



MUSIC@

ARNOLD SCHOENBERG 1951 - 2011



“resti in Germania, Lei non è ebreo...”
consigliò Schoenberg a Furtwaengler.
Intervista esclusiva a Nuria Schoenberg

Inediti

Moravia racconta Rossini

Compleanni

Riccardo Muti, Sylvano Bussotti

Music@ d'autore

Marcotulli, Petrobelli

Pieranunzi, Sciarrino

Doppio Borgato per Gounod

CONSERVATORIO DI MUSICA ALFREDO CASELLA - L'AQUILA

In collaborazione con



BIENNIO DI II LIVELLO PER MAESTRO COLLABORATORE PER LA DANZA

UN CORSO NUOVO

PER UNA PROFESSIONE ANTICA

Il corso, primo in Italia, al termine del quale gli studenti conseguiranno un Diploma Accademico di II livello, è finalizzato alla formazione di una specifica figura professionale, quella del Maestro Collaboratore per la Danza, che necessita di particolari competenze riferite non solo all'ambito strumentale ma anche a quelli compositivo, storico e terminologico legati alla danza.

Il corso si svolge in stretta collaborazione con l'Accademia Nazionale di Danza all'interno della quale si svolgeranno i tirocini che fanno parte integrante del corso.

La recente creazione dei Licei coreutici può far supporre concrete possibilità di occupazione per i Diplomati che potranno svolgere la loro attività professionale sia all'interno di tali strutture sia all'interno delle numerosissime scuole di danza attualmente attive nel nostro Paese.

Informazioni presso la

Segreteria Didattica del Conservatorio inviando una mail a studenti@consaq.it
e sul sito del Conservatorio all'indirizzo www.consaq.it



CREPINO GLI ARTISTI!

'Senza la cultura e la libertà che ne deriva, la società, anche se fosse perfetta, sarebbe una giungla. Ecco perché ogni autentica creazione è in realtà un regalo per il futuro.'
(Albert Camus)

L'insostenibile situazione determinatasi nel campo della cultura in Italia: i tagli progressivi dei finanziamenti pubblici, i gravi squilibri nella loro distribuzione, la perdita di posti di lavoro, il rischio di chiusura per alcune istituzioni prestigiose, fino all'ultima reiterata minaccia di un taglio 'definitivo' del Fondo Unico dello Spettacolo, risolto poi con l'aumento di qualche centesimo di Euro sul costo della benzina, impongono una riflessione approfondita. Distogliere lo sguardo dal contesto può aiutare a mettere in luce il pensiero che ha prodotto tali esiti, e ciò che esso veramente esprime. 'Crepino gli artisti!' vuole essere questo: un'opportunità per vedere in quali condizioni vive l'Italia, il paese in cui è stato possibile che un'intera classe dirigente arrivasse a concepire la dilapidazione di un patrimonio di vita culturale. Il paese in cui si è affermato un pensiero che non sopporta la vitalità, la qualità, la differenza, le capacità professionali e produttive.

Lo stesso pensiero che ha eliminato la cultura nei mezzi televisivi e nei giornali, dove da anni prevalgono il gossip e il servilismo verso la peggiore politica spettacolo - che vorrebbe mettere l'arte al servizio della promozione commerciale, o delle oscene celebrazioni del potere. Quindi non solo un pensiero che dissolve energie e potenzialità economiche, ma un pensiero che rinnega la memoria, l'identità, la storia comuni. Senza la cultura una società non riconosce più se stessa e il mondo. Senza quel particolare tipo di cultura espressiva che sono le

arti performative, in cui persone in carne e ossa inventano linguaggi e si mettono in relazione, gli individui che compongono la società perdono uno dei fili preziosi che li tengono uniti l'un l'altro.

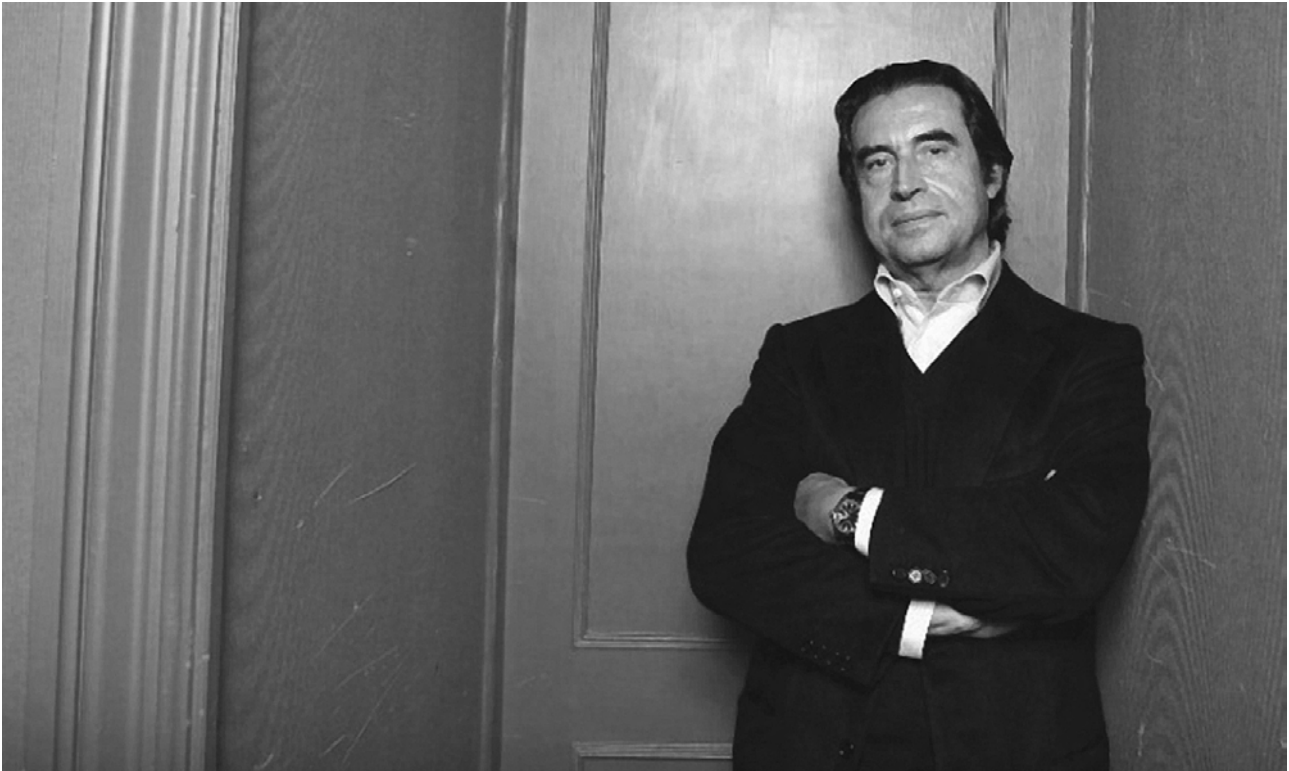
Questo processo è tutto interno all'identità di un popolo, e possiamo essere certi che in Italia questa identità, da qualche parte non troppo lontana, esiste ancora. Quando uno Stato toglie risorse alla cultura non uccide la cultura - impresa al di fuori della portata di qualsiasi potere - ferisce il senso civico che la favorisce e sostiene; al limite la civiltà stessa. La ragione di stato economica, non comprende il valore della cultura, anche perché questo valore è incalcolabile.

Da qui, probabilmente, nasce questo pensiero, e il suo grido: CREPINO GLI ARTISTI!.

*('Aperto Festival 2011', 'I Teatri' di Reggio Emilia.
Per gentile concessione)*

*Tadeusz Kantor, autore della celebre
pièce 'Crepino gli artisti!'*





A Riccardo Muti che compie 70 anni

Il mio augurio affettuoso a Riccardo Muti per il suo bel compleanno è rivolto al maestro che con indomita operosità e vibrante passione esplora e interpreta la grande musica di Settecento, Ottocento e Novecento, conquistandovi pubblici sempre più ampi e legandovi la causa dell'amicizia e della pace. Ed è rivolto all'ambasciatore di italianità in tutto il mondo, impegnato a valorizzare il nostro patrimonio creativo e a diffondere un eloquente messaggio di unità nazionale. All'augurio si accompagna il mio grazie particolare per l'attenzione e il contributo che sta dedicando al rilancio del Teatro dell'Opera di Roma e del San Carlo di Napoli.

Giorgio Napolitano

EDITORIALE _____ 3

Crepino gli artisti!

AUGURI _____ 4

A Riccardo Muti per i suoi 70 anni

Messaggio di Giorgio Napolitano

ATTUALITA' _____ 6

Sylvano Bussotti di Sylvano Bussotti

-Concerto a L'Aquila

-Comporre

-Caro Pianoforte

-Gegenliebe per Firenze 2011

-Caro Sylvano di P.A.

FOGLI D'ALBUM _____ 11

Lucciole a teatro

a cura della redazione

MUSICA E TELEVISIONE _____ 12

Un amore vietato

di Sergio Prodigio

Letto sulla stampa

di Marcello Filotei, Paolo Garimberti, Aldo Grasso

Bertone ci pensi Lei

a cura della redazione

FOGLI D'ALBUM _____ 19

La Silvia impallinata

a cura della redazione

DIBATTITI _____ 20

Schoenberg in America

Intervista a Nuria Schoenberg Nono

di Pietro Acquafredda

CELEBRAZIONI UNITARIE _____ 26

Tolleranza di Giuseppe Verdi

di Pierluigi Petrobelli

L'incognita del viaggiatore

di Salvatore Sciarrino

RISCOPEPTE _____ 31

Doppio Borgato per Gounod

di Roberto Prosseda

MICHEL PETRUCCIANI _____ 34

Il pianista venuto da un altro pianeta

di Rita Marcotulli

BACH, HAENDEL, SCARLATTI _____ 36

L'incontro.1760

Racconto di Enrico Pieranunzi

RITRATTI _____ 38

Francesco Siciliani: Djaghilev italiano

di Franco Carlo Ricci

FOGLI D'ALBUM _____ 40

7 pianoforti per 28 mani

INEDITI _____ 41

Gioacchino il pigro

di Alberto Moravia

FOGLI D'ALBUM _____ 43

Elogio del silenzio

di Nicoletta Polla-Mattiot

LETTO SULLA STAMPA _____ 44

Repubblica, Corriere, Sole 24 ore,

Internet

TEATRI D'OPERA _____ 47

I casi di Roma e Milano

ARIA DEL CATALOGO _____ 50

La scema della pazzia

di Leporello

Conservatorio "Alfredo Casella"

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



Bimestrale di musica
Anno VI. N.25 Novembre - Dicembre 2011
Direttore: **Pietro Acquafredda**

Progetto grafico

curato dagli studenti del corso di Grafica dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila
Copertina: Marta Fornari, Alberto Massetti
Interno: Caterina Sebastiani
Illustrazioni: Eleonora Regi, Barbara Santarelli, Alberto Massetti

Impaginazione: Barbara Pre

Consultabile sul sito: www.consaq.it
Versione online: Alessio Gabriele

Inediti: Alberto Moravia

Hanno collaborato a questo numero:

Sylvano Bussotti, Rita Marcotulli, Pierluigi Petrobelli, Enrico Pieranunzi, Nicoletta Polla-Mattiot, Sergio Prodigio, Roberto Prosseda, Franco Carlo Ricci, Salvatore Sciarrino

Letto sulla Stampa:

Marcello Filotei (Osservatore Romano), Paolo Garimberti (Osservatore Romano), Aldo Grasso (Corriere della Sera), Raffaella De Santis (Repubblica), Pierluigi Panza (Corriere della Sera), Quirino Principe (Sole24 ore)



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

Lettere al direttore. Indirizzare a:
pietro.acquafredda@fastwebnet.it

Stampa: Fabiani Stampatori
Zona ind.le Loc. San Lorenzo
67020 Fossa (AQ)
tel. 0862 755005 / 755096 - fax 0862 755214
E-mail: stampa@gte.aq.it

Per festeggiare l'illustre musicista, Music@ ripropone ai suoi lettori alcuni scritti apparsi molti anni fa e mai più ripubblicati, su 'Piano Time', la rivista sulla quale Bussotti firmava una rubrica mensile, ed un suo scritto nuovissimo dedicato a Firenze, per l'inaugurazione del nuovo teatro del Maggio, il prossimo 21 dicembre.



Bussotti compie ottant'anni

Concerto a L'Aquila

di Sylvano Bussotti

Un'orgia ormai. Celebrazioni che si sommano e si infittiscono, di cui tutti ben bene approfittano, alibi d'assessori e facili prede dei furbacchioni per concerti, mostre, tavole tonde e tavole quadre, spettacoli, querimonie. Infastiditi da sempre cerchiamo di tenercene alla larga. Vorremmo stabilire una regola, in fatti; quella di celebrare soltanto quei dimenticati, misconosciuti, calunniati o infausti che destino e malvagità così sovente si applicano a cancellare dalla memoria, quella storica così come l'umana; e quella culturale come quella del caso. Rammentare Bonaventura Barattelli - il 22 d'ottobre 1888 nasceva a L'Aquila per vivere non più di trentacinque anni; gli ultimi dei quali colpito, quasi come Ravel, da un male che gl'impediva ogni cosa - ubbidisce alla regola perfettamente. Lessi una lettera dove Luigi Dallapiccola esprimeva, sulle poche, timide musiche conosciute di questo poetico autore un bel giudizio. Io stesso m'incanto al 'senza ritmo' di quei 'quattro interni' che dilatano il tempo di CAMPAGNE in coro. E i SALMI, CAMPANILI, un largo SERALE: la SAGRA DEI MENDICANTI, 'STORPI' alla Bruegel, MARIONETTE, PASTORI,

alfine, di certo, non dannunziani, che testualmente ricollegandosi alle CAMPAGNE d'inizio dipingono l'umano paesaggio in uno con paesi o genti per disarmate modulazioni accordi dove nel cluster si va a spengere ogni dilatazione: uno stupore. E ancor più rammentarlo sarà un concreto gesto. Oggi a L'Aquila vi è un ensemble di giovani musicisti intitolato a lui che Orazio Tuccella dirige. Virtuosi e solisti di primissimo rango (fra di essi anche un compositore, Crivelli, da tenere attentamente d'occhio), concertati e guidati tanto per le composizioni cameristiche dai mutevoli gruppi quanto per un nutrito repertorio di brani solistici, da questo direttore le cui capacità nella lettura e riflessione si convertono in pratica instancabile sino al moto definitivo che gestisce avvio, sequenza, stasi, sviluppo, chiusa; oppure fluttuanti misure dell'interpretare in una sintonia rara; e segnata come scienza esatta. Invitato a comporre per questi musicisti un'opera speciale, che in particolare raccontasse un mio passato aquilano per niente passeggero, effimero e occasionale, ma, viceversa, irretito sin da quell'Accademia delle belle arti quando, vivente ancora, Piero Sadun la guidava reinventandone audace-



mente gli schemi in senso niente affatto accademico, appunto, ma dirompente, provocatorio ed ascetico ad un tempo. Componendo, dicevo, una musica estroversa e diretta, più d'altre partiture in se stesse raccolte, decisi di raccoglierne nove, fra questi musicisti, intorno ad un pianoforte da me stesso eseguito nel doppio senso di suono e segnale, ascolto e conduzione, soliloquio e simbiosi.

Nasceva CONCERTO A L'AQUILA che per numerose occasioni, dal canto spaziale sperduto nelle scroscio delle famose 99 cannelle all'acustico taglio di pareti nelle sale da concerto, ci ha fatti ritrovare. Portandoci oltreoceano, a Toronto e a New York, lungo lo snodo virtuale di una musica spontaneamente ricreata di volta in volta nel segno prescritto da volumi, pause, frasi, abbellimenti, sottrazioni, cadenze, riti. E di New York mette conto fissare qualche immagine. Due serate consecutive nella saletta rotonda per i concerti, al sottosuolo del Guggenheim Museum. Personalmente non tornavo a Manhattan da undici anni. Prima di quel tempo visite fuggitive;

ancor prima, venticinque anni or sono un prolungato soggiorno, l'iniziatico, di parecchi mesi. Verrebbe da titolare CONCERTO A L'AQUILA IN NEW YORK, tanto il suono e lo spartito vivente scritto e ululato dalla città le ventiquattr'ore, con torri a coppie, luci accecanti dal sommo innumere di grattacieli nuovi nuovi, rapinose fiumane sopra e sotto dove tutto scorre lungo l'ispano melodia di una lingua nuova che sgomina l'inglese, sembra combaciarmi nobilmente umoristico, ai meccanismi armonici e del tempo nel capriccio infinito della composizione aquilana.

Tanta esperienza che gli echi lenti e gravi, scampanti lassù in contrasto con Metropolis, Babele, hanno generato da L'Aquila, e per me. Fino a giungermi, oggi, come omaggio sottaciuto a questo secolo trascorso da una singola nascita, Barattelli.

Vasto ceppo d'eco musicale, mi detta nel pensiero e, di nuovo, dalla confusa superficie oscura di un'onda che riflette; onda acustica. Provando a udire le armonie per cento.

Caro Sylvano, a riflettere, ci conosciamo già da un quarto di secolo; esattamente dal 1985, quando, fu un onore per me e per 'Piano Time' che dirigevo, ti ebbi il più illustre, fra i collaboratori del glorioso mensile. Ripubblico come regalo di compleanno, tre testi, 'Concerto a L'Aquila', 'Comporre', 'Caro pianoforte' (il primo di sapore celebrativo, il secondo più teorico e concettuale - così poco bussottiano, permettimi - il terzo, invece, bussottiano al mille per cento). Il secondo e terzo avviarono la tua preziosa collaborazione alla mia rivista che tu, in segno di grande amicizia, hai considerato sempre, e per molti anni, anche tua. Te ne sono davvero grato. Ricordo le telefonate che anticipavano l'arrivo in redazione di un tuo pezzo o la tua rubrica, tramite il diligente 'postino' di Ricordi, la preziosa Lalla Brau; iniziammo con 'Lettera da Genazzano', un bollettino dal 'fronte' musicale che giungeva direttamente ogni mese dalla tua casa nella campagna, dove sognavi di impiantare la tua Bayreuth, un vero 'avamposto' per la musica italiana, che aveva per fondamenta la tua 'ScuolaSpettacolo', il cui motto era 'Studia Sempre'. Poi quella lettera si trasformò nella pagina conclusiva della rivista, illustrata dapprima da una famosa foto che ti ritrae mezzobusto al tavolino, impegnato negli studi, mentre un altro Bussotti, in scala ridotta e frutto di montaggio ma intero, vegliava ai piedi del tavolino medesimo; e poi con il bel disegno-ritratto che feci fare a Pino Zac, e che ti ho regalato, in cui appari in un labirinto di note, con la scritta 'Sy, Sylvano!'. Anni cinque bellissimi in cui hai costituito una delle colonne di Piano Time, anche nei momenti neri; sempre pronto a consigliare, a prendere la penna per istruzioni di ogni genere, anche pratiche. Perché nulla doveva essere lasciato al caso. Scrivevi a mano, spesso arricchivi i tuoi fogli con collage fotografici, grafici o musicali, con quei caratteri minuti ma chiarissimi. Conservo ancora gelosamente la tua autointervista, fitta fitta con inchiostro bicolore - uno per le domande, un secondo per le risposte - su carta intestata in rosso, a caratteri cubitali: 'BussottiOperaBallet'. Oggi con tutti i pezzi che sono usciti su Piano Time - almeno una cinquantina! - e che tu non hai mai ripubblicato altrove, potremmo farci un bel libro, specchio di quegli anni travagliati e incarnazione fedele della multiforme genialità dell'autore.

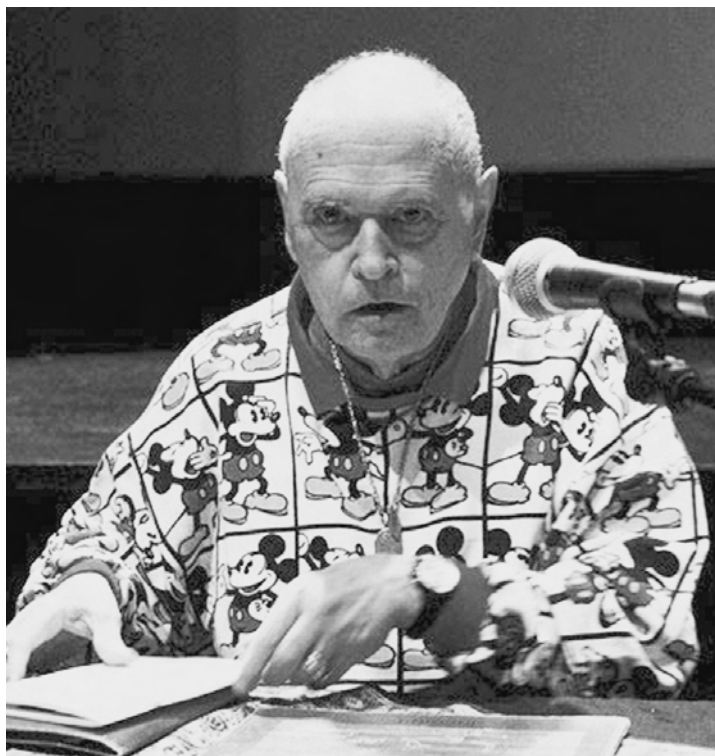
Ma non posso non raccontare una vicenda di quegli anni che mi rende orgoglioso e ancora oggi riconoscente. I lettori di Music@, quelli non giovanissimi, ricorderanno che sul 'Venerdì' di Repubblica, in quegli anni (metà anni Ottanta) uscì un servizio con relativo corredo fotografico, sul buen retiro di Achille Occhetto e della sua signora, immersi in un giardino di buganvillee, dove vi si narrava anche di come i due si erano conosciuti - naturalmente al partito. In un trafiletto di poche righe apparso, senza firma, su Piano Time, intitolato 'Mogli e buoi dei partiti tuoi' mi permisi di ironizzare, scherzosamente, sulla liaison. Apriti cielo. L'ideologo e referente musicale, milanese, dell'allora Partito Comunista Italiano - uno Zdanov nostrano - vietò a musicisti e critici 'comunisti', che allora scrivevano abitualmente su Piano Time, di proseguire la collaborazione ad una rivista che 'aveva mancato di rispetto' all'allora segretario del Partito Comunista. E i soldatini, pur illustri, naturalmente ubbidirono. Uno, compositore notissimo, si defilò dicendomi che attraversava un periodo di grande lavoro (che mai più terminò!); un secondo, invece, musicologo engagé, mi scrisse apertamente la ragione per cui non avrebbe più collaborato a Piano Time. Su certe cose non si scherza, mi scrisse più o meno. E poi tu come ti sei permesso... forse non ti rendi conto della gravità di quell'ironico trafiletto... Su alcuni simpatizzanti, ugualmente raggiunti dall'ideologo, l'ordine non sortì effetto alcuno. Anche tu - come poi mi riferisti - fosti contattato. E la tua risposta fu: no, io continuo a collaborare. Di quella dichiarazione indiretta di stima ed amicizia ti sono ancora grato. Come ti sarò sempre altrettanto grato della tua uscita da Piano Time, quando io ne uscii, lasciando la direzione, agli inizi degli anni Novanta, a causa di un insanabile diverbio con l'editore. E bene facesti, s'è visto poi come hanno fatto miseramente finire una rivista che allora era certamente la più prestigiosa ed autorevole, fra quelle di musica, italiane. Grazie, Sylvano. Auguri. (P.A.)

Comporre

di Sylvano Bussotti

A proposito della composizione musicale in senso proprio, oseremmo osservare inizialmente - nel tentativo di offrirne una definizione - come questa sia, in ampia misura, un'attività 'perdente'. Il gesto di scrivere musica comporta in sé una maniera tra le più assolute di esporsi e di spendersi; richiede una esagerata partecipazione del proprio essere. La prima, obbligatoria domanda da porre a se stessi, decidendo di comporre musica è - quindi - se siamo davvero convinti di voler spendere, buttarci letteralmente via, d'autodistruggerci insomma, per dar volto ad un'opera musicale. Quanto appena detto - con tutto il pessimismo implicato - è facilmente ribaltabile da una disciplina artistica ad un'altra: possiamo insomma obiettare che qualsiasi volontà creativa presume, da parte di chi voglia esprimersi mediante creazione, la consapevolezza del prezzo elevato che costerà la propria realizzazione. E non si tratta ovviamente di prezzo in senso economico ma, direi di prezzo in senso 'biologico', direttamente fisico e coinvolgente la propria esistenza. La portata di questo fatto è tale che, qualora mi lasciassi andare a sottolinearlo in tutta la sua emotività, risulterei probabilmente di scarsa efficacia, avrei bisogno di frasi, immagini, fors'anche toni della voce così suadentemente drammatici - ad un passo dal melodrammatico (e il divertito) - che certo rimarremmo tutti imbarazzati, sfiorando, infine, con estrema facilità, il ridicolo.

L'opera d'arte sembrerebbe impossibilitata ad avere - in tutta obbiettività - alcuno scopo. Così come non sembrerebbe avere alcuno scopo ognuna di quelle esperienze vitali che si ricercano e compiono - detto in termini banali - per il puro piacere di farle o per la necessità di tentare quel piacere. L'utilizzare il nostro tempo (e sappiamo che mediante il passare del tempo siamo noi stessi a passare, nel senso che ci sviluppiamo e, perennemente mutiamo) per dar luogo ad una cosa 'senza scopo', che finirà per uscire da noi, materiandosi entro forme che ora sono ad esempio spartiti musicali, ma che assumeranno altri modi ed altri tempi, richiede - insisto - una ingente spesa vitale. Perché lo sottolineo? Perché, a differenza di altre azioni che implicano il dispendio dello stesso tempo materiale, ma danno in scambio una risposta precisa (come quella, per intendersi, di cantare, o suonare uno strumento), lo scrivere musica



risposta equivalente non ne dà, e non possiamo, non dobbiamo illuderci che ne dia assolutamente mai. Nel ricevere questa risposta sotto forma di ascolto della propria musica, realizzata da interpreti in concerto, incisa su disco, o stampata su nastro, o anche - in forma mediata - attraverso la stampa tipografica della partitura, noi ci illudiamo solamente di recuperare una qualche sorta di quella perduta energia di vita e di pensiero, ma in realtà questo accadrà in un tempo irrimediabilmente successivo. Sino a che l'elettronica non sarà così veloce da renderci il suono della nostra musica prima ancora di averla potuta scrivere, il fatto stesso che l'ascolto di un nostro lavoro avvenga in un momento successivo a quello del concepimento e della scrittura e che ci coinvolga in una maniera dello spirito di volta in volta del tutto diversa, rende perennemente vano il possesso di quello che noi in fondo doniamo, scrivendo, e che vorremmo, legittimamente, essere i primi - se non gli unici - a possedere. Che la musica debba forzatamente passare attraverso altri esseri umani perché la interpretino, giungendo ad altri ancora che l'ascoltino (e noi per primi) è - per il compositore - la prima condanna. Se immaginiamo per un attimo quante vite umane essa mette in moto, e quanti momenti della vita di quante di quelle persone necessiterà consumare, tutto ciò non sembrerebbe neppure esagerato, ma di certo alquanto 'drammatico'; quasi un simbolo delle persone 'uccise' per dar luogo alla 'nostra' musica di 'manifestarsi'. Siamo qui nel 'più-che-personale', siamo nel 'peggio-che-esoterico', siamo nell'inafferrabile (e di questo



non sapremo mai fare metodo né cognizione). Però mi sembra necessario sottolineare, mediante questa serie di ragionamenti, come nel decidersi a scrivere musica, a impararne i mezzi, alcuni mezzi, o quantomeno a formarsi presso quelle persone le quali, avendola scritta prima di noi e avendocela fatta ascoltare, ci hanno convinti del suo particolare interesse, si compie qualche 'azione senza ritorno'. Si tratta infatti di azione allo stato puro, di azione che richiede molteplici forme di razionalità e un impegno abbastanza preciso, abbastanza sostenuto, quel tanto disperato e disperante (come quale poteva apparire in ciò che si è detto fin qui), e che ci gratificherà soltanto mediante un esercizio sostenutissimo del ragionamento. D'obbligo mi pare allora il domandarsi pateticamente perché nutriamo questa volontà. Se non ve lo chiedete voi, decisi a farvi discepoli, è mio obbligo preciso di chiederlo a ciascuno di voi, in maniera assai teatrale, quasi monastica: 'e allora chiedi di far parte di questa comunità? Tu sai che per far parte di questa comunità - se non ne conosci le regole - devi apprenderle? Ti dovrò vaccinare? Debbo dirti quanto queste regole siano dure, difficili da seguire e che probabilmente tutto ciò non ti conviene?'

Questo tipo di discorso dà risultati da sempre stimolantissimi; nessuno infatti dirà: 'ah, io sono troppo intelligente e troppo furbo per cascarci; eh no, io non voglio proprio farlo', ecc...ecc...

E qui si entra in una specie di danza, in una specie di piacevole valzer: concretare sogni offre soprattutto l'opportunità di rendere fattuale quell'impossibile di cui ho parlato prima, di rendere ascoltabili finalmente le proprie immagini sonore. Per avventura momentaneamente, per i giovanissimi, sembra ci siano molte possibilità: ad esempio dei piccoli festival nei quali si è ammessi soltanto se si ha scritto una sola composizione o quasi... Si apre quindi una prospettiva superficialmente incoraggiante in questo senso.

Eppure io insisterò nel tentare quest'oggi una conclusione, chiedendo ancora una volta, individualmente a ciascuno di voi, se davvero volete partecipare a questo studio. Dietro questa domanda si nasconde poi quell'altra, ancor più imbarazzante: 'ma veramente pensate di voler scrivere musica? Ci credete davvero?'. Sarei assolutamente certo di ricevere risposta unanime. Perciò a poco varrà l'aggiungere come la musica sia un'attività tanto perdente quanto privilegiata. Soffermiamoci - come immagine conclu-

GEGENLIEBE PER FIRENZE

Il titolo del brano dell'inaugurazione fiorentina deriva da una parola, secondo me, molto significativa usata da Beethoven nella sua corrispondenza, credo, quando lamentava quel che più mancava nel suo lavoro e nella sua vita, soprattutto: 'G e g e n l i e b e', che significa amore corrisposto. Oso paragonare gli oltre settanta anni di vita e avventure fiorentine a quel sentimento pur non vivendo più in quella città, sento spesso il suo scenario nel mio lavoro. Per la mia vita non posso non rammentare come mio padre fu nel municipio fiorentino usciere, il suo compito era soprattutto distribuire da l'uno e l'altro ufficio di Palazzo Vecchio quelli che lui chiamava "i fogli". Fin da bambino piccolo mi portava con sé, qualche volta superavamo i ponticelli medioevali per trovarci nella galleria degli Uffizi davanti a Leonardo o Botticelli. A casa mi regalarono presto un librone con poesie e illustrazioni che non è dimenticato facendomi credere come l'enorme portone mediceo si chiudesse a notte con un coltellaccio. Soprannominato "il sindaco". Babbo mi disse che quella signora tutta nuda nella conchiglia era proprio la primavera. Naturalmente continuo a crederci. Che oggi Zubin Mehta introduca il concerto inaugurale del nuovo teatro con una 'Nona sinfonia' preceduta dal mio recente pezzo sinfonico, costituisce, poco dopo il compleanno, un dono davvero bellissimo per me.

Sylvano Bussotti (2011)

siva - sul 'privilegio' di questa sconfitta. La musica come fatto è adorata da tutti o poco o tanto: sono rarissimi gli intellettuali uno di questi fu il filosofo italiano Benedetto Croce) che hanno significato il loro disprezzo, il loro scarso interesse, o scarso amore,



verso la musica. In altri campi da quello intellettuale - che si immaginano più numerosi e capaci di coinvolgere tanta gente di più - è ancora più difficile trovare qualcuno che ammetta di non amare la musica o di non comprenderla. Se non altro nella immane quantità della cosiddetta musica di consumo oggi tutti ne sono costantemente toccati. E anche volendo allargare l'indagine alla massa di persone (centinaia di migliaia) che probabilmente con la musica durante tutta la loro vita non hanno nessun rapporto diretto e con sapevole, anche costoro, intraprendendo il rituale viaggio (magari senza ritorno) delle Indie o andando a ricercare le cose più disparate nelle spiagge le più desertiche, troveranno il mangianastri, la radiolina, la 'scatola di musica'. ..Queste 'scatole di musica' (e non vorrei nascondere quanto mi diverta la connotazione popolare e triviale all'organo sessuale maschile di questa immagine) fino a poco tempo fa, nella più corrente accezione, erano delle piccole scatole rivestite in genere di specchio o con uno specchio al

loro interno, che si aprivano a carillon, e dentro cui un meccanismo faceva volteggiare una ballerina in tutù, nel contempo muovendo un rullo dentato che lasciava udire - con sonorità vagamente affine a quella della celesta o del glockenspiel - non so quale valzerino. Tale invenzione diede luogo a migliaia di piccoli capolavori anche d'oreficeria e, quindi, assai preziosi. Pare che l'imperatore Alessandro ne avesse una, di codeste scatole, che cantava chissà quali brani, intornata di smeraldi, brillanti, rubini; fatta in oro e in metalli preziosi. Questa idea della scatola musicale, così affascinante, oggi si riduce alla cassetta con tutto il banale quotidiano che a questa si ricollega. Non si vorrà comunque rinnegare la possibilità di riproduzione tecnica che codesti mezzi offrono in continuazione. In poche parole siamo letteralmente invasi dalla musica. Tutti i popoli del mondo lo sono: Eppure, quale meraviglia! Ancora numerose persone intendono mettersi a produrre quella cosa infine tanto immateriale, immateriata ed impalpabile quale l'opera musicale. @

CARO PIANOFORTE,

duecento fogli e più scarabocchiati in tuo nome lungo migliaia di dita! Tant'è, ti debbo almeno una lettera di scuse, uffa! E lo scrivo alla lettera - in senso letterario, voglio dire - non da musicista; insomma in questa occasione non ti 'tocco'. Perdonali, o gentile, impassibile guardiano di salotti e stanzette, studioli e corridoi, proprio non san quel che si fanno. Domando scusa per loro se, in occasione del disinvolto concorso di un Piano Time sempre più 'appassionato e brillante', dovetti diteggiare su di te tante di quelle insipidezze, sciocchezze, asinerie; badinerie dei giorni nostri frettolose e distratte quando, alla prova del suono e del fraseggio, dopo che assieme ci siamo spazientiti, esausti, sperando sempre meno nella prossima 'scoperta' avremmo, scusa 'sbattuto il coperchio' per davvero, di tutto cuore, in pace con la coscienza ma nel tumulto di una rabbia 'impetuosa,'finale'. Quanti bei soggetti per i disegni di Pino Zac! Non avrei mai pensato di doverti rivolgere uno sfogo così disilluso e severo, scrivendoti per la prima volta dopo che a te, sulle pagine della tua rivista, si son rivolti scrittori illustri, statisti eminenti, uomini di pensiero. Gli è che molti giovini, fianco bambini, e poi altri finti giovini e astuti naifs, t'accostano evidentemente con l'incoscienza leggera di chi ti crede un 'mobile decaduto', caro estinto d'una civiltà musicale tramontata e sepolta. Ingrossando le fila neoromantiche di teppisti spaccatutto che su di te consumano l'estremo sacrilegio. Non sempre tu sei uno. Nel mio vasto abito, ad esempio, distendi la sagoma bruna sul pavimento di piastrelle rosse mentre si arricciola alla tua zampa posteriore un'opera di Pino Pascali. Il gatto rosa sotto di te commette scorribande furtive, non osa percorrere i tasti protetti dalla fascia ricamata a mano e dipinta in cerlacca con la fodera cardinalizia. Rammenti quel tuo sciagurato cugino tutto laccato bianco, dal suono chioccio e la meccanica ruggine, che a Padova, sugli anni 60 incominciati appena, tanto piacque al tuo prediletto iconoclasta John Cage? Confuso mi ribolle il pensiero di ricordi personali e impersonali ripicche. Tu sfidi altero i secoli al passaggio, e lo dico al plurale, poiché in te, corde o tastiera, leggio e coperchio, superfici o anfratti, gran coda o verticale che tu sia, l'architettura opulenta che ti erige non ha rivali e non teme terremoti di sorta.

Trainato dai buoi del trionfo romano entravi solennemente nelle scene del cinema guidato da Bunuel e Dali; dirompendo, la tua corsa intimidiva le audaci, surreali realtà che Magritte dipinse allucinate. Oggi per ogni discepolo che si trovi a zampettar galline sopra le coppie dei tuoi pentagrammi, o macchiare di rosso e di bigio aride pagine prive di motivo, tu stesso, tacito e spietato sbacchetti a sangue dita irrispettose nel cupo refettorio di un collegio più svizzero di qualsiasi fantasia esacerbata. Sati tranquillo. Questo mio breve delirio allegorico, Raccomandata R.R., che mi detta un legittimo risentimento, è 'preludio' ed è 'studio'. Non avvertene a male. I tuoi 'professori' e tanti improvvisati 'compositori' ti accostano baldanzosi pensandoti forse assopito. Farò io l'antipatico. Azionando l'antifurto a sirena che, ingenuo, protegge i monumenti elevati, come te, alla grazia rara della Musica. La Musica, intendo, divina e senza tempo nelle tue corde intessuta. D'Accordo col demonio. Eterna.

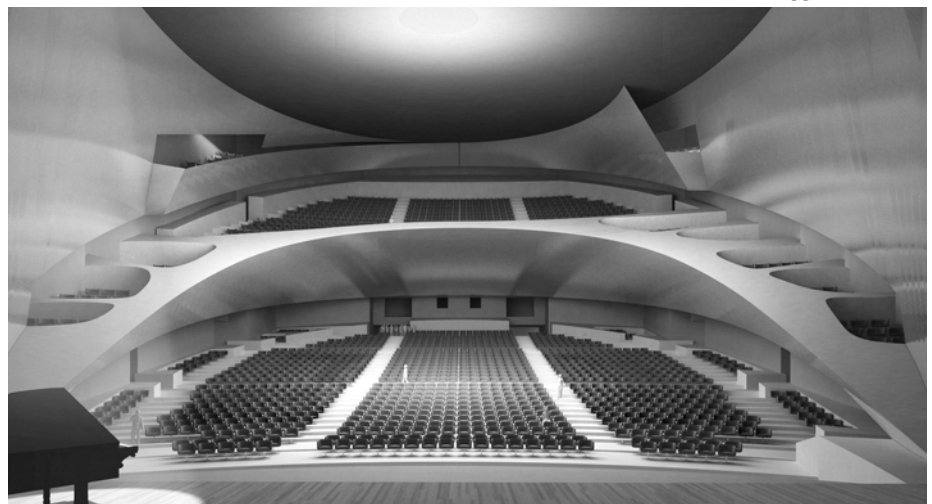
Sylvano Bussotti

LUCCIOLE A TEATRO

In occasione della messa in scena del 'Cappello di paglia di Firenze' di Nino Rota al Maggio Musicale Fiorentino, è arrivata nel teatro d'opera un'innovazione tecnologica. "Venticinque anni fa - recita orgoglioso un comunicato stampa del teatro - esattamente il 1° giugno 1986, il Maggio Musicale Fiorentino, in occasione della messinscena dei 'Maestri cantori di Norinberga' di Richard Wagner diretti da Zubin Mehta, sperimentò per la prima volta in Europa un sistema di mediazione linguistica che si ispirava alla consolidata esperienza audiovisiva dei «sottotitoli» (nati col cinema muto), ma che, nell'inedito contesto ambientale dello spettacolo dal vivo, prese forma attraverso la formula tecnica dei «sopratitoli» (nati in Canada tre anni prima, nel 1983). Ora, grazie a 'Opera Voice' e 'Prescott Studio', partners come allora dell'iniziativa, dal 15 luglio 2011, con 'Il Cappello di paglia di Firenze' sarà possibile leggere i sopratitoli su iPad, smartphone e tablet che, debitamente predisposti in modalità aereo, non recheranno disturbo, ma a sfondo nero renderanno più accessibile il testo del libretto, che apparirà collegando il telefonino o l'iPad ad una rete Wi-Fi interna. Il Maggio è molto orgoglioso d'essere il primo a procedere con questa sperimentazione; sarà poi il pubblico a decretarne la fortuna o a suggerire miglorie al sistema adottato'. E se noi dicessimo fin d'ora, senza volerci arrogare il compito di parlare a nome dei colti fiorentini frequentatori dell'illustre teatro, che si tratta di una boiata pazzesca, che ne direbbe il ovrintendente di quel teatro? Dell'utilità dei sopratitoli siamo stati da sempre strenui difensori, in teatro e in televisione, per l'impossibilità di capire cosa diavolo cantino in palcoscenico, e questo vale per tutte le opere, senza distinzione, comprese quelle italiane. Certo fare su e giù con lo sguardo, sopra il palcoscenico per i sopratitoli e in basso per i protagonisti, non è così agevole e toglie

senz'altro concentrazione. Poi alla Scala, prima anzi agli Arcimboldi - se ricordiamo bene - per fare 'i figli' inventarono il piccolo display fissato sullo schienale delle poltrone, sul quale scorre il libretto dell'opera, nella lingua che si desidera. E lì il movimento dello sguardo diventa ancora più faticoso, dovendosi allenare continuamente a guardare vicino/lontano, e con movimento della testa in su e giù. Ora arriva il Maggio fiorentino con l'innovazione più supertecnologica che si possa immaginare. Chi d'ora in avanti andrà a teatro, a Firenze, deve munirsi di uno di quei diabolici aggeggi che vanno dal telefonino all'iPad, per i quali fino a ieri ci giungeva dall'aldilà, ad ogni inizio di spettacolo, l'avviso a tenerli spenti. Ora ci avvertiranno di tenerli accesi (collegati) e così la platea i palchi ed anche su in alto il loggione li vedremo illuminati da migliaia di lucciole amanti del canto, loro che sono silenziosissime. Non la pensiamo, modestamente, come il M. Muti che vorrebbe tutti a lezione privata di storia del melodramma e di librettistica, però non vogliamo neanche che la sala di un teatro si trasformi in una festa di luminarie come s'usa a Piedigrotta. E se poi ad un certo punto, per un guasto sulla rete Wi-Fi, si dovessero spegnere all'improvviso tutti quei marchingegni, come fare a frenare l'Ohhhhh, che si leverebbe all'unisono dalla platea? Signora sovrintendente receda da quell'insana innovazione.@

Modellino del nuovo Teatro del Maggio Fiorentino



Grande musica e televisione italiana

UN AMORE VIETATO

di Sergio Prodigio

Se si escludono le sporadiche e notturne trasmissioni di concerti e rappresentazioni liriche e i rari programmi culturali specifici, la musica è attualmente emarginata dal mezzo televisivo pubblico - ma anche privato.

La Grande Musica, ossia l'insieme dei repertori lirici, cameristici e sinfonici, e il rapporto con il lungo e variegato arco di oltre cinquanta anni di eventi televisivi potrebbero assumere la sembianza quasi nostalgica della 'laudatio temporis acti', in quanto gli intendimenti dell'epoca d'esordio della Televisione Italiana si basavano su più solide basi culturali e sul lodevole obiettivo di contribuire alla rinascita formativa ed educativa del paese, attraverso un graduale processo di alfabetizzazione. Dal linguaggio – forse più aulico ma grammaticalmente più corretto – ai contenuti contestuali, gli elementi costitutivi della nuova forma di consumo e il suo impatto nel tessuto sociale riguardavano principalmente 'le trasformazioni culturali, l'interpretazione e l'uso della TV nei contesti domestici, la condivisione o la creazione di un nuovo ambiente, le mutazioni della struttura spaziale e temporale all'interno della quale si diffondono i programmi stessi, le modalità con cui gli individui si rapportano a un sapere condiviso o, più semplicemente, a una nuova forma di vita affettiva, ai processi di costituzione dell'identità nazionale e, prima ancora, di un universo valoriale', come ha scritto Aldo Grasso nella prefazione al suo 'Storia della televisione italiana'.

Non va, anche in tale ottica, tralasciato quanto attecchiva al diverso ambito spaziale della ricezione, poiché la sua ridefinizione tendeva a considerarlo come una variabile nel contesto specifico della diffusione musicale: l'ascolto di un concerto o di un'opera lirica poteva indubbiamente essere rafforzato, se non condizionato, dalla visione degli "attori" (direttori, strumentisti, solisti e cantanti), dei luoghi deputati (sale da concerto o teatri d'opera) o di altri contorni scenografici, e dalle scelte registiche (primi piani, totali, inquadrature particolari). La visione collettiva – soprattutto nei primi pionieristici anni – determinava, tuttavia, un forte impatto so-

ciale e creava una sorta di pratica sociale diffusa, che impegnava e spingeva gli ascoltatori, in quanto telespettatori, sia a una graduale riappropriazione dell'identità culturale sia alla formazione ex novo di tale identità, stimolando anche interessi, commenti, pareri e discussioni. Se il processo, dopo le esaltanti fasi iniziali, ha subito l'inevitabile declino, involvendosi verso la graduale interruzione di programmi specifici e un crescente ridimensionamento e ridefinizione della stessa offerta (un solo dato statistico illustra a sufficienza il problema: nel 1962 le ore di trasmissione televisiva dedicate alla musica classica - solo dalla RAI, naturalmente) - ammontavano a 132 su un totale di 1040 (il 12,7 %); nel 1988 erano appena raddoppiate (236) ma su un totale, esponenzialmente aumentato, di 23.535 ore (comprese le emittenti private), scendendo alla significativa percentuale dell'1%. Oggi la rilevazione della percentuale scenderebbe sotto lo 0,1%!), proprio i crescenti interessi commerciali e i problemi connessi all'audience hanno inciso sul destino della Grande Musica nel suo rapporto specifico con il mezzo televisivo. Non estranea a tale accadimento progressivo la massiccia presenza e la costante diffusione a tutti i livelli della "Musica leggera". Quando la Televisione italiana iniziò le trasmissioni, nel 1954, esistevano tre organismi sinfonici stabili, retaggio dell'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche, denominazione che nel 1927 aveva sostituito l'URI, ossia l'Unione Radiofonica Italiana, costituita a Roma nel 1924) e della primigenia RAI (Radio Audizione Italiana dal 1944): l'Orchestra Sinfonica di Torino (1933), l'Orchestra Sinfonica di Roma (1936) e l'Orchestra Sinfonica di Milano (1950); successivamente venne istituita l'Orchestra da camera "Alessandro Scarlatti" con sede a Napoli.

Le stagioni concertistiche delle quattro orchestre della RAI arricchirono nel corso degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta soprattutto i palinsesti



Barenboim da Fazio. Rai 3



delle reti radiofoniche, ma una oculata selezione dei programmi, che privilegiava il repertorio classico e romantico, ne consentì una diffusione regolare anche a livello televisivo. Le finalità educative si concretavano sempre nelle accurate presentazioni dei concerti, affidate all'estro e alla specifica competenza di esponenti di primo piano nell'ambito della cultura musicale, come il compositore e musicologo Roman Vlad. Dopo l'istituzione del Secondo Programma (dal novembre del 1961) e del Terzo Programma televisivo (dal dicembre del 1979) gli appuntamenti classici si intensificarono e ampio spazio venne riservato anche ai concerti solistici e cameristici, spesso trasmessi in diretta. Noto importanza assunsero anche i concorsi pianistici, organizzati dalle sedi RAI di Napoli e Roma fra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta; nella fascia pre-serale vennero trasmesse in diretta le fasi finali.

La proliferazione di programmi specifici, a partire dagli anni Ottanta, tese a identificarsi, tuttavia, con avvenimenti e ricorrenze particolari o eventi di carattere eccezionale, dai vari concerti delle Bande militari dell'Esercito, della Polizia di Stato, dell'Arma dei Carabinieri e dell'Aeronautica a quelli per il Natale (nell'aula di Palazzo Madama al Senato, dalla Scala di Milano e dalla Basilica di Assisi), per l'Epifania e per la Pasqua, dai concerti commemorativi (per i caduti della strage del 2 agosto) a quelli celebrativi (per

l'anniversario della Liberazione e per la festa della Repubblica). Nella maggior parte dei casi il condizionamento dell'evento o della ricorrenza si rifletteva (e si riflette) sui contenuti programmatici, con largo uso di musiche patriottiche, di trascrizioni di canti natalizi e del repertorio lirico più popolare. Per citare l'esempio più eclatante, si pensi al "megaconcerto" dei Tre tenori (Carreras, Domingo e Pavarotti), trasmesso in mondovisione il 7 luglio del 1990 in diretta dalle terme di Caracalla: i tre personaggi, accompagnati da un'orchestra di quasi duecento elementi (un discutibile accorpamento delle orchestre del Maggio Fiorentino e del Teatro dell'Opera di Roma), diretta da Zubin Mehta, cantarono a turno le più celebri e conosciute arie di Verdi, Puccini, Donizetti, Cilea e Meyerbeer, ma anche le rituali canzoni più popolari, riunite in un interminabile medley finale. Grande audience e impatto mediatico, naturalmente, ma il messaggio culturale risultava vanificato, come in altre occasioni, dalle scelte programmatiche e dalle contaminazioni fra generi musicali diversi ed eterogenei. Di contro, i concerti sinfonici trasmessi con regolare frequenza nel primo ventennio, egregiamente presentati e illustrati, anche in virtù di una sorta di "visione obbligata", offrirono il meglio del repertorio, senza tralasciare persino le complesse composizioni del Novecento storico e contemporaneo. Purtroppo, nel corso della sciagurata ristrutturazione generale della RAI, agli inizi degli anni Novanta, ven-

nero chiuse le quattro orchestre e, nel 1994, venne fondata l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai con sede a Torino e con un organico stabile di 117 elementi. Era la famosa "RAI dei professori", che doveva necessariamente confrontarsi con il nuovo che avanza, come recitava la retorica dell'epoca: uno sguardo al passato forse avrebbe potuto almeno evitare di collocare quanto preannunciato, riguardo la programmazione delle trasmissioni dedicate alla musica, nelle cosiddette "ore dei vampiri" (come veniva definito dai commentatori il palinsesto notturno, ossia la "terza serata"). È pur vero che, dall'anno della sua fondazione, le registrazioni di molti concerti dell'Orchestra Nazionale della Rai vengono regolarmente trasmesse su Rai 3, ma generalmente sono destinate, in base al palinsesto, solo agli amatori nottambuli (come pure molte registrazioni di importanti concerti sinfonici, selezionati dalle stagioni concertistiche dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e dell'Orchestra Filarmonica della Scala di Milano).

Anche sul fronte dell'opera lirica lo sguardo al passato televisivo può risultare illuminante: il 23 aprile 1954 venne trasmesso dal programma nazionale il *Barbiere di Siviglia* di Rossini, produzione lirica realizzata negli studi Rai (Orchestra e Coro della Radiotelevisione italiana di Milano, diretti da Carlo Maria Giulini; regia di Franco Enriquez; interpreti principali: Rolando Panerai, Marcello Cortis e Marinella Meli). Occorre, al riguardo, evidenziare come molte opere liriche trasmesse dalla Rai fino alla fine degli anni Settanta venissero anticipatamente registrate in studio e fossero caratterizzate da innovative scelte registiche, da curatissime ambientazioni scenografiche e da eccellenti interpretazioni dei cantanti, agevolati dall'uso del playback. La stessa programmazione delle opere (frequente e ordinaria come le costanti riproposizioni) ne agevolava la realizzazione, privilegiando fundamentalmente la grande tradizione me-

lodrammatica italiana (Verdi, naturalmente, con *Traviata*, *Aida* e *Rigoletto* e Puccini con *Tosca*, *Bohème* e *Madama Butterfly* ma anche Bellini, Rossini e Donizetti). In tal modo la Rai operava nel settore specifico alla stregua di un ente lirico e le stesse scelte programmatiche costituirono e formarono nel corso degli anni un importante repertorio (mandato in onda con regolare continuità fino al 1969), nello spirito e nell'impronta didattico-pedagogica, impressi alla struttura dal suo primo direttore, Sergio Pugliese. Grazie al particolare e felice contesto culturale del periodo, vennero prodotte (e trasmesse) anche opere contemporanee di compositori italiani, come *Battono alla porta* di Gian Francesco Malipiero, *Il linguaggio dei fiori* di Renzo Rossellini, *Faust a Manhattan* di Mario Nascimbene, *La fine del mondo* di Gino Negri e *La medium* di Gian Carlo Menotti.

Dopo gli anni Settanta si esaurirono gradualmente sia la trasmissione dei film d'opera sia, per motivi di carattere economico, le costose confezioni degli allestimenti in studio e la Tv italiana preferì rivolgersi a modelli produttivi che privilegiassero la ripresa diretta dal vivo (o successivamente proposta in differita). L'esempio più eclatante è costituito dalla prima scaligera dell'*Otello* (con la direzione di Carlos Kleiber e la regia teatrale di Franco Zeffirelli), trasmessa in diretta da Rai 1 il 7 dicembre 1976. Tuttavia, se si considera che nel corso degli ultimi quarant'anni tutti i grandi teatri d'opera, quali il Metropolitan di New York, la San Francisco Opera, l'Opera di Vienna, l'Opéra di Parigi, l'Opéra di Lione, il Covent Garden di Londra, la Scala di Milano e l'Opera di Roma, hanno per ogni loro stagione realizzato un gran numero di riprese, concepite per la diffusione televisiva, non si comprende come progressivamente sia diminuita in modo esponenziale la loro programmazione nei palinsesti delle tre reti televisive italiane. Varrebbe la pena, a tal punto, di esaminare più concretamente l'offerta lirica, elargita dalle tre reti della Rai, esponendo il cartellone relativo a un anno, il 2002, ancora esente in tal senso da tagli e dall'oscurantismo culturale più recente. Rai 1 programmò ben due opere, *La Traviata* (dal Teatro Verdi di Busseto, con la regia di Franco Zeffirelli e la direzione di Plácido Domingo, interpretata, fra gli altri, da Renato Bruson) e *Sansone e Dalila* di Camille Saint-Saëns (dal Teatro alla Scala di Milano, diretta da Gary Bertini e interpretata da Plácido Domingo e Olga Borodina). Rai 2 mandò in onda il *Don Pasquale* di Donizetti (dal Teatro lirico di Cagliari, diretto da Gérard Korsten e interpretato da Alessandro Corbelli ed Eva Mei), *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (dal Teatro Bellini di Catania, con Mariella Devia e Stefano Antonucci come protagonisti), *la Carmen* di Bizet (dall'Arena di Verona, con la regia di Franco Zeffirelli), *Lucrezia Borgia* di Donizetti (dal Teatro alla Scala di



Concerto di Capodanno 2011. Teatro La Fenice



Milano con la regia di Hugo De Ana e la direzione di Renato Palombo, interpretata ancora da Mariella Devia) e una registrazione della Turandot di Puccini (dal Teatro alla Scala di Milano). Più ricche e interessanti, naturalmente, le proposte di Rai 3, che trasmissioni l'Oberto conte di San Bonifacio (la prima opera di Verdi, dal Teatro Lauro Rossi di Macerata), l'Opera da tre soldi di Berthold Brecht e Kurt Weill (dall'Accademia di Santa Cecilia di Roma, con un interprete "inconsueto" come Elio delle "Storie tese"), la Bohème di Puccini (dal Teatro Comunale di Firenze, con la regia di Jonathan Miller e la direzione di Daniel Oren), l'Evgenij Onegin di Čajkovskij (dal Teatro Comunale di Firenze, con la regia di Alexander Schulin e la direzione di Semyon Bychkov), il Simon Boccanegra di Verdi (sempre dal Teatro Comunale di Firenze, con la regia di Peter Stein e la direzione di Claudio Abbado) e Maria di Buenos Aires di Astor Piazzolla (dal Teatro Comunale di Bologna, con l'orchestra "Nuevo Ensemble Porteno", il Coro Solisti Cantori, diretti da Pablo Ziegler, e la compagnia di danza "Tango X 2", con la regia di Gabriele Vacis).

In conclusione, la Grande Musica, a parte gli "eventi", le sporadiche trasmissioni di concerti e rappresentazioni liriche e i rari programmi culturali specifici, è attualmente emarginata dal mezzo televisivo pubblico (ma anche privato) e per i cultori e gli "appassionati" resta solo l'offerta (a pagamento) del canale televisivo Classica, in onda tutti i giorni dal 1997 sulla piattaforma satellitare Sky.

Del resto, quel che manca e che condiziona il relativo vuoto culturale, nonostante il proliferare - negli ultimi cinquant'anni - di Conservatori, scuole di musica pubbliche e private, manifestazioni concertistiche di alto e infimo livello e quant'altro, è da ricercarsi nell'assenza totale di una programmazione musicale educativa e divulgativa, in grado non solo di presentare e commentare eventi, ma anche di far comprendere, secondo vari e graduali livelli, il "linguaggio" della musica: la Televisione avrebbe potuto o potrebbe far molto in tal senso, ma lo strisciante disinteresse verso ogni forma di cultura e le esigenze di un mercato che cura solo gli interessi commerciali continueranno, purtroppo e ancora per molto, a condizionare i suoi palinsesti. @

LETTO SULLA STAMPA

Tempestivo e inusuale botta e risposta Se il duca parla a Garimberti di Marcello Filotei

Con un detto, un detto sol tu puoi, le mie pene, le mie pene consolar". Chissà se il presidente della Rai si è accorto che le parole di Francesco Maria Piave erano indirizzate proprio a lui. Si dirà che invece sono solo il volgarotto approccio del duca di Mantova a Maddalena nel terzo atto del Rigoletto di Verdi, sulla melodia scolpita nella memoria dei cinefili amanti delle zingarate di Amici miei. Ma Maddalena era solo il pretesto, il messaggio era chiaramente per Garimberti. Come ha dimostrato il Rigoletto trasmesso in diretta da Mantova durante la fine settimana, la musica può andare in prima serata se è ben confezionata. Lo ha spiegato chiaramente Piave al presidente, anticipando anche la risposta negativa e le giustificazioni annesse e ribadendo nella stessa scena che "il piangere non vale". E allora "un detto sol" e forse questa versione del-

l'opera in tre atti girata nei luoghi e nelle ore indicate dal libretto - un'idea di Andrea Andermann che ha già realizzato Traviata e Tosca allo stesso modo - potrebbe non rimanere una cattedrale sonora nel deserto della programmazione. Certo non si possono chiamare ogni volta Zubin Mehta sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Plácido Domingo nel ruolo del protagonista e Marco Bellocchio alla regia, ed è vero che la diretta accende la fantasia del pubblico più dei reperti d'archivio. Fatto sta che, "vendetta tremenda vendetta", tra la miriade di canali specialistici che fioriscono quasi ogni giorno sul digitale terrestre non si trova un posticino per qualche milione di italiani che si ostinano ad ascoltare Verdi, Puccini, Donizetti e Rossini.

Forse però "un detto sol" non basterebbe, servirebbe anche qualcuno capace di distinguere tra un musical qualsiasi e il Rigoletto di Verdi, che rimane un capo-

lavoro anche quando, come in questo caso, viene adeguato alle esigenze televisive con una chiara deriva populista tradotta in una patinatura da rivista di gossip. Ma così funziona la televisione, bisogna farla con le sue regole e poi aspettare i risultati: in ogni caso è meglio la lirica kitsch che il kitsch e basta. La settimana appena trascorsa, da questo punto di vista, ha regalato un istruttivo confronto in prima serata su Rai1. Da una parte uno degli ultimi momenti di eccellenza dell'arte italiana in ordine cronologico, la lirica, dall'altra un tentativo di rinverdirne i fasti popolari con la sperimentata corsa al ribasso qualitativo, il musical I promessi sposi. Va da sé che il paragone con il Rigoletto sarebbe ingeneroso per qualsiasi produzione, ma il punto non è questo: tra l'originale e una copia sbiadita il pubblico televisivo è ancora capace di scegliere il primo. In pochissimi sono caduti nel tranello della rilettura manzoniana, così vecchia nello stile da costringere gli autori a de-

finirla "opera moderna" nel titolo. L'ennesimo tentativo di ripetere i successi di Notre-Dame de Paris di Cocciante non sembra essere stato accolto con l'entusiasmo che ci si attendeva.

E visto che la donna sarà pure mobile ma l'auditel del Rigoletto appare stabile, forse per una volta si potrebbe cogliere l'occasione: un duca televisivo potrebbe tentare di sedurre un pubblico che si è allontanato dal piccolo schermo ignorando le analisi contrarie di collaboratori e cortigiani, "vil razza dannata". Certo non si potrebbe pensare ad ascolti da record, ma forse non servirebbero nemmeno investimenti miliardari: "sento che povero, sento che povero più l'amerei". La scelta potrebbe cadere su una qualsiasi delle decine di opere che giacciono negli archivi, "questa o quella per me pari sono". Attenzione però, potrebbe configurarsi un caso di servizio pubblico.

(**L'Osservatore romano, 7 settembre 2010**)

LETTO SULLA STAMPA

Caro Osservatore ho discettato a lungo con il duca

di Paolo Garimberti

Prendo spunto dall'intelligente e stimolante articolo di Marcello Filotei Se il duca parla a Garimberti per fare una serie di considerazioni che partono proprio dalla splendida esperienza di Rigoletto a Mantova, che vorrei condividere con i lettori de "L'Osservatore Romano". Mi piacerebbe duettare con Filotei, all'evidenza appassionato melomane. Userò anch'io il libretto di Francesco Maria Piave che è alla base dell'opera di Giuseppe Verdi, per rispondere alle questioni sollevate. Mi approprio solamente per un attimo delle parole del duca nella quinta scena del primo atto: "È detto; ma il farlo?". Caro Filotei, col Duca abbiamo passeggiato e discettato a lungo, e da tempo conveniamo che la Rai vive in un paradosso perenne di cui è facile parlare, ma che non è semplice risolvere rapidamente.

Fuori da battute e da metafore: quando l'azienda di servizio pubblico fa cultura nel senso proprio del termine viene criticata perché gli ascolti non sono alti; quando invece fa ascolti alti con altro genere di

programmi ci si lamenta che non faccia cultura. La dimostrazione che siamo un paradosso unico? Rigoletto è andato in diretta anche su France Télévisions e su Bbc (France Télévisions ha raccolto il 9 per cento). Né a Parigi né a Londra qualcuno si è sognato di attaccare il servizio pubblico per i risultati del Rigoletto.

Cosa che invece in Italia è puntualmente avvenuta senza tenere conto, a dire il vero, che in questo caso anche gli ascolti - di sicura soddisfazione - hanno premiato la scelta della Rai e la capacità artistica di un cast eccezionale. E poi, una domanda quasi provocatoria: quanti teatri bisognerebbe riempire in Italia per far vedere Rigoletto a quasi tre milioni di persone? E non voglio entrare qui nel merito del dibattito sui rapporti tra televisione, cinema e lirica. Inevitabilmente un'opera lirica concepita e creata per la televisione è un evento diverso dalla mera ripresa televisiva di un'opera realizzata in teatro. Un altro paradosso tutto italico? Se la Rai non avesse un'anima ibrida, di un servizio pubblico che deve re-



cuperare dagli introiti pubblicitari le risorse necessarie per competere sul mercato, non sarebbero possibili operazioni colte come quelle del ciclo de "Le vie della musica", la cui prossima realizzazione, insieme al produttore Andrea Andermann, sarà La Cenerentola di Gioacchino Rossini. La pubblicità - sono convinto che per molti lettori questa potrà essere una sorpresa - serve in parte per coprire le spese di programmazione di servizio pubblico, come appunto il Rigoletto. Ogni anno ci vogliono circa duecento milioni di euro di proventi pubblicitari, oltre a tutto il canone, per pagare programmi di servizio pubblico, così come individuati nel Contratto di servizio con il Ministero. Discorsi complicati: i soldi del canone non bastano per fare tutti i programmi di servizio pubblico che ci vengono richiesti. Il problema naturalmente non è la coesistenza tra programmi popolari e programmi colti, visto che è una condizione comune a tutti i servizi pubblici europei.

La questione - e su questo il duca, Filotei e io siamo tutti d'accordo - è la necessaria coerenza e continuità nella programmazione di qualità. Coerenza e costanza che invoco sin dal giorno del mio insediamento e che spero di vedere tradotte presto in realtà grazie anche alla nuova "potenza di fuoco" che stiamo acquisendo con il passaggio al digitale terre-

stre: stiamo passando da tre a tredici canali. Sono convinto che questo consiglio di amministrazione, che come me è sensibile ai temi di qualità e cultura, troverà il modo di "trovare un posticino per qualche milione di italiani che si ostina - per citare ancora Filotei - ad ascoltare Verdi, Puccini, Donizetti e Rossini". L'impegno invero è trovare un posticino sui nuovi canali digitali della Rai non solo per la musica, ma per tutte quelle passioni e tradizioni culturali che non sempre hanno trovato in passato adeguato spazio sul servizio pubblico vecchia maniera ovvero analogico.

Concludo sottolineando che come presidente della Rai sono particolarmente orgoglioso che l'azienda abbia attivamente sostenuto questa produzione di "notevole livello culturale" - cito qui le parole dei numerosi ospiti stranieri che Mantova ha accolto in questi giorni - mobilitando in questa occasione una complessa ma efficace macchina organizzativa e mettendo in campo le sue energie migliori, tra cui l'Orchestra sinfonica nazionale della Rai, con un impiego eccezionale di professionisti, tecnici e di mezzi produttivi di alta qualità.

Questa è la Rai che amo, quella che sa emozionare chi la guarda e chi ci lavora.

(L'Osservatore romano, 9 settembre 2010)

LETTO SULLA STAMPA

Alla Rai manca l'educazione musicale

di Aldo Grasso

La tv italiana ha celebrato il 70° compleanno del maestro Riccardo Muti. Rai1 ha mandato in onda lo speciale 'Riccardo Muti nel cuore dell'Africa', presentato brevemente da Bruno Vespa, ovvero il concerto dell'Orchestra giovanile Cherubini (creata a Piacenza), tenuto prima al Pala de André di Ravenna (con Pier Ferdinando Casini in prima fila) e poi a Nairobi con giovani musicisti kenioti (giovedì, ore 23.35). In apertura gli inni nazionali, del Kenia e dell'Italia. Rete4 ha trasmesso, con uno scarto di un minuto rispetto alla concorrenza, 'Buon Compleanno Maestro Muti', una lunga intervista al direttore: "Mi sento come trent'anni fa, non accuso il peso degli anni. È un giorno come gli altri, anche perché mi fa impressione l'idea del vecchietto". E più avanti: "Questi anni sono passati così velocemente... il 1971 sem-

bra ieri... ricordo che a trent'anni avevo la Filarmonica di Vienna e io ero il più giovane. Oggi sono io il più vecchio".

La cosa singolare è che il vero compleanno Riccardo Muti l'ha festeggiato a Salisburgo: amici, musicisti, cantanti, tutto l'ensemble di 'Macbeth', i dirigenti del Festival, giornalisti si sono susseguiti a fargli gli auguri. In una cerimonia al Großes Festspielhaus, il Maestro è stato nominato membro onorario dei Wiener Philharmoniker.

Come sono lontani i tempi in cui la Milano musicofila si divideva in due partiti: Claudio Abbado contro Riccardo Muti. Nella grossolanità dello scontro, l'uno era considerato di sinistra e l'altro di destra, l'uno aveva i suoi partigiani e l'altro pure.

Adesso, entrambi sembrano molto lontani dalla Scala, un vero peccato. Così come dispiace che di

musica in tv si parli solo in occasione di alcuni eventi. Possibile che la Rai non utilizzi uno dei suoi canali sul Dtt per fare un po' di educazione musicale, magari con-

cordando con il ministero della Pubblica istruzione dei programmi che possano essere visti e 'studiati' nelle scuole?

(Corriere della Sera, 30 luglio 2011)

CENERENTOLA, ADDIO?

Slitta ancora di un anno la "Cenerentola" di Rossini, con la regia di Luca Ronconi ambientata nella Reggia di Venaria. Anche se il rischio che il colossal in mondovisione, trasmesso in 125 Paesi, in accordo con la Rai, sfumi definitivamente c'è. A forza di "stop and go" il grande evento potrebbe finire nel dimenticatoio e saltare del tutto. L'opera ideata e prodotta per Andrea Andermann salta di anno in anno. Prima data? Il 20 e 21 giugno del 2009. Nulla da fare. Non c'erano i tempi di realizzazione. "Cenerentola" sarebbe la quarta tappa del progetto "La via della musica", partito nel 1992 con Tosca nei luoghi e nelle ore dell'eroina pucciniana proseguito nel 2000 con La Traviata a Parigi e con il Rigoletto da Mantova nel 2010. Infatti, dal 2009, si è deciso di spostare la produzione al 2011, inserendo l'opera nelle manifestazioni per i festeggiamenti di Italia 150. Ora il nuovo freno con l'appuntamento a giugno 2012, sempre alla Reggia di Venaria.

Un anno dopo, tutto come prima. E, allora, Bertone, ci pensi Lei

I dati forniti da Sergio Prodigio non lasciano dubbi sulla desolante situazione della musica in TV, e meno che meno accendono speranze su un futuro non diciamo più roseo, ma almeno normale. Che normale sarebbe - tanto basterebbe - se la Rai, a dispetto di sbandierate rassicurazioni su tempi migliori, si impegnasse di fatto e da subito a mostrare sui teleschermi infestati dal niente e dal brutto - e fra il niente ed il brutto ci mettiamo anche facce e parole di chi ci governa ed anche di chi fa opposizione; tutti, insomma, senza distinzione - se la Rai si impegnasse ad offrire al pubblico che paga il canone anche la musica, fuori dalle feste comandate. Perché no? Il presidente della Rai, Paolo Garimberti, nella lettera inviata all'Osservatore romano oltre un anno fa (non ricordiamo di aver letto mai su altri giornali una lettera di Garimberti, chiamato in causa direttamente sui programmi Rai; anche di recente, chiamato in causa da Ernesto Galli della Loggia, sull'autorevole 'Corriere's'è guadato bene dal rispondere!) in risposta alle critiche rivoltegli da Marcello Filotei sul giornale della Santa sede, in occasione del 'Rigoletto' da Mantova dello scorso autunno, recita il copione dei suoi predecessori: siamo impegnati in questo senso - sembra convinto nel dirlo; fosse per noi ogni giorno trasmetteremmo musica, ma non

abbiamo i soldi... tutte cose già sentite in più d'una occasione, anche quando si chiudevano le orchestre Rai, e si riduceva la presenza della musica in Rai a percentuali sotto traccia (Prodigio scrive che la presenza della musica in Tv, fino agli anni Novanta in percentuale accettabile, seppur bassa, è passata ora all'0,1 %, su un totale di quasi 24.000 ore di trasmissione annue. Fatevi il conto!). Ora, siccome ai discorsi di Garimberti come a quelli dei suoi predecessori, ed al generale disinteresse per la questione sia di Garimberti che di tutti i suoi più recenti predecessori, compreso Enzo Siciliano) siamo abituati - e del resto dopo un anno nulla è cambiato in meglio - perché ne riparliamo? Per un fatto nuovo anzi due. Il primo. Garimberti chiamato in causa dal giornale vaticano, si affretta a rispondere, pubblicamente e con posta celere. Il secondo fatto è leggere sulla stampa che l'elezione di Lorenza Lei a direttore generale della Rai ha avuto la benedizione del card. Bertone, segretario di Stato vaticano, prelado potentissimo, il più potente d'Italia. Ne parliamo, dunque, perché vogliamo rivolgerci direttamente al card. Bertone: ci ascolti eminenza, dia una mano alla musica, forse Lei e la Lorenza riuscite a fare il miracolo di portare la normalità culturale nella TV di Stato. In attesa, grazie Eminenza e grazie Lei. @



Silvia Colasanti . Compositrice.

LA SILVIA IMPALLINATA

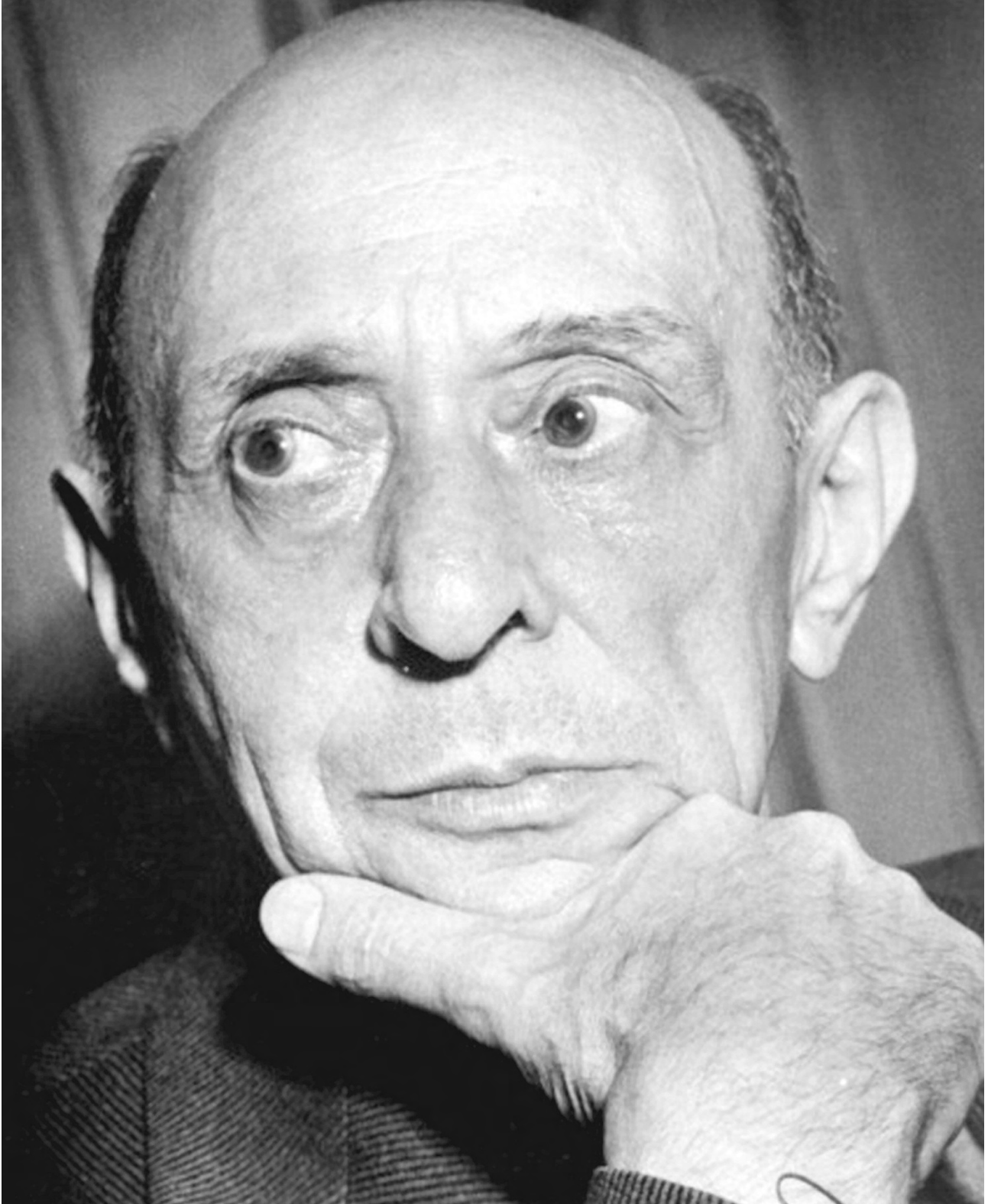
aveva quel libretto, oltretutto di scarso valore letterario. Ma quale teatro musicale? di una qualsivoglia drammaturgia neppure l'ombra. 'Non riesce a farlo suo, il testo s'intende, non Faust - dice la cecchina; e il cecchino: ma perché affidarlo ad una lettura interminabile e noiosa? Ma forse è solo conseguenza dell'inesperienza della compositrice, che potrà rimediarsi col crescere. Hai ragione, conclude la cecchina, però convieni che la Silvia è una brava compositrice, come s'è ascoltato nei 18 pezzi che compongono questo teatro musicale? Solo che sarebbe stato meglio chiamarlo con il vero nome questo lavoro: 'melologo'.

E qui finiscono le cartucce e finisce pure il tiro a segno sulla povera Silvia. I cecchini ripongono gli archibugi e si allontanano dal poligono teatrale dei 'Rinnovati' dove s'è ascoltato il 'Faust' della Colasanti da Pessoa. Senonchè ai due cecchini che vanno dritti, sottobraccio, verso il meritato ristorante, viene qualche dubbio. Ma tu - dice lei - ti eri mai accorto che molte altre volte, invitati in teatro a sentir 'drammi musicali' non abbiamo ascoltato altro che melologhi, lunghi melologhi, melologhi noiosi? Sì che me ne ero accorto - fa lui.

Ma allora perché non abbiamo sparato anche in quelle altre occasioni - chiede Lei, come fosse estranea al cecchinaggio contro Silvia. Cecchina, non far la cretina, su.

Ti ricordi chi erano gli autori di quegli altri 'imbrogli teatrali'? E soprattutto chi aveva scritto molti di questi testi? Neppure Manzoni e Leopardi insieme, ne avrebbero scritti tanti e tutti 'sublimi' - risata grassa e gomitate di intesa fra i due! - quanti quel nostro conoscente. E forse continuerà a farlo, con la nostra complicità. Ah, sì, hai ragione, fa la cecchina. E tu, riprende il cecchino, te la sentiresti di sparare ad uno di noi? No, caro, speriamo che Silvia non se la prenda. Intanto incrociano Silvia per strada. Ciao, le gridano, nascondendo sotto gli impermeabili i loro vigliacchi archibugi ancora fumanti.@

La Silvia della quale vi scriviamo, perché presa di mira da alcuni cecchini muniti, per fortuna sua, non di fucili a canne mozze ma solo di penne per scrivere, è Silvia Colasanti; e i cecchini che le hanno sparato addosso una scarica di pallini di parole, sono alcuni nostri colleghi, i quali hanno riferito, sulle rispettive gazzette di militanza, di 'Faust' da Pessoa, della compositrice romana, in prima assoluta a Siena, lo scorso 11 luglio, nell'ambito della Settimana Musicale Senese. Ascoltiamo i nostri cecchini che parlottano fra loro, mentre danno una pulitina ai loro archibugi giornalistici, prima di caricarli. 'Eh, la Settimana Musicale Senese, ma che bel festival, ogni anno qualche sorpresa, senza mai tradimenti, anche quando presenta 'La fedele tradimenti' - e giù una risata per l'acuta battuta... la Settimana Senese che sposa sempre vecchio e nuovo e qualche volta è il vecchio che batte il nuovo... non si dice che gallina vecchia... dice il cecchino fissando la cecchina che ricambia con sguardo lussuoso. E poi puntati i loro fucili ... pum! un primo colpo. 'Chi ha deluso è stata Lei, la giovane compositrice romana, Silvia Colasanti, alle prese con Faust, nel difficile testo da Pessoa! Caro cecchino, il problema lo conosci, resta quello del rapporto musica/testo - fa la cecchina innamorata. E lui: nessun valore teatrale



Nuria Schoenberg Nono racconta gli anni americani del grande compositore

VITA CON MIO PADRE, ARNOLD, ESULE A LOS ANGELES

di Pietro Acquafredda



Sessant'anni fa, il 13 luglio 1951, a Los Angeles, dove era emigrato con la famiglia nel 1933, per sfuggire alle persecuzioni razziali del Terzo Reich, moriva Arnold Schoenberg. Per tale anniversario, a Vienna il mese scorso, la fondazione intitolata al celebre musicista, s'è tenuto un convegno internazionale di studio sui rapporti fra il musicista e l'Italia, e sullo stesso tema l'archivio della fondazione ha inaugurato una mostra documentaria, che resterà aperta fino a gennaio e nella quale vi sono esposti materiali inediti ed assai interessanti che illustrano i rapporti - felici! - che Schoenberg ebbe con musicisti ed ambienti musicali del nostro paese. E, forse, se si reperiranno fondi ad hoc, a partire da questo mese di novembre, e per il semestre successivo, Bologna, per ricordare Schoenberg, organizzerà concerti e manifestazioni parallele.

Intanto anche sul fronte della ricerca sono usciti recentemente alcuni studi nei quali si offrono dati che, secondo la figlia del compositore, Nuria, non corrispondono a verità, come ora si accinge a raccontare.

Partiamo dall'inizio. Come e quando venne la decisione di abbandonare l'Europa, appena vennero fuori terribili ed infami le leggi razziali.

Mio padre s'era trasferito a Berlino, da Vienna, per succedere a Busoni, nel 1926, nella cattedra di composizione, rivolta a compositori già affermati ed in attività, provenienti da tutto il mondo, presso la Preussische Akademie der Künste. Era la cattedra di composizione più prestigiosa d'Europa all'epoca. Mio padre aveva cinquant'anni, aveva già scritto opere importanti ed alcune anche rivoluzionarie, aveva esposto e sperimentato il suo

'metodo di composizione con dodici suoni' ed era perciò molto conosciuto e stimato, al punto da succedere a Ferruccio Busoni in quel prestigioso incarico. Aveva un contratto molto vantaggioso che lo legava all'Accademia per sei mesi l'anno, lasciandolo libero per gli altri sei, durante i quali poteva dedicarsi interamente alla composizione. Mio padre, malato di asma da bambino, nei mesi liberi dall'insegnamento, si trasferiva in luoghi dal clima più mite dove lavorare e curarsi. D'inverno, perciò, abitava con la famiglia sulla riviera francese, a Lugano o in Spagna, a Barcellona, dove nel 1932 sono nata io, ricevendo, per volere di mio padre, un nome che più catalano non poteva essere, Nuria. Anche prima di trasferirsi a Berlino, a Vienna mio padre aveva insegnato, avendo fra i suoi allievi musicisti di grande valore come Webern, Berg... ma questa è storia nota.

Dopo che Hitler prese il potere, nel '33, ed emanò le leggi razziali, in base alle quali nessun ebreo poteva avere una posizione ufficiale nel paese, come era quella di Berlino, mio padre decise immediatamente di lasciare la Germania, il che avvenne nel '33. Mia madre (Gertrud Kolisch, sorella del violinista Rudolf, sposata da Schoenberg in seconde nozze nel 1924, dopo la morte della prima moglie, Mathilde Zemlinsky, sorella del compositore ndr.) aveva annotato nel suo taccuino, che ho potuto vedere quando ho scritto la biografia documentaria di mio padre, 'telegramma di Rudy, cambiare aria'. Cosa era accaduto? Mio zio, suo fratello, all'estero a Firenze per concerti con il 'Quartetto Kolisch', inviò un telegramma a mio padre nel quale gli scrisse 'per la tua salute sarebbe meglio che tu cambiassi aria'. Si trattava naturalmente di un messaggio in codice; mio padre capì bene il senso e in ventiquattro ore partimmo alla volta di Parigi; lì restammo solo qualche mese

prima di imbarcarci, a Le Havre, sull'Ile de France che ci avrebbe portato negli Stati Uniti, New York, dove sbarcammo il 31 ottobre del 1933. Mio padre aveva accettato un incarico in un piccolo Conservatorio, a Boston.

Per dirla in parole povere, sareste partiti da Berlino come gli emigranti di una volta, con una valigia e basta?

Credo di sì, forse più di una valigia, ma con pochissime cose - lo stretto necessario. Lo deduco anche da una lettera inviata a sua sorella a Berlino nella quale mio padre la pregava di spedire a Parigi una certa valigia, nella quale c'erano 'le mie scarpe nere, perché senza non posso andare ai concerti'. Penso che in quella valigia di cui chiedeva l'invio a Parigi, c'era qualcosa di più importante delle scarpe nere (qualche manoscritto?) a cui teneva. La sorella di mio padre provvide a far arrivare, successivamente, tutto il resto (libri, mobili ecc...) in un deposito a Parigi.

Quindi non portò con sé i manoscritti delle sue opere?

No. I manoscritti delle opere più importanti erano custoditi da prima presso l'editore viennese, Universal Edition. Nel 1935, finalmente, mio padre fece arrivare in America, a Los Angeles, tutte le sue cose. Il trasporto lo pagò un compositore che, volendo studiare con Lui, gli anticipò il pagamento delle lezioni di un intero anno, e mio padre poté avere nella sua casa americana, libri, vestiti, e tutte le sue cose, mobili compresi (fra cui un pianoforte 'mezzacoda, e un tavolo da pranzo per dodici). E così la nostra casa di Los Angeles venne arredata con tutto ciò che c'era nella casa di Berlino. Mio marito, Luigi Nono (sposato nel 1954) che non co-



nobbe mio padre di persona, quando vide per la prima volta la casa di Los Angeles, nel 1964, restò molto colpito per il fatto che lo studio di mio padre era un 'isola berlinese/viennese in America'. Ora tutto il lascito di mio padre, è a Vienna dove sono conservati anche i manoscritti delle sue opere, la corrispondenza ecc.. tutto insomma.

E a Los Angeles non è rimasto nulla?

Nulla. Il rettore dell'Università dove mio padre aveva insegnato ha spiegato, intervistato dalla BBC, che 'un archivio non produce, non rende'; lui lo ha detto con una espressione abbastanza greve. Si tratta di una università privata che ha preferito investire in una squadra di football che ha molto successo e che quindi dà lustro, a suo parere, all'università. Devo anche aggiungere che in quella Università c'è un dipartimento dedicato al cinema, molto importante, mentre il dipartimento di musica si dedica maggiormente alla formazione degli esecutori piuttosto che alla ricerca musicologica.

A Los Angeles, quale fu la sistemazione della sua famiglia, dopo che suo padre aveva ottenuto l'incarico di 'full professor' nell'Università della California?

Si trasferirono in una casa molto grande che ebbero in affitto ad un prezzo vantaggioso, perché era sfitta da alcuni anni: su due piani, con giardino, in uno stile, spagnolescente, non di moda, ed in una strada non particolarmente importante, ma soprattutto non lontana dall'Università. In seguito la riscattarono e divenne di loro proprietà. Nei primi anni a Los Angeles, alcuni musicisti del mondo del cinema, che guadagnavano molto e che vole-

vano poter dire di aver studiato con Schoenberg vennero a casa nostra per un primo colloquio; mio padre, che in un primo tempo li aveva ascoltati gratuitamente, cominciò a farsi pagare, anche bene (250 dollari, per il colloquio che spesso durava un paio d'ore). Questo rese possibile l'acquisto della casa entro la metà del 1937, a rate di 230 dollari al mese. Poi non avrebbe più avuto la disponibilità di fondi, soprattutto durante la guerra e dopo il suo pensionamento dall'università. Mio padre si impegnava molto nell'insegnamento, all'Università faceva lezione per una decina di ore a settimana. Agli allievi che non potevano pagare, mio padre faceva lezione gratis, come aveva fatto anche con Berg e con tanti altri, nei suoi anni in Europa.

Finito l'insegnamento all'Università, dopo otto anni, a settant'anni, come provvedeva alla famiglia?

Aveva una miseria di pensione: 29,60 dollari al mese, in relazione ai pochi anni di insegnamento: era trattato come 'tutti gli altri', il che gli fece molto male. Continuò ad insegnare privatamente, a tenere conferenze. Quando insegnava all'Università, dove arrivava alle 8.30 di mattina e doveva farsi tre piani di scale per raggiungere la sua aula al terzo piano, aveva chiesto al rettore, a causa della sua asma peggiorata con gli anni, di avere un'aula ai piani inferiori; la risposta fu: 'se lo facciamo per lei, dobbiamo farlo per tutti'. Mi dispiace dirlo, ma in America, nella Università, lui era uno dei tanti, non aveva mai avuto il riconoscimento e la considerazione degli anni di Berlino.

Strano quello che dice se, invece, i giornali americani per mesi scrissero di questo noto musicista che aveva scelto il loro paese

per il suo esilio, in fuga dal nazismo.

Sì è vero, i giornali ne scrissero per un certo tempo dopo il suo arrivo, ma soprattutto per far sapere al mondo che l'America stava accogliendo e salvando molti ebrei importanti che Hitler perseguitava. Si fecero concerti, alcune associazioni ebraiche si mossero, molti direttori volevano eseguire le sue opere... non bisogna dimenticare che lui era famoso, ed aveva già sessant'anni, al suo arrivo in America, perciò tutto il clamore era giustificato. Naturalmente la sua musica non era così conosciuta; si fecero alcuni concerti, ma dove, come e con quanto pubblico?

E le sue opere grandi del periodo americano, almeno quelle venivano eseguite nelle sedi importanti?

Sì, anche se non molte volte; ebbe certo prime esecuzioni con direttori importanti ed in sedi prestigiose, ma questo non nei primi anni americani. Fu naturalmente molto contento di Mitropoulos che tenne a battesimo 'Un sopravvissuto di Varsavia'. Ci furono esecuzioni, non molte, alcune anche nelle Università, con ensemble di studenti, che non erano certo paragonabili ai Berliner Philharmoniker, a Berlino. E del resto l'America non era come la Germania che aveva teatri e orchestre e gruppi cameristici in ogni città. Scrisse anche articoli nei quali si augurava, e dava anche suggerimenti pratici, che l'America diventasse, nel settore della musica, più simile all'Europa. Comunque fu sempre grato agli Stati Uniti, per esser stato accolto, e per avervi potuto vivere. Non è che tutti i paesi accettavano in quegli anni rifugiati ebrei, e questo mio padre non l'ha mai dimenticato, lo ha scritto tante volte agli amici europei; non posso dire che sia arrivato al



punto da considerare l'America la sua 'seconda' patria, questo no!, tuttavia vedeva sempre i lati buoni del paese, del quale apprezzava il clima della California. Poi, anche in America ebbe allievi che gli davano soddisfazione, fra essi Cage. Era un insegnante appassionato, lo faceva con dedizione totale. Nell'archivio, a Vienna, conserviamo i compiti che egli assegnava per gli esami ai singoli allievi - molti dei quali studiavano musica nell'Università, senza pensare di dedicarsi alla composizione - uno diverso dall'altro, a seconda delle capacità di ciascuno che conosceva bene. Mi sa dire quale insegnante fa questo?

Dopo la guerra, nella vita di suo padre è cambiato qualcosa? Voglio dire: ha cominciato a viaggiare, è tornato in Europa, le sue condizioni economiche sono migliorate?

No, non si è mai mosso, perché la sua salute è peggiorata, ma anche per problemi economici; per fortuna avevamo la casa, a Los Angeles dove vivevamo (papà, mamma e noi tre figli, e la mia nonna materna). Per vivere, ha naturalmente continuato ad insegnare privatamente, una volta andato in pensione - ogni domenica teneva un corso in casa; e l'ha fatto fino a pochi anni prima di morire, quando aveva gravi e frequenti bronchiti che lo costringevano a restare nella sua camera al primo piano, dalla quale non usciva quasi mai (è andato in pensione a settant'anni, ed è morto a settantasette, nel 1951, ndr.). Per fortuna in quegli anni vi fu qualche commissione (come nel caso di 'Un sopravvissuto di Varsavia') che gli procurò delle entrate, perché anche i diritti d'autore, maturati in Germania, per effetto soprattutto delle esecuzioni delle sue opere, non gli venivano accreditati in quanto considerato

uno straniero, per giunta nemico. Durante la guerra, non ha mai avuto notizie di suo figlio che non era voluto venire in America ed era rimasto a Vienna (uno dei due figli avuto dalla prima moglie); e questo gli procurava angoscia. A proposito di aiuti ricevuti da mio padre, le racconto un fatto molto curioso. Il celebre clarinettista Artie Shaw, molto ricco, quando conobbe mio padre apprese con grande disappunto delle sue condizioni economiche non floride. Ed anche del fatto che non riceveva i diritti che gli spettavano.

ha mai affrontato questo tema con sua madre?

Sì, vi sono lettere nelle quali si accenna al problema. Quando, dopo la guerra Furtwaengler voleva venire in America, dovette scontrarsi con l'atteggiamento apertamente ostile di Toscanini, dettato più dal timore di una possibile concorrenza che da ragioni politiche. Avevano chiesto anche a mio padre, in quell'occasione, se secondo lui Furtwaengler era stato nazista (intanto nessuno co-

I coniugi Schoenberg con la piccolissima Nuria, al loro arrivo a New York nel 1933



tavano. Allora si è mosso garantendo egli stesso presso l'editore, e così gli fece avere una consistente somma di denaro che fece vivere tranquillo per un po' mio padre.

Nella corrispondenza di suo padre, non si accenna mai ai Berliner (definiti da alcuni 'Orchestra del Reich'), o a Furtwaengler, del quale si è detto che non ebbe nei confronti del regime un atteggiamento deciso di condanna, anzi... Non

nosceva allora documenti oggi venuti alla luce, sui quali ragionare a ragion veduta, in un caso come nell'altro). Mio padre scrisse che un uomo di tale sensibilità, artista di così grande valore, non era possibile si fosse macchiato di tale infamia. Fra l'altro nei pochi mesi parigini, all'inizio del '33, Furtwaengler che aveva tenuto a battesimo le 'Variazioni per orchestra op.31, nel '28, con i Berliner, era andato a trovarlo. Mia madre mi ha raccontato che durante quell'incontro, Furtwaengler aveva

chiesto a mio padre se era il caso che anche lui lasciasse la Germania. Nel '33, erano in molti a pensare, sbagliando, che Hitler sarebbe durato poco; e pare che mio padre abbia detto a Furtwängler: ma no, lei non è ebreo, perché vuole andare via? Se vanno via tutti i migliori, la Germania perde la sua identità, rischia di annullare la sua storia. Spesso gli studiosi assumono posizioni errate, estrapolando frasi dal contesto e dalle circostanze storiche nelle quali furono pronunciate.

Suo padre e Toscanini hanno mai avuto contatti?

Nessun contatto, Toscanini non aveva nessun interesse per la musica di mio padre, che, per questo, era molto risentito.

E con Stravinskij?

Neanche con Stravinskij, che aveva stile di vita, mentalità molto diversi da mio padre. Finché mio padre è stato in vita non c'è stato nessun contatto fra i due, certo mio padre conosceva la sua musica. Dopo la morte di mio padre, attraverso Robert Craft, ha voluto conoscere e studiare la dodecafonìa, e l'ha anche usata in alcuni suoi pezzi molto noti.

Suo padre, in America, ha dovuto mettere la sordina sull'uso della dodecafonìa?

No, nessuna sordina, nessuno l'ha costretto; anche in America, in verità, ha scritto pezzi dodecafonici come pezzi tonali. E del resto la dodecafonìa per mio padre rappresentava solo 'un' metodo di composizione, che nessuno era costretto ad usare sempre e ad ogni costo, neanche lui che ne era l'autore, l'inventore.

E con Bela Bartok, neanche con lui nessun rapporto, anche se va tenuto presente che il musicista ungherese è vissuto in fondo per pochi anni in America?

Purtroppo no, e questo non me lo so spiegare. Sicuramente conosceva le sue opere. Ma non si può dimenticare che fra New York, dove viveva Bartok, e Los Angeles, dove abitava mio padre, vi sono circa 5000 km di distanza. Ho cercato anche una possibile corrispondenza. Purtroppo non ho



Nuria con il marito Luigi Nono

trovato nessuna corrispondenza, seppur ridotta, nel catalogo delle lettere pubblicato sul sito del Centro Schoenberg di Vienna.

Al funerale di Bartok, al quale in tanti dicono di esser stati presenti, furono in realtà solo una decina in tutto, secondo quanto ci ha confessato il pianista Gyorgy Sandor, allievo ed amico del musicista; al funerale di suo padre c'era una folla a seguire il feretro?

Non c'era tanta gente; anche perché è morto d'estate, il 13 luglio; forse una quarantina di persone o poco più: famiglia, amici nostri. In internet esiste anche un filmato del funerale, dal quale si può capire che c'erano poche persone.

Fu cremato e le sue ceneri sono ora a Vienna.

Cosa pensava suo padre dell'allievo John Cage? Lei lo sa?

A mio padre Cage piaceva molto. Di lui diceva che era un 'inventore', più che un compositore. Io l'ho incontrato a Darmstadt con mio marito, Luigi Nono, e i due sono rimasti amici. Cage venne a trovarlo a Los Angeles. Una volta volle 'preparare' il nostro pianoforte Ibach, per spiegare a mio padre la sua idea. Quando Cage andò via, a tavola, mio padre disse di lui che era un inventore, e sotto questo profilo lo stimava. Cage suscitò molta attenzione anche in Europa, a Darmstadt, dove in molti erano alla ricerca di una formula, di una idea per scrivere musica moderna, d'avanguardia e Cage sembrò offrirla questa idea. Del resto prima di quegli anni, le sue composizioni sono molto accademiche.

Le va di toccare il tema dei rapporti fra suo padre e Thomas Mann, a proposito del 'Doctor Faustus'? In una recensione al loro epistolario, Cesare Cases dice di suo padre che era 'bellissimo' e 'suscettibile', e che, se fosse dipeso da suo padre, i due non si sarebbero mai più riconciliati.

Questo non è vero, semmai è vero il contrario. Mio padre vedeva ogni tanto Mann, a casa di Alma Mahler, dove noi si andava abbastanza spesso. Durante quegli incontri, non ha mai fatto cenno a mio padre del romanzo che stava scrivendo. Nella corrispondenza fra Thomas Mann e Adorno, ad un certo punto lo scrittore scrive al filosofo: quando Schoenberg leggerà il mio romanzo, mi toglierà il saluto. Dunque Mann sapeva benissimo di fare una cosa molto scorretta e di nascosto. Mio padre



diceva spesso che se Mann lo avesse interpellato lui avrebbe creato appositamente un sistema di composizione adatto al suo personaggio (Adrian Leverkhu); perché - a dire di mio padre - dalla testa di Leverkhu non sarebbe mai potuta uscire la dodecafonìa. Mio padre l'ha presa molto male, si è ammalato, ed oso pensare che gli abbia perfino accorciato la vita. Poi è stato mio padre a scrivere a Mann e non viceversa: facciamo pace, mostriamo al mondo che due grandi possono riappacificarsi, nonostante il torto subito. Mann gli ha risposto che lui non aveva fatto nulla contro mio padre, che anzi lo aveva sempre stimato ed ammirato. Insomma non si rendeva conto di quanto terribile fosse ciò che aveva fatto. Mio padre era preoccupato pensando al fatto che un grande scrittore come Mann che avrebbe avuto eserciti di lettori, molti di più di quanti ne avrebbe avuto la sua musica, avrebbero potuto equivocare, pensando che Leverkhu fosse mio padre, e la sua teoria la dodecafonìa.

E mio padre aveva ragione. Ancora oggi, incontro persone che mi dicono: signora, so tutto di suo

padre, perché ho letto il 'Doctor Faustus'. Occorre pensare che nel '48 mio padre era in pensione, non considerato, la sua musica non eseguita, in isolamento... è chiaro che era depresso. Come mai quel signore non gliene aveva mai parlato? Per lui fu un dolore terribile.

Da ultimo, lasciamo gli Stati Uniti e Thomas Mann e veniamo all'Italia. Sembra che i rapporti di suo padre con musicisti e istituzioni musicali italiani siano stati sempre buoni, nonostante che alcuni ebbero rapporti con lui, come Casella, fossero dichiaratamente fascisti. Quest'ultimo particolare non l'ha mai influenzato - suo padre, intendo?

Sì, è un aspetto interessante questo; cosa che il mondo non sa, e per questo ho organizzato il mese scorso il convegno a Vienna. In una recente intervista video Roman Vlad ha raccontato del suo arrivo a Roma, dodicenne, ammesso nella classe di Casella, quando porta con sé anche la musica di mio padre, di cui suonava l'op.19. In Italia nessuno o quasi

conosceva la sua musica, nonostante ci fosse stata nel '24 la famosa tournée italiana, con il 'Pierrot lunaire' diretto da mio padre, nelle città più importanti, ascoltato anche da Puccini che lo apprezzò e lo andò a salutare, facendo felicissimo mio padre. Ho potuto consultare i giornali dell'epoca. Su 'Pierrot lunaire', prima e dopo l'esecuzione, pagine su pagine in tutti i giornali. La stampa diede una importanza incredibile all'esecuzione italiana del 'Pierrot'. Né va dimenticata l'influenza che sui compositori ha avuto la musica di mio padre, uno per tutti Luigi Dallapiccola. Quanto al 'caso' Casella, mio padre, dopo il voltafaccia di Casella, già fascista diciamo, che aveva pubblicato un articolo pesantissimo contro l'avanguardia musicale su 'Musical America', scrisse un articolo molto duro contro di lui, con una punta di ironica presa in giro del Casella difensore delle cose italiane e delle glorie romane. Per mio padre che stimava tanto Casella e al quale era riconoscente per la sua azione nei confronti della musica moderna, fu un colpo duro. Vlad mi ha raccontato che quando arrivò al Conservatorio di Roma e gli mostrò le musiche che suonava, comprese quelle di mio padre, Casella gli disse: io sono 'neoclassico', ma lei continui pure a scrivere le musiche come vuole.

Poi, fra gli anni Cinquanta e Settanta in Italia si registrano moltissime esecuzioni della sua musica; molte ricerche di autorevoli studiosi... fino alle esecuzioni recentissime di Barenboim alla Scala; alcuni scritti di mio padre sono usciti in Italia (Rognoni se ne fece carico), prima che in America o in Germania. Spero di portare in Italia la mostra di Vienna, aperta fino a gennaio. Stanno cercando i fondi necessari per organizzare una lunga manifestazione dedicata a Schoenberg. Claudio Abbado è fra i promotori. @





Attualità di Giuseppe Verdi nel 150° dell'Unità d'Italia

Tolleranza

Fra gli innumerevoli temi con i quali Verdi manifesta una sua concezione del vivere civile, quello della tolleranza che sembra percorrere trasversalmente l'intero arco della carriera del compositore e della vita dell'uomo, viene esplicitamente affrontato in tre diversi momenti.

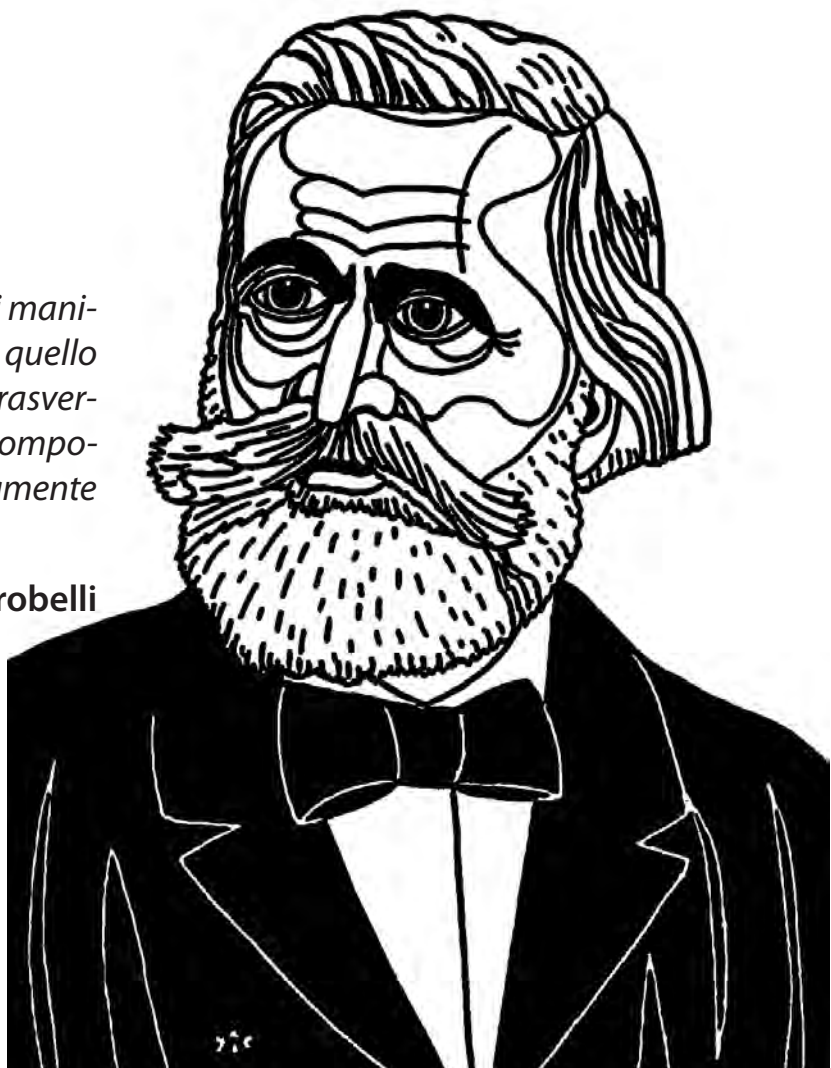
di Pierluigi Petrobelli

Il 17 marzo 1861 Giuseppe Verdi prendeva parte alla seduta inaugurale del primo Parlamento italiano come deputato del Collegio di Borgo San Donnino, sedendo accanto a Quintino Sella e a Giuseppe Piroli "suo avvocato e deputato del Collegio di Busseto".

La candidatura di Verdi, e la conseguente elezione, erano state fortemente volute da Cavour, che aveva dovuto vincere non lievi resistenze da parte del compositore. La stima e l'ammirazione reciproche erano tuttavia un fatto acquisito, come testimoniano i bellissimi documenti epistolari che i due si erano scambiati nel settembre 1859, quando Verdi visitò lo statista nella sua tenuta di Leri, salutandolo nel messaggio di ringraziamento come 'grand Uomo di stato, il sommo Cittadino, Colui che ogni italiano dovrà giustamente chiamare Padre della Patria'.

Dal canto suo Cavour aveva invitato nella sua tenuta "il famoso compositore Verdi, l'autore del Trovatore, Traviata ecc..." e lo ringraziava poi con "la certezza di possedere la simpatia affettuosa di un concittadino che contribuì a mantenere in Europa il nome d'Italia onorato".

La sincera adesione di Verdi alla concezione politica di Cavour era avvenuta in maniera graduale negli anni '50, in modo particolare nel biennio 1853-55 da lui trascorso a Parigi. Il Verdi 'risorgimentale' degli anni '40, cioè l'autore dei "cori patriottici" del Nabucco, de I Lombardi alla prima crociata, di Emani era stato un convinto sostenitore degli ideali repubblicani di Mazzini; dietro richiesta del patriota aveva composto nell'ottobre 1848 l'inno 'Suona la tromba', su testo di Goffredo Mameli. La graduata adesione alle idee di Cavour non significava, tuttavia, un pro-



fondo capovolgimento della sua concezione politica. Come ha mirabilmente dimostrato lo storico Giuliano Procacci Verdi - dotato di un profondo senso civico e patriottico - non ebbe mai chiare e decise opinioni politiche; significativa in questo senso la frase: "Io non amo la politica ma ne ammetto la necessità", che si trova in una lettera a Piroli del 1884. Le convinzioni di Verdi, e le composizioni musicali da esse dettate, sono quelle di un italiano che nella cultura nazionale, musicale e letteraria, trova le radici più profonde per manifestare ed esprimere i propri sentimenti patriottici, riuscendo a comunicare in maniera immediata il suo messaggio ad un 'pubblico' il più ampio possibile. Pagine come 'Va, pensiero', che ogni italiano - di allora come di oggi - conosce e canta, sono la prova palmare di questa attualità della sua musica.

Fra gli innumerevoli temi secondo i quali Verdi manifesta una sua concezione del vivere civile, temi che percorrono l'immenso corpus della sua produzione, ho voluto individuare quello della tolleranza, un



tema che percorre trasversalmente, e sia pure senza insistenza l'intero arco della carriera del compositore e della vita dell'uomo. Il tema viene esplicitamente affrontato in tre diversi momenti.

Nel febbraio 1849, subito dopo la prima de *La battaglia di Legnano* - la sola opera del tutto patriottica di Verdi, che era stata rappresentata pochi giorni prima nell'entusiasmo della Repubblica Romana - il compositore sceglie come modello per una nuova vicenda operistica *L'assedio di Firenze* di F. D.

Guerrazzi, e rivolgendosi al librettista Salvatore Cammarano propone che l'opera inizi con questa scena: "Si tratterebbe di incominciare l'opera con la riconciliazione dei due Buondelmonti ... mi piacerebbe che all'alzar del sipario ex abrupto il frate Benedetto da Foiano cominciasse [...] la sua predica Cum hoc et in hoc vinces [...] fino alla conclusione: Carità, carità Fiorentini; se tutti Cristo col preziosissimo sangue redense perché ricuserete di abbracciarvi fratelli?... tutti i personaggi del dramma devono essere in scena col popolo, ed i due Buondelmonti collocati in distanza l'uno dall'altro esposti ben al pubblico che si lanciassero di tratto a tratto occhiate bieche e fiere, fino a che i diversi personaggi attorniano l'uno dei Buondelmonti e li dicono più volte perdona! perdona! e la prima donna: lascia un esempio di virtù e perdona..."

È una scena di riconciliazione, un esplicito invito alta reciproca tolleranza e al mutuo perdono sulla base di una appartenenza ad una medesima comunità civica. Per una serie di ragioni che non è qui il luogo di esporre il progetto morì sul nascere; ma il tema della tolleranza viene senza esitazione esposto ed elaborato nella scena d'apertura di questo progetto d'opera.

Facciamo ora un poderoso balzo temporale per giungere alla fine del 1880, quando Verdi sta pensando alla creazione di un nuovo 'Finale' per il primo atto di *'Simon Boccanegra'*, opera composta nel 1857. Scrivendo a Giulio Ricordi, suo editore ma anche intelligente interlocutore nei progetti artistici, Verdi elenca nella sua lettera del 20 novembre 1880, una serie di possibili soluzioni drammatiche per il nuovo Finale, un'elencazione che improvvisamente si arresta su queste parole:

"Preparativi di guerra o con Pisa o con Venezia?...A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere di Petrarca una scritta al Doge Boccanegra, l'altra al Doge di Venezia dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, che entrambi erano figli di una stessa madre l'Italia etc. etc. Sublime questo sentimento di una Patria italiana in quell'epoca. Tutto ciò è politico, non drammatico ma un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto..."

Da questo spunto di diretta derivazione petrarchesca Verdi, con la collaborazione di Arrigo Boito,

giunse a creare una delle scene più potenti del suo teatro: la violenta contrapposizione tra 'nobili' e 'popolari' nel palazzo ducale di Genova, una scena che sfocia nell'appassionato appello del Doge, nel suo invito alla comprensione reciproca e alla concordia:

Plebi, patrizi, popolo
Dalla feroce storia
erede sol dell'odio
dei Spinola e dei Doria
Mentre v'invita estatico
il regno ampio dei mari,
voi nei fraterni lari
vi lacerate il cor!
Piango su voi, sul placido
Raggio de vostro clivo,
là dove invan germoglia
il ramo dell'ulivo.

E questo appello si conclude con l'ardente perorazione

piango sulla mendace
festa dei vostri fior,
e vo' gridando pace,
e vo' gridando amor!

L'appello del Doge trova una lunga prosecuzione





esclusivamente musicale affidata a tutti i personaggi in scena, e costruita sulla parola 'Pace', che domina nella voce del soprano.

Infine un terzo, significativo appello alla tolleranza nel vivere civile risale alla fase estrema della vita di Verdi. Nel 1888 il compositore aveva portato a compimento un progetto umanitario, da lui offerto alla popolazione che viveva attorno alla sua villa di Sant'Agata: un piccolo ospedale, la cui costruzione e la cui organizzazione Verdi seguì con costante impegno. Stava componendo la partitura del suo ultimo capolavoro, 'Falstaff'; il che non gli impediva di seguire con partecipazione le alterne vicende della piccola istituzione. Nel 1892 si era venuta a creare una situazione di conflittualità tra il medico cui erano affidati gli ammalati e le religiose che fungevano da infermiere. Di questa conflittualità troviamo echi nella corrispondenza del Maestro con il Presidente dell'ospedale. Il 19 dicembre 1892 Verdi così gli scriveva: "Egregio Sig. Presidente... intanto sono lieto che gli attriti tra suora e medico siano finiti. Ella ha fatto benissimo venire a spiegazioni. Le cose chiare e decise producono sempre buoni effetti. Il medico, da quanto me ne disse Ella stessa, non è l'uomo che ci voleva. Pare che da noi questi benedetti medici vogliano atteggiarsi a spiriti forti, e manca loro il talento e la superiorità per tollerare quelli che non la pensano come loro; e non sanno questi spiriti forti che la tolleranza è una grande, forse la più grande delle virtù...".

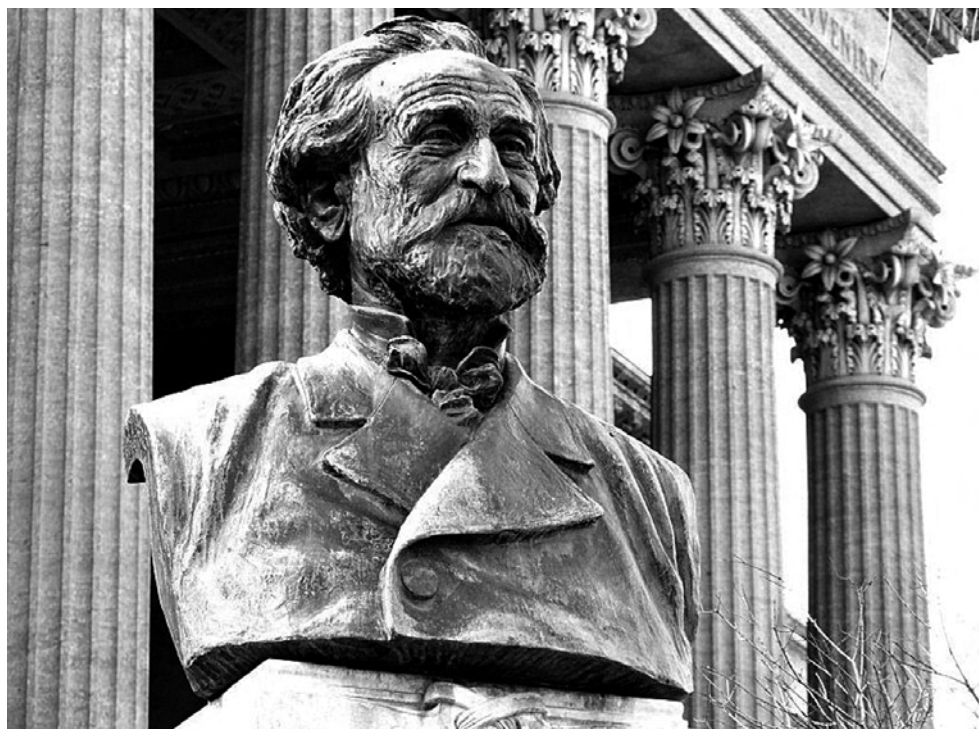
Ancora una volta, quindi, in quest'ultima fase della vita, il concetto di tolleranza civile torna nei pensieri

e nelle azioni di Verdi. Ho scelto di proposito questo fra tutti i possibili temi che l'opera e la personalità del compositore può suscitare oggi volgendo il pensiero al vivere civile del nostro tempo e in particolare del nostro paese; e spero non vi dispiaccia se ad esso ho voluto dedicare la parte centrale di questo mio intervento.

Le opere di Verdi costituiscono, oggi più che mai, il nerbo del repertorio nei teatri d'opera di tutto il mondo. In questo senso esse sono ancora oggi la presenza forse più intensa della cultura italiana sul piano internazionale. Dopo centocinquanta anni l'affermazione di Cavour, con la quale lo statista manifestava a Verdi "la simpatia affettuosa di un concittadino che contribuì a mantenere in Europa il nome d'Italia onorato", può essere estesa al mondo intero.

E questo perché le passioni e i moventi nell'agire dell'essere umano - dai più sublimi ai più abietti - vi sono rappresentati con una immediata forza di comunicazione. In questo, a mio modo di vedere, consiste la formidabile attualità dell'opera di Verdi. Il suo teatro, dominato da una visione profondamente pessimistica della vita e dell'uomo, riesce a trasmettere ancora a livello mondiale un messaggio di bellezza e, proprio perché di bellezza, alla fin fine anche di consolante speranza.@

(Discorso pronunciato ai Lincei, in chiusura dell'anno accademico 2011, alla presenza del Presidente della Repubblica. Music@ ringrazia l'Accademia dei Lincei).





Mentre la nostra identità nazionale manda segni di disgregazione

L'incognita del viaggiatore

di Salvatore Sciarrino

Il Festival MiTo ha commissionato a Salvatore Sciarrino una composizione per il 150° dell'Unità d'Italia. Il musicista ha scritto un brano per orchestra e speaker femminile dal titolo 'Senza sale d'aspetto. Verso l'inverno d'Italia'. Titolo e speaker, che sembrano alludere esclusivamente alla situazione disastrosa in cui versano i viaggiatori sui treni in Italia, situazione accentuata dalla mancanza di sale d'aspetto e dall'usura dei treni, più veloci ma meno confortevoli e talvolta indecenti, non è che uno degli esempi della disgregazione della nazione. Per gentile concessione dell'autore, pubblichiamo il testo di presentazione della nuova composizione.

Non so se l'immaginazione, nel proiettarsi in altri luoghi, divida il nostro io, o se invece lo renda plurale, sfaccetti percezioni esterne e interne. Vi sono fenomeni in cui sdoppiamento e distinzione sembrano soggettivamente equivalersi, come il respiro di chi suona il violoncello non è separabile dal ronzio della corda. Durante periodi prolungati a casa, passano momenti

di saturazione in cui è difficile frenare il pensiero di viaggiare, di non perdere ciò che qui non accade, di vedere il mondo anche da altri punti. Fantasticare può divenire smania d'altrove; proprio l'irrequietezza conduce a prediligere l'impossibile di fianco all'ignoto. Vorrei dunque staccarmi dal lavoro mentre non devo; fra me e me combatto senza che nulla tra spazia, disciplinatamente. Quando poi giunge il tempo di partire davvero, mi



muovo controvoglia, son troppe le cosa da fare che assalgono all'ultimo; ma è forse l'imminenza del distacco che scocca una scintilla di malessere che agita lo scontento. Ritiro creativo e calendario raramente si accordano. Tendenze opposte animano gli umani, a fissare gli impegni, e la lasciare sospesi all'imponderabile i lavori della creazione, coltivati come fuori dalle scadenze. L'artista sarebbe restio a rientrare in sé, persino per i pasti.

La familiarità con i treni comincia per me dalla casa natale, ultima della strada ad affacciarsi sui binari dello scalo marittimo; a guardare dall'alto, un ventaglio di vagoni s'allargava in mezzo all'erba alta, secca, perdendosi davanti agli specchi del porto.

Qualche lustro più tardi insegnavo a Milano abitando a Roma e questa condizione m'ha abituato a interminate distanze sui mezzi pubblici.

L'idea di treno, non corrisponde ad una casa su rotaie? Anzi, a un salotto mobile? Sequenze di paesaggio che conosci in ogni piega fuggono con luci variate attraverso il finestrino, però fissano un ritmo su cui scorre la mente parallela. Riesco a immergermi nella lettura come nel comporre, prendere appunti o correggere, alla presenza di estranei meglio che se fossi da solo. Ecco perché spesso interrompo la concentrazione dei giorni; ogni volta che un passo non mi soddisfa, che il progetto si presenti schematico o scarseggi di soluzioni realizzative, via: la corriera fino ad Arezzo e poi il treno per Firenze, e immediatamente risolvo. Molto annoto sopra fogli e quaderni, e altrettanto lavoro a memoria. Anche la presente nota è stata abbozzata in treno.

Da trent'anni mi sono trasferito in provincia, ho trovato una tana adatta a favorire la composizione. Quando venni in Umbria le ferrovie italiane, pur se tecnologicamente arretrate, costituivano una rete che teneva insieme la penisola, non soltanto i grandi centri fra loro. Carrozze vecchie giravano per l'Italia, molto ben conservate, perfino le guarnizioni di cuoio alle tendine tardo liberty. Viaggiare era tranquillo e istruttivo. Oggi non è così, falciate le corse, le città piccole sprofondano nell'isolamento; fatico a raggiungere mete vicine e a rincasare in tempi ragionevoli a causa delle pessime coincidenze; la scelta di vivere nel centro Italia si va facendo complicata e costosa. Chi non ha notato l'umiliazione dei pendolari italiani? Tale umiliazione io stesso subisco: salgo su treni cadenti e fetidi; tanto, dicono i conduttori, vanno dismessi, mentre noli continuiamo a pagare il biglietto.

Sono sintomi di una forte riduzione nella libertà del cittadino. Egli non può più vivere dove ha bisogno di stare o, semplicemente, gli aggradi.

Innanzi ai miei connazionali chini sul proprio ombelico, quasi mi sembra di dovermi scusare se mi sento italiano, formato sugli ideali di Dante. Sono rimasto indietro? L'Italia è solo un sentimento, un sogno di

componenti differenti? Mi piace chiedermelo, c'è chi lo sostiene.

Siamo scivolati da qualche parte, giù, mentre credevamo di costruire il futuro. La nostra identità manda segni di disgregazione. Per ovviare a questo, la scuola è migliorata? Le opere pubbliche restano mai o mal finite, intanto la manutenzione è fuori dalla nostra mentalità e il patrimonio nazionale viene venduto o va in rovina. Cresciuta invece la burocrazia che, unita al nostro tipico disordine, produce una miscela assassina, un clima di sospetto. Vengono a crollare da noi alcuni concetti basilari della civiltà. Per esempio, è assente il senso della proprietà comune, cioè manca a noi italiani la gioia e la capacità di godere della nostra stessa società.

Dopo la cosiddetta privatizzazione del 1989 le ferrovie italiane si dissociano progressivamente dalla loro funzione di servizio pubblico. Ad Arezzo chiudono le sale d'aspetto, i venti ormai ci congelano. Nessuno potrà sentirsi in treno come a casa, né lasciare in giro qualcosa, perché non esiste più l'Ufficio Oggetti Smarriti. Aumentano i rischi nel viaggiare. Dunque il treno dove ho lavorato tutta la vita, riflettuto, dormito, il treno per elezione, diletto e per necessità, mi è stato sottratto.

Paradossalmente si potrebbe affermare che le ferrovie italiane lavorerebbero meglio senza l'incognita del viaggiatore. Eviterebbero proteste di chi ha esigenze diverse; ritardi e disagi non colpirebbero più alcuno. La macchina disabitata, l'umanità sparita. La fastidiosa umanità.

Eppure continuo a viaggiare, spinto dalla mia metodologia di lavoro. Tra il 2003 e il 2006, mi sono trovato ad ascoltare annunci ferroviari insensati, dai toni assurdi, che mi hanno incuriosito; ed ecco li ho annotati qua e là sulle pagine di musica dei miei quaderni. Inevitabile che finissero in qualche composizione. Essi risplendono di squisita furberia, sorridono nella loro enigmatica confezione burocratica; quelli più beffardi vengono inseriti ora come interruzione di una sinfonia mesta. Alcuni, distorti, non sono comprensibili. Alternati, si rispondono gli annunci di Roma e di Milano, distinti dalla rispettive suonerie-richiamo.

L'ultimo annuncio? L'ho trovato io, a suggello dell'opera; vorrei suggerirne l'adozione nelle nostre stazioni, povere o appariscenti che siano. D'obbligo l'ironia di un oracolo, per assottigliare ancora, per non svelare gli'inganni:

- causa guasto al guasto
ci scusiamo per il ritardo del disagio!@



Doppio Borgato in primo piano

Piano-Pédalier italiano per il Gounod ritrovato

di Roberto Prosseda

Dopo che un artigiano italiano ha costruito una versione moderna del doppio-pianoforte, pedalfluegel o piano-pédalier che dir si voglia, si riscopre la singolare letteratura per questo dimenticato strumento. E i compositori di oggi non stanno a guardare.



Scoprire e presentare al pubblico musiche rare e dimenticate mi ha sempre affascinato. È impagabile l'emozione di suonare per la prima volta in tempi moderni brani scritti uno o due secoli fa da grandi compositori. Ed è altrettanto impagabile scoprire che un manoscritto trascurato o dimenticato contenga musica di grande profondità, rimasta nell'oblio per ragioni indipendenti dalla volontà dell'autore e dai valori intrinseci della partitura. La

curiosità di indagare ambiti ancora inesplorati del repertorio pianistico, unita ad una notevole dose di fortuna, mi ha portato a scoprire, oltre a numerosi manoscritti di Mendelssohn, anche un altro singolare inedito: il 'Concerto in mi bemolle maggiore' di Gounod (1889). Ho appreso dell'esistenza del Concerto dal volume "Gounod" di Gérard Condé (Fayard, 2009). Tuttavia lo stesso libro lo dà per inedito, informando che il manoscritto si trova in mano ad un anonimo collezionista privato che lo acquistò in un'asta a Parigi nel 1979. Con l'aiuto della Founda-



tion Bru-Zane di Venezia, ho contattato Gérard Condé, che mi ha generosamente inviato le fotocopie del manoscritto. I motivi di interesse di questo inedito sono molteplici: non solo si tratta di un Concerto scritto con grande maestria da uno dei principali protagonisti del Romanticismo musicale francese, ma, soprattutto, è l'unico Concerto ad essere stato concepito per il 'piano-pédalier': uno strumento a sua volta dimenticato, e certamente degno di essere riscoperto e valorizzato.

Chiamato anche 'Pedalflügel' in Germania o 'Pedal-piano' nei paesi anglofoni, il piano-pédalier è un pianoforte a cui è abbinata una pedaliera di tipo organistico, collegata ad una seconda cordiera. È uno strumento di antiche origini: già nel 1460 si parla di un clavicordo con pedaliera nel trattato enciclopedico di Paulus Paulirinus. Per il clavicordo e per il clavicembalo con pedaliera anche J. S. Bach ha composto diversi brani, come le sei 'Sonate in trio' BWV 525-530 "für zwei Claviere und Pedal". È noto che Mozart possedeva un piano-pédalier, su cui ha anche improvvisato in pubblico. Mendelssohn e Schumann ebbero in casa dei piano-pédalier costruiti dal lipsiense Ludwig Schöne. Fu soprattutto Schumann a credere nelle potenzialità di questo strumento: convinto che sarebbe stata la naturale evoluzione del pianoforte, egli scrisse alcune ispiratissime musiche per il piano-pédalier, come i 'Sechs kanonische Etüden für den Pedalflügel' op. 56 e i

'Vier Skizzen für den Pedalflügel' op. 58. Qui la linea affidata alla pedaliera dona una luce particolare alle armonie, e sembra quasi impersonare 'Maestro Raro', l'alter ego di Schumann che è espressione di poetica saggezza e sublime equilibrio. Perché Schumann amava così tanto il piano-pédalier? Credo che proprio la presenza di una voce diversa, in grado di sostenere le armonie, ma anche, grazie al suo timbro diverso, di dialogare dialetticamente con la tastiera del pianoforte, abbia stimolato la sua creatività. Del resto egli era da sempre attratto da particolari utopie sonore e compositive, dunque l'idea di far suonare il pianoforte con due voci diverse e coesistenti deve averlo certamente entusiasmato, a tal punto da convincere Mendelssohn ad istituire una cattedra di piano-pédalier al Conservatorio di Lipsia.

Nonostante ciò, il piano-pédalier non ebbe però grande fortuna in Germania nella seconda metà dell'Ottocento, rimanendo soprattutto uno strumento da studio per gli organisti, che potevano così esercitarsi anche fuori dalle chiese. Tuttavia nello stesso periodo guadagnò una certa popolarità in Francia, grazie all'interesse di due grandi costruttori di pianoforti, Erard e Pleyel, che produssero anche piano-pédalier. Parallelamente alcuni compositori francesi ne arricchirono il repertorio con numerose opere: Charles Valentin Alkan ha composto più di tre ore di musica per piano-pédalier, tra cui i 'Dodici Studi per Pedaliera sola' (alcuni pressoché ineseguibili) e il 'Bombardo-Carillon' per pedaliera a quattro piedi. E Charles Gounod, ammirato dalle virtù dell'amica "pedal-pianista" Lucie Palicot, compose ben quattro brani per piano-pédalier e orchestra: 'Fantaisie sur l'Hymne Russe' (1885), 'Suite Concertante' (1886), 'Danse Romaine' (1888) e, da ultimo, il suddetto 'Concerto in mi bemolle maggiore' (1889), chiaramente scritto per valorizzare le potenzialità gestuali e timbriche della pedaliera. In tutti e quattro i movimenti (Allegro moderato, Scherzo, Adagio ma non troppo, Allegretto pomposo) il solista è protagonista assoluto. La scrittura per la pedaliera non è quasi mai di mero supporto armonico, ma assume un ruolo preponderante, esaltando le potenzialità di dialettica musicale e l'espressione gestuale, peculiare di questo strumento. Proprio l'interesse di questo inedito mi ha spinto ad apprendere la tecnica della pedaliera. Mi sono così reso conto che ancora oggi non esiste una tradizione esecutiva del piano-pédalier: non ci sono metodi, né trattati. E la tecnica della pedaliera organistica non può essere applicata alla pedaliera pianistica, essendo quest'ultima collegata ad una cordiera e ad una meccanica a martelli e richiedendo, quindi, una particolare sensibilità del tocco. Ho appurato, dunque, che era necessario adattare la tecnica del trasferimento del peso, utilizzata da quasi tutti i pianisti concertisti, anche alla pedaliera: solo così è possibile ottenere una sonorità



ricca, un legato apprezzabile e un migliore controllo della dinamica. È anche importante trovare un giusto equilibrio tra il movimento delle gambe e quello delle caviglie, che corrispondono rispettivamente al braccio e al polso nella tecnica pianistica. Una difficoltà in più è data dal controllo del baricentro del corpo: quando le gambe sono "occupate" sui pedali non è possibile appoggiarsi su di esse per controllare i movimenti e le rotazioni del busto. È quindi necessario individuare un punto di equilibrio alternativo sul bacino, rinforzando i bassi addominali e, all'occorrenza, appoggiandosi sulle mani - cosa possibile anche mentre suonano - per gli spostamenti laterali. È inoltre fondamentale mantenere una buona sensibilità tattile con la pedaliera: le scarpe tradizionali, dunque, sono inutilizzabili. Suonare scalzi è una possibilità che ha anche alcuni svantaggi (non tanto estetici, quanto inerenti il dolore fisico!). In attesa di individuare la calzatura ideale, per il momento alterno un paio di scarpe in pelle sottilissima, usate per la danza jazz, ad un paio di ipertecnologiche Vibram "Twentyfingers", che hanno il solo svantaggio di essere leggermente rumorose nei passaggi rapidi e poco compatibili con il classico rigore dell'abito da concerto. Per i miei concerti utilizzerò l'unico esemplare moderno di piano-pédalier: il 'Doppio Borgato'. Costruito dall'artigiano Luigi Borgato nel 2000, presenta alcune importanti innovazioni, come l'introduzione del pedale di risonanza per la pedaliera e l'estensione di 37 note (contro le 30 o 32 note delle pedalieri storiche). Il timbro della pedaliera Borgato è nettamente diverso da quello del pianoforte, e ciò, unito alle impressionanti capacità dinamiche, dovrebbe attirare l'interesse di molti autori contemporanei. Le potenzialità offerte dalle due cordiere sovrapposte sono in effetti molteplici: sono possibili accordature diverse tra le due cordiere (per quarti di tono, o con temperamenti differenti), particolari preparazioni su una o entrambe le cordiere per isolare particolari suoni armonici o ottenere timbri eterodossi, giochi di risonanze per simpatia tra le due cordiere. Il repertorio per piano-pédalier, nonostante i capolavori di Schumann e Gounod, rimane ancora molto ristretto. Tra

gli altri compositori che hanno lasciato significativi contributi alla produzione pedalpianistica, oltre al già menzionato Alkan, altri francesi come Théodore Dubois e Théodore Salomé, e soprattutto Franz Liszt, la cui celebre 'Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam"' fu concepita per piano-pédalier, anche se è comunemente nota nella versione organistica. È quindi auspicabile che i compositori di oggi possano arricchire il repertorio pedalpianistico. Ciò sta già avvenendo: Cristian Carrara (1977) ha scritto un ispirato 'Magnificat' (2011) per piano-pédalier e orchestra, che eseguirò in numerose occasioni accanto al Concerto di Gounod. Qui la voce della pedaliera riprende temi gregoriani, intersecandosi con il denso e cangiante tessuto orchestrale e dando una peculiare caratterizzazione timbrica alla partitura. Anche Ennio Morricone ha accolto il mio appello a scrivere per piano-pédalier, componendo nel febbraio 2011 lo 'Studio IV bis' per questo strumento - si tratta di un adattamento del suo preesistente Studio IV per pianoforte, con l'aggiunta di una nuova voce per la pedaliera. È stato subito seguito da Andrea Morricone, autore di 'Omaggio a J. S. B.'. Il repertorio contemporaneo per piano-pédalier comprende anche alcuni altri brani per Doppio Borgato scritti da Jean Gillou, Franco Oppo, Fabrizio Marchionni, Sergio Prodigio, Luciano Bellini, Giovanni Damiani e Giuseppe Lupis, le cui 'Variazioni su Ah! Vous Dirai-je, Maman' (2011) indagano argutamente e con ironia le potenzialità grottesche e spettacolari della performance alla pedaliera. Un discorso a parte merita il lavoro del compositore-performer americano Charlemagne Palestine, che nel Doppio Borgato ha individuato un ideale medium espressivo per la sua peculiare tecnica di "strumming", estesa ora alla pedaliera. Ma Palestine non scrive le sue partiture, rendendo dunque impossibile l'esecuzione ad altri. Ne esiste però una recentissima incisione su CD che vale la pena di ascoltare. Gli orizzonti sono, dunque, vasti e multiformi. Chissà che, dopo la provvisoria estinzione del piano-pédalier nei primi del '900, non potremo ora assistere ad una nuova 'pédalier-renaissance'? @

www.robtoprosseda.com
www.borgato.it

ROBERTO PROSSEDA IN TOURNÉE COL 'PIANO-PÉDALIER'

- 27 aprile 2012, Pordenone, Teatro Comunale, Berliner Symphoniker, Lior Shambadal dir. *Gounod: Concerto, Carrara: Magnificat*
- 6 maggio 2012, Berlino, Philharmonie (sala grande). Berliner Symphoniker, Lior Shambadal, dir. *Gounod: Concerto, Carrara: Magnificat*
- 19 e 20 ottobre 2012, Palermo, Politeama. Orchestra Sinfonica Siciliana, Howard Shelley dir. *Gounod: Suite Concertante, Carrara: Magnificat*
- 24-28 ottobre 2012 Lugano, Orchestra RSI, Howard Shelley dir. *Gounod: Concerto, Suite Concertante, Danse Romaine, Fantaisie sur l'Hymne Russe*
- 10 e 11 marzo 2013, Weimar. Weimar Staatskapelle, Stefan Solyom dir. *Gounod: Concerto*

PETRUCCIANI

Michel Petrucciani nei ricordi di un'amica

IL PIANISTA VENUTO DA UN ALTRO PIANETA



di Rita Marcotulli

Di recente s'è tornato a parlare del grande, sfortunato pianista Michel Petrucciani, in occasione dell'uscita di un film che ne tratteggia la personalità, apprezzato al Festival di Cannes. Abbiamo chiesto ad una sua amica di raccontarcelo.

La prima volta che lo vidi fu a casa sua in Francia. Ero con Aldo Romano e Furio di Castri.

Aldo mi disse : devi sentire questo giovane pianista, è pazzesco !

Ricordo questo piccolo ragazzo al pianoforte che mi sorrise e cominciò a suonare. Restai davvero incantata.

La cosa incredibile che mi ha sempre sconvolto di Michel era la sua grande capacità di suonare lunghissime frasi , nelle quali ogni nota era detta e sentita. Zero cliché. Naturalmente conosceva alla perfezione il linguaggio del jazz , come anche il fraseggio con le dovute convenzioni. Ma era Michel. Si riconosceva subito, perché cantava.

Non erano scale e dimostrazioni di bravura. Lui era dentro, subito .

Il suo grande senso dell'umorismo, la sua intelligenza, la sua consapevolezza della vita lo portavano ad essere una persona straordinaria.

Per me Michel non era malato. Era normalissimo. Certo che era consapevole

di non essere bello e di essere piccolo. Ma aveva una vita normalissima con mogli e figlio.

Lui ha scritto: le persone non comprendono che

per essere un essere umano non è necessario essere alti un metro e ottanta .Ciò che conta è ciò che si ha nella testa e nel corpo e, in particolare, ciò che si ha nell'anima ...

E Wayne Shorter :c'è un sacco di gente che se ne va in giro, cresciuta e cosiddetta normale. Hanno tutto quello con cui sono nati : dalla giusta lunghezza, quella del braccio e così via. Sono simmetrici in tutto . Ma vivono vite che sono senza braccia , senza gambe, senza cervello e vivono colpevolmente. Non ho mai sentito Michel lamentarsi di nulla. Michel era un grande musicista; ed io aggiungo: una grandissima persona.

Un ricordo ho sempre presente in proposito. Un giorno, alla fine dei nostri discorsi, risate e sonate... dovevamo uscire e ce ne stavamo andando, quando abbiamo sentito Michel gridare ohh!! Mi prendete? Ti dimenticavi del fatto che bisognava aiutarlo a camminare ... Suonava in trio con Furio ed Aldo, e a Roma quando arrivava si fermava sempre da noi. Avevamo una casa grande e, a quel tempo, Furio era sposato con mia sorella; si viveva in piani diversi ma nella stessa casa. E lì che ho passato le più belle nottate a parlare di





musica, di filosofia, ad ascoltare dischi, tanti, quelli che ci piacevano e ci incuriosivano. Da Bill Evans a John Coltrane, ma anche Joao Gilberto e Elis Regina; e Ravel, Bach; percussionisti e ritmi africani, indiani ecc...

Una volta mi disse : suonare è come dipingere, non serve mai usare tutti i colori, rischi di pasticciare tutto.

E' da quella intuizione che ho capito quanto sia importante avere a monte un'idea di quello che suonerai: il concetto musicale che farà il tuo 'quadro'. Ogni volta che si suona è una storia a sé. Ho capito che la musica è qualcosa di misteriosamente magico che può essere sentita e percepita in tanti diversi modi.

Ma ti mette in contatto con la tua essenza; e questo avviene specialmente se, ad un certo punto, te ne

fregghi di dimostrare di saper suonare, ma ascolti il suono ! Lui ti guiderà . E' la musica che canta dentro. E' la vita che hai vissuto, che hai digerito, che ad un certo punto riaffiora e si esprime traducendosi in note. La storia della nostra vita. Michel le storie le sapeva raccontare; e se anche poche - sfortunatamente - erano belle !

Ho tanti bei ricordi con lui e con i nostri amici comuni che tengo stretti. Nelle note di qualche mio brano ogni tanto affiorano . I ricordi accompagnano il nostro viaggio che continua, e cerca e ricerca nuove emozioni, nuove sensazioni. Spesso ho pensato che Michel venisse da un altro pianeta; forse lo penso ancora, quello del mister Feel Good!!!

Grazie mike p.

Tvb @





Bach Haendel Scarlatti

L'INCONTRO. 1760

di Enrico Pieranunzi

A Bach, Haendel e Scarlatti ho dedicato un CD nel quale ho suonato, reinterpretandola, la loro musica, e ho inventato miei brani che intendono seguire il filo segreto nascosto nei loro. M'è stato chiesto di scrivere intorno a questa esperienza. Ho preferito scrivere un racconto di fantasia che ho collocato nell'anno 1760.

Ltre decisero di incontrarsi in un luogo solo a loro noto. Non era facile trovarne uno. Vivevano infatti lontani l'uno dall'altro. Così per scegliere quello che fosse a tutti e tre gradito s'erano scambiati una fitta corrispondenza. In realtà non era la distanza geografica a costituire un ostacolo. Il problema era l'età. Ormai non più giovani, dopo vite trascorse a scrivere ognuno con dedizione e tenacia la propria musica, sentivano che il tempo disponibile non era più

molto. Bisognava far presto. Le condizioni di salute di ognuno di loro avevano subito vari, pesanti colpi. Ma erano tuttora attivissimi. Tutti e tre erano infatti completamente presi dalle composizioni cui stavano attendendo. Si trattava di opere innovative e se possibile ancora più audaci di quelle composte nella loro pur straordinaria vicenda di musicisti. La loro capacità creativa sembrava in verità inversamente proporzionale all'attenuarsi della gagliardia fisica. La decisione di incontrarsi era venuta in se-



guito a strani, inspiegabili segni, e in conseguenza di incredibili, imperscrutabili sogni.

Come per un misterioso appuntamento astrale ognuno di loro a un certo punto aveva sognato gli altri due. Si erano visti e parlati nel silenzio di luce che sta dietro la musica, o intorno ad essa. Sogni strani. Quando s'erano incontrati in sogno, infatti, non apparivano come erano ora, adulti, ma come tre bambini. Bambini che parlavano lingue diverse, ma che si comprendevano benissimo. Nel sogno, poi, cantavano. Modulavano con la voce linee bellissime piene di misteriose vibrazioni, che ognuno degli altri due intendeva nel profondo del profondo. Raccontavano così, agli altri, la propria storia.

Di questi sogni ognuno di loro aveva narrato agli altri, in lettere inviate in gran segreto. E quando ciascuno dei tre s'era trovato tra le mani la lettera degli altri non aveva potuto fare a meno di sorridere. Su quei fogli erano infatti ben disegnati pentagrammi particolari, e le note su di essi collocate delineavano temi musicali altrettanto particolari. Era lì celato infatti - ma facilmente visibile da parte di un occhio esperto di musicista - il nome di colui che quella musica aveva composto e inviato. Un gioco insomma. Ma non uno scherzo. Un segnale piuttosto, una richiesta.

Il senso di tutto questo era in realtà inequivocabile: bisognava incontrarsi. Ciascuno di loro si interrogò se fosse così indispensabile farlo. E la risposta fu sì. Sapevano di dover assecondare un destino, di dovergli obbedienza. Sapevano di dover servire un'invisibile volontà non descrivibile a parole ma indicibilmente potente.

Cominciarono a prepararsi con cura e in largo anticipo in vista della partenza. C'era da fare molta strada per raggiungere il luogo dell'incontro. E la strada era piena di incognite. Il viaggio sarebbe durato un bel po'. Ognuno di loro pensò di portare agli altri due un dono. Non era un dono prezioso sul piano materiale, ma aveva un alto valore simbolico. Era un brano di musica composto per l'occasione, ma non era scritto. Era solo pensato, anzi sognato e sarebbe stato comunicato agli altri due in silenzio. Un paradosso per tre grandi musicisti, certo. Eppure sarebbe stato così.

Tutti e tre sapevano bene cosa accade al cuore e alla mente quando la cosiddetta "ispirazione" si impossessa di un musicista dotato di un talento come il loro, e cosa accade quando essa fa generare pezzi musicali come quelli che li avevano resi celebri ovunque. In quei momenti si rompe, dentro, il velo del tempo e la musica diventa il suono del tuo sangue e della tua carne. Tutto il contrario di quello che molti pensano. Non dal cielo ma dalla terra infatti la musica viene fuori in quei momenti. Ed è una terra nutrita di acqua, accarezzata dall'aria e riscaldata dai raggi generosi del sole. Una terra che, divenuta

fango, si secca e diventa polvere sonora che può prendere le forme più diverse e, nel loro caso, le più mirabili...

Il viaggio finalmente cominciò, con emozione. Ognuno di loro lo affrontò con un senso di estatica aspettativa, perché ben sapeva chi andava ad incontrare. Attraverso i sogni aveva conosciuto infatti degli altri l'anima segreta. Anche stavolta, quindi, si trattava di seguire in certo senso un'ispirazione. Ma essa era diversa da tutte le altre da cui erano stati spessissimo invasi, o che loro stessi avevano cercato. Sembrava ancora più incomprensibile. Era una forza inesplicabile che dettava la direzione e l'intensità del movimento. In sogno d'altra parte non ci si muove come quando si è svegli, e tutto, là, è possibile. Giunsero infine, dopo un lungo viaggio, al luogo dell'incontro. Era una valle lussureggiante di vegetazione, un posto incantato, la cui bellezza struggente era resa ancora più suggestiva dall'ora. Il giorno infatti volgeva al suo termine e le prime stelle apparivano all'orizzonte. Il tempo sembrava sospeso. I tre si guardarono per un attimo che sembrò eterno ma, più che guardarsi, si "sentirono". La presenza di ognuno era fortemente, inevitabilmente percepita dagli altri due ed echeggiò in loro con una risonanza speciale, unica. Durante quell'attimo interminabile i tre formarono una sorta di triade perfetta che, senza bisogno di parole, spandeva i suoi armonici con generosità e ampiezza inaudite.

Fu allora che successe una cosa incredibile. Nella luce attenuata del crepuscolo cominciò ad intravedersi una forma ancora indefinita che con inesorabile, infinita, lentezza iniziava a precisarsi. E mentre questo avveniva i tre grandi cominciarono ad avvertire che contemporaneamente qualcosa di altrettanto straordinario aveva luogo nel loro corpo. Come in un sogno infatti i loro corpi stanchi per gli anni si trasformavano e ritrovavano piano piano la freschezza e il vigore della giovinezza, e andando sempre più indietro, dell'adolescenza e dell'infanzia. I tre alzarono gli occhi verso l'alto e si accorsero che quella loro sconvolgente trasformazione avveniva perfettamente in parallelo con il delinarsi di quella forma. Era un processo inarrestabile. Grande era il loro stupore e immensa la forza che quella trasformazione determinava. Nulla poteva fermarla. Alla fine, chiaramente visibile ai loro occhi ormai di bambini, quella forma apparve in tutto il suo splendore. Là in alto, nell'ormai avvolgente oscurità della sera si stagliavano, nitidissimi e luminosi, i numeri che componevano il loro comune, fatidico anno di nascita...

1685

Francesco Siciliani. Un ritratto

Il Djaghilev italiano



di Franco Carlo Ricci

Cento anni fa nasceva a Perugia Francesco Siciliani, una delle più importanti personalità della vita e della cultura musicali del secolo scorso. Il suo più noto biografo ci aiuta a farlo conoscere alle giovani generazioni.

Di Siciliani, Lorin Maazel ha detto: "La nave "Europa Musicale" senza il Maestro Siciliani al timone sembra inimmaginabile. Per più di cinquant'anni Francesco, infaticabile al suo posto, con fantasia e destrezza, ha saputo mantenere in equilibrio lo sviluppo della vita musicale del "vecchio continente". Anche se il suo nome è spesso collegato soprattutto agli avvenimenti culturali in Italia, da decenni la sua impronta è stata sentita all'estero e le sue innovazioni seguite in tutta Europa".

E Luciano Berio: "Francesco Siciliani era un solitario, consapevole e orgoglioso della sua solitudine. Caso unico e prezioso, lui sapeva proprio tutto di quello che faceva, inventava e gestiva. Infatti la qualifica di "direttore artistico" gli andava terribilmente stretta. La sua profonda ma anche pragmatica consapevolezza dei valori e i suoi contributi alla cultura musicale continuano a suscitare, in me, ammirazione, nostalgia, gratitudine e anche qualche speranza".

Di Siciliani direttore artistico tra i più grandi del secolo, conosciuto ed apprezzato in tutto il mondo, pochi però sanno che fu anche musicista precocissimo: a sei anni, infatti, nella sala dei Notari di Perugia, sua città natale, dopo aver eseguito al pianoforte, a quattro mani, Boccherini e Diabelli, diresse l'orchestra degli allievi ed ex-allievi dell'Istituto Musicale Morlacchi, in pagine di Mascagni e Verdi. In seguito si diplomò brillantemente in composizione, conseguì lauree in Giurisprudenza e Scienze politiche, coltivando sempre, con passione totalizzante, la filosofia; per questo ebbe un lungo e cordiale sodalizio con Croce e Gentile; fu in grado di sostenere, giovanissimo, ardui dibattiti teologici con il domenicano Mariano Cordovani, teologo di Pio XI; fu legato, infine, da amicizia a Papini, ma soprattutto ad Aldo Capitini.

Schivo e tormentato, dalla personalità poliedrica, umanista di sconfinite conoscenze e bibliofilo inappagabile, fu artista estremamente dotato, costretto

però a rinunciare, per gravi motivi di salute, alla carriera di direttore d'orchestra e, per rigore morale ed onestà intellettuale rari, alla composizione, che pur amava sopra ogni cosa, e che suscitò il vivo interesse di musicisti quali Dallapiccola, Pizzetti e Alfano, pur diversissimi per stile e concezione della musica.

Siciliani, che aveva rinunciato al prestigioso incarico di consulente del Teatro Metropolitan di New York, fu responsabile di istituzioni musicali e teatri italiani fra i maggiori: il S. Carlo di Napoli, la Sagra Musicale Umbra, il Teatro Comunale di Firenze e il Maggio Musicale, il Teatro alla Scala e, da ultimo, La Fenice di Venezia. Fu anche Consulente Generale per la musica lirica e sinfonica della RAI e Presidente dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia.

Protagonista indiscusso ed autorevolissimo, per oltre mezzo secolo, della vita musicale italiana, Siciliani si avventurò in territori sconfinati della civiltà europea dal Rinascimento ai nostri giorni.

Per fare un solo esempio, l'opera 'Fierabras' di Schubert che Siciliani propose per la prima volta in Italia, con successo, alla Sagra Musicale Umbra del 1978, nonostante l'inappellabile condanna del celebre musicologo Alfred Einstein.

Realizzò prime assolute storiche; per tutte 'Guerra e pace' di Prokofiev al Maggio Musicale Fiorentino del 1953.

Arrivò persino ad ispirare opere originali, come nel caso del balletto di Béjart 'Per la dolce memoria di quel giorno', ispirato a 'l Trionfi' di Petrarca, su musiche di Luciano Berio, rappresentato per la prima volta nel Giardino di Boboli, al Maggio Musicale Fiorentino del 1974.

Così raccontò quell'incontro Béjart: "Quando il Maestro Siciliani prese contatti con me per fare un balletto in occasione del sesto centenario della morte del Petrarca, restai dubbioso e scettico, avendo poca simpatia per le celebrazioni ufficiali e restando freddo davanti ai monumenti funebri. Avrei dovuto rapidamente cambiare idea. Egli mi confidò un pro-



getto che teneva a cuore da lungo tempo: un balletto, un grande spettacolo ispirato al poema 'I Trionfi' [...] Ma il suo entusiasmo, il suo talento di narratore ed i suoi commenti sull'opera, non solo ebbero ragione della mia reticenza, ma mi associarono al suo amore per il "Poema" poco conosciuto del grande scrittore italiano. Perciò ringrazio Francesco Siciliani che mi ha rivelato la bellezza di un'opera che ho sentito profondamente attraverso la mia danza come un dramma personale e non come un universo decorativo imposto attraverso una conversazione".

Siciliani, infine svolse un ruolo anche di carattere creativo nel senso che, insieme a direttori, registi, scenografi, cantanti, contribuì spesso, in modo personale, alla individuazione della linea interpretativa di un lavoro, quando non alla sua vera e propria nascita, come ho appena detto.

Clamoroso il caso della 'Genoveva' di Schumann rappresentata per la prima volta in Italia, in lingua originale, al Maggio Fiorentino del '51 con la regia di Gustav Gründgens, scene e costumi di Herta Böhm. Assolutamente sconosciuta in Italia, ma poco nota anche in Europa, Siciliani l'aveva a lungo studiata prima di deciderne la rappresentazione che volle affidare ad André Cluytens. Questi però, nel corso delle prove, dimostrava di darne una lettura che, a giudizio del direttore artistico, non coglieva l'autentica personalità della protagonista e, in generale, la profondità espressiva della partitura.

In tale circostanza Cluytens, pur al culmine della fama, dimostrò grande disponibilità, o meglio umiltà, nell'accogliere senza esitare le osservazioni di Siciliani. Interruppe così le prove per poter leggere di nuovo l'intero lavoro al pianoforte insieme con lui ed approfondire la sua visione interpretativa dell'opera. Anche l'esordio di Maria Callas è legato a Siciliani, da lui scoperta ed imposta nel 1948, appena nominato

Direttore artistico del Teatro Comunale di Firenze e del Maggio Musicale! Così avvenne il loro primo incontro.

Il celebre soprano greco, in condizioni economiche assai precarie, era in procinto di partire per gli Stati Uniti. Il severissimo giudizio di Toscanini (riteneva, infatti, che la sua fosse una 'voce d'aceto') dopo l'audizione alla Scala, le rendeva estremamente difficile l'accesso ai più importanti teatri italiani. Tullio Serafin allora, convinto che solo l'autorevolezza di Siciliani, nonostante la giovane età (trentasette anni appena!), potesse capovolgere l'assurda sentenza del grande direttore, lo pregò di ascoltarla.

Il 30 novembre 1948, al Teatro Comunale, Maria Callas trionfava in 'Norma', dando inizio ad una carriera esaltante che suscitò entusiasmi, ai limiti del fanatismo, in tutto il mondo e determinò una svolta irreversibile nella storia dell'interpretazione vocale e scenica del melodramma.

Il gigantesco e rigoroso lavoro compiuto da Siciliani nella cultura musicale del secolo scorso fu sorretto sempre da due principi: profondo ed inesauribile interesse per la ricerca di opere ed autori degni di essere riportati alla luce; esigenza della migliore esecuzione possibile delle opere prescelte.

Anche se egli non creò direttamente, certo 'ri-creò' le opere rappresentate ed eseguite, conducendo tutti gli interpreti ad una lettura univoca del messaggio artistico. Per questo non sembri troppo arduo accostare la sua figura a quella di Sergej Djaghilev, fondatore e direttore dei 'Balletti Russi' parigini di inizio Novecento.

*Franco Carlo Ricci, musicologo e professore universitario, è autore del volume 'Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia'. Napoli (Edizioni Scientifiche Italiane), Roma (ERI. Rai Radiotelevisione Italiana), Milano (Teatro alla Scala), 2003.

DAMNATIO MEMORIAE

E' davvero singolare che debba toccare a noi rompere questo assordante ed ingiusto silenzio su Francesco Siciliani, del quale quando era in vita più d'una volta scrivemmo notarelle molto dure, come quando gli rimproverammo di aver portato in Italia, aprendogli le porte delle più importanti istituzioni, Valentin Proczinski, l'agente monegasco che segnò nell'organizzazione musicale italiana la stagione dei più alti cachet per gli artisti. Noi lo facemmo quando Siciliani era vivo lucido e potente; quando non erano in molti a rivolgergli critiche, perchè Siciliani comandava. Oggi che lui è morto da un pezzo, nella ricorrenza dei cento anni dalla nascita, neppure quelle istituzioni a lungo affidate alle sue cure, e che a lui devono storiche stagioni, se ne rammentano. Puntiamo il dito contro tutte quelle istituzioni irrispettose, dalla Scala a Santa Cecilia, al Maggio Fiorentino, per finire alla Sagra Musicale Umbra, la creatura cui si sentiva più legato. Anche quando dettava legge in Italia da Milano, da Roma o da Firenze, la Perugia della Sagra era sempre nei suoi pensieri. L'attuale direzione della Sagra, che gli ha dedicato - assai distrattamente, e solo perché non ne poteva fare a meno - l'edizione 2011 non ha ritenuto opportuno diffondere appena quattro righe per ricordarne le gloriose edizioni del passato, molto diverse da quelle di questi anni. Sarà forse per questo? (P.A.)

SETTE PIANOFORTI PER VENTOTTO MANI

A Sansepolcro, la Filarmonica dei Perseveranti ha ricordato, qualche mese fa, i duecento anni della nascita di un illustre concittadino, Pompilio Casotti - musicista 'risorgimentale', attivo soprattutto fra Sansepolcro e Livorno - anniversario che ha coinciso con il 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Un convegno ha intrecciato la ricorrenza risorgimentale alle musiche d'epoca che a quel processo di unificazione si alimentarono e, in pari misura, sostennero, lasciando infinite tracce nella ricca produzione del Casotti; ed il concerto che ne è seguito nel magnifico Teatrino di Anghiari, ha fatto ascoltare le musiche cameristiche e corali del Casotti, suscitando non poca curiosità fra i presenti, e somma soddisfazione in Franco Dall'Ara, cui si deve oggi tutto quello che sappiamo di Casotti e l'organizzazione della celebra-

zione odierna. Nel corso del convegno, Claudio Santori, studioso aretino, nella sua relazione 'Ottocento musicale ad Arezzo', storica cittadina ad un tiro di schioppo da Sansepolcro, ha rivelato che " il 26 marzo 1876 ebbe luogo una grande accademia per le onoranze a Bartolomeo Cristofori. Il programma prevedeva la sinfonia dell'opera 'Betly' di Donizetti a piena orchestra ed un gran numero di pezzi per diversi strumenti ed aveva il clou nell'esecuzione delle sinfonie della 'Semiramide' di Rossini e della 'Giovanna d'Arco' di Verdi, trascritte per sette pianoforti a ventotto mani.

" L'effetto acustico - notò uno sbalordito cronista della 'Provincia' - fu preceduto da un effetto ottico non meno gradito, quello cioè della presentazione di tutte le signorine accompagnate dal rispettivo cavaliere d'onore per condurle al pianoforte che la sorte gli (sic) aveva assegnato. I cavalieri d'onore recarono bellissimi mazzi di fiori ed ebbero il grazioso pensiero di deporli in bell'ordine sopra i pianoforti per la ripetizione del richiesto pezzo, di guisa che la scena si trasformò in un giardino delle leggende ove la vivacità dei fiori si univa al fascino della gioventù e della bellezza. La più vaga illuminazione del teatro, l'elegante e sfarzoso apparato della scena e il concorso della più eletta cittadinanza contribuirono a convertire quella serata in una vera e propria solennità musicale".

Questo tipo di arrangiamento monstre - ha proseguito Claudio Santori nella sua relazione - faceva naturalmente parte integrante dei costumi ottocenteschi ed il suo autore, il musicista aretino Cosimo Burali-Forti, non fece altro che seguire l'esempio di Decio Monti che appena l'anno prima aveva proposto a Roma, in un concerto di beneficenza, la 'Marcia Turca dalle Rovine di Atene' arrangiata per otto pianoforti a sedici pianisti (e trentadue mani).

Noi che pensavamo che ad inventare le sfilate di pianoforti fosse stato Daniele Lombardi, ingegnoso, e tuttora attivo, compositore e pianista fiorentino che ha scritto brani per 12 e 21 pianoforti, schierati per strada a Firenze, abbiamo dovuto ricrederci, lasciando al Lombardi solo il 'Guinness' dei numeri, non dell'idea. @



**Rossini
Ouvertures**

Nel 1954 Alberto Moravia scrisse, unico caso della sua carriera di scrittore, le note di copertina per un LP della RCA americana, contenente Ouvertures di Rossini, dirette da Fritz Reiner. Il prezioso testo che Music@ pubblica per la prima volta, è, invece, la trascrizione di un dattiloscritto, nel quale sono presenti anche correzioni manoscritte dell'autore, conservato a Firenze (Gabinetto Vieusseux) e che è l'originale italiano di quelle note discografiche, verosimilmente tradotte in inglese dalla casa discografica. Per gentile concessione del Fondo Alberto Moravia.

GIOACCHINO IL PIGRO

di Alberto Moravia

Nel carattere di Gioacchino Rossini c'è una contraddizione significativa e, a ben guardare, soltanto apparente: il genio musicale italiano più estroso e brillante, più incalzante, più gaio e insomma più mobile e attivo fu la tempo stesso un uomo di profonda ed incorreggibile pigrizia. E' noto l'aneddoto di Rossini che compone a letto; un foglio gli cade a terra, egli preferisce riscrivere la composizione piuttosto che alzarsi e raccogliere il foglio. Una simile pigrizia come è noto portò Rossini a morire all'arte, dopo il Guglielmo Tell, all'età di trentasette anni, come Raffaello che morì davvero alla stessa età. Verrebbe voglia, adesso, in occasione di questa incisione delle sue Ouvertures, di spiegare il suo genio in termini psicologici con questa famosa pigrizia, ma estendendone il significato fino a farne una dimen-

sione addirittura dello spirito. La pigrizia di Oblov, tanto per fare un esempio celebre della letteratura, sembra essere un carattere simbolico rivolto a designare l'impotenza e l'ignavia di un'intera classe sociale votata alla catastrofe; ma la pigrizia di Rossini, per niente simbolica, del tutto reale, non è sociale, è quella stessa della natura materna profonda e misteriosa che non fa salti, ha bisogno di lunghi riposi e fuori dall'oscurità del letargo fa esplodere a intervalli le più luminose e brillanti primavere. La pigrizia di Rossini rassomiglia dunque a quella della terra, ignara di motivi etici ed ideologici ma capace di riprese e scoppi vitali memorabili e fulminei. A questa pigrizia tutta terrestre, travagliata dalla natura oscura e inesauribile, incredibilmente generosa nei buoni momenti ma assolutamente avara nei cattivi, incapace di calcoli ma capacissima di estro spontaneo, si deve il miracolo preromantico della

musica di Rossini, impetuosa, limpida incalzante e allegra come i torrenti della primavera.

Questa pigrizia ci dà ragione anche di un aspetto della carriera musicale di Rossini che in apparenza sembra contraddirla: gli errori di Rossini, l'alternarsi nella sua carriera di opere fallite ai capolavori.

L'uomo pigro lo immaginiamo volentieri buon calcolatore delle proprie capacità, deciso a non fare se non le cose necessarie e sicure, infallibile appunto perché pigro, e in tutti i casi poco attivo quando quest'attività non ha probabilità di successo. Ma Rossini, nella sua breve e intensa carriera è un uomo attivo, anzi attivissimo che non ha paura di sbagliare e sbaglia assai spesso. Il numero di opere che Rossini, legato a contratti oppressivi, riuscì a sfornare in pochi anni è incredibile; l'aspetto sorprendente di questa facondia è che essa sembra ubbidire alla legge di un'elegante e sorniona noncuranza, come se Rossini fosse stato tutto il tempo assolutamente sicuro di se stesso e della sua capacità di creare tra tante opere morte quelle così vive che gli hanno assicurato la gloria. C'è insomma in Rossini la pigrizia generosa della natura stessa la quale attraverso successivi abbozzi tentativi e errori riesce ogni tanto ad esprimersi in qualche creatura perfetta e ineffabile. In questo senso Rossini rassomiglia al suo contemporaneo Stendhal, anche lui negligente e trascurato, ma sempre personale e sempre affascinante anche nelle sue opere mancate e capace alla fine di scrivere un capolavoro in quaranta giorni. La pigrizia di Rossini sarebbe dunque paradossalmente una specie di abbandono alle qualità naturali, una pigrizia tutta mentale e intellettuale, disposta ad aspettare senza impazienza il momento felice dell'ispirazione e intanto generosamente fertile in errori e prove mancate. Donde il virtuosismo di Rossini, questo surrogato dell'ispirazione che serve a mantenere alto il nome anche nei momenti di opacità, è il contrario giusto di quello di certi moderni: esso nasconde in lui i momenti di scarsa o nessuna ispirazione; nei moderni invece vuole addirittura sostituirla.

Altresì dalla pigrizia scaturisce l'umorismo rossiniano nel quale si esprime una concezione pigra dell'umanità, ossia indulgente, gaia, leggera, priva di ambizioni etiche o filosofiche ma supremamente vitale. Nell'umorismo di Rossini, questa mescolanza esplosiva di gaiezza di malizia di tenerezza e di malinconia c'è la purezza di un atteggiamento, moralmente neghittoso, filtrato attraverso le innumerevoli minime rinunzie di una fondamentale pigrizia naturale. L'umorismo di Rossini è simile ad un'acqua spumeggiante, purificata di tutte le scorie e i detriti appunto perché riposata a lungo sotto terra. E' l'umorismo stesso della natura, ancora una volta, che è allegria della vita nel momento del suo massimo rigoglio.

Le Ouvertures del *Barbiere di Siviglia*, di *Guglielmo Tell*, della *Cenerentola*, del *Signor Bruschino* e di tante altre opere ci introducono fin dalle prime note nella caratteristica atmosfera rossiniana della quale si potrebbe dire che è quella di un mago bonaccione il quale dissimuli la grandiosità e rarità e complessità dei suoi prodigi sotto un continuo motteggiare e scherzare. Rossini nel momento stesso che ci solleva magistralmente in un mondo più aereo e più vitale del nostro, sorride modestamente e celia sulla nostra sorpresa, quasi con l'aria di dire che sarebbe capace di ben altro e che quello che fa non è che piccola prova. La musica di Rossini ha un carattere popolare perché tiene conto appunto in maniera indulgente paterna e bonaria dell'infallibilità del popolo, quest'eterno figlio alla ricerca di un padre. Rossini, buon papà, romantico e ottocentesco, si mette al livello del popolo infantile con tutte le sue inesauribili risorse tecniche e virtuosistiche. Così si spiega il carattere al tempo stesso popolare e aristocratico della musica di Rossini nonché la sua inesauribile giovinezza che è quella di un atteggiamento psicologicamente giusto e naturalmente profondo.

Le Ouvertures di Rossini sono piene di meravigliose promesse: poi il sipario si alza sulla nostra ammirazione e la nostra curiosità. @





ELOGIO DEL SILENZIO

Il silenzio è buono o cattivo? Bello o brutto? Affidabile o sfuggente? Tracciare un elogio del silenzio può risultare pretestuoso, partigiana forzatura di un angolo visuale. Meglio allora ascoltare e fermarsi, tanto per cominciare, al semplice livello percettivo. Quanti sono i silenzi? Il passaggio dal singolare al plurale diventa necessario appena l'esperienza ci costringe a due ammissioni: che il silenzio assoluto non esiste e che, con i nostri sensi, siamo in grado di fare conoscenza di qualità e intensità diverse di vuoto acustico. La lingua, con le sue metafore, ci viene in aiuto. C'è differenza fra evocare un profondo silenzio e un silenzio ovattato, un silenzio di tomba e un silenzio sottile (quello che nella Bibbia esprime la voce di Dio). Una cosa è stendere un pietoso velo di silenzio e altra è imbattersi contro un muro di silenzio. Le immagini evocano situazioni, sensazioni, percezioni completamente diverse, durezza e morbidezza, trasparenza e opacità, ricordi regressivi, delicati, di culla e vertigini di incubi, baratri, tonfi dell'anima. E si potrebbe continuare a lungo con le associazioni verbali... John Cage racconta di aver cercato l'isolamento assoluto all'interno di una camera anecoica e, persino nell'immobilità e nello spazio insonorizzato, non potè far a meno di sentire il corpo e i suoi suoni, il battito del cuore, la respirazione. Il silenzio perfetto e completo è irraggiungibile, ineffabile come dice la parola stessa.

In quanti modi si può chiedere silenzio? Alzando un dito sul naso, mettendo una mano sulla bocca, evocandone con la lingua un onomatopeico shhhh, rompendolo proprio nell'atto di urlare "Silenzio!", e ancora distogliendo lo sguardo dal proprio interlocutore, sfuggirlo. Acqua in bocca, zitti e mosca, non vedo-non sento-non parlo (la chiusura totale verso il mondo esterno)... Dunque qual è l'organo del silenzio? Per ascoltarlo si possono tendere bene le orecchie ("presta il tuo orecchio a tutti, la tua voce a nessuno" si legge nell'Amleto), aguzzare gli occhi (perché come dice Shakespeare "ascoltare con gli occhi appartiene al fine ingegno dell'amore"), aprire tutti i pori della percezione. Sempre Cage annota: "Si dà il caso che quando parlai ad uno studioso di estetica giapponese dell'udire con le orecchie, lui mi rispose: Ricordi che si può udire anche con il piede". Il silenzio è il luogo dell'ascolto sinestesico, ma è anche l'occasione di un'esperienza sempre relativa e parziale. E' la scoperta di quello che sta "tra", in

mezzo, in uno spazio liminale fra prima e dopo che la parola, il suono cominci. E' la pausa la dimensione quotidiana e umana del silenzio, quella di cui possiamo fare davvero esperienza. Un'esperienza del limite, della soglia, del crinale, di quel "mentre", "nel frattempo", in cui tutto può accadere. Anche di scoprire qualcosa in più di se stessi, restando per un attimo sospesi, fermi e affacciati a quel vuoto in cui solo il pieno può avere eco e risonanza. E la parola, la musica, può trovare spazio, riverbero e ascolto.

Nicoletta Polla-Mattiot

**Nicoletta Polla-Mattiot, giornalista e scrittrice, vice-direttore di Grazia, ha fondato con Duccio Demetrio, professore all'Università Bicocca-Milano, l'Accademia del Silenzio ad Anghiari, per la quale hanno tenuto un interessante seminario ai primi di settembre.*





Le Belle Arti vanno in piazza

L'arte vuole la laurea. Studenti e professori chiedono la riforma universitaria delle Accademie di Belle Arti e per ottenerla, dopo anni di attese, scelgono di protestare con lo sciopero della fame e scendono in piazza. A dare avvio alla contestazione è l'Accademia di Belle Arti di Roma, da due settimane motore della rivolta. La piazza di fronte all'istituto, nel centro storico della capitale, in via di Ripetta, si è riempita di tende e ombrelloni, un accampamento nel caldo di luglio, in cui gli studenti bivaccano giorno e notte. Possono mangiare massimo sei frutti al giorno e quando la stanchezza si fa sentire si danno il cambio. Saranno pure gli artisti di domani, ma le loro richieste sono molto concrete: questi giovani, insieme ai loro prof, vogliono arrivare a essere riconosciuti studenti universitari a tutti gli effetti, al pari dei loro colleghi europei.

«Negli altri paesi, in Europa e negli Stati Uniti, le accademie sono considerate istituti di alta formazione artistica, dai quali si esce laureati», spiega Donatella Landi, artista e docente di Pittura e Video installazione. Non è così in Italia, dove invece le accademie non rilasciano lauree. «Formalmente ci comportiamo come le università adottando sia il modello 3+2 (triennio di laurea breve più biennio di specializzazione), sia il sistema dei crediti, ma nei fatti rilasciamo diplomi». Eppure una legge esiste, precisamente la legge n. 508 del 1999, che stabilisce le «equipollenze tra i titoli di studio delle Accademie di Belle Arti e i titoli di studio universitari». La legge è stata approvata dodici anni fa, mancano però i regolamenti attuativi, dunque non è operativa. Gli studenti che escono dall'accademia non possono accedere alle scuole di specializzazione e ai dottorati post laurea e nei concorsi pubblici i loro titoli valgono molto meno di quelli di un laureato. Mentre i docenti sono penalizzati per stipendi e ruoli rispetto ai loro colleghi universitari. Tra quelli scesi in piazza ci sono artisti, curatori, storici dell'arte: oltre a Donatella Landi, Ciriaco Campus, Giovanni Albanese, Cecilia Casorati, Marco Bussagli, Ivo Bomba, e tanti altri. «Siamo alla frutta», si legge su un cartellone. E dunque, che frutta sia. Niente cibo, finché il governo o il parlamento non decideranno di votare un decreto urgente per il riconoscimento giuridico ed economico universitario delle Accademie di Belle Arti. Il limbo delle accademie, la loro esistenza ibrida tra scuola media superiore e università, non esiste in Spagna, né in Francia, né tantomeno in Germania, dove questi istituti fanno parte a pieno titolo dell'istruzione universitaria. «Così stiamo tradendo l'articolo 33 della Costituzione, che considera le accademie, al pari delle università, istituzioni di alta cultura», fa notare Landi. Eppure nel nostro paese ci

sono venti Accademie di Belle Arti, che contano oltre mille professori di ruolo e quasi 19mila studenti iscritti. A questo punto, si aspetta la reazione della altre diciannove accademie italiane.

(La Repubblica, 15 luglio 2011)

Raffaella De Santis

Documento ADOC

Martedì 28 giugno u.s. ha avuto luogo presso la VII Commissione del Senato un'audizione circa i Disegni di Legge n. 1693 e connessi riguardanti l'Alta Formazione Artistica e Musicale. A detta audizione ha partecipato ADOC

(Associazione Docenti Conservatorio).

In quella sede abbiamo avuto modo di ribadire i seguenti concetti:

- il sistema AFAM è al collasso poiché sono stati rimossi e/o indeboliti i pilastri portanti del vecchio sistema senza provvedere a sostituirli e/o rinforzarli adeguatamente e coerentemente con il nuovo sistema;

- resta massimamente urgente ed indispensabile un provvedimento legislativo per il nostro settore ma, affinché esso possa essere efficace, deve avere una congrua dotazione finanziaria ("senza soldi non si cantano messe" recita un pertinente detto popolare) e deve saper affrontare e risolvere davvero il problema della configurazione, della strutturazione e della governance delle Istituzioni conferendo ad esse massa critica sufficiente, capacità di perseguire i propri obiettivi e mezzi per poter svolgere il proprio ruolo appieno. Solo così il settore AFAM può essere messo davvero a valore ed adempiere a quel ruolo di asset strategico d'eccellenza del nostro Paese (che, peraltro, da sempre all'estero ci viene riconosciuto);

- abbiamo, infine, manifestato il nostro imbarazzo poiché, in quanto docenti di Conservatorio e rappresentanti di un'associazione che ha promosso ed intrapreso anche un'azione legale per veder sancire la assoluta parità giuridica ed economica della nostra docenza con quella universitaria, non possiamo che guardare con fiducia agli esiti di tale azione risarcitoria stante l'attuale stato di sbandamento del sistema, l'incapacità del Ministero di risolvere davvero le problematiche, la pervicace, miope illusione di poter ottenere qualche risultato "a costo zero"; da cittadini responsabili, però, ci rendiamo conto che la miopia e la refrattarietà di oggi costerà molto, molto di più alle casse dello Stato domani. Per questo motivo abbiamo invitato i senatori a riflettere e ad esercitare senso di equilibrio e responsabilità, rimettendoci completamente, come docenti e come cittadini, nelle loro sapienti mani.

P.S. Giova precisare che l'azione legale cui si fa riferi-



mento nel comunicato è stata promossa da ADOC ma è personale. I colleghi interessati ad intraprendere tale azione possono contattarci ai seguenti recapiti:

adocassociazione@gmail.com;
francescoscala@fastwebnet.it;
antonio@palcich.it; cell: 3280142109

Quest'Italia non ha più orecchio

Siamo in un teatro, nell'intervallo di un concerto. Cominciano a rientrare gli orchestrali. Sono bravi, questi giovani! È bello vederli. Anche l'Italia può essere bella, se la cogliamo nel luogo giusto e all'ora giusta. Li osserviamo: un fiorire di teste brune, castane, bionde, capelli ricci o tagliati a spazzola o code di cavallo e chiome d'angelo lunghe e lisce... Ci volgiamo alla platea. Vediamo un mare di teste canute, ritinte, calve, spelacchiate, e sotto quell'albedo chiazzata di bianco d'uovo e di bianchiccio e di giallastro mal sano e di grigiastro, vediamo fronti macchiettate sopra occhiaie scavate, rassegnate, tristi, rancorose, e sotto quella nigredo indoviniamo membra risecchite o gonfie, gambe malferme, abiti di risibile eleganza. Questo è il pubblico della musica forte, oggi in Italia. A mano a mano che madre Natura decreta, quel pubblico si sfolta, si accartocchia, va in briciole e in polvere come la «povera foglia frale» di Arnaut ridisegnata da Leopardi. E le nuove generazioni? No, da molti decenni, quel pubblico non si rinnova più. Non c'è il ricambio, del quale, fino a quarant'anni fa, c'era almeno l'illusione ottica. Quando tutti i canuti e ritinti saranno volati in cielo, sarà finita. Non ci sarà più pubblico.

Per la musica "forte", in Italia, pare non esserci speranza. Sì, "forte": è in corso la nostra battaglia per sostituire questo aggettivo a locuzioni improprie e fuorvianti, "musica classica", o "seria", o "colta", e ci sorprende piacevolmente (questo, almeno!) che i nostri sforzi stiano ottenendo udienza al di là di ogni speranza: una casa discografica ha dichiarato, aprendo il suo catalogo, di volere usare, d'ora in poi, la terminologia da noi proposta. "Forte" è la musica dotata della massima energia. Suscita traumi, estasi, sensazioni forti, come il terribile accordo dissonante che apre il Finale della Nona di Beethoven, come il Lamento di Arianna di Monteverdi il cui «Lasciatemi morire» è il decollo di un'astronave. La "musica debole" (non "leggera" o peggio "popolare"), si fonda sulla ripetitività, sul sottofondo, su banali sensazioni. Forte e debole non s'intendano come un aut-aut: sono qualità estreme, entrambe legittime, agli opposti di una serie di gradazioni. Si chiede soltanto che la musica debole e banale non spinga ai margini la musica energica e inventiva. In verità, previsioni e proiezioni comprensibili anche

a uno scolaro di seconda elementare indicano che, continuando immutato il corso dei fenomeni, la musica forte è destinata a scomparire, e con essa ogni traccia della tradizione musicale italiana (che per molti aspetti è europea, mondiale). Una catastrofe. Sarebbe possibile scongiurarla, e anzi rovesciare la tendenza. Basta domandarsi quale sia il differenziale, in materia, tra l'Italia e qualsiasi altro ordinamento statale in cui esistano democrazia e civilizzazione. Risposta: a parte quei paesi islamici in cui la musica è reato e peccato, haram (di quella subcultura non fanno parte, per esempio, la Turchia o la maggioritaria comunità islamica d'Albania, paese musicalissimo), l'Italia è l'unico Stato nel mondo in cui la musica non sia insegnata in tutte le scuole di ogni ordine e rango, e non limitata alle scuole specializzate. Poi ci si domanda come mai nel Paese del Bel Canto non nascano più nativi musicali, e come mai nelle famiglie non ci siano genitori o zii che facciano musica amatoriale! Se una disciplina è insegnata soltanto in sedi circoscritte, e al massimo livello scientifico, come l'egittologia o il restauro di libri antichi, e non entra nel circuito della cultura diffusa, essa è un tesoro che si spera bene custodito, ma la sua presenza nella società è nulla. Dunque, se questo è il differenziale, abbiamo individuato "more geometrico" il dovere che i legislatori italiani si dovrebbero assumere: introdurre finalmente l'insegnamento della musica in tutte le scuole pubbliche d'Italia, a qualsiasi grado. Sarebbe un'innovazione a costo zero, e chiunque neghi quest'ultimo connotato è da noi sfidato a un pubblico contraddittorio, con ampia facoltà di prova.

Così ci siamo avvicinati a un nervo scoperto: legislatori di diverso orientamento politico sono sollecitati, da musicisti di assoluto prestigio e persino di fama mediatica, come Uto Ughi, Riccardo Muti, Salvatore Accardo, a compiere l'atto che avrebbe effetti decisivi, rovesciando un desolante destino: introdurre la musica in tutte le scuole d'Italia. Reagiscono come sappiamo: sono sordi, ciechi e muti. Alcuni di loro, quasi scusandosi, sussurrano che «non è il momento», che «il Parlamento ha ben altro cui pensare»... Ma in qualsiasi circostanza, con la massima stabilità politica e con il Pil alle stelle e una crescita annua del 126,9 %, la loro risposta sarebbe la stessa: avrebbero ben altro cui badare. Le vere ragioni che condannano all'estinzione la musica forte non sono finanziarie né contabili: sono culturali.

Questa certezza ci indica, probabilmente, un altro interlocutore. Colui che oggi è Presidente della Repubblica italiana è, incomparabilmente più che i suoi predecessori, attento alla realtà culturale, e sa perfettamente che il nucleo essenziale di ciò che l'Italia è e potrà essere è la cultura. È retorico appellarsi a lui? Può darsi, ma l'alternativa è la catastrofe. Sappiamo con certezza come al Presidente non

sfugga una funzione primaria della musica: l'essere l'anello di congiunzione tra scienze dure e scienze molli, il trasmettere energia cognitiva, il far capire meglio, a chi segue studi musicali, la matematica e la pittura, la fisica e l'architettura, la cosmologia e la poesia o la psicologia. Gli è certamente noto come una vertiginosa sapienza antica (Platone, Quintiliano,

Marco Aurelio...) abbia dichiarato incompetente e maldestro l'uomo che, senza conoscere a fondo la musica, si dedichi al governo dello Stato. Vogliamo gettare la musica nell'immondezzaio della Storia? Sottoscrivere: musicainclasse@ilsole24ore.com

(Il Sole 24 Ore. Domenica 11 settembre 2011)

Quirino Principe

CONCORSO DI MUSICA ANTICA ' MAURIZIO PRATOLA '

Si è svolto a L'Aquila, il Primo Concorso Nazionale di Musica Antica 'Maurizio Pratola', organizzato e promosso dal Casella, in collaborazione con Istituzione Sinfonica Abruzzese, Società 'B. Barattelli', Solisti Aquilani, Istituto Abruzzese di Storia Musicale, Società della Musica e del Teatro 'P. Riccitelli', Camerata Musicale Sulmonese, Roma Festival Barocco, dedicato a giovani musicisti, dediti all'esecuzione del repertorio di musica antica, nati o residenti in Italia. Il concorso intende ricordare Maurizio Pratola, prematuramente scomparso il 3 aprile dello scorso anno, concertista, docente e direttore della biblioteca del Conservatorio aquilano.

Diviso in due sezioni: la prima, dedicata a Liutisti nati dopo il 1 gennaio del 1979; la seconda, a Formazioni da camera, la cui età media dei componenti non doveva superare i 32 anni di età, vi hanno partecipato venti giovani talenti, rappresentativi dell'intero territorio nazionale ma anche musicisti stranieri residenti in Italia.

La Commissione giudicatrice presieduta da Paul O'Dette, era composta da Andrea Coen, Rosalinda Di Marco, Francesco Zimei, Enrico Bellei.

Il Concorso ha assegnato un secondo e terzo premio nella Sezione Liutisti, rispettivamente a Simone Vallertonda e Diego Leveric, e due secondi premi, ex aequo, alle Formazioni da camera composte da Agnes Kertesz (violino), Raffaele Nicoletti (violino), Adriano Fazio (violoncello), Angela Nuccio (clavicembalo) e da Elena Pintus (soprano), Alessandro Nasello (flauto dolce), Teodoro Baù (viola da gamba), Cinzia Guarino (clavicembalo).

I vincitori hanno partecipato al Concerto conclusivo nell'Aula Magna del Conservatorio.

Barenboim, diviso tra Scala e Berlino come un Pilota per Ferrari e McLaren

La Scala ha una fortuna e una sfortuna. La fortuna è di avere Daniel Barenboim; la sfortuna è di averlo a metà, forse a un terzo. Si sa: oggi i direttori sono contesi, le reti di relazioni internazionali sfavoriscono una stabilizzazione - direi identitaria - in un teatro. Forse la figura di un direttore stabile ha persino fatto il suo tempo (secondo alcuni). Ma il fatto che Barenboim, l'altro ieri, abbia rinnovato un contratto decennale come «direttore musicale» della Staatsoper di Berlino, in aggiunta ad altri impegni con varie orchestre (sue o semplicemente dirette), potrebbe indurre qualche riflessione anche alla Scala. Com'è possibile che due tra i maggiori teatri del mondo condividano lo stesso direttore? Questi teatri sono in «competizione» sui programmi ma non sul direttore? Perché due formule diverse per definirne il ruolo direttoriale (direttore musicale a Berlino e «solo» - tra molte virgolette - maestro scaligero a Milano)? Vi immaginate la Ferrari (tra le eccellenze ita-

liane si enumerano sempre la Scala e la Ferrari) con un pilota diviso con la McLaren? «Non ce ne sono altri della sua qualità», è la formula che ci si sente ripetere di fronte a questa obiezione. Formula che, però, sentivamo ripetere anche con Abbado, e poi è arrivato Muti, e con Muti, e poi è arrivato Barenboim. Muti ha lasciato sette anni fa. C'è stato tutto il tempo per individuare un direttore musicale unico e stabile. Se non lo si è fatto è perché si ritiene che una Scala a mezzadria porti vantaggi. Alcuni sono evidenti: libertà di scelte nei programmi, maggiore autonomia per l'orchestra, forse una Scala più up-to-date (aggiornata)... Del resto, un tempo anche i cantanti erano stabili; oggi non ci immagineremmo neanche una scelta simile! Ma, ci si chiede, come si costruisce o si tramanda l'identità specifica di un teatro se non, anche, grazie a un direttore fisso? Oppure l'identità di un teatro non c'è più e i teatri sono luoghi dove si fanno rappresentazioni che puoi vedere dovunque nel mondo? O l'identità è data dalle proprie produzioni? La Staatsoper, però, un direttore musicale fisso ce l'ha. Dal 1992. Si chiama Barenboim.

(Corriere della sera, 7 luglio 2011)

Pierluigi Panza



Dal teatro 'azienda' al teatro 'aziendale'.
I casi dei teatri d'opera di Milano e Roma, pensando al futuro

Muti e Lissner insieme. A Roma

A parlare di teatro 'azienda' - che deve far utili (ma non ha precisato quali; certamente non quelli economici, davvero impensabili per un'impresa culturale) - è stato il vice presidente della Scala, Bruno Ermolli, uomo Mediaset al vertice del luogo simbolo della Milano che conta, nel corso di uno speciale di Uno Mattina (Rai Uno) dedicato allo storico teatro milanese. Di teatro 'aziendale' - per la precisione 'teatro di provincia' - a proposito dell'Opera di Roma, invece, non ha parlato l'omologo romano di Ermolli, il Bruno romano (Vespa), bensì il portavoce del sindacato CISL del teatro, alla vigilia di un importante consiglio di amministrazione della Fondazione, dal quale è uscito, approvato, il consuntivo del 2010, con un attivo di 23.000 Euro circa. Un vero miracolo! A cantar vittoria a Roma è stato il sindaco in persona il quale ha detto che nella stagione 2010 s'è avuto il 30% di spese in meno ed il 30% di ricavi in più. Sono diminuite le spese, per quasi sette milioni di Euro, e le entrate sono state di quasi sette milioni di Euro, solo qualche migliaio di Euro in più del precedente esercizio. Come si è operata questa svolta? Tenendo bassissimo il numero delle giornate lavorative, facendo saltare qualche spettacolo e riducendo gli allestimenti, come nel caso di 'Tosca' a Caracalla, all'impiego di abusati, semplici attrezzi, con la scusa di immaginare il palcoscenico di 'Tosca' come un set dove si sta girando un film sulla medesima vicenda dell'opera pucciniana. E Mollicone, Mollicone che fa? Sta in vacanza? Il presidente della 'Commissione Cultura' del Comune che s'era fatto avanti per spulciare nel bilancio di 'Musica per Roma' che riteneva truccato, nonostante l'approvazione della società di revisione contabile, sul bilancio dell'Opera non ha fiutato. Hanno parlato, invece, e pubblicamente, i sindacati che temono un declassa-

mento di fatto dell'Opera di Roma, denunciando un organico al di sotto di quello stabilito per legge ecc... Poi ai primi di agosto il sindaco mette tutto a posto: l'organico sarà garantito, assumendo alcuni precari.

Non conosciamo i dati del consuntivo, al centesimo. Possiamo solo dire di aver letto nei giorni scorsi, a proposito del bilancio del Comune, che il sindaco prevedeva l'aumento del contributo finanziario al Teatro dell'Opera, portandolo da 10 (o 12?) milioni di Euro a 15, pena un nuovo passivo nel prossimo bilancio. Allora come la mettiamo? (E' istruttivo leggere quello che ci scriveva Nicola Sani, all'epoca della sua direzione artistica. "E' finita da poco una riunione di cda, in cui sono stati riportati alcuni dati che penso possano essere interessanti: il primo trimestre di programmazione del Teatro dell'Opera di Roma ha registrato 44.985 presenze, con un incasso totale di Euro 1.583.396. In confronto al 2008, per lo stesso periodo, si sono registrate 5.322 presenze in più ed Euro 302.633 di maggiori incassi di biglietteria. gli abbonamenti sono in crescita rispetto alla stagione precedente, l'Aida inaugurale con la regia di Bob Wilson ha registrato 12000 spettatori, tra cui molti giovani e giovanissimi, per l'Ifigenia di Muti il Teatro è sempre pieno e per quanto riguarda i primi due titoli



d'opera al Nazionale, il 'Blue Planet' ha registrato nove tutto esaurito su nove e 'Il Re Nudo' di Luca Lombardi sta andando molto bene. I bollettini di guerra, a cantar vittoria, si somigliano tutti; poi alla fine delle operazioni si scopre che deve registrarsi una sconfitta. Vera o presunta).

Insomma la solita storia ... del pastore . Arrivano i governanti amici e si mette mano alla cassa tirando fuori fino all'ultimo centesimo necessario per chiudere il bilancio almeno in pareggio. Quando e se cambierà governo al Campidoglio, i nuovi barbari - sempre distratti nei confronti della cultura - diranno che gli amministratori usciti di scena hanno lasciato un buco grande quanto una casa, che i manager dell'Opera vanno dunque mandati a casa. Insomma il copione che ha recitato Alemanno, dopo il suo insediamento, lo passerà brevi manu ai suoi successori, qualora dovesse lasciare la poltrona comunale. E i successori lo reciteranno pari pari cambiando appena i nomi dei protagonisti, nella speranza che almeno Muti resti. (Mollicone - sempre lui - per 'Musica per Roma', ha fatto scuola, spingendosi anche oltre. Vista la figuraccia sui dati del bilancio, aveva detto che, comunque, andava cambiato l'amministratore delegato della società, Carlo Fuortes. Per la ragione che serviva 'discontinuità'). Mollicone ha fatto nuovamente sentire la sua voce, invece, contro gli occupanti (la 'cricca') del Teatro Valle; mentre sul Teatro dell'Opera non metterà più bocca fino alla prossima lotta intestina fra le correnti del suo partito.

Ma chi è Mollicone, ha risposto Muti a Valerio Cappelli del 'Corriere', in una delle sue spiritosissime uscite? Io a Roma conosco solo Morricone, nessun Mollicone. In realtà effetti Muti il nome di Mollicone lo conosce; glielo hanno riferito, quando ha sabotato la sua cittadinanza romana. Motivo: Muti, dopo averlo promesso, non ha accettato un impegno stabile all'Opera di Roma. E per uno tutto d'un pezzo come Mollicone, a parola data non si torna indietro (tanta coerenza sembra , invece, essere conseguenza di una guerra fra correnti interne al PDL romano).

Muti ha anche scherzato sulle cittadinanze onorarie: gliela volevano dare anche a Napoli, dimenticando che lui a Napoli è nato; e poi con Roma c'ha un brutto precedente. Quanto si celebrarono, anni fa, i 700 anni della Sapienza, lui venne con l'Orchestra della Scala per un concerto nell'Aula Magna dell'Ate-neo romano. Fu un concerto sofferto e contrastato, a causa di una protesta degli studenti, non contro Muti, ma contro il Rettore e Muti ci andò di mezzo. Sta di fatto che in quell'occasione la Laurea honoris causa in tanto trambusto non gli venne materialmente conferita. E forse il Maestro a questo punto non ci tiene neanche a rivendicarla, temendo che si scateni qualche altra protesta.

Riccardo Muti, nella stessa intervista di fine luglio al 'Corriere', raccontando dei suoi settanta anni, dice

basta all'opera, perché vuole avere più tempo per sé ecc.. In realtà non dice questo; è stato il titolista che l'ha sparata grossa, perché Muti dice soltanto che dal 2012 non dirigerà più opere a Salisburgo. E così ci siamo tranquillizzati. Perché se dal 2012 rinunciassimo a dirigere l'opera, allora viene proprio da dire che quel sindacalista che temeva il declassamento dell'Opera di Roma a teatro di provincia aveva ragione e, per il futuro, aveva previsto giusto. Via Muti il teatro piomberrebbe nuovamente nella routine più nera. A questo punto, chiamare in causa La Scala, è quasi naturale.

A Milano quando è andato via Muti - una sciagura per il teatro - il Consiglio di amministrazione del teatro 'azienda', saggiamente ha preso la migliore delle decisioni possibili. Chiamare al vertice una persona di prestigio internazionale e riconosciuta esperienza come Lissner. La sua presenza ha salvato il nostro più grande teatro, in difesa ed a salvaguardia del quale, nei momenti più duri, si sono ritrovate tutte le forze più potenti del nord Italia, pronte a metter mano al portafogli, sedendo di conseguenza nel consiglio di amministrazione, e lasciando mano libera a Lissner che non ha bisogno né di protezioni né di suggerimenti, salvo quelli che a chiunque fanno comodo ed anche piacere. Nel consiglio di amministrazione della Scala, oltre Ermolli siedono Micheli, Passera, Ponzellini, Scaroni, Della Valle: i big del capitalismo bancario, finanziario e industriale. I quali, al momento del bisogno, a fronte dei tagli statali, non ci hanno pensato un attimo, hanno messo mano al portafogli e dato quel che alla Scala occorreva per chiudere ancora il bilancio in pareggio (qualcosa è arrivato anche attraverso quella leggina speciale fatta inserire nel decreto 'milleproroghe' di fine anno, dal Bossi - salvatore della cultura! - per alcuni teatri del nord, esclusa La Fenice, che è ' di sinistra' come il suo presidente, il sindaco Orsoni!), come già negli anni precedenti e come era previsto anche per il 2010.

A bussare alle porte del consiglio di amministrazione della Scala c'è una fila di grandi imprenditori, decisi ad entrarvi, per ragioni di prestigio e rassicurati dalla buona amministrazione. Come negarlo? Anche nel consiglio di amministrazione dell'Opera di Roma, per la verità, c'è un via vai, ma il flusso in uscita è di gran lunga più ricco di quello in entrata (il caso più eclatante è quello di Emmanuele Emanuele, l'unico con un ricco portafoglio). Di recente c'è stata una new entry, Maite Carpio, moglie del gioielliere Paolo Bulgari, dalla quale forse si spera che metta mano al portafogli di famiglia, o, quanto meno, che sappia far cacciare soldi ad altri, come già fa in numerose opere di carità in cui la signora è, lodevolmente, impegnata. La signora è stata nominata dal sindaco, in rappresentanza di 'Roma Capitale'. Come vice presidente c'è sempre Bruno Vespa, e ci sarà fino a



quando riuscirà a tener incatenato a Roma Riccardo Muti. C'è ancora Enrico Cisnetto... ma si tratta di rappresentante del salotto buono (anzi di un salotto egli, con sua moglie Iole, è anche animatore, in quel di Cortina; ma, ultimamente, i rapporti con Alemanno pare siano pessimi); soldi niente, anche in riferimento agli altri membri che vanno e vengono dagli altri gradi degli uffici comunali o da aule universitarie; e per questo c'è il solito Alemanno che allarga i cordoni della borsa, soldi pubblici!, e che spera di ricucire con Muti sulla cittadinanza onoraria. Galan ha ripescato Franco Carraro e ce lo ha infilato al posto di Emanuele.

Ed ora sui rispettivi cartelloni. Quello di Roma ancora non si conosce, qui si vive sempre sulla 'suspense', di certo ci sono le due (o tre) opere che dirigerà Muti, la prima alla fine di questo mese, come sempre in faccia a Sant'Ambrogio, e sarà 'Macbeth' di Verdi e, in primavera, la seconda 'Attila' sempre di Verdi. Vespa ha annunciato che nella stagione suc-

cessiva Muti dirigerà tre titoli. Bene, bravo! Del resto della stagione si sa poco; qualche notizia arriva sottobanco dal teatro. Insomma anche in questo, l'Opera di Roma mostra di non essere un teatro di rilievo internazionale come va sbandierando; potremmo anche aggiungere, a significare il suo declassamento di fatto, i concertini che pullulano nella sua stagione, le 'toccata & fuga' (dozzinali concertini volanti, che sono il vanto del vice sindaco uscente Cutrufo); i 'fogli d'album' cosiddetti, e poi i festivalini in giro per l'Italia. C'hanno un archivio storico che nasconde tesori inimmaginabili e non sanno sfruttarli. Basti dire che la più bella mostra che è stata fatta con materiale dell'archivio storico, fu quella che noi organizzammo a Città di Castello, con i bozzetti di Prampolini, prestatici dall'allora Sovrintendente Ernani, con la cura di Maurizio Calvesi. Per queste ed altre ragioni ancora, siamo costretti a pensare che la scelta dei vertici del teatro non sia di Muti, sebbene qualche dubbio su alcune persone l'abbiamo, purtroppo! A Roma manca un management autorevole, prestigioso e competente, come l'ha Milano. A Milano i problemi sono altri; ma Milano come Roma, ha il problema della guida musicale stabile (due o tre opere l'anno significa due o tre mesi di presenza su dodici. E negli altri?). Perché se a Roma Muti c'è e non c'è (due o tre opere l'anno significa due o tre mesi di presenza su dodici. E negli



altri?), a Milano, la anomala posizione di Barenboim è stata sottolineata, anche di recente, da un noto giornalista, il quale ha fatto presente a Lissner che Berlino e Milano, hanno in comune uno stesso direttore, il quale mentre a Berlino è stabile, a Milano no. Come se due grandi case automobilistiche, avversarie nel campionato di Formula Uno, avessero il medesimo pilota, che quando guida la monoposto dell'una non guida quella dell'altra... insomma a parte il paragone automobilistico, il problema esiste. E quest'anno ve ne è un secondo di problema, a Milano. La sfilata in stagione di un numero eccessivo, in

proporzione, di direttori d'orchestra giovani, troppo giovani. Si rischia così - e il maestro Muti l'ha spesso sottolineato mettendo in guardia il mondo dell'opera in Italia - di perdere la nostra più importante tradizione, quella tradizione che il mondo ci invidia e che da ogni parte vengono qui ad imparare.

Barenboim a Milano è direttore scaligero - che vorrà dire? ; Roma vuole nominare direttore a vita Riccardo Muti - ma che gli salta in mente? Si nomina 'a vita' un direttore che è già strettamente legato ad una istituzione; Roma,

invece, dopo aver perso il treno della sua nomina a 'direttore musicale', dopo la figuraccia della mancata cittadinanza onoraria, pensa di rimediare con questo titolo che, nelle circostanze in cui viene proposto, fa solo ridere. Pe fortuna che a Milano Barenboim, e a Roma Muti, comunque, ci sono.

Certo una soluzione per risolvere i nodi ancora da sciogliere nei due teatri, ci sarebbe. Noi proviamo a buttarla lì, sperando che, se non oggi, più avanti faccia breccia. Lissner si trasferisce a Roma e lavora al fianco di Muti. E magari a Milano, entro due o tre anni, arriva Antonio Pappano. Non è possibile? Perché no? Muti con Lissner forse non va d'accordo? Non lo sappiamo, anche se leggiamo di un pubblico disappunto del direttore quando il sovrintendente della Scala, andato a sentire 'Otello' da lui diretto a Salisburgo, non andò a salutarlo; ma in una prossima occasione i due potrebbero far pace; e da questa pace l'Opera di Roma trarrebbe il massimo profitto. Perché all'Opera di Roma con Muti, manca uno come Lissner, mentre a Milano l'arrivo di Pappano, come direttore musicale, risolverebbe non pochi problemi. E Santa Cecilia, rimasta orfana di Pappano? A Santa Cecilia ci penserà Cagli, al suo ottavo incarico. (P.A.) @



LA SCEMA DELLA PAZZIA

Sigismondo' è l'ultima opera, prima del periodo napoletano, di Rossini ed è un lavoro sconosciuto almeno fino alla ripresa al ROF di quest'anno. Il melodramma non piacque al pubblico e fu dimenticato per quasi due secoli. Sigismondo è un sovrano pazzo almeno quanto Giuseppe Foppa, autore del confuso libretto, che però si presenta perfetto per i registi odierni, che si vantano d'essere freudiani o jungiani e che non reggono alla tentazione di ambientare i melodrammi in manicomi tipo quello del film 'Qualcuno volò sul nido del cuculo'. Sigismondo ha il pregio d'essere un matto inedito al contrario dei Don Giovanni, dei Don Chisciotte ecc, e, ovviamente, delle Lucie, Elisabette, Salomè e altre eroine con la testa fuori posto, anch'esse ospitate in istituti psichiatrici insieme a tenori direttamente messi ai domiciliari dalla Legge Basaglia, Da ciò gli urla, gli occhi sbarrati e l'ugola in apnea. Nel 'Sigismondo' gli altri ricoverati sono anch'essi regnanti che s'avvolgono in camicie di forza o bende di mummia eccetto la figlia del Sigismondo che il preveggente Foppa narra essersi salvata dalla pazzia fuggendo al nord ed aderendo ad un movimento di congiurati che ostacolano un traforo. Infatti centrale rimane il coro ; 'No Tav(or)', che anticipa i grandi cori belliniani e verdiani.

Damiano Michieletto, il regista, tratta allo stesso modo anche Don Giovanni che, apparentemente, si muove nei tumulti della rivoluzione francese in un luogo detto Villa Certosina, ma in realtà è prigioniero della sua mente, una non via di fuga, dice il regista, da dove non può uscire come Sigismondo, legato ad un lettuccio e sbertucciato dai regnanti rivali protetti dal Grande Psichiatra ossia dal potere. Questo nuovo filone dell'opera manicomiale rischia di oscurare e travolgere perfino l'estroso spagnolo

Callisto Bieto che aveva ambientato 'Un ballo in maschera' nei gabinetti pubblici di una metropolitana frequentata da un tale paggio Oscar e da un' escort nota come Amelia, in combutta con una certa Ulrica, allevatrice di upupe. Ma l'apice di questa nuova moda avrà come cornice La scala di Milano dove si sta allestendo una nuova edizione de 'La traviata' in una clinica di lusso per cantanti con qualche rotella fuori posto. 'Follie, follie, delirio vano è questo!'; canta Violetta con in testa una parrucca a nido di fagiano mentre Alfredo, precario fuori corso di Livorno, intona uno stornello marinaro. Per l'impervio ruolo della giovane peccatrice era stata interpellata Mara Svenier che ha rifiutato sdegnata la parte, dicendo che il suo ruolo nella lirica è quello di Mamma Lucia. Più facile trovare il Barone; ci si è rivolti, dopo il rifiuto di Massimo Cacciari, baritono da riporto, alla Bocconi mentre l'infame padre Giorgio Germont, preside della Facoltà di Voscienza delle comunicazioni, sarà il maestro di canto di madame Carla Bruni che da giovane trionfò nel ruolo di Annina.

Leporello

In collaborazione con



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA

MASTER

DI I LIVELLO IN

MANAGEMENT DEGLI EVENTI ARTISTICI E CULTURALI


Il Master di I livello in **MANAGEMENT DEGLI EVENTI ARTISTICI E CULTURALI** si propone di fornire i modelli necessari a far acquisire competenze manageriali per la gestione degli eventi connessi al settore artistico-culturale. Il Master si pone l'obiettivo di preparare esperti che, attraverso una formazione multidisciplinare - giuridica, economica e manageriale - possano sviluppare nuove figure professionali in grado di fronteggiare il fabbisogno di competenze da spendere nel settore artistico.

I partecipanti (25 posti disponibili) che conseguiranno il Master di I livello in **MANAGEMENT DEGLI EVENTI ARTISTICI E CULTURALI** potranno trovare collocazione nel mondo del lavoro nel ruolo di responsabile e/o consulente gestionale di aziende dello spettacolo

Informazioni

presso la Segreteria Didattica del Conservatorio all'indirizzo
studenti@consaq.it o

sul sito del Conservatorio all'indirizzo www.consaq.it




**Siamo quelli di sempre,
con più forza per difendere
i tuoi valori.**

La Cassa di Risparmio
della Provincia dell'Aquila
fa parte del Gruppo BPER,
sesto Gruppo Bancario Italiano.



 **CARISPAQ**

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA Spa

 **GRUPPO BPER**

...la Banca della gente

www.carispaq.it