

MUSIC @

N.19 BIMESTRALE ANNO V LUGLIO-AGOSTO 2010

LA MUSICA IN ITALIA
COLPITA AL CUORE
RIDOTTA AL SILENZIO



www.op
tel.

ALL'INTERNO:
MORAVIA INEDITO
AUTOBIOGRAFIA SCELSI



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

Carillon



Caratteristiche tecniche

- Risposta in frequenza: 10Hz - 60KHz \pm 2db
- Potenza: 32+32 Watt rms al limite del clipping
- THD: 1% @ 1KHz @ 22 Watt rms
- NFB: assente
- Circuitazione dual-mono
- Stadio finale in classe high AB push-pull ultralineare con bias fisso e circuitazione di taratura
- Ingressi alto livello: CD/DVD, Tape, Tuner, Aux1, Aux2, Aux3
- Uscita per diffusori 4 Ω +8 Ω
- Contenitore interamente in alluminio satinato black o Silver
- Dimensioni L x P = 45 cm x 41 cm
- Peso 25 KG

Caratterizzato da un suono completo e dettagliato, dinamico e veloce nei transienti più impegnativi. Concepito per offrire un prodotto di alta qualità con componenti selezionati, e' realizzato a mano con grande cura, passione e professionalità.

Le valvole scelte per lo stadio di potenza sono le EL34 da noi ritenute di grande musicalità nella configurazione che rappresenta il miglior compromesso tra potenza erogata e distorsione, cioè la controfase ultralineare. Il quartetto selezionato di EL34 è egregiamente pilotato da un SRPP per ciascuna fase. L'alimentazione fa uso di una raddrizzatrice a diodi bilanciati e filtro a pi-greco induttivo per ciascun canale, si tratta infatti di una circuitazione dual-mono.

Offre la possibilità al cliente di controllare e tarare il bias di ciascuna valvola finale mediante l'ausilio di un milliamperometro analogico di precisione



Note

- Alimentazione filamenti sezione pre in continua stabilizzata dove il potenziale di riferimento tiene conto della tensione del catodo di ciascuna valvola.
- Cablaggio con cavi in rame argentato isolati in teflon di alta qualità
- Componentistica selezionata di alta qualità, condensatori in polipropilene metallizzato lungo il percorso di segnale
- Trasformatori di uscita di alta qualità con nucleo a C
- Valvole sezione pre: n.3 12AX7/ECC83 n.4 12AU7/ECC82 selezionate a triodi bilanciati.
- Valvole di potenza: EL34 selezionate a quartetto.
- Alimentazione a valvole separata per ciascun canale con filtro a pi-greco induttivo

Cari professori,

sento il dovere, oltre che il piacere, di scrivervi alla vigilia di un nuovo rinvio della firma del contratto; e non parlo di quello del biennio 2008-2009 che per voi insegnanti dei Conservatori ed Accademie non è stato ancora firmato, per il quale anche desidero scusarmi con voi.

Mi riferisco a quello del prossimo biennio, anzi triennio: il Governo - io no - ha deciso di congelarlo e rimandarlo a data da destinarsi - forse il 2013, per chi sopravviverà. Ho, dunque, più d'una ragione per sentirmi in difficoltà nei vostri riguardi. Provo ad elencarle alcune in tutta sincerità e senza vergogna.

Innanzitutto per la riforma non ancora attuata dopo una decina d'anni di sperimentazioni; per l'avvio dei Licei musicali nella confusione più totale (al momento dell'attuazione si sono contratti nel numero e sono stati dislocati in sedi che aumentano la confusione e la guerra fra Conservatori e detti nuovi istituti).

E poi, devo confessarlo, anche per la confusione generale: siete diventati da tempo istituti che appartengono alla fascia dell'Alta formazione - quella universitaria, per intenderci, abilitati a rilasciare titoli di studi adeguati - e la riforma connessa del vostro status giuridico ed economico non abbiamo neppure cominciato a prenderla in considerazione. Motivo di grande vergogna per me è anche il fatto che, nonostante tutti i governi e i tutti ministri del mio dicastero presenti e passati, di destra sinistra e di centro, da tempo abbiamo all'unanimità predicato che la Scuola è una priorità assoluta della nostra nazione, anzi è l'emergenza principe; e abbiamo anche spiegato che ad essa dobbiamo prestare attenzione e risorse necessarie, finora nulla di concreto ed apprezzabile abbiamo fatto.

Ora è sopraggiunta l'emergenza crisi che ha fatto passare in second'ordine anche emergenze più drammatiche come è in Italia quella scolastica.

L'emergenza delle Università è di tutt'altro genere. Devo, a seguito della crisi, annunciarvi con vergogna crescente che i 7 Euro lordi mensili che avevamo messo in bilancio per la 'vacanza' del

rinnovo contrattuale, non ci sono più. Vanno a finire nel grande calderone dove raccoglieremo le elemosine estorte a tutti i poveri del paese - sempre più generosi dei ricchi - per tappare i buchi fatti dagli sprechi, dai privilegi (quelli guai a chi li tocca; a chi si azzarda a ricordarli, si risponde che la loro abolizione può essere contestata presso la Corte costituzionale) dalle ruberie in tutti i settori.

E che anche le vostre liquidazioni, se ancora vi saranno, ve le rateizzeremo.

Oggi, lo so bene, voi professori, come categoria, siete in bilico fra la categoria dei poveri e quelli dei 'tiriamo a campare' con quel poco che lo Stato vi dà, non potendo fidare sul premio al merito - tante volte promessovi - che non viene ancora dato e che forse, vi verrà dato alla memoria. So che voi, alla fine della carriera, dopo trentacinque-quarant'anni di servizio avete uno stipendio netto che non arriva neppure a 2.000 Euro.

So bene che quelli che parlano di aumenti automatici non sanno come stanno le cose.

I cosiddetti gradoni, già è tanto se non vi fanno inciampare, perchè si riducono a qualche decina di euro lordi mensili, ogni sette anni (dunque in tutta la carriera possono fare al massimo due o trecento Euro lordi mensili).

Anche per questo mi vergogno.

E non prendo neppure in considerazione quegli impiegati che, pensando al vostro stipendio, vi considerano fortunati.

Loro non potranno mai capire quale responsabilità presente e futura ha un insegnante nell'educazione dei ragazzi. Un esponente dell'opposizione vi ha definiti 'eroi moderni', convengo con Lui, anche se non mi è piaciuto il seguito del suo discorso. Loro non capiscono, ed io non riuscirò mai a perdonarmi che, come i miei predecessori, continuo a farvi promesse; di fatto, ad ignorarvi.

Con immense scuse

Mariastella Gelmini
Ministro dell' Istruzione, dell'Università
e della Ricerca Scientifica

* Questa è la lettera che ci aspetteremmo dal ministro



BOND ALL'OPERA: DA ARCORE CON AMORE

L'Opera di Roma è l'unico teatro che, nella generale crisi degli enti lirici, ha risolto alla grande i suoi problemi. L'anno passato si tentarono vari esperimenti, regie di qualità alla tedesca (ossia fitte di impermeabili e divise militari - non c'è ormai un Wotan che non assomigli ad un colonnello dell'aeronautica che legga alla Tv le previsioni del tempo -), nudi più o meno integrali e opere che, si dice in provincia, facciano cultura come 'Le Grand Macabre' di Ligeti dove i registi de La Fura dels Baus, facevano uscire i cantanti da una vagina grande come una piramide dell'Aida. Non si era mai vista una locandina, in un teatro lirico, che recasse la scritta: 'vietato ai minori di diciotto anni'.

A dir la verità la così detta vagina pareva l'antro del drago Fafner. Dopo diversi esperimenti, disertati dal pubblico, si è pensato di tornare all'antico riproponendo titoli del grande repertorio ossia Verdi e Puccini, le cui opere più note vengono allestite senza l'apporto di cervellotici registi, ossia Tosca che spara a Scarpia con un bazuka, ma con i criteri dell'antico e saggio carro di Tespi tanto più espliciti al pubblico quanto più economici.

'Tosca', appunto, è l'asso nella manica di Alesio Vlad; dalla sua prima rappresentazione al Costanzi, nel 1900, il lavoro più famoso di Puccini è andato in scena, all'Opera di Roma,

77 volte, seguito, probabilmente, da 'Cavalleria rusticana' che permette di abbinare atti unici indigesti come 'Il cordovano' di Petrassi o qualche scombinato balletto. Con un urgente decreto legge il Ministro James Bond dovrebbe impedire, per qualche anno, allestimenti di 'Tosca,' 'Madama Butterfly' e 'Cavallerie' varie. Invece è un diluvio, uno tsunami, un'apocalisse di 'fil di fumo', 'vissi d'arte' e di 'voi lo sapete o mamma'.

Ma programmi così popolari hanno una loro ragione: tutti i cantanti del mondo, specie quelli in cassa integrazione, conoscono a menadito traviate e adriane per non dire di rigolletti e trovatori.

I cast, per queste opere, si mettono insieme in una settimana, viene chi viene e a volte capita anche qualche cantante di nome che è a Roma in gita turistica ritrovandosi poi al Costanzi nei panni di Pinkerton. Si riesumano scene dei tempi di Gigli e di Toti Dal Monte e il risparmio non è poco. Dopotutto anche La Scala pare segua, con maggiore cautela tuttavia, l'esempio del teatro della capitale.

Ora dicono che Domingo sarà Rigoletto, in un progetto faraonico di Andermann nei luoghi dell'opera verdiana, in diretta da Mantova, con la partecipazione dell'on. Borghezio come Sparafucile.

Leporello

SOMMARIO

- 3** CARI PROFESSORI
- 4** ARIA DEL CATALOGO
Bond all'opera: da Arcore
con amore
di Leporello
- 6** INEDITI
Il melodramma
di Alberto Moravia
- 9** ANTEPRIME
Sconcerto
**di Giorgio Battistelli e Franco
Marcoaldi**
- 10** Addio Edoardo Sanguineti
- 12** AUTOBIOGRAFIE
Il sogno 101
di Giacinto Scelsi
- 16** COPERTINA
Rubate meno!
di Pietro Acquafredda
- 19** LETTO SULLA STAMPA
Io difendo l'opera
di Mario Cervi
- 20** INTERVISTE
Carlo Fuortes
di David Aprea
- 25** ORGANI
Storici strumenti dopo il
terremoto
di Francesco Zimei
- 27** LIBRI
Musica e Terremoti
di P.A.
- 28** BELL'ITALIA
Musica al quarto piano
dell'ospedale
di Roberto Prosseda
- 30** MUSICA ELETTRONICA
Italia. Una terra fertile
- 31** ANNIVERSARIO SCARLATTI
Romanzo di un romanzo III
di Roberto Pagano
- 35** FOGLI D'ALBUM
La vera storia della signora
della danza
- 36** STAMPA
Il Caso Gasponi
di Vittorio Emiliani
- 40** STRUMENTI MUSICALI
Una medicina per gli arnesi
della musica
di Emanuele Marconi
- 43** MERCATI
Che succede al disco
di Francolina Del Gelso
- 46** FOGLI D'ALBUM
Diario Brasiliano
di Bruno Carioti
- 47** OMNIBUS
Lettere, Dischi, Radio, Notizie,
Appunti

Musica@ N.19 Bimestrale
Anno V Luglio-Agosto 2010

Ritrovato un testo di Alberto Moravia ritenuto disperso

IL MELODRAMMA

Sulla Gazzetta del Popolo, in data 9 novembre 1934, uscì questo articolo che riproduciamo alla lettera e con il medesimo titolo. Rappresenta uno dei rarissimi testi moraviani sulla musica, poco conosciuto e mai più ripubblicato.

Music@ lo offre ai suoi lettori, alla vigilia della ricorrenza del ventennale della morte del grande scrittore.

di Alberto Moravia

Alberto Moravia con Pier Paolo Pasolini



L'Europa, questo vecchio tronco dalle radici affondate nella fertilità dei secoli passati, diede fuori nel settecento uno dei suoi fiori più delicati e perituri: il melodramma. Ho detto delicato perché il melodramma, caso più unico che raro, è la combinazione equilibrata e feconda di più arti: perituro perchè questa combinazione fu legata fin da principio ad una società e ad una maniera di intendere la vita affatto temporanee e contingenti. Del resto, più che un genere d'arte con leggi proprie ed evoluzione indipendente, come per esempio

la commedia, il melodramma fu un crocevia: le strade maestre del teatro, della musica, della poesia e del costume, venendo ciascuna da lontananze divergenti, si incrociarono un momento e produssero l'Opera. Ma era fatale che dovessero separarsi di nuovo, dopo eccessi e infatuazioni che le avrebbero impoverite e ridotte a sentieri incerti e pericolosi.

Il settecento aveva ereditato dal secolo precedente una poesia artificiosa e aggraziata nella quale la

parola tendeva ad evadere da ogni significato e a diventare musica; un teatro in cui il dramma allontanatosi dagli impegni della virtù e dalla violenza delle passioni non riusciva più che a mettere concetti logici in bocca a personaggi togati coturnati ed esanimi: una musica virtuosa fatta per divertire i banchetti e le corti. Era un mondo sterile, tutta forma e niente sostanza, difficilmente rinnovabile. Ma il settecento che aveva vigoria e novità di sentimenti fuse quel teatro, quella poesia e quella musica e seppe trarne un organismo nuovo suscettibile di sviluppi impreveduti, destinato ad una vita tumultuosa ed inimmaginabile.

Così dalle larve secche e fragili di tre arti, tra macchine teatrali inservibili e coperte di polvere, sonetti e madrigali accartocciati e ingialliti, quaderni di contrappunto abbandonati ai topi, nasceva con un'anima già sentimentale e abbondante il melodramma.

Non ci voleva meno della società settecentesca per credere al melodramma e sorreggerlo. Contrariamente alla leggenda, il settecento non fu un secolo frivolo e decrepito, bensì robustissimo e giovanile. Leopardi misurava la forza delle civiltà dalla capacità alle illusioni. Gli uomini del settecento, che amavano con furore, mangiavano gagliardamente, e, più resistenti dei Crociati, viaggiavano a cavallo per le strade interminabili di un'Europa senza frontiere, erano pieni di illusioni gentilissime e vaghissime. Tanto che ad un certo punto si convinsero che l'uomo potesse fare da sé, nel miglior modo possibile e nel migliore dei mondi. E infatti gli ingredienti del melodramma si ritrovano tutti nel "Candido" di Voltaire: amori sproporzionatamente contrastati e favoriti da monarchi e potentati, battaglie e stragi che fanno di balletto, naufragi che scaraventano in Eldorado, terremoti

che buttano giù città leggere di cartapesta dipinta, congiure che mandano all'aria nient'altro che stracci, ecco belli e pronti gli elementi terribili, meravigliosi e del tutto inoffensivi del melodramma. Mettete tutta questa roba in fondo a un teatro dorato e pieno di parrucche, fate che incominci l'arpeggio magico dei violini e poi che dai primi accordi bellissimi e solenni si levi dolcissima la voce del soprano e le risponda quella calda, forte ed eroica del tenore, e avrete l'immagine indimenticabile e per sempre perduta di quell'epoca miracolosa.

I nemici del melodramma, sempre più numerosi, lo accusano di falsità e di incoerenza. Tanto è vero che in questi nostri tempi insinceri e veramente propizi a tutte le falsità, la parola melodramma è passata a significare un genere di situazione nella quale le espressioni tragiche e magniloquenti coprono, senza nasconderla, la più meschina delle realtà. Ma in origine il melodramma fu invece una cosa seria, almeno altrettanto seria che il cinema moderno. Le situazioni inverosimili, gli stracci e i personaggi irreali stavano lì a significare la potenza di un'immaginazione liberissima da ogni freno ma-

teriale e avida di armonie sovrumane e meravigliose, un'immaginazione che, anche per la sua ironia, chiamerei aristotesca. E poiché nulla meglio che un mondo convenzionale e arbitrario lontano dalle angustie e dagli stridori della realtà materiale permette il fiorire dei sentimenti più delicati, la musica e il canto furono serissimi e verissimi come non mai nell'esprimere le complessità più elevate dei sentimenti umani e in particolar modo dell'amore.

I personaggi e gli ambienti delle commedie musicali erano, è vero, falsi e inumani, ma gli accenti dell'orchestra e dei cantanti andavano dritti ai cuori degli spettatori, ripivano i loro



Alberto Moravia con Elsa Morante

animi. Vicende assurde come quelle del “ Flauto magico”, secchi intrighi come quelli del “ Matrimonio segreto” riuscivano a commuovere la gente più raziocinante e artificiale che sia mai stata al mondo. Questa commozione dà la misura della serietà ingenua e casta di quest’arte e dell’epoca che la produsse.



Il melodramma aveva bisogno, per esistere, di un mondo convenzionale e artificioso, non mitico e allegorico, di un’ispirazione sentimentale e giocosa, non morale e filosofica, di una concezione architettonica e sociale, non lirica e soggettiva. Era, insomma, il prodotto di una società particolare insieme ristretta e raffinata che dal settecento prolungò la sua esistenza fin quasi a tutto l’ottocento; non l’opera di individui isolati oppure l’espressione di un mondo anarchico dominato dalle forze primordiali. Così che quando, crollata la società

che l’aveva prodotto, si volle adeguarlo ai tempi nuovi e renderlo interprete di sentimenti che sotto l’apparenza di una maggiore complessità e vastità celavano una povertà, una rozzezza, un’intenzionalità effettive, invece di rinnovarlo si ammazza. Tale fu il risultato della riforma wagneriana.

E la nota accusa di Nietzsche a Wagner di non essere buono che a comporre frammenti e affatto incapace di levarsi a costruzioni organiche e realmente complesse, lumeggia per contrasto la natura vera del melodramma che è di essere organico e costruito, simile ad un palazzo di superbe armonie dalle stanze dorate piene di echi, di miraggi e di amabili fantasmi.

Music@ ringrazia l'Associazione Fondo Alberto Moravia per l'autorizzazione concessa alla pubblicazione.

ANCORA SUL MELODRAMMA

Nel 1964, la nota rivista 'Sipario' dedicò un intero numero al melodramma. In quel numero, inaspettatamente ed in apertura del volume, abbiamo trovato anche un brevissimo scritto di Moravia che riproduciamo:

Per me l'opera lirica ha il valore che poteva avere cento o duecent'anni or sono. E' vero che sembra essere morta o quasi, dal momento che si scrivono e si rappresentano pochissime opere liriche nuove oggi; ma è anche vero che la particolare esperienza culturale e artistica dell'opera lirica è sempre quella e non è cambiata ed è insostituibile e inconfondibile.

Con questo voglio dire che l'opera ha le sue ragioni d'esistenza eterne e sempreverdi come la tragedia greca o il dramma elisabettiano; e che chiunque riesca a 'vivere' a fondo queste ragioni, non può non trovarsi a suo agio nell'atmosfera dell'opera lirica.

Alberto Moravia

Una metafora del tempo presente. A lieto fine

SCONCERTO

Scritto da Franco Marcoaldi e Giorgio Battistelli, interpretato da Toni Servillo che di questa pièce di 'teatro di musica' è anche regista, e con la partecipazione dell' Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, 'Sconcerto' debutterà quest'estate all'Auditorium 'Parco della Musica' a Roma e poi, a settembre, a Milano, nell'ambito del Festival 'Mito'.

di Giorgio Battistelli e Franco Marcoaldi

In scena c'è un direttore d'orchestra (interpretato da Toni Servillo, che firma anche la regia), il quale dichiara da subito ed esplicitamente lo stato di grave difficoltà, di assoluto sgomento in cui versa: 'Orchestra orchestra orchestra...bisognerebbe prima dirigersi la testa'.

Durante tutto lo svolgimento dello spettacolo, di un genere indefinibile e che per questo abbiamo voluto chiamare 'teatro di musica', si assisterà per l'appunto a tale atto mancato, a un concerto che non avrà luogo. Perché l'attore-direttore è attraversato e travolto (come noi tutti) da una tale quantità di parole, emozioni e sensazioni opposte tra loro, da rendergli impossibile lo svolgimento del proprio compito.

Assieme a lui, in scena c'è anche l'orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, diretta da un vero direttore nascosto al

pubblico, che cercherà in ogni modo di incoraggiarlo, di spronarlo, di fargli riprendere il bastone del comando.

Ma il suo rapporto con la musica e i con i professori che la eseguono, è controverso, difficoltoso, affannato. Pieno di inciampi e smarrimenti. E il di-

rettore-attore, rompendo ulteriormente la convenzione del concerto, si rivolgerà spesso al pubblico, individuato come il suo vero 'doppio', visto che

patisce la medesima condizione di turbamento e insensatezza.

La difficoltà principale, nella scrittura di questa strana 'opera', è stata proprio quella di articolare passo passo il rapporto tra testo poetico e musica, in modo tale da restituire una sensazione di frizione e conflitto, ma assieme dando vita anche a un effetto di reciproco trascinarsi. Fino all'acme finale, in cui la musica prende progressivamente il sopravvento, e il direttore-attore si rende definitivamente conto di come, laddove la parola ha fallito, producendo solo confusione e impasse, l'aiuto per un nuovo inizio vitale può venire proprio dal mondo dei suoni. Dalla loro natura

assieme astratta a concre-

tissima, dalla loro volatilità e immanenza, dalla loro emotiva geometria.

Così l'iniziale fallimento del direttore-attore, travolto dallo 'sconcerto' in cui tutti viviamo, si converte in un vero e proprio inno alla musica. E alle sue capacità salvifiche.

@



ADDIO SANGUINETI

Quella che segue è la trascrizione letterale dell'ultimo intervento pubblico di Edoardo Sanguineti. Giovedì 13 maggio, nell'auditorium del Goethe-Institut di Roma, il Festival 'Mediterranea', diretto da Filippo Bettini, inaugurava la sua edizione 2010, con un'prima assoluta di Fausto Razzi, su testo di Edoardo Sanguineti, dal titolo 'Incastro'(Azione scenica per voci e strumenti; seconda versione per 9 voci e 5 strumenti, su due testi teatrali, dal titolo 'Dialogo' e 'L'arpa magica', ambedue degli anni Ottanta), come avvio per i festeggiamenti in onore di Sanguineti, prossimo agli ottant'anni. Il poeta, scrittore e filologo presente in sala, fisicamente affaticato dopo una lunga convalescenza, rispondendo ad una domanda di Nicola Sani sul rapporto testo-musica, disse:

Ho sempre pensato che il compito di chi collabora con un musicista - e propone parole - sia un compito di efficace subalternità: penso che il musicista, assumendo un testo e facendomi l'onore di utilizzarlo, tra i miei, ha tutti i diritti. Io di solito sono stato fortunato: con Razzi in maniera evidente; anche con altri musicisti, devo dire: ma li ho sempre considerati molto liberi nel loro lavoro.

Ricordo, se posso citare un altro musicista con cui m'è accaduto di lavorare, Vinko Globokar, il quale, alla fine di un'opera molto complessa che abbiamo fatto insieme, mi diceva: "è vero che a questo punto - anche da un punto di vista strettamente musicale - è molto difficile dire cosa accadrà: aspetto l'esecuzione per orientarmi in un meccanismo molto controverso. Ma quello che deve ricevere l'ascoltatore è non tanto quello che tu hai scritto, e da cui io sono partito, quanto quello che io ho visto nel tuo testo. Insomma, sono il mediatore [e per me, autore del testo, è una posizione correttissima] che ha ogni diritto".

Naturalmente ci sono cose che io ho amato molto, altre meno (il contraccolpo, evidentemente, c'è sempre), però mi considero molto fortunato, e il lavoro fatto in vari tempi con Fausto Razzi è stato esemplare, per me: lavoro, appunto, di collaborazione.

Credo che anche il pubblico dovrebbe prestare molta attenzione a questa efficacia della mediazione nei confronti dell'ascolto, della scena, di volta in volta. E' quello che lui legge nel testo, che a me interessa e ha sempre interessato, e che è ormai una lunga storia, che mi ha reso sempre molto felice. Questa serata è per me molto bella e molto emozionante, e sono molto grato sia a Fausto, naturalmente, sia al pubblico, che in tanta attenzione e affollamento è in attesa. Io non voglio rubare maggior tempo in ringraziamenti, che investono più di tutti il pubblico che ascolterà...perché poi alla fine ogni opera è fatta, davvero, dal pubblico è una forma di comunicazione. Immaginate che in questa sala non ci sia nessuno: in sede di prove può essere perfettamente logico, ma è poi il pubblico che interpreta, sceglie, approva, disapprova, fa esistere la musica. Io credo che la parola "comunicazione" - che è guardata anche con molto sospetto - sia quella fondamentale. E bisogna veramente tornare a comunicare: questo è un problema ideologico, è un problema politico, ed è un problema culturale, nel senso più largo (un'altra bella parola...): e quindi aspetto con grande piacere, in questa sala bellissima, di riascoltare in questa forma così ricca - come certamente sta per essere - il lavoro di Fausto.

Edoardo Sanguineti







Musica@ pubblica alcuni estratti dell'autobiografia di Scelsi: 'Il Sogno 101'

SUONO E MUSICA - INUTILITÀ DEGLI STUDI - STRAVINSKIJ DEMONIACO NON HO PAGATO NESSUNO

di Giacinto Scelsi

Allora: che cos'è la musica, per me? Della musica mia, parlerò in seguito; ora, prima di tutto, debbo dirvi che la definizione di ciò che è musica e di ciò che non è musica non c'è! La musica o i cori degli Ottentotti o dei Pigmei africani, i

canti cinesi e il Nō giapponese, certamente non è né musica né canto per gli operisti, i cantanti ed anche per la maggioranza dei musicisti europei, senza parlare del pubblico.

Fino a poco tempo fa, persino la bellissima musica

tibetana ed il gagaku imperiale nipponico non erano considerate musica qui in Europa. Quindi non si può assolutamente dire e decidere ciò che è musica e ciò che non lo è.

Penso che anche in Occidente, o per semplificare diciamo in Europa, alcuni amanti dell'Arte della fuga difficilmente potrebbero apprezzare i gorgheggi sopracuti dei soprani verdiani o belliniani; e gli amanti di queste opere troverebbero aridi e tediosi gli scolastici contrappunti bachiani. Tutto ciò senza neanche abordar il problema della distinzione tra musica e rumore, che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro e di parole.

Per conto mio il punto è un altro: occorre soprattutto che la musica non produca confusione di suono. Vi sarebbe molto da dire su questo concetto di confusione e di ordine, o piuttosto del giusto suono. Questo non è affatto in relazione ad un qualsivoglia sistema tonale o atonale europeo, africano od asiatico, bensì all'essenza stessa del suono. È il suono ciò che conta, più che la sua organizzazione, la quale avviene e cambia secondo le epoche, i popoli e le latitudini e nell'ambito della stessa Europa. La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé senza la musica. La musica evolve nel tempo. Il suono è atemporale. È il suono che conta. E il suono è forza. Quindi questa forza produce effetti negativi e spesso deleteri, quando viene male o confusamente usata. Perciò come ad ogni persona, ad ogni uomo, per respirare ed esprimersi è necessario uno spazio vitale e nessun uomo può respirare o sopravvivere a lungo stretto in una folla ed ancor meno in uno spazio angusto, così il suono ha bisogno di uno spazio vitale ad esso proporzionato per poter risuonare, vibrare ed esplicare il suo potere creativo.

Ed ora vorrei dare un consiglio a tutti gli artisti che abbiano talento. Il consiglio è questo: **NON STUDIATE!** Contrariamente a quel che comunemente si crede, io penso fermamente che studino e debbano studiare coloro che talento non hanno, ma soltanto una certa predisposizione, giacché con lo studio applicato, coscienzioso, si può sempre arrivare ad essere buoni pianisti, buoni compositori, buoni artigiani della musica, però non già ottenere opere o risultati geniali: solo opere di alto artigianato, cioè cose rispettabili ed oneste. Ciò è possibile perché, infatti, che significa essere un compositore? «Comporre» significa: porre una cosa con un'altra, e ciò è proprio dell'artigiano più che del vero e grande artista. Quindi coloro che invece hanno un vero e proprio talento, indubitabile, spontaneo, coloro per i quali la creazione è una

NECESSITÀ, questi non studino, giacché in realtà per loro questo NON è necessario. La creazione stessa – lo slancio creativo – produrrà e darà loro la forma, e nella maggior parte dei casi una forma nuova. Non è l'organo che crea la funzione, bensì la funzione che crea l'organo; e perciò anche il contenuto crea il linguaggio.

Quindi, ripeto ancora una volta: se avete talento non studiate, perché ciò non può fare altro che opporre barriere ed impedire la vera creazione. Questa produrrà da se stessa la forma e il linguaggio nuovi. In altri tempi i conservatori e le scuole di belle arti erano e furono necessarie. Ora non più. Certo alcuni elementi-base sono forse ancora indispensabili, ma ben pochi. Altro è il lavoro che viene richiesto ora agli artisti, diverso e su di un altro piano. E di fronte a questo lavoro, quello del contrappunto, per esempio, diventa una scatola di dadi, un gioco per bambini.

Ma di questo avrò occasione di parlare ancora...

Tornando ad Igor (Stravinskij), lui – come ho già detto – aveva una villetta nelle vicinanze di Vevey, tra Vevey e Clarent, e trascorse lì il periodo bellico con la figlia di Nižinsky, Kyra, che aveva sposato da poco. Tutti sanno la storia di Igor, che fu l'enfant gâté, l'enfant chéri di Parigi, la scoperta di Djagilev, e che tutti adoravano, tanto che riceveva regali da tutte le parti. Un giorno trovò una Bugatti alla sua porta, per non parlare di altri regali di ogni genere che riceveva continuamente da ammiratori ed ammiratrici. Invece, quando poi ebbe



Giacinto Scelsi giovane in una rarissima immagine



Giacinto Scelsi. Il suo studio

sposato Kyra, come spesso avviene in un certo genere di società, la gente s'interessò molto meno di lui; ovviamente egli rimase ancora in contatto con tutti, però non fu più l'enfant gâté, l'enfant chéri che tutti si disputavano: semplicemente perché non era più un uomo completamente libero.

Kyra era un essere eccezionale, direi: quasi quanto lo era suo padre, che non incontrai mai. Lei la conobbi, e la conobbi abbastanza, perché vedevo spesso Igor, come vedevo spesso anche Magalov, Nikita Magalov, che viveva anche lui lì accanto, a Clarent.

Magalov aveva sposato Irene, la figlia di Szigeti, il violinista, e queste due giovani coppie si vedevano continuamente. Erano entrambi ottimi musicisti.

Magalov era certamente un grande pianista; e Markevič certamente un grande musicista, che avrebbe potuto essere anche un grande compositore, ma non lo fu, e non lo fu per orgoglio. A Parigi aveva composto due o tre cose, molto buone, che avevano avuto un gran successo; ma poi, quando il suo successo mondano diminuì a causa del suo matrimonio, egli non poté più fare a meno del successo, e allora, anziché scrivere musica, si diede alla direzione d'orchestra, perché aveva bisogno di applausi: non poteva vivere senza l'applauso. E un compositore ne raccoglie certamente molto meno che un direttore d'orchestra, che ne riceve molti, si può dire ogni sera, dopo ogni concerto. È pur vero però che Stravinskij ed altri ne hanno avuti moltissimi, di applausi; la maggioranza dei compositori un po' meno, e il sottoscritto pochissimi, ed anche quei pochi non li avrebbe voluti!

Come mai?! Perché il fatto di doversi alzare e portarsi a ringraziare il pubblico è sempre stato fatto da me con un senso di vergogna, pensando quanto in quel momento dovevano ridere i Deva, lassù... Markevič però divenne un ottimo direttore d'orchestra, infatti la sua interpretazione del *Sacre du Printemps* di Stravinskij secondo me è forse una delle migliori che si possano ascoltare.

Vedevo anche abbastanza spesso tanto Magalov quanto Igor, perché tutti e due erano molto intelligenti, molto simpatici. Igor è sempre stato – e sempre sarà – di carattere demoniaco... il che si vedeva chiaramente anche nel suo oroscopo! Ma è talmente intelligente, caustico e così brillante che gli si possono perdonare anche le sue maldicenze, le sue cattiverie e le sue punzecchiature quasi perfide. È un essere particolarissimo e, a modo suo, irresistibile; irresistibile appunto per questa sua demonicità: otteneva quello che voleva, solo che dietro di sé lasciava... polvere, soltanto polvere. Non credo che egli abbia veri amici, e ciò dopo aver sedotto una enorme quantità di persone, uomini e donne; nessuno, a dir la verità, gli resisteva.

Le malignità non si limitarono a queste dicerie, ma (si giunse) anche ad asserire, o ad insinuare, che alcune mie musiche non erano di mia mano! Ebbene, nei momenti culminanti della mia malattia nervosa, quando non potevo neanche tenere una matita in mano, per ultimare qualche mio lavoro ho dovuto ricorrere all'aiuto di un qualche copista qualificato o di un amico musicista, particolarmente uno, col quale avevo da lungo un legame karmico. Il suo aiuto mi fu prezioso e gliene fui grato. Da parte sua egli, forse, saldò in tal modo ed in questa vita un conto in sospeso. Cercai di fare ciò che aveva dovuto fare per le sue opere Délius, che era cieco, e cioè: dettare. Ma un esperimento del genere risultò quasi impossibile e mi stancò moltissimo. Cercai pure di inventare una sorta di stenografia; ma anche questa non riuscì. In un paio di pezzi - non dirò quali - questi tentativi si possono quasi avvertire. Alle malignità che ogni tanto riaffiorano, rispondo che in verità se esiste un compositore mia ombra che abbia scritto i miei pezzi - più di cento fra strumentali, vocali, da camera e per orchestra - seguendomi in ogni paese d'Europa per un periodo di 40 anni, sarei davvero felicissimo di conoscerlo e di congratularmi con lui! @

FISSARE IL SOGNO

Intanto vorrei dire che in questi resoconti, in queste storie che vi dico così alla buona, vi sono indubbiamente molte inesattezze, lacune e forse contraddizioni; non fateci caso, perché sono trascorsi tanti e tanti anni ed io improvviso così, dicendo le cose un po' alla rinfusa come mi tornano in mente. Oltre a ciò, la mia memoria si è affievolita, è piuttosto debole anche se io l'ho in gran parte voluto....

In questo passo delle sue memorie autobiografiche, Giacinto Scelsi, oltre a manifestare l'intenzione di rendere pubblici quelli che chiama modestamente «resoconti», intende certo salvaguardarsi da eventuali critiche e da futuri commenti poco benevoli; nonostante ciò, i curatori dell'edizione hanno tentato una ricostruzione il più possibile corretta dei fatti esposti dall'Autore, inquadrando storicamente, e restituendo ad alcuni personaggi una fisionomia che, nelle parole di Scelsi, assume talvolta i contorni sfumati del mito.

Il sogno 101. Prima parte è stato dettato dall'Autore al registratore nel marzo del 1973; nelle sue volontà Giacinto Scelsi ha espresso il desiderio che l'eventuale pubblicazione integrale avvenisse almeno dieci, quindici anni dopo la sua scomparsa. Il nastro originale - e la successiva copia DAT realizzata da Frances-Marie Uitti nel 1994 - è conservato nell'Archivio Storico della Fondazione Isabella Scelsi di Roma.

Scelsi stesso fece fare una prima trascrizione dattiloscritta dalle bobine, che poi corresse e annotò di suo pugno. La copia integrale di questo primo testo è conservata nell'Archivio della Fondazione Scelsi, ad eccezione di un foglio - la pagina 257 (che diventerà pagina 261 nella stesura finale) con annotazioni a tergo -, che è conservato negli archivi della casa editrice 'Le parole gelate' di Aquileia. Esiste poi una seconda trascrizione dattiloscritta del testo - realizzata da Antonietta Alfano alcuni anni dopo la registrazione - che recepisce dalla prima trascrizione le annotazioni e le rettifiche di Scelsi, e che presenta ulteriori, marginali correzioni; quest'ultima è la copia che l'Autore aveva destinato alla pubblicazione.

La stesura definitiva consiste in 693 pagine dattiloscritte rilegate in due volumi, rispettivamente di 344 (numerata da 1 a 344) e 349 cartelle (numerata da 344 bis a 692).

Il testo termina con la seguente nota dell'Autore: «Questi racconti furono dettati e registrati dall'autore su nastro magnetico in quattro successive sedute nel marzo 1973, e quindi trascritti con poche ed insignificanti correzioni».

Alcuni brevi estratti sono stati già pubblicati nella rivista della Fondazione Isabella Scelsi «i suoni, le onde...», e di lì talvolta ripresi in altri contesti.

Appartiene inoltre al corpus autobiografico scelsiano anche un secondo testo, parimenti dettato al registratore, nella notte fra il 27 e il 28 dicembre del 1980, e successivamente battuto a macchina da Rossana Suergiu. A differenza del Sogno 101. Prima parte, che questo scritto ha forma poetica e inizia con la frase: «I chiacchieroni se ne sono andati. Non rispondono più», che serve da ideale collegamento con la parte precedente («Ho con me tre

chiacchieroni: ovunque io sia, essi sono»); dal Prologo della Prima parte). Nel 1982 Giacinto Scelsi lo ha pubblicato con il titolo Il sogno 101. Seconda parte. Il ritorno presso la casa editrice 'Le parole gelate'; per sua espressa volontà, uscì senza il nome dell'autore, ma solo contraddistinto da un simbolo: un cerchio sovrastante una linea retta. Il dattiloscritto originale è conservato negli archivi Le parole gelate.

Il sogno 101. Prima parte ha forma di monologo; Giacinto Scelsi è l'io narrante e i suoi interlocutori sono tre entità non definite che egli chiama «chiacchieroni», fantasmi curiosi di conoscere la sua vita, anche se talvolta risultano ben informati («Talvolta mi aiutano, ma spesso sono indiscreti e petulanti» - sempre dal Prologo della Prima parte).

La forma letteraria ha le caratteristiche tipiche della freschezza e dell'immediatezza del linguaggio parlato; per tale motivo, vi si riscontrano talvolta non poche ridondanze e discontinuità di tono.

L'interesse del testo scaturisce dai contenuti alquanto eterogenei, che possono essere ricondotti ai seguenti nuclei tematici: episodi autobiografici; aneddoti e bozzetti di costume, spesso presentati con molta ironia; profili dei numerosi artisti e personaggi con i quali Scelsi è entrato in relazione, anche nel corso dei suoi numerosi viaggi; riflessioni di tipo filosofico e mistico; considerazioni di carattere estetico e teorico, legate a problematiche musicali e alla composizione; 'diario' del proprio percorso culturale. Particolarmente illuminanti sono i brani riguardanti gli ambienti musicali frequentati da Scelsi, che chiariscono - almeno in parte - molti aspetti ancora poco esplorati della sua articolata personalità artistica.

Nel Sogno 101. Seconda parte. Il ritorno, l'Autore descrive in forma poetica una visione postmortem; da questo carattere cosmico del testo, la decisione di omettere il proprio nome in copertina. Il Sogno 101, nel suo complesso, potrebbe disorientare il lettore; le tre entità già citate costituiscono apparentemente l'unico elemento unificante dei due testi. Nel primo, gli episodi si susseguono infatti senza un apparente filo conduttore e senza un'unità di tempo (nel secondo, questa dimensione giunge addirittura a scomparire: «Non c'è il tempo / Non esiste il tempo»); la cronologia dei fatti appare in molti casi imprecisa, e sono talvolta riscontrabili palesi anacronismi, che potrebbero indurre a errori di valutazione o comprensione.

L'edizione delle memorie di Giacinto Scelsi appena pubblicate raccoglie, in due sezioni distinte, Il sogno 101. Prima parte e Il sogno 101. Seconda parte. Il ritorno. Per Il sogno 101. Prima parte, l'edizione è stata condotta sulla seconda trascrizione, che l'autore aveva licenziato per la stampa; per Il sogno 101. Seconda parte. Il ritorno è stata invece condotta sulla versione pubblicata presso 'Le parole gelate' nel 1982.

Luciano Martinis
Alessandra Carlotta Pellegrini
Curatori



La musica italiana sulle barricate

RUBATE MENO

Per la prima volta il mondo della musica in Italia ha sperimentato un nuovo metodo di lotta: niente scioperi, ma sale da concerto e teatri aperti a tutti e musica gratis. E dal pubblico ha ricevuto solidarietà.

di Pietro Acquafredda

C'è bisogno che lo diciamo chi è che deve rubare meno? E chi è la vergogna italiana? L'elenco, seppure parziale, di nomi cognomi ed indirizzi, l'abbiamo letto da mesi sui giornali. Non bastano i tanti privilegi, e le consistenti prebende, no. Mentre il popolo, quello onesto - che è la maggioranza - soffre la crisi, quelli che ti fanno? continuano a rubare. A non mollare nessun privilegio (Calderoli, timidamente, ha lanciato un taglio del 5% - solo del 5%? - agli stipendi di lor signori; e le pensioni a sbafo, quelle le lasciamo come stanno?), a promuovere gente inutile, incapace, di dubbia moralità che, all'occasione, reitererà i furti, approfitterà del potere, si terrà stretti i privilegi che si è data.

Già perchè una volta che uno si lascia cadere su una poltrona, non schioda più, e può star tranquillo per una vita. Alla faccia di chi deve sudare ogni giorno; o di chi, arrivato alla pensione, poco manca che chieda l'elemosina per sopravvivere. Loro questi problemi non ce l'hanno e mai più ce li avranno, una volta arrivati nelle stanze del potere. I loro privilegi non si toccano. Perchè quest'assurdità? In tempo di crisi, se c'è da tagliare, si comincia dai privilegi, si colpiscono quelli che la crisi non la sentirebbero comunque, anche se chiamati a fare qualche sacrificio (ostriche e champagne solo una volta al mese e non una a settimana; qualche massaggio rilassante in meno. Meno teatro, meno cinema?)

Non c'è pericolo, non ci andavano neanche prima quando avevano la tessera gratis!). Da quanti anni

si sente parlare della riduzione del numero dei parlamentari e dei consiglieri regionali e comunali? Da quanti anni si parla, in campagna elettorale, della soppressione delle province (quella decina su cento e passa - quisquilie! - è stata cancellata dal moralizzatore Bossi) e, da quanti anni ancora, si parla di riduzione degli stipendi a tutti gli eletti nelle varie amministrazioni dello Stato? Da quanti anni si dice che i privilegi anche degli uscieri dei palazzi del potere sono vergognosi? E che tutte quelle macchine blu sono un'offesa all'onestà dei cittadini? Da quanti anni si dice basta alla voragine di debiti della sanità ecc... e potremmo continuare all'infinito. Questi correttivi, sì, porterebbero ad una riduzione stabile delle spese dello Stato. E li deve apportare lo Stato, quello stesso Stato che, ogni volta, che fa, fra le tante misure per ridurre la spesa? Taglia il FUS che oggi è tornato agli stessi livelli del 2001. Se la situazione non fosse tragica, diremmo che si tratta di una buffonata. Cento milioni, su quattrocento, in un solo anno; e, per gli anni a venire, ancora altri tagli. E poi lo sbandieramento delle cifre dei debiti per dimostrare che nei teatri si annidano farabutti, scansafatiche (così li ha definiti un ministro di questo governo) e crapuloni: in cinque anni, quattordici fondazioni liriche hanno accumulato cento milioni di debiti (in media, un milione e mezzo ciascuna).

Certo se ogni anno lo Stato decurta il FUS, è possibile che i teatri chiudano i bilanci in rosso. Non si può ogni anno mandare a casa qualche orchestrale per ridurre le spese. 'Un quartetto non si può fare



con tre musicisti' ha gridato l'on. Vita dal palco dell'Opera di Roma, durante la manifestazione nazionale delle Fondazioni liriche italiane. Anzi si vorrebbe chiudere un po' di teatri, lasciare solo tre o quattro orchestre e queste farle girare per la Penisola. Pura idiozia!

Lo Stato faccia con i suoi boiardi quello che sta facendo con il FUS: tagli drasticamente i loro stipendi; e vedrà come essi, in molto meno di cinque anni, se non si suicideranno, si troveranno pieni di debiti.

Non vogliamo con ciò dire che non esistano piccoli, inutili privilegi - che tuttavia non sono quelli, pittoreschi, che i giornali puntualmente hanno scio-

rinato anche in questa occasione. Se ve ne sono, ma sono davvero pochi, si taglino anche quelli. Ma che non si venga a dire che tagliando il FUS, per il quale comunque lo Stato deve esigere dagli amministratori correttezza di spesa e responsabilità della stessa, si risolvono i problemi del paese o quelli della lirica che, comunque, è una delle cose che meglio ci fa figurare agli occhi del mondo.

E poi non possono venircelo a dire quegli stessi i cui nomi leggiamo nei ricorrenti elenchi di corrotti e profittatori pubblicati dai giornali nelle passate settimane e che sono la nostra vergogna.

Che, almeno, loro per primi, comincino a rubare meno.

@

THE UNANSWERED QUESTION

Ci perdonerà Charles Ives se gli rubiamo il titolo di una sua ben nota composizione. Il furto è giustificato dal fatto che non ne abbiamo trovato uno più adatto al nostro caso. Ci spieghiamo.

Al Sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo, prof. Antonio Cognata, abbiamo inviato una serie di domande, in tempo perchè Egli comodamente potesse rispondere, su una materia a lui nota sia per i suoi incarichi universitari che per quello nella fondazione lirica palermitana. Ci ha fatto sapere di volere mantenere un 'silenzio stampa' che noi non possiamo forzare, nè interrompere. Ma poichè ci dispiace, nel medesimo tempo, che le nostre ragionevoli domande restino senza risposta, le pubblichiamo comunque. A differenza, però, di quanto nei mesi scorsi hanno fatto importanti quotidiani con la lista di domande rivolte al Presidente del Consiglio e pubblicata per giorni e giorni, anzi per mesi, noi queste domande le pubblichiamo su questo numero di Music@ e basta. Se poi il Sovrintendente Cognata, ripensandoci, vorrà rispondere, saremo ben felici di ospitare le sue risposte sul prossimo numero (P.A.)

1. Per cominciare, perchè c'è stata spaccatura fra le Fondazioni nella valutazione del decreto; addirittura Tutino, presidente di ciò che è rimasto dell'ANFOLS, viene contestato da tutti - Tutino Vattene! Diceva uno striscione appeso fuori del Teatro Comunale di Bologna - perchè appoggia il decreto che, secondo alcuni, avrebbe contribuito a stendere. Questo decreto davvero si poteva evitare, non essendoci neanche le caratteristiche legislative di urgenza per ricorrervi, ed essendo pronto da tempo un disegno di legge presentato dalla Carlucci ecc.. che si diceva godere dell'appoggio di tutti gli schieramenti e che poteva essere una buona base di partenza per una discussione parlamentare?

2. In queste settimane, i giornali si sono prodotti nei soliti luoghi comuni dei privilegi e delle indennità dei dipendenti delle Fondazioni, specie orchestra e coro? Esistono, pesano veramente sui bilanci o sono solo storielle tirate fuori in certe occasioni? E' vero che se non ci fossero i contratti integrativi, quello nazionale sarebbe da fame - a differenza di ciò che accade all'estero? Detto senza mezzi termini: orchestrali, coristi e tecnici dei nostri teatri, guadagnano bene, nella media o poco? Lei le cifre le conosce perchè amministra un teatro, e sa anche valutarle in base alla sua professione universitaria. Dica ciò che pensa chiaramente.



3. La sua valutazione sulle norme che il decreto emana per il contratto nazionale ed integrativo, e sulla sua inclusione nell' ARAN.

4. Causa principale dei deficit dei teatri è stato il taglio - sconsiderato e punitivo - del FUS? Le cifre sbandierate dal ministro sui cento milioni di deficit in cinque anni, sono una tragedia per il bilancio di uno stato anche in tempo di crisi? O non piuttosto una punizione inflitta alla cultura, 'di sinistra' per definizione, e la poca considerazione - per ignoranza evidente - del peso e senso della cultura nella vita di una nazione? Chiudendo i teatri cosa ci guadagna la nazione? L'Italia agli occhi del mondo può restare ancora la patria dell'arte, della musica ecc...

5. Recenti indagini hanno ribadito che ogni Euro investito in questo settore ne produce otto. Ma questi concetti sono chiari al governo oppure no?

6. In tutta chiarezza, dal punto di vista dell'amministratore, cosa non va nei nostri teatri? Cosa c'è da tagliare, ammesso che qualcosa da tagliare ci sia?

7. Perché non può essere aumentata la produttività? A tale aumento, unito ad un abbassamento del costo dei biglietti, può corrispondere il 'tutto esaurito' (o quasi) dei nostri teatri?

8. Perché da anni, almeno da quando c'è stata la riforma Veltroni, non si riesce a detrarre dalle tasse ciò che i privati potrebbero dare alla cultura? Perché non si fa? Ci faccia capire quale sarebbe il problema finanziario -se esiste un problema - se questo Stato, cioè, lo considera un danno per le proprie casse, oppure teme la generosità dei singoli o delle imprese nei confronti della cultura.

9. Si dice che, dopo questo decreto, si potrebbe anche chiudere baracca. Nessuna prospettiva per le nuove generazioni. Qual è la sua valutazione?

10. Gli organici sono un vero problema? A Roma, si dice che si potrebbe fare una stratigrafia del personale del teatro, in base alle varie sovrintendenze, e penso in tanti altri teatri. Ciononostante, è vero che c'è troppa gente e che

basterebbero molti di meno a far funzionare bene e con più produttività i teatri?

11. Se non ci fosse stato il taglio del FUS si sarebbe avuta questa crisi ed il decreto che dice di volerla risolvere?

12. Anche della programmazione triennale del FUS si parla da qualche decennio, poi, ogni governo, lo taglia a metà esercizio, se non alla fine, mandando gambe all'aria tutti i bilanci. Trattandosi di una cifra assai modesta, perché non si possono fare programmazioni triennali? Sorge il sospetto che il Governo di turno voglia controllare tutti in un settore che - per i governi di destra - risulta nemico e dunque da 'affamare'.

13. Perché nella loro programmazione i teatri, specie quelli periferici geograficamente, compreso il suo, inzeppa il cartellone di titoli non popolari, quando oggi uno dei massimi problemi sarebbe 'tener vivo il grande repertorio', quello che in Italia ed all'estero, in tutte le nazioni, richiama oggi più di ieri un pubblico affezionato e numerosissimo?

14. Se le dicessero: questo è il finanziamento pubblico per i prossimi tre anni - diciamo ai livelli di questi ultimi, dopo i reintegri. Lei sarebbe in grado di chiudere in pareggio i bilanci, come ha fatto, senza andare a fine esercizio a bussare alla porta di qualche santo della Regione, Comune o dello Stato? Oppure deve comunque fare dei drastici tagli?

15. Conosce anche la situazione dell'IMAIE, citata nel decreto? Si accusa il governo di volerla mettere sotto tutela perché lì c'è un tesoretto (120 milioni di Euro ad oggi, che provengono soprattutto da radio e tv, con possibili interessi per Berlusconi) da distribuire. Che ne pensa?

16. Si dice che in Italia si parla solo di Fondazioni liriche, mentre invece la vita musicale è molto più articolata; e le si accusa di 'papparsi' una buona fetta del FUS (48% circa). Se si togliessero i teatri con le loro orchestre - le uniche, ormai, stabili - cosa succederebbe alla musica in Italia? E quale futuro avrebbero tutti i giovani che studiano nei nostri Conservatori?

Redazione di Music@

IO DIFENDO LA LIRICA

di Mario Cervi

Pubblichiamo l'intervento di Mario Cervi, apparso su Il Giornale, all'indomani dell'approvazione del 'Decreto Bondi' da parte del Consiglio dei Ministri. Sul quotidiano appariva a fianco di un altro, di segno contrario, di Carlo Lottieri, al quale Cervi fa riferimento in apertura di articolo.

Devo associarmi a Carlo Lottieri che, come *lex* critico musicale e pensatore antistatalista, auspica una chiusura severa dei cordoni della borsa, oppure devo cedere a certi miei sentimenti, o, se preferite, sentimentalismi? Il dilemma è tormentoso. Sono, in economia, un liberista, e tante volte ho fustigato gli sprechi pubblici. Eppure, in presenza di queste impietose cifre sui costi e sui ricavi degli enti lirici - e sui tagli da apportare ai loro bilanci - divengo esitante. Bisogna risparmiare, chi lo nega. Ma penso, magari sbagliando, che bisognerebbe più urgentemente farlo altrove. Per esempio nelle indennità dei parlamentari e dei consiglieri regionali, per esempio nelle retribuzioni degli addetti ad «autorità» di nulla indipendenza e di dubbia utilità. Lì non rifletterei nemmeno un attimo nel calare la mannaia.

Ma la lirica, la musica, sono altra cosa. Io credo che, ancor più degli eletti dal popolo, esse rappresentino il popolo.

Il mio rapporto d'estimatore di Quintino Sella con questi enti mangiasoldi può essere paragonato a quello che ho con la religione. Da laico convinto sono contrario a ogni interferenza della Chiesa. Ma sento fortemente l'importanza che i riti cattolici e il latinorum ecclesiastico hanno avuto nella mia formazione. In maniera analoga i miei rigorismi di bilancio si attenuano se la posta sul tavolo è rappresentata dalla musica, dalla lirica, da quel patrimonio di melodie e di trame che ha un ruolo fondamentale nella cultura e nella tradizione nazionale.

Ho amato e ho frequentato con una qualche assiduità l'opera. Da un po' la Scala non m'invita più alla prima di Sant'Ambrogio, per motivo di vecchiezza o di scarsa autorevolezza o d'entrambe le cose. Ma non è in quella circostanza e con quel pubblico mondano - mi sono trovato a fianco di celebri calciatori dalla dubbia compe-

tenza musicale - che avvertivo il fascino dell'opera. Lo avvertivo nelle recite normali, nella passione dei loggionisti, e anche nel fischiettare di anziani operai per la strada (un tempo c'era l'incanto degli organini che strimpellavano le arie popolari, dando a esse una suggestione toccante di semplicità e di povertà).

Odio la retorica, e dunque non indulgerò più che tanto all'amarcord, ai rimpianti. Ma, appartenendo alla vil razza dannata dei risorgimentalisti, mi azzardo perfino a rievocare la stagione patriottica in cui ci fu contiguità tra l'opera e la Patria. Poveri risorgimentalisti, siamo rimasti in pochi. Si adatta a noi la grande battuta di Flaiano, «adesso che tutti sono passati all'avanguardia sono rimasto solo io a fare il grosso dell'esercito». Ci si appassionò per Verdi che «pianse ed amò per tutti», ci si schierò nel duello tra lui e Wagner, si delirò per le dive e per i divi del belcanto.

Questo nostro straordinario e insopportabile Paese è intriso di romanze, di acuti, di um-pa-pa. Abbiamo una ricchezza musicale sovrastata soltanto dalla ricchezza di opere d'arte, e quanto spendiamo per questi nostri patrimoni non sarà mai adeguato alla loro grandezza e al prestigio che ne deriva.

La polemica sulla camorra, su Saviano, sul danno che l'occuparsi di criminalità organizzata arreca al nome dell'Italia rende a mio avviso più rilevante il dedicare attenzione, denaro, sforzi a ciò che quel nome nobilita. Lo sospetto, anzi lo so: nelle pieghe delle sovvenzioni agli enti lirici si annidano e si annideranno i soliti furbetti e furbastri appostati dovunque avvenga un passaggio di denaro. A questo non so come sia possibile porre rimedio. Ma l'affamare gli enti lirici secondo me non è un rimedio, è un'operazione degna di Origene.

(Il Giornale. 22 aprile 2010)



Spettacolo dal vivo: da consumo straordinario a ordinario

LA SCOMMESSA DELL'AUDITORIUM 'PARCO DELLA MUSICA'

Intervista a Carlo Fuortes, Amministratore Delegato della Fondazione 'Musica per Roma' che gestisce lo spazio dell'Auditorium, in cui è ospitata anche Santa Cecilia, ma che vanta anche una ricca programmazione in proprio, nei diversi campi dello spettacolo dal vivo, come in quelli della scienza e filosofia. Le ragioni di un successo.

di David Aprea



Carlo Fuortes, ama parlare dell'Auditorium come di un territorio per eccellenza della serendipity (filosoficamente - lo scoprire una cosa non cercata e imprevista mentre se ne sta cercando un'altra), "nel quale si può trovare molto altro e di più rispetto a quello che vi si era andati a cercare". Da un dato emerso dalla mia ricerca (effettuata per la mia tesi di laurea), il 74,4% dei residenti nei quartieri Villaggio Olimpico e Parioli ha affermato che l'esistenza dell'Auditorium ha apportato un miglioramento alla loro qualità di vita. Vengo, perciò, alla domanda.

Quanto incide, dott. Fuortes, la 'serendipity' nella modifica della qualità della vita di queste persone? Davvero il semplice fatto che queste persone possono recarsi all'Auditorium, al di là

dell'offerta culturale che vi trovano, può modificare la qualità della loro vita?

Credo che i cittadini delle zone adiacenti parlino appunto dell'Auditorium più che per il contenuto in senso stretto, proprio per il contenitore. Quest'area era marginale; un'area "non ben frequentata" diciamo così la quale, come spessissimo accade in altre città europee, attraverso un ripensamento ed una ridestinazione a fini culturali, ha ridato linfa non soltanto a questo spazio, ma a tutto quello che c'è intorno ad esso.

In che modo? Intanto trasformando un luogo di insicurezza e in parte di degrado in un luogo di sicurezza e di bellezza.

Questo è il primo elemento. Inoltre, l'Auditorium ha sicuramente influito sul valore economico della zona del Villaggio Olimpico e del Flaminio attraverso un aumento del 'valore' delle unità immobiliari, più che proporzionale alla crescita dei prezzi che si è verificata contestualmente nella città.

Se si fa, al contrario, un discorso incentrato sugli spettatori piuttosto che su questi cittadini, il contenuto assume probabilmente una valenza maggiore rispetto al contenitore.

La "serendipity" funziona per tutti coloro che frequentano questo luogo, che vengono e trovano anche altro rispetto a quello che cercavano.

Credo che questo sia stato uno dei fattori di successo dell'Auditorium.

È stata un'offerta estremamente diversificata a farci raggiungere questo risultato. Quando quindi si sente dire che l'Auditorium è uno dei pochi luoghi europei della città, è perché al "Parco della Musica" ci sono, in effetti, una serie di specificità che in altre parti di Roma, tutte insieme, non sono riscontrabili.

Ancora riguardo alla serendipity: il successo di questo luogo sarebbe stato analogo se l'offerta fosse stata circoscritta alla sfera culturale?

No, secondo me no. Il discorso è questo: assistere ad uno spettacolo dal vivo, o comunque frequentare uno spazio, implica l'uso del tempo; e il tempo al giorno d'oggi è in molti casi un bene più prezioso del reddito.

In una società opulenta, in una società ricca, come si presume dovrebbe essere la nostra, il tempo, in un'ipotetica fascia medio-alta, è senz'altro un bene più scarso del reddito.

All'Auditorium dobbiamo conquistare il tempo libero dei cittadini e dei turisti perché siamo in competizione con tutti gli altri possibili usi.

Questo è il primo elemento; c'è quindi un fattore di competizione molto forte con tutto: con i ristoranti...

Quindi anche un ristorante è, a suo avviso, un

competitor dell'Auditorium "Parco della Musica"?

Assolutamente! Ristorante, centro commerciale, palestre, uscita con gli amici; qualsiasi uso alternativo del tempo, anche non tempo 'libero', ma proprio del tempo in generale. L'obiettivo difatti è sempre stato esattamente questo: competere non con un teatro o con una sala da concerti, ma con tutti gli usi del tempo, con la televisione, internet e così via...

Il tempo, a differenza del reddito, non cresce e questo non è un dettaglio.

Il tempo a disposizione nella giornata è fisso, è da qui che ovviamente nasce la grande competizione. Con i servizi che impiegano il tempo non si può avere un atteggiamento consumistico. Ci si può comprare un'infinità di libri e un'infinità di scarpe; cioè alla base del consumo c'è l'acquisto in una misura maggiore rispetto al consumo stesso. Questa dinamica nel mercato degli spettacoli dal vivo non si può ripetere.

Non si può cioè comprare più di quello che si consuma. Questo è un grande vincolo alla crescita: un esempio per tutti, sempre rimanendo nell'ambito culturale, è il grande successo dei libri usciti con i giornali. Non è possibile replicarlo sic et simpliciter nel nostro settore. Il libro comprato è un prodotto. È una cosa che viene acquistata e, in larga

parte, non usata; non esistono statistiche disponibili ma penso che il 99% degli acquirenti dei libri usciti con i giornali non li legga e li metta in libreria. Se questo venisse trasformato in servizio, vorrebbe dire che la totalità dei romani starebbe leggendo tutti i libri che ha comprato con i giornali. Il meccanismo non è dunque replicabile, nello spettacolo. Questo è un grande limite, perché vuol dire che se non si allarga il pubblico a fasce di persone che attualmente non fruiscono degli spettacoli dal vivo, ad un certo punto si raggiunge una saturazione. Bisogna ricordare che il consumatore di spettacoli dal vivo, un po' come tutti noi, non ha il tempo per vedere tutto quello che vorrebbe. Ed è questo il vero limite.

L'unico modo per allargare la domanda culturale dunque è estenderla a coloro i quali ancora non ne fruiscono.

Per fortuna il consumo culturale ha un'altra particolarità. Provo a spiegarla. Normalmente qualsiasi consumo di un bene ha un'utilità marginale decrescente: cioè più si consuma una qualsiasi cosa, meno è il piacere che proviamo a continuare il consumo. Quindi anche il bene più ricercato (il caviale, le aragoste o lo champagne...), come qualsiasi altra cosa, produce una 'soddisfazione'. Alla fine dell'800, l'economista inglese Marshall osservò, invece, che con la cultura accade il contra-



FOTO MUSACCHIO

rio: c'è cioè un'utilità marginale crescente.

Più si consuma, più si ha piacere a consumare; perchè il piacere aumenta con il bagaglio formativo ed informativo, con l'esperienza critica e con il gusto.

Questo porterebbe ad un incremento sempre maggiore dei consumi, ad una forma di addizione costante (addicted to). In un suo studio, l'economista Becker, paragonava addirittura il consumo culturale a quello delle droghe: più se ne fa uso e più piace.

In questo senso ad esempio, all'Auditorium, all'inizio si sono organizzati molti concerti gratuiti per cercare di instillare nelle persone questo piacere, per cercare cioè di far capire loro che la cultura può produrre piacere. Dopo di che, una volta che si è divenuti consumatori, questa forma di addizione porta anche a spendere quattrini.

Quindi, se da un lato c'è questo aspetto molto importante di produzione di "desiderio culturale", dall'altra c'è il tempo che, inevitabilmente, è tiranno. In occasione del 'Festival del Tango' abbiamo riscontrato, ad esempio, che molti appassionati avrebbero voluto partecipare a tutti gli spettacoli, ma ovviamente "hanno moglie e figli", e quindi alla fine non possono essere presenti a tutti gli appuntamenti. Se gli spettacoli fossero stati dei libri, li avrebbero comprati tutti insieme.

Tornando alla serendipity, la strategia era proprio quella di allargare la domanda, non per motivi commerciali, ma perchè alla base vi è sempre stata l'idea che l'Auditorium dovesse essere un servizio pubblico, un servizio esteso a più gente possibile. Non solo agli abbonati di Santa Cecilia, amanti della musica classica, ma potenzialmente a tutta la città; si è reso necessario inventare una strategia per allargare la domanda.

E per allargare una domanda si deve entrare in competizione con il ristorante e con il centro commerciale, si deve cioè trovare un'offerta competitiva. Per essere tale, l'offerta, deve evidentemente avere nella qualità un punto di forza ed è per questo che si è cercato, qui all'Auditorium, di offrire



Carlo Fuortes
FOTO MAGGI

sempre prodotti di alta qualità. Ciò avviene anche per i servizi, i quali possono ancora migliorare, ma che risultano comunque superiori agli standard medi della città: in termini di pulizia, decoro, vigilanza, e servizi commerciali. Sempre in termini di possibilità, invece, un altro importante ostacolo all'entrata era rappresentato dai biglietti. Un tempo, il loro acquisto era il principale fattore di disincattivazione alla fruizione degli spettacoli dal vivo, perchè era necessario muoversi una prima volta per acquistarli, e una seconda per andare ad assistere allo spettacolo. Adesso, fortunatamente, con internet e il telefono, gli abbonamenti e le card, tutto questo è reso più facile.

Di fatto quello che si è cercato di fare, e che è uno dei nostri successi maggiori e anche innovativi a livello internazionale, è stato trasformare lo spettacolo dal vivo da consumo straordinario a consumo ordinario, entrando ogni giorno in competizione con il cinema, con la pizza o anche con l'andare a chiacchierare con gli amici. Per permettere ciò si è dovuta dunque creare tutta questa offerta.

Infine l'ultimo elemento di questa strategia: il prezzo. In letteratura s'è sempre detto come questo non sia un fattore che incida sulla fruizione culturale, perchè si è sempre ritenuto che ci fosse una sostanziale rigidità nella domanda.

Questo perchè, e ci sono stati molti studi che lo attestano, in realtà, quello culturale è sempre stato il consumo di una nicchia di persone. Tali studi sono da sempre stati fatti su queste 'élite', d'estrazione medio-alto borghese, con un buon reddito, la quale era solita frequentare gli spettacoli dal vivo.

In quel caso quindi la forma di addizione portava parzialmente a non considerare il prezzo come una variabile importante. Dunque la voglia, il reddito, le possibilità, parlando sempre di

certe nicchie di persone, hanno lasciato trascurare la variabile 'prezzo'. Questo perchè si è sempre avuto come riferimento quell'élite, mentre invece, allargando il discorso a persone ed a fasce sociali di 'non addicted' o comunque non molto ricche, allora il prezzo sarebbe divenuto probabilmente la variabile principale.

Quindi abbiamo applicato una politica tariffaria competitiva, il cui prezzo medio del biglietto, ad esempio, lo scorso anno è stato di 12-13 euro, che è una cifra assolutamente alla portata di molti. Ciò non esclude che poi ci siano anche spettacoli che costano molto, ma la strategia generale è stata quella di allargare.

(In un altro quartiere estremamente popolare di Roma, Tufello, ho chiesto se l'Auditorium abbia contribuito ad aumentare il numero delle partecipazioni ad eventi culturali. Il 50% degli intervistati ha detto di aver accresciuto il numero delle proprie partecipazioni ad eventi culturali in generale. Questo dato estremamente interessante, nelle zone limitrofe è stato addirittura superiore).

Ora desidero conoscere i numeri del successo dell'Auditorium. Le cifre parlano chiaro e attestano l'Auditorium come 'prima' struttura culturale d'Europa e 'secondo' centro polifunzionale al mondo, dopo il Lincoln Center di New York. A questo punto le domando se la sua riconoscibilità internazionale eguagli i suoi successi numerici. Ovvero: l'Auditorium "Parco della Musica" è riconoscibile quanto la Sidney Opera House o il Centre Pompidou di Parigi? C'è una tendenza a renderlo tale? Ci saranno mai le cartoline dell'Auditorium?

Certo. Diciamo che l'Auditorium, essendo nato 6-7 anni fa, ha ovviamente agevolato il lavoro di riconoscibilità su Roma e sui suoi cittadini, pur essendo allo stesso tempo riconosciuto in Europa come l'unico spazio contemporaneo della città e forse del Paese.

Non a caso si scambiano e coproducono sempre più progetti e lavori, e la direzione è appunto quella di far crescere ulteriormente questa fase internazionale. Ecco perchè si sta lavorando molto con il Lincoln Center di New York, con il Barbican ed il Festival di Avignone ed è evidente quanto questo sia un indicatore del livello di notorietà che ci accredita presso tutti gli addetti ai lavori.

Per quanto riguarda invece l'Auditorium-icona, simbolo di Roma, credo sia un falso problema. La città di Roma, giustamente dico io, è conosciuta per tutto quello che ha ereditato; pensare francamente che l'Auditorium possa mettere in ombra lo straordinario patrimonio culturale della città sembrerebbe quasi 'naif'. Sicuramente l'Auditorium è però diventato il principale segno di architettura contemporanea della città.

Allora, si potrebbe aumentare la proposta di Roma...

Esatto. La cosa che è accaduta, importantissima, è che mentre Roma fino a qualche anno fa guardava

solo indietro, solo al suo grande passato, adesso volge lo sguardo anche al futuro. Nonostante ciò, il fattore iconico dell'Auditorium continuerà, con ogni probabilità, a pesare meno di quanto pesi in altre città, nelle quali non è presente un tale patrimonio. Qui non si può competere con San Pietro, Colosseo Galleria Borghese; di conseguenza, ovviamente, non sarà quella l'intenzione.

Un'ultima domanda: possono esserci ulteriori potenzialità inesprese del brand Auditorium? Nella mia ricerca ho cercato di indagare questo elemento iconico attraverso tre ipotesi che lo ponevano rispettivamente come vettore di rinnovamento urbano, come nuova icona metropolitana e come nuovo elemento importante nel patrimonio culturale della città.

Tra queste, l'aspetto iconico è emerso fortemente. La maggioranza degli intervistati reputa infatti l'Auditorium come un luogo 'all'avanguardia in Europa', esprimendo evidentemente un forte senso d'orgoglio per la sua esistenza.

Quali possono essere allora gli ulteriori canali di propulsione del 'Parco della Musica'?

Dal punto di vista quantitativo siamo arrivati ai limiti: più di così l'Auditorium non si può 'usare'. Dal punto di vista qualitativo si può invece migliorare, raffinando l'offerta o allargando i generi: che è proprio quello che stiamo cercando di fare. Possono sempre più aumentare i rapporti internazionali e l'esportazione.

Adesso quello che può accadere ad esempio è che, una volta che si è lavorato sul luogo, su questo modello funzionante, lo si possa esportare al di fuori dal 'Parco della Musica'.

Si vuole lavorare, come stiamo facendo, sul 'multimediale': quindi sulla produzione, su canali televisivi e produzione di dischi, libri, dvd e quant'altro. S'intende dunque valorizzare tutto quello che viene fatto anche al di fuori delle mura.

Da diversi anni ad esempio, si sta svolgendo un'attività esterna strettamente collegata e correlata a quella del 'Parco della Musica' con il 'Festival Internazionale di Villa Adriana', a Tivoli. Il festival ha le stesse connotazioni dell'Auditorium: pluridisciplinare e orientato all'innovazione.

Si sta lavorando molto sull'internazionalizzazione di quello che facciamo e quindi sull'esportazione delle orchestre, e dei progetti in Europa e nel mondo.

È, dunque, questa la linea di tendenza che si sta delineando per il futuro: l'esportazione e l'internazionalizzazione delle nostre attività oltre che, ovviamente, una costante fidelizzazione del pubblico.

@

Il patrimonio organario aquilano dopo il terremoto

LA VOCE SPEZZATA

di Francesco Zimei

L'organo seicentesco di Luca Neri della Basilica di Collemaggio va assolutamente ripristinato. Numerose iniziative per raccogliere i fondi necessari.



La notizia passa certo in sottordine al cospetto desolante delle vite sacrificate e dei cumuli di macerie che costellano tuttora i resti dell'Aquila monumentale, ma fino al 6 aprile 2009 diverse chiese cittadine conservavano al loro interno, assai più che semplici vestigia, un cuore vivo e pulsante. La 'renaissance' organaria abruzzese, divenuta ormai un fenomeno ragguardevole per ampiezza e contenuti, era partita proprio da qui. Al principio degli anni Novanta una singolare convergenza d'intenti aveva portato alcuni operatori musicali attivi all'interno della Società Aquilana dei Concerti a valorizzare la meritoria opera di restauro intrapresa dalla Soprintendenza ai B.A.A.A.S. dell'Abruzzo grazie soprattutto alla passione e alla tenacia di Biancamaria Colasacco, prima fra gli storici dell'arte del nostro territorio a capire che gli organi antichi non potevano più essere considerati alla stregua di un semplice arredo liturgico, ma andavano sistematicamente salvaguardati nella loro precipua sostanza sonora.

Ne sortì un festival internazionale con la partecipazione di alcuni tra i più bei nomi della musica antica, intitolato, in ideale continuità con una felice intuizione di Nino Carloni, "Musicarchitettura 1992" e caratterizzato da una formula innovativa, basata sulla

ricontestualizzazione del repertorio barocco eleggendo a fulcro di varie combinazioni strumentali il magnifico 'positivo' di sedici piedi realizzato nel 1726 da Feliciano Fedeli da Camerino sulla controfacciata della basilica di San Bernardino, appena restituito alla sua voce nativa dall'accurato ripristino di Glauco Ghilardi e Riccardo Lorenzini. L'iniziativa fece parecchio clamore, suscitando ampi consensi lungo le rotte europee della early music; nondimeno - beffardo contrappasso - la nuova dirigenza della "Barattelli" decise di limitarne le sorti a quell'unica esperienza.

Malgrado ciò gli sforzi continuarono, facendo premio sull'indomito volontariato dei promotori e sull'interessamento di alcuni grandi interpreti come Gustav Leonhardt, Luigi Ferdinando Tagliavini e soprattutto Ton Koopman, che proprio all'Aquila scelse di effettuare, nel '93, la sua splendida incisione dei 'Fiori musicali' di Frescobaldi, rendendo note in tutto il mondo le peculiarità dell'organo bernardiniano.

Un trend consolidatosi ancor più attraverso i successivi recuperi, dedicati in primo luogo alla produzione di Luca Neri da Leonessa, attivo

nell'Aquila di metà Seicento in condizioni pressoché di monopolio per la particolare qualità dei suoi lavori, attestata dall'eccezionale resa fonica degli strumenti destinati all'Oratorio di Sant'Antonio dei Cavalieri de Nardis, al monastero agostiniano di Sant'Amico e alla basilica di Santa Maria di Collemaggio.

È proprio quest'ultimo, all'indomani del sisma, a destare le maggiori preoccupazioni. Travolto dal crollo dell'arcata - a ridosso del braccio sinistro del transetto - sotto la quale era collocato, necessita infatti di una ricostruzione capillare resa problematica, nonostante la fortuna di poter contare sulla documentazione di restauro (ultimato nel 2000), dalla forte frammentazione del materiale superstito. L'intervento comunque si farà, una volta recuperati gli spazi. A tal proposito l'Istituto Abruzzese di Storia Musicale, oltre ad aver aperto una sottoscrizione internazionale, sta attuando una serie di iniziative mirate a un'efficace sensibilizzazione

dell'opinione pubblica: meritano qui di essere ricordate la pubblicazione del saggio di Dario della Porta 'Potere, sublimità e devozione.

Le vicende dei terremoti in musica', primo numero della collana LIM «Aforismi», il cui ricavato andrà a beneficio dello strumento e la pubblicazione del

doppio CD della Bottega Discantica dedicato all'integrale organistica di Johann Kaspar Kerll (unica registrazione in commercio effettuata a Collemaggio) nella brillante esecuzione di Adriano Falcioni, perfezionatosi proprio all'Aquila negli anni in cui il Conservatorio "Alfredo Casella" organizzava un rinomato 'Corso per Organista e Maestro di Cappella', riuscito a stimolare molti giovani alla pratica consapevole delle tastiere e dei repertori storici.

A quest'obiettivo, dopo la ricostruzione, bisognerà necessariamente ritornare.

Magari dando vita a un vero e proprio circolo virtuoso che alla formazione faccia seguire concreti sbocchi professionali, coinvolgendo la Curia Arcivescovile e le principali istituzioni musicali del territorio nella costituzione di vere e proprie cappelle musicali, in grado di dare un senso al recupero degli strumenti esaltando le valenze architettoniche e acustiche degli spazi che li ospitano. Forse proprio il dramma che l'Aquila sta attualmente vivendo potrà un giorno risvegliare nell'immota cittadinanza quella consapevolezza rimasta sinora confinata a poche illuminate sensibilità. @



TERREMOTI E LORO RAPPRESENTAZIONE IN MUSICA

Qual è il più noto 'terremoto' musicale? Quello che Haydn mette a conclusione delle 'Sette ultime parole di Gesù in croce': poco meno di due minuti di musica cupa e sussultoria. Musica efficace, eppure criticatissima sotto il cielo romantico, proprio per quel suo 'crudo realismo'. Ma quello di Haydn, certamente il più noto, non è l'unico esempio. Il primo anniversario del terremoto aquilano e la volontà di ricordarlo con un concerto di musiche scritte nei secoli, all'accadere di eventi consimili, ha spinto Dario Della Porta ad applicarsi in una ricerca per censire circostanze, suoni e finalità della presenza dei terremoti nella storia della musica. I risultati complessivi di tale lavoro sono confluiti in un curioso volumetto edito dalla LIM (Libreria Musicale Italiana), in uscita questi giorni, dal titolo: 'Potere, Sublimità, Devozione. Le vicende dei terremoti in musica'. Intanto s'è scoperto che la cantata 'Donna che in ciel ti tanta luce splendi', Haendel la scrisse nel 1708 e che fu eseguita il 2 febbraio del medesimo anno, presente l'autore, a conclusione del quinquennio di penitenza e preghiera proclamato da papa Clemente XI per ringraziare la Vergine Maria che aveva preservato Roma dal disastroso terremoto aquilano del 1703 - due forti scosse, il 14 gennaio ed il 2 febbraio, e la seconda più distruttiva della prima, avvertito anche a Roma, dove però non vi furono vittime, per l'intercessione della Vergine. In quella 'Cantata per l'Anniversario della liberazione di Roma dal terremoto nel giorno della Purificazione della Beatissima Vergine' (HWV 233) si ringrazia Maria, perchè 'oggi è quel dì giocondo/ in cui togliesti noi dal gran periglio', e dove il 'gran periglio' è identificato con il terremoto: 'Vacillò/ per terror del primo errore/ con la terra ogni mortale'. Da quello stesso terremoto fu risparmiata anche Ascoli Piceno, per intercessione di Sant'Emidio, vescovo della città al quale, seduta stante, venne attribuito il potere di proteggere dai terremoti e che, per tale potere taumaturgico, si meritò, più tardi, una celebre Messa di Gian Battista Pergolesi, in occasione dei tremendi terremoti che colpirono Napoli nel 1731-32. In generale, nella devozione, per grazia ricevuta, va ricercata una delle ragioni più frequenti che lega la musica ai terremoti.

Fuori dalle pratiche devozionali, nessun terremoto ebbe lo stesso impatto di quello di Lisbona del 1755 che ispirò Voltaire, nel 'Candide', e, di conseguenza Leonard Bernstein nell'opera omonima;

Telemann, ed anche un compositore novecentesco, autore del poema sinfonico 'Il terremoto di Lisbona'.

Ma il terremoto, nel Settecento - secolo dalla natura ballerina - è frequente anche a teatro. Qualche esempio. Nel 'Fetonte' (1768) di Jommelli, un terremoto costituisce l'introduzione stessa all'opera; un terremoto si sarebbe avuto anche nell'Idomeno mozartiano se il compositore avesse prestato ascolto a suo padre Leopold, che gli consigliava di essere 'popolar', inserendo un gran frastuono di 'terremoto', mentre un terremoto è presente nel 'Flauto magico', ed ancora nelle 'Indes galantes' di Jean-Philippe Rameau - una musica così terrificante che l'autore fu costretto a sostituirla con una più 'comune'. Terremoti, infine, nel balletto, il più celebre dei quali è 'La Bayadère di Minkus-Petipa. Col tempo si definisce una tavolozza timbrica per i terremoti in musica: numerose percussioni, sottratte al loro consueto utilizzo 'marziale' e strumenti del registro basso, in primis i contrabbassi appunto; ma anche particolari combinazioni armoniche in grado di procurare un forte impatto psicologico sul pubblico. Marin Marais, nel terremoto della sua 'Semele' fa allentare la tensione delle membrane dei tamburi, per ottenere un 'rumore sordo e lugubre', ben adatto a descrivere un terremoto.

Recentissimi: 'Grido' di Ennio Morricone, scritto nel primo anniversario del terremoto dell'Umbria (1997), e 'Ventiquattro secondi' di Carlo Crivelli, apprezzato autore di colonne sonore, scritto nel primo anniversario del terremoto aquilano del 6 aprile 2009.

Il volumetto è stato presentato a Roma, nel corso di una serata arricchita dall'esecuzione di una cantata di Ferrandini, un tempo attribuita a Haendel, sul tema della Passione di Cristo - con annesso terremoto - ed alla quale ha partecipato anche Stefano Benni che ha letto alcuni passaggi della ricerca, pubblicata in collaborazione con l'Istituto Abruzzese di Storia Musicale che ha inaugurato la collana 'Aforismi', e con il Conservatorio 'Casella' dell'Aquila.

Il ricavato della vendita servirà al restauro dell'organo barocco della Basilica di Santa Maria di Collemaggio, un organo seicentesco, restaurato nel 2000, finito sotto le macerie nel recente terremoto, del quale - fortunatamente - si hanno tutti gli elementi per il suo ripristino. (P.A.)

Una bella esperienza italiana che intreccia musica e solidarietà

MUSICA AL QUARTO PIANO DELL'OSPEDALE

Donatori di Musica. Una rete di musicisti, medici e volontari che realizza e coordina stagioni di concerti negli ospedali italiani.

di Roberto Prosseda

Tutto ebbe inizio l'estate 2007, nel reparto di Oncologia dell'ospedale di Carrara. Questo reparto è un luogo inusuale: subito, all'entrata, c'è un flipper! Le pareti sono colorate, e piene di quadri e fotografie. La filosofia del primario, Maurizio Cantore, è di far sentire i suoi pazienti il più possibile come persone vive, e dare loro una prospettiva di futuro, nonostante la consapevolezza che il tumore sia una malattia che può portare alla morte (ma non è un "male incurabile", come purtroppo ancora oggi si suol dire). A Carrara nel luglio 2007 era arrivato Gian Andrea Lodovici, un importante produttore discografico, colpito improvvisamente da un tumore allo stomaco. Maurizio Cantore gli chiese: "Qual è la tua professione?". Lui rispose che organizzava concerti e incisioni discografiche. "Bene, allora perchè non organizzi una stagione concertistica nel nostro reparto?". Così Gian Andrea, che, appresa la gravità del suo male, aveva rinunciato a pensare al futuro (aveva appena scritto una lettera di addio a tutti gli amici), tornò a progettare e a guardare avanti, con entusiasmo. Ad agosto 2007 ebbe inizio la prima stagione di 'Donatori di Musica'. Gian Andrea morì il 5 gennaio 2008, non prima di aver realizzato il suo ultimo CD, "Uno strumento per Oncologia": un'antologia delle composizioni suonate in quella prima speciale "stagione", con lo scopo di raccogliere fondi per acquistare un pianoforte. Lo strumento, un Bechstein mezza coda,

è stato inaugurato nel marzo 2008, e da allora sono stati realizzati più di 80 concerti, organizzati in stagioni regolari, sempre al quarto piano dell'Ospedale di Carrara.

'Donatori di Musica' vuole ora realizzare questo sogno in tante altre Oncologie, in tanti altri ospedali e strutture sanitarie, grazie alla straordinaria ed entusiasta generosità di centinaia di musicisti professionisti che già hanno dato la loro disponibilità. Attualmente sono sette le stagioni italiane di 'Donatori di Musica': Bolzano, Carrara, Reggio Emilia, Roma (San Camillo Forlanini e Campus Biomedico), San Bonifacio (VR), Sondrio. Il "roster" di 'Donatori di Musica' comprende oggi più di 100 musicisti professionisti, tra cui Stefano Bollani, Michele Campanella, Roberto Cominati, Massimiliano Damerini, Pietro De Maria, Enrico Dindo, Elio delle Storie Tese.

I concerti dei 'Donatori di Musica' hanno i requisiti della regolarità, della qualità, non hanno scopo di lucro e soprattutto si propongono di stabilire un'empatia fra le persone che partecipano, a prescindere dal loro ruolo, e che sono, oltre i musicisti, i pazienti, i loro familiari e il personale dell'ospedale. Il format dei concerti prevede che i musicisti parlino brevemente con il loro pubblico, per instaurare un rapporto di comunicazione ancor prima



di iniziare a suonare. Il concerto dura 45 minuti, e al termine è previsto un momento conviviale con un buffet o aperitivo aperto a musicisti, pazienti, medici, volontari. I musicisti non suonano in frac, i pazienti sono incoraggiati a togliersi il pigiama, così come i medici a togliersi il camice. L'idea è che i pazienti non siano riconoscibili, e che si instaurino rapporti più profondi e di maggiore complicità tra medici, pazienti e infermieri.

È in corso un'attività di monitoraggio delle reazioni dei pazienti ai concerti. Dai primi risultati (non ancora con valenza statistica), emerge che molti pazienti hanno un sonno più lungo e sereno dopo aver ascoltato il concerto, e che avvertono meno dolori quando affrontano la chemioterapia. Alcuni medici sostengono che se un ospedale acquista un pianoforte con questo scopo, lo potrebbe addirittura ammortizzare con il risparmio dei farmaci adiuvanti quali ansiolitici, antidepressivi e antalgici minori. Il 5 giugno a Bolzano, presso l'EURAC Convention Centre, si è tenuto il primo convegno 'Donatori di Musica', nell'ottica di una maggiore definizione delle linee guida dell'associa-

zione, e in vista di una futura espansione della rete presso molti altri ospedali.

(<http://convention.eurac.edu/donatorimusica>)

Da parte mia posso affermare con assoluta sicurezza che donare emozioni, trasmettere l'arte dei grandi compositori ad un pubblico così speciale e assetato di bellezza – nonostante le difficoltà delle condizioni di salute – è una delle più profonde gratificazioni che un musicista possa immaginare.

Quando si suona in un ospedale l'obiettivo non è più di dimostrare la propria bravura o di realizzare un'esecuzione impeccabile. Ciò che più conta è donare, attraverso la musica, attimi di speranza, di serenità, di gioia, a persone che si trovano in una situazione particolarmente difficile. E per questo sono particolarmente grato a quel pubblico "speciale". Credo che l'intensità delle interpretazioni "donate" in questi concerti sia difficilmente ripetibile altrove. 'Donatori di musica' sono anche loro, i pazienti, che mettono noi musicisti nella condizione di raggiungere più profonde vette poetiche.

Auguro a tutti i miei colleghi di provare una simile, intensa esperienza umana ed artistica. @

TAMINO FA MUSICA PER I BAMBINI

TAMINO - Terapie e Attività Musicali INnovative Oggi - è un progetto nato all'interno delle attività dell'Orchestra Mozart, promosso dall'Accademia Filarmonica di Bologna e realizzato anche con il sostegno dell'Assessorato alla Cultura della Regione Emilia-Romagna. Sostenuto da Claudio Abbado, il progetto trae ispirazione anche dalle esperienze di Josè Antonio Abreu e del Coro delle 'Mani Bianche' del Venezuela, che dimostrano quanto la musica possa contribuire al miglioramento delle condizioni di vita e al riscatto sociale.

TAMINO nasce nella primavera del 2006 con lo scopo di realizzare attività ludico-musicali condotte da musicoterapeuti e da alcuni musicisti dell'Orchestra Mozart, rivolte a piccoli pazienti della Clinica Pediatrica Gozzadini del Policlinico Sant'Orsola-Malpighi di Bologna. Oggi TAMINO ha ampliato il suo raggio d'azione e realizza laboratori musicali, cicli di musicoterapia e concerti che coinvolgono varie strutture sanitarie, socio-assistenziali ed educative della Regione Emilia-Romagna. Grazie anche alla collaborazione dell'AIM (Associazione Italiana professionisti della Musicoterapia) e dell'Associazione MusicSpace Italy, le attività sono condotte da musicoterapeuti qualificati, oltre che da musicisti ed educatori specializzati. La sezione musicale è coordinata dall'Orchestra Mozart, in collaborazione con la Scuola di Musica di Fiesole e con la Federazione CEMAT. Il progetto promuove inoltre iniziative di studio, monitoraggio e analisi degli esiti delle attività e occasioni pubbliche di discussione, diffusione e promozione. La capacità di essere pervasi dalla musica e di rispondervi emotivamente e fisiologicamente è una qualità innata dell'essere umano che rimane intatta anche quando la sofferenza, il trauma, l'handicap e la malattia condizionano la vita di un individuo.

Il suono e la musica possono quindi rappresentare un linguaggio privilegiato, quando non esclusivo, in particolari, difficili fasi o condizioni della vita per sostenere e integrare l'aiuto offerto nei contesti sociali e sanitari. In quanto linguaggio, la musica è uno strumento di comunicazione che necessita di "interpreti" con specifiche conoscenze e competenze, competenze che richiedono una specifica integrazione qualora tale esperienza voglia essere offerta con scopi non solo estetico-artistici ma prevalentemente espressivi, ludici e di sostegno alla salute della persona. Il Progetto ha ottenuto risultati positivi e incoraggianti, inducendo le Istituzioni organizzatrici a proseguire e ad ampliarne il raggio d'azione estendendone sia gli obiettivi sia i partner coinvolti.

Incontro biennale di Musica Elettronica. Quinta edizione

UNA TERRA FERTILE

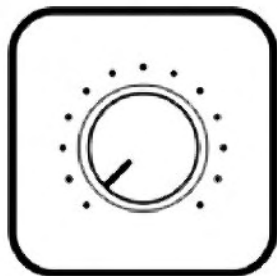
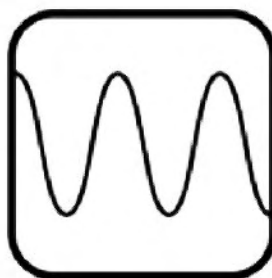
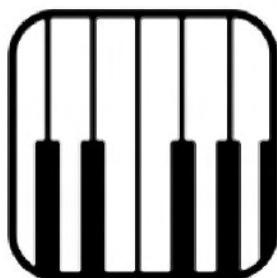
Scuole e centri di ricerca e produzione di musica elettronica che operano in Italia si sono dati appuntamento a Sassari, agli inizi di giugno. Bilanci e prospettive.

Prossimi appuntamenti a Torino e Roma.

a cura della redazione

Organizzata a Sassari da Maria Cristina De Amicis, 'La Terra Fertile', sorta una quindicina d'anni fa, riprende finalmente la cadenza biennale avviata negli anni '90 a L'Aquila, dove l'incontro è nato e si svolto per alcune edizioni. La manifestazione, nei quindici anni di esistenza, ha dato un contributo essenziale all'organizzazione didattica delle Scuole di musica elettronica; l'edizione di Sassari, in specie, ha proposto con determinazione il problema dei contenuti, dell'organizzazione formale dei corsi e l'esame dei relativi sbocchi professionali, coerentemente alla ristrutturazione prevista dalla riforma dei Conservatori. Erano presenti 25 Conservatori (Avellino, Bari, Bologna, Cagliari, Como, Cosenza, Cuneo, Foggia, Frosinone, Genova, L'Aquila, Latina, Lecce, Milano, Napoli, Palermo, Perugia, Roma, Salerno, Sassari, Torino, Trapani, Trieste, Venezia, Vicenza) e i maggiori centri di ricerca italiani (CRM - Centro Ricerche Musicali di Roma, Edison Studio di Roma, Istituto Gramma de L'Aquila, Istituto Tempo Reale di Firenze).

Hanno partecipato all'incontro anche Bruno Civallo, direttore generale AFAM - Alta Formazione Artistica e Musicale del MIUR, Gisella Belgeri, presidente CEMAT, e i direttori dei Conservatori di Sassari, Antonio Ligios, e di Roma, Edda Silvestri. Dalla discussione, rilevante soprattutto quella sulla didattica e sul relativo assetto dei laboratori, è emersa la necessità di identificare e far nascere una figura di supporto: il 'Responsabile di Laboratorio', in grado di rispondere alle diverse esigenze della formazione, della produzione compositiva e



della sperimentazione tecnica.

Forte l'interesse dei docenti per un coordinamento fra diversi Conservatori nella prospettiva di attivare dei dottorati di ricerca: una novità assoluta nel panorama delle attività culturali del Conservatorio in grado di proiettare l'istituzione in una dimensione realmente universitaria, e di farla interagire anche con analoghe istituzioni internazionali.

Si è pensato inoltre di dar vita a progetti di ricerca basati su specializzazioni già presenti nei corsi di musica elettronica e ad un coordinamento nazionale dei docenti, i cui rappresentanti diventino gli interlocutori del Ministero, su aspetti specifici del settore.

Notevole anche la partecipazione di studenti. La discussione tra docenti e studenti, sviluppatasi anche nelle pause del convegno, ha posto in evidenza la necessità di una formazione professionale collegata alle esigenze del mondo del lavoro; ha individuato gli aspetti culturali su cui insistere per migliorare la formazione sia musicale che tecnica, ed ha stigmatizzato il disinteresse generale per le esperienze più avanzate del linguaggio artistico e musicale in Italia.

Si è formata, infine, anche un'associazione degli studenti italiani di musica elettronica che, già dai prossimi mesi, collaborerà con i docenti per il raggiungimento degli obiettivi discussi.

Il prossimo confronto, ad ottobre, nel Convegno di Informatica Musicale Italiano presieduto dall'AIMI, Torino; e nell'EMU-Meeting, organizzato a Roma, in novembre, dal Conservatorio di Santa Cecilia. @

Amarcord Scarlattiano

ROMANZO DI UN ROMANZO. III

di Roberto Pagano



Polemiche: un lietissimo fine e l'inizio di una serie di catastrofi

A un garbato rimprovero rivolto al ritratto dell'uomo Alessandro Scarlatti che avevo proposto ai lettori della mia biografia devo tanto l'impulso a ricostruire con più puntiglioso impegno l'immagine del musicista palermitano, che lo sviluppo di una grande amicizia. Recensendo il mio saggio Malcolm Boyd aveva temperato la complessiva positività della sua valutazione esprimendo qualche riserva sulla severità del giudizio morale da me formulato sul personaggio e avanzando l'ipotesi che mi fossi lasciato influenzare dalla feroce satira del Dotti. Dimenticava che avevo scritto di averla letta con amaro stupore, ma non ritenni opportuno polemizzare: sapendo di avere attenuato al possibile la descrizione dei difetti umani del patriarca, covai a lungo il desiderio di dimostrare al censore che il ritratto da me tracciato era addirittura benevolo.

L'occasione mi sarebbe stata offerta da Paolo Isotta, quando decise di inserire un saggio su Domenico Scarlatti nella collana "Musica e Storia", da lui diretta insieme a Piero Buscaroli per Mondadori. Come ho già ricordato, subordinai l'accettazione all'opportunità di trattare congiuntamente la biografia dell'illustre Alessandro e quella del più celebre dei suoi figli, interpretando le loro vicende alla luce di esperienze maturate sulla mia pelle di uomo del Sud. Il taglio proposto fu accettato e nella premessa a Due vite in una manifestavo la convinzione di potere assegnare una certa complementarità alle vicende dei due musicisti, leggendole «in una chiave nuova, dettata dalla mia conoscenza approfondita della biografia di Scarlatti padre e di una mentalità meridionale che forse guidò, ma certamente condizionava l'umano comportamento del clan di Siciliani dal quale Domenico Scarlatti trasse le sue origini. Per il risvolto di copertina di SCARLATTI Alessandro e Domenico: due vite in una l'Editore scelse una frase – "si legge come un romanzo" - che riteneva adatta al testo, anche se inflazionata dall'abuso fattone da recensori di fortunati saggi biografici. Preso alla lettera, questo benevolo riconoscimento ha sortito esiti negativi che da un quarto di secolo non rinunzio a contrastare.

I ripetuti attacchi alla mia fatica continuano a costringermi a precisare di non aver voluto scrivere una biografia romanzata o "immaginarla". Meno che mai ho

voluto spingere l'uso del paradigma siciliano sino all'identificazione autobiografica: per più d'una ragione il flaubertiano "Dominique Scarlatti c'est moi" mi si adatterebbe male, soprattutto perché avevo quattordici anni quando perdetti mio padre, forse la persona più simpatica da me mai conosciuta.

Ritengo che se non fosse morto mi sarebbero state risparmiate alcune esperienze che mi hanno indotto ad affermare che ancora oggi mi basterebbe chiudere gli occhi per immaginare, parola per parola, i quotidiani predicoczi che Alessandro riteneva di dovere infliggere al figlio: gli stessi "che certi educatori siciliani non hanno fatto mancare – ancora in tempi a noi vicini - ai giovani promettenti che la Provvidenza affidava alle loro cure" Questa volta mi aggrappai a Voltaire per sciupare definitivamente l'ottimizzata immagine umana del grande musicista e il volume stava per essere pubblicato quando l'Accademia di Santa Cecilia invitò Malcolm e me, insieme a una eletta schiera di specialisti del Barocco musicale, al convegno internazionale dedicato alle presenze romane di Händel e degli Scarlatti.

Avevo con me le bozze del nuovo libro e quando potei finalmente conoscere Boyd mi compiacqui di scandalizzare il compito gentleman al quale stringevo la mano, dichiarando: «Anche se Lei non lo sospetta, abbiamo un figlio in comune; sta per venire alla luce, ma ne ho con me un'immagine che Le consegnerò stasera.»

Lasciato al mio interlocutore il tempo necessario per superare il giustificato sconcerto, spiegai che un nuovo libro era nato dal desiderio di dimostrare al mio recensore che sotto i panni dello straordinario musicista che fu Alessandro si nascondeva un poveraccio continuamente portato a trascurare i propri doveri perché assillato dal bisogno, perseguitato dalla malasorte e frustrato nelle sue più elevate aspirazioni artistiche. Boyd leggeva bene l'italiano, anche se lo parlava malvolentieri; aiutato dalla carissima moglie, riuscì a impadronirsi del mio testo prima che il convegno finisse e volle dichiararmi che era stato molto importante per lui conoscere in anteprima quelle bozze, dato che aveva intrapreso la stesura del suo "Domenico Scarlatti" e preferiva rinunciare a pubblicarlo, dal momento che il mio era in uscita.

Sudai sette camicie per convincerlo a non desistere: la mia era una trattazione biografica molto partico-



lare, condita con quel tanto di musicale che potesse rendere più efficace la narrazione. Finalmente riuscii ad averla vinta e fui compensato con una profusione di elogi imbarazzanti, sparsi nello splendido volume uscito un anno dopo e con una deliziosa parafrasi autografa della premessa agli "Essercizi":

"For Roberto / - uno scherzo ingegnoso della musicologia !"

Le lodi a stampa culminano nella confessione di avere «saccheggionato senza pudore» il mio libro, considerato «un affascinante studio del rapporto che esistette tra i due Scarlatti», scritto da un autore capace di combinare «accurata scientificità con una profonda conoscenza della storia e della cultura siciliana e con una incomparabile immedesimazione nella psiche isolana»

Una suscettibilità impropria

Nel corso dello stesso convegno romano durante il quale era nato il felice rapporto con uno studioso della statura di Boyd uno sgradevole episodio mise fine a una supposta amicizia basata su apparenze evidentemente fallaci. Ho già ricordato il Colloquium Alessandro Scarlatti che si tenne a Würzburg nel 1975 limitandomi a cogliere un primo riflesso di mia impopolarità nell'esclusione da quel contesto. Sia chiaro che considero assoluta la libertà dell'anfitrione nella scelta dei suoi invitati; non posso però riconoscergli il diritto di giustificare le esclusioni con dichiarazioni inopportune.

Tali furono senz'altro quelle del prof. Osthoff, responsabile del convegno, il quale si proclamò soddisfatto di vedere "felicamente sostituito l'inalienabile elemento italiano" attraverso la partecipazione dello "svizzero meridionale dott. Bianconi, borsista del Centro studi tedesco a Venezia". Bianconi meritava l'invito (il suo contributo è di gran lunga il più interessante degli interventi che successivamente furono pubblicati con il solito deplorabile ritardo) e chiarivo che i brillanti progressi della sua carriera lo avevano confermato assolutamente degno dei riconoscimenti che non gli sono stati lesinati in Italia, ma Osthoff non poteva prendere sottogamba il problema che fingeva di essersi posto, tanto più che un recentissimo incidente editoriale confermava addirittura indispensabile il ricorso a specialisti italiani: il revisore tedesco di una cantata di Alessandro Scarlatti si era rivelato assolutamente digiuno di poesia arcadica leggendo "Curilla" al posto di "Eurilla" e arrampicandosi sugli specchi di fronte alla mancata corrispondenza tra le sillabe del testo poetico e le note di quello musicale.

La ridicola proposta di cantare "Ah, Curilla" può fare rizzare il pelo anche a chi non appartenga alla razza felina e se è vero com'è vero che nel 1975 Bianconi era soltanto un "borsista del Centro studi tedesco di Venezia", continuo a ritenere di non avergli fatto

torto rilevando, nella premessa alla mia nuova fatica scarlattiana, che la Germania si mostrava "più naturalmente disposta a elargire "Stipendien" che a individuare correttamente i commensali da invitare ai banchetti esotici di cui continua[va] a compiacersi". Mi feci un dovere di aggiungere che il mio non era un attacco indiscriminato alla mentalità tedesca, tanto più che da quel faro di civiltà che è l'Istituto Storico Germanico di Roma le iniziative di Friedrich Lippmann avevano irradiato luce sulla musica italiana del passato. Ricordo con soddisfazione che questo illustre specialista del settore, presente alla discussione che ebbi in materia con Bianconi in una pausa del convegno romano, non esitò a dichiarare che avevo "mille ragioni".

Ben diverso il comportamento del suscettibile elogiato: passato qualche giorno, ricevetti una sua lettera che aveva inoltrata in copia, per conoscenza, ai docenti universitari che lo avevano accolto nel loro consenso. Da perfetto pesce in barile, uno di loro preferì non pronunziarsi, ma un altro (che poi era lo stesso democraticissimo "barone" accademico al quale le persone che non digeriscono Roberto Pagano possono imputare il decennio di suo insegnamento presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania) mi telefonò per confermarmi tutta la sua simpatia, esortandomi a non prendermela per la balzana reazione di uno "Svizzero". Da allora ho avuto una sola occasione di incontrare il prof. Bianconi e ciò è avvenuto a Bologna, dove partecipavo a una tavola rotonda da me presieduta; esaurito il proprio compito di relatore, il mio ex-amico si è allontanato dall'aula che ci ospitava un po' prima che la discussione si concludesse, per non trovarsi costretto a salutarmi....

Piacciono la fastosa barbarie, la miseria, la corruzione e le bassezze; dubbi sull'enfasi conferita alla sfera sessuale

Incaricato dal Comune di Palermo di organizzare un breve ciclo di manifestazioni celebrative dell'Anno della Musica, invitai Emilia Fadini, Malcolm Boyd, Francesco Degrada e altri specialisti del Barocco musicale a partecipare a quell'abbozzo di festival. Fadini si produsse in una delle più fini realizzazioni estemporanee di basso continuo da me ascoltate e Boyd accettò con piacere, dichiarandomi scherzosamente che ottenevo da lui un debutto (quello di suonare il cembalo in pubblico per accompagnare la doppia versione di una cantata attribuita a Haendel, presente in unicum nella collezione di manoscritti custodita al Conservatorio di Palermo) e la replica di un'esperienza non troppo gradita: saliva per la seconda volta su un aereo e questo mi regalava la condivisione di



un privilegio già riservato alla Regina d'Inghilterra, dato che la sua unica esperienza precedente era legata all'irrecusabile costrizione di una esercitazione militare.

Degrada mi manifestò per lettera il suo rammarico di non potere accettare la conferenza-concerto che gli proponevo, giustificando il rifiuto con impegni precedentemente assunti, chiedendomi di salutare tutti i colleghi presenti e aggiungendo:

"Ho letto il tuo libro su Alessandro e Domenico Scarlatti, che ho trovato molto interessante, anche se su qualche punto non condivido la tua opinione (d'altra parte, ci mancherebbe che la pensassimo in tutto e per tutto in modo uguale su una materia così complessa e ancora così controversa). Ma ci sono molti aspetti che ho apprezzato molto, a cominciare dal giusto credito che conferisci a certe testimonianze settecentesche, ingiustamente lasciate cadere in tempi recenti e dalla riproposta tutt'altro che ingenua di un tipo di fonti prediletto da certa storiografia ottocentesca e in seguito trascurate. Mi è anche piaciuto il quadro di fastosa barbarie, di miseria, di corruzione e di bassezze che hai disegnato del contesto nel quale gli Scarlatti si trovarono a vivere. In effetti siamo portati troppo spesso a trascurare quanto di arcaico e di primitivo sopravvivesse nel Settecento, che non fu solo il secolo dei lumi e delle corti illuminate. Ho apprezzato altresì il taglio "siciliano" dell'interpretazione delle psicologie, anche se confesso che la componente di sangue meridionale che mi deriva da parte materna si rapporta a latitudini più nordiche (Napoli) e non tutto mi riesce perspicuo delle tue interpretazioni. Sarà per esempio anche a causa delle nebbie della Padania nella quale sono sempre vissuto che trovo un po' eccessiva (non certo per pruderie, credo), l'enfasi conferita alla sfera sessuale nella delineazione delle personalità di A. & D. e dei tanti personaggi che fanno loro da contorno. Ma forse anche su questo il tuo libro invita a riflettere. Per parte mia sto lavorando ora sistematicamente sulle musiche vocali e c'è davvero da mettersi le mani nei capelli, nel constatare quanto poco è stato fatto in questo settore. E' soprattutto il contesto che in certi ambiti (penso per esempio alla musica religiosa, alla cantata) è oscuro. Spero che qualcosa di buono alla fine riesca a emergere. Avrò certamente anche bisogno dei tuoi lumi e spero che tu voglia mettermi a disposizione (da consulente di gran lusso), quella quantità di cose che sai e che io ignoro."

Ho dovuto citare quasi integralmente questo importante documento, per offrire ai miei lettori la possibilità di confrontarlo con altri che seguiranno.

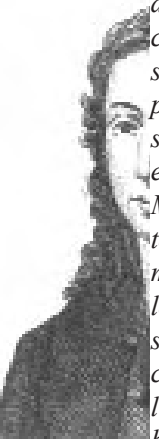
Elogio del Barocco siciliano, orrido e affascinante, sontuoso e sordido

Una recensione di "Due vite", firmata l'11 dicembre 1985 da Mario Bortolotto sul "Mattino" di Napoli, parlò in termini entusiastici di "tardo frutto del Barocco siciliano, orrido e affascinante, sontuoso e sordido". Se lo spazio lo consentisse, trascriverei volentieri tutto l'articolo, letteralmente carico di acute osservazioni e di felici intuizioni; per il momento ho una ragione particolarissima di estrapolarne questa definizione, sorprendentemente simile a un'espressione laudativa contenuta nella lettera di Degrada. Sottolineato l'ancoraggio dell'indagine al costume, Bortolotto condivideva senza riserve la scelta della sicilianità come condizione naturale, andò in solluchero di fronte alle incursioni nell'area sessuale che lasciavano interdetti l'altrettanto padano mio corrispondente e non trovò nulla da eccepire a quell'interpretazione del rapporto padre-figlio che tanto continua a infastidire alcuni miei critici. Approvato a pieni voti persino lo sfruttamento di testi che "darebbero il mal di mare ad uno studioso di probità crociana". Felicemente individuato il punto di vista del biografo e soprattutto i riflessi di vissuto che il libro rivelava al lettore perspicace, il sagace recensore si lasciava sfuggire una previsione e considerazioni pienamente confermate dal seguito della vicenda: «Queste narrazioni incrociate sembrano destinate ad esplodere, nella polverosa quiete della virtù musicologica, come razzi: e ci par di scorgere certe (brutte) facce allibire...»

Anche se tardarono a manifestarsi, le "facce" entrarono subito in attività e alle positive recensioni pubblicate sulla stampa periodica la musicologia paludata reagì con un eloquente silenzio-stampa. L'apparente disinteresse per gli Scarlatti fu vistosamente interrotto con l'uscita della bella monografia su Domenico che ero riuscito a convincere Boyd di dare alle stampe. Fu Degrada a prodursi in una recensione di quattro colonne, che "Il Giornale della Musica" pubblicò illustrandola con quel falso ritratto a olio di Domenico Scarlatti che, ricavato da una incisione ottocentesca, continua ad imperversare nel settore come se l'originale attribuito a Velasco non fosse stato scoperto.

Paranoia, o parrà noia?

Il tono della recensione mi sorprese e rileggendolo dopo più di vent'anni torno a trovarlo inequivocabile: finalmente un saggio seriamente concepito restituisce a Domenico Scarlatti la sua personalità di musicista completo "senza forzare con inutili psicologismi e con ipotesi romanzesche l'aura di ombrosa riservatezza della quale il compositore stesso probabilmente volle circondarsi". L'allusione indiretta poteva solo ferirmi, in quanto all'inizio dell'articolo ero citato per essermi dedicato "soprattutto all'approfondimento biografico" e venivo automaticamente relegato nel girone riservato a quell'erudito



chiacchierone che fu Sacherevell Sitwell. Potevo accettare il silenzio-stampa, ma non il ricorso a cavalli di Troia per espugnare una città nemica. Mi riusciva comunque difficile accettare che lo stesso individuo che mi aveva definito “consulente di gran lusso” e che si era detto ammirato del mio uso di fonti poco frequentate e del “quadro di fastosa barbarie [...] nel quale gli Scarlatti si erano trovati a vivere” mutasse registro per denigrare una fatica che aveva dichiarato di non condividere solo in qualche dettaglio. Poteva parlare di “ipotesi romanzesche” e di “inutili psicologismi” una persona che aveva esplicitamente affermato di avere “apprezzato il taglio ‘siciliano’ dell’interpretazione delle psicologie”? Passai in rassegna tutte le possibili motivazioni di un comportamento schizoide, senza rassegnarmi completamente a capire che l’articolo di Degrada era soltanto la punta di un iceberg, una sorta di roccia di Rushmore sulla cui crosta le bortolottiane “facce” andavano emergendo. Finalmente decisi di sacrificare il 1° maggio 1987, simbolica giornata di riposo, per scrivere:

Sono rimasto sgradevolmente sorpreso scoprendo nella tua recensione del Boyd riferimenti non espliciti ma abbastanza trasparenti al mio Scarlatti, espressi in tono assai diverso da quello della lettera che a suo tempo mi scrivesti al riguardo. Affermavi già allora di “non condividere in qualche punto” le mie opinioni, ma ora denunci addirittura “forzature” e un appunto così pesante nasce certamente dal tuo voler considerare “inutili psicologismi” le chiavi di lettura del personaggio da me proposte, forse perché esse spiegano il comportamento complessivo di un musicista che preferisci lasciare avviluppato in un nebuloso mistero biografico, fatto di “ombrosa riservatezza”. [...]

Sono riuscito a convincere Boyd, che in passato aveva trovato eccessivamente severi gli apprezzamenti contenuti nel mio vecchio A.S., ma mi accorgo che è più difficile fare digerire ai miei connazionali una immagine men che benignamente patriarcale di papà Scarlatti. Per quanto riguarda il figlio, tutte le testimonianze coeve e l’unica lettera rimastaci [...] concordano nel tramandare l’immagine di un uomo adorabile, assai diverso (persino nel vizio rovinoso del gioco d’azzardo) dallo schivo personaggio che ami immaginare. Mi par di capire, in ogni caso, che i miei psicologismi sono ostacoli ingombranti sul cammino di chi vorrebbe sostenere che c’è poca differenza tra la produzione vocale e quella strumentale e che D.S. si dedicò indifferentemente e costantemente ai due generi per tutta la vita...”

Mi lamentavo poi del fatto che persino in Italia le mie opinioni fossero fraintese attribuendomi una sorta di Kirkpatrick-dipendenza che per molti versi mi onorebbe, ma che poi si trova smentita da mie osservazioni critiche che sono state ineccepibilmente

individuate e segnalate da Boyd. Pur ribadendo la mia ammirazione per il libro al quale Degrada attribuiva il merito di aver finalmente sottratto Domenico Scarlatti all’etichettatura di principe dei clavicembalisti facendone un “musicista completo”, prendevo le distanze dal ridimensionamento dello “Stabat Mater” che, per una volta in perfetto accordo con Degrada e in disaccordo con Boyd, continuo a considerare un brano di altissima qualità. Eccepio poi che leggendo nel volume solo quello che gli era stato comodo leggere, il recensore aveva steso una coltre sui copiosi riconoscimenti tributati da Malcolm a me e alla mia opera (che trovavo ridicolizzata senza tener conto delle dichiarazioni di Boyd, secondo il quale la mia interpretazione del personaggio “aveva aggiunto una dimensione alla nostra comprensione dell’uomo Scarlatti”) e concludevo con articolati riferimenti alle sheveloffiane “Frustrations”, mettendo in rilievo un sorprendente controsenso: era contestata la lettura proposta da Kirkpatrick per l’autorizzazione all’emancipazione tardivamente e riluttantemente accordata da Alessandro al figlio, ma poi la stessa interpretazione del documento veniva bevuta come acqua fresca quando ero io a proporla “with far more care and diplomatic usage of evidence than Kirkpatrick”... Tra l’altro, Sheveloff si era avventurato a laureare “leaders of the Scarlattians” per il resto del secolo un binomio di personaggi – Degrada e il sottoscritto – la cui reciproca incompatibilità era messa in spietata evidenza dal dissenso che la recensione rendeva manifesto. Chiusi la lettera con un accenno ai malumori di Bianconi (manifestando l’illusione che fossero acqua passata) ma non tralasciai di citare l’articolo di Bortolotto e il suo vaticinio riguardante le “(brutte) facce”. Mi preme citare quanto scrissi a proposito dell’improprio atteggiamento servile della “eternamente giovane musicologia italiana” nei confronti della paludata Musikwissenschaft, “usa a trattarci da suonatori d’organetto, salvo poi a pubblicare i testi dei nostri classici con quella incompetenza linguistica che ho il torto imperdonabile di avere evidenziata”. Mi sembra opportuno riportare integralmente la conclusione della mia lettera:

“Potrete sempre affermare che queste sono paranoie da “meridionale” e che, tanto per restare in tema scarlattiano, si tratta solo di “Equivoci nel sembiante”. Le dimensioni di questa puntualizzazione e il carattere sintetico del giornale sul quale è apparsa la recensione escludono l’altrimenti dovuta richiesta di pubblicazione: mi è troppo facile capire che ogni citazione parziale di questo mio “sproloquio festivo” (potrebbe essere il titolo di una serenata, ma non lo è) non otterrebbe l’effetto voluto o peggiorerebbe addirittura le cose. Per il momento mi basta avverti scritto tutto quello che volevo sapere.”

E di aver reso omaggio alla chiaroveggenza di Bortolotto.” (FINE. TERZA PUNTATA)



LA VERA STORIA DELLA SIGNORA DELLA DANZA

L'ultima uscita pubblica della signora della danza, che è avvenuta in una platea, prima di uscire di scena dall'Opera di Roma, non le fa certo onore. Però... il sindaco Alemanno con Lei, che è un monumento vivente della danza non solo italiana, non è andato certo leggero. Ma come si fa a non trovare una mezz'oretta per incontrarla e dirle che il suo contratto, dopo dieci anni, è scaduto e che il teatro non intende rinnovarglielo? Si rompono i matrimoni, le unioni più inossidabili, figurarsi i contratti di lavoro. Specie ora che la signora è stata nominata assessore alla cultura della Regione Toscana e, prevedibilmente, non avrà più tempo per fare la direttrice del Corpo di ballo dell'Opera della Capitale.

Però c'è modo e modo. La signora della danza ha mille ragioni per protestare. Una per tutte. Alla prima di 'Traviata', nell'autunno passato, per la signora della danza non era stato riservato un posto in teatro. Lei, giustamente protestò - ce ne accorgemmo in molti della situazione imbarazzante - ma nessuno venne a scusarsi con Lei che alla fine un posto lo trovò. Dal palco reale quella sera si affacciavano ridenti e salutavano Valeria Marini e la contessa de Blank. Noblesse...

Alla signora della danza - il cui contratto alla scadenza può non essere rinnovato senza che ci sia nulla di strano, forse si vuol far pagare l'aver Ella presonetta e pubblica posizione a favore del sovrintendente uscente Ernani? Non c'è nulla di strano se il suo contratto non viene rinnovato, ma non si venga a dire che 'occorre svecchiare', quando poco ci manca che il sostituto sia un suo coetaneo. Ci ricorda un altro caso simile. Quando il barone Francesco Agnello, con la

medesima giustificazione, licenziò Roberto Pagano dall'Orchestra Sinfonica Siciliana, per prendere lui il suo posto, lui coetaneo se non più avanti negli anni di Pagano (In un altro caso, in effetti, il Barone ha svecchiato: quando ha nominato sua figlia 'segretario generale del CIDIM, dove lui, fondatore, è rimasto, però, tuttora presidente). Altro gioco sporco contro la signora della danza, la messa in piazza dei suoi emolumenti: 2,5 milioni di Euro. Vi sembran troppi per dieci anni di attività? Ha guadagnato meno di un qualunque inutile parlamentare e gran commis dello Stato, senza che ultimi si siano mai potuti misurare i risultati della loro azione, e senza che un briciolo di meritata fama essi abbiano mai potuto esibire. Scherziamo?

Forse c'è qualcosa che non ci è piaciuto, e che diciamo chiaramente. L'essersi sempre portato appresso Lei, signora della danza, il suo consorte, che per il suo passato professionale avrebbe potuto costruirsi una strada a sé. Questo non ci è mai piaciuto (a lui è andato, in dieci anni, 1 milione di Euro, immaginiamo per tutti gli spettacoli, alcuni molto belli, che ha messo in cartellone assieme alla consorte, in qualità di regista od ideatore).

Ma qui dovremmo segnalare infinite altre situazioni anomale di mogli, amanti, compagni anche dello stesso sesso che si producono, senza merito, sui medesimi palcoscenici dei titolati e senza che alcuno alzi il dito per muovere qualche obiezione.

Se il sindaco Alemanno, alla fine ha deciso di ricevere la signora della danza, ha fatto bene. Lei un licenziamento 'ufficiale' in Campidoglio, dove del resto avvenne il suo ingaggio, davvero se lo merita. @

L'Orchestra di Santa Cecilia contro Il Messaggero e Alfredo Gasponi



PAGAMI, ALFREDO!

Si ferma al titolo, lo scherzo della riscrittura della celebre aria della “Traviata” di Verdi. Perché, purtroppo, da scherzare c'è davvero poco. La storia che ha opposto dal 1996 'Il Messaggero' e Alfredo Gasponi all'Accademia di Santa Cecilia ha dell'incredibile. Come incredibile è anche il fatto che l'Accademia non abbia voluto mai tendere la mano ad uno dei critici più assidui nel commentare la musica cittadina ed al quale, nel fatto in questione, nessun addebito né professionale, né penale poteva essere fatto.

Anche a tacere di tutto il resto colpisce, in questa assurda storia raccontata qui di seguito due volte: dal documento dell'Associazione Nazionale Critici Musicali (finalmente s'è fatta sentire! La credevamo sciolta l'Associazione Critici Musicali, che tante volte era parsa alla finestra intenta a guardare e, solo una volta l'anno, a elargire premi!); e dall'intervento di Vittorio Emiliani, pubblicato sul sito dell'Associazione 'Articolo 21' (l'articolo della Costituzione italiana che sancisce e difende la libertà di stampa), l'assurdità ed incomprensibilità dell'una e dell'altra sentenza, cioè quella del giudice di primo grado e quella dei giudici della Corte d'Ap-

pello, ambedue difformi, addirittura in contrasto, con la giurisprudenza più recente in materia - e per tale ragione l'avvocato di Alfredo Gasponi sta preparando il ricorso in Cassazione (a proposito di Cassazione, l'avv. Oreste Flamminii Minuto, esperto in materia giornalistica, intervenendo su un caso analogo, ha scritto: '... ci sono voluti 60 anni perché la Cassazione stabilisse che l'intervistatore non poteva essere accomunato al destino dell'intervistato se quest'ultimo, persona pubblica, avesse riferito opinioni sul terzo che si fosse sentito diffamato'. Il Fatto, 13 maggio). Se lo ricorderanno i giudici della suprema Corte?

Ma ci sono ancora due elementi da non sottovalutare. Il primo è la mancanza di volontà dell'Accademia di Santa Cecilia - dirigenza (è la stessa di quattordici anni fa, quando partì la denuncia) e professori d'orchestra (in parte usciti dalle fila del complesso ceciliano) - di sedersi attorno ad un tavolo allo scopo di trattare e far terminare la causa in maniera non così onerosa e punitiva nei confronti di un critico, al quale nulla può essere imputato, come si può leggere, ma che in tutti questi anni, nonostante il processo in corso, non ha

smesso mai di seguire da vicino con l'attenzione di sempre, la vita dell'Accademia, scrivendone con obiettività. La stessa obiettività con la quale aveva riportato le dichiarazioni non lusinghiere di Sawallisch, sul rendimento dell'Orchestra che, in quella specifica occasione, era inzeppata di troppi aggiunti.

La seconda, di carattere generale ma altrettanto grave che mette una ipoteca preventiva, assolutamente inconcepibile, sul lavoro del critico. Se quella sentenza non verrà riformata dalla Cassazione e se l'Accademia non ritirerà la sua denuncia contro Gasponi - quantomeno non gli abbonerà quella cifra spaventosa e spropositata, riconoscendo che la colpa semmai è del titolista che, in prima pagina, annunciando l'intervista, scrisse: 'A santa Cecilia non sanno suonare' - d'ora in avanti chiunque, quando recensirà un concerto od anche semplicemente riporterà parole di qualche espo-

nente importante del nostro mondo, come era Sawallisch, ci penserà due volte. Il critico, cioè, sarà vittima di una autocensura preventiva. Infine. Perché gli orchestrali romani non si chiedono che senso potrebbe avere una critica che già si sa che non potrà scrivere quello che pensa, per il timore di finire sotto processo? L'avv. Chiocci cui Gasponi ha dato mandato di formulare il ricorso in Cassazione ha fatto notare come negli ultimi tempi, quando si vuol denunciare un giornalista per calunnia, non lo si fa adendo alla giustizia penale, più lenta e le cui pene carcerarie quasi mai vengono scontate, ma ci si rivolge alla giustizia civile, solitamente più veloce, con richiesta di danni da risarcire immediatamente e che, per il futuro, costituiranno un deterrente perenne per il critico che per una volta, anche senza sua colpa, è incappato in una condanna. (P.A.)

STORIE DI ORDINARIA ANOMALIA ITALIANA

di Vittorio Emiliani

Per aver riportato la critica, molto sobria, di un grande direttore, il tedesco Wolfgang Sawallisch, sui troppi "aggiunti" presenti, nel '96, nell'orchestra di S.Cecilia, uno dei critici musicali più seri ed equilibrati, Alfredo Gasponi del "Messaggero", rischia di dover pagare ai professori dell'orchestra quasi 500.000 Euro di tasca propria. Molti di più se l'esecutività della sentenza d'appello non verrà sospesa e con essa fermata la corsa degli interessi in pendenza del suo ricorso in Cassazione. Un uomo rovinato, con la casa e il conto bancario pignorato. Un diritto primario - quello di informare e di criticare - sostanzialmente negato.

Se ne è discusso all'Associazione Stampa Romana. Coordinava il presidente dell'ASR, Fabio Morabito, presenti i presidenti della FNSI, Roberto Natale, dell'Ordine regionale, Bruno Tucci, Paolo Butturini segretario dell'ASR, Sandro Cappelletto per l'associazione nazionale dei critici musicali (oltre a Gisella Belgeri, Pietro Acquafredda e Luca Del Fra), l'avv. Chiocci. Tutti solidali in sala. Tutti d'accordo sul fatto che l'incredibile vicenda investe non il solo Gasponi, non i soli giornalisti, ma lo stesso diritto/dovere di informare e il diritto "primordiale" dei cittadini di essere informati. Come di

continuo ribadisce l'Alta Corte europea di Strasburgo.

Riepiloghiamo la storia davvero allarmante. Il 9 marzo '96 negli Spettacoli de "Il Messaggero" compare un'ampia intervista firmata dal critico Alfredo Gasponi al M. Wolfgang Sawallisch. Il quale sta provando musiche poco frequenti, e quindi poco conosciute, di Schumann e Hindemith, e confessa: "Ci sono problemi" provocati dai troppi giovani "aggiunti". "Io spero", sdrammatizza, "che durante i prossimi concorsi per i posti fissi in orchestra, si possano trovare dei nuovi elementi veramente all'altezza" e aggiunge, sempre garbato: credo "sia meglio lanciare un piccolo allarme" (attenzione, un piccolo allarme), ora, per il bene di un'orchestra che "amo molto". Titolo, vivace: "Sawallisch, allegro non troppo". Sommario più severo: "L'orchestra di S. Cecilia non è all'altezza del suo ruolo". Nessuno dei due redatto, peraltro, da Gasponi, collaboratore fisso (articolo 2) e non redattore del giornale. Da notare: nella stessa pagina, egli fa parlare anche il presidente Bruno Cagli, che non nega il problema: "Aspettiamo però il risultato finale", l'oboista Augusto Loppi (sono "ragazzi in gamba, ma che non hanno ancora una

grande esperienza”) e il violinista Riccardo Piccirilli più risentito, il quale racconta che anche il M. Chung era scontento, alle prime prove, del complesso ceciliano, poi, alla fine, si mostrò soddisfatto.

In prima pagina però esce un titolo molto forzato rispetto alle parole di Sawallisch: “A Santa Cecilia non sanno suonare”. Tranciante e scorretto. Alfredo Gasponi tuttavia non c’entra e non ne sa nulla. Il giorno dopo il giornale rettifica prontamente quella titolazione, e Gasponi, sempre obiettivo, intervista tre direttori come Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli e Myung-Whun-Chung, i quali confermano i limiti delle orchestre italiane, e il direttore stabile ceciliano, Daniele Gatti, che difende la propria orchestra. Il 9 giugno 1996 Sawallisch scrive di suo pugno a Gasponi: lei “non ha travisato il mio pensiero e ha scritto la verità”.

I giudici però non vorranno mai ascoltarlo. Partono querele al giornale, al direttore e a Gasponi motivate essenzialmente sul titolo di prima pagina (di cui il critico era ignaro e incolpevole). Il giudice civile di primo grado, a fine 2002, li condanna tutti e fissa in oltre 36.000 euro il risarcimento dovuto ad ognuno degli 80 professori. Una botta da quasi 3 milioni di euro. Ma è in appello che avviene il peggio. L’azienda intanto si divide da Gasponi e le condanne vengono confermate. La società editoriale ne approfitterà poi per mettere fra i passivi la somma di 2 milioni di euro andando così “in rosso” di un pugno di euro ed ottenendo così quello stato di crisi che le consentirà di “alleggerirsi” di 38 fra redattori e inviati... Nella sentenza, davvero stupefacente, il critico viene accusato di aver “distorto il pensiero dell’illustre maestro” (cosa che lui, Sawallisch, inascoltato, nega), “con-

fezionando un articolo volutamente scandalistico” (ma quale, se Gasponi non ha fatto che interviste?). La sentenza del dicembre 2008 si fonda sullo sciagurato titolo di prima. “O il giornalista ha deliberatamente falsato il contenuto dell’intervista” (ma il Maestro lo nega). Ovvero, non capendone bene le parole, “non si è fatto scrupolo di “confezionare” un articolo esplosivo”. Due volte colpevole dunque il critico per quei giudici che non hanno voluto ascoltare Sawallisch (la sentenza ne storpiava costantemente il cognome in Sawallich), né un tecnico che spiegasse la differenza, nota a tutti nei giornali, fra redattori e collaboratori, fra testi e titolazioni. Fra l’altro, la Corte di Cassazione, nel 2001, ha chiarito che, qualora la persona intervistata si esprima con parole molto forti, l’intervistatore non ne sia responsabile. Tutto il contrario di questa sentenza di appello che nega al giornalista la possibilità di riportare espressioni critiche peraltro molto equilibrate.

Stando ad essa, di qui in avanti, non soltanto il critico (musicale, teatrale, letterario, cinematografico, ecc.), ma qualunque giornalista, non potrà più criticare e nemmeno riportare critiche, ma soltanto applaudire e riportare affermazioni asettiche. Infine, c’è una cosa che onestamente non riesco a spiegarmi: perché tanto accanimento contro Alfredo Gasponi? Se c’è stato un critico sempre in prima fila nelle battaglie per S. Cecilia, per la musica a Roma e per il nuovo Auditorium, è proprio lui. Come gli aveva insegnato quell’autentico maestro della critica musicale e del giornalismo che è stato il grande Teodoro Celli. Non lasciamolo solo, Alfredo. Il suo caso angoscioso riguarda tutti. Proprio tutti. Non ci avevano insegnato che l’informazione è “il cane da guardia della democrazia”? @



PROFESSORI D'ORCHESTRA E ACCADEMICI CECILIANI, ASCOLTATE!

L'esito negativo della transazione proposta dal collega Alfredo Gasponi, indotto al ricorso in Cassazione, è l'ultimo (per ora) atto ufficiale di una lunga e paradossale vicenda giudiziaria iniziata nel 1996 e conclusa nel 2008 alla condanna in appello del Messaggero a versare 2.400.000 Euro a 80 professori d'orchestra (oggi in buona parte ex) dell'Accademia di Santa Cecilia; altri 486.000 Euro sono stati richiesti al solo Gasponi.

La vertenza era iniziata a seguito di un'intervista di Gasponi al direttore Wolfgang Sawallisch. Nell'articolo pubblicata l'8 marzo 1996 - e richiamata in prima pagina con virgolettato redazionale - s'è ravvisato il reato di diffamazione. In realtà il maestro aveva solo espresso disagio per la fatica di concertare il programma con una formazione rimaneggiata rispetto all'organico stabile, integrata di 'aggiunti' e allievi di conservatorio. Delle sentenze colpisce l'accoglimento senza riserve e acritico delle rimostranze dei musicisti e l'accondiscendenza nel riconoscere il loro "diritto all'identità professionale, all'immagine e alla complessiva reputazione sociale, civile e morale" ma non la lealtà del giornalista e la pertinenza tecnica dei rilievi. I colleghi critici rilevano che ai verdetti s'è giunti trascurando che le riserve, non lesive di nome e qualità dell'orchestra, furono confortate dal presidente dell'Accademia, da rappresentanti dell'orchestra e da direttori collaboratori abituali di Santa Cecilia. E senza tenere in conto la riconferma scritta del maestro Sawallisch che aveva ribadito la correttezza di Gasponi, peraltro estraneo, per norma giornalistica e contrattuale, alla titolazione di prima pagina da cui la querela era partita. Altra ragione di disagio è stato l'atteggiamento poco disponibile all'amichevole appianamento della controversia di buona parte dei professori d'orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, un'istituzione il cui lavoro è sempre stato raccontato con coscienza e fedeltà dai critici italiani. Ha poi turbato il risarcimento: non solo per la cifra, di un'entità intimidatoria, quanto per il principio: la dignità professionale meramente monetizzata. Inquietano ancor più le conseguenze: se la sentenza fosse ribadita, la preoccupazione per quanto di economicamente rovinoso rischia chi scrive o redige un articolo (o un'intervista) con spirito critico, seppure nei toni e negli ambiti previsti dal diritto di

cronaca e opinione, potrebbe indurre gesti di legittima autodifesa. I giornalisti potrebbero non realizzare articoli di argomento delicato; i responsabili delle testate, una volta letti, potrebbero rifiutarli. Così sui giornali si avrebbe sempre

Wolfgang Sawallisch



meno "critica". Umiliando professione e ruolo giornalistico dell'informazione culturale. Intimidendo la libertà di stampa e di critica riconosciute dalla Costituzione. La sentenza sbalordisce anche perché ha mostrato di dimenticare quanto la stessa Corte di Cassazione aveva stabilito nella nota decisione a sezioni unite del 30-5-2001, con cui era stata finalmente sancita la legittimità della pubblicazione di dichiarazioni anche diffamatorie purché aventi oggetto e provenienti da soggetti di rilevante interesse pubblico. Con assoluto rispetto del lavoro dei magistrati, l'ANCM riunita in assemblea generale auspica che la vertenza abbia rapida e corretta conclusione. E rivolge un fervido appello ai professori d'orchestra e agli accademici di Santa Cecilia affinché si adoperino per evitare che la sentenza rimanga tale. Il precedente giuridico avrebbe effetti minacciosi per il giornalismo serio e critico, che sarebbe esposto a potenziali ricatti sia da parte dei datori di lavoro sia delle istituzioni. Allo stesso tempo gli iscritti dell'ANCM credono che la circostanza, e i fatti, debbano essere conosciuti. E diventare un'occasione buona per riflettere sui doveri e la pertinenza della libera informazione non solo culturale e musicale, che quand'è svolta con onestà, non deve essere condizionata da coercizioni di sorta; tanto meno economiche. Nello specifico i critici rivendicano il diritto a raccogliere dichiarazioni e interviste anche scomode; incarico professionale idoneo alla loro competenza e momento complementare di un giudizio che la recensione non esaurisce.

Associazione Critici Musicali Italiani

Diagnosi e conservazione preventiva degli strumenti musicali

MEDICI PER GLI ARNESI DELLA MUSICA

Il Dipartimento di 'Storia e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali' (DISMEC) dell'Università di Bologna, sede di Ravenna, ha ospitato a fine maggio il primo 'International Workshop on Diagnostic and Preservation of Musical Instruments', dedicato alla conservazione preventiva e alle indagini diagnostiche applicate agli strumenti musicali.

di Emanuele Marconi

Il DISMEC che ha una lunga tradizione di conservazione dei beni culturali,

per la prima volta si è confrontato con diagnostica e conservazione di strumenti musicali.

Il convegno ravennate è stato il primo di una serie di iniziative in progress e vuole divenire un riferimento per coloro che si occupano di conservazione e restauro di strumenti musicali. Le aree di interesse presenti quest'anno potranno essere aggiornate e rinnovate, grazie anche alla collaborazione di professionisti provenienti da settori contigui. L'Italia non ha mai occupato una posizione rilevante nel panorama mondiale dello studio degli strumenti musicali e da molti anni.

Non esistono inoltre istituti statali che si occupano di conservazione e restauro di strumenti musicali né corsi di laurea che affrontano il tema approfonditamente, nemmeno sul versante organologico. C'è di più. Dobbiamo arrivare al 1997 (e poi al 2004), per trovare l'aggettivo 'musicale' in una legge dello Stato, in riferimento però alle sole 'partiture'. Ad oggi i beni musicali non hanno uno status giuridico autonomo, altresì non esiste una scheda nazionale di catalogo.

La collaborazione tra università, musei ed enti di ricerca, che dovrebbero costituire la normalità, è quasi inesistente e nei musei italiani non si ha nemmeno un 'conservatore', nell'accezione ICOM del termine.

E fra gli stessi musei, che in Italia hanno più di 300 collezioni musicali non v'è comunicazione alcuna. Non esiste una mailing list dei musei di strumenti musicali o qualcosa di simile, pochissimi possiedono un sito web.

Rarissimi i musei iscritti all'ICOM (International Council of Museums) e al CIMCIM (Committee

for Musical Instruments), e rarissimi anche i membri italiani dell'ICOM CC (Conservation Committee).

Non esiste un coordinamento nazionale o regionale tra ricercatori, siano essi organologi o 'scientist'.

Il convegno si è proposto di fungere da collegamento tra studiosi e professionisti provenienti da paesi diversi.

Il 2010 inoltre ha visto il fallimento del progetto Palazzo Pallavicino-Arighetti, ovvero di un Centro Nazionale per la conservazione e il restauro degli strumenti musicali, con annessa scuola di alta formazione, che doveva avere sede nello storico Palazzo Pallavicino-Arighetti a Cremona, in progetto fin dal 1999. L'ambizioso progetto del Centro di Cremona ha dovuto arrendersi di fronte all'impossibilità di reperire una fonte di finanziamento certa e continuativa in grado di sostenere a regime tutte le attività previste, nonché per lo scarso interesse che l'istituzione del centro aveva provocato tra i restauratori e costruttori cremonesi, timorosi di perdere delle quote di lavoro, nonché della precedente e della attuale giunta comunale.

E' oggi necessaria l'istituzione di un corso di laurea di 'conservatore/restauratore di strumenti musicali', visti i recentissimi sviluppi legislativi che impongono alle nuove generazioni l'obbligo di laurea per esercitare la professione e l'esame per accedere al registro nazionale dei restauratori.

Nel corso della due giorni di lavori si sono affrontate due grandi tematiche: la conservazione preventiva (scienza applicata agli strumenti musicali, fisica dei materiali - costitutivi e da contatto - studio del comportamento degli adesivi e dei solventi, catalogazione informatizzata, trattamento dell'aria, condizionamento e riscaldamento, organizzazione e management depositi e mostre), e la diagnostica (studio di tecniche di rilevamento, fisica acustica, metodi matematici applicati agli strumenti musicali, tecniche diagnostiche).

Fra i ricercatori invitati al convegno, esperti di strumenti musicali; noti alcuni (Robert Barclay, Klaus Martius, Markus Raquet, Stewart Pollens), e giovani altri (Patricia L. Bastos, Ana Sofia Silva, Panagiotis Pouloupoulos); ricercatori provenienti dai beni culturali che hanno iniziato recentemente, attraverso diverse forme di collaborazione, a lavorare in questo settore (Stefania Bruni, Marino Delfino, Giuseppe Maino, Lorenzo Moretti, Lisa Volpe, Franco Zanini), nonché un paio di ditte che sviluppano tecnologie di grandissimo aiuto per la conservazione preventiva (CIART) e la diagnostica (DIMART).

Ha aperto il convegno Robert Barclay, già senior

scientist al Canadian Conservation Institute e autore dell'unica pubblicazione riguardante la teoria del restauro degli strumenti musicali ('Preservation and Use of Historic Musical Instruments: Display Case or Concert Hall?' Maney Publishing, 2004), ha fatto una breve storia degli sviluppi della conservazione degli strumenti musicali intesa come disciplina, ben altra cosa dalla semplice attività di laboratorio di restauro, e ha raccontato a quali risultati siano arrivate le discipline scientifiche nell'investigare cause e natura del deterioramento. Marino Delfino della TAI s.a.s. ha presentato l'ul-



tima evoluzione del 'Sirbec', il software di catalogazione in dotazione alla Regione Lombardia, basato sulla scheda ICCD denominata OA (Opere d'Arte), che da due anni prevede l'inserimento di una scheda di conservazione (sviluppata da F. Tasso e E. Marconi) che ha come obiettivo primario la registrazione e l'individuazione delle cause di degrado, in relazione all'ambiente in cui sono conservate le opere.

Il software (multipurpose digital archive), progettato da Lorenzo Moretti dell'ENEA, è un sistema user friendly che permette una serie di azioni (spesso automatizzate e in batch) legate alla catalogazione di beni tra cui gli strumenti musicali. Il cuore della tecnologia è il sistema per l'archiviazione digitale, che rende possibile l'immagazzinamento di differenti tipologie di opere, rappresentate digitalmente attraverso immagini, documenti di testo e informazioni strutturate. Una feature interessantissima è la presenza dell'applicazione per Iphone e Ipad. Si tratta del più strutturato, flessibile e complesso software, presente sul mercato, per la catalogazione di opere d'arte.

Patricia Lopez Bastos nella sua relazione ha rivelato che, in Portogallo, stiamo sviluppando un pro-

getto per realizzare un database relazionale di strumenti musicali di tutte le collezioni esistenti in Portogallo, per integrare quelli presenti attualmente nel Museo Nazionale: il BDIM (Database of Musical Instruments)'.

Claudio Canevari della Civica Scuola di Liuteria, ha reso noto i risultati di una ricerca recente riguardante la pulitura delle superfici di strumenti musicali. Panagiotis Pouloupoulos con A. Myers, in 'Investigating and Preventing the Deterioration of Historic Brass Instruments in EUCHMI', ha preso in esame la collezione di ottoni dell'Università di Edinburgo, la principale in Europa.

A differenza di altre tipologie di strumenti, gli ottoni richiedono una corretta lubrificazione delle parti, in particolare dei pistoni e delle valvole, per evitare che possano bloccarsi e provocare danni nel tentativo di ripristinarne l'uso. Dal 1993 sono state condotte ricerche per il minimo intervento conservativo, attraverso la sperimentazione sul lungo periodo di lubrificanti che non rendano le valvole inutilizzabili dopo pochi anni.

Infine Bob Barlay, nella sua relazione dal titolo 'Transformations' ha detto che

“dopo un lungo periodo di impiego molti manufatti storici vengono trasformati dall'usura, dalla manutenzione ordinaria, e possono subire l'influenza delle mode. Gli strumenti musicali sono fortemente soggetti alla trasformazione poiché materiali fragili, scelti per la loro risonanza piuttosto che per la loro capacità di durare nel tempo.

Gli strumenti musicali, così come altri manufatti, possono diventare copie di sé stessi, dopo un lungo periodo d'uso. La trasformazione in sé non priva l'oggetto del suo contenuto emozionale ed estetico, ma solo di quello storico. E' argomento di discussione il potenziale misunderstanding nella comprensione di un oggetto che un atto di restauro può provocare”.

Per le tecniche di diagnostica, Franco Zanini del Sincrotrone Elettra di Trieste, nel suo intervento 'Synchrotron radiation microtomography: a tool for non-invasive analysis of historical musical instruments', ha spiegato il primo utilizzo della microtomografia a luce di sincrotrone applicata a strumenti musicali (in questo caso alcune canne dell'organo Lorenzo Gusnasco conservato presso il Museo Correr di Venezia, un flauto dritto basso Denner ed un altro, anonimo, in avorio).

Stewart Pollens, per molti anni conservatore presso il Metropolitan Museum di New York, nel suo interessantissimo approfondimento ha parlato dell'impiego della dendrocronologia: 'Dendrochronology: Tool of Truth or Deception'.

In uso dagli anni '50 per datare l'abete delle tavole armoniche (in particolare degli strumenti ad arco) è divenuta recentemente un mezzo per aumentare il livello di probabilità nell'autenticazione di uno strumento. Tale tecnica non permette di datare uno strumento, ma solamente di determinare il terminus post quem, ovvero il momento in cui la tavola armonica potrebbe essere stata costruita utilizzando un determinato pezzo di legno.

Stefania Bruni, ricercatrice Enea, con la collaborazione di Lisa Volpe, ha presentato una serie di indagini SEM (microscopio a scansione elettronica) e di microanalisi semiquantitative su campioni prelevati da alcune delle canne dell'organo Gusnasco del Museo Correr e da una spinetta di Francesco Patavinus proveniente dalla medesima collezione. Ana Sofia Silva, conservatrice portoghese, nella sua relazione ha illustrato i vantaggi dell'impiego della radiografia digitale, applicata nel suo caso a strumenti musicali in metallo.

L'applicazione della RX ai metalli, in campo musicale è stata poco impiegata finora. La radiografia digitale è una innovazione tecnologica applicata a una tecnica già ampiamente presente.

Klaus Martius e Marqus Raquet, padri della tomografia computerizzata (CT) applicata agli strumenti musicali.

La loro specializzazione sugli strumenti a fiato ha permesso negli anni di compiere un approfondito lavoro di ricerca su questa tipologia con risultati eccellenti in termini di qualità delle immagini e delle ricostruzioni 3D. Si tratta di una tecnica che ha permesso l'individuazione di danni non visibili all'interno delle camere degli strumenti e che in molti interventi di restauro si è rivelata fondamentale.

Franco Zanini nel pomeriggio ha presentato un secondo paper dal titolo 'Non-invasive structural analysis of bowed stringed instruments' riguardante l'impiego della microtomografia applicata agli strumenti ad arco.

Giuseppe Maino, ricercatore ENEA, in 'A mathematical journey in the music world: Computing tools for OCR, acoustic fingerprint and watermarking', ha trattato dell'impiego di neural networks come strumento per il riconoscimento automatico dei pattern.

A conclusione del convegno ravennate, Paul Marcon, senior scientist del Canadian Conservation Institute, ha fatto una presentazione delle metodologie sulla manipolazione ed il trasporto in sicurezza degli strumenti musicali, illustrando materiali, forme, tecniche, principi e applicazioni informatiche. @



Se le etichette indipendenti non se la passano bene, le major stanno peggio

IL MONDO DEL DISCO VISTO DALL'INTERNO

Il mercato discografico è in lenta agonia: internet e la pirateria sono in parte i responsabili; ma il disco soffre anche perché, diversamente dal libro, ancora non viene riconosciuto come “prodotto culturale”.

E, mentre libri e riviste godono di sgravi fiscali e tariffe agevolate, vinili, cd e dvd, sono trattati alla stregua di mele o susine.

di Francolina Del Gelso

Gli addetti al settore lamentano da tempo questa situazione. Produrre un disco, dicono, richiede tempo e denaro - a maggior ragione se si tratta di musica classica; e lo sforzo non vale perché è reso del tutto vano dall'impossibilità di guadagnarci qualcosa (un po' come con le arance di Sicilia, per restare in tema!).

Tuttavia, nonostante questa prospettiva, i discografici sono subissati da richieste di interpreti e compositori bramosi di pubblicare.

Oggi, il mercato del disco è ripartito tra major e case indipendenti. Una major, in grado di investire su un interprete di nome, lo lega a sé con un contratto di esclusiva e ne sfrutta al massimo competenza ed immagine; mentre, sia detto con chiarezza: difficilmente uno sconosciuto potrà essere sostenuto da una major. Alle piccole case discografiche, le indipendenti, ormai a rischio

estinzione, si rivolgono coloro che intendono affacciarsi sul mercato. Queste etichette, di fronte alla mole di proposte, hanno due possibilità: o sfrondano, scegliendo una linea editoriale precisa, oppure pubblicano tutto. Naturalmente a spese del richiedente. In pratica, agiscono come stamperie! Infatti queste case, non più in grado di investire grosse somme su un disco, cercano spesso contributi, finanziamenti, sponsorizzazioni da parte di qualche ente, interprete o santo in paradiso.

Se questa è la situazione, perché si vuole avere, ad ogni costo, un proprio disco? C'è chi lo fa solo per darsi un tono, chi spera in un salto di qualità; chi lo fa a scadenze regolari, e chi è convinto di favorire la propria attività concertistica. Ma ben pochi sanno come funziona il mercato del disco.

Esiste infatti uno scollamento tra mondo musicale e mondo discografico, di cui solo pochi musicisti



sono consapevoli. Alcuni interpreti sognano perfino di guadagnare, e di avere diritto ad un congruo numero di copie, ignorando che viene negata loro l'una e l'altra cosa.

Deve essere chiaro a chiunque che le proposte in genere prese in considerazione sono quelle che, oltre ad avere valore musicale/artistico per rarità o raffinatezza, richiedono anche uno sforzo minore da parte dell'etichetta, a meno che non esistano già sulla carta buone prospettive di ritorno economico (ma è lecito pensare che questi rari casi siano già tutti in mano alle major).

Il discografico sa già quali dischi sono destinati a vendere poco. Innanzitutto le compilation che non hanno un grande appeal, a meno che non ci sia un interprete famosissimo; i dischi dedicati ad alcuni strumenti, l'organo primo fra tutti, sono accolti con orrore e risatine isteriche dai commercianti; i dischi di musica contemporanea che sono difficilissimi da piazzare; vanno appena un po' meglio quelli per orchestra - ma, come è facile capire, un disco per orchestra è, per una piccola etichetta, un gioiello raro, perché costoso. Ancora. La musica contemporanea presenta poi un ulteriore, grande "difetto", se il compositore è vivente o scomparso da poco! Quest'ultimo dettaglio "amareggia profondamente" il discografico che deve pagare l'affitto delle partiture prima, la Siae e i diritti d'autore dopo. Viene comunque vista di buon occhio la voglia di incidere musica rara o mai pubblicata in precedenza, per apporvi il bollino di "prima mondiale" sulla copertina del CD che, pare, aiuti le vendite. In generale vengono accettati anche i dischi monografici, le integrali (breve però!), le idee nuove, ma soprattutto i dischi che siano eseguiti da interpreti in carriera, che facciano concerti e, perciò, in grado di assicurare vendite, in simili occasioni. Infatti, strano, ma vero, il concerto è divenuto negli ultimi anni luogo di elezione della vendita dei dischi. Se un artista si presenta da un produttore con un progetto poco allettante, ma con un ricco calendario di concerti, difficilmente si sentirà rispondere no. In generale un'etichetta di musica classica di medio-piccole dimensioni, in buona salute, pubblica almeno tre o quattro dischi nuovi al mese! Quindi, in un certo senso, nuove proposte sono sempre benvenute.

La figura che decide quali idee editoriali portare avanti è il direttore artistico il quale fa da ponte tra il musicista e il produttore. Averne uno come amico significa avere buone possibilità di realizzare il proprio progetto. Al direttore artistico interessa la qualità, i problemi economici non lo riguardano.

Ma quali spese deve affrontare la casa discografica e come si barcamena in questo periodo nero? Oggi l'imperativo categorico è "economia fino all'osso".

Questo implica, innanzitutto, ottenere il master del disco, cioè la matrice, senza spendere un centesimo. Poi c'è la copertina, il cui progetto grafico ha un costo variabile a seconda che la casa abbia o meno un grafico in organico. Per questo si tende generalmente ad utilizzare immagini libere da copyright, in modo da abbattere anche questa spesa. Il libretto, fondamentale nei dischi di classica, può essere a costo zero, ma talora lievitare anche in modo notevole. Alcuni critici richiedono cifre importanti per mettere il loro prestigio a disposizione di interpreti e produttori. Sono poi da considerare i costi delle traduzioni del libretto, esiste una tariffa standard che si aggira intorno ai 25 euro per cartella. La traduzione è fondamentale per distribuire il disco all'estero: fatta almeno in inglese e francese, la spesa media è di almeno 150 euro a lingua. Costa naturalmente anche la stampa. I prezzi sono più convenienti per chi richiede più lavoro, ma in ogni caso la custodia in cartoncino, o digipak, più elegante, costa più della jewel box, la classica custodia in plastica. Stampare 1000 copie di un disco finito, cioè con packaging e libretto, oscilla intorno agli 800-1000 euro. Infine ci sono le spese di promozione e di pubblicità. Insomma spese certe, vendite scarse, guadagni irrisori, perdite possibili. Le etichette indipendenti stampano in media 1000-1500 copie di un disco e quando se ne vendono mille nei primi due mesi dall'uscita si può parlare di un successo, trattandosi di musica classica. Finita la produzione comincia il capitolo della distribuzione. In Italia, il disco pronto viene presentato agli sparuti negozi specializzati in classica, una cinquantina a voler esagerare, e alle grandi catene di distribuzione, come Feltrinelli con tutti gli ex Ricordi Media Store, la Fnac Italia, la Mondadori con Messaggerie Musicali. Ormai la fortuna, il prezzo, la commerciabilità di un disco è stabilita dalla grande distribuzione che ha ovviamente la meglio sui piccoli negozi; e il produttore è costretto a praticare il prezzo richiesto da questi giganti, pena l'esclusione dal giro della grande distribuzione. Un disco presente in questi circuiti si può considerare ben distribuito, ma non un disco che vende. Infatti, queste grandi catene hanno quasi sempre, per contratto, la possibilità di rendere il 100% dell'invenduto e il discografico che ha consegnato loro tot copie di un prodotto, può ritrovarsele di nuovo in magazzino anche dopo un anno. Nemmeno le grandi catene, comunque, can-



tano vittoria. La crisi è talmente forte che quest'anno nel settore dei buyer di musica classica, responsabili del rifornimento merci nelle grandi catene, ci sono state riduzioni del personale. Come se non bastasse, bisogna aggiungere gli effetti negativi della vendita online dei prodotti discografici. Non ci riferiamo allo scaricamento abusivo e alla pirateria, ma ad un fenomeno ancora più subdolo, cioè alla presenza di siti dove, senza infrangere la legge, si riesce ad acquistare anche a metà prezzo rispetto ai negozi normali, grandi catene comprese. Amazon France, ad esempio, è un sito che, oltre ad effettuare la vendita diretta di ogni bendiddio, funge da collettore di informazioni su ogni articolo, mostrando tutti i negozi online presso i quali comprare a prezzi competitivi. Giusto per dare un'idea: su Amazon France l'ultimo disco di Pollini "Il clavicembalo ben temperato" si trova in vendita, nuovo, a partire da 13,02 euro, a cui vanno sommate 2,49 euro di spedizione (il disco proviene da un negozio americano). Lo stesso disco da Feltrinelli costa 29,90 euro!

Dal punto di vista qualitativo e quantitativo poi la grande distribuzione ha delle colpe innegabili nei confronti della musica classica. I buyer tendono a riempire gli scaffali di prodotti a basso costo, come i dischi Brilliant e Naxos, o vendibili, come i dischi di Allevi o di Einaudi che ormai spopolano nel settore "Contemporanea". Piazzare cento copie di un disco di Viktoria Mullova o di Ton Koopman, che non sono né sconosciuti, né ultimi arrivati, diventa quasi un'impresa. Cento copie sembrano tante, ma in termini economici si traducono in un guadagno di 500 euro al massimo per il distributore, mentre per il produttore anche meno, dati i costi sostenuti. La distribuzione naturalmente viene affiancata dalla promozione del disco, fatta attraverso i media e i concerti, come già abbiamo già detto. Mensilmente le case discografiche inviano pile di dischi ai giornalisti e ai critici più in vista. Si impara presto a conoscere i loro gusti per catturarne l'attenzione con pezzi adatti, sperando in un articolo! Tuttavia sta diventando ormai una consuetudine quella di pagare inserzioni pubblicitarie per ottenere in cambio una recensione o un'intervista agli interpreti. Il meccanismo è così ben collaudato sia in Italia che all'estero che pare non stupisca più nessuno.

Mentre le radio specializzate in musica classica (ahinoi veramente poche in Italia!) generalmente accettano di buon grado nuovi dischi da proporre ai propri ascoltatori, le televisioni sono inavvicinabili, distaccate dall'ambiente musicale. Fanno eccezione le pay-tv, fra tutte 'Classica', che appare

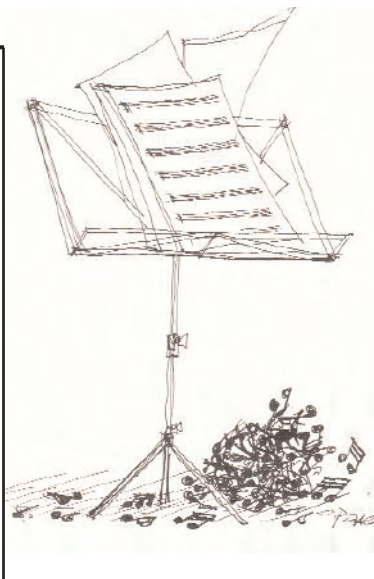
legata a doppio filo con l'ambiente scalligero e da esso influenzata nelle scelte del palinsesto. Intanto il musicista continua a non guadagnare un euro (il meccanismo delle royalty, infatti, non funziona con i dischi di musica classica prodotti dagli 'indipendenti'), ma anzi si lascia spesso guidare dalla casa discografica in iniziative promozionali gratuite, tipo concerti a tema con il disco in librerie, discoteche, scuole, musei allo scopo di vendere i cd. Alla fine di tutto questo lavoro si colgono i frutti di una terra avara: le vendite di una novità discografica di un'etichetta classica indipendente raramente superano le 200 copie a titolo!

In Italia esistono cinque o sei distributori di dischi di classica più o meno grandi che mensilmente presentano ai negozianti dai 30 agli 80 titoli nuovi, per la maggior parte provenienti dall'estero. Un povero commerciante che volesse avere una copia di ogni nuovo disco si ritroverebbe con almeno 400 dischi al mese in più da conservare sugli scaffali. Ecco perché la possibilità di 'rendere' la merce diventa una necessità in questo tipo di mercato.

All'estero le cose forse vanno peggio. Paesi come la Spagna e la Francia hanno registrato cali nelle vendite; e anche in Germania, attentissima alla musica classica, la situazione non è affatto rosea.

Negli Stati Uniti, resi e riduzioni della richiesta di merce sono all'ordine del giorno. Il Giappone è forse il solo paese che dà soddisfazione alle etichette discografiche, complice un certo "feticismo" nei confronti del supporto discografico tipico dei nipponici. Insomma, la crisi del settore è grave e, forse, irreversibile, alla pari di altre realtà, finite ormai con l'avvento del computer. Pensiamo alla stampa fotografica, estinta! Le vecchie enciclopedie? Relegate ormai sugli scaffali più alti! Le lettere non le scriviamo più, ora mandiamo mail.

Tutto è divenuto informe e immateriale, tutto risiede nella memoria dei nostri computer e non c'è più nulla di tangibile. Questa impalpabilità sta diventando caratteristica dei consumi del ventunesimo secolo e forse ostinarsi a produrre oggetti fisici porta solo al fallimento. La musica continuerà ad essere incisa, ma non ad essere stampata? Molte piccole etichette pop, convinte di questo, già oggi hanno deciso di esistere solo su internet; forse anche la musica classica dovrebbe tentare questa strada e lasciarsi travolgere dal progresso tecnologico. Chissà, forse in futuro ci saranno i nostalgici dei cd, come oggi quelli del vinile e magari si tornerà a stampare e a far "girare i dischi" sul piatto! Per la gioia del mercato. Sempre che passi la 'nuttata' presente. @



DIARIO BRASILIANO

Globalizzazione - un termine molto in voga in questo periodo - indica un processo che, in alcuni ambiti, come quelli industriale e commerciale, sta creando enormi problemi alle economie di vari paesi. Ora la globalizzazione sta investendo anche l'ambito della formazione. Basti ricordare come il programma Erasmus sia uno degli elementi caratterizzanti del cosiddetto 'Processo' di Bologna. Favorire la mobilità degli studenti e dei docenti - obiettivo del programma Erasmus - significa favorire l'arricchimento delle culture dei vari paesi attraverso contaminazioni con quelle di altri, pur nel rispetto delle singole identità e tradizioni. Come è noto il programma Erasmus riguarda solo i paesi europei, ma il processo di "globalizzazione", di cui dicevo all'inizio, non consente di isolare il nostro Paese dal resto del mondo. Proprio per questo il MIUR sta portando avanti un progetto che mira a stilare accordi con Paesi extraeuropei per favorire la mobilità degli studenti e consentire loro di svolgere una parte della loro formazione, in un paese diverso da quello di origine. Tali accordi, dopo un accurato studio dei rispettivi sistemi formativi, sanciscono una equivalenza dei percorsi di studio ai fini del proseguimento degli stessi nell'altro paese e sono uno strumento estremamente prezioso nella mani delle Istituzioni, per valutare correttamente il livello di accesso degli studenti. Ovviamente tali accordi prevedono comunque che le Istituzioni, nella loro autonomia, possano valutare i curricula formativi degli studenti e attribuire loro, in base ad essi, debiti o crediti per il proseguimento degli studi. Da quando all'Alta Formazione Artistica e Musicale è stato riconosciuto il livello universitario, in questi accordi è presente anche una parte che riguarda proprio l'AFAM e la corrispondenza dei titoli italiani con quelli stranieri. Sono stati già siglati accordi in tal senso con la Cina e con la Russia e sono in corso trattative con la Corea. Ora si intende aprire un canale anche con il Brasile. Ed è proprio questo il motivo che mi ha portato a Brasilia, capitale dell'enorme paese sudamericano che nei giorni di

svolgimento della missione festeggiava i suoi primi 50 anni. Una serie di incontri bilaterali con i rappresentanti del Ministero dell'Educazione e degli Esteri brasiliani, nonché con la Conferenza dei Rettori delle Università brasiliane, hanno consentito alle parti di prendere visione dei rispettivi sistemi e di iniziare a mettere a punto un protocollo di intesa che potrà essere firmato dopo le necessarie verifiche giuridico-amministrative. Il sistema formativo brasiliano è nel mezzo di una riforma che vedrà, al termine del processo, l'aggiunta di un anno di formazione pre-accademica portandola dagli attuali undici a dodici anni complessivi. Una novità molto interessante è che nel nuovo sistema è stato previsto l'inserimento della musica come disciplina obbligatoria. Questo ha come conseguenza che nei prossimi anni vi sarà una grande richiesta di insegnanti di musica in Brasile, considerato che pochi sono i brasiliani in possesso dei titoli di studio necessari per l'insegnamento di tale disciplina. Al di là di questa - che per i ragazzi che studiano in Conservatorio e che volessero trasferirsi in Brasile è senza dubbio una buona notizia - resta l'amara considerazione che in Italia, considerato universalmente come il paese della cultura e della musica, nell'analogia riforma che sta interessando i licei non si è pensato minimamente di inserire l'insegnamento della musica tra le discipline obbligatorie: un'occasione persa per portare l'Italia al pari degli altri paesi più civili del mondo e per rendere onore alle nostre grandi tradizioni. Ancora un'occasione persa per cambiare la valutazione sulla capacità dei nostri governanti di capire quanto importante sia per ogni cittadino lo studio della musica. Lo avevano capito già nell'antica Grecia. Socrate a Glaucone, sullo studio della musica: "... il ritmo e l'armonia penetrano profondamente entro l'anima e assai fortemente la toccano, conferendole armoniosa bellezza (Platone, La Repubblica, III, XII).

Bruno Carioti
Direttore del Conservatorio 'Casella'
Presidente della Conferenza dei Direttori

Maria Callas



LETTERE

Caro direttore, il ricordo di Bruno Tosi su Callas-Serafin, del numero 17 di Music@, senza voler innescare polemiche, manca di un passaggio essenziale che le racconto. La Maria stava ripartendo per gli Usa senza aver spuntato, dopo Verona, un solo contratto. Serafin telefonò a Francesco Siciliani - allora al Maggio - chiedendogli di ascoltare quella "vociaccia" (sic) che a lui pareva straordinaria. "Le prime cose che mi cantò", mi raccontò una sera Siciliani, "non mi esaltarono. Le chiesi con chi avesse studiato e lei mi fece il nome di Elvira de Hidalgo. Allora conoscerà il repertorio belcantistico? Certamente sì. Mi disse che avrebbe cantato "Qui la voce sua soave" dai 'Puritani'. Emiliani, lei comincia a cantare e io sono preso da una tale commozione che non vedo più lo spartito, suono a memoria. Alla fine l'ho scritturata per otto opere." Fra le quali, penso, quel 'Parsifal', e poi la memorabile 'Armida' al Maggio. Inoltre, quando Siciliani era consulente in Rai, la Maria cantò molto al Foro Italico. A proposito di Parsifal, c'è un episodio, raccontatomi da Fedora Barbieri una decina di anni fa al Concorso Callas, a Parma, che la dice lunga sull'evoluzione drammaturgica della Callas. "Alla fine del primo atto di 'Parsifal' alla Fenice, il maestro Serafin le disse scoraggiato: "Ma Maria, impara un po' a recitare, sembravi un vigile urbano che smista il traffico..." Ne ridemmo, ma che attrice diventò poi".

Vittorio Emiliani

RI-PRECISAZIONE

Nel numero scorso abbiamo riportato la notizia del contratto di lavoro professionale di Filippo Balducci figlio dell'inquisito Angelo, presso la Direzione artistica dell'Accademia di Santa Cecilia, con scadenza a luglio 2010 - come ci era stato detto dall'Ufficio stampa dell'Accademia al quale avevamo consigliato di far chiarezza sulle voci circolanti sul giovane rampollo. La conferma di quanto dettoci dall'Accademia, e da noi fedelmente riportato, l'avevamo avuta sfogliando le pagine del programma generale dell'Accademia medesima, dove il nome di Filippo Balducci figura - anzi: figurava - fra quelli della 'direzione artistica', alle dirette dipendenze di Bruno Cagli, Presidente-Sovrintendente-Direttore artistico di Santa Cecilia, il quale lo aveva assunto. Nella comunicazione dell'Ufficio stampa si faceva riferimento alle credenziali di Filippo Balducci - da noi fedelmente riportate nella 'precisazione' del numero scorso. Dunque tutto regolare. Ma, allora, perchè il nome di Filippo Balducci è scomparso dal sito dell'Accademia (da noi visitato in data 28 aprile) nel settore della Direzione artistica, dove compariva fino a qualche giorno prima, se il suo contratto era regolare e se, stando alla comunicazione fornitaci, doveva durare fino a luglio 2010, e nel mentre il giovane musicologo stava lavorando alla preparazione di concerti per celebrare l'Unità d'Italia, nell'ambito del prossimo 'Belcanto Festival' in svolgimento a settembre? Urge conferma o smentita della ri-precisazione. Apprendiamo, infine, dal quotidiano 'La Repubblica' (15 maggio), che Filippo Balducci, il nostro teologo-musicologo in forza presso la Direzione artistica dell'Accademia di Santa Cecilia ed ora non più, ha come affittuario di un suo appartamento Mauro Masi, direttore generale della Rai.

BACCHETTATE

Quirino Principe, nella sua rubrica domenicale su Il Sole 24 Ore di qualche settimana fa, nel ricordare la scomparsa di Giuseppe Pugliese - critico musicale e studioso del melodramma, fondatore dell'Associazione Wagner in Italia - con sede a Venezia, instancabile organizzatore di giornate di studio sul grande musicista che a Venezia morì, a Ca' Vendramin Calergi, nel celebre palazzo rinascimentale, oggi sede del Casinò di Venezia, dove è ospitato anche un piccolo museo wagneriano - ha bacchettato il nostro inglorioso DEUMM che al noto esponente del mondo musicale italiano non

ha mai dedicato neppure poche righe, nelle varie edizioni che hanno imbarcato tanti parvenus della musica, dalla dubbia notorietà. E non è la prima volta che, per ragioni simili, ci si lamenta della colpevole negligenza del DEUMM. Pochi giorni dopo Pugliese è scomparso un altro critico musicale, Duilio Courir, ex critico de 'Il Corriere della Sera' - di lui non si può dire che fosse un musicologo, a dispetto dei suoi studi musicali, come abbiamo appreso dal circostanziato panegirico che gli ha dedicato Paolo Isotta sul 'Corriere'; anche a lui il DEUMM non dedica neanche una riga, fosse soltanto per dire che per un paio di decenni circa è stato critico musicale del Corriere.



Alessandra Borghese

CULTURA E NOBILTÀ'

La principessa romana Alessandra Borghese, è stata nominata responsabile dei progetti culturali della prossima Expo 2015 milanese. Music@, sicura di affidarli in mani competenti, farà pervenire anche a Lei, come ha già fatto con il sindaco Moratti, i numerosi progetti firmati da artisti di varia Italia e regalati agli organizzatori della grande esposizione milanese, perchè ne faccia un buon uso, con l'aiuto di Dio. Nell'incarico di Direttore della Comunicazione dell'Expo 2015 è stato nominato il giornalista Roberto Arditti, già direttore del quotidiano romano 'Il Tempo'.

NUOVA RADIO TRE

Il nuovo direttore di Radio Tre, Marino Sinibaldi, già vice, l'aveva promesso con decisione, quasi

minaccia. Vedrete Radio Tre sarà tutta rinnovata. Rinnovati i programmi, rinnovati i conduttori. I quali ultimi ora sono, dopo lo spoil system di Sinibaldi, nel settore musica: Barbieri, Penna, Zaccagnini, Bossini, Antonioni, Damiani, Stalteri; e, fra i cond-autori di programmi: Cappelletto ed altri. Tutta gente nuova, vivaddio! Anche i programmi sono interamente cambiati: ora c'è 'Sei gradi'; 'Pagina3', 'Radio Tre Suite', 'Primo movimento', 'Terzo anello', 'Cuore di tenebra' al posto del desueto 'Giallo alla radio', 'Farehneit', da questo momento con l'acca al centro. Inoltre. Aveva promesso il direttore che frasi come 'voi tutti sapete...' ed altre consorelle non si sarebbero mai più udite uscire dalla sua radio, e così è stato; aveva anche detto che i conduttori sarebbero stati tutti molto addentro alle cose di cui parlavano, e così è stato; che un certo modo di parlare sciatto che un tempo ci capitava di udire sarebbe scomparso, e così è stato. E poi su il tono nell'annunciare sinfonie e concerti. Quest'ultima novità s'è avuta grazie alla perorazione pubblica di Luciana Littizzetto, immediatamente sottoscritta da Abbado, da Fazio a Rai Tre. Ciò che non è cambiato e che resterà sempre, è l'anima 'schierata' di Radio Tre.

Chi pensava di sfuggire, accendendo la radio, alla discussione di argomenti dibattuti dai giornali, a favore di altri che i giornali mai affronteranno, resterà purtroppo deluso. E infatti ogni mattina fra 'Tutta la città ne parla' - e giacchè ne parla tutta la città c'era proprio bisogno che ne parlasse anche Radio Tre? - e 'Chiodo fisso', è impossibile sfuggire ai soliti dibattutissimi argomenti. Ma, fra tante novità, un pò di vecchio, anzi di antico, possiamo perdonarlo a Marino Sinibaldi ed alla sua radio.

TUTTO SCHIPA IN CD

L'iniziativa è di un interesse eccezionale, una Lindubbia emozione. In un cofanetto di 31 cd sono state raccolte tutte, ma proprio tutte, le registrazioni di Tito Schipa effettuate dal 1913 al 1964, un anno prima della sua morte. Per due anni hanno lavorato nell'impresa, a Lecce, il critico musicale Eraldo Martucci e il pianista Francesco Libetta i quali hanno attinto al frutto delle ricerche compiute in mezzo secolo negli Stati Uniti da Padre Cantrell d'intesa con Tito Schipa jr, il figlio prediletto del grande tenore. Si ascoltano brani d'opera, canzoni, interviste: si arriva a contare circa seicento numeri, disposti volutamente in ordine cronologico in modo da avere un quadro dell'evoluzione della voce nella lunga carriera che, in teatro, si concluse

Tiito Schipa



nell'aprile del 1955, a Bari, con un indimenticabile "Elisir d'amore", al Petruzzelli, diretto da Carlo Vitale. In quanti, oggi, possiamo ricordare di aver assistito ad un evento storicamente significativo? Ed è proprio Francesco Libetta a rilevare con commozione che, pur non avendo fatto in tempo ad ascoltarlo dal vivo, il ricordo di Schipa, per lui musicista militante, resta una affascinante "presenza straordinariamente costante".

Il cofanetto contiene incisioni di ottima qualità, in studio o in teatro, in cui la voce di Schipa è il più bel documento che possa rendersi agli appassionati. A queste si son volute affiancare altre tecnicamente non perfette, talune precarie, eppure tutt'altro che documenti trascurabili.

Non è stato Schipa, con il calore del suo timbro inconfondibile, un Werther "unico", memorabile?

Inedita è l'incisione live del concerto straordinario tenuto a Filadelfia il 4 novembre 1962: anche questo un evento segnato da forti emozioni.

Lo ritroviamo peraltro nella vasta gamma di un repertorio che pur privilegiando la vocalità "di grazia" non escludeva tessiture ardue, da Verdi a Donizetti, da Puccini a Mascagni.

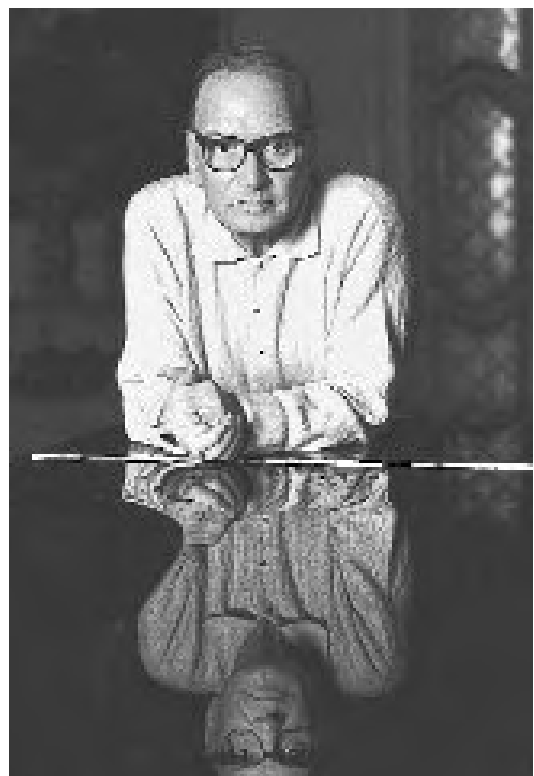
Nel campo della canzone d'epoca, Schipa è stato poi un raffinato autore oltre che grande interprete, e qui contiamo moltissimi titoli eseguiti più volte in date diverse.

Nella corposa brochure, agli scritti di Eraldo Martucci e Francesco Libetta si aggiungono acute testimonianze di Giorgio Gualerzi e Giancarlo Landini, e un'ampia documentazione fotografica a cura di Gianni Carluccio. (Un cofanetto con 31 cd pubblicato dalla Nireo, associazione culturale e casa discografica salentina).

Franco Chieco

RAI TRADE PER I NUOVI TALENTI

Ennio Morricone, Nicola Piovani e Luis Bacalov sono tra le prime grandi giovanissime firme invitate a far parte del progetto pilota Rai-Rai Trade che coinvolgerà anche l'Orchestra sinfonica nazionale della Rai e la Filarmonica della Scala. Lo scopo è quello di trasformare i cosiddetti "tappeti musicali" dei programmi - quelle musicchette che si ascoltano a commento di brevi servizi giornalistici o di intrattenimento, cercate all'ultimo minuto e senza darci molto peso - in cornici di alta qualità sonora, per far crescere il gusto musicale degli ascoltatori e rendere più avvincente l'ascolto dei programmi radio e tv del servizio pubblico. Ma soprattutto - non c'è nulla di male, ma lo si dica - per far guadagnare altri soldi alla Rai, perchè quelle musiche verranno edite e prodotte da Rai Trade (Società di produzione e distribuzione dei prodotti Rai, ma anche Editore). Il progetto prevede per ora la realizzazione di quattro album, tre a firma dei sempreverdi premi Oscar, il quarto di Renato Serio, che lavora in Rai, da tempo immemorabile per essere dimenticato, nonostante che vada ad affiancare tre pezzi da novanta. I rispettivi tappeti sonori, registrati dall'Orchestra sinfonica nazionale della Rai e dalla Filarmonica della Scala verranno proposti - meglio chiamare le cose con il proprio nome: imposti - ai consulenti musicali ed ai registi dei vari programmi delle reti pubbliche.



Ennio Morricone

Secondo una nuova direttiva impartita dall'azienda di viale Mazzini viene innalzata la percentuale di utilizzo delle musiche prodotte in casa, ben oltre il 50 per cento del totale della musica utilizzata. Ai quattro giovani talenti s'è unito anche Armando Trovajoli, giustamente risentito per essere stato lasciato fuori dall'asilo dove la Rai è andata a pescare i nuovi autori.

PREMIO DISCOGRAFICO

L'album degli Only Men Aloud, un coro maschile che nel 2008 ha vinto un 'talent show' della BBC, ai Classical Brit Awards - i più importanti premi discografici inglesi di musica classica - ha battuto Papa Benedetto XVI, aggiudicandosi il premio come miglior album dell'anno.



Conservatorio 'Alfredo Casella'

Direttore Bruno Carioti

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

MUSIC@

Bimestrale di musica Anno V. N.19. Luglio-Agosto 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:

David Aprea, Giorgio Battistelli, Francolina Del Gelso, Vittorio Emiliani, Franco Marcoaldi, Emanuele Marconi, Roberto Pagano, Roberto Prosseda, Francesco Zimei

Abbiamo ritrovato e pubblicato testi di:

Alberto Moravia, Giacinto Scelsi (Autobiografia)

Letto sulla Stampa :

Mario Cervi (Il Giornale)

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 Sona ind.le Loc. San Lorenzo- 67020 Fossa (AQ) Tel.0862.755005-755096- Fax 0862 755214 - e-mail: stampa@gte.aq.it