel 2000, in occasione del Giubileo, in coppia con Fabrizio Terrone, dal titolo: "Musiche sacre rinascimentali in uso nella Chiesa di S. Giovanni Battista de'Fiorentini in Roma" (Suo padre Angelo, all'epoca, era a capo della complessa macchina organizzativa del Giubileo). Quanto alle celebrazioni musicali per l'Unità d'Italia - previste anche all'interno del prossimo 'Belcanto Festival' e per le quali lavora Filippo Balducci - l'Accademia di Santa Cecilia, in collaborazione con la Presidenza del Consiglio dei Ministri, lo scorso gennaio, ha presentato il calendario ufficiale. Alla presentazione, oltre al prof. Cagli, Presidente dell'Accademia, erano presenti gli altri partners del progetto, e cioè il dott. Carlo Feltrinelli (Fondazione Feltrinelli) ed il prof. Giuseppe Vacca (Istituto Gramsci). Mentre l'invito per il concerto inaugurale delle celebrazioni, affidato alla Banda dell'Esercito, lo scorso 3 febbraio, partita con le firme congiunte di Bruno Cagli, 'Sovrintendente dell'Accademia' e di Mauro Della

Giovampaola, 'Direttore Generale dell'Unità Tecnica di Missione per i 150 anni dell'Unità d'Italia', in carcere (Angelo Balducci, padre di Filippo, e Presidente del Consiglio dei Lavori Pubblici, era il titolare del troncone 'romano' dei grandi lavori da effettuare per tale ricorrenza).

Stando comunque alle intercettazioni telefoniche, è al Direttore generale dello Spettacolo dal vivo, dott. Salvatore Nastasi, che fu segnalato il giovane Balducci; e il Presidente-Sovrintendente dell'Accademia di Santa Cecilia, prof. Bruno Cagli, sollecitato, lo ha materialmente assunto, con contratto di 'collaborazione professionale/progetto'.

APPELLI

Salviamo l'IRTEM. L'Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale è condannato a scomparire. I sempre maggiori tagli alle sovvenzioni non permettono più di continuare a svolgere l'attività di ricerca e di diffusione iniziata ben venticinque anni fa. Le nostre ricercatrici hanno già perso il loro lavoro ed il prezioso materiale audiovisivo e multimediale custodito negli archivi dell'Istituto rischia fortemente la dispersione. Chiediamo ai nostri amici e sostenitori di dimostrarci la loro solidarietà inviandoci una email, o firmando questo appello. Email e firme saranno inoltrate ai referenti del Ministero dei Beni culturali e del Comune di Roma. Ringraziamo e salutiamo tutti gli studiosi, i ricercatori, il pubblico che ci sono stati preziosi interlocutori in tutti questi anni. Il Presidente Carlo Marinelli, anche a nome dei soci, delle ricercatrici e dei collaboratori (www.irtem.it)

LETTERE

Caro direttore, uno studia anni ed anni per raggiungere una meta, mette in gioco sogni, ambizioni, passioni, sentimenti, macina note, tante note sperando che servano a regalare emozioni e ad esercitare la professione di musicista... poi, all'improvviso, fuori dell'amato conservatorio, si ritrova da solo ad affrontare la realtà che non conosceva affatto. Che fare allora per non gettare alle ortiche l'amato strumento ed anni ed anni di studio? Le scrivo, direttore, per raccontarle di una bella esperienza ('I Leoncini d'Abruzzo') nata dall'intraprendenza di alcuni e radicata in un centro della nostra meravigliosa ed attiva provincia, Pescina, in provincia dell'Aquila.

Il Circolo Musicale Banda 'I Leoncini d'Abruzzo', è un'associazione nata a Pescina (L'Aquila) nel

1986 ad opera del . M. Ezio Di Luzio e del presidente Antonio Botticchio , sulle orme della celeberrima “Leonessa d’Italia”, gruppo musicale sorto nel 1801(il più antico gruppo bandistico abruzzese). Testimone battesimale fu l’indimenticato ed amatissimo Severino Gazzelloni il quale, ascoltando una loro esibizione, rimase sorpreso e ne augurò il successo. Da allora, l’Orchestra di fiati dei Leoncini d’Abruzzo guidata dal M° Paolo Alfano e composta in grande percentuale da elementi diplomati al Conservatorio di musica “A. Casella” di L’Aquila, si è affermata conquistando nel 2002 il primo premio al Concorso Internazionale ‘Città di Malgrat De Mar’ (Spagna), nel 2003 il premio della critica alla Maratona Internazionale ‘Città di Praga’ (Repubblica Ceca), nel 2005 il primo premio al Concorso Nazionale ‘Città di Scandicci’ (Firenze), e nel 2009 il Primo premio e la Medaglia d’Argento del Presidente della Repubblica, al Concorso Nazionale ‘Città di Laino Borgo’ (Cosenza). Il gruppo viene periodicamente ‘rafforzato’ attraverso l’attività formativa e di perfezionamento della scuola di musica presente all’interno della stessa associazione (vi hanno insegnato Jan Van Der Roost, Cosè Alcacer Durà, Antonio Ruggeri, Basilio Sanfilippo). Testimonianza della propria attività resta fissata in alcuni CD realizzati esclusivamente con l’autofinanziamento. L’orchestra è stata più volte invitata in trasmissioni Rai (RAI 1, RAI 2, RAI 3) e le sue registrazioni trasmesse da emittenti radiofoniche, come Radio Vaticana. Quello dei Leoncini d’Abruzzo rappresenta un esempio per tutti i giovani musicisti che con la determinazione, la perseveranza ed il sacrificio continuo, riescono ad emergere al di fuori delle grandi realtà. Nell’organizzazione logistica, fondamentale l’appoggio fornito dall’amministrazione comunale che, offrendo l’uso di locali in cambio di periodiche esibizioni, ha permesso la nascita di una vera e propria scuola di musica che oggi conta un centinaio di allievi. All’associazione possono iscriversi musicisti ma anche chiunque voglia partecipare alla sua attività. L’Associazione bandistica è iscritta all’A.N.B.I.M.A. (Ass. Naz. Bande Italiane) presieduta dal Cav. Carlo Monguzzi. Con il passare del tempo, molti allievi della scuola di musica di Pescina, hanno proseguito e portato a termine gli studi presso i conservatori di musica, accrescendo quindi, grazie al loro contributo, il livello artistico dell’associazione che nel tempo si è consolidato, ed ha allargato la sua attività . Accanto alla scuola di musica ed alla banda sono nati un coro folkloristico, un coro di voci bianche, due ensembles di musica d’insieme e, fiore all’occhiello,

l’Orchestra di fiati composta da 50 musicisti. Grazie dell’attenzione.sono sicuro che la nostra esperienza potrà servire di esempio anche ad altri.

Paolo Alfano

MOSTRE

Il Conservatorio di Praga , fondato nel 1808, e l’Università di Carlo, fondata nel 1348, sono i più antichi istituti culturali e di pubblica istruzione dell’ Europa centrale (solo il Conservatorio di Parigi, fondato nel 1798, è più antico di quello di Praga che ha avuto fra i suoi direttori A. Benevitz e A.Dvorak). Il Conservatorio di Praga svolge intensa attività anche all’estero (la sua Orchestra sinfonica ha vinto alcuni anni fa il Primo premio del concorso internazionale 'Herbert von Karajan' a Berlino). Sono nella memoria di tutti i concerti dell’ Orchestra sinfonica del Conservatorio di Praga al Teatro La Scala di Milano, in Vaticano, a Napoli, Bari, Palermo, ecc. Inoltre, tutti i membri della Filarmonica ceca, dell’Orchestra sinfonica di Praga, dell’ Orchestra della radio e di celebri quartetti, si sono diplomati al Conservatorio di Praga che, nel triennio 2008-2011, ha avviato una serie di manifestazioni concertistiche ed espositive per festeggiare i primi due secoli dalla fondazione. La mostra, che ne racconta attraverso le immagini la storia, approda questo mese in Italia, e oltre Brescia e Napoli, verrà ospitata al Conservatorio 'Casella' dell’Aquila, dove sarà visibile durante tutto il mese di maggio. La mostra è stata già presentata a Parigi, Londra, Mosca, New York, Bratislava, Varsavia, Zagabria. Per il vernissage aquilano, il 4 maggio, concerto cameristico con musiche di autori boemi, affidato, congiuntamente, a strumentisti dei due Conservatori, praghese ed aquilano.

Il 3 aprile è morto Maurizio Pratola, nostro collega, che svolgeva da anni con grande competenza il ruolo di bibliotecario del Casella. Maurizio, che abbiamo cosciuto bene ed al quale ci legava una bella amicizia resa più forte dalla comune passione per i libri e la ricerca, era un fine, intelligente ed aggiornatissimo musicologo, specializzato nello studio ed esecuzione della musica antica. Noi stessi ne abbiamo spesso sfruttato tale sua competenza nei consueti regolari incontri in biblioteca; come anche i tanti allievi e colleghi che a lui si rivolgevano per ricevere consiglio su una ricerca. Maurizio era gentile e dava sempre il consiglio giusto per avviare od approfondire uno studio, specie poi nel suo settore. La malattia ce lo ha tolto, ancora giovane: alla famiglia ed anche a noi. L’ultima volta che lo abbiamo incontrato, poco più d’un mese prima della sua scomparsa, alla nostra domanda relativa alla sua salute, ha risposto, accennando un sorriso: passiamo oltre! Ciao Maurizio, ti saluta tutto il Casella (P.A.)

@



Ministero per i Beni e le Attività Culturali

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

Rome

22 FEB 2010

Prot. n. 2367/S.04.01.02/1.1.

AGLI ORGANISMI DI SPETTACOLO
DAL VIVO

A TUTTI I DIRIGENTI

SEDE

OGGETTO: Circolare applicativa sull'erogazione delle anticipazioni 2010 a favore dello Spettacolo dal Vivo

Com'è noto, l'art. 6 del decreto legge n. 314/2004 e le specifiche disposizioni poste dai DD.MM. 8.11.2007, 9.11.2007, 12.11.2007 e 20.11.2007 hanno previsto che annualmente possono essere disposte "anticipazioni" – pari al 50% della sovvenzione assegnata nel precedente esercizio – a soggetti operanti nello Spettacolo dal Vivo che presentino i necessari requisiti ed abbiano ottemperato a determinati adempimenti.

Inoltre i citati Decreti Ministeriali, sempre in relazione alle anticipazioni, prevedono che: "... il Direttore Generale per lo Spettacolo dal Vivo può disporre la liquidazione, in ragione del 50% del contributo assegnato nell'anno precedente, di anticipazioni sui contributi ancora da assegnarsi a soggetti che abbiano presentato regolare domanda ai sensi del presente decreto e che siano stati destinatari del contributo per almeno tre anni e ne abbiano regolarmente documentato l'attività: Con provvedimento del Direttore Generale possono essere stabilite garanzie in relazione all'anticipata liquidazione di cui al presente comma".

Tali ultime disposizioni sono state poste a tutela dell'Amministrazione, soprattutto in un anno, quale il 2010, in cui – per generali esigenze correlate al contenimento delle spesa pubblica e nel rispetto delle norme stabilite in seno all'Unione Europea – la Legge Finanziaria ha notevolmente ridotto gli stanziamenti del F.U.S.; occorre anche considerare i casi in cui si sia profilata una riduzione dell'attività artistica e un regresso della regolarità gestionale-amministrativa.

E' appena il caso di sottolineare, infatti, che l'anticipazione costituisce un beneficio che precede qualsiasi pronuncia sulle attività 2010 da parte delle Commissioni Consultive e che, d'altra parte, impegna notevolmente l'Amministrazione sotto il profilo finanziario.



Ministero per i Beni e le Attività Culturali

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

Ciò premesso si stabiliscono, qui di seguito, i criteri generali di applicazione delle norme sulle anticipazioni e le disposizioni di garanzia per l'anno in corso:

- CRITERI GENERALI DI APPLICAZIONE DELLA NORMA :

Gli Organismi ai quali questa Direzione Generale è autorizzata a liquidare l'anticipazione, si individuano in quelli che:

- a) abbiano presentato regolare istanza di contributo per l'esercizio in corso;
- b) siano stati destinatari di contributi negli ultimi tre anni;
- c) abbiano regolarmente documentato l'attività dell'ultimo triennio.

Per quanto riguarda il punto a) deve intendersi regolare l'istanza 2010 che, oltrechè trasmessa nei termini, sia stata inviata in ottemperanza alle norme sulla presentazione delle istanze di sovvenzione introdotte all'art. 4 dei DD.MM. di settore sopra citati.

Per quanto riguarda il punto b) si stabilisce:

- che i soggetti destinatari dell'anticipazione devono avere ottenuto sovvenzioni annuali in tutti e tre gli anni del triennio 2007-2009. L'eventuale rinuncia ad anche una di dette sovvenzioni fa venir meno la possibilità di ottenere l'anticipazione;

- che possono essere considerati destinatari dell'anticipazione anche Organismi che rientrino nel criterio sub b) avendo ottenuto sovvenzioni per settori diversi di attività (es.: fino al 2007 per la promozione e successivamente per l'organizzazione di festival o altro);

Per quanto riguarda il punto c) è indispensabile che i bilanci consuntivi del 2007, 2008 e 2009 siano pervenuti mediante la completa compilazione, anche in questo caso, delle apposite modulistiche.

Si precisa, inoltre, che sui bilanci consuntivi 2009 sprovvisti di liberatoria Enpals verrà effettuato, prima del pagamento dell'anticipazione, il controllo per tutti gli istanti delle dichiarazioni attestanti il pagamento degli oneri contributivi/previdenziali mediante richiesta diretta di questo Ministero all'Enpals.

Le domande dovranno comunque essere inviate in carta semplice secondo lo schema allegato.

Con specifico riferimento ai concorsi musicali che si svolgono con cadenza biennale, la regolarità dei consuntivi deve riferirsi, ovviamente, non all'ultimo triennio, ma agli ultimi tre anni nei quali è stata assegnata la sovvenzione.



Ministero per i Beni e le Attività Culturali

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

- DISPOSIZIONI DI GARANZIA PER L'ANNO 2010:

Per tutti i settori dello Spettacolo dal Vivo (ATTIVITA' di PROSA, ATTIVITA' MUSICALI, ATTIVITA' di DANZA, CIRCHI ed ATTIVITA' DI SPETTACOLO VIAGGIANTE) si dispone che possono essere accolte istanze di anticipazione presentate da Soggetti che, nel corso del 2009, abbiano ottenuto una sovvenzione in misura uguale o superiore ad € 30.000,00 (trentamila/00).

Si dispone infine che, qualsiasi sia stata l'entità della sovvenzione del 2009, debbano rimanere esclusi dal beneficio dell'anticipazione quei Soggetti la cui attività, nel 2009, sia stata destinataria di una sovvenzione ridotta in misura pari o superiore al 50% rispetto a quella assegnata nel 2008.

IL DIRETTORE GENERALE
(Dott. Salvatore Nastasi)

Conservatorio 'Alfredo Casella'

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

MUSIC@

Bimestrale di musica Anno V. N.18. Maggio-Giugno 2010

Direttore: Pietro Acquafredda

Progetto grafico e Impaginazione: Barbara Pre
consultabile sul sito: www.consaq.it

Versione online: Alessio Gabriele

Redazione: music@consaq.it

Hanno collaborato a questo numero:

Domenico Carboni, Stéphane Lissner, Roberto Pagano, Walter Tortoreto, Nicola Verzina

Abbiamo ritrovato (Piano Time, Applausi) e ripubblicato scritti di:
Giorgio Gualerzi, Loredana Lipperini, Umberto Padroni

Letto sulla Stampa:

(La Repubblica - L'Unità - Il Sole 24 Ore, Il Fatto Quotidiano)
Salvatore Settis, Vincenzo Cerami, Gioacchino Lanza Tomasi, Vittorio Emiliani

Documenti:

Circ. Min.(n.2367 del 20. II. 2010) anticipazioni 2010 spettacolo dal vivo

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

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