



MUSIC@



LA MUSICA VA A SCUOLA
DONA UN VIOLINO A UN BAMBINO

Charles Rosen spiega Franz Liszt

Morricone ha scritto un film

Ritorno di fiamma per Vieri Tosatti

Orchestra Nazionale dei Conservatori



Testamento del Ministro Galan

LUSSI CHE NON POSSIAMO PERMETTERCI!

I nostri grandi teatri consacrati al melodramma, quattordici in tutto comprendendovi anche santa Cecilia ad essi assimilata, tutti con una storia secolare, sono troppi, e l'Italia non può più permetterseli, specie ora che c'è la crisi. Parola di Giancarlo Galan, per pochi mesi insediato nel ministero che fu di Bondi, che ha aggiunto: oltre tutto, navigano in cattive acque, a causa dei loro bilanci passivi. Sposa la tesi sparagnina del ministro, con un editoriale del TG1, il vice direttore del Sole 24 Ore, Alberto Orioli, il quale quando il suo giornale, durante la disastrosa gestione Riotta, è arrivato a perdere 80.000 copie (dati del sito Franco Abruzzo, mai smentiti!) non ha avuto un susulto professionale ed etico ed un moto di indignazione, come invece gli è preso nel caso dei teatri italiani.

Ma la lista dei lussi che l'Italia non può più permettersi non si ferma ai teatri. La lista di tutto quello che non possiamo più permetterci l'ha resa nota il Ministero di Galan, d'accordo, per casi specifici, con i Ministeri di Brunetta e Gelmini.

- L'immenso sito archeologico di Pompei non possiamo più permettercelo. Occorre dimezzarlo. E l'operazione s'è incaricata di portarla a termine l'incuria e l'inclemenza atmosferica che hanno già distrutto la Caserma dei gladiatori, hanno fatto cascare di recente un muro di cinta ed hanno sepolto sotto le macerie della sua stessa casa, quel 'moralista' che si era opposto al ministro ecc... Dal Ministero arriva l'ordine di non ricostruire, argomentando che una rovina in più o in meno non influenza l'afflusso dei turisti a Pompei. Senza considerare che se tale flusso diminuisse, si potrebbe risparmiare ancora dimezzando i 'vespasiani' (cessi pubblici); per casi di emergenza, epidemia di disturbi intestinali, appositi cartelli multilingue consiglieranno di appartarsi dietro qualche altro muro diroccato.
- Brera e Uffizi sono troppi per una sola nazione, una delle due va chiusa o mandata in malora (per la seconda opzione ci stanno già pensando le infiltrazioni, relativamente alla galleria milanese).
- Sui due Festival del cinema di Venezia e Roma, Galan s'è pronunciato appena insediato: Roma deve chiudere, e se Alemanno si oppone, il Ministero si è proposto di far cadere Alemanno (non ci vuole molto con tutte le buche di Roma, da quando il sindaco gira in moto) e metterci un altro sindaco che nel suo primo atto pubblico firmi la chiusura del festival romano. A meno che la laguna non inghiotta Venezia; ed allora il problema si risolverebbe senza traumi per Roma
- Colosseo e Arena di Verona. Sono troppi due grandi anfiteatri romani; in questo caso è da sacrificare l'Arena, nonostante il sindaco Tosi si sia fatto incatenare alla sovrintendenza; perché per il Colosseo, che stava andando in malora, s'è trovato un grullo che paga il restauro, lo scarparo Diego Della Valle.
- Il numero dei castelli federiciani, in Puglia e nelle altre regioni, va drasticamente ridotto. Più precisamente, per la Puglia, il Ministero ha optato per il mantenimento del solo Castel Del Monte - troppo solido e ben piantato, abbatterlo costerebbe troppo; ma quelli di Barletta, Trani ecc... vanno smessi. A quello dell'Aquila c'ha pensato il terremoto. A proposito dell'Aquila, il suo grande centro storico comporterebbe una spesa enorme. Non si ricostruisce! e il Ministro s'è impegnato a far osservare il suo ordine.
- Paestum o Agrigento? Per i templi antichi, la scelta non è stata ancora fatta tra Paestum e Agrigento. E forse il Ministero potrebbe anche soprassedere, visto lo stato di abbandono in cui versano quei due siti. Troppo malandati, cadranno da soli, tempo al tempo.
- Torre di Pisa, nonostante sia unica - e meno male! - kaputt! Ogni giorno sembra stia lì lì per cadere, e non cade mai. Il Ministero s'è stancato di iniettarli regolarmente nelle fondamenta un siluro di soldi e cemento ed ha assunto una decisione drastica: lasciarla pendere fino al suolo.
- E Parma, con tutta quella roba da mantenere? Teatro Farnese, Teatro Regio, Giuseppe Verdi, Parmigiano? Cosa salvare? Il parmigiano naturalmente; i teatri mica si mangiano? E Verdi? Peppino il brontolone, chiusi i teatri, ce lo togliamo, senza infierire, dalle scatole.
- Pesaro allora? Per Pesaro è prevista una legge speciale. Rossini Kaput! Ma, per onorare la memoria del musicista, viene protetto lo 'squaquarello', formaggio cremoso che piaceva tanto al grasso Gioacchino che così sarà ricordato dai posteri.
- E ville, castelli, dimore principesche salvate dal FAI, contro la volontà del ministro? Il Ministro, dopo anni, s'è reso conto che quell'affidamento fu un errore madornale; anche perché ora non sa più come toglierli e chiuderli, a

causa delle esorbitanti spese di manutenzione. Ma finchè c'è il FAI, 'fai pure', ha detto ironicamente.

- Biblioteche ed archivi? In Italia sono decisamente troppi. Anzi un autentico inutile lusso le centinaia di archivi polverosi ed anche la Biblioteca ambrosiana e quelle 'nazionali' di Firenze e di Roma. Tre addirittura. Che ce ne facciamo di tre, se per buona parte hanno tutte le stesse cose? Il Ministero ha già avviato un processo di digitalizzazione, alla fine del quale, in sei CD, due per ciascuna, le avremo in ogni casa, senza doverci spostare per andare nelle rispettive sedi che, a quel punto, potranno esser adibite a deposito/garage per le preziose macchine blu. Dopo l'apertura dell'Archivio Zeffirelli, recentemente inaugurato dal Ministero, le altre tre biblioteche potremmo anche chiuderle subito, risparmiando pure sulla digitalizzazione. E le Accademie? Lincei, Crusca... possiamo ancora permettercele? 'La seconda conserviamola; in tempi di razionamento di viveri può servire a fare il pane; alla prima, invece, ci ha pensato la collega Gelmini con la razionalizzazione delle scuole superiori', dice il ministro. Ministro Galan: 'Lincei!; 'Lincei', 'Licei', che differenza c'è?

Infine, una decisione senza pari s'è presa per l'immenso 'Foro Romano', dopo l'ultimo allagamento. 'Allargare il foro, ha ordinato il ministro a Broccoli, in modo che possiamo metterci dentro anche altre rovine, e poi copriamo tutto con la monnezza di Roma e d'Italia; così preserveremo quelle storiche rovine per le generazioni future.

Da qualche parte, senza passare per la burocrazia ministeriale, nella quale coloro che vorrebbero ancora la bella Italia, confidano per le sue lungaggini, si è passato alle vie di fatto. Il bel monumento in bronzo dorato di Arnaldo Pomodoro che campeggia nella piazza principale di Belluno, è stato messo all'asta, visto che né i fulmini sono riusciti a scioglierlo, e neanche gli immigrati che, quando hanno capito che non era fatto di rame, richiestissimo, bensì di bronzo dorato, l'hanno lasciato lì dov'era. Con queste operazioni i Ministri sperano di ridurre drasticamente il numero dei turisti e, di conseguenza, la monnezza che procurano, scorazzando per la nostra bella Italia!

Anonimi 1 e 2

****(Gli autori di questo editoriale hanno preferito non mettere i loro nomi per salvarsi dalla foga dimezzatrice del Ministro).***

...questi lussi, possiamo ancora permetterceli?

Attenendoci scrupolosamente a quanto si legge nei siti del Governo, del Quirinale, del Parlamento, delle Questure ecc... apprendiamo che:

-Possiamo permetterci tutti gli organi centrali dello Stato. Una notizia dell'ultima ora ci dice, a tal proposito, che i bilanci di tutti gli organi costituzionali negli anni 2012, 2013 e 2014 saranno mantenuti tali e quali agli anni precedenti. Tutte le spese coperte. In fondo poco più di 3 miliardi di Euro l'anno (si risparmierà, intervenendo sulla spesa statale, con una riduzione di 20 miliardi). Cosa sono 3 miliardi a fronte del debito pubblico?

-Possiamo permetterci ancora 71.997 macchine blu; il taglio necessario di tre unità è stato già fatto, quest'anno, quando erano 72.000. Al taglio delle cilindrato, invece, non si è proceduto, perché tagliandole le cilindrato dovevano tagliarsi anche le macchine, e, d'inverno, si va incontro al freddo ed alla pioggia. Se ne riparla in estate. Per bilanciare il taglio già operato, seppur non richiesto, alla Difesa hanno acquistato 19 maserati, cilindrato 4000, dal costo contenuto e made in Italy. Un affare. Il sindaco Alemanno, andando controcorrente e senza che nessuno glielo abbia chiesto, nonostante vanti un esiguo parco macchine comunale di 200 unità, ha detto che vuole portarle a venti (una per circoscrizione, tanto lui va in moto!).

-Il numero dei Parlamentari siamo costretti a non toccarlo, per un fatto estetico. Per evitare lo spettacolo delle Camere semivuote. A tal proposito i parlamentari saranno pagati di più se partecipano alle sedute. (In caso di tagli, anche i non eletti si ritengano arruolati e stipendiati). Altrimenti dovremmo tagliare per tre quarti i due emicicli, con una spesa di ristrutturazione non indifferente.

-Le province possiamo ancora permettercele, anche perchè non sapremmo dove mettere quelle migliaia di impiegati e funzionari e consiglieri che abbiamo insaccato nei palazzi. Le province costano davvero poco, una quindicina di miliardi che sono poi un'inezia rispetto al nostro debito pubblico. Né lo ridurrebbero in maniera plausibile, qualora in un secondo tempo si decidesse di tagliarle, facendo scempio della loro storia.

ERRATA CORRIGE

Sul numero precedente abbiamo lamentato la mancanza di una direzione 'stabile' o 'musicale' nei due più importanti teatri italiani, Milano e Roma. A tempo di record siamo stati accontentati con la nomina di Barenboim a direttore 'musicale' della Scala fino al dicembre 2016, quando finalmente inaugurerà la stagione con Giuseppe Verdi; e di Muti a direttore 'onorario' dell'Opera di Roma, addirittura 'a vita'.

EDITORIALE _____	3
Lussi che non possiamo più permetterci	
PROGETTI.I _____	6
Music@ per l'Expo 2015 <i>a cura della redazione</i>	
PROGETTI. II _____	7
L'olio di Cecilia: La musica va a scuola <i>di Dario Cusani</i>	
PROGETTI.III _____	9
Voglio fare un film <i>di Ennio Morricone</i>	
RITORNI _____	11
Il compositore va alla guerra <i>di Vieri Tosatti</i>	
Partita a pugni <i>di Maria Grazia Teodori</i>	
Il caro Vieri <i>di Franco Mannino</i>	
PAGELLE _____	15
Orchestra Nazionale dei Conservatori <i>di Franco Piersanti</i>	
EDITORIA _____	16
In italiano tutte le lettere di Mozart <i>di Marco Murara</i>	
FOGLI D'ALBUM _____	18
Co2 – Crisis Opportunity	
SAGGI _____	19
I sentimenti nella lirica medievale europea <i>di Roberto Antonelli e Roberto Rea</i>	
MUSICA PROIBITA _____	22
Viktor Ullmann <i>di Raffaele Pellegrino</i>	
MUSICA & SCUOLA _____	26
Chi prepara gli insegnanti? <i>di Renzo Giuliani</i>	

ANNIVERSARI _____	29
Il nuovo mondo sonoro di Liszt <i>di Charles Rosen</i>	
Liszt in foto <i>di Giulia Mariti</i>	
DiscoLiszt <i>di Umberto Padroni</i>	
LIBRI _____	42
<i>di Roberta Bellucci</i>	
LETTO SULLA STAMPA _____	44
<i>Il Sole 24 Ore</i>	
OMNIBUS _____	45
<i>a cura della redazione</i>	
LETTERE _____	46
<i>a cura della redazione</i>	
NUOVI STRUMENTI _____	48
Organo Zanin al Casella <i>di Claudio di Massimantonio</i>	
MUSIC@ _____	49
Anno settimo	
ARIA DEL CATALOGO _____	50
Soprano di scoloratura <i>di Leporello</i>	

Conservatorio "Alfredo Casella"

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



Bimestrale di musica
Anno VII. N.26 Gennaio - Febbraio 2012
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:

Roberto Antonelli, Roberta Bellucci, Dario Cusani, Claudio di Massimantonio, Renzo Giuliani, Giulia Mariti, Ennio Morricone, Marco Murara, Raffaele Pellegrino, Franco Piersanti, Umberto Padroni, Roberto Rea, Maria Grazia Teodori

Abbiamo ritrovato e ripubblichiamo testi di:
Franco Mannino, Charles Rosen, Vieri Tosatti

Letto sulla Stampa:
Marina Castellaneta (Il sole 24 Ore)

 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



EXPO 2015. A CHE PUNTO SIAMO?

Nei mesi a cavallo del tragico terremoto del 2009, che sconvolse L'Aquila e l'Abruzzo, Music@ pubblicò un bel florilegio di progetti e di idee, intitolato 'Suoni per l'Expo 2015' a firma di noti artisti italiani, indirizzandolo a mò di proposta agli organizzatori dell'Expo milanese, senza averne ricevuto formale richiesta. Semplicemente, per scongiurare che l'Esposizione milanese si trasformasse in un sacco della città, in una nuova annunciata cementificazione di Milano, nonostante le buone intenzioni. Con quei progetti Music@ voleva ricalcare le storie di tante altre precedenti esposizioni, che oggi ancora si ricordano, non solo per i paesi che vi si fecero conoscere per la prima volta, obiettivo oggi inutile da perseguirsi nel villaggio globale, quanto per le manifestazioni culturali che le accompagnarono. La gran parte di progetti nacque all'insegna del tema che l'Esposizione milanese s'era prefissa come parola d'ordine: 'Nutrire il pianeta, energia per la vita'. La sig.ra Moratti, allora sindaco di Milano, alla quale inviammo la nostra rivista, volle gratificarci di una sua lettera di ringraziamento nella quale ci assicurava che avrebbe passato quei progetti, che anche Lei giudicava molto interessanti, ai responsabili delle manifestazioni culturali da affiancare all'Esposizione; di conseguenza quei progetti sarebbero finiti nelle mani di Francesca Colombo, responsabile dei progetti culturali per l'EXPO, ed in quelle nobilissime della principessa Borghese, incaricata di coordinare le proposte culturali, con devota attenzione. Poi le elezioni hanno mandato a casa la sig.ra Moratti e, immaginiamo, anche la principessa Borghese; mentre Francesca Colombo è frinita a Firenze a fare il sovrintendente del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Al loro posto ci sono ora il sindaco Pisapia, il direttore generale Sala, e l'architetto Boeri. Che fine hanno fatto quei progetti? Se Sala e Boeri ne hanno perso le tracce ce lo dicano, glieli inviamo volentieri nuovamente. Ce lo chiedono gli autori di quei progetti.

**Giorgio Barberio Corsetti, Giorgio Battistelli, Paolo Cavallone, Azio Corghi,
Emma Dante, Filippo del Corno, Lorenzo Ferrero, Francesco Filidei,
Mauro Lanza, Michelangelo Lupone, Franco Marcoaldi,
Riccardo Panfili, Marco Stroppa.**



Dona un violino ad un bambino

L'olio di Cecilia

di Dario Cusani

La Fondazione Cusani si è fatta promotrice di una lodevole iniziativa nel campo dell'educazione e della pratica musicale, prendendo a modello il cosiddetto 'Sistema' venezuelano, ideato da Abreu, oltre trent'anni fa. Donare strumenti per formare nelle scuole Orchestre 'Fratelli d'Italia'. In aiuto dell'iniziativa un produttore oleario, Tuscus.

L'avventura è cominciata pochi anni fa. Concerto a Santa Cecilia, Roma, ottobre 2008. Suona una sconosciuta - tale era per me - Orchestra venezuelana 'Simon Bolivar', direttore un altrettanto sconosciuto, per me naturalmente, Gustavo Dudamel di 28 anni. Sono sorpreso perché i



"giovani" direttori in Italia, a 30 anni e più, non hanno ancora diretto un'orchestra! Ma quando vedo entrare l'orchestra il mio stupore cresce a dismisura, perché in orchestra siedono giovani e giovanissimi. Attaccano la Prima sinfonia di Gustav Mahler, 'Il Titano'; esecuzione fantastica, trascinante. Dopo l'intervallo gli orchestrali rientrano con una divisa dai colori sgargianti (rosso, azzurro, giallo: i colori del Venezuela) insieme al direttore che attacca musiche sudamericane, l'orchestra ondeggia sul palco, i ragazzi fanno la hola mentre suonano, poi a gruppetti si alzano e danzano suonando. Il pubblico di Santa Cecilia a sorpresa quella sera si alzò in piedi e danzò con l'orchestra. Il tempio della musica malamente definita "colta" sembra uno stadio di giovani con gruppo rock. Applausi scroscianti, pubblico in delirio!

Scoprii quel giorno che la mia adorata musica classica, tanto elitaria in Italia, può essere musica allegra e trascinante, e può anche rivolgersi ai giovani che da noi si sono tristemente allontanati. E scopro anche che, nel lontano Venezuela, un mondo a me

sconosciuto che mi fa credere nuovamente nelle possibilità della musica classica di andare tra la gente. Scopro il progetto di Abreu e decido di creare con il mio gemello Sergio, la Fondazione a nome di nostro padre Gabriele, appassionato di musica jazz suonata a orecchio e che aveva voluto che studiasimo il pianoforte noi due e nostra sorella Fabrizia. Poi avevo continuato solo io e la musica mi aveva accompagnato per sempre.

Mi convinco che la musica deve essere portata nelle scuole elementari dove teoricamente dovrebbe già essere insegnata, ma nessuno lo fa. Nasce così il progetto 'La Musica va a scuola' e grazie a quelle combinazioni fortuite che la vita ti riserva quando una cosa deve andare in porto, a novembre conosco il prof. Sasso, preside della scuola Basile (640 bambini dai 3 a 11 anni, quartiere periferico di Torre Angela a Roma). Era pronto a chiamare l'Accademia di Santa

Cecilia per portare la musica nella sua scuola, invece mi presento io. Ci accordiamo immediatamente e il 22 dicembre presentiamo il progetto ai genitori con un concerto nel teatro della parrocchia. A gennaio 2009 iniziamo l'insegnamento gratuito della musica con la propedeutica (lettura delle note, ritmo ecc...), il coro, poi le percussioni e il flauto. I risultati sociali sono eccellenti come risulta dall'osservatorio creato in collaborazione con le Università Tor Vergata e Roma Tre: la musica è un "toccasana" per i bambini; e ce lo confermano quotidianamente confermato dai genitori che nel saggio di giugno possono apprezzare anche i risultati musicali ottenuti in pochi mesi. Ad aprile 2010 un'altra

combinazione incredibile! Incontro Mariangela Carante, ex ambasciatrice in Venezuela, alla quale racconto il mio progetto e mi presenta Mirian Gutierrez Sarpe, responsabile in Italia del 'Sistema' di Abreu, che mi invita a Caracas a visitare i 'Nucleos' dove fanno musica quattrocentomila bambini. A luglio in 10 giorni giro il Venezuela verifico il progetto "rivoluzionario" di Josè Abreu che aveva usato la musica come strumento di riscatto sociale e in 35 anni aveva 'salvato' da un futuro di violenza e delinquenza oltre due milioni di bambini che vivevano nei 'barrios' - agglomerati di baracche accatastate sulle colline che circondano Caracas. Nella cittadina di Barquisimeto vedo le Manos blancas' una scuola per bambini sordo-muti che 'cantano' con le mani ricoperte da guanti bianchi mentre, di fianco, bambini con handicap fisici di tutti i tipi, cantano la musica con la voce. Una scena struggente che mi fa capire ancora di più quanto la musica possa essere un'arma di riscatto sociale e umano per persone colpite duramente dal destino, ma mai sconfitte. A Caracas, avvicino Gustavo Dudamel. Mi dice che nel 2000, a 22 anni, aveva diretto l'orchestra del teatro San Carlo di Napoli. Una cosa possibile solo attraverso il rivoluzionario Sistema Abreu che fa suonare subito i bambini in

orchestra. Gustavo aveva iniziato il violino a 4 anni e quando a 12 anni il direttore d'orchestra tarda ad arrivare, chiede di provare lui e salito sul podio comincia a rifare i gesti che da tanti anni vedeva fare al direttore di turno. Questa occasione e il suo talento, lo portano subito alla scuola di direzione d'orchestra e quando nel 2000 è invitato a Napoli, dirigeva già da 10 anni ed aveva un repertorio di tutto rispetto anche per una storica Orchestra come quella del San Carlo. Il viaggio a Caracas porta subito i risultati. A

ottobre invito a Roma Susan Siman, tutor del Sistema venezuelano che avvia i 110 bambini delle prime elementari allo studio del violino e violoncello. Insieme al coro, flauti e percussioni danno vita alle Orchestre Fra-



Dario Cusani con Josè Abreu

telli d'Italia. Il 22 dicembre 2010 fanno il primo concerto di Natale alla scuola Basile. Così il Sistema Abreu è concretamente approdato in Italia e per la prima volta i bambini di una scuola elementare hanno formato una orchestra. Ad aprile 2011 invito a Roma Luis Ibarra, altro tutor del Sistema Abreu, che imposta in una settimana il programma del concerto di che si terrà il 27 maggio a Roma al quale i bambini della Basile hanno invitato il Presidente Napolitano per fargli ascoltare una esecuzione speciale dell'Inno d'Italia.

Claudio Abbado, da dieci anni sostenitore di Josè Abreu, si sta impegnando per creare ufficialmente un 'Sistema Italiano' di Orchestre, sul modello di quello venezuelano, per divulgare la musica tra i bambini delle periferie disagiate perché possa aiutarli a diventare adulti e cittadini migliori.

Da qualche settimana acquistando confezioni da due litri di olio extravergine di oliva, 100% italiano, nella catena di supermercati 'Elite', imbottigliato dal frantoio Tuscus, si contribuisce alla realizzazione ed al successo del progetto 'DoReMi. Dona un violino a un bambino!'. Olio benedetto da Cecilia, la santa protettrice della musica.

Informazioni: www.fondazionecusani.it @



Senza musica nel paese che non c'è

Voglio fare un film

di Ennio Morricone

Ennio Morricone, all'indomani della sua esperienza di presidente della giuria del Festival internazionale del film di Roma, rivela un suo soggetto cinematografico raccontato tanti anni fa a Pasolini e Fellini, e successivamente anche a Montaldo.

Questa storia - in realtà un soggetto cinematografico - la raccontai la prima volta molti anni fa a Pasolini, mentre lavoravo ad uno dei suoi film. C'era una volta un paese perfetto, straordinario, dove regnava una pace sociale fantastica. Tutti si volevano bene. Un paese che tutti noi vorremmo esistesse davvero.

Questo paese non aveva un governo, aveva tuttavia un capo che, giustamente, si compiaceva della situazione in cui viveva il suo popolo. Il quale popolo, per mostrare a tutti il proprio stato d'animo, sfruttava i colori dei vestiti: il bianco contraddistingueva chi era sereno, i colori scuri quelli che sereni non

erano. Quel popolo, inoltre, non conosceva l'orologio, perché l'orologio avrebbe procurato ansia. Un paese quasi inerte. Un giorno al capo di quel popolo venne in mente che c'era ancora qualcosa capace di turbare gli animi del suo popolo: era la musica, in grado di modificare profondamente gli animi.

E così la bandì dal suo paese. La sua proibizione trovò consenzienti alcuni cittadini, ma dissenzienti altri che si coalizzarono per eludere quel divieto. Imponendo quel divieto al suo popolo, il capo divenne un dittatore. Ma le naturali inflessioni melodiche del parlare ed il conseguente ritmo, non potevano essere eliminati del tutto.





Di conseguenza, coloro i quali dissentivano da quella imposizione sfruttavano qualunque occasione, anche quelle offerte dalla quotidianità, per dar vita ad una parvenza di melodia e di ritmo. Tutti parlavano come robot, senza inflessioni.

I suoni di tutti i giorni divennero una 'nuova' musica, ma organizzata. La situazione volgeva verso la tragedia e il capo-dittatore avvertiva questa contrapposizione, pur non dichiarata. Una notte fece un sogno.

Sognò che andando sulla riva del mare quando il mare diventava verde, cioè verso le prime ore del pomeriggio - in quel paese era il mutare del colore del mare a scandire le ore del giorno - avrebbe avuto una grande rivelazione. Sperando di far tornare la pace sociale, raccontò al suo popolo questo sogno, e capo e popolo si recarono il giorno convenuto ed all'ora convenuta, in riva al mare. E cosa accadde?

Accadde che, uscendo disordinatamente dalle acque, s'erano dati convegno davanti a quella folla, tutti i grandi musicisti della storia, i quali cantavano e suonavano la loro musica (Nel montaggio, questo racconto 'cinematografico', prima commentato dalla mia musica, prevedeva che, alla fine, tutti i più grandi musicisti cantassero insieme) Il capo comprese la lezione e tolse quel suo dannoso divieto.

Cosa insegna questa storia? Insegna che la musica vinse, e che in quel paese tornò la serenità.

Quando lo raccontai a Pasolini, gli diedi inizio e fine del racconto; il resto avrebbe dovuto inventarlo lui.

Ero molto interessato a capire come Pasolini avrebbe immaginato la rivoluzione di quei cittadini che, non potendo fare a meno della musica, sfruttavano ogni mezzo per eludere quel divieto, senza dare nell'occhio. Pasolini, alla fine del racconto, chiamò Fellini a telefono, il quale ci raggiunse in taxi immediatamente; feci anche a lui lo stesso racconto e, dopo averlo ascoltato, disse: "vorrei fare un film su questa storia, adesso, però, non posso perché devo fare un film su San Paolo - il film su San Paolo non l'ha mai fatto.

Non fece mai neanche quel mio film, ma poco dopo fece 'Prova d'orchestra'.

Anche lì c'è la rivoluzione per scelta dei musicisti, anche se spostata: prima la rivoluzione e poi l'arrivo del direttore che distrugge con un fortissimo colpo di gong la rivoluzione dei musicisti e li comanda a bacchetta. Non voglio essere presuntuoso, ma l'idea di 'Prova d'orchestra' c'era in quel mio racconto: il dittatore /direttore fa rinascere la musica, anche se tristissima. La mia 'favola' insegna che la musica è indispensabile, fa parte della nostra vita, e che i cittadini di quello strano paese, quando si resero conto di non poterne fare a meno, trasformarono in musica i suoni di ogni giorno. @



Premesso, accertato e considerato... Rendo conto

Il compositore va alla guerra

di Vieri Tosatti

Di Vieri Tosatti negli ultimi anni si è spesso parlato, ma solo in relazione al cosiddetto 'Caso Scelsi'. Mai della sua figura e della sua musica. L'Accademia Filarmonica riprende la sua celebre ed eseguitissima 'Partita a pugni', e per l'occasione, torniamo a parlare di lui, riproponendo una sua accorata autodifesa, che è anche un bilancio della sua attività dal 1940 al 1970.

In data odierna apposta a calce, trascorsi nove anni dal trentennio in causa e pertanto con ampia prescrizione di qualsivoglia ricorso o querimonia, io qui scrivente Vieri Tosatti,

PREMESSO

che nel corso del nominato trentennio ho svolto attività primaria di autore musicale - attività esplicantesi nell'ambito teatrale come anche in quello concertistico.

ACCERTATO

che effettivamente tale attività ebbe concretezza in un repertorio costituito

- da cinque drammi recanti i titoli 'Il Sistema della dolcezza', 'Il Giudizio Universale', 'L'Isola del tesoro', 'La Fiera delle Meraviglie' e 'Il Paradiso e il Poeta';
- da due cantate nominate 'Partita a pugni' e 'Requiem';

- infine da un certo numero di opere sinfoniche e cameristiche per la di cui specifica si rinvia ai cataloghi editoriali E.O.T.,

CONSIDERATO

che nell'anno millenovecentosettanta veniva a cessare l'attività in questione, che due opere occasionalmente composte poi nel 'settantasette non bastano a configurare un sostanziale proseguimento dell'attività, che è dunque logico, peculiare, nonché del tutto legittimo il riguardare oggi i fatti come storicamente datati, io qui, a mezzo della presente scrittura

RENDO CONTO

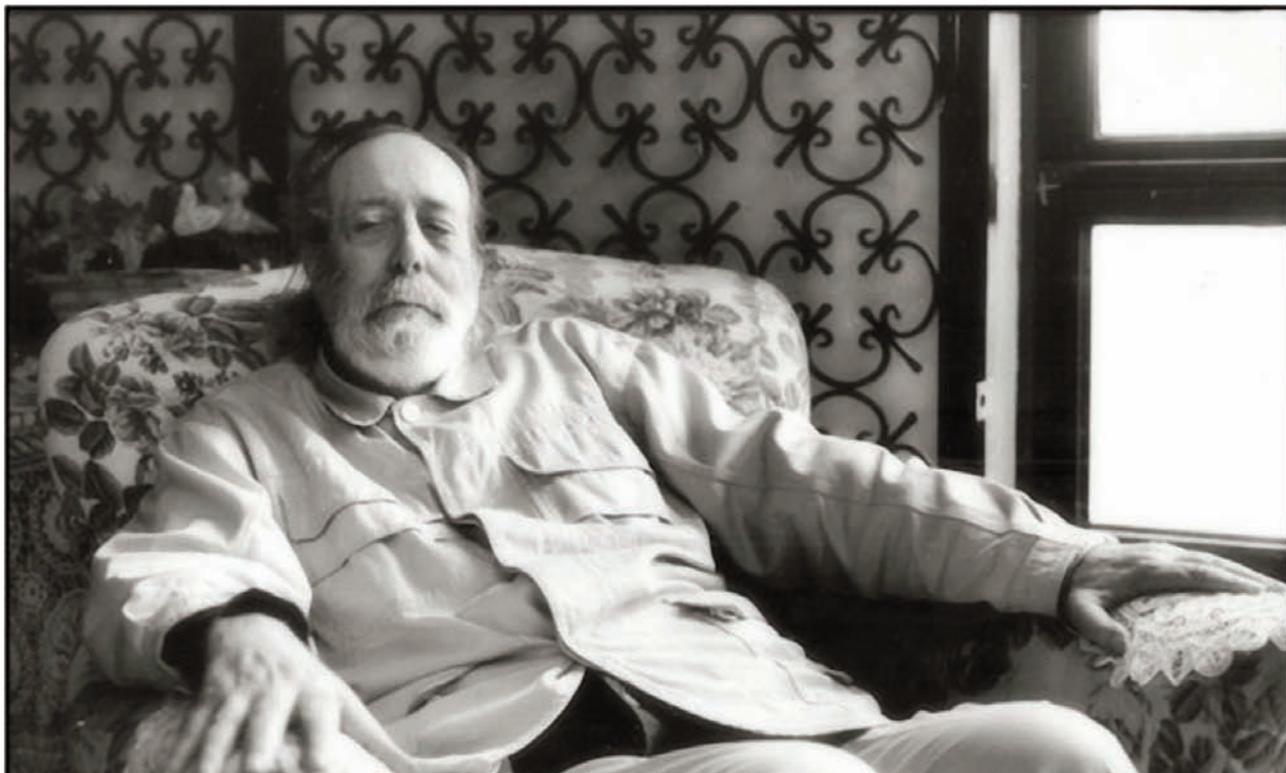
del mio aspetto di autore musicale. Non so se avrei saputo procurarmene un altro ugualmente fastidioso - per me e per il prossimo: un aspetto indisponente: caustico senza averne intenzione, polemico semplicemente per non esserlo affatto, dissacrante

(se talvolta ho scherzato), scherzevole (tutte le volte che ho fatto sul serio) - un aspetto di dubbia collocazione, a 'Dio spiacente ed a' nemici sui'. Gli esteti del 'nuovo', hanno visto di mal'occhio in me la serietà di mestiere, nonché quel minimo di versatilità che doveva pur concorrere alla mia formazione estetica; i seguaci della 'tradizione', sgomenti per via che la mia tradizione non coincideva per nulla con la loro, erano viepiù indispettiti da certe peculiarità del mio linguaggio d'arte che dovevano al loro orecchio suonare quali sofisticazioni, o addirittura mistificazioni.

Dal mio canto, non sopportavo dei primi la cialtroneria, né dei secondi la rozzezza; e al fine di non creare malintesi, più di una volta m'è occorso trattare a pesci in faccia gli occasionali - mai richiesti - alleati. Logicamente, ho pagato: ho pagato col bando e l'emarginazione, con l'interdizione delle mie opere dal consorzio ufficiale.

Ho avuto in compenso libertà e una relativa pace, così che a conti fatti non mi considero in perdita sul piano personale. Sul piano artistico il bilancio è enigmatico: troppi fattori vi si connettono, di portata eccedente la vita e i fatti di un singolo autore; ma dacché (come tutti gli uomini complicati) io amo le schematizzazioni, ridurrò a due tutte le ipotesi con le implicazioni annesse:

Prima ipotesi: La nostra tradizione (d'ora in poi alla parola 'tradizione' darò il vero significato) la nostra tradizione di musica occidentale è davvero entrata in agonia da un secolo ormai: altro non si attende che il se e il quando e il come nascerà una qualche tradizione sostitutiva. In tal drammatico contesto di 'Sangerdammerung', il senso della mia musica sarebbe puramente quello (peraltro non spregevole) di nostalgica reminiscenza d'un mondo che fu - 'te-



stimonianza di un costume', direbbe il critico; - attaccamento al paradiso perduto, dico io.

Seconda ipotesi: Cento anni fa, la nostra musica è solo entrata in crisi: crisi di crescita all'inizio, poi di involuzione e di stasi: una crisi assai prolungata, ma in sincrono con lo stato generale dell'umanità: per cui, dopo tanta amarezza e disillusione, dopo tanta stupidità di artisti e organizzatori e critici, si riprenderà un giorno tout-court a far musica.

Questa seconda ipotesi (Sangerstockung) ha parecchio di inverosimile, ma d'altronde "ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio ...". In tal caso, ecco che il mio operato assume i tratti di un resipiscente segno premonitore; - più ambiziosamente, la mia musica sarebbe già essa un rintreccio di quei fili lasciati cadere dopo il Parsifal'.

Non si creda ora che in entrambe le ipotesi sia implicita l'attribuzione di un altissimo merito alle mie opere, in contrasto col dubbio iniziale. Il valore di esse (ripeto: enigmatico ai fini del bilancio) resta comunque un valore relativo: relativo soprattutto all'epoca - maledettissima - che viviamo, e va stimato secondo un criterio di indirizzo anzi che di conseguimento: in tal senso, è vero, esse rappresentano un evento unico per il nostro secolo, e non sarò io a negarlo. Il 'conseguimento' è un'altra faccenda: oltre alla scomoda personalità, io sfoggio infatti una scomodissima produzione.

Vero è che lo 'scomodo' in arte può denotare nobiltà di classe (la grande arte non è comoda); sta di fatto però che il dire 'scomoda' la mia musica, è dir poco:

essa letteralmente suona male - dato certo e irrimediabile: di qui la perplessità. Se vogliamo fare confronti, non parliamo di Strauss o Debussy - perfetti in assoluto oltre che grandi musicisti: tanti minori e minorissimi recenti mi surclassano nell'efficace e determinante realizzazione dei prodotti. Come mai? Io non credo di essere meno abile di Poulenc o di Britten; so per certo invece che è la mia musica ad essere meno docile della loro nel lasciarsi assettare, nel lasciarsi comporre e strumentare convenientemente.

Qui apro una parentesi: Ho udito sovente affermare che Robert Schumann 'strumentava male'.

Non sono d'accordo: ho immaginato differenti soluzioni per le partiture schumanniane, ma salvi rari casi, non ne ho escogitate di migliori; il che significa che la musica di Schumann, sì congeniale al pianoforte, non si adatta bene all'orchestra. Nel caso mio diremo allora che la mia musica non s'adatta all'orchestra né al pianoforte, né ad alcun'altra formazione sonora di questo mondo: semplice e triste. Ma neppure sarebbe tanto triste (vedi precedente elogio della 'scomodità'), se non fosse che troppo si eccede la misura: si rasenta l'assurdo o magari (ecco la contraddizione) l'insipienza, da parte d'un autore che gli stessi nemici reputano, in materia, sapientissimo. Ahimé, questi pensieri sembrano avvalorare l'ipotesi prima - la 'Sangerdammerung'!: Se all'età d'oro della 'tradizione' non appariva intralcio plausibile fra intento e conseguimento, se per Johann Sebastian Bach l'invenzione fu tutt'uno con la



realizzazione, meno di un secolo dopo siamo già alla dicotomia dell'arte 'comoda' e 'scomoda'. Beethoven è indubbiamente scomodo: tanto più lo è, quanto più è grande; è comodo Mendelssohn - e tanto più, quanto più superficiale. Anche le partiture di Wagner - nonostante le folgoranti concezioni timbriche - risultano di massima, se non difettose, certo impari all'idea; comunque, solo un genio di quella mole poteva ancora cent'anni fa permettersi il lusso di concretare in modo quasi perfetto idee tanto elevate. Dopo lui, allo scopo di ben confezionare la produzione, i musicisti hanno prudentemente composto giochetti. Io non ho voluto giochetti, e le mie opere suonano male: ogni cosa ha il suo prezzo - già lo si è detto. Però - accidenti! - il prezzo dei giochetti fu per contro irrisorio. Igor Strawinsky, piazzista prestigioso, avvalendosi di qualche campione genuino, di molti altri fasulli, e di una sempre vigile ciarlataneria, convinse il mercato mondiale sulla bontà della merce; il 'giochetto' riuscì un affarone: ciascuno conseguì la propria arte fittizia e il proprio autentico tornaconto. Da allora, per ogni presentazione di musica nuova fu fatta d'obbligo la seguente giaculatoria: "... l'autore, rifuggendo dalle facili vie dell'imitazione Straussiana, si è impegnato nell'arduo assunto della sperimentazione ..." e via dicendo.

A nessuno mai passò per la testa che, non soltanto

più originale, ma più corretto sarebbe stato il rovesciamento dell'antitesi; giacché un'ipotetica prassi di 'imitazione Straussiana', per discutibile che sia, risulterebbe - essa sì! - cosa ardua, al contrario dell' assunto 'sperimentatorio' - merce di largo consumo, alla portata di tutte le tasche. Basta con simili tristiziel, che forse (illusione?) han già fatto il loro tempo. Ho da parlare della mia musica; ma in quali altri termini? E' forse utile un ragguaglio sull'ambigua costituzione di essa - causa appunto di scomodità e cattiva resa nelle esecuzioni.

La mia scrittura musicale non si articola mai in un senso propriamente ritmico, né propriamente armonico o melodico o coloristico: essa è polivalente e di continuo slittante nell'una o nell'altra estrinsecazione.

L'essenza del discorso ha natura armonica (stessa indole una buona esecuzione manterrebbe alla poetica risultante); ma il tessuto connettivo essendo di articolazione melodica, ne consegue che l'una o l'altra parte deve di volta in volta confluire con incidenza variabile nella complessiva motivazione armonica (non già a scopo di contrappunto!). Persino momenti di suggestione coloristica (ad esempio, la nuvola del 'Poeta') son trattati col medesimo procedimento di parti reali concepite alternativamente in funzione verticale. Se si è capaci in sede esecutiva di realizzare il contesto con chiarezza, è già

IL CARO VIERI

"... Un capitolo tutto a sé merita il caro Vieri Tosatti, uomo meraviglioso che pur essendo diventato completamente cieco, non ha perso la sua vivacità d'ingegno e la sua gioia di vivere. Vieri, come tutti i geni che non sono altri che bambini, amava fare gli scherzi. Ricordo che una volta, invitato a casa sua, sostai per un momento davanti alla porta d'ingresso, per mia fortuna, perché due ospiti che mi precedevano avevano già suonato il campanello. La bella voce di Vieri disse: "entrate è aperto". I due malcapitati spinsero l'uscio, entrarono e sulle loro teste si rovesciò tutta l'acqua contenuta in un recipiente... chiunque oggi scriva opere, ha seguito in qualche modo le indicazioni rivoluzionarie che Vieri Tosatti ha fornito con la sua opera "Partita a pugni"... se non fosse esistita, a Visconti non sarebbe mai venuto in mente di scrivere il libretto per Hans Werner Henze Maratona di Danza, la cui prima esecuzione ebbe luogo a Berlino nel 1957, cioè quattro anni dopo la prima veneziana (1953) dell'opera di Tosatti. A me sembra più importante un'innovazione teatrale, che ha fornito infiniti spunti a un'intera generazione, di un'innovazione del linguaggio. Ché forse molti fra i più immensi geni della storia hanno rinnovato il linguaggio?! Visconti si era tenuto al corrente delle nuove concezioni di Tosatti fin dall'apparizione del suo "Sistema della dolcezza". Di recente è scoppiata una grande polemica tra alcuni critici e Tosatti... A parte la vicenda squallida, in cui mi guardo bene dall'entrare, da tutto ciò si deducono due cose: la prima è che Tosatti ha le carte in regola, che sa riproporre qualsiasi linguaggio e solo in base a questo sistema è possibile diventare compositori, lo diceva Schönberg... la seconda, è che Tosatti ha inventato un nuovo modo di fare teatro e senza il suo apporto oggi non sarebbero nati altri validi lavori teatrali. E' un artista talmente imprevedibile che, francamente, non si sa come definirlo: un neorealista tutto particolare forse, ma probabilmente egli preferisce non essere definito affatto e restare un burlone ribelle. Quello che è certo è che oggi, il caro Vieri, è completamente cieco ma nel suo intimo vede tutto ed è uno dei rari musicisti in grado di giudicare i lavori degli altri"

Franco Mannino*

(* da 'I contrabbassi dipinti'. 1996)

tanto; se poi in aggiunta si ottiene il giusto colore, la giusta espressività, è un bel miracolo. Ecco perché, almeno sino ad oggi, soltanto io - e in qualche occasione - ho saputo dirigere con decenza la mia musica orchestrale. Le caratteristiche suddette si acuirono nella produzione posteriore al 'Requiem'; infatti mi costò non lieve preoccupazione dirigere 'Il Paradiso e il Poeta', e assai più preoccupante mi sarebbe la prospettiva di ascoltare tale dramma sotto l'altrui direzione, se non fosse che l'attuale ostracismo alle mie opere rende improbabile un evento sì catastrofico. D'altronde, per opportunità di logica oltre che di cautela, le evenienze del futuro non formano oggetto della mia scrittura, - a questo punto il bilancio

è chiuso: se in perdita o in profitto, io non so rilevare, e dubito che altri mai lo saprà. Ma se si avranno revisori di conti, prego in anticipo costoro di astenersi da illazioni, interpretazioni e riletture, da motivazioni storiche o sociologiche (nel mio caso ancor più vacue che di consueto); anche li prego di risparmiare - non già a me che non sarò in loco, ma all'innocente postero - il recupero dei beni fittizi del bilancio: quelli che scemarono di pregio, o che mai n'ebbero; di non aggravare insomma il carico delle loro sciocchezze con l'aggiunta delle mie: ché non esiste produzione d'arte scevra di futile ingombro, né vedo come possa la mia fare eccezione.

(26 aprile 1979)



PARTITA A PUGNI

Il 23 febbraio, verrà rappresentata al Teatro Olimpico, nella stagione della Filarmonica romana, la "Partita a pugni" di Vieri Tosatti, 44 anni dopo l'ultima esecuzione.

Nel 1952, Luciano Conosciani (scrittore e librettista, n.d.r.) propose a Tosatti il testo in dialetto romano di una cantata, intitolata "Partita a pugni" che raffigurava proprio un incontro di pugilato.

Il lato feroce, violento della folla che assiste al massacro, sollecitò il Maestro a scrivere questo lavoro che ha come sottotitolo 'Dramma da concerto in un'introduzione e tre rounds, per soli, coro e orchestra'. La 'Partita a pugni' venne richiesta dal Festival di Venezia nel 1953. Il sovrintendente Alessandro Piovesan, propose di inserire nell'esecuzione alcune proiezioni di silhouettes che mimassero l'azione agonistica; Tosatti obiettò che in luogo di tale snobistica esibizione, tanto valeva allestire uno spettacolo teatrale vero e proprio. Purtroppo il suo pensiero venne interpretato alla lettera e la 'Partita a pugni' fu allestita in tal veste mendace. E in tal veste continuò ad essere allestita, a dispetto dell'autore, finché questi ne vietò drasticamente la rappresentazione: ciò avvenne precisamente nel 1967 allorché ben sei teatri italiani - che avevano già da tempo abbandonato i suoi drammi musicali - presentarono la 'Partita a pugni'. Secondo l'autore, da questo uso improprio del lavoro, risultavano evidenziati quegli aspetti che non avrebbero dovuto prendere il sopravvento e precisamente il lato farsesco dell'azione anziché quello corale furibondo (a parte la cattiva resa, in sede teatrale, della difficoltosa partitura concepita in senso concertistico). Si otteneva insomma un appiattimento della musica nei confronti del palcoscenico, fatto del tutto estraneo all'estetica teatrale dell'Autore. Comunque sia la rappresentazione della "Partita a pugni" fece sì che Tosatti da musicista 'noto' diventasse musicista 'famoso'. La rappresentazione del '53 ebbe molto successo e in seguito fu replicata numerose volte sia in Italia che all'estero."

Maria Grazia Teodori *

(*Maria Grazia Teodori è autrice del libro 'Vieri Tosatti, musicista e scrittore'. 1993)



Orchestra Nazionale dei Conservatori Italiani



Quando mi hanno invitato a dirigere l'Orchestra Nazionale dei Conservatori (ONC) italiani sono rimasto stupito, perché non conoscevo neppure l'esistenza di un simile complesso. Su invito di 'Musica per Roma', l'ho diretta di recente in due occasioni, a Parigi (Teatro di Bobigny) e a Roma (Auditorium), per il concerto spettacolo 'Concerto Moretti' con Nanni Moretti, musiche mie e di Piovani scritte per i film di Nanni.

Già nelle prove - non tantissime - ho avvertito immediatamente che, a dispetto della non lunga e irregolare pratica di suonare insieme, si trattava comunque di un'ottima orchestra.

I singoli componenti hanno dimostrato di avere una forte energia, entusiasmo da vendere ed una grande voglia di fare.

Nonostante la giovane età e la giusta spensieratezza, i componenti l'Orchestra Nazionale dei Conservatori, non si nascondono problemi e difficoltà del loro lavoro, una volta terminati gli studi.

Ho chiesto loro se nel corso dell'anno hanno appun-

tamenti di studio e concertistici regolari, indispensabili perché un insieme di strumentisti, anche bravi come loro - non sono i migliori giovani dei nostri Conservatori? - diventi un'orchestra.

Mi hanno risposto negativamente (ecco perché della bella orchestra io non conoscevo neanche l'esistenza!). Dopo la prima prova ho constatato immediatamente quanto erano bravi.

Non è giusto che una tale risorsa venga usata male, e che questa loro esperienza sia senza futuro.

E' necessario, perciò, che chi ne ha la responsabilità gestionale, comprenda l'enorme potenziale di questa bella orchestra e le faccia fare una esperienza formativa, pianificata e continuativa, assicurandole anche una guida artistica di sicura professionalità. @

Franco Piersanti

Per la prima volta tutto l'epistolario mozartiano in italiano edito da Zecchini

FOLGORATO DA MOZART

di Marco Murara

Si racconta, per bocca dello stesso protagonista, di come si può essere folgorati dalla musica di un grande compositore, al punto da mettersi a studiare e poi a tradurre tutte le sue lettere per conoscerlo meglio, per poi consegnarle, finalmente, ai lettori italiani.

Alcuni anni fa, durante la Settimana mozartiana promossa a Rovereto dall'Associazione Mozart Italia, si tenne una simpatica conferenza-dibattito intitolata "Folgorati da Mozart", nel corso della quale gli amanti della musica del genio salisburghese furono invitati a raccontare com'era nata la loro passione. Vi partecipai anch'io, giacché posso dire a buon diritto di essere un "folgorato da Mozart". Galeotta fu una trasmissione radiofonica che propose un ascolto guidato del 'Don Giovanni'. Era il 1988 o giù di lì: all'epoca avevo circa 12 anni e in casa giravano alcuni dischi in vinile con musiche di Verdi e Rossini, grazie ai quali avevo scoperto di apprezzare quella che – genericamente – veniva etichettata come "musica classica". Ma fu la musica di quel dramma giocoso che mi toccò nel profondo e mi impresso il nome di Mozart nel cuore. Non appena ne ebbi l'occasione, acquistai una musicassetta con la 'Sinfonia in sol minore' KV 550, e fu come una seconda folgorazione. Al principio del 1993, il mio primo compact disc: la 'Sinfonia in do maggiore' KV 551 e il 'Divertimento per archi' KV 136, composizione questa che ancor oggi mi è particolarmente cara.

La passione per la sua musica mi ha indotto più volte a "fare qualcosa" per Mozart. Nel 1999 ho iniziato ad allestire un sito web dedicato interamente a lui (www.wamozart.it) e poi, qualche anno dopo, ho dato vita ad un gruppo di discussione su Mozart e, più in generale, su musica e cultura del Settecento (www.grandemozart.it). In quel periodo sono entrato a far parte dell'Associazione Mozart Italia, il cui direttivo nazionale mi ha poi nominato membro del Comitato scientifico.

Nell'estate 2002 il prof. Bruno Bianco di Trieste, che era alla ricerca del testo della cantata 'Davide penitente' KV 469, imbattutosi nel mio sito web, mi ha proposto di aiutarmi ad arricchire il sito con testi delle composizioni mozartiane. È nata così, fra due

persone lontane e che neanche si conoscevano di persona, una bella collaborazione e una sincera amicizia. Iniziato il lavoro, ci siamo ben presto accorti della mancanza di una pubblicazione che raccogliesse in maniera sistematica la totalità dei testi messi in musica da Mozart (libretti d'opera, arie da concerto, cantate, opere sacre, Lieder, etc.) e abbiamo quindi deciso di colmare questa lacuna. Il libro che ne è risultato, una prima mondiale nel suo genere, è stato pubblicato nel 2004 dalla casa editrice Marco Valerio di Torino con il titolo 'Mozart. Tutti i testi delle composizioni vocali'. I testi sono riportati tenendo attentamente conto della loro struttura metrica, quelli in lingua straniera sono accompagnati dalla traduzione italiana originale e ogni testo è corredato da alcune annotazioni introduttive e da note di carattere storico e linguistico. L'opera è completata da una serie di indici che consentono di muoversi agevolmente nell'ambito della produzione vocale mozartiana.

Come tutti gli appassionati di Mozart, ho sempre avvertito molto forte il desiderio di conoscere più da vicino la storia di quest'uomo capace di comporre musica tanto straordinaria. Su Mozart è stata scritta una quantità enorme di libri, parecchi dei quali fanno parte della mia biblioteca. Ma le lettere, quali unici scritti – a parte naturalmente le partiture – provenienti direttamente dalla penna di Mozart o di persone a lui molto vicine, hanno sempre esercitato su di me una notevole attrazione. Ho atteso a lungo un'edizione integrale in lingua italiana, ormai tante, troppe volte annunciata. E con il passare del tempo, la delusione di fronte agli annunci puntualmente disattesi si è fatta sempre più intensa.

Ebbene, avendo approfondito la conoscenza del tedesco per motivi di lavoro, mi sono infine deciso ad affrontare di persona l'ardua impresa di tradurre dall'originale l'intero epistolario mozartiano. Giacché non avevo preso impegni con nessuno, mi sono

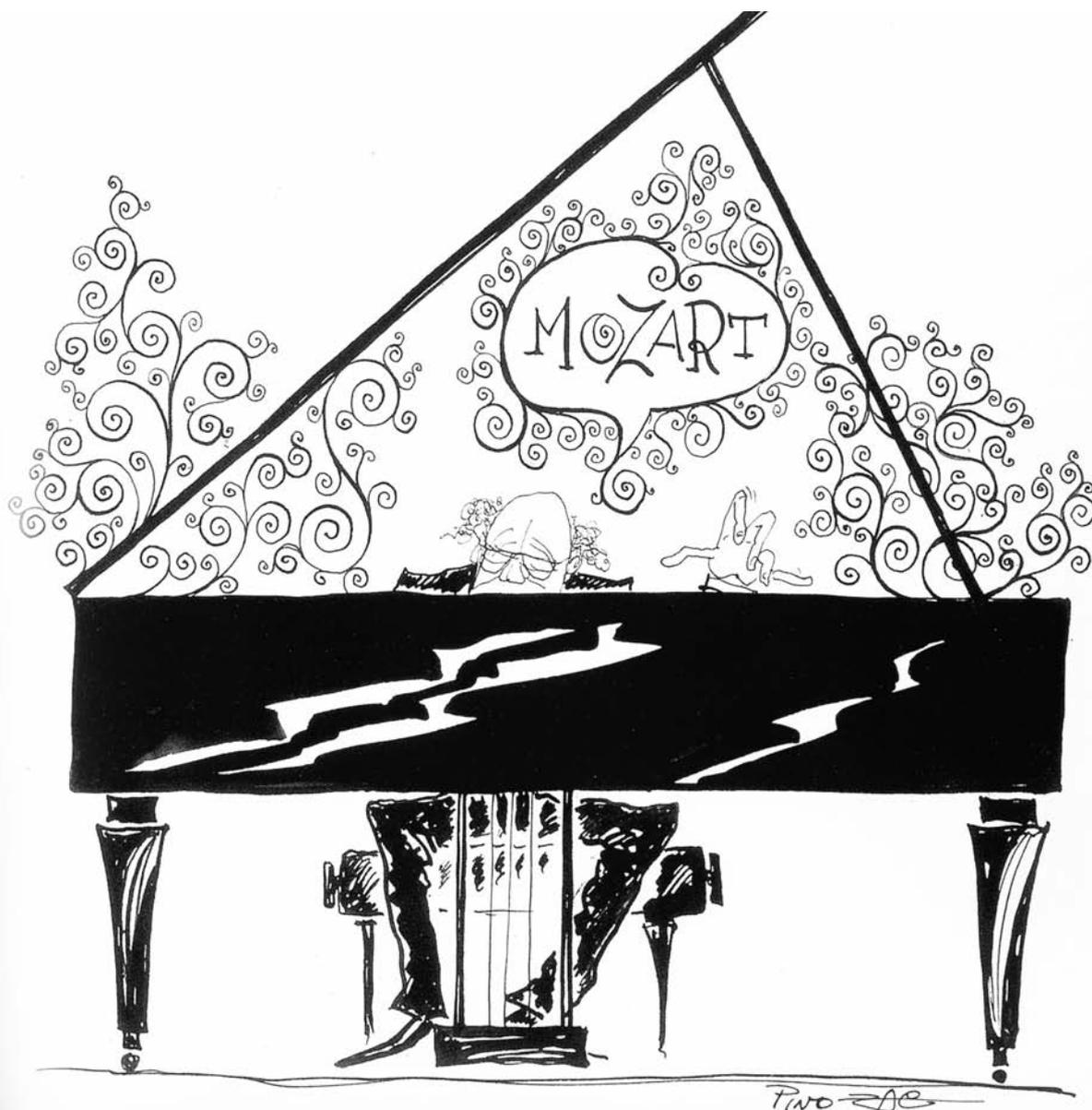
accinto alla traduzione per il solo piacere di scoprire finalmente quei testi di oltre due secoli fa, tanto vicini al mio compositore prediletto. Durante il cammino, non ho mai avuto la certezza che sarei arrivato fino alla pubblicazione del mio lavoro, né del resto ho mai avuto l'ansia di dover giungere alla meta o di dover rispettare scadenze prefissate.

Sono sempre stato un grande appassionato di storia e ho sempre mantenuto vivo tale interesse, coltivandolo sia nell'ambito della mia formazione universitaria (mi sono laureato in giurisprudenza con una tesi su Bartolo da Sassoferrato, anche se poi sono diventato notaio), sia nell'ambito dei miei hobbies, arrivando ad essere uno dei 'contributors' dell'importante 'Biographical Encyclopedia of Astronomers', data alle stampe nel 2007 a cura del prof. Thomas Hockey.

Nella lettura delle lettere di Mozart, dunque, ho trovato terreno fertile per mettere a frutto il mio bagaglio culturale e al tempo stesso per approfondire le mie conoscenze esaminando aspetti che nei libri di storia appaiono secondari. Dai grandi eventi che hanno segnato la vita politica ed economica dell'epoca, ai piccoli problemi che si affrontavano nella vita di tutti i giorni, l'epistolario mozartiano è una fi-

nestra aperta sul secondo Settecento, che presenta al lettore attento una messe di spunti. E oltre agli aspetti 'storici' in senso lato, le lettere di Mozart e dei suoi familiari offrono ovviamente l'opportunità di conoscere dettagli sulla biografia del compositore che non si rinvengono in altre fonti. Senza contare che tali dettagli provengono direttamente dalla voce dei protagonisti.

Ho dunque trovato gusto a corredare la traduzione con un ricco apparato di note a piè di pagina: dal semplice appunto che fornisce i dati di una persona citata (e nella corrispondenza mozartiana si affolla un numero incredibile di persone), all'osservazione di carattere linguistico, tecnico o biografico, all'annotazione storica di più ampio respiro. Il tutto, comunque, improntato alla sobrietà, viste le dimensioni già di per sé ragguardevoli dell'epistolario, e considerato che il compito delle note non è quello di essere un'enciclopedia, bensì quello di offrire una prima spiegazione, dalla quale il lettore specificamente interessato potrà prendere le mosse per ulteriori approfondimenti. Buona lettura!



CO2. CRISIS OPPORTUNITY

O dio l'inglese perché non lo conosco. Ma questa espressione riesco a tradurla anch'io. Co2 è la formula chimica dell'anidride carbonica; Crisis Opportunity sta per 'Opportunità delle crisi'; oppure, traducendo liberamente: 'le crisi sono – possono diventare – un'opportunità'; E l'anidride carbonica che c'entra? C'entra perché anche l'anidride carbonica, quel puzzo orrendo che, metaforicamente, sprigiona da imbrogli e malaffare, se opportunamente stimolata, per effetto della fotosintesi (per favore non dilleggiamo anche la chimica!) può trasformarsi in ossigeno che dà la vita. Ma a chi? 'Co2 Crisis Opportunity' con tutta la sua carica di ottimismo è il nome che si è scelto una onlus, no profit, che ha fra i soci fondatori la Dott. Giulia Minoli, oggi vice presidente. Presidente è Rachele Bonani che in questi ultimi mesi è spesso intervenuta per difendere l'onorabilità della sua associazione, sulla quale organi di stampa avevano avanzato qualche dubbio. Ora, via il vocabolario. La storia si tinge di sentimento e di arte, e, in certo modo, si parte dall'Aquila, dal dannato terremoto i cui segni sono tutti ancora ben visibili.

Con lo slogan 'non di solo pane si nutre l'uomo', specie in periodo di crisi, Salvatore Nastasi, intraprendente direttore generale del MIBAC (Ministero dei beni culturali; quanto ci fanno ridere le sigle: GNAM, ROF, REF...) propone alla Protezione civile di tener sollevato il morale dei disastri aquilani con spettacoli di vario genere. La protezione civile, sollecitata da Nastasi, affida la realizzazione di quell'estate (che vide, a L'Aquila, anche il m. Muti) alla onlus che dimostra come trarre 'opportunità dalle crisi'. Ma per chi?

Quel semplice nome calzava a pennello. Il consiglio/invito a rivolgersi a detta onlus, venne da Protezione civile e Rai Educational di Giovanni Minoli.

Ma galeotta fu quell'estate 2009, perché fece sbocciare l'amore tra la giovane Giulia Minoli, vice presidente della onlus, laureata in filosofia e in regia cinematografica (per seguire, nei suoi progetti di studentessa, le orme della madre?) e il potente direttore generale dello spettacolo, Nastasi (tutte queste notizie si ricavano da internet!). Nel frattempo, evidentemente, si intensifica la conoscenza fra Nastasi ed il futuro suocero, scoprendovi la sua passione per l'arte. Sta di fatto che in quello stesso agosto, Minoli

viene eletto presidente del Museo di arte contemporanea del Castello di Rivoli che non sappiamo, in tutta sincerità, quanto c'entri con il Ministero di Nastasi (ancora di Bondi, per la verità). Certo, colpisce la vicinanza e concomitanza di certi fatti. Passa un anno da quell'estate e i due piccioncini si sposano nell'isola di Filicudi, davanti ad un parterre di invitati da matrimonio di stato. Intanto Nastasi deve aver scoperto che la passione per l'arte i Minoli ce l'hanno nel sangue, se, verso la fine del 2011, in partenza da Napoli, al termine del commissariamento, lascia la sua dolce metà a 'dirigere' ('coordinare', per la precisione; così si legge sul sito del teatro napoletano) il neonato Museo del Teatro San Carlo (MeMus, ancora una sigla). "MeMus e la mostra Arte all'opera", ha dichiarato Nastasi, "sono un atto d'amore nei confronti del Teatro e della cultura musicale napoletana" e di sua moglie - potremmo aggiungere noi. Alla fine, le crisi offrono sempre una qualche opportunità, come recita il nome della onlus, no profit. (P.A.)

Bertolaso, Muti, Nastasi





Un nuovo database sulla lirica europea medievale presentato ai Lincei

Il lessico delle emozioni

di Roberto Antonelli e Roberto Rea

Condannata per lungo tempo come poesia "formale", formulare e ripetitiva, la poesia amorosa romanza può essere letta come un ininterrotto, e raffinato, dibattito sull'amore e sui valori connessi al sentimento, a partire dallo stesso canto poetico.

Declinando le molteplici possibilità del desiderio erotico, la lirica cortese fonda i paradigmi della moderna affettività, codificando un lessico e una serie di situazioni sociali e psicologiche che costituiranno una fonte inesauribile per la successiva letteratura. Dalla Provenza, dove nasce intorno alla fine dell'XI secolo, si diffonde presso le corti francesi, tedesche, galego-por-

toghesi e, soprattutto, presso quella siciliana dell'imperatore Federico II, pervenendo così al cruciale snodo stilnovista e petrarchesco.

Con l'inizio di una tradizione lirica in volgare presso la corte siciliana si consuma anche, stando a una celebre definizione di Aurelio Roncaglia, il "divorzio" fra poesia e musica. Un divorzio tutt'altro che pacifico, nel senso che la questione è assai problematica e da oltre un secolo è oggetto di discussione fra filologi e

musicologi (al nome, appena citato, di Roncaglia, andrà aggiunto almeno quello di Nino Pirrotta). Va però almeno evitato un equivoco di fondo. Il “divorzio” non riguarda i testi, che potevano essere corredati di una veste musicale e venire divulgati mediante l’esecuzione orale. Così ci testimonia, fra gli altri, ancora Dante nel celebre incontro purgatorio con il musico Casella, il quale alla vista dell’amico intona Amor che ne la mente mi ragiona, una delle sue più famose canzoni. Riguarda invece i produttori, ovvero i poeti federiciani, che non erano più poeti-musici. In altre parole, i poeti siciliani e toscani, che spesso erano notai, giuristi o funzionari, non componevano le loro canzoni unitamente alla melodia, come accadeva, almeno nella maggior parte dei casi, per i loro colleghi trovatori. La tradizione manoscritta della lirica provenzale include infatti spesso le notazioni musicali. Al contrario, non c’è traccia di partiture musicali originarie nelle testimonianze della tradizione siciliana. Tale discrepanza trova un’indiretta conferma nel fatto che sono invece musicati due frammenti di lirica volgare scoperti qualche anno fa a Ravenna e Piacenza, ovvero nell’ambito di un’iniziativa culturale settentrionale scaturita direttamente dai rapporti con le corti provenzali e francesi, in modo del tutto indipendente dalla coeva (se non successiva) esperienza siciliana. La lirica italiana nasce quindi come parola scritta, che risponde a mutate ed autonome esigenze linguistiche, retoriche e semantiche. Il rinnovamento non riguarda soltanto le strutture formali. Con la poesia siciliana la tematica amorosa assume una centralità pressoché assoluta. L’amore è ancora nei caratteri di fondo e nelle situazioni topiche quello cortese celebrato dai trovatori. Ma, già a partire da Giacomo da Lentini, va progressivamente perdendo la sua dimensione ‘storica’ e sensuale (il joi provenzale è spesso vero e proprio godimento fisico, così come il tanto invocato “guidernone” altro non è che la ricompensa sessuale dovuta all’amante che serve la donna secondo i precetti cortesi). Il sentimento amoroso viene sempre più svincolato dall’oggetto d’amore, la donna, e analizzato nelle sue dinamiche interiori, nelle sue mutevoli ripercussioni psicologiche, euforiche e disforiche. Si apre così la strada alla profonda rigenerazione della parola lirica, ovvero del lessico e della semantica amorosa, operata da Cavalcanti e Dante. I due più grandi poeti del nostro duecento integrano la rappresentazione poetica con il pensiero della tradizione filosofica aristotelica e cristiana, pervenendo, l’uno, alla concezione averroista di un amore come potenza irrazionale, pervasiva e autoreferenziale, l’altro, alla sublimazione ideologica e salvifica dell’amore terreno in amore divino. Nel lungo percorso che porta da Guglielmo IX d’Aquitania a Francesco Petrarca, da sempre considerato l’inventore della lirica moderna, si assiste quindi

a una progressive “scoperta” dell’interiorità e delle emozioni, analizzate nell’ambito di dinamiche psicologiche sempre più articolate e complesse. Il lessico delle emozioni rimane in apparenza quello codificato dai trovatori e poi dai siciliani, ma molti termini affettivi vengono rigenerati semanticamente, acquisendo nuovi significati e risonanze. Così, ad esempio, il termine Angoscia (presente nella poesia galloromanza e italiana, ma non in quella galego-portoghese), che nella lirica trobadorica e siciliana presenta in genere una semantica assai vicina a quella di assillante inquietudine, richiamando il Timor ovidiano che assale l’amante geloso, con i poeti stilnovisti tende ad esprimere una condizione di dolorosa e sconcertante oppressione, arrivando ad acquisire, soprattutto con Cavalcanti, risonanze decisamente moderne.

Proprio allo studio del lessico e della semantica delle emozioni nella lirica medievale è finalizzato un nuovo database elaborato dall’Università di Roma La Sapienza, in collaborazione con le Università di Cosenza, Santiago de Compostela, Siena e con l’Opera del Vocabolario Italiano (Cnr). Il database, in corso di perfezionamento e recentemente presentato presso l’Accademia dei Lincei, integra le banche-dati della lirica provenzale, antico francese, italiana e galego-portoghese già realizzate dai medesimi gruppi di ricerca, arrivando così ad includere l’intera tradizione lirica romanza, ovvero più di diecimila testi complessivi. Confrontando i modelli proposti dalle moderne scienze psicologiche e sociali con le classificazioni degli affetti sviluppate dalla tradizione filosofica classica e cristiana, sono state individuate 16 Emozioni distribuite in quattro grandi categorie emozionali, definite secondo la terminologia agostiniana (probabilmente il modello più influente sulla cultura trobadorica): Tristitia, Laetitia; Timor, Ira. A queste si è aggiunta la categoria della Cupiditas ‘Desiderio’, che, benché non rappresenti propriamente un’emozione, svolge senza dubbio un ruolo fondamentale nella rappresentazione dell’affettività cortese:

LAETITIA	TRISTITIA	TIMOR	IRA	CUPIDITAS
Conforto	Dispiacere	Soggezione	Sdegno	Speranza
Divertimento	Afflizione	Vergogna	Ira	Pietà
Felicità	Disperazione	Paura	Crudeltà/Odio	Desiderio
Piacere	Dolore	Sconcerto		Amore
	Angoscia			

In parallelo con la definizione della struttura del database, è stata eseguita una mappatura del lessico lirico delle emozioni, che ha permesso di ricondurre ad ogni Emozione tutti i termini affettivi semanticamente affini che esprimono tale emozione nelle diverse tradizioni liriche. Così, ad esempio nel caso di



Angoscia:

PROVENZALE	ANTICO FRANCESE	ITALIANO
aisa- aisa; aisar	ainse /ainse aïsse	ansia/ [ansia], ansiare, ansietà, ansioso
angoisa/angoisa ngoisarangoisos	angois/arangoisos angoissir	angoscia/angoscia angosciare angoscioso angoscevole angosciosamente
	angoissos	strangoscianza strangosciare trangoscianza trangosciare
pantais/pantais pezansa /pes pezan pezansa pezansospezar	pesance/pesance pesanços peser pois	pesanza/pesanza peso

Tutto il lessico fondamentale delle emozioni della poesia medievale è quindi compreso nel database. La ricerca base permetterà di individuare e confrontare tutte le occorrenze dei singoli termini affettivi con i relativi contesti di rappresentazione all'interno di una o più tradizioni liriche. Saranno così possibili innovative indagini semantico-lessicali di tipo comparativo e contrastivo nell'ambito dell'affettività romanza, e quindi, con la progressiva estensione del corpus in senso sincronico e diacronico, della tradizione lirica europea, dal medioevo alla contemporaneità.@

***Roberto Antonelli è professore di filologia e linguistica romanza alla Sapienza; Roberto Rea è professore di filologia italiana alla Sapienza**

LIBRI. SUONI E VOCI DEL MEDIOEVO

Il Medioevo e la sua produzione musicale, a leggere le storie dell'uno e dell'altra, anche le più documentate, sembrano vivere da 'separati' in casa. Negli atlanti storici, ed in quelli che raccontano dell'arte o della letteratura, guai a parlare della musica, troppo fragile, volatile per essere razionalizzata ed imbrigliata in categorie storiche; e viceversa, la musica, nelle sue 'storie', ripaga con ugual moneta storici e storici dell'arte, ignorandoli. Il problema storiografico relativo alla cultura di un periodo storico, è, invece, antico e non investe soltanto quel secolo, oggi meno buio, agli occhi degli studiosi, e sempre più ispezionato. Tale problema si pose anche quando si dovette adottare la dizione più idonea a significare la caratteristica della musica in età barocca, non del tutto coincidente con quelle delle altre creazioni umane e pur ad esse legata. In quell'occasione, fortunatamente, si salvò comunque il principio di non separare di netto la musica dalle altre arti, dalla letteratura, dalla storia civile e religiosa. Perché lo 'spirito' di un'epoca tutte le segna, nessuna esclusa. E nonostante ciò, a metà degli anni Novanta, una importante mostra veneziana, a Palazzo Grassi, dedicata al Barocco, escludeva la musica; e interrogati su detta ingiustificata ed antistorica esclusione (nel Barocco nacque il teatro musicale che ispirò con le sue scenografie, non pochi luoghi di spettacolo e finanche alcune piante urbane), gli organizzatori, scusandosi, la imputarono ad una 'dimenticanza'.

Ciò vale anche per il Medioevo, la cui vitalità musicale è ben nota, mentre meno noti sono, viceversa, i legami di essa con la sua epoca. **L'Atlante storico della Musica nel Medioevo** (edito da Jaca Book, pag 290, Euro 85; a cura di Vera Marazzi, introduzione di F. Alberto Gallo, corredo iconografico di prima qualità; rimandi fra le sezioni del testo, carte geografiche) la prospettiva storica che assume un'epoca nella sua complessità ed interezza vuole assumere interamente. Una cinquantina gli studiosi chiamati a collaborarvi, ciascuno su un tema oggetto dalla sua particolare angolazione specialistica, ma in una prospettiva interdisciplinare, per non perdere i contatti con gli altri ambiti. Perché non si può capire il Medioevo, senza la musica; ma anche il contrario: la Musica medievale senza la storia del Medioevo. Certo le difficoltà esistono e sono tante: gli storici hanno difficoltà a fidarsi della musica, in bilico fra tradizione orale ed esilità delle 'geroglifiche' tracce scritte; i musicisti ad inoltrarsi in altri campi specialistici nei quali non vantano specifiche competenze. E così il matrimonio fra l'arte musicale ed un'epoca rischia una volta ancora di essere procrastinato. Ma se, ad esempio, si scopre che certa scultura ed architettura è scrigno non più segreto di canti divini, come può il musicista esimersi dal loro studio e lo storico dall'ascoltare quelle melodie scolpite nella pietra? L'Atlante è la presa d'atto di una prospettiva di studio non più procrastinabile, ineludibile ormai.

L'arco cronologico in cui si articolano le cinque sezioni del prezioso atlante, va dalle origini 'tardoantiche agli sviluppi altomedievali, sino alla fine del XIV secolo'.

Non solo storia, perciò, ma vero paesaggio artistico e musicale dell'Europa nel Medioevo (P.A.)

Terezin per mantenere una parvenza di normalità

Musica di un altro mondo

di Raffaele Pellegrino

La musica in tutte le sue forme, compreso il jazz con il prestigioso ensemble dei Ghetto Swingers, non cessava mai di risuonare tra cadaveri e speranze di chi in fondo sapeva di essere destinato verso Est, cioè verso Auschwitz. Il caso Viktor Ullmann.

Ha superato ogni ostacolo grazie alla musica l'eccezionale pianista Alice Herz-Sommer. Oggi vive a Londra e ha 110 anni e non si stanca mai di benedire i capolavori della musica classica: "ancora oggi ricordo con esattezza di aver udito all'improvviso, nella disperazione più profonda, una voce interiore che diceva: 'Esercitatevi nei '24 Studi', ti salveranno", le sue parole riportate nella biografia recentemente pubblicata.

Deportata a Terezín nel 1943 con l'ultimo convoglio proveniente da Praga, Alice adorava suonare nel campo di concentramento alcune Sonate di Beethoven, composizioni di Schumann, Brahms, Smetana, Debussy, Viktor Ullmann e i '24 Studi' (op. 10 e op. 25) di Chopin, studi che a suo dire contenevano ogni cosa, l'intera vita umana e tutti i sentimenti. Alice adorava suonare nel campo di concentramento di Terezín, dunque.

Musica nell'inferno concentrazionario? È questo l'interrogativo inquietante, non appena si legge il titolo del saggio di Joža Karas, storico di musica concentrazionaria (il M° F. Lotoro, massimo esperto di musica concentrazionaria, definisce la medesima come "l'intero corpus musicale creato in tutti i campi di prigionia, transito, lavori forzati, concentramento, sterminio, penitenziari militari, POW camps, Stalag, Oflag, Dulag aperti sia da Terzo Reich, Italia, Giappone, Repubblica di Salò, regime di Vichy e altri Paesi dell'Asse che da Gran Bretagna, Francia, Unione Sovietica e altri Paesi Alleati in Europa, Africa settentrionale e coloniale, Asia e Oceania, dal 1933, anno di apertura di Dachau e Börgermoor, al 1945, anno della cessazione delle ostilità, da musicisti di qualsiasi estrazione professionale e artistica, nonché provenienti da qualsiasi contesto nazionale, sociale

e religioso e discriminati, perseguitati, deportati, uccisi o sopravvissuti") recentemente scomparso, 'La musica a Terezín. 1941-1945' (ed. it. a cura di F. R. Recchia Luciani, trad. it. di F. R. Recchia Luciani e R. Pellegrino; il Nuovo Melangolo, Genova 2011), volume imprescindibile per addentrarsi nelle pieghe più sconosciute del totalitarismo e straordinaria occasione per un incontro fecondo tra la tragedia ferocemente consumatasi nei campi di sterminio nazisti, l'impegno inesauribile della filosofia di giudicare e comprendere il più atroce declino della ragione e la forza della musica (e dell'arte in generale), capace di lottare fino all'ultima nota contro l'annientamento della natura umana.

Terezín (in tedesco Theresienstadt) era una città del territorio boemo, regione appartenuta all'Impero austroungarico e che, dopo la firma del trattato di Saint-Germain-en-Laye (10 settembre 1919), era stata assegnata (assieme al territorio dei Sudeti) alla Repubblica Cecoslovacca. Con l'annessione dei Sudeti (29 settembre 1938) al territorio del Reich, l'invasione di Praga e l'istituzione del Protettorato di Boemia e Moravia (marzo 1939), controllato da R. Heydrich a partire dal 27 settembre 1941, la crisi cecoslovacca era compiuta.

E fu lo stesso Heydrich a creare la città-ghetto di Theresienstadt per una duplice ragione: istituire un centro di concentramento per gli ebrei del Protettorato di Boemia e Moravia, e poi utilizzarlo per gli ebrei importanti e le altre categorie speciali. In particolare, in seguito alla conferenza di Wannsee (20 gennaio 1942), fu istituito il doppio statuto di Terezín: campo di transito per gli ebrei del Protettorato e ghetto per gli ebrei del Reich ultrasessantacinquenni (dove il nome ironico di 'Altersghetto', cioè "ghetto dei vecchi") e per i 'Prominenten' (i "privile-



giati"), cioè per la maggior parte degli ebrei tedeschi funzionari, personaggi illustri, veterani superdecorati, invalidi, ebrei che avevano contratto un matrimonio misto.

Il campo "modello" di Terezín era pronto: tutta l'intelligenza ebraica d'Europa lì raccolta vi avrebbe suonato, cantato, recitato, disegnato, composto musica per ordine della minuziosa, inflessibile e spietata operazione propagandistica tedesca che aveva assunto il ghetto di Terezín come dispositivo di menzogna per ingannare il Comitato Internazionale della Croce Rossa che l'avrebbe visitato il 23 giugno 1944, per ingannare il mondo intero.

Tuttavia, se qui non c'erano crematori e camere a gas, il sovraffollamento, la violenza arbitraria, i ritmi di lavoro massacranti, le condizioni igieniche precarie e la denutrizione rappresentavano le regole per la 'massa' del lager. Eppure, la musica in tutte le sue forme (opera, teatro, cabaret, jazz con il prestigioso ensemble dei Ghetto Swingers, récital di musica classica, musica da camera, musica leggera, canto) non cessava mai di risuonare tra cadaveri e speranze di chi in fondo sapeva di essere destinato verso Est, cioè verso Auschwitz.

Perché la musica era concessa dalle autorità naziste, in particolare attraverso la Freizeitgestaltung (cioè l'Amministrazione per le attività del tempo libero, un organo del campo, controllato dalle SS, gestito da prigionieri ebrei, che aveva il compito di coordinare, promuovere, ma anche imporre le attività culturali e artistiche agli internati).

Dal punto di vista del regime è indubbia l'ideologia propagandistica che doveva coprire con l'arte il fragore della violenza che si consumava quotidianamente all'interno del filo spinato; in secondo luogo è nota la passione per la musica da parte del popolo tedesco, naturalmente anche delle SS; in terzo luogo l'aggravarsi della situazione bellica che poneva altre

priorità piuttosto che il controllo sulle attività musicali dei prigionieri (che, però, attraverso la musica mitigavano ogni eventuale spirito di ribellione, favorendo inconsciamente il controllo sociale delle SS) non impediva di esprimere, attraverso la composizione e l'esecuzione "obbligate" di brani antisemiti, l'intento denigratorio da parte dei comandi nazisti; infine, scandire il tragitto degli internati verso il lavoro attraverso marce e canzoni popolari care a ogni tedesco, la voce assassina del lager come le definì Primo Levi, diventava un irresistibile motivo di esercizio di violenza per chi non rispettava il tempo di marcia.

Proviamo a chiudere gli occhi, riaprirli dopo un attimo e guardare d'improvviso l'immagine di un campo di concentramento con artisti che deliziano le SS con musica di ogni tipo, anche quella per cabaret; di sicuro, alcuni potranno avere la stessa impressione che descrive lo psicologo V. Frankl, secondo cui "la musica così come gli altri tentativi musicali erano davvero grotteschi nel campo di concentramento; ci davano l'idea dell'arte solo attraverso l'orribile contrasto con le circostanze, che consistevano in un'esistenza disperata."

Eppure, per i prigionieri/musicisti l'esercizio della loro arte era un instancabile mezzo di battaglia dell'Umano contro il sub-umano, dello Spirito sulla Materia. Viktor Ullmann, il più grande musicista e musicologo internato a Terezín, affermò: "Qui, a Terezín, dove anche nella vita quotidiana occorre vincere la materia con il potere della forma, dove qualsiasi cosa in rapporto con le Muse stride così aspramente con ciò che ci circonda, proprio qui si trova la vera scuola dei Maestri, se, come Schiller, si percepisce il segreto di ogni opera d'arte nel tentativo di annichilire la materia grazie alla forma, che è, probabilmente, la più alta missione dell'uomo, sia dell'uomo estetico che di quello etico." J. Karas ci



aiuta a ricostruire il complesso rapporto tra internati e arte musicale: "anche se l'idea che sottende le attività culturali di Terezín era quella di mantenere una parvenza di normalità, di impedire l'inattività, di educare (almeno indirettamente attraverso il canto) i molti bambini lì deportati e anche – perché no? – di distrarre i detenuti per aiutarli a evadere dal pensiero della propria infelice sorte, le motivazioni individuali che sostenevano il



coinvolgimento dei singoli artisti nel loro impegno erano molteplici, tante quante le loro personalità: alcuni cercavano di ottenere vantaggi materiali, altri proprio non riuscivano a comprendere che non vivevano in circostanze normali; alcuni ne approfittarono per soddisfare la loro vanità, altri poi furono animati da un bisogno sincero di espressione artistica.

Tuttavia, tutti avevano in comune lo stesso desiderio, quello di ritornare un giorno a casa e riprendere la loro vita normale, come dopo essersi svegliati da un incubo. Il soggiorno a Terezín e nei campi in cui furono deportati successivamente doveva limitare i danni e massimizzare il più possibile i vantaggi. Interpretando e creando nuove opere musicali gli artisti mantenevano a un livello di sicuro professionismo le loro abilità e competenze, cosa ulteriormente facilitata quando riuscivano a far parte della 'Freizeitgestaltung', evitando così i lavori più umili del campo e potendo investire tutte le proprie energie nell'ambito d'elezione."

Tuttavia, ad una maggiore espressione e abilità musicale non corrispondeva la salvezza futura per i musicisti! L'esecuzione di spettacoli musicali in occasione, ad esempio, del compleanno del comandante del campo poteva allungare la vita di un mese o di pochi minuti; poteva garantire il riposo notturno in solai e soffitte meno aspre e dure, oppure una porzione di zuppa o una doccia in più. E ciò significava, naturalmente, già tantissimo per un prigioniero.

La composizione della musica avveniva in condi-

zioni paradossali: all'inizio mancavano fogli pentagrammati così come gli strumenti; spesso i musicisti dovevano arrangiare o comporre opere in una sola notte con gli strumenti a disposizione nel campo (all'inizio davvero esigui e malandati), scrivendo su fogli di carta igienica incolata. La memoria, un repertorio (ad

es. Chopin, Bach, Beethoven) già impresso nella mente, poteva rappresentare la salvezza, almeno momentanea, per un artista.

Benché ogni pianista, violinista, regista, direttore, cantore, ecc., internato a Terezín, meriterebbe un discorso singolo e approfondito, vorrei terminare questo intervento rileggendo brevemente alcune opere composte nel ghetto del già citato Ullmann, anche grazie ai preziosi contributi del musicologo e pianista Carlo Bianchi (mi riferisco in particolare a Il «Cornet» di Rainer Maria Rilke fra Martin e Viktor Ullmann.

Un testo letterario e due poetiche dei dodici suoni e a L'Andante della Sonata n. 5 op. 45 di Viktor Ullmann. Una testimonianza da Theresienstadt, entrambi pubblicati nella rivista informatica della Facoltà di Musicologia di Pavia-Cremona). Fu deportato a Theresienstadt l'8 settembre 1942 con la sua terza moglie Elizabeth e il figlio primogenito Max; ivi fu incaricato dalla Freizeitgestaltung di coordinare l'attività culturale e artistica del campo. Oltre alla composizione si occupò della recensione dei concerti che si svolgevano nel ghetto e divenne anche direttore dello 'Studio für neue Musik'.

Il suo linguaggio musicale, impennato su Mahler e sulle strutture di Schönberg, si indirizzò gradualmente verso un'ampia politonalità e la riscoperta delle proprie radici ebraiche.

Insieme alla 'Sonata n. 7' per pianoforte, al secondo movimento della 'Sonata n. 5 op. 45' e al melologo 'Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke', la composizione più 'resistenziale' di Ullmann a



Terezín è il capolavoro 'Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung' (L'Imperatore di Atlantide ovvero il rifiuto della morte), opera in un atto che mette in scena un'amara allegoria sulla natura del nazismo, terminata probabilmente nel 1943 e orchestrata secondo le risorse del campo di concentramento: sette voci e tredici strumenti (tra cui banjo, sax contralto, clavicembalo a due manuali, armonium, contrabbasso a 5 corde).

La censura delle autorità tedesche impedirà la rappresentazione dell'opera, evidentemente a causa della somiglianza del personaggio del Kaiser con il Führer, nonostante l'ordine (disatteso da Ullmann) di K. Rahm, il comandante della guarnigione tedesca a Theresienstadt, di modificare sensibilmente il libretto.

È anche utile soffermarci sulle Sonate composte da Ullmann nel ghetto di Terezín: se la 'Sonata n. 6 op. 49' rappresenta il lavoro tecnicamente più riuscito del pianista, la 'Sonata n. 5 op. 45' racchiude un universo di tensioni emotive e poetiche.

La composizione, rielaborata cinque volte nel corso della permanenza nel campo, consta di cinque movimenti: il secondo, Andante, contiene all'inizio dello spartito manoscritto la prima strofa della poesia intitolata 'Vor dem Schlaf' (Prima del sonno) di un altro artista ebreo, Karl Kraus. Ullmann sembra appropriarsi di un testo preesistente ('Vor dem Schlaf' risale al 1919) riproponendolo alla luce dello status quo di Theresienstadt:

"Tardi, così tardi... / Non so che accadrà. / Non tarderà a venire. / A me viene tanta paura / e scorgo nella tappezzeria / il viso che piange".



Viktor Ullmann

In questi versi (qui tradotti in italiano dal tedesco) si scorge tutta l'incertezza del futuro e nello stesso tempo la prossimità alla morte, la paura è amplificata dall'attesa che, attraverso l'indefinitezza del "tardi", si proietta nell'oscurità delle tenebre. Sono gli attimi "prima del sonno", metafora quasi inequivocabile della morte, che lo attendeva ad Auschwitz il 17 ottobre 1944.

L'idea della morte è sottesa sia a livello progressivo che trasversale: a livello progressivo è utile osservare la successione delle versioni del medesimo movimento, sottolineando come nella prima stesura comparisse un primo tempo dal nome 'Totentanz' (Danza della morte) poi eliminato, ma accorpato (livello trasversale) all'Imperatore di Atlantide, a cui Ullmann stava lavorando contemporaneamente.

Al referente extramusicale (la poesia) si aggiungono naturalmente le citazioni melodiche che spiccano per la costante e dolorosa esperienza di dissonanza, esplorata in tutte le sue possibilità pratiche. La 'Sonata n.7' (completata il 22 agosto 1944) che è l'ultima cartolina del compositore, l'ultimo singhiozzo resistenziale nel ghetto, perché pochi mesi dopo egli fu deportato ad Auschwitz.

Nel quinto e ultimo movimento, 'Variazioni e fuga su tema popolare ebraico' (Variationen und Fuge über ein hebraisches Volkslied, sono evidenti le allusioni all'inno nazionale della Cecoslovacchia (la cui citazione, naturalmente vietata dal nazismo, appare comunque nelle ultime quattro battute del tema), patria di Ullmann, ma anche echi di una melodia hussita e soprattutto di una ebraico-sionista che costituisce il tema per le 'Variazioni' e la 'Fuga'; la corrosione onirica della 'Sonata n. 5' lascia spazio al vivo e disperato messaggio di una prossima vittima di Auschwitz; se il primo tempo e il secondo tempo rievocano echi mahleriani, nel quinto Ullmann elabora un semplice tema popolare ebraico dal ritmo irregolare, scritto nel 1930 da Yehuda Sharett su testo della poetessa ebreo-russa Rakhel e assai diffuso tra la gioventù sionista (di cui alcuni membri erano internati a Theresienstadt).

La fuga accoglie anche la citazione di un corale Hussita del XIV secolo, 'Kdoz jste božé bojovníci' (Voi che siete i guerrieri di Dio), celebrato da Smetana nei due poemi conclusivi di 'Má Vlas't, 'Tábor' e 'Blaník', e culmina nella presentazione del corale luterano 'Nun danket alle Gott'.

La maggior parte dei musicisti di Theresienstadt fu trasferita ad Auschwitz con il convoglio del 16 ottobre 1944...anche Viktor Ullmann. @

Iniziative più efficienti nel settore privato, meno in quello pubblico

Educatori musicali per la prima infanzia. Chi li prepara?

di Renzo Giuliani

Laddove si registrano alcune importanti iniziative di privati; il sistema pubblico, invece, mentre nei documenti ufficiali sembra essersi convinto dell'importanza della formazione musicale per lo sviluppo del bambino, nei fatti non riesce a garantire la formazione di insegnanti che possano assicurarla.



In due interessanti articoli apparsi su Music@ (nn.22 e 23) e intitolati: "Ciao musica! Dieci anni di metodo

Gordon in Italia" e "Metodo Gordon spiegato agli adulti", di Roberta Bellucci, si sottolinea l'importanza di una educazione del bambino alla musica,



qualificata ma anche precoce, dalla più tenera età, nella convinzione che la per la musica si possano utilizzare procedimenti molto simili a quelli, ormai collaudati, in uso nell'apprendimento del linguaggio. Secondo lo studioso americano Edwin Gordon: "... la causa del progressivo abbassamento qualitativo nell'educazione musicale, quasi completamente ignorata dai professionisti del settore, consiste semplicemente nel fatto che i bambini non ricevono un'adeguata educazione musicale prima di giungere alla scuola dell'infanzia o alla prima elementare. E' impossibile sperare di veder migliorare la scarsa considerazione di cui gode la musica fino a quando i bambini non avranno lo stesso tipo di educazione che ricevono dai loro genitori nell'apprendimento della lingua madre durante i cinque anni che precedono il loro ingresso a scuola".

Chi deve svolgere, secondo Gordon, il ruolo di formatore musicale dei piccoli, definiti nei suoi testi 'guide informali'? Genitori ed educatori di asili nido e scuole d'infanzia. Limitiamoci a questi ultimi.

Negli articoli di Music@ si menziona la meritoria attività svolta dall'Associazione Italiana Gordon per l'Apprendimento Musicale (AIGAM), fondata nel 2000 da Andrea Apostoli, il primo ad introdurre le teorie pedagogiche 'gordoniane' nel nostro Paese. Tra le iniziative promosse dall'Associazione risulta strategico il Corso Nazionale di Formazione per insegnanti di musica intitolato: "L'educazione musicale del bambino da 0 a 6 anni secondo la Music Learning Theory di E. Gordon". Il Corso, rivolto a musicisti e docenti interessati alla didattica musicale per l'infanzia, è autorizzato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e prevede 190 ore di formazione, un seminario di specializzazione ed un test finale per diventare insegnanti 'associati AIGAM'.

Il Corso AIGAM non è, ovviamente, l'unico esempio di iniziativa privata che si occupa dello sviluppo musicale del bambino nel nostro Paese. La Scuola Popolare di Musica Donna Olimpia di Roma, ad esempio, che opera da oltre trent'anni nel campo ed è accreditata dal Ministero della Pubblica Istruzione, promuove anch'essa

un Corso Nazionale di formazione rivolto ad operatori musicali, musicoterapisti ed insegnanti. Il Corso, "Musica in culla", offre molteplici esperienze ed applicazioni delle teorie di apprendimento del linguaggio musicale per i più piccoli, proponendo anche il lavoro in classi dimostrative con bambini di fasce di età differenti e seminari di approfondimento delle tematiche dell'apprendimento nell'infanzia.

E nel settore pubblico, cosa c'è di nuovo riguardo alla formazione degli educatori ed agli indirizzi programmatici?

La legge n. 444 che istituisce le Scuole Materne Statali, oggi definite Scuole dell'Infanzia datata 18

marzo 1968, si rivolge a bambini che hanno da tre a sei anni. Gli insegnanti, che quando è stata promulgata la legge dovevano essere in possesso di un diploma rilasciato dalle Scuole magistrali e superare un Concorso per titoli ed esami con valore abilitante, sono oggi formati dalle Università che hanno attivato, nelle Facoltà di Scienze della Formazione, un 'Corso di Laurea magistrale in Scienze della Formazione Primaria', della durata di cinque anni (sino allo scorso anno accademico, quattro). L'esame di laurea, sostenuto a conclusione del Corso, ha valore di Esame di Stato e abilita all'insegnamento nelle Scuole Primarie e in quelle dell'Infanzia.

Se il programma di studi dei futuri docenti tratta in modo adeguato gli ambiti disciplinari relativi alla Pedagogia, alla Psicologia, alla Linguistica e così via, non altrettanto sembra fare nell'approfondimento delle competenze musicali; ad esempio, nel piano di studi dell'Ateneo aquilano, sono previsti solo l'insegnamento di 'Musicologia e storia della musica', con 60 ore di lezione e 8 crediti formativi, ed il 'Laboratorio di didattica della musica', con 15 ore di lezione e 1 credito formativo. E la situazione non è diversa negli altri atenei: la Facoltà di Scienze della Formazione Primaria dell'Università degli Studi di Urbino, ad esempio, propone un solo esame, 'Musica e didattica della musica', mentre l'Università degli Studi di Macerata ha, nella sua offerta formativa, l'insegnamento di Educazione musicale, e potremmo così continuare.

Ma il problema più grande è che, in generale, le iniziali competenze musicali degli iscritti al Corso, almeno nella mia esperienza di docente universitario, sono davvero modeste, e fanno riferimento, solitamente, a confuse reminiscenze dell'Educazione musicale appresa nelle Scuole Secondarie di primo grado. Ben si comprende, quindi, in quali difficoltà potranno trovarsi i futuri operatori del settore.

Per gli asili nido, invece, ci si deve rifare alla legge n. 1044 del 6 dicembre 1971, con la quale si promulga un piano quinquennale per l'istituzione di asili-nido comunali, con il concorso dello Stato. La legge prevede che questi Istituti vengano organizzati come servizi di interesse pubblico, con lo scopo di provvedere alla temporanea custodia dei bambini, assicurare un'adeguata assistenza alla famiglia e facilitare l'accesso della donna nel mondo del lavoro. Per la prima volta, e in maniera sufficientemente chiara, si pone l'accento anche sulla necessità di avvalersi di personale qualificato e di organizzare i servizi in modo da rispondere alle esigenze delle famiglie. E, di nuovo, nelle Facoltà di Scienze della Formazione è stato attivato un apposito Corso di Laurea triennale in 'Scienze della formazione e del servizio sociale', indirizzo 'Educatore nei servizi per l'infanzia', con competenze specifiche nel settore dei servizi rivolti al bambino ed alla famiglia, a partire, appunto, dal-

l'asilo nido. Il programma di studi del Corso, nell'Università aquilana come in molte altre, non prevede alcun esame in ambito musicale da parte dei frequentanti, ed è quindi ancor più facile immaginare i molti problemi che incontreranno i futuri educatori, impegnati a realizzare compiuti percorsi di apprendimento per i bambini.

Eppure sembra che lo Stato non dimentichi l'importanza di un'educazione alla musica dei bambini, quale componente necessaria per uno sviluppo armonico degli stessi. Tutto ciò appare chiaramente anche nelle "Indicazioni per il curricolo per la scuola dell'infanzia", emanato nel 2007 dall'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Giuseppe Fioroni. Nel documento, che costituisce il quadro di riferimento per la progettazione curricolare affidata alle scuole, si afferma che: "La musica è un linguaggio universale, carico di emozioni e ricco di tradizioni culturali. Il bambino, interagendo con il paesaggio sonoro, sviluppa le proprie capacità cognitive e relazionali, impara a percepire, ascoltare, ricercare e discriminare i suoni all'interno di contesti di apprendimento significativi. Esplora le proprie possibilità sonoro-espressive e simbolico-rappresentative, accrescendo la fiducia nelle proprie potenzialità. L'ascolto delle produzioni sonore personali lo apre al piacere di fare musica e alla condivisione di repertori appartenenti a vari generi musicali".

E arriviamo al punto; gli insegnanti e gli educatori per la prima infanzia formati dalle Università, nella maggioranza dei casi, non hanno oggi quelle competenze sufficienti a sviluppare un efficace percorso di apprendimento musicale e, se si vuole evitare che la musica diventi solo uno strumento utile a calmare, rilassare o intrattenere i bambini, si deve far riferimento a collaborazioni esterne, a figure tecniche, quando le risorse d'Istituto lo consentono, o attraverso i contributi privati dei genitori.

D'altra parte, anche per la Scuola Primaria ci sono ampie lacune da colmare nel campo della formazione musicale degli insegnanti, come ben si comprende dalle parole del Vicepresidente del Consiglio Nazionale della Pubblica Istruzione che, il 16 dicembre 2009, pronunciandosi nel 'Documento sulla cultura musicale nella nostra società e nella scuola', rileva: "...attualmente la presenza

di insegnanti privi di titoli specifici condiziona fortemente la qualità delle attività didattiche previste dalle 'Indicazioni' riguardanti l'Educazione al suono ed alla musica nella scuola

primaria", segnalando la possibilità di "... affiancare agli insegnanti di detta scuola, figure in possesso di specifici titoli musicali orientati all'insegnamento".

Il quadro complessivo, perciò, risulta alquanto contraddittorio. Da un lato le nostre autorità scolastiche sembra abbiano finalmente compreso l'importanza dell'apprendimento musicale nella formazione della personalità e dello sviluppo del bambino; dall'altro il sistema pubblico non riesce a formare educatori di prima infanzia atti a garantirlo.

C'è ancora un'altra possibilità di formazione che è bene segnalare; ed è quella offerta dai 'Corsi di Propedeutica musicale' (li dove sono attivati) in Conservatori di Musica ed Istituti Musicali Pareggiati, che si svolgono solitamente nelle ore pomeridiane, al di fuori degli orari scolastici; in essi i piccoli hanno la possibilità di sperimentare e combinare elementi musicali di base, esplorare i primi alfabeti musicali, scoprire il paesaggio sonoro attraverso attività di percezione e produzione musicale.

Per finire, torniamo alle riflessioni di Gordon sull'importanza dell'apprendimento della musica: "La musica è una peculiarità dell'essere umano e, al pari delle altre forme d'arte e del linguaggio, svolge un ruolo fondamentale per lo sviluppo dell'individuo. Attraverso la musica, infatti, il bambino sviluppa capacità di introspezione, di comprensione degli altri e della vita stessa e, cosa forse più importante, impara a migliorare la sua capacità di sviluppare e alimentare liberamente la propria immaginazione e la propria creatività. La capacità di comprendere la musica è importante perché l'ascolto o la produzione musicale diretta sono esperienze quotidiane: sviluppando questa attitudine il bambino imparerà ad apprezzare, ascoltare e a prendere parte alla produzione di quella che riterrà essere buona musica, con una consapevolezza che renderà la sua vita più ricca di significato".

**Renzo Giuliani, insegna nel Conservatorio di Musica "A. Casella" ed è professore a contratto della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università dell'Aquila.*





Per celebrare il secondo
centenario della nascita

Il nuovo mondo sonoro di Liszt

di Charles Rosen

Delle melodie di Liszt si è detto che sono banali, delle armonie è stata sottolineata l'appariscenza, delle forme l'ampiezza ma anche la ripetitività.

*Ma come ha fatto allora a raggiungere la grandezza e l'immortalità?
Ce lo spiega l'illustre studioso, in questa recensione che ha lo spessore di un saggio
ricchissimo ed articolato*

ABerlioz e a Liszt è garantita l'immortalità. Il loro diritto ad un posto nel pantheon dei compositori del diciannovesimo secolo è ormai riconosciuto in modo incontestato. Eppure questo posto è ambiguo. Le peggiori critiche rivolte loro da vivi vengono ripetute ancora oggi dai musicisti: Liszt è mediocre e superficialmente brillante, Berlioz è incompetente. Le accuse sono straordinariamente pesanti e precise.

Le melodie di Liszt sono banali, le sue armonie appariscenti, le sue forme ampie, ripetitive e poco interessanti. Berlioz non era capace di scrivere contrappunti corretti, la sua armonia è piena di solecismi grammaticali che uno studente del secondo anno di conservatorio saprebbe evitare, e il suo senso della forma era imperfetto. Si potrebbe pensare, a ragione, che sia particolarmente eroico aver raggiunto la grandezza malgrado tali carenze. Liszt e Berlioz furono, fin dall'inizio, alleati naturali. Nel

1830 il diciannovenne Liszt ascoltò a Parigi la prima della 'Symphonie fantastique' e divenne uno dei difensori di Berlioz, che aveva otto anni più di lui. Fu la pubblicazione dell'adattamento per pianoforte della sinfonia da parte di Liszt (un adattamento che fu eseguito in pubblico molte volte), che fornì l'occasione per la famosa recensione critica di Schumann, la critica più elogiativa e favorevole che Berlioz avrebbe mai ricevuto. Superficialmente Liszt e Ber-

perniciose o tenaci come le originali e scompaiono facilmente con i rapidi cambiamenti della moda critica). Nessuno pensa più che le modulazioni di Mozart siano troppo complesse o che i suoi spartiti contengano troppe note, che Beethoven sia stato un genio indisciplinato e barbarico o che la musica di Wagner sia un fragore incomprensibile; e rimangono solo pochi conservatori intransigenti a scrivere che Chopin non era in grado di gestire forme ampie, che



lioz avevano molto in comune: tutti e due sfruttarono un'immagine pubblica diabolica e godettero di un gusto gotico per il macabro e per tutto il suo armamentario: il sabba delle streghe, la marcia verso il patibolo, la danza della morte. Furono ambedue virtuosi della direzione e contribuirono, forse più di qualsiasi altro contemporaneo, a creare l'immagine moderna del direttore d'orchestra quale "star" internazionale. La musica che scrissero tuttavia era enormemente diversa, e le controversie che suscitarono furono di natura molto differente.

Il mito romantico che i grandi artisti siano misconosciuti da vivi è stato a ragione demolito dagli storici. Al suo posto, tuttavia, essi hanno creato un antimito egualmente sciocco: la credenza che gli artisti, le cui opere sono sopravvissute ai danni prodotti dal tempo, furono compresi meglio dai contemporanei che dalle generazioni posteriori. La verità sta, in genere, nel contrario. Il tempo tende a sradicare vecchie credenze errate. (Ne aggiunge anche naturalmente di nuove, ma queste raramente sono

Beethoven era un melodista povero, o che la musica di Schoenberg è inespressiva. La lontananza storica ha attutito, ammorbidito e velato quello che una volta sembrava difficile e inaccessibile in questi compositori, e li ha fatti giustamente apparire quasi infallibili, giustamente, perché gli standards secondo i quali possiamo giudicarli derivano soprattutto dallo studio delle loro opere. La polemica su Liszt e Berlioz non è scemata, anche se viene riconosciuta la loro grandezza. La persistenza delle vecchie critiche è eccezionale, e suggerisce che l'importanza di questi due compositori viene ancora avvertita in modo istintivo, ma compresa solo in modo imperfetto, e che non abbiamo ancora acquisito un approccio critico alla loro opera, un modo per analizzare ciò di cui erano capaci. Due libri recenti: l'analisi che Julian Rushton ha proposto della tecnica compositiva di Berlioz e il primo volume della biografia di Liszt di Alan Walker, ambedue molto belli, dovrebbero aiutarci ad affrontare questi problemi e ad eliminare alcune delle vecchie



erronee interpretazioni.

Il professor Walker ha raggiunto un livello di accuratezza non confrontabile con i precedenti biografi di Liszt, e padroneggia l'enorme quantità di materiale di consultazione con disinvoltura e perfino con un certo piacere. Il suo primo volume, il cui sottotitolo è 'Gli anni del virtuoso', ci porta dall'infanzia di Liszt in Ungheria attraverso i suoi studi a Vienna, all'età di undici anni, col più famoso alunno di Beethoven, Carl Czerny, fino ai suoi trionfi parigini nei primi anni Trenta, alla sua creazione del moderno recital pianistico, ai suoi viaggi in Europa, per finire col suo sorprendente ritiro dal concertismo all'età di trentacinque anni. Dopo quella data, come dice Walker, "non suonò mai in pubblico per profitto".

Walker si interessa soprattutto all'uomo e solo casualmente al compositore, sebbene, ovviamente, ami e apprezzi la musica. E' lucido e imparziale sulla famosa relazione tra Liszt e Marie d'Agoult che abbandonò il marito per il ventunenne musicista e gli dette tre bambini (la seconda figlia Cosima avrebbe a sua volta abbandonato il marito Hans von Bulow per Richard Wagner). L'amara fine di questa storia viene narrata in modo sobrio da Walker che sceglie con cura la sua interpretazione tra le varie versioni riportate negli anni, la maggior parte ispirate alla più evidente cattiva fede. È prudente e persuasivo riguardo al numero degli scritti in prosa di Liszt che possono essergli realmente attribuiti, e ha dimostrato che, meno di quanto a volte si pensi, furono scritti da Marie d'Agoult e, più tardi, dalla Principessa Sayn-Wittgenstein. La narrazione è permeata a fondo dal background politico e sociale della carriera di Liszt.

Ciò che emerge più chiaramente è la straordinaria libertà intellettuale e spirituale di Liszt che dedicò gran parte della sua vita alla causa dei suoi amici compositori. Non serbò mai rancori. Continuò a difendere e ad eseguire la musica di Schumann, perfino dopo che Schumann lo ebbe cacciato di casa (perché Liszt si era presentato molto tardi ad un pranzo e aveva espresso commenti sprezzanti su Mendelssohn). A paragone dei suoi contemporanei - Chopin, Bellini, Rossini, Wagner, e perfino Berlioz - era tollerante, gentile e generoso. Era legittimamente vanitoso e spesso poco profondo, sia come scrittore di prosa che di musica, ma non fu precisamente la pro-fondità che lo rese un grande compositore. Era soprattutto magnanimo.

Malgrado i tentativi di essere imparziale, Walker prende le difese di Liszt. Ci mostra i difetti, ma in modo non troppo evidente quando può farlo. Si sforza, per esempio, di difendere Liszt dall'accusa di essere un Don Giovanni, e, in modo convincente, mette in rilievo che, a differenza di molti altri artisti contemporanei, non si prese mai la sifilide (che Walker, con pudore immotivato, chiama il 'morbus galli-

cus'). L'argomento è efficace, ma Walker aggiunge in modo più dubbio:

"A differenza del vero Don Giovanni, amava la compagnia femminile in modo schietto e aveva un grande rispetto per l'intuizione e l'intelligenza femminile. Forse per questo motivo fu circondato da tante ammiratrici sia giovani che vecchie, durante tutta la sua lunga vita. Liszt le trattava come sue pari da un punto di vista intellettuale (il che, ancora una volta, lo colloca lontano dal vero Don Giovanni che non ha nessuna ammiratrice, dal momento che vede le donne solamente come sue prede sessuali)".

Il 'vero Don Giovanni' e 'l'autentico Don Giovanni' sono espressioni strane. Per Bernard Shaw (che aveva una certa esperienza in proposito), il 'vero' Don Giovanni è un uomo che ama la compagnia delle donne ed è vittima involontaria dei loro desideri sessuali; in un certo senso la cerca anche se non la vuole. Questo non riflette solo il gusto di Shaw per il paradossale, è un ritratto esatto dei due più famosi Don Giovanni dei primi dell'Ottocento, Byron e Liszt. Byron trascorse gran parte della sua vita seguendo diete per rimanere magro e attraente, cercando la compagnia delle donne, e, spesso, difendendosi dalle loro "avances" non gradite - infatti per alcuni periodi della sua vita preferì i ragazzi. Liszt non era affatto omosessuale. Adorava semplicemente le donne, e molte. Una delle pagine più divertenti del libro di Walker elenca i suoi commenti sulle allieve, conservati nella biblioteca del Conservatorio di Ginevra:

"Julie Raffard: Notevole sensibilità musicale. Mani molto piccole. Esecuzione brillante".

"Marie Demelleyer: Tecnica difettosa (se di tecnica si può parlare), zelo enorme, ma poco talento. Smorfie e contorsioni. Gloria a Dio nel più alto dei cieli e a tutti gli Uomini di Buona Volontà".

"Ida Milliquet: Artista di Ginevra. Languida e mediocre. Dita abbastanza buone. Abbastanza buona la posizione al pianoforte. Abbastanza "abbastanza", il cui totale assoluto non è molto".

"Jenny Gambini: Begli occhi".

Si noti che Liszt rifiutò di farsi pagare per queste lezioni nel 1836 o per qualsiasi altra dopo i primi anni. (Walker non riporta nessun commento sugli studenti maschi. Gli studenti di Ginevra consistevano in ventotto donne e cinque uomini). A Liszt piaceva insegnare alle ragazze giovani e deve essersi anche divertito quando le donne, come scrive Walker "si precipitavano verso di lui ogni volta che rompeva una corda di un pianoforte per farne un bracciale". Potremmo dire che l'onesto tentativo di Walker di narrare i fatti oggettivamente, rende un cattivo servizio alla storia. In una professione come quella di Liszt, o di Byron, la leggenda è importante quanto la verità. Non ha importanza, infatti, quante volte Liszt sia andato a letto con le donne che gli si

buttavano tra le braccia; non fece quasi nulla per scoraggiare la sua reputazione internazionale di Don Giovanni che causò tanta angoscia a Marie d'Agoult. Walker non menziona mai (eccetto per dire che la suonò in Russia e in Spagna) la più grande delle trascrizioni liriche di Liszt, la 'Fantasia' sull'opera di Mozart intitolata 'Réminiscences de Don Juan'.

Quest'opera, scritta nel 1841 mentre Liszt partiva, tra i trionfi più spettacolari della sua carriera di virtuoso, per i viaggi in Germania e Russia, ha acquisito, come ha osservato Busoni, "un significato quasi simbolico quale vertice più alto dell'esecuzione per pianoforte". In essa Liszt mostrò ogni aspetto della sua inventiva come compositore per pianoforte. Che le note siano di Mozart è irrilevante e l'opera è l'impresa più personale di Liszt. Essendosi già guadagnato una reputazione internazionale per le conquiste erotiche, Liszt deve aver saputo che il pubblico avrebbe preso la sua fantasia come un ritratto personale, nella stessa maniera in cui ognuno aveva supposto che il 'Don Giovanni' di Byron fosse un'autobiografia. Come Mozart, ne 'Il flauto magico', aveva usato la coloratura brillante come metafora della collera e del potere, così Liszt usa qui il virtuosismo come una rappresentazione del dominio sessuale. Bernard Shaw, uno dei rari critici che capì sia il 'Don Giovanni' che le 'Réminiscences de Don Juan', scrisse che "l'estasi sfrenata di 'Fin ch'han dal vino', è trasformata da canzone in sinfonia, dall'individuale all'astratto, con innegabile intuito e potenza". Shaw, inoltre, nota che: "quando si ascolta la terribile progressione dell'invito della statua che echeggia improvvisamente attraverso le armonie che accompagnano il seducente 'Andiam, andiam, mio bene' di Juan, non si può fare a meno di accettarlo come un tocco di genio, se si conosce "Don Giovanni à fond". Se si conosce il 'Don Giovanni', conoscenza che è sempre stata la principale barriera ad un apprezzamento della 'Fantasia' di Liszt. Si deve conoscere a memoria l'opera di Mozart e poi dimenticarla.

In generale le 'Fantasie d'opera' sono state sempre considerate una forma musicale di poco conto. Furono disprezzate dagli ampollosi amanti della musica e scomparvero in gran parte dalle sale da concerto per molti decenni del Novecento. Le parafrasi d'opera stanno tornando oggi con il rinnovato interesse per la musica da salotto dell'Ottocento e per l'antimodernismo neoconservatore scherzosamente chiamato Nuovo Romanticismo. Walker ha una buona parola da spendere per le 'Parafrasi' di Liszt della 'Norma', del 'Rigoletto', e del 'Faust'. Humphrey Searle (in *The New Grove*) loda le 'Fantasie' sulle opere di Donizetti, Bellini e Auber, e poi aggiunge che "la 'Fantasia sul Don Giovanni' è più discutibile anche se la trova "un pezzo soddisfacente".

Se è soddisfacente, perché dovrebbe essere discutibile? Chiaramente perché una cosa è appropriarsi dell'opera di un compositore italiano o francese, un'altra è mettere le mani su un classico tedesco in modo sacrilego. Perfino Busoni scrive in modo difensivo: "Siamo d'accordo con i puristi scrupolosi che la 'Fantasia sul Don Giovanni' tratta argomenti sacri in modo troppo mondano". I temi di Mozart, in breve, sono troppo raffinati per Liszt. D'altra parte le melodie zingaresche delle 'Rapsodie Ungheresi' non lo sono abbastanza, da questo punto di vista. Spesso si sostiene che non sono neanche canzoni folk, ma musica popolare urbana priva di valore. Nulla infatti era troppo 'basso' o troppo 'elevato' per servire da materiale alle composizioni di Liszt. Questi aveva poca sensibilità per la qualità del suo materiale musicale, sebbene mostrasse una sensibilità straordinaria per la natura di esso e per ciò che con esso si poteva fare.

L'indifferenza di Liszt verso il materiale musicale è il principale ostacolo ad un apprezzamento della sua musica. La maggior parte delle opere di Liszt, rimaste oggi nel repertorio, fu scritta nel 1850 e il materiale musicale è o inventato da qualcun'altro, oppure (con alcune importanti eccezioni) scadente e trito, tale da irritare qualsiasi musicista di sensibilità delicata. Dopo il 1850 la sensibilità di Liszt verso il materiale divenne più raffinata e, negli anni successivi, perfino austera. Questi ultimi anni furono dedicati soprattutto a brevi pezzi per pianoforte e alla musica religiosa (Liszt divenne abate quando il Vaticano revocò la sua autorizzazione al divorzio della Principessa Sayn-Wittgenstein e lui dovette abbandonare ogni speranza di sposarla). Molti di questi lavori tardi per pianoforte sono sperimentali e adombrano la musica di Debussy e dei compositori atonali dei primi del Novecento. Comunque non possono aver avuto molta influenza su questi sviluppi, dal momento che erano essenzialmente privati e molti rimasero inediti fino a poco tempo fa. Liszt non ha mai avuto bisogno di un revival. La sua musica è sempre stata una parte essenziale del repertorio pianistico. Nondimeno è sembrato che avesse bisogno di una riabilitazione, e critici e biografi recenti hanno avuto la tendenza a mettere da parte le prime opere e a concentrarsi solamente su quelle scritte dopo il 1850. Il primo volume di Walker si ferma al 1847, ma trova il modo di asserire che Liszt "non aveva ancora trovato la sua strada autentica e con difficoltà la trovò solo dopo la morte prematura di Chopin" (nel 1849). Si pone ora una notevole enfasi sui lavori liturgici; nel recente 'Concise Oxford History of Music', Gerald Abraham, per esempio, dedica il doppio dello spazio alle Messe e agli Oratori rispetto alla musica per pianoforte. Eppure sono le composizioni degli anni Trenta e Quaranta che oggi rimangono vive e noi ci basiamo



ancor'oggi sulla loro fama: hanno dato a Liszt la sua statura. I primi lavori sono grossolani ma importanti, i tardi sono ammirevoli ma minori. Liszt può essere paragonato ad un vecchio avo che ha costruito la fortuna della famiglia con affari disonesti e vergognosi durante la sua giovinezza, e ha tra-scorso i suoi ultimi anni in opere di carità; la critica recente sembra una biografia ufficiale di famiglia che nasconde i primi anni, e si sofferma teneramente sugli anni della rispettabilità.

La 'Sonata in si minore' del 1852 è un'opera cardine tra il primo e l'ultimo stile di Liszt. È l'unico pezzo dopo il 1850 a rimanere parte basilare del repertorio per pianoforte (sebbene perlomeno due dei lavori tardi meritino eguale rispetto: le Variazioni su 'Weinen, klagen' di Bach e 'Jeux d'eaux à la Villa d'Este'. La 'Sonata' è considerata spesso il capolavoro di Liszt a causa della serietà e della originalità della forma. In ambedue i casi mi sembra leggermente sopravvalutata. Presenta una certa dose di enfasi e di posa sentimentale mescolate ai suoi passaggi più belli. Sia la struttura formale (quattro movimenti - Allegro, Adagio, Scherzoso e Finale - condensati in un singolo movimento di sonata, con esposizione, sviluppo e ripresa) sia la tecnica di trasformazione tematica che la tiene insieme, furono elaborate, con pari eleganza, alcuni anni prima da Schumann nella 'Fantasia per piano e orchestra' (più tardi sarebbe diventata, con piccolissimi cambiamenti, il primo movimento del suo 'Concerto per pianoforte').

Veramente la trasformazione di temi per creare successivi movimenti di diverso carattere espressivo fu usata da molti compositori tra il 1825 e il 1850 inclusi quelli assai minori come Moscheles. Sfortunatamente noi, come Liszt, siamo ancora condizionati da un'estetica che riconosce come sublimi opere in forma di sonata ma non studi o pezzi caratteristici (opere brevi, idiosincratice come i frammenti nel 'Carnevale' di Schumann o i pezzi di descrizione naturalistica che sono tra le creazioni più caratteristiche di Liszt). Fu con lo Studio e il pezzo caratteristico che Liszt, negli anni Trenta, realizzò una delle più grandi rivoluzioni della storia nello stile della tastiera. La maggior parte delle composizioni di Liszt per pianoforte di quel tempo furono raccolte in cinque grandi gruppi che cambiarono notevolmente formato e stile durante gli anni, in varie edizioni: gli 'Studi trascendentali', gli 'Studi da Paganini' e le tre parti dell'Album d'un Voyageur' - Svizzera, Italia e Ungheria -. La parte ungherese divenne più tardi le 'Rapsodie Ungheresi' e le prime due parti dell'Album d'un Voyageur' divennero i due libri di 'Années de pèlerinage'; la parte italiana acquistò un'appendice, intitolata 'Venezia e Napoli' e, molti anni più tardi, fu aggiunto un terzo libro (prevalentemente romano). Per vedere che tipo di compositore fu Liszt, si deve cominciare con i due gruppi di 'Studi', le prime opere

importanti da lui pubblicate. Ciascuno di essi si presenta in tre stadi fondamentali: il primo stadio del gruppo 'Paganini' è la versione per violino di Paganini, i 'caprices', dai quali Liszt ne selezionò sei per la trascrizione. Il secondo stadio è la prima versione per pianoforte del 1838 dedicata a Clara Schumann; se Liszt non fosse stato così essenzialmente generoso di natura, si potrebbe sospettare un certo rancore nella dedica: a nessuno se non a Liszt stesso, deve essere stato possibile suonare questa edizione perfino sui pianoforti dalla meccanica leggera di quel tempo. Questa versione, oggi, non viene praticamente mai provata; a so-



pravvivere nella sala da concerto è stato un terzo stadio o seconda versione per pianoforte, pubblicata nel 1851. Questa versione è stata ridotta e, sotto alcuni aspetti, era più simile agli originali 'Capricci' per violino; guadagna in efficacia, e perde in immaginazione pianistica. Liszt, al massimo della sua stravaganza, era superbo.

Il primo stadio degli 'Studi trascendentali' è di Liszt stesso a quindici anni: 'Studi per il Piano in Dodici Esercizi', op. 6. Uno o due di questi Studi hanno un certo fascino, particolarmente il n. 9 in 'la bemolle maggiore'; anche lo 'Studio n. 7' ha qualcosa della ricca sonorità dello stile maturo di Liszt. Gli altri hanno scarso interesse musicale, inferiore perfino alla maggior parte degli Studi di Czerny, e non sono neanche particolarmente difficili. Dubito che qualcuno, a partire dal tempo in cui Liszt era adolescente, li abbia mai trovati degni di essere suonati in pubblico. Successivamente nel 1837, all'età di ventisei anni, pubblicò i 'Dodici Grandi Studi per pianoforte' (in realtà chiamati Ventiquattro, ma gli altri dodici non videro mai la luce) undici di questi sono riscritture dei primi esercizi e lo Studio che rimane è basato su l'Impromptu, op. 3, composto molti anni prima. Riscrittura è un termine troppo moderato; in questo secondo stadio, i primi esercizi sono completamente trasformati. Solo due o tre di essi sarebbero riconoscibili ad un primo ascolto nella nuova versione.

Come gli 'Etudes' di Paganini pubblicati un anno dopo, rasentano l'impossibile nella tecnica pianistica, il limite dell'eseguibilità umana. Ancora una volta, come i 'Paganini', furono rivisti dal compositore nel 1851, sfrondati dagli eccessi romantici, ridotti, in breve resi classici. Perfino in questa forma finale più facile, rimangono tra le opere più difficili nel repertorio per pianoforte.

Lo studio è una creazione romantica. Il repertorio didattico per tastiera esisteva da più di un secolo prima di Liszt; prime tra tutte le opere pubblicate di Johann Sebastian Bach; le prime trenta Sonate di Domenico Scarlatti furono chiamate "Esercizi". Non-dimeno lo studio come apparve ai primi dell'ottocento, fu un genere nuovo: si tratta di un pezzo breve in cui l'interesse musicale deriva quasi interamente da un solo problema tecnico.

Una difficoltà meccanica produce direttamente la musica, il suo fascino e il suo pathos. Bellezza e tecnica sono unite, ma lo stimolo creativo è la mano dell'esecutore con la sua combinazione di muscoli e tendini, la sua forma idiosincratca, negli 'Etudes' di Chopin, il momento di maggior tensione emotiva è generalmente quello che forza la mano del pianista nel modo più doloroso, così che la sensazione muscolare diventi - perfino senza il suono - una mimesi della passione.

Chopin è il vero inventore dello studio, almeno nel

senso che fu il primo a dargli una forma artistica completa - una forma in cui la sostanza musicale e la difficoltà tecnica coincidono. I suoi primi Studi furono scritti nei tardi anni Venti e il gruppo completo dell'op. 10 fu pubblicato nel 1833 e dedicato a Liszt. Studi di interesse musicale furono scritti prima di lui; nel 1804 da John Baptist Cramer, un tedesco anglicizzato amico di Beethoven; da Maurizio Clementi, un italiano anglicizzato la cui opera 'Gradus ad Parnassum' (1817 - 1826) fu molto importante per l'esercizio di giovani pianisti; e da Carl Czerny, maestro di Liszt. Studi destinati in modo specifico ad esecuzioni concertistiche piuttosto che a scopi didattici furono pubblicati da Ignaz Moscheles, famoso pianista cecolovacco, nel 1825, poco prima che Chopin cominciasse a comporre la sua op. 10. In tutti questi, come nel primo gruppo di Liszt del 1825, il valore musicale è minimo, oppure parzialmente indipendente dai problemi tecnici. (In alcune delle ultime parti del 'Gradus ad Parnassum' di Clementi, il valore musicale è alto, ma l'esecuzione è relativamente facile). La riscrittura dell'op. 6 di Liszt, che l'ha trasformata in sublime, deve moltissimo a Chopin. È stato spesso riconosciuto il debito dello 'Studio trascendentale in fa minore' di Liszt nei confronti dello 'Studio in fa minore' di Chopin, op. 10. Walker a questo proposito fa notare: "In momenti come questi (e ci sono dozzine tra cui scegliere) sembra che i due compositori siano intercambiabili. Eppure è precisamente in tali occasioni che dobbiamo procedere con la massima prudenza se vogliamo evitare di rimanere presi in una trappola storica. Lo 'Studio trascendentale in fa minore', così come lo conosciamo oggi, è un risultato della versione giovanile che Liszt compose a quindici anni, molto prima che avesse udito una nota di Chopin". Qui è Walker che è caduto in trappola. Nessuno dei particolari che rendono lo 'Studio' di Liszt simile a Chopin è presente nella versione del 1826; furono tutti aggiunti nella versione del 1837, quattro anni dopo la pubblicazione dell'op. 10 di Chopin, opera che Liszt conobbe ben prima della pubblicazione. Il suo gruppo del 1837 fu pubblicato contemporaneamente a Parigi, a Vienna e a Milano. L'edizioni parigina e viennese furono dedicate a Czerny, la milanese a Chopin.

L'esistenza della versione giovanile pre-trascendentale degli Studi trascendentali di Liszt pare causare confusione e perfino Walker sembra imbarazzato dalla somiglianza quando scrive: "Non è chiaro perché abbia scelto di riesaminare i pezzi che scrisse da apprendista piuttosto che comporre un gruppo di opere completamente nuove". Mi sembra di cogliere qui in Walker una traccia di intolleranza che si può trovare così spesso negli ammiratori di Liszt, l'eco di un rinascimento che il loro eroe non fosse spesso più originale e che perdesse tanto del suo



tempo parafrasando altre opere. La critica fallisce se riconosce una forma straordinaria di originalità. Le nuove versioni degli Studi trascendentali non sono revisioni, ma parafrasi concertistiche delle precedenti e la loro arte sta nella tecnica di trasformazione. Gli Studi di Paganini sono trascrizioni per piano di studi per violino e gli Studi trascendentali sono trascrizioni per piano di studi per pianoforte. I principi sono gli stessi e paragonare le prime e le seconde versioni aiuta a capire come funzionasse la mente di Liszt e cosa lo rendesse diverso come compositore. Qualunque Studio andrebbe bene per questo paragone, ma riporto qui le prime e ultime versioni del 'Quarto', in Si bemolle maggiore' citate da Walker. Egli scrive: "Paragonate il modello giovanile con lo 'Studio' concertistico molto ampliato che più tardi Liszt derivò da esso. Una versione splende dietro l'altra e nel momento in cui la persona che suona se ne accorge, la sua esecuzione è destinata ad esserne influenzata". Non trovo convincente questo approccio. Ciò che mi sembra notevole nella versione giovanile è la sua estrema mancanza di interesse o diversità. È un tipo di Czerny minore. Naturalmente Beethoven e altri compositori hanno composto musica notevole sviluppando materiale egualmente non promettente, ma questa non è la maniera di Liszt. Questi mantiene la struttura primitiva, il suo profilo melodico, e la successione basilare di armonie, e cambia la sonorità; la radicale trasformazione di suono rende la versione posteriore un capolavoro. La scelta di parole di Walker è significativa, stimolata

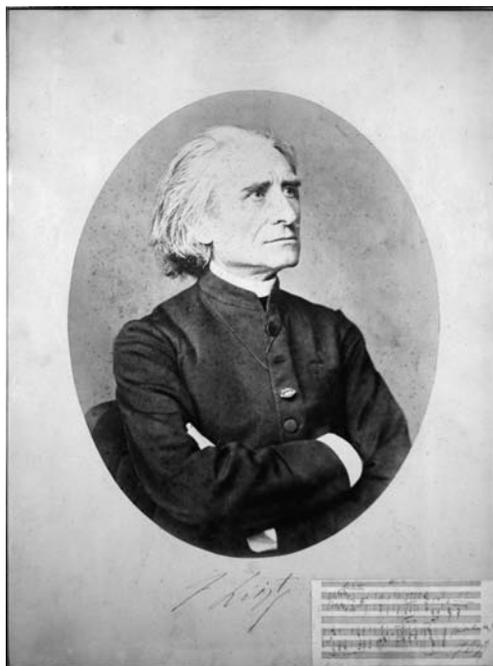
da una genuina reazione alla musica. "Una versione splende" ma non è la prima che splende. Ciò che Liszt ha aggiunto nella seconda versione è l'esercizio estremamente difficile di diteggiatura cromatica in doppie note che dà l'effetto brillante o tremolante; le versioni del 1837 e del 1851 sono identiche in queste battute, ma il pezzo del 1851 si chiama ora 'Fuochi fatui' (da ciò si può vedere che il significato pro-grammatico di molti pezzi di Liszt, come di Schumann, fu inventato dopo la composizione della musica). Liszt ha preso il lavoro banale di un fanciullo e ne ha ideato nuovamente il suono. I critici talvolta scrivono come se tutti i compositori cominciassero con un suono in mente, una sonorità immaginata, la ascoltassero con cura e poi la scrivessero. Questa è una concezione romantica, derivata, in verità, dalle opere di Liszt e dei suoi contemporanei. Un'occhiata al manoscritto del 'Concerto in Do minore per pianoforte' di Mozart ci farà rapidamente abbandonare l'inganno. È chiaro che, nelle parti del finale, tutto quello che Mozart aveva deciso era che il piano avrebbe suonato lunghi passaggi di semicrome. Dapprima scrisse un abbozzo della mano destra del piano nello spartito in quel registro, e cercò poi di trovare quali semicrome inserirvi. Elaborò tre versioni, tutte cancellate, e forse non arrivò mai ad una decisione prima di eseguire l'opera. Ciò che Mozart aveva in mente era solo un movimento di semicroma ed un profilo melodico. La realizzazione di questa idea poteva essere differita. È difficile oggi comprendere esattamente quanto può spesso essere astratta la composizione della musica. Quando



Handel scriveva un'aria, sapeva che il cantante avrebbe aggiunto abbellimenti, ma non poteva conoscere esattamente quali, eccetto il fatto che venivano da un repertorio standard, da un gruppo stabilito che ci si aspettava che ogni cantante usasse con abilità, sensibilità e immaginazione. Haendel avrebbe insultato i suoi cantanti migliori e con più temperamento, se avesse imposto l'abbellimento. Nella musica dei primi del Settecento l'espressività dipende ancora ampiamente dall'ornamento. Anche la realizzazione dell'armonia veniva lasciata spesso agli esecutori; si diceva loro quali armonie suonare, ma non se ne indicava l'esatta successione degli accordi. La composizione e la realizzazione del suono erano processi differenti. È una incomprendimento della natura della composizione musicale di quel tempo, insistere sul fatto che il 'Clavicembalo ben temperato' di Bach, o l'Arte della fuga' fossero scritti specificamente per clavicembalo, organo o clavicordo, sebbene tutte queste possibilità siano state e siano ancora discusse. Ora che sappiamo che c'erano più pianoforti che clavicembali alla corte di Madrid verso la metà del Settecento, non possiamo più dichiarare con sicurezza che la 'Sonata' di Domenico Scarlatti fu concepita solo per clavicembalo.

Fin dal Cinquecento c'era stata musica composta direttamente per certi strumenti o combinazioni di strumenti, da Gabrieli e Frescobaldi a François Couperin, ma gli esempi precedenti dovrebbero insegnare a guardarci dalla concezione anacronistica che attribuisce un ruolo troppo grande nella composizione alla sonorità e al colore del suono. La composizione e la realizzazione cominciano a riunirsi nel tardo Settecento e, ancora più strettamente con Beethoven. Alan Tyson ci ha mostrato che Mozart ha cominciato il 'Concerto per pianoforte in la maggiore', K. 488 con gli oboe, e li ha cambiati in clarinetti l'anno seguente quando ritornò sull'opera poiché allora aveva clarinetti nell'orchestra. Mozart preferì i clarinetti agli oboe, ma il suono non determinò la forma della sua opera. Donald Francis Tovey definì una volta la differenza tra l'orchestrazione di Mozart e quella di Beethoven mettendo in rilievo che, quando Mozart attribuisce una frase ad un oboe, riteniamo che sia un'ispirazione meravigliosa, ma, quando lo fa Beethoven, ci colpisce di meno, perché non sembra possibile nessun altro strumento. La realizzazione sonora, l'orchestra-

zione, è diventata unica. (Possiamo tranquillamente trascurare il fatto che Beethoven acconsentì a guadagnare denaro extra adattando alcune sue opere ad altre combinazioni, e produsse, per esempio, l'assurda trascrizione per pianoforte del suo 'Concerto per violino'). Perfino con Beethoven, tuttavia, la composizione basilare è ancora in un certo senso concepita in modo astratto. In altre parole le altezze ed il ritmo sono i determinanti essenziali della forma, e la disposizione ed i timbri sono subordinati, sono solo un mezzo per la realizzazione del suono. Come sia diventata incerta questa gerarchia si può tuttavia vedere dal ruolo dell'accento dinamico in Beethoven (sia i 'forte' violenti che i 'piano' improvvisi) che ora svolge un preminente ruolo strutturale. È parte essenziale dei motivi e del movimento ritmico generale. Tutto ciò fu rivoluzionato da Liszt. La realizzazione ha ora la precedenza sulla forma preesistente. Ci furono molti compositori prima di Liszt che scrissero con un suono in mente ben definito, ma nessuno in cui questa realizzazione del suono è più importante del dato che la precede. Sotto questo aspetto, Liszt è più radicale, più moderno di Chopin. Perfettamente sensibile allo stile del suo materiale musicale, e profondamente indifferente alla sua qualità, tutto il genio di Liszt si concentra nella realizzazione in suoni. La versione del 1830 dei suoi Studi giovanili, deve essere stato il risultato di centinaia di



rappresentazioni, migliaia di ore di improvvisazione. Perché avrebbe dovuto scrivere nuovi Studi? L'invenzione del materiale non è mai stato il suo punto forte; poiché sviluppò nuovi effetti di realizzazione, si sospetta che creò materiale per provarli e mostrarli. Liszt è forse il primo compositore di musica strumentale, la cui musica è concepita solamente per esibizione pubblica. Questa è la ragione per cui ci sono tante versioni dello stesso pezzo; ogni versione successiva è di per sé stessa una nuova esecuzione.

Negli Studi di Paganini, Liszt prende la semplice successione di note seguente: do-la-mi-do-la-mi-do-la. L'edizione del 1838 è molto differente da quella del 1851. Nella versione del 1838, questa variazione rappresenta il violino 'balzao', l'arco che rimbalza da corda a corda, la mano che rimbalza su tutto il piano. Nel 1851 la stessa successione di note rimane in un ambito limitato, e presenta ora un effetto 'pizzicato'. La versione del 1838 ispira ammirazione per



la sua stravaganza immaginativa. Il diletto deriva dal fatto che è quasi insequibile. Dal 1851 è divenuta più fedele a Paganini, ma è il nuovo effetto, il nuovo colore che conta. La successione di altezze rimane la stessa, sebbene trasferita su registri differenti. Ad ogni modo, cosa importa quali furono le note originali di Paganini, quando si confrontano con tale immaginazione?

Le uniche forme musicali in cui composizione e realizzazione risultano identiche, sono l'improvvisazione e la musica elettronica; suono e ideazione coincidono qui in modo assoluto. Nella improvvisazione jazz, come negli Studi su Paganini di Liszt, c'è un dato che precede la realizzazione sonora, un materiale preesistente, ma nell'ascoltare una delle esecuzioni registrate di Art Tatum ci risulta quasi indifferente chi scrisse il testo musicale che precede la realizzazione - Cole Porter, Fats Waller, Rube Bloom. Quello che conta è la 'parafraasi'. Rituando la composizione e la realizzazione, Liszt ha reso possibile dare alle qualità del suono - risonanza, trama, contrasti di registro - un'importanza che non avevano mai avuto prima nella composizione. Il colore del suono è perfino più importante nella sua musica che in quella di Berlioz, e le sue combinazioni di suoni inventati sono sorprendenti quanto quelle della musica elettronica.

La sensibilità di Liszt per il suono fu più grande di qualunque compositore per tastiera tra Scarlatti e Debussy, e li sorpassò in audacia. I critici scrivono spesso come se le innovazioni di Liszt nella tecnica del piano fossero solo modi di suonare una gran quantità di note in breve tempo, e non invenzioni di suoni. Perfino Walker si comporta così. Pensa che la diteggiatura di Liszt di una scala per terze, suonando tutte le terze in staccato con il secondo e quarto dito, renda più facile suonare, ma questo è vero solo se non ci sono tasti neri nella scala. Questa diteggiatura fu inventata per sonorità, non per facilità di esecuzione. Un'esigenza di sonorità infatti trasforma le terze banali dello Studio giovanile di Liszt in re minore nel poema drammatico di Victor Hugo; 'Ma-zeppea', negli 'Studi trascendentali', dal momento che le terze non possono essere eseguite sul piano con forza. In modo simile Walker discute la diteggiatura di scale di Liszt con cinque, quattro e tre dita, ma non dice ai lettori che eseguire scale con tutte e cinque le dita successivamente permette di acquistare una velocità straordinaria, fino ad eseguire una "macchia" come un glissando; che la scala a quattro dita è per un legato controllato: e che la scala a tre dita è per un tocco leggero, distaccato, 'perlaceo'. Solo la prima è un'invenzione di Liszt. Le altre sono menzionate da Beethoven in una lettera a Czerny in cui spiega come vuole che suo nipote studi il piano forte.

Le innovazioni tecniche di Liszt gli resero possibile

ottenere non solo nuovi tipi di sonorità per il pianoforte, ma strati di suoni contrastanti. Il suo adattamento di 'Der Lindenbaum' di Schubert, per esempio, nella ultima stanza consiste nel tema nella parte destra sopra, in ottave, e sotto il trillo regolare, e delicato che dà di continuo una sonorità brillante, mentre la mano sinistra imita un basso 'pizzicato', e, nello stesso tempo, realizza il semplice accompagnamento scorrevole di Schubert come se fosse eseguito da un trio di corni francesi. Bisogna confessare che questo è uno scherzo piuttosto brutto da giocare ad un Lied di Schubert, ma sarebbe avaro rifiutare la propria ammirazione per la grandiosità e la ricchezza della concezione, o per il pianista che sa suonarla o farla sembrare volgarmente bella come era nelle intenzioni. Per comprendere la grandezza di Liszt è necessario mettere da parte ogni avversione e rinunciare momentaneamente agli scrupoli musicali. Furono le invenzioni stravaganti di Liszt per quanto riguarda la struttura, la disposizione, e le sonorità, che resero possibili i grandi gruppi di opere in differenti stili nazionali: ungherese, svizzero e italiano. Nella musica ungherese fu preceduto da Schubert, il cui magnifico 'Divertimento ungherese' a quattro mani, lui aveva trascritto ed eseguito a due mani; nella musica svizzera ci furono precedenti operistici ne 'L'Elisa o le montagne del San Bernardo' di Cherubini, e nel 'Guglielmo Tell' di Rossini. Questi idiomi nazionali erano ciascuno un'altra forma di colore tonale per Liszt. Quale romantico che aveva letto Rousseau, cominciò con lo stile svizzero, e Walker ha documentato l'estremo patriottismo ungherese che lo guidò verso la musica che udi nel suo stesso paese. Alcune delle sue opere più belle sia giovanili che tarde sono evocazioni del paesaggio italiano. Nella maggior parte dei casi il materiale è preso in prestito, ma, come gli Studi di Paganini, sono tra le più originali imprese di Liszt.

È una strategia sbagliata ammirare oggi Liszt sulla base di quelle opere in cui la sostanza musicale è interessante, originale e di buon gusto. Tali opere esistono naturalmente, come i tre arrangiamenti dei Sonetti del Petrarca che riscrisse in tanti modi differenti durante la sua vita, ma, perfino qui, la varietà delle realizzazioni colpisce, più della melodia che c'è sotto. Ad ogni modo il buon gusto costituisce una barriera per comprendere e capire l'Ottocento. Sono desideroso di lasciare 'Liebestraum' a chi lo voglia, ma solo una visione di Liszt che metta la 'Seconda rapsodia ungherese' al centro della sua opera, gli renderà giustizia. @

**Il presente saggio, pubblicato su Piano Time nel 1986 e mai più ripreso, è una recensione apparsa sul 'New York Review of Books', del libro di Alan Walker, 'Franz Liszt, The Virtuoso Years 1811-1847', Knopf, vol. I, pp. 481.*

160 scatti della Collezione Ernst Burger

Maestro, permette una foto

di Giulia Mariti

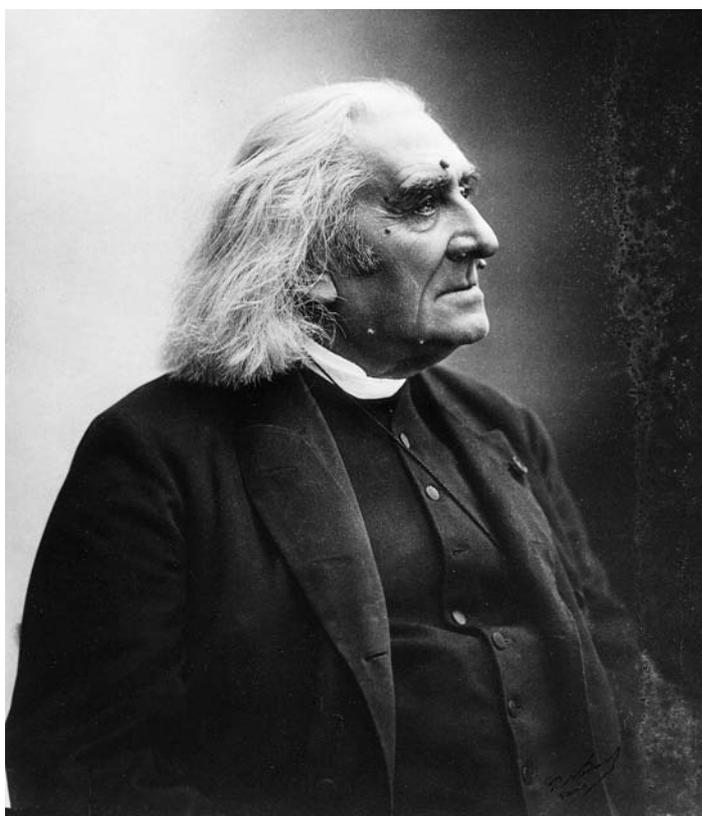
Villa d'Este, Tivoli, che fu residenza saltuaria, per un ventennio circa, di Franz Liszt, ha ospitato la singolare mostra della più ricca e preziosa collezione di foto lisztiane.

L'importanza di chiamarsi Ernst...o meglio di chiamarsi Ernst Burger, pianista e musicologo, nonché massimo iconologo di Franz Liszt.

Herr Burger, classe 1937, affianca difatti alla docenza presso il Richard-Strauss-Konservatorium della città natale, Monaco, lo studio della biografia lisztiana, con particolare attenzione all'aspetto iconografico (tra le sue pubblicazioni:

"Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bil-

dern und Dokumenten", straordinaria biografia data alle stampe in occasione del centenario della morte del musicista, corredata di ben 1000 immagini tra dipinti, documenti e fotografie; e, più recentemente (2003), "Franz Liszt in der zeitgenössischen Photographie. 260 Portraits 1843-1886.", catalogo dei ritratti fotografici lisztiani); da oltre 50 anni, si dedica a collezionare immagini dell'Abbé, portando alla luce veri e propri cimeli fotografici. A tale ricerca appassionata ed appassionante dobbiamo la mostra "Franz Liszt nelle fotografie d'epoca della collezione Ernst Burger", ospitata nella meravigliosa cornice di Villa d'Este a Tivoli. Il "Commendatore", come chiamavano Liszt i tiburtini, è presentato in una straordinaria varietà di ritratti fotografici (ben 160!) dal primo dagherrotipo a noi pervenuto (di Hermann Biow;

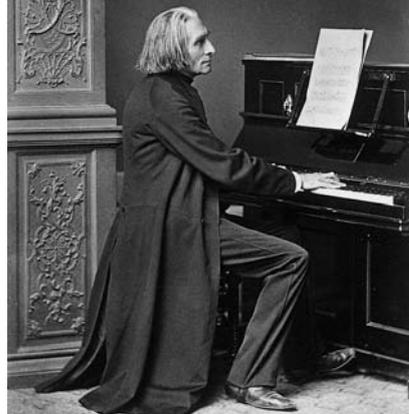


giugno 1843) all'immagine mortuaria (di Hans Brand, 1 Agosto 1886, giorno successivo al decesso).

Mirabili le fotografie di gruppo, che mantengono forse più dei veri e propri ritratti la natura "istantanea" dello scatto. C'è sempre qualche anarchico che sfugge alla rigidità della posa: ecco il domestico del Maestro, Achille Colonello, che sbuca incauto dalla finestra della residenza di Weimar (la Hofgärtnerei), durante un tipico ritratto del genere "Liszt contornato dagli allievi" (rif.cat. n°80); oppure la strana stretta di mano tra i pupilli Moriz Rosenthal e Arthur Friedheim, assieme ad altri riuniti per festeggiare i 73

anni del Maestro (rif.cat n°93). Diverso il modo in cui Liszt stringe la mano della moglie di Carl V. Lachmund, allievo affezionatissimo: la bella Karoline doveva essere una tentazione non irrilevante per l'animo del vecchio "Don Juan", che distoglie la propria attenzione e guarda lontano, con un fare quasi paterno (rif.cat. n°92). Dunque, ecco tornarci alla mente quel Liszt irresistibile del primo ritratto: elegante, slanciato e soprattutto certo della propria eccezionalità. Un genio consapevole del suo ruolo, che alla maniera napoleonica nasconde la mano destra nella giacca; l'uomo fascinoso dalla chioma bruna e lucente che fa sragionare le nobildonne.

E' il Franz Liszt corteggiato dalle donne, dal pubblico e dai fotografi di tutta Europa; bello e talentuoso, capace di tenere in pugno le personalità aristocratiche



più influenti del Vecchio Continente grazie al suo carisma artistico. Ma se il disfacimento del corpo non cancella quella fascinosa aura cosacca, quale è allora il segreto dell'immagine di Liszt?

Invecchiano i suoi ritratti, ma non la percezione che il mondo ha di lui: quasi un Dorian Gray.

Del belmondo lisztiano, negli ultimi ritratti, non è rimasta che la scarna rivelazione della crudeltà del tempo: l'uomo immortalato da Louis Held e Nadar (figlio) è uno sciamano indiano, il volto ricoperto di verruche (chiamate indulgentemente "grani di genio") e rughe profonde, a testimonianza di una vita che definire agitata è forse un eufemismo.

E' solo il fulgore della sapienza musicale a salvarlo, preservandone l'immagine di vincitore difficile da sradicare. Ma il Liszt che si esilia a Tivoli, in cerca di una tranquillità compositiva quasi mistica, lontana dagli "schiamazzi virtuosistici", è un genio provato dal fallimento della propria vita affettiva e familiare: il matrimonio mancato con l'amata principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, la morte dei figli Daniel e Blandine, lo scandalo che ha travolto la secondogenita Cosima e Wagner. ("Il mio Eldorado": così Liszt definisce la residenza tiburtina, di cui calcherà i viali ombrosi per la prima volta il 21 Luglio 1865; l'ultima vent'anni dopo, nel Novembre 1885).

Non tutti hanno creduto alla svolta contemplativa che ne seguì. Nel 1877, il giornale satirico "Le Charivari" descriveva con termini poco lusinghieri il Maestro, calcando il vecchio adagio: 'l'abito non fa il monaco'. "Non credeteci; è finta umiltà, e la tonaca non riesce a contenere l'anima ancora giovane...". Tuonava il detrattore lisztiano, definendolo un vecchio Mefistofele che "toccato dalla morte di Margherita, mediti una lenta conversione". Nonostante

difatti Liszt avesse preso gli ordini minori, apparentemente abdicando alla vita 'peccaminosa' condotta sino ad allora, non aveva saputo perdere quei vizietti giovanili che sono spesso conforto capriccioso della vecchiaia: alcol, fumo e belle donne. E' noto difatti come il maestro non si fosse realmente arreso a incamminarsi sul viale del tramonto: le "liaisons dangereuses" non erano una novità per lui, brevi quanto rocambolesche. Tra le più chiacchierate quella con l'allieva Olga Janina, folle d'amore e d'indole, millantatrice, morbosamente gelosa, nonché autrice della diffamante "biografia" *Souvenirs d'une Cosaque*. Fu proprio nella Stanza delle Rose, la sala da musica dell'appartamento indipendente riservatogli a Villa d'Este dal Cardinale Hohenlohe, che la Janina paventò di uccidere a revolverate il suo amante, curandosi prima di ingerire una buona dose di laudano... ma non abbastanza da essere letale! Era la teatralità sfacciata che aveva attratto inizialmente Liszt, ed era per questo stesso temperamento incontenibile e volgare che egli l'aveva lasciata con una gelida lettera d'addio.

Quale era dunque il segreto di questo vecchio sciamano, che continuava a mietere vittime, pur nella corruzione del tempo?

Forse la risposta è proprio nell'espressione faustiana che come un filo conduttore lega i magnifici ritratti fotografici della collezione Burger. Una ineffabile commistione di tratti somatici, pronti a palesare una volontà artistica ferrea e subito dopo a confessare, negli occhi annacquati dalla cataratta, una intima sofferenza... la debolezza di un uomo troppo calato nel proprio personaggio, troppo votato alla fama per poterne rimanere indenne. @

SIGARI, ZAGAROLO' E PIZZUTELLO

Traspare dai ricordi di chi lo conobbe nella sua dimensione casalinga, un ritratto quasi casereccio! Un vecchio amabile e di buon cuore, amante del gentil sesso e dei sapori spontanei della campagna romana.

Ai sigari -che fumava in quantità smisurata, cospargendo di mozziconi la sala da musica-, s'accomunava la passione per i peperoni e il pizzutello (o uva corna). Ma su tutto troneggiava l'amore per il vino dei Castelli, come ricordato affettuosamente dall'allievo Filippo Guglielmi:

"Appena arrivato, smontava dalla diligenza, che impiegava non meno di cinque ore da Roma, e si dirigeva all'albergo-trattoria della Pace, sulla piazzetta del Trevio, gestito dal sor Andrea Frittelli, tagliando corto agli interminabili ossequi di costui con la sua immancabile domanda: "Avez vous du Zagarolò?". Il sor Andrea era infatti il fornitore di vini del Maestro (n'era orgoglioso!) e teneva sempre in serbo per lui il "Zagarolò" prediletto..."



PIANISTI LISZTIANI

Non ha mai stupito nessuno il fatto che nella ampia e varia popolazione dei pianisti emergesse una categoria particolarmente motivata, quando addirittura con devozione, nei confronti della letteratura lasciata da Franz Liszt (1811-1886), il Padre nobile riconosciuto del grande strumento in bianco e nero. Il quale ha formulato e introdotto anche l'idea del 'concerto' come il pubblico lo conosce ancora oggi, in questi tempi perigliosi. Il mondo della musica ha sempre seguito con interesse le esibizioni solistiche soprattutto pubbliche, o in qualche modo aperte; in particolare, il virtuosismo ha da sempre destato passioni per la sorpresa - ogni volta più o meno appagata, dietro compenso, spesso meritato - destata dalla fama di abilità. Soprattutto quella rara. Gli esempi nella pratica musicale anche del lontano passato sono numerosi, ma è sufficiente il nome di Niccolò Paganini a sintetizzare un fenomeno che però vedeva protagonisti strumentisti i quali si offrivano quasi esclusivamente nell'esecuzione di proprie opere.

Franz Liszt appartiene alla modernità: tanto con la sua opera quanto con la sua presenza intellettuale e fisica sullo scenario della musica. Il grande musicista e i suoi allievi animavano ancora i ricordi di chi, vecchio, prima che il filo rosso si spezzasse, raccontava di antiche emozioni ai quasi ottuagenari di oggi che li ascoltavano nella prima metà del secolo passato.

Sul lascito lisztiano - opera e figura - s'è innestata e formata una categoria di pianisti che sembra essersi "specializzata" nel tempo, e, per il tempo, ha lasciato testimonianza nelle registrazioni, variamente attendibili per sonorità; oggi, a causa dell'utilizzo invalutabile dell'editing, le testimonianze vanno progressivamente sfumando di prestigio; sarà invece di qualche utilità richiamare alla memoria, con inevitabile e carente approssimazione, alcuni tra i più rappresentativi esecutori che hanno lasciato, dei testi lisztiani, documenti sonori: intanto Claudio Arrau, Giovanni Bellucci oggi sveltante, Arturo Benedetti Michelangeli con il 'Concerto n.1' e poco altro, lo straordinario Lazar Berman, Jorge Bolet per letture luminose e trasparenti, Michele Campanella, Aldo Ciccolini, Shura Cherkassky, Georges Cziffra, Vladimir Horowitz, Glenn Gould, Eugene Istomin, Nikita Magaloff, John Ogdon, Egon Petri, Sviatoslav Richter, György Sándor, Vladimir Sofronitski, Roberto Szidon, Carlo Vidusso almeno.

Umberto Padroni

MICHELE CAMPANELLA BRILLIANT

Battere il ferro finché è caldo: e occorre riconoscere a Michele Campanella ogni merito per avere realizzato, nell'occasione dei duecento anni dalla nascita di Franz Liszt, l'affatto scontato programma - 22 pagine di rarissimo e significativo ascolto - sul pianoforte Bechstein n.247, acquistato a Weimar nel 1860 dal maestro ungherese, il quale ha voluto dotarsene durante la permanenza a Roma, e che, alla sua morte, appartenne a Giovanni Sgambati, allievo di un tempo. I legni, i metalli e i feltri che la sorte ha assemblato, per la storia, in questo strumento, risuonano oggi in uno straordinario capitolo della musica; si tratta di uno strumento che la buona ventura e la generosità hanno poi portato a Siena,

all'Accademia Musicale: Roberto Almagià, proprietario dello strumento, alla scomparsa della moglie, pianista, nel 1938 pensò di gratificarne la memoria facendone dono al conte Guido Chigi Saracini, fondatore dell'Accademia, come da ampia, rara documentazione nel prezioso booklet. Il prezioso illustre pianoforte vanta un secolo e mezzo abbondante d'età; tecniche e meccanica appaiono inevitabilmente datate, ma Michele Campanella, anche nella scelta del repertorio - che appartiene ai tardi anni del grande Magiario - recupera le diafane sonorità suggerite dalla tessitura dei trasparenti pentagrammi, ormai lontani dagli eroici ed eloquenti atletismi delle passate stagioni, e ci si trova bene: qui nei sette 'Ritratti storici ungheresi', nelle quattro Valse oubliées, (piacevano anche al vecchio Horowitz) e poi in Sancta Dorothea Resignazione, Romance oubliée,

Schlaflos!, En reve, In festo transfigurationis Domini nostri J.Ch., Recueillement, Am Grabe Richard Wagner, Nuages gris, forse la pagina più nota, ma anche oggetto di trascorsi equivoci. Essere intesa in una luce negativa, si evidenzia l'espressività drammatica di un accentato dinamismo che la solleccitazione del testo riscatta dalla dolorosa contemplazione ieratica. La sequenza delle dodici stazioni si intreccia nella specie del capolavoro, e la critica (Rognoni, Carli Ballola, ma anche Bacchelli) dà autorevolezza alla distinta valutazione dell'opera. (U.P)



GIOVANNI BELLUCCI ACCORD

Il coronamento - termine importante, eloquente, tale da non dare luogo a infrattendimenti - delle celebrazioni dei due secoli dalla nascita di Franz Liszt (1811-1886), prende forma luminosa fino allo splendore nei due CD che Giovanni Bellucci ha licenziato con l'offerta delle Rapsodie Ungheresi composte dal 1840 al 1885.

L'evento, atteso, conferma l'altissima statura e la dinamica complessità della presenza del giovane pianista romano, ma attivo soprattutto oltr'alpe dove il confronto è meno temuto, nella musica musicata, e nel pianoforte contemporaneo, e realizza nel contempo - altro coronamento - il riscatto definitivo di un repertorio di grande valenza, guardato con sufficienza fino a qualche decennio fa, concesso senza troppe attenzioni, ai "dattilofoni", ai virtuosi.

Giovanni Bellucci, da autentico fuoriclasse, anima la multiforme raccolta con lo sfarzo di una personalità ricchissima di doti mentali, culturali, tecniche e fisiche qui ed ora di improbabile raffronto. Doti che si mostrano intrecciate in un viluppo stupefacente per efficienza: le sue esecuzioni - il Beethoven delle registrazioni ancora in corso, e in questo caso la grandiosa rappresentazione musicale delle Rapsodie Ungheresi - si rivelano come prodotto integrato di una geniale osmosi che ha un dato catalizzatore nella sensibilità per il suono e l'intuito di ineguagliabile ricchezza atto ad evocarlo con arte. Lazar Berman, il suo maestro che negli anni a Imola lo stimava senza riserve, ne sarebbe assai compiaciuto. Qualcuno, a corto di idee, ha defi-

nito Bellucci una "forza scatenata della natura": sarebbe forse meglio parlare, con il conforto del dizionario, di energia, e per quanto attiene allo scatenamento risulta chiaro, da ogni sua esecuzione, un sovrano controllo sulla materia sonora, esaltata, semmai, dal luminoso, consapevole dominio sulle eccelse virtù individuali: l'indagine e la riflessione culturale, e la prestanza dell'aureo circuito attivato dalla singolare, arditissima, forse - ma solo salvo prova contraria - ineguagliabile psico-fisicità. Altro che scatenamento!

Il fantastico e fantasioso affresco, ricco di ogni valenza poetica e di gesti studiatamente improvvisativi, delle diciannove Rapsodie Ungheresi, precedute qui dalla Rapsodia Rumena - il titolo è apocrifto, e la composizione, intessuta di melodie valacche e iniziata nel 1846, non ha mai convinto l'autore, che non l'ha pubblicata; il manoscritto è stato rinvenuto solo nel 1936: una rarità - il fantastico affresco, si diceva, è esaltato con convinzione. Due spiriti generosi si incontrano: quello del motivatissimo musicista che si specchia in quello del suo grande mentore; l'arte del giovane musicista esercita il privilegio di inverare il lascito straordinario; si tratta di un'arte in cui lievita palesemente una calda empatia per i testi lisztiani, e i valori precipuamente strumentali, ma anche poetici, quando non schiettamente umani. In essi egli riconosce con rara acutezza le ardenti e anche nostalgiche componenti del fitto intreccio, spesso spavalidamente sorridente: di canto, ritmi, colore, gesto, e alti voli del pensiero. Si lascia all'ascolto del musicofilo la delibazione del dettaglio; Bellucci indugia con straordinaria sensibilità nelle pieghe dei caratteri e afferma con autorevolezza le originali imposizioni della forte tastiera: la sua arte è sempre maiuscola, anche nella duttilità; l'ambiziosa epopea ungarica alla quale Liszt - generoso, carismatico

protagonista sempre a fronte alta nell'invenzione di pluriformi realtà musicali, autore di un corpus di dimensioni impressionanti, quando si tenga conto anche della sua attività concertistica - ha atteso con intenso sentimento per oltre quarant'anni, fino in prossimità della scomparsa, trova in Bellucci il cantore forse più motivato, anch'egli generoso, come si diceva, nel creare un inquieto, cangiante corpo sonoro, sempre di nobile spessore, tanto nelle arcobaleniche nuances, quanto nelle caleidoscopiche fantasmagorie: nella raffinata allusione, ma anche nella concretezza. Il corpo sonoro più vero, da attribuire ai segni - solo suggestivi, ma di comunque storicamente lamentata insufficienza - della pagina.

Un valore aggiunto dei due CD consiste nella magistrale, calcolata spazialità ambientale conferita alle registrazioni, anche live - effettuate in tempi diversi, alcune sono recentissime - che appaiono indenni dalla rigida, pallida, astratta vetrosità di tante registrazioni pianistiche, e che si offrono all'audizione, e alla coscienza, in una riconoscibile, vissuta, felice fisicità strumentale. Nell'intervista articolata con partecipe competenza da Grazia Di Stefano nel booklet, Giovanni Bellucci precisa e approfondisce le numerosissime ragioni, storiche ed estetiche quantomeno, di questo autentico evento: di per sé, e si perdoni l'iperbole, vale l'acquisizione. (U.P)



CHOPIN VISTO DAGLI ALLIEVI

Lo scopo non è saper suonare tutto con suono omogeneo. Secondo me la caratteristica di una tecnica ben formata è saper dare ad un bel suono una ricca gamma di sfumature.”

Questo è solo uno, e non il più significativo, tra i postulati che Chopin aveva racchiuso negli appunti iniziali di quello che doveva diventare il suo metodo di didattica pianistica.

Anche se l'idea del metodo non fu mai molto più che un'idea, come dimostra l'unica redazione della parte iniziale, 12 fogli autografi scritti ad inchiostro con numerose correzioni a matita, certamente è noto a tutti il rapporto di Chopin con l'insegnamento.

Dal 1832 – anno del suo trasferimento a Parigi - al 1849, nei mesi che vanno da ottobre a maggio, Chopin dedicava ogni giorno - tutta la mattinata e la prima parte del pomeriggio, per una media di circa cinque ore quotidiane - all'insegnamento del pianoforte, dividendo equamente il suo tempo, tra didattica e composizione, in base ad un'alternanza possiamo dire stagionale: inverno per la didattica, estate per la composizione.

L'impegno di Chopin nella didattica, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, era totale: “trascorrevano le sue giornate a dare lezioni cosa che, miracolosamente, aveva per lui una grande attrattiva” nota Hiller, quasi stupito.

Inflexibile nell'esigere l'esatta comprensione delle opere, prodigo di consigli e di dimostrazioni pratiche, appassionato ed esigente, dello Chopin didatta, per lungo tempo, non si è compresa appieno la portata rivoluzionaria.

Lo stesso Cortot che, acquistato il manoscritto degli 'Appunti per il metodo', ne ha fornito una prima trascrizione, pur se poco attendibile, sembra non aver assolutamente compreso l'importanza del documento.

Il testo di Eigeldinger si propone proprio di colmare questa enorme lacuna.

“Chopin visto dagli alunni”, edito da Fayard nel 2006, ma finalmente tradotto in italiano nella collana “Adagio” (Astrolabio editore) si costruisce come una collazione di documenti originali, o parzialmente inediti, che mette accanto, in base ad un'affinità di argomento, sezioni degli Appunti, partiture annotate di allievi e amici, testimonianze di allievi diretti, racconti di allievi degli allievi, di amici, critici musicali e musicisti che hanno conosciuto e sentito suonare Chopin, con l'intento di dare per la prima volta una immagine coerente dell'insegnamento offerto da Chopin ai suoi alunni.

In un periodo nel quale Kalkbrenner sponsorizzava in modo entusiasta l'uso del guida-mani, in cui si

prescriveva che ogni dito fosse esercitato singolarmente almeno un quarto d'ora, e addirittura Liszt consigliava di dedicarsi alla lettura durante questa pratica, per evitare di annoiarsi; quando agli studenti di pianoforte si imponeva ogni sorta di ginnastica della mano per almeno due ore al giorno, prima di potersi anche solo avvicinare allo studio dei pezzi, Chopin raccomandava di non esercitarsi troppo a lungo, pena l'abbruttimento dell'allievo, ripeteva senza sosta; e gli esercizi non vanno eseguiti solo meccanicamente, ma con tutta l'intelligenza e la volontà, dichiarava, quasi sornione: “sono state sperimentate molte pratiche inutili e moleste per imparare a suonare il pianoforte, che non hanno niente a che vedere con lo studio di questo strumento. Come se qualcuno, per fare una passeggiata, imparasse a camminare a testa in giù. Il genere di difficoltà su cui ci si esercita non sono le difficoltà che pone la buona musica”.

Ecco, allora, ciò che rende il testo interessante non solo per i pianisti – o aspiranti tali! - ma anche e soprattutto per tutti i musicisti e coloro che la musica l'amaro: fine ultimo è la ricerca della buona musica; in Chopin il principio tecnico non è mai disgiunto da quello musicale; la tecnica pianistica è solo e sempre un mezzo a servizio dell'espressione musicale. In questa direzione, allora, la mano non è più uno strumento inadatto che va piegato attraverso ore di studio e vessazioni, ma il mezzo per ottenere infinite varietà di colori - “tanti suoni differenti, quante sono le dita”, amava ripetere il Maestro. Nel caso in cui un passaggio richieda l'uguaglianza, poi, la si ottiene non uniformando il tocco delle dita con rigidi esercizi, ma scegliendo diteggiature inedite e usando la rotazione del braccio.

Particolarmente interessante nel testo di Heigeldinger la prima parte divisa in due sezioni: la prima, ‘tecnica e stile’, affronta le questioni più tecniche e pratiche dell'approccio al pianoforte: posizione sullo sgabello, diteggiatura, come e quanto studiare, uso del polso, scioltezza delle dita, posizione della mano, legato e staccato..

Nella seconda sezione, ‘teoria dello stile’, il discorso musicale non è più mediato dalla necessità pragmatica di risolvere questioni legate allo strumento ma diventa, se possibile, ancora più centrale.

Chopin, inscrivendosi nella tradizione del pensiero che da Rameau approda ai romantici, concepisce la musica come un linguaggio, autoreferenziale, sì, ma non per questo privo delle regole di ogni linguaggio. L'analogia tra musica e linguaggio comporta la necessità di separare le frasi, di declamarle senza enfasi eccessiva, certo, ma con la chiara consapevolezza di chi sa quello che dice, ne comprende il senso e desidera che anche chi ascolta lo possa apprezzare. Il canto è allora l'ideale supremo cui il suono del pianoforte deve aspirare e il ‘bel canto’ italiano di Bellini



il modello supremo cui rifarsi.

Segue l'analisi delle opere chopiniane fatta da coloro che hanno avuto il privilegio di ascoltarle o di studiarle sotto la supervisione del Maestro; le indicazioni riportate ci aprono le porte della complessa concezione del rubato, analizzano il particolarissimo ritmo delle mazurche e ci riportano allo strettissimo legame che intercorre, in questa musica, tra gli abbellimenti e lo stile improvvisativo nel quale Chopin eccelleva.

Segue, prima degli annessi, che comprendono il repertorio che Chopin faceva affrontare ai suoi alunni e le note che egli stesso segnava sulle varie partiture, una sezione intitolata "Chopin visto da chi l'ha ascoltato", panoramica di testimonianze di coloro che hanno avuto la fortuna di ascoltare Chopin suonare, fortuna che, come si sa, è stata solo di pochi eletti: lontano anni luce da ogni desiderio di esibirsi, aristocratico, schivo, avverso ad ogni manifestazione chiassosa, pianista, esecutore ed improvvisatore inimitabile, Chopin ha realizzato in pieno il suo ideale musicale non nella sala da concerto, a lungo e con cura evitata, ma nell'atmosfera raffinata del salotto borghese, tra coloro che amavano la sua musica, libero di tentare ogni volta la strada della spontanea espressione di sé.

Il fascino principale di questo testo risiede nella capacità di far sentire la voce del Maestro, che, con libertà e naturalezza, elimina pratiche obsolete, suggerisce soluzioni, stimola la fantasia per ridurre la pratica dello strumento ad un lavoro sul testo, alla ricerca di suono, all'aspirazione alla bellezza.

Roberta Bellucci

(Jean-Jaques Eigeldinger . Chopin visto dai suoi allievi . Collana 'Adagio'. Casa Editrice Astrolabio. Pagg.432 . Euro 40,00)

MUSICA BESTIALE

In occasione dell'uscita del suo volume 'Quando la musica è davvero bestiale. Studiare e capire la zoomusicologia' presso l'editore Aracne (pagg.311, Euro 19,00), all'autore, Dario Martinelli, devo una recensione speciale, perché, sebbene solo per qualche mese, fu tra i collaboratori di Music@, una prima volta a spiegare ai lettori cosa fosse questa strana scienza, ormai in avanzato stato di approfondimento, chiamata 'zoomusicologia', ed un paio di volte ancora come titolare di una rubrica inventata per lui, dal titolo 'Giramondo', nella quale raccontò ai lettori italiani le esperienze di uno studioso, musicologo, in giro per il mondo, ma stanziale ad Helsinki, come professore all'Università. Poi la collaborazione

si interruppe. Purtroppo.

Ora esce in Italia questo volume che, in forma sistematica, offre al lettore italiano il frutto delle sue - ma anche di altri studiosi del settore - ricerche sulla zoomusicologia.

Devo dire che la prima volta che lessi dei suoi studi anch'io restai stupito, e come me chissà quanti altri, nonostante che poi tutti quelli che hanno esperienze di vita vissuta con animali, usino espressioni non molto diverse da quelle in uso per il mondo degli umani - animali viventi esattamente con tutti gli animali.

Martinelli si occupa di studiare il fenomeno della musica negli esseri viventi, dell'intero regno animale, compresi gli umani. Sì, è questo l'aspetto davvero fascinoso della zoomusicologia che studia l'uso 'estetico' ('artistico' - potremmo dire più semplicemente) della comunicazione sonora animale.

Come accade nel mondo degli umani. Martinelli, esattamente come nella musicologia degli umani esistono esperti di vari campi, è diventato uno dei più noti specialisti al mondo, della musica (canto) delle megattere, le grandi balene. In questo suo libro, il primo in lingua italiana che in maniera sistematica affronta l'argomento (sul quale, anni fa, aveva scritto un paio di articoli per Musica/Realtà), analizzando 'culturalmente la biologia, e biologicamente la cultura', vuole far comprendere 'come l'essere umano non è l'animale musicale' (in tende il 'solo' animale musicale): ma 'un animale musicale; magari uno dei più fantasiosi, ma non l'unico' - come si legge nel risvolto di copertina.

C'è un film bellissimo, che molti hanno visto, e che ha per protagonisti solo gli animali; niente uomini. Si intitola 'Anima Mundi', regia di Geoffrey Reggio, musiche di Philip Glass. Il film prende a prestito una espressione celebre del 'Timeo' di Platone, con la quale si sottolinea che tutti gli essere viventi, hanno un'anima, che è poi l'anima del mondo.

A pensarci bene, perché gli animali viventi - tutti gli animali viventi- non dovrebbero cantare, come canta l'uomo? Non è rilevante quale sinfonia o Lied essi siano in grado di eseguire, insieme o da soli, e a quale grammatica e sintassi musicale facciano riferimento. (P.A.)

(Quando la musica è davvero bestiale. Studiare e capire la zoomusicologia' Editore Aracne pagg.311, Euro 19,00)

Music@ s'è occupata del caso che ha opposto Alfredo Gasponi all'Orchestra di Santa Cecilia, a causa di una intervista raccolta dal giornalista del Messaggero a Wolfgang Sawallisch. Ora il caso è giunto alla Suprema Corte di Cassazione. La sentenza del 19 aprile 2011 della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo sembra fare al caso Gasponi, in attesa di una pronuncia favorevole al giornalista.

LA SANZIONE SPROPORZIONATA LIMITA LA LIBERTÀ DI STAMPA

Corte di Strasburgo. Giornalisti. Per scagionare il giornalista dall'accusa di diffamazione il giudice deve solo verificare se il comportamento professionale è stato corretto. I giudici nazionali non possono adottare un approccio eccessivamente rigoroso nell'esaminare la condotta dei giornalisti nei procedimenti per diffamazione e non possono imporre sanzioni pecuniarie eccessive e sproporzionate rispetto alle entrate dei reporter. I tribunali interni chiamati a valutare la condotta di un giornalista devono tener conto dell'impatto che la decisione potrebbe avere non solo nei confronti del singolo reporter, ma sui media in generale. È quanto stabilito dalla Corte europea dei diritti dell'uomo con la sentenza Kasabova e Bozhkov contro la Bulgaria del 19 aprile che segna un'ulteriore vittoria, targata Strasburgo, per la libertà di stampa. Alla Corte europea si erano rivolti due giornalisti dopo aver subito una condanna per diffamazione per aver scritto alcuni articoli sulle modalità di ammissione degli studenti in scuole secondarie speciali. Alcuni allievi erano riusciti a entrare non sulla

base del merito, ma solo per aver presentato dei certificati medici. I giornalisti avevano raccontato la vicenda e dato conto dei sospetti di corruzione che gravavano su alcuni ispettori del ministero.

Questi avevano denunciato i giornalisti che erano stati condannati per diffamazione a una sanzione pecuniaria elevata, pari a 70 volte lo stipendio mensile minimo.

Un giudizio ribaltato dalla Corte europea che ha inviato chiare direttive per i giudici nazionali alle prese con questioni riguardanti la libertà di stampa garantita dall'articolo 10 della Convenzione europea.

Prima di tutto, osserva Strasburgo, la restrizione alla libertà di stampa può essere ammessa solo in presenza di un bisogno sociale imperativo. Informare su presunti casi di corruzione - osserva la Corte - è di rilievo per la collettività ed è «parte integrale del compito dei media in una società democratica». Nei procedimenti interni, soprattutto nei casi in cui la legislazione fissa l'onere della prova sul giornalista, va lasciato a quest'ultimo ampio margine di manovra. Se il cronista dimostra di aver agito «correttamente e in modo responsabile», secondo gli standard della professione, non può essere punito.

Né è compatibile con la Convenzione il ragionamento seguito dai giudici nazionali che condizionavano l'assoluzione dei giornalisti all'accertamento della colpevolezza degli ispettori.

Una conclusione irragionevole - osserva Strasburgo - perché i giornalisti non possono certo condizionare la propria funzione all'esistenza di condanne penali e salvarsi dalla pena per diffamazione solo se i dati forniti nei propri articoli hanno conferma nelle aule giudiziarie.

Marina Castellaneta
(Il Sole 24 Ore)

BORSA DI STUDIO 'VALERIO GENTILE'

Alla fine di ottobre, nel nostro Conservatorio è stata assegnata la borsa di studio intitolata a Valerio Gentile. La seconda edizione ha visto un nutrito gruppo di allievi iscritti al primo o al secondo anno delle classi di viola, pianoforte, canto e flauto. E' risultata vincitrice la flautista Vanessa Adinolfi.

L'Associazione Culturale Centro Studi 'Valerio Gentile' senza fini di lucro, si è costituita a Fasano (BR) nel 1995. Gli scopi istitutivi dell'associazione, sanciti dallo Statuto, sono incentrati sulla promozione di attività culturali e di ricerca rivolte soprattutto ai giovani del territorio, finalizzate alla crescita educativa, sociale e culturale delle giovani generazioni, e tese a contrastare i preoccupanti sintomi di degrado che vanno investendo il tessuto sociale urbano, soprattutto con fenomeni di diffusa cultura dell'illegalità.

In seguito al sisma del 2009, l'Associazione pugliese, ha deciso di operare fattivamente sul territorio di L'Aquila istituendo il Premio Valerio Gentile che intende accompagnare le giovani leve del Conservatorio 'Casella' per 5 anni. Un particolare grazie va rivolto ai genitori di Valerio che con squisita sensibilità hanno saputo trasformare un tragico avvenimento (l'uccisione del loro figlio) in una occasione di slancio per altri giovani.



CONCERTO DI CAPODANNO DA VENEZIA PROMOSSO

Con apposito decreto, l'Autorità per le garanzie nelle Comunicazioni ha riconosciuto che il Concerto di Capodanno dalla Fenice, trasmesso in diretta su Rai Uno, "deve essere necessariamente trasmesso anche in chiaro dalle emittenti televisive soggette alla giurisdizione italiana, in ragione della sua rilevanza per la società italiana". Ed ha spiegato: "il Concerto di Capodanno trasmesso dal Teatro La Fenice costituisce uno dei più prestigiosi appuntamenti di musica classica e lirica del panorama italiano, raccogliendo un ampio pubblico di telespettatori in Italia (il 1 gennaio 2011 il concerto è stato seguito da oltre 4.266.000 telespettatori, pari al 27,20% di share); si ritiene che tale concerto goda di una risonanza speciale e generalizzata, interessando altre persone oltre quelle che normalmente seguono in televisione i concerti di musica classica, e, godendo ormai di un riconoscimento generalizzato, rivesta una particolare importanza culturale quale catalizzatore dell'identità culturale italiana". Direttore del Concerto di Capodanno 2012, Diego Matheuz, ventotto anni.



IL FUTURO DEI GIOVANI



Nei giorni delle proteste di ottobre, agli studenti che hanno sfilato in molte città italiane rivendicando il diritto ad essere formati dalla scuola, e per Domandare, di conseguenza, che la scuola sia veramente una palestra – non fatiscente – dove imparare a camminare nella vita – ha dato pubblicamente il suo sostegno anche il governatore della Banca d'Italia, Mario Draghi, in procinto di assumere la presidenza della BCE. Il quale ha denunciato che il futuro dei giovani, in Italia, dipende non dai loro studi, dalle loro conoscenze o dalle loro capacità, bensì dal luogo di nascita e dalla famiglia in cui sono nati. E ha aggiunto: non si può sprecare la ricchezza costituita dai giovani'

CAGLI 35 BATTISTELLI 17

Il 14 novembre 2011 si è riunita, a Roma, l'Assemblea degli Accademici per l'elezione del Presidente-Sovrintendente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nessun Accademico ha raggiunto il quorum necessario. La seconda votazione sarà ripetuta con le medesime modalità l'11 gennaio

2012. Il quorum era di 38 voti. Bruno Cagli, presidente in carica, candidatosi per il suo settimo mandato, ha preso 35 voti; 17 ne ha presi Giorgio Battistelli; una scheda nulla, perché firmata dal votante; due bianche; e due disperse perché indicanti due altri nomi. Nella prossima elezione il quorum sarà ancora di 38 voti.

TACCUINO SEMISERIO

* A 'Repertorio zero', per volontà del direttore artistico Luca Francesconi, è andato il Leone d'argento, novello trofeo veneziano della Biennale Musica 2011; mentre il Leone d'oro (alla carriera) è stato assegnato al direttore d'orchestra e compositore Peter Eotvos. Ma se i giovani musicisti, vincitori del Leone d'argento, si sono meritati zero sul repertorio, non serve incoraggiarli e neanche evitare che si demoralizzino. Prima cerchio di guadagnarsi almeno la sufficienza e poi...

*Se 'Pergolesi in progress' è stata intitolata l'edizione 2011 del festival di Jesi, ci sarà stato l'anno passato un'edizione intitolata 'Pergolesi in regress', altrimenti non si comprende il punto di partenza ed il successivo avanzamento. E, infatti, dell'edizione 2010, si tagliarono parecchie produzioni per mancanza di soldi, e quelle stesse produzioni, facendo un rapido progress, sono ora finalmente tornate in pista. L'edizione 2012 del festival, come già annunciato, si intitolerà 'Pergolesi di progress in progress'.

*La società italiana di musicologia annuncia l'iscrizione d'ufficio di due nuovi soci: Corrado Augias e Piero Melograni, che hanno fatto il loro ingresso ufficiale e pubblico nella società, partecipando al convegno mozartiano di Rovereto, organizzato da Angermüller. Auguri ai nuovi iscritti.

E' IL MERCATO, BELLEZZA!

In estate, quando il riposo concilia spesso qualche riflessione, è giunta in redazione una lettera, impostata a Music@ ma con diverso destinatario. Un compositore, molto noto e molto attivo, che cumula una serie di incarichi in istituzioni finanziate con denaro pubblico (un particolare non irrilevante!). Interamente meritati quegli incarichi, in ragione del prestigio del compositore destinatario, ma che, lo scrivente, temeva non fosse da considerarsi conclusi nel numero. Perché tanta grazia su una sola persona - si chiedeva il mittente - e poi, ce la farà? Abbiamo girato, come richiestoci, quella lettera al compositore in questione, il quale ci ha risposto, un po' seccato: e' il mercato, caro direttore! Se tutti richiedono una medesima persona è perché quella persona, per il mercato, è notoriamente produttiva. Questa risposta, dalle pagine di Music@, noi giriamo al mittente, non prima di unirvi, sommessamente, qualche riflessione. Il mercato. Cos'è il mercato negli incarichi di natura culturale, finanziati da soldi pubblici? Da dove si ricava se il prodotto commercializzato va o non va? E chi tiene il polso del mercato? C'è una 'unione consumatori culturali'(UCC, potremmo costituirla noi, magari modificando quell'orrenda abbreviazione) che difende da prodotti di dubbio valore, di costo eccessivo ma di nessuna incidenza? Nulla di tutto questo. E allora, che c'entra il mercato? E poi, quando si chiama una persona ad un incarico, lo si dovrebbe chiamare, man mano che si sale nella scala di importanza di una istituzione, in base alle sue capacità già note e dimostrate. Ma allora, se uno viene chiamato ad un incarico di direzione artistica in una istituzione di media importanza, senza averla mai esercitata prima, il compositore potrebbe ripetere: è il mercato che lo vuole? E se poi, a quell'incarico, e sempre per quella persona, se ne aggiunge un secondo, nel giro di qualche mese, di importanza pari alla prima se non addirittura maggiore, è ancora il mercato a deciderlo? Secondo la logica manifestata dal compositore, il mercato avrebbe deciso, in base a non si sa cosa, di puntare su un nuovo cavallo. Esempi del genere sono sotto i nostri occhi ed, immaginiamo anche sotto gli occhi di quel mittente anonimo che, considerando Music@ alla stregua di una casella postale, ci ha indirizzato quella lettera che aveva un altro destinatario, indicato in essa con nome e cognome. Osservando il mercato, o quello che il nostro compositore considera mercato, notiamo che sta emergendo una nuova figura di direttore artistico: il direttore artistico regionale o interregionale, il quale, magari conserva anche altri incarichi, e tutti confliggono tra loro. Non sappiamo come la pensi il noto compositore e come la pensi il superdirettore artistico che si nasconde dietro quella carta di riconoscimento, ma l'esercizio della direzione artistica e della critica musicale, contemporaneamente, non prefigura un evidente conflitto di interessi? Nel nostro sorprendente paese, caro compositore, il mercato non esiste; in sua vece decidono appartenenze, apparentamenti, consorterie di ogni genere, ma anche servilismi, volontà di estensione di poteri grandi e piccoli.

E poi, ci sarebbe il mercato anche dietro la permanenza per decenni in un medesimo incarico in campo artistico? E il mercato ancora nel tramandarsi di padre in figlio, un medesimo incarico?

A ciò il noto compositore, da quel che ricordiamo, non ha risposto. Anzi questo non glielo abbiamo neppure chiesto. Ma immaginiamo la sua risposta: è il mercato, bellezza! Bellezza? Schifezza!" (P.A.)

LUCCIOLE A TEATRO

Signor direttore, voglia ospitare un breve replica all'articolo dal titolo 'Lucciole a teatro' comparso sull'ultimo numero di Music@ relativo alla sperimentazione dei titoli multilingua al Teatro del Maggio a Firenze per 'Il caso Makropulos'.

Come direttore di OperaVoice non sono ovviamente d'accordo con la redazione, anche se da musicista ne colgo le ragioni. Anzi, Le confesso che paradossalmente trovo gustoso lo sfogo fantozziano. Mi occupo di soprattitoli insieme a Prescott Studio fin dagli anni della loro adozione a Firenze.

E non c'è nulla di nuovo in questa polemica: pensi, ma certo lo saprà, che quando comparvero i display dietro le poltrone i detrattori furono moltissimi, con toni che andavano dallo scandalizzato al sarcastico. Anzi, per noi è molto interessante leggere articoli e corrispondenze come queste del Suo giornale, e registrare nella realtà che da quando i soprattitoli sono comparsi, lentamente ma inesorabilmente, essi si sono affermati come indispensabili. Pensi ad esempio a come intorno al 2002 si introdusse l'uso dell'adattamento anche per le opere italiane, che parve certo una doppia eresia ai puristi. I puristi, i neoplatonici, i musicisti senza compromessi... io sinceramente ne comprendo e ammiro le ragioni. A margine potrei forse notare come siano posizioni un po' facili da sostenere, divertenti per scriverci sopra un elzeviro di costume. Spesso ho incontrato amici musicisti italiani al termine della recita di un'opera italiana che mi dicevano "Grazie! Ma sai che di quell'aria o di quel recitativo mi erano sfuggite le parole esatte, o le pensavo diverse e solo leggendole le ho intese completamente?" Cosa intendo? Vorrei provare ad approfondire la questione. Nel quadro delle due direttrici: Portare gli spettatori all'opera/Portare l'opera agli spettatori, i soprattitoli o i titoli multilingua stanno in una posizione intermedia: tendono una mano allo spettatore. Poi certo si potrà disquisire sugli estremi: chi conosce a menadito opera e libretto e vuole in santa pace ascoltare senza l'eterodirezione della scritta illuminata, o all'estremo opposto un sedicente wagneriano che, senza soprattitoli, al termine di 5 ore di 'Siegfried' nemmeno per sogno ha capito cosa si stavano dicendo Mime e Wotan, o gustato le sottili argomentazioni dei due nello studiarli a vicenda. Sì, ha letto il libretto e la sinossi, sa più o meno che Wotan sta incastrando con le buone o le cattive il povero nibelungo, ma attraverso quali enigmi, o attraverso quali parole questo avvenga, gli è sconosciuto. Dopodiché, ognuno si faccia l'idea che crede. Noi crediamo in questa nuova tecnologia di cui siamo ideatori, ne cogliamo certo i limiti, ma siamo fi-



duciosi sul suo tendere una mano allo spettatore, facendo perdere qualcosa della magica concentrazione nel fluire musicale, facendo guadagnare qualcosa nella comprensione e nell'adesione di questo flusso alla parola e alla sua semanticità. Ai detrattori che impiegano parte del loro ingegno nella polemica, ci sentiamo affratellati dalla comune passione per il teatro e per l'opera, luoghi in cui le querelle sono di casa.

Suo affezionato, Stefano Bozolo

RELATORI A PRAGA

Sulla vostra rivista (n. 24, luglio-agosto 2011), all'articolo 'Relatori a Praga' (Aria del catalogo) a firma di un "tale" (lui sì, visto che usa uno pseudonimo) Leporello, leggo una frase che mi riguarda: "Da non perdere la prolusione di un relatore savigliano (!) tale Matteo Marazzi dall'imprevedibile titolo: Tutte le donne di Mozart (!) dove vien detto (e sarà uno scoop) che Don Alfonso era, in realtà, la bisnonna di Platinette". I punti esclamativi sono miei. Non entro nel merito dell'acume umoristico o della qualità della scrittura; mi limito a osservare che il titolo della mia prolusione non era affatto "Tutte le donne di Mozart", bensì "Tutte le donne di Don Giovanni" (sottotitolo: "Le eroine del capolavoro di Mozart attraverso le interpreti storiche"). Ciò che ho fatto è

stato offrire al pubblico uno spaccato di storia dell'interpretazione mozartiana attraverso un secolo di soprani, dall'epoca acustica ai nostri giorni, che nulla ha a che fare con Don Alfonso (che, come Ella saprà, è personaggio del 'Così fan tutte'), né con Platinette (che non so a che opera appartenga), né con gossip di bisnonne. Il solo "scoop" di questa faccenda, mi spiace dirlo, è l'ingenuità di chi, nel suo staff, permette ai Suoi collaboratori (specie quelli ben nascosti dietro uno pseudonimo) di sbagliare i titoli delle conferenze, nonché indirizzare sarcasmi all'incolpevole relatore proprio in ragione della loro erronea lettura del titolo (il tutto, ovviamente, senza poi sentire nemmeno una parola della conferenza, ma questo - coi tempi che corrono - mi sorprende di meno). Ringraziandola di voler pubblicare la presente, porgo i più cordiali saluti.

Matteo Marazzi

Gent.le Marazzi, come le è potuto sfuggire che l'Aria del catalogo, a firma Leporello, un autentico birbante, è una rubrica di satira? Leporello è ovviamente una persona in carne ed ossa che io ho voluto firmasse con uno pseudonimo. Le posso sinceramente confessare che se Leporello avesse riservato a me la medesima attenzione che ha riservato a lei ed alla sua relazione vicentina, della quale volontariamente ha stravolto il titolo, io mi sarei divertito. Comunque lo scusi, è un birbante, la prego. (P.A)

SANTA CECILIA FUORI DA ROMA CAPITALE ?

Tutto come sempre. In questo Paese la virtù e la correttezza amministrativa vengono ignorate e di fatto punite. Non serve che l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia abbia tutti i requisiti per la promessa autonomia gestionale, la cui approvazione è ancora al vaglio degli uffici del Ministero nonostante siano già trascorsi, dalla data di presentazione dell'istanza, i 45 giorni previsti. Inutile che l'Accademia abbia negli ultimi anni conseguito, sotto la guida del Maestro Antonio Pappano, i più prestigiosi premi in campo discografico e ottenuto numerosissimi inviti in campo internazionale, con un record di tournée all'estero mai raggiunto. Inutile anche che l'Accademia abbia presentato il bilancio in pareggio negli ultimi cinque anni consecutivi e largamente superato il 50% della capacità di autofinanziamento. Altrettanto inutile il record delle presenze paganti conseguito lo scorso anno che testimonia come l'Accademia abbia reso vitale per la popolazione romana, e non solo, la sede non facile del nuovo Auditorium. Evidentemente l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e il Parco della Musica non fanno parte di Roma Capitale!

Bruno Cagli

Solo uno spirito piatto e una persona gretta può affondare nell'invidia se l'Opera di Roma cresce.

Riccardo Muti

Leggo con stupore il titolo - nonché l'articolo - apparso su La Repubblica on line a firma di Vittorio Ragone in merito alla presunta "guerra della musica". Non posso scendere ai livelli di quel titolo (Guerra della musica, lo sfogo di Muti "Piatto e gretto chi frena l'Opera"). Posso solo invitare a leggere il nostro comunicato con il quale si sottolineava l'esclusione totale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dal decreto su Roma Capitale. Né in quel comunicato, né altrove ci si è in nessun modo riferiti al Teatro dell'Opera. Al contrario, in un disteso incontro col Sindaco, si era accolto l'invito, peraltro già da tempo formulato da Alemanno, per ritrovare forme di collaborazione tra le due grandi istituzioni romane. L'Accademia di Santa Cecilia ha già assicurata "ope legis" l'auspicata autonomia rispondendo pienamente a tutti i requisiti richiesti dalla Legge 100/2010. Dunque non abbiamo nulla da richiedere in merito. Quello che si è richiesto è che non si ignori la realtà di Santa Cecilia, mai come in questo momento al culmine del successo internazionale per merito dei nostri complessi artistici e del Maestro Antonio Pappano che tutto il mondo ci invidia e che ha appena rinnovato l'impegno con l'Accademia fino al 2015. Abbiamo anche auspicato che non si ignori la realtà del Parco della Musica, divenuto imponente centro propulsore della vita culturale cittadina. Come Presidente dell'Accademia ho ritenuto doveroso, anche per desiderio del nostro personale tutto, ribadire questa realtà.

Bruno Cagli



Nuovo organo Zanin al Conservatorio Casella.

Per sopperire alla mancanza improvvisa, causa terremoto, del grande organo 'Tamburini' di San Domenico, è nato il progetto di costruirne uno nuovo di zecca, benchè piccolo, affidandone la costruzione, a seguito di gara d'appalto, alla ditta Gustavo e Francesco Zanin di Codroipo (UD). In questo modo l'istituto avrà in futuro, quando il grande organo sarà di nuovo utilizzabile, due strumenti filologicamente differenti. Il nuovo piccolo organo adatto alla letteratura antica e al perfezionamento della prassi esecutiva barocca, il grande organo per il repertorio che va dal romanticismo fino ai giorni nostri. Posizionato in Aula Magna, lo strumento è racchiuso in un'unica cassa in legno di rovere in stile nord europeo con fregi in legno di tiglio intarsiati a mano. Il materiale fonico è composto da 508 canne distribuite su 10 registri. Le due tastiere hanno 56 tasti e sono ricoperti in ebano e osso, la pedaliera è composta di 30 pedali. I somieri sono in rovere, il mantice è a lanterna, i registri a pomello e la pressione di funzionamento è di 55 mm. L'accordatura è a 440 hz 20° mentre il temperamento è "Vallotti". Tutto secondo la classica tradizione barocca europea.

Claudio di Massimantonio
(Professore di organo e progettista
del nuovo strumento)

PROSPETTO FONICO

Grand'Organo 56 note Do1-Sol5

Principale	8'
Ottava	4'
Decimaquinta	2'
Decimanona	1'1/3

Organo Positivo 56 note Do1-Sol5

Bordone	8'
Flauto a camino	4'
Nazardo	2'2/3
Dulciana	8'B/S

Pedale 30 note Do1-Fa3

Subbasso	16'
Trombone	8'

Accessori:

Tremolo
Unione II-Ped
Unione I-II



Music@. Anno settimo

Con questo numero il nostro bimestrale entra nel settimo – faticoso! – anno di pubblicazioni. Avevamo iniziato, timidamente, nel maggio del 2006, con un numero che avrebbe potuto restare unico. Ci convinse a tentare l'esperimento l'offerta di una reale opportunità di esercitarsi nel giornalismo in ambito musicale agli allievi del Conservatorio interessati a farlo; ma anche la voglia di mostrare come sia ancora possibile fare una rivista di musica, fuori dagli schemi delle consorelle che, alla lettura, appaiono assai spesso arrivarci da altri mondi. L'idea di pubblicare i dati del FUS, nel numero successivo (gennaio 2007) sorprese tutti. Perché nessuno l'aveva fatto prima? Ma non è che un esempio, e molti altri ne potremmo citare.

Col tempo il numero di allievi interessati a formare la 'redazione' di Music@, si andò assottigliando; li spaventarono forse l'impegno e la costanza richiesti. Ed allora abbiamo provato a rivolgerci a musicisti professionisti, raramente a giornalisti di professione. E' un nostro pal-

lino: preferiamo che a scrivere delle loro imprese siano i protagonisti, piuttosto che tanti improvvisati e lesti interpreti.

Ora, alla vigilia del settimo anno, abbiamo ragione per cantare vittoria. Perché il corso di 'Tecniche della comunicazione' - in realtà un 'laboratorio teorico-pratico' - si è nuovamente riempito di allievi entusiasti, decisi a gettarsi nell'avventura di Music@. Già nei numeri scorsi abbiamo offerto le pagine di Music@ ad alcuni pregevoli lavori che recano le firme di giovani cronisti musicali; e nei mesi prossimi a molti altri ancora daremo ospitalità. Insomma quella nostra offerta di tanti anni fa, complice la direzione del Conservatorio che ha sempre sostenuto sia il nostro 'laboratorio' redazionale sia la pubblicazione della rivista, è stata raccolta. E perciò possiamo finalmente ritenerci soddisfatti, e proseguiamo.

Da un anno a questa parte, sulla copertina di Music@ è appuntata una coccarda gialla, distintivo dei 'portatori sani di cultura'. Intendiamo mantenerla, in segno di protesta, fino a quando in Italia ci sarà una 'emergenza cultura', cioè sempre.

Il direttore

PROTESTA

Nel precedente numero di Music@, il direttore di questa rivista aveva espresso, in base a dati oggettivi e a sue personali valutazioni, una opinione sulla situazione dei due maggiori nostri teatri, Scala di Milano e Opera di Roma. E, per Roma, aveva ipotizzato che se, in futuro, Lissner sbarcasse a Roma, e Muti vi restasse, i due insieme potrebbero davvero far rinascere il teatro in maniera duratura. Mentre attualmente, la presenza di Muti, 'direttore onorario a vita', pur salutare, sul podio è assai limitata. Al contrario, come si sente dire in tutte le occasioni, ogni scelta che si fa in teatro ha l'avallo di Muti, a partire dalle nomine dei suoi dirigenti, sui quali sarà pure consentito, con tutto il rispetto e la stima che si ha per il noto direttore, essere di diverso parere. Quell'articolo del direttore di Music@ non deve essere piaciuto alla attuale dirigenza dell'Opera di Roma che, con gesto intimidatorio e volgare, gli ha negato il biglietto per la prima del 'Macbeth' di Verdi. Il maestro Muti, quando verrà a conoscenza di tale fatto, non mancherà di riprendere i vertici del suo teatro, obbligandoli a scusarsi. Glielo impone il suo alto profilo morale e professionale.



SOPRANO DI SCOLORATURA

La più grande cantante del Novecento (con la Callas), il soprano Montserrat Caballé si è esibita al Festival di Perelada, in Catalogna, in un concerto che pareva prodotto dal regista horror Dario Argento. Non si conosce bene l'età della "divina" (come quella dell'ottuagenario Plácido Domingo), sappiamo, invece, che da dieci anni duetta con il suo badante Albano Carrisi, anche lui non più un ragazzo, ma appassionato d'opera e interprete, cinquant'anni o sono, di una Cavalleria dove cantò, sopra un trattore, un Addio alla madre, rivolto a Wanda Osiris nel ruolo di Lucia. Santuzza era Iva Zanicchi e questo film suscitò scandalo tanto da essere scomunicato (e poi censurato) da un saggio melomane, Giulio Andreotti. Se il vegliardo Domingo canta ancora prendendosi sul serio la Caballé, invece, lo fa con la disinvoltura riservata ai veri grandi ossia pigolando senza pudore. E', tuttavia, ammirevole che il suo nuovo repertorio includa 'Il templario' di Otto Nicolai ma anche la Carmen dove Montserrat si cimenta nel ruolo del toro. Dopo il soprano Falcon, il bariton Martin bisogna prendere atto di una identità vocale nuova quella della Caballé, doppio soprano di scoloratura.

I grandi teatri, specie il MET e La Scala, si rivolgono ai cronisti per scritturare cantanti che abbiano superato la settantina; non c'è un Figaro o un Manrico che non siano canuti. Manon e Violetta che non abbiano il femore rotto, Cherubino e Rodolfo senza dentiera. Presiede il grande ospizio Plácido Domingo al quale alcuni sovrintendenti, temerariamente, hanno chiesto di fare un passo indietro. Leo Nucci, Ruggero Raimondi sono in tutti i cartelloni specie quest'ultimo dopo il successo nel ruolo di Sparafucile nel Rigoletto interpretato dal baritono Domingo che, nel contempo, ha cantato tutti i ruoli, dal settecentesco Tamerlano di Handel alle prime (e

ultime) assolute di Tutino, Francesconi e compagnia. I precari dell'opera hanno indetto manifestazioni per protestare contro la compagnia dei vegliardi dell'ugola, rifiutando la cassa integrazione nella speranza che Raimondi, Domingo siano nominati senatori a vita onde sduettare, a Palazzo Madama, con la Finocchiaro e la Levi Montalcini.

Leporello





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