



MUSIC@



FESTA PER L'AUDITORIUM

L'Auditorium progettato da Shigeru Ban, inaugurato ufficialmente il 6 maggio 2011, donato alla città dell'Aquila ed al Conservatorio 'Casella' dal Governo giapponese, a seguito del terremoto del 2009, ha finalmente ottenuto la piena agibilità. Dalla copertina di Music@, nel numero scorso, era partito un appello accorato, quasi disperato, rivolto agli organi competenti (Protezione civile, Comune, ASL) affinché il meraviglioso auditorium, dall'acustica quasi miracolosa, venisse dato in uso al Conservatorio ed

alle istituzioni musicali della città, a due anni e mezzo dalla sua inaugurazione. Il nostro appello sembrava caduto nel vuoto, poi finalmente la bella notizia. Ora si attende solo il benessere della Commissione comunale di vigilanza sui locali di pubblico spettacolo; ottenuto il quale, il Comune lo consegnerà definitivamente al Conservatorio 'Casella'. Nel frattempo, il Comune, con decreto temporaneo, lo ha reso immediatamente agibile, ad uso del Conservatorio.@

VERDI 200 _____ 4

**Il Tantum Ergo ritrovato
L'esule devoto**

di Italo Vescovo e Flavio Menardi Noguera

COPERTINA. GESUALDO 400 _____ 6

**Il Principe madrigalista
Un centenario salvato a fine anno**

di Dinko Fabris

Questo mese Milano lo festeggia

di Giovanni Iudica

GESUALDO 400 _____ 12

**La musica sacra:
pathos sublime della Controriforma**

di Annibale Cogliano

FOGLI D'ALBUM _____ 16

La prima biografia di un musicista

di Johann Mattheson

ATTUALITA' _____ 17

**La musica italiana sta finendo
per colpa di chi la gestisce**

di Francolina del Gelso

VERDI 200 _____ 19

**Verdi aveva ragione
Su alcune convenzioni del
melodramma**

di Fausto Razzi

NOVECENTO ITALIANO _____ 24

**Intolleranza 1960 di Luigi Nono
Opera di (p)arte**

di Concetta Cucchiarelli

LIBRI, DVD, CD _____ 29

Wagner, Verdi

a cura della redazione

MEMORIE _____ 31

Berlioz-Aroldo in Abruzzo

di Walter Tortoreto

FOGLI D'ALBUM _____ 36

Viva la Verdi

CASA CASELLA _____ 37

di Andrea de Carlo, Renzo Giuliani, Giovanni Valentini

DOCUMENTI _____ 39

Valore Cultura

Decreto Legge

LETTO SULLA STAMPA _____ 43

Lascio il Teatro di Gioia

di Dacia Maraini

FOGLI D'ALBUM _____ 44

La crisi tocca anche la cultura

CONTROCOPERTINA _____ 45

Fanciulli (e non) nel West della musica italiana

di Pietro Acquafredda

LETTERE AL DIRETTORE _____ 49

Ci hanno scritto Carlo Fontana e Filippo Del Corno

ARIA DEL CATALOGO _____ 50

Toponomastica alla vaccinara

di Leporello

Conservatorio "Alfredo Casella"

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



Bimestrale di musica
Anno VIII N.35 Novembre - Dicembre 2013
Direttore Responsabile: **Pietro Acquafredda**
pietroacquafredda.blogspot.it
Reg. Trib. dell'Aquila n°425/12 del 11-07-2012

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

Hanno collaborato a questo numero:
(in ordine di apparizione) Italo Vescovo, Flavio

Menardi Noguera, Dinko Fabris, Giovanni Iudica, Annibale Cogliano, Johann Mattheson (dal Walhalla), Francolina del Gelso, Fausto Razzi, Concetta Cucchiarelli, Walter Tortoreto

Casa Casella

Andrea de Carlo, Renzo Giuliani, Giovanni Valentini

Letto sulla stampa

Dacia Maraini (Il Centro)



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

Lettere al direttore. Indirizzare a:
acquafreddapietro@gmail.com

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



Il 'Tantum ergo' ritrovato di Giuseppe Verdi

L'ESULE DEVOTO

di Italo Vescovo e Flavio Menardi Noguera

Nell'anno del bicentenario della sua nascita, a Finale Ligure spunta fuori un Tantum ergo per 'Basso e orchestra' di Giuseppe Verdi, che aggiunge un nuovo tassello alla conoscenza della produzione musicale del grande musicista italiano.

Il ritrovamento è avvenuto nel fondo musicale della storica Società Filarmonica di Finalborgo (il più antico sodalizio musicale di Finale Ligure, che risale alla prima metà dell'Ottocento), donato alla Biblioteca Mediateca Finalese. Oggi la Società Filarmonica di Finalborgo è un complesso bandistico ma, fin dalle sue origini, la sua struttura era quella di una piccola orchestra sinfonica che svolgeva attività musicali di servizio, soprattutto in ambito religioso, e che aveva per statuto una 'Scuola gratuita di musica' perfettamente organizzata. Come il Tantum ergo sia giunto a Finale, non è attualmente possibile saperlo, ma l'ipotesi più plausibile è quella che qualche maestro di musica, chiamato dalla Società Filarmonica, forse proveniente da Genova, città con la quale vi erano, in ambito musicale, rapporti particolarmente intensi

(di area genovese erano alcuni dei maestri della Filarmonica), lo abbia portato con sé per incrementare il repertorio sacro, depositandolo poi nel fondo musicale della Filarmonica. Il legame con Genova assume poi una valenza maggiore se si considera la presenza di Verdi nel capoluogo ligure dove, dal 1867 al 1900, soggiornava nei periodi invernali; ma tutto questo, data la complessità delle vicende musicali tra la 'superba' e la cittadina del ponente ligure, è ancora oggetto di studi e ricerche.

Il manoscritto del Tantum ergo, una copia non autografa della prima metà dell'Ottocento, privo di data, si compone di due fonti complementari (partitura e parti staccate), redatte dallo stesso copista, purtroppo anonimo. La partitura, un fascicolo di 10 carte, reca sul frontespizio Tantum ergo a voce di Basso [del] M° Verdi, ha un organico strumentale



composto da 2 flauti, 2 clarinetti, 2 corni, 2 trombe, trombone e quintetto d'archi, ed ha, come altra fonte di riferimento, la lirica da camera 'L'esule', su versi di Temistocle Solera. Quest'ultima composizione, datata 1839, reca infatti la stessa musica del *Tantum ergo* ritrovato ma con alcune significative varianti: la lirica, nella tonalità di sol minore, ha una struttura musicale tripartita, come un'aria d'opera (recitativo, aria, cabaletta); mentre il *Tantum ergo* è impostato nella tonalità di do minore e si articola in due parti, che corrispondono nella sostanza, a quello centrale e finale della lirica. Le altre varianti, peraltro pochissime, si registrano nella parte vocale e sono dovute alla diversa sillabazione dei due testi.

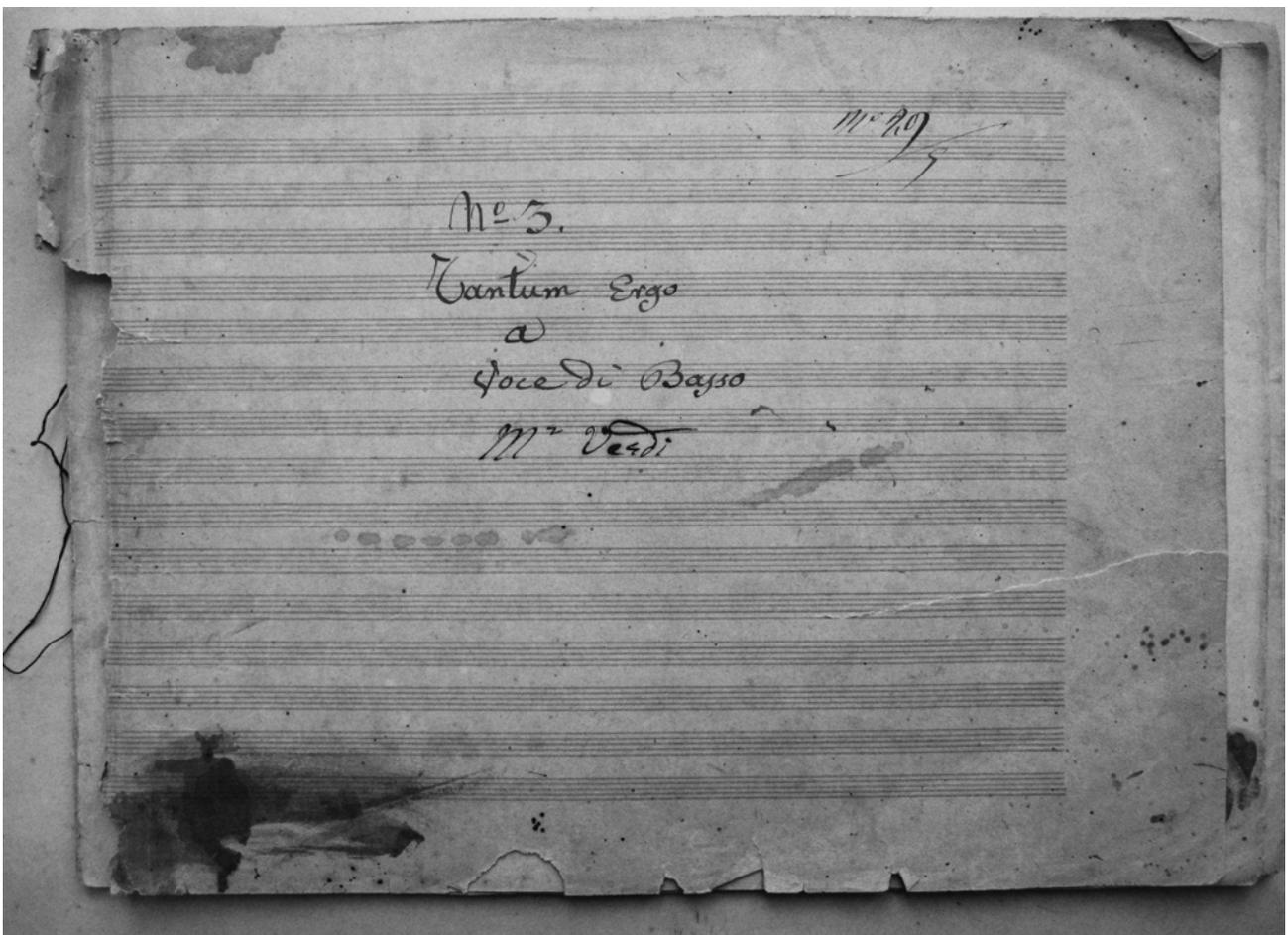
Il fatto che *L'esule* sia stato composto nel 1839, ci induce ragionevolmente ad ipotizzare che la scrittura del *Tantum ergo* sia avvenuta entro questa data, cioè nel periodo in cui Verdi si trovava a Busseto, per svolgere l'attività di maestro di musica, dove compose una quantità notevole di musica strumentale e sacra (molta andata perduta), parte della quale si trova presso la 'Biblioteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su pegno di Busseto'. Riguardo a questo periodo giovanile ecco cosa ricorda lo stesso Verdi in una lettera del 1853 indirizzata a Isidoro Cambiasi: "Dagli anni 13 fino agli anni 18 (epoca in cui venni a studiare il contrappunto in

Milano) ho scritto una farragine di pezzi: Marcie per banda a centinaia: forse altrettante piccole Sinfonie che servivano per Chiesa; pel Teatro, e per accademie: cinque o sei tra concerti e variazioni per Piano forte che io stesso suonava nelle accademie: molte serenate: cantate (arie, duetti, moltissimi terzetti) e diversi pezzi da chiesa di cui non ricordo che uno *Stabat Mater* [...] Ritornato in patria ricominciai a scrivere Marcie, Sinfonie, pezzi vocali etc. una Messa intiera, un *Vespero* intiero, tre o quattro *Tantum ergo* e altri pezzi sacri che non ricordo [...]"

Che il 'nostro' *Tantum ergo* sia uno di quelli andati perduti, forse è ancora prematuro dirlo, la mancanza dell'autografo ci induce ovviamente alla massima prudenza e qualunque ipotesi si imbastisca al riguardo deve essere particolarmente approfondita e attentamente vagliata.

La prima esecuzione in epoca moderna del *Tantum ergo* in do minore, è avvenuta a Finale Ligure il 30 luglio 2013 (IX Stagione concertistica 'Percorsi sonori'), in un concerto commemorativo dedicato a Verdi, nella chiesa di San Giovanni Battista. Ha cantato il baritono Bruno Pestarino e l'Orchestra Classica di Alessandria era diretta da Maurizio Fiaschi. @

***Italo Vescovo e Flavio Menardi Noguera sono gli autori dell'importante ritrovamento e della revisione critica dell'opera verdiana.**



Nel quarto centenario della morte del principe madrigalista

UN CENTENARIO SALVATO A FINE ANNO

di Dinko Fabris

Non c'è da meravigliarsi se l'Italia ha dimenticato quasi completamente Carlo Gesualdo, un musicista che nel Novecento ha destato molta curiosità, e non tanto per il duplice omicidio di cui si rese colpevole. Il quarto centenario della sua morte è passato inosservato. A Milano una delle pochissime celebrazioni, ben articolata anche se di breve durata, mentre si annuncia l'edizione critica delle sue opere.



Giovanni Balducci. Pala del perdono. Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Gesualdo 1609. Particolare (a sinistra) Carlo Gesualdo in ginocchio accanto a san Carlo Borromeo, suo zio.

Nell'anno in cui si celebravano i bicentenni dei massimi operisti del secolo XIX, Verdi e Wagner, sembrava assai improbabile che gli altri composi-

tori coinvolti nella congiuntura del 2013 con varie coincidenze di date potessero trovare uno spazio mediatico adeguato. Ma come poteva essere trascurato



rato il quarto centenario della morte (Gesualdo, 8 settembre 1613. Era nato a Venosa l'8 marzo 1566) di Carlo Gesualdo principe di Venosa, uno dei più enigmatici e celebri compositori della storia della musica universale? Basterebbe l'interesse manifestato negli ultimi sessant'anni da personalità come Stravinskij, Schnittke, Sciarrino, D'Avalos, e poi Herzog, Bertolucci, e Sollima, Abbado, per giustificare l'urgenza di una celebrazione. Eppure, per una serie di congiunture negative, sono passati i primi nove mesi dell'anno celebrativo praticamente senza alcun evento importante dedicato a Gesualdo, che soltanto in questo novembre, quasi alla fine, riuscirà a godere in Italia di qualche evento degno della sua importanza storica.

Sembrava naturale che si arrivasse ad una alleanza strategica tra le città di Gesualdo - la nativa Venosa con l'attuale Basilicata, Napoli e la cittadina di Gesualdo con i tanti possedimenti della famiglia in Campania, ma anche Ferrara e poi Milano (con i Borromeo), e Roma (dove si fermò lasciandovi anche un arciliuto) - in una occasione che potrà ripetersi soltanto nel 2066, con il quinto centenario della nascita. Invece la collaborazione tra città, o tra istituzioni culturali e perfino soltanto tra musicisti non è mai cosa facile.

Con la persistente emergenza, definita 'crisi', l'auspicata collaborazione è resa ancora più ardua dalla mancanza di risorse e dalla concorrenza spietata, mentre dovrebbe essere esattamente il contrario: mettersi in rete, predicano tutti gli economisti, consente a tutti di sopravvivere mentre da solo non può farcela nessuno. La litigiosità nata intorno alla figura di Carlo Gesualdo, come se si trattasse di un marchio di un prodotto, non era un elemento ignoto agli addetti ai lavori. Si sapeva da anni, infatti, che nella cittadina di Gesualdo in Irpinia (3500 abitanti in provincia di Avellino, ma uscita Grottaminarda sull'Autostrada A17), dopo aver gradualmente compreso l'importanza dell'antico padrone del imponente castello che si era lasciato cadere in degrado (e che è finalmente in procinto di concludere un lungo e felice restauro con contributi europei), si erano create ben due associazioni private con lo scopo di valorizzare la figura del musicista Carlo Gesualdo: la Fondazione Carlo Gesualdo, istituita nel 2004 come Centro internazionale studi e ricerche, presieduta dal notaio Edgardo Pesiri, e l'Istituto italiano di studi gesualdiani, creato nell'aprile 2005 e diretto dallo storico del diritto Giuseppe Mastrominico, entrambe con vari collaboratori esterni o interni all'area irpina, tra cui docenti di conservatorio e professori universitari con varie competenze. Dunque tutto bene, vi erano garanzie doppie di uno straordinario sviluppo delle attività scientifiche ed artistiche per la valorizzazione e diffusione della musica di Gesualdo quasi un decennio prima dell'at-

tuale centenario. E invece la compresenza nella troppo piccola cittadina è diventata presto impossibile, trasformando la competizione in una tipica faida da paesino italiano del dopoguerra, come quelle raccontate da Guareschi. Il tutto complicato da alleanze politiche - da quelle parti particolarmente disastrose - legate alle continue campagne elettorali. Il risultato è che dopo entusiasmanti inizi, sulla spinta del sincero entusiasmo di "pionieri" come Michele Zarrella, che avevano portato a Gesualdo i più importanti musicologi specialisti, a partire da Glenn Watkins, e musicisti come Sciarrino, entrambi gli schieramenti hanno abbassato il livello della proposta per rendersi popolari, con l'effetto che nessun contributo scientifico o musicale importante alla riscoperta gesualdiana è finora venuto dalle iniziative a Gesualdo (due buone pubblicazioni prodotte purtroppo non cambiano questo giudizio). Questa situazione, a livelli diversi, si ritrova in Basilicata, dove fino a tempi recentissimi il Conservatorio di Potenza intestato proprio a Carlo Gesualdo si rifiutava di dialogare con la Università della Basilicata e da entrambi gli enti si dissociava la cittadina di Venosa, col risultato che a parte un paio di convegni con atti pubblicati, anche in questa zona nulla si è costruito davvero per lo studio sistematico della musica di Gesualdo.

Fin dal 2012 un gruppo di musicologi "di buona volontà" ha cercato di bloccare questa deriva suicida e di creare un coordinamento di tutte le città e le iniziative gesualdiane in vista delle celebrazioni centenarie. Il gruppo, di cui fa parte chi scrive, ha cominciato da una proposta forte in comune: la Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gesualdo, con un comitato scientifico internazionale presieduto dal maggior studioso gesualdiano, Glenn Watkins. L'iniziativa nasceva dalla scoperta che ben tre proposte indipendenti di nuova Edizione Gesualdo stavano per essere avviate: una da parte dell'Università della Basilicata, in osservanza di una promessa fatta a Claudio Abbado nel momento in cui il direttore d'orchestra aveva accettato la Laurea Honoris Causa a Potenza, per iniziativa dello scrivente; una seconda proposta da Agostino Ziino direttore dell'Istituto Italiano per la Storia della Musica, con il sostegno della Fondazione Carlo Gesualdo; una terza concepita da Maria Caraci per il Dipartimento di musicologia dell'Università di Pavia a Cremona, partendo dalla commissione di due volumi pagati dall'Istituto italiano di studi gesualdiani. Per gli studiosi è stato molto più semplice mettersi d'accordo su un progetto scientifico unico e questa sarà probabilmente la più importante realizzazione dell'anno gesualdiano, pubblicata dall'editore tedesco Bärenreiter, il più importante e diffuso al mondo. Mentre l'anno gesualdiano era già in corso, gradualmente si andavano creando alcuni punti di riferimento istitu-

MILANO IN FESTA PER CARLO GESUALDO

di Giovanni Iudica

Il 'Festival Gesualdo Milano 2013', contenuto nel breve arco temporale della seconda metà del mese di novembre, si articola lungo quattro direttrici: musicale, scientifica, audiovisuale, teatrale.

La componente musicale del Festival contempla tre concerti e un concorso di composizione musicale.

Il primo concerto si terrà il 18 novembre nella Sala del Cenacolo nel Museo della Scienza, in via San Vittore. 'Gesualdo et les autres': protagonisti Giovanni Acciai e i solisti del madrigale. I testi poetici (del Tasso, del Guarini e altri) saranno declamati dal pulpito del Refettorio dall'attore Sergio Arcuri. Sarà una serata di "musica comparata" o, se si vuole, di "comparazione musicale": Lo stesso testo poetico venne musicato da Gesualdo e da Monteverdi; un altro testo da Gesualdo e da Luzzaschi; un altro ancora da Gesualdo e da Marenzio e così via.

Il secondo concerto il 19 al Museo Diocesano, nella grande Sala dell'Arciconfraternita. Il gruppo vocale De Labyrintho eseguirà madrigali del quinto e sesto libro, i più ricchi di estremismi cromatici.

Il terzo concerto, nel Duomo di Milano il 21. L'Hilliard Ensemble eseguirà l'Responsoria per il Venerdì Santo, uno dei vertici assoluti della polifonia sacra. La performance degli Hilliard sarà introdotta dal video, proiettato su tre schermi giganti, nell'abside del Duomo, della pittrice parigina Kathy Toma, 'Il polittico del Principe di Venosa'. Infine il 25, all'Auditorium San Fedele, Sincronie, associazione di musica contemporanea, attribuirà il Premio 'Sincronie' alla miglior composizione ispirata a un tema gesualdiano. La Giuria, composta dai compositori Luca Francesconi, Riccardo Nova e Massimiliano Viel, sceglierà il vincitore e il suo brano sarà eseguito dall'Ensemble Sincronie diretto da Acciai.

Gli aspetti culturali, e più propriamente musicologici, riguardanti la figura di Gesualdo, la sua vita e le sue opere, saranno trattati in tre occasioni.

Il 20 novembre, dalle ore 9 alle 12,30 e dalle 14,30 alle 18, presso la Sala delle Colonne della Galleria d'Arte Moderna - Villa Reale di Via Palestro, a cura del Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'Università degli Studi di Milano, sono previste due tornate: quella del mattino, presieduta dal sottoscritto e introdotta da Cesare Fertonani, riguarderà il tema della "Attualità di Gesualdo e nuove prospettive di studio"; quella pomeridiana, presieduta da Davide Daolmi, tratterà la tematica di "Gesualdo nella ricezione moderna". A Glenn Watkins sono state affidate le 'Riflessioni conclusive'. Fra le relazioni, quelle di Dinko Fabris "Gesualdo e l'arciliuto"; di Agostino Ziino "Le prime edizioni italiane delle composizioni di Carlo Gesualdo"; e Marilena Laterza "Gesualdo visto attraverso Salvatore Sciarrino".

Il 21, nel Foyer dei Palchi della Scala sarà presentata l'edizione critica dell'Opera Omnia di Gesualdo, sotto la presidenza di Glenn Watkins.

In occasione della presentazione ufficiale del Festival, a cura del sottoscritto e di Filippo Del Corno, Assessore alla Cultura del Comune di Milano, l'8 novembre, ore 18, presso la Sala delle Conferenze di Palazzo Reale, sarà altresì presentata la plaquette del sottoscritto dal titolo: 'Il caso Gesualdo' (ed. La Vita felice, 2013).

La componente che potremmo chiamare "audiovisuale" prevede tre iniziative.

Il giorno 20 novembre, ore 20.30, presso l'Auditorium San Fedele, Via Hoepli n. 3, la proiezione del film del 1995 del regista tedesco Werner Herzog (uno dei capiscuola del cinema del novecento) dedicato a Carlo Gesualdo, 'Tot für fünf Stimmen' (Morte a cinque voci); il 25, presso l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento Beni Culturali e Ambientali, alle ore 15.00, sarà proiettato il film di Di Gianni, 'Carlo Gesualdo. Appunti per un film' (2009).

Il Festival Gesualdo Milano 2013 si chiuderà, sabato 30 novembre presso il Teatro Studio del Piccolo di Milano, con un processo simulato riguardante il delitto compiuto da Carlo Gesualdo nei confronti della moglie Maria d'Avalos e del suo amante Fabrizio Carafa.

L'accusa sarà sostenuta dall'avv. Giulia Bongiorno e dalla prof. Eva Cantarella; la difesa dai sostituti procuratori del Tribunale di Milano dott.ri Giuseppe Gennari e Alfredo Robledo; la Corte composta dalla dott. Livia Pomodoro (presidente), dall'avv. Salvatore Scuto e dall'avv. Valerio Spigarelli. La parte del C.T.U. (Consulente Tecnico d'Ufficio) sarà assunta dal Direttore del Piccolo Teatro, Sergio Escobar.

* **Giovanni Iudica, autore del libro 'Il principe dei musicisti' presso Sellerio, è presidente del Comitato Festival Gesualdo Milano 2013**



zionali per cercare di finanziare, sia pure tardivamente, le numerose iniziative che i vari soggetti continuavano a sottoporre agli enti pubblici soprattutto meridionali. Il più tempestivo ed efficace si è rivelato il ramo milanese, poiché il progetto di un Festival Gesualdo a Milano nel prossimo novembre, in collegamento con l'Ambrosiana e il Teatro alla Scala coordinato dal noto studioso Giovanni Iudica, è stato il primo ad essere presentato. Le iniziative delle due istituzioni di Gesualdo sono state annunciate da poco. La situazione in Basilicata si è chiarita tardi anche a causa della crisi politica alla Regione nei mesi scorsi, che ha consentito soltanto durante l'estate di rendere operativo un Comitato Tecnico Scientifico per le Celebrazioni Gesualdo, che ha elaborato un ambizioso progetto che comprende interventi scientifici, concerti, ma anche diffusione e richiami turistici nel territorio. Del Comitato lucano, progettato dalla musicista Giovanna D'Amato, fanno parte rappresentanti di enti pubblici (Università e i due Conservatori di Potenza e Matera, finalmente uniti in rete da una convenzione unica in Italia), didatti, esperti di comunicazione, rappresentanti di istituzioni musicali o turistiche e studiosi da tempo impegnati nella ricerca gesualdiana (in particolare Antonio Vaccaro, Angelo Larotonda e Rocco Brancati, quest'ultimo autore di volumi e documentari televisivi sul principe). Il cartellone lucano, tuttora in preparazione (molte manifestazioni slitteranno ne-

cessariamente al 2014) è frutto di un compromesso tipicamente italiano tra competenze ed esigenze diverse, ma è un buon esempio di come poter abbassare il livello di litigiosità e lasciare qualche frutto permanente in campo culturale. Un tentativo analogo era stato fatto dalla Regione Campania, che aveva convocato mesi fa tutte le istituzioni interessate a proporre manifestazioni gesualdiane nella regione, compresi i due istituti rivali di Gesualdo. Non si è però costituito alcun comitato scientifico e l'individuazione delle risorse, per ora ancora sulla carta, sarà ancora una volta affidata a sistemi di spartizione politica. Tuttavia qualche risultato si è raggiunto per un possibile dialogo tra le istituzioni: per esempio collaboreranno fruttuosamente il Conservatorio di Napoli, il Teatro di San Carlo (il 28 e 29 settembre la prima di 'Florilegium' di Lucia Ronchetti è saltata per scipero) e il Comune di Gesualdo, dove necessariamente i due istituti gesualdiani dovranno trovare un accordo o almeno una tregua, per non vanificare il sincero impegno profuso da entrambe le parti. Ma a riprova che parlare di dialogo è una cosa, e collaborare davvero è un'altra, il Teatro di Avellino, con l'amministrazione comunale cittadina, ha pensato bene di annunciare in totale autonomia un proprio cartellone di iniziative gesualdiane, già avviato. E la giornata di ricordo della scomparsa di Carlo Gesualdo, l'8 settembre, ha visto un proliferare di iniziative non coordinate nelle varie città, com-

Castello Gesualdo



prese Gesualdo e Venosa. Il coordinamento di una parte di tante attività, quasi a fine anno, sembra tuttavia riuscito almeno sul versante dei convegni di studio, che ognuno stava programmando per conto suo: vi sarà un unico itinerario logico, che si è avviato con la giornata di presentazione dell'edizione del V e VI libro dei Madrigali a Gesualdo il 1 settembre, organizzata dall'Istituto di studi gesualdiani, proseguendo poi a Copenhagen, Festival rinascimentale interamente dedicato a Gesualdo con Giornata di studi il 9 novembre, poi al Conservatorio di Napoli dal 14 al 16 (Gesualdo e il Novecento), quindi a Gesualdo e a Salerno il 17 e 18 con la Fondazione Carlo Gesualdo e l'Università di Salerno ('Gesualdo e la poesia per musica' con una tavola rotonda 'Per l'edizione critica di Gesualdo'), passando per Genova il 16 con un incontro su 'Simone Molinaro editore di Gesualdo' per concludersi con un convegno al Teatro alla Scala per il Festival Gesualdo di Milano il 20 e 21 novembre, con presentazione ufficiale del progetto dell'Edizione Nazionale Gesualdo. Una appendice è prevista con un convegno a York, in Inghilterra, il 23 e 24 novem-

bre e quindi un ultimo convegno a Venosa nel 2014. Accanto a queste attività s'inseriscono le incisioni discografiche appena realizzate o in corso (Musica Ficta di Holten, Delitiae Musicae di Longhini, Concerto Soave con Aymes e Galassi, Odhecaton di Da Col), ma il paradosso è costituito proprio dallo studio della musica originale di Carlo Gesualdo, trascurata da queste celebrazioni come lo è nella vita concertistica "normale" italiana, mentre questo doveva essere il centro delle attività del 2013. Basti pensare che, a fronte di decine di pubblicazioni sulla vita, documentata o immaginaria, del principe assassino (pensiamo all'ultimo testo teatrale di Roberto De Simone appena uscito da Einaudi), in lingua italiana non è disponibile ancora nessun libro davvero significativo sulla musica di Gesualdo (insufficiente quello di Misuraca per L'Epos; mai tradotto dall'inglese il classico di Watkins) e da questo punto di vista, questo centenario sarà un'altra occasione persa.@

AAA CERCASI SOSIA DEL PRINCIPE

"In occasione del 400esimo anniversario della morte di Carlo Gesualdo da Venosa, il Teatro comunale 'Carlo Gesualdo' di Avellino, cerca il sosia del 'principe dei musicisti'.

Si tratta di una iniziativa, volutamente soft e scherzosa – appena soft e scherzosa? - che farà da apripista ad una serie di eventi in programma per tutta la prossima stagione teatrale.

Intanto si cerca il sosia del principe dei musicisti. Ecco il testo del becerato bando: 'Se pensi di assomigliare al principe di Venosa, di ricordarlo in qualche espressione o semplicemente ti ispiri a lui, invia una foto con tutti i dati anagrafici e un recapito telefonico all'indirizzo di posta elettronica.

Chi somiglierà maggiormente al grande madrigalista riceverà in premio un abbonamento in platea per la rassegna del "Grande Teatro".

Non resta che posizionare la fotocamera su "autoscatto", assumere una posa regale e tenebrosa, cliccare e inviare il tutto a info@teatrogesualdo.it'.





Carlo Gesualdo



CARLO GESUALDO, PRINCIPE DI VENOSA E CONTE DI CONZA

Nato a Venosa nel 1566 da Fabrizio Gesualdo, il cui padre Luigi aveva acquisito cinque anni prima il titolo di principe della cittadina, e da Geronima Borromeo, sorella di San Carlo e preparato ad una vita oscura da cadetto, per la morte degli altri eredi, si trovò per caso a guidare la famiglia e dovette assistere alla morte di due figli maschi con la consapevolezza che la famiglia si sarebbe estinta con lui. L'episodio nel 1590 dell'uccisione della prima moglie, Maria d'Avalos, insieme all'amante Fabrizio Carafa duca d'Andria, che ha condizionato gran parte della fama postuma di Carlo, è stato enormemente gonfiato nella letteratura dai suoi ai nostri giorni, visto che il delitto d'onore era imposto dal rigido codice nobiliare del tempo. Risposandosi nel 1594 con la cugina del duca di Ferrara, Eleonora d'Este, Gesualdo più che dalla nuova unione, sembrava allettato dalla possibilità di conoscere di persona l'ambiente musicale ferrarese e soprattutto il grande compositore Luzzasco Luzzaschi. Perché era ormai chiaro ai suoi contemporanei ed oggi agli storici, che l'unico grande interesse del potente principe meridionale era la musica, nella quale intendeva misurarsi come un perfetto professionista: una decisione davvero inusitata per quei tempi, che Gesualdo coltivava da bambino nella casa del padre, trasformato in vero luogo d'incontro di musicisti (il primo brano composto da Carlo diciassettenne fu pubblicato da Stefano Felis nel 1583). Esisteva per la verità un'altra passione del principe, anche questa mai nascosta e addirittura ostentata: la mania di procurarsi reliquie ed oggetti di devozione, in una atmosfera penitenziale di mortificazioni e ossessioni superstiziose. Si comprende così la decisione di denunciare la sua amante-contadina con l'accusa di averne ricevuto un maleficio che quasi aveva portato il principe alla morte, nel 1603. Sopravvissuto, la mania depressiva – allora chiamata malinconia – si era acuita in maniera ormai incurabile, se non attraverso gli effetti della musica. Ecco allora il principe rinchiuso nel castello di Gesualdo con la sua corte di musicisti e perfino uno stampatore di musica, Giovan Giacomo Carlino, a comporre ed eseguire musica in funzione apotropaica. Mentre i primi libri di madrigali erano stati stampati in occasione del viaggio a Ferrara, nella nuova atmosfera di totale isolamento a Gesualdo nascono le ultime composizioni gesualdiane, le 'Sacrae cantiones', i 'Responsorii per la Settimana Santa', e vengono stampati gli ultimi due libri di Madrigali, il Quinto e Sesto che, quasi certamente furono composti prima del totale isolamento del musicista nel suo castello. Un ulteriore libro di madrigali a 6 voci, del quale non è facile stabilire il periodo di composizione, sarà stampato molti anni dopo la morte di Carlo per volontà della vedova Eleonora a cura di uno dei musicisti della sua corte, Muzio Effrem.(D.F.)

Introduzione alla musica sacra di Carlo Gesualdo

LA MUSICA SACRA: SACRAE CANTIONES E RESPONSORIA, PATHOS SUBLIME DELLA CONTRORIFORMA

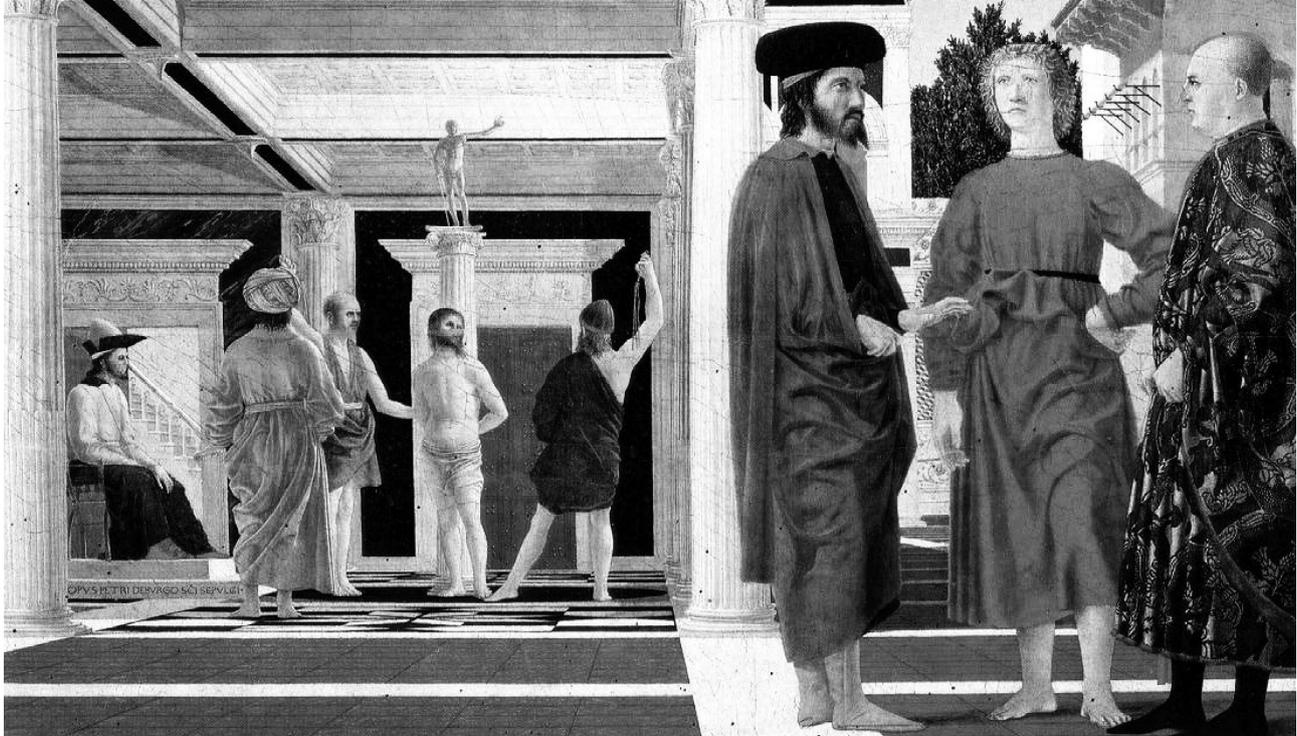
di Annibale Cogliano

Questa introduzione apparirà in un volume di prossima pubblicazione, edito in occasione del quarto centenario della morte del grande principe musicista.

A partire dai primi anni del '600 - dalla documentazione in nostro possesso - Carlo Gesualdo non si orienta ad altra composizione musicale che non sia sacra, il cui approdo sono le 'Sacrae cantiones' e i 'Responsoria', con rispettive pubblicazioni del 1603 e del 1611, e probabilmente altre composizioni minori pubblicate postume. Se composizioni di altro tipo, vocali o strumentali, vi siano state, hanno avuto un peso irrilevante nei suoi interessi. Come abbiamo visto, tanto la pubblicazione del quinto e del sesto libro dei madrigali nel 1611 - con il suo nome sul frontespizio, nella terra di Gesualdo attraverso la stamperia mobile del napoletano Giacomo Carlino - quanto la pubblicazione postuma nel 1626 di un'altra raccolta di madrigali a cura di Muzio Effrem, rinviano a una creazione artistica del periodo ferrarese e di quello immediatamente successivo. Abbiamo già ricordato l'ironia con cui, nel 1594, Carlo, dialogando con Alfonso Fontanelli, stigmatizza la produzione esclusivamente sacra verso cui è scivolato Scipione Stella, il musicista più amato del suo entourage, diventato teatino. Ogni ipotesi che stabilisca una correlazione causale 'deterministica' fra una o più particolari esperienze della sua vita e la produzione artistica è necessariamente povera sul piano epistemologico. E, analogamente, possiamo ritenere altrettanto povera ogni interpretazione che appiattisca all'estetica dominante del tempo una produzione data.

Ogni epoca produce continuità e rotture, conservazione e innovazione, talvolta compresenti nello

stesso, singolo artista. Ma, d'altro canto, possiamo ritenere che i contenuti di una produzione artistica siano estrinseci alla vita di un artista o alla temperie culturale del suo tempo? Se la domanda non è retorica, possiamo allora, con forza e modestia, individuare alcuni momenti cruciali nella vita di Carlo che possano averlo orientato verso la musica sacra che, nel suo lirismo tragico e sublime, si qualifica come una musica penitenziale e salvifica allo stesso tempo, che guarda l'aldilà come la sola certezza esistenziale per la quale veramente vivere: la morte del piccolo, commovente, candido Alfonsino nell'ottobre del 1600; lo scacco drammatico della sua seconda esperienza coniugale; la morte cui scampa miracolosamente a séguito dell'avvelenamento prodotto dalla sua amante, complici una fattucchiera e uno stregone locali; lo stato di salute sempre più precario, ai limiti della dissoluzione del corpo, sempre conteso fra demoni immaginati e stregoni materiali, esorcisti e sacerdoti che si alternano impotenti al suo capezzale, a fronte di una medicina non meno impotente; il rapporto conflittuale con il figlio, votato allo scacco permanente, che la riconciliazione in punto di morte sottolinea, più che annullare. Carlo è un principe potente e ricco, per la storia del suo casato e per le parentele ultime ritenute, nell'auto-rappresentazione, addirittura 'celesti'. Eppure la sua vita è un pendolo fra ricerca e fuga continua dai luoghi del potere e della sua esternazione. È la condanna o meglio il destino di Carlo: vivere e operare fra i ruoli imposti e la imprevedibile tragicità della vita. Carlo Borromeo (e, quasi in una sorta di protesi, il



Piero della Francesca. La flagellazione di Cristo. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

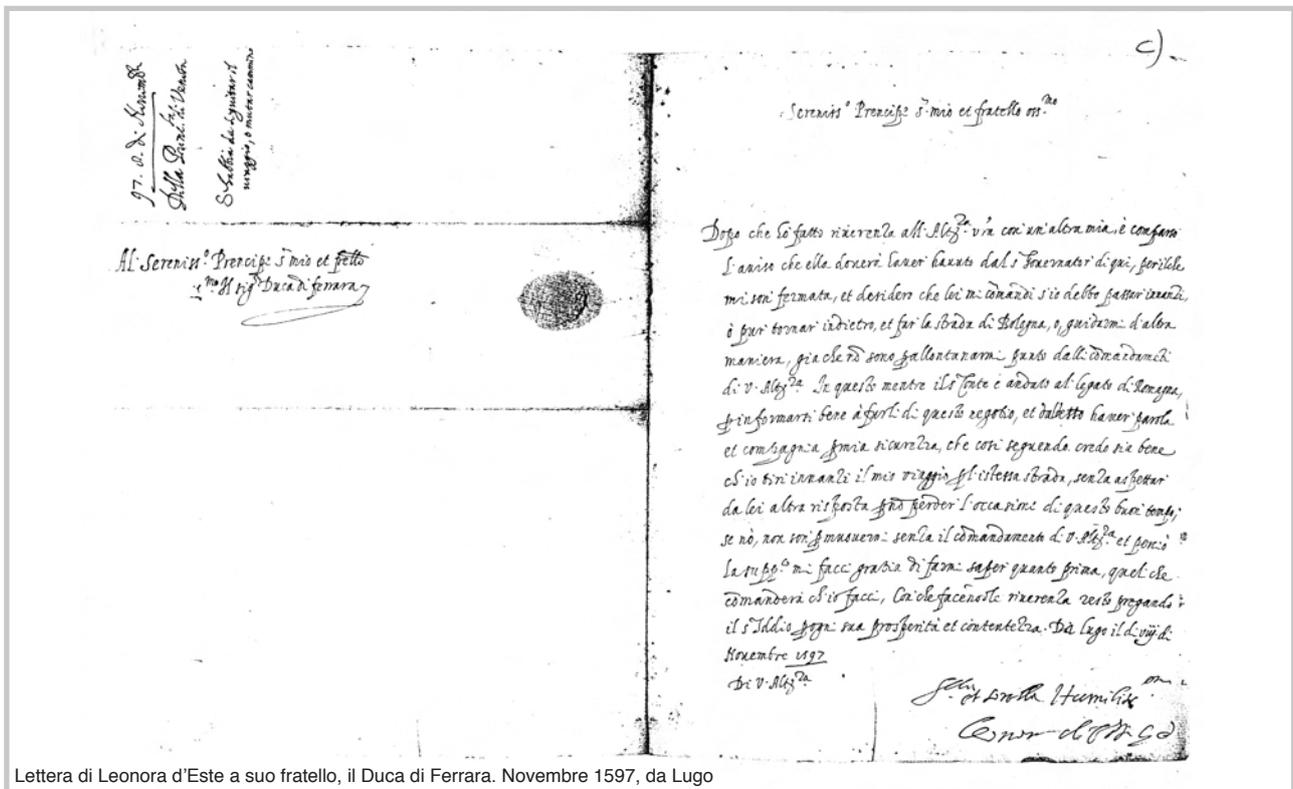
cardinale Federico che ne è l'erede spirituale) e Alfonso Gesualdo, uomini in trincea avanzata della Controriforma, sono i suoi riferimenti culturali oltre che affettivi: il primo simbolo della Chiesa militante del Tridentino, sino a essere santificato in vita, prima ancora della canonizzazione; il secondo, il suo vero padre, modello che ha operato nei suoi feudi, nella sua Napoli e nel Regno, sconfitto spesso sì, ma anche condizionante dei poteri e del costume della società civile. Il primo ha promosso riforme organizzative, vescovi e pastori qualificati, seminari, parrocchie funzionali al credo cristiano; ha operato per rovesciare il rapporto Stato-Chiesa a favore delle prerogative e della primazia della seconda; e ha anche additato le vie dell'arte nell'architettura, nella musica, ecc. Il secondo ha riformato nel segno ambivalente del passato e del presente. Entrambi sono il mondo delle sue esperienze vitali, il patrimonio ideale cui attingere o guardare con ammirazione. Entrambi sono il mondo del tardo Rinascimento e l'annuncio della Chiesa del Seicento, che è una risposta di vita alla crisi di un mondo e alle domande inquietanti che si aprono dopo la Riforma protestante, fra guerre di religione e conquista del Nuovo Mondo, fra il perdurare della minaccia islamica e la crisi economica e sociale devastante e prolungata, con i suoi corredi di saccheggi, pesti, carestie, massacri, ascese e cadute sociali di massa. Una risposta di vita che è di senso esistenziale a uno smarrimento collettivo e individuale, nel mondo inquieto con cui si caratterizza la modernità incipiente occidentale. È la domanda di senso che attraversa Fabrizio, Carlo, Emanuele, quando sentono mancare la terra sotto i piedi durante e alla fine della loro vita. Il ruolo loro ascritto dalla nascita non consente deroghe allo scacco e allo smarrimento generale. Essi vivono al tramonto di un'era, che non è più quella delle certezze del primo Rinascimento, se pure mai sono esistite. Essi cercano con tensione spasmodica i loro

santi protettori e gli intermediari terreni (cappellani, gesuiti, vescovi) attraverso le nuove risposte della Chiesa riformata, che sa appropriarsi delle loro domande. Caravaggio, contemporaneo di Carlo, dipinge (1601-1602) 'Amor omnia vincit' (l'amore profano di virgiliana memoria, che sovrasta ogni cosa): fama, ricchezza, armi, scettro, sapere, musica, ecc. sono disposti ai suoi piedi o scacciati dalle sue movenze fisiche avvolgenti. È un amore, fra l'altro, che viene cantato in tre madrigali da Gaspare Murtolo. Se il cardinale Benedetto Giustiniani commissiona a Giovanni Baglione l'Amor divino' da contrapporre a quello terreno, 'vittorioso' di Caravaggio, Carlo, commissiona 'il Salvatore' al grande artista in fuga durante il suo primo asilo napoletano. Troveremo poi il dipinto fra i grandi personaggi nella sua quadreria del castello di Gesualdo (forse già allora non compreso dagli eredi per il suo valore artistico e andato perduto), come si legge nell'inventario del marchese Vincenzo Giustiniani. Non è l'angelo d'Amor divino' di Baglione, è di più: l'amore (e il sacrificio) di Cristo 'omnia vincit'. Di Caravaggio abbiamo altri dipinti con strumenti e temi musicali: 'Il riposo durante la fuga in Egitto', con angeli suonatori di liuto che assistono la Sacra famiglia e cantano il mottetto di Noel di Bauldewijn; 'Il cantore' con un giovane che suona il liuto e ha davanti a sé il violino e un libro-parte per il canto di 'Quattro madrigali' di Arcadelt; i 'Musicisti' commissionati dal cardinale Francesco Maria del Monte (il cardinale mecenate di Caravaggio e protettore della 'Congregazione dei musicisti', la futura Accademia di Santa Cecilia), ecc. Caravaggio porta una svolta epocale nella pittura: la luce che dà vita ai colori, il realismo della rappresentazione, l'espressione dei sentimenti e dei caratteri umani più profondi. Caravaggio, rissoso, violento come Carlo sino all'omicidio, è ambivalente rispetto al messaggio cristiano: lo calpesta, lo umanizza, lo sublima.

Come Caravaggio in pittura, così Gesualdo porta a una svolta nel campo della musica. Carlo ha di fronte a sé l'artificiosità musicale, comunemente chiamata Manierismo, che segue il Rinascimento maturo e precede il Barocco, un'artificiosità diversa dal Manierismo in pittura. Carlo non ha il dono della parola che rielabora, e forse non può averla a causa delle grandi contraddizioni della sua vita: quelle di un aristocratico solo, superbo e potente, che anche la casistica gesuita probabilmente avrà avuto difficoltà ad accogliere e tenere nelle braccia misericordiose di Madre Chiesa.

Carlo Gesualdo da Venosa non ha il dono dei colori e del pennello, non è un pastore d'anime, non è un filosofo. Carlo ha piuttosto una grande padronanza

suo male di vivere; si traduce non in accidia, ma in angoscia penitenziale e salvifica affidata all'azione che per lui, educato sin dalla tenera età a percorrere le vie della Chiesa, è composizione musicale. Composizione musicale che può anche fare qualche incursione nella musica strumentale, ma che è essenzialmente musica vocale, forse la via maestra nel credo di Carlo che fa accedere al mondo celeste. Indugiare nella lettura di Carlo Gesualdo come manierista geniale che è ancorato dialetticamente al modello rinascimentale, o indugiare nella lettura di Carlo Gesualdo come manierista (per l'artificiosità), che si distacca dal suo tempo, anticipando il Barocco, per il contenuto fortemente interiore e non formale delle composizioni, è legittimo, ma forse



Lettera di Leonora d'Este a suo fratello, il Duca di Ferrara. Novembre 1597, da Lugo

nel 'cantus firmus' gregoriano, nella composizione e nella strumentazione musicale, che innova arditamente nei madrigali e nei mottetti. Emulo dei suoi grandi modelli familiari in altri campi, per Carlo la Controriforma è rielaborazione artistica nei salmi, nei responsori, nelle preghiere del graduale, del messale, del ciclo liturgico, da un lato attraverso l'obbedienza ai dettami del Tridentino e dall'altro attraverso l'innovazione nel contenuto e nelle tecniche espressive. Potrebbe dirsi che gli ex musicisti del suo entourage, Scipione Stella e Scipione Dentice, entrambi approdati al sacerdozio, o lo stesso Alfonso Fontanelli che si ritira e muore in un convento, siano uomini del passato, 'ossessionati' dalla paura del peccato, con nevrosi placate dalla cultura cristiana medievale? La sua melanconia, il

rende poco merito al tanto discusso compositore. Valgano per tutti le sintesi interpretative di Glenn Watkins e di Maria Manuela Toscano:

"Per tardo Manierista intendo distinguere i prodotti di figure come Gesualdo e El Greco dai loro omologhi predecessori manieristi, i quali hanno accentuata eleganza, artificiosità, difficoltà e una preferenza per il mistero in materia di contenuti emozionali. Non c'è alcun dubbio che il tardo Manierista [Gesualdo] si qualifica ancora come manierista attraverso la conservazione dei primi atteggiamenti manieristi, ma ad essi aggiunge una forza spirituale e una profondità di espressione, che sono fortemente avverse al nucleo centrale del movimento. Se una parvenza di angoscia e di espressività sofferta possono essere trovati qui e là



nel cuore del Manierismo, questo iper-emozionalismo molto spesso non è altro che macchinosità, e non riflesso introspettivo di genuina sensibilità. Lo stile di facciata di El Greco e di Gesualdo è manierista; ma lo spirito interiore è già Barocco incipiente nel suo potere espressivo”.

(G.Watkins. Gesualdo.,The man and his music. Pag.226)

“ A livello formale e modale si può rilevare la persistenza di uno stile osservato che riguarda sia i grandi pilastri della macroforma e l'interno della maggior parte dei responsori, sia la dinamica e il legame profondo che si stabilisce nell'alternanza fra alcuni momenti licenziosi e dei passaggi in contrappunto osservato.

Tale persistenza mostra come il compositore non rinunci al modello rinascimentale, pur continuando allo stesso tempo a riferirsi dialetticamente all'armonia come condizione e specchio dell'affermazione della sua differenza. In altre parole, la realizzazione di una pienezza formale - ancorata al modello della ragione, con il suo senso di forza strutturale, di unità, di proporzione, di trasparenza comunicativa - pur senza uscire dall'orizzonte, viene ora sottoposta parzialmente all'azione deformante di uno specchio convesso, destinato a suggerire l'esperienza della perturbazione e dell'incompletezza dell'opera, attraverso la drammatizzazione delle sue simmetrie e dei momenti di tensione formale ed espressiva”.

(M.M. Toscano. Caos apparente e struttura dissimulata nei 'Responsoria di Settimana Santa' di Carlo Gesualdo, in La musica del Principe. Pagg.277-278)

La categoria manierismo - crediamo - ha finito per impoverire l'interpretazione

di Gesualdo. Se nessun artista può essere estrapolato dall'epoca in cui opera, vi sono, però, artisti che operano una rottura, anticipando o creando altri stili e generi espressivi.

Si potrebbe dire che Caravaggio è manierista sui generis? Se la domanda è retorica, il bisogno di classificazione è relativo.

La risposta per la musica di Gesualdo è netta: il principe di Venosa guarda avanti, è un uomo inquieto, la cui interiorità è tutta moderna; che trovi nella sfera del sacro il laboratorio e la risposta alla sua angoscia personale è un elemento addizionale e non limitativo della sua modernità; i suoi dubbi non sono l'apannarsi della ragione rinascimentale bensì l'irruzione della ragione moderna.

Perché sorprendersi allora se la sua musica si alimenta di una devozione crescente verso il suo modello di uomo e di santo, Carlo Borromeo?

Perché chiamare, in un crescendo di impoverimento esistenziale, 'eccitazione superstiziosa', 'ossessione religiosa', quasi una malattia, la ricerca di santi, immagini e reliquie del suo modello?

Perché leggere tale richiesta, poi diventata insistente, come bigottismo, nevrosi o, peggio, decadenza, delirio irrazionale, 'malcelata agitazione',

'impazienza resa patetica dall'ammissione del precario stato di salute'? Le reliquie e le immagini dei santi, come le indulgenze, le elemosine, le messe in suffragio, la

confessione, la comunione, sono parte della cultura teologica tridentina, della teologia del peccato e della salvezza; e sul piano antropologico sono parte dell'umanesimo cristiano della funzione salvifica delle opere, della presenza del divino nell'umano e del rapporto tangibile e taumaturgico che si stabilisce fra il mondo terreno e l'aldilà, di sapore pagano certamente, ma organico a una religione che incarna la divinità nell'Uomo e nella terra.@

***Annibale Cogliano, è autore di ' Carlo Gesualdo. Il principe, l'amante, la strega. ESI. 2005; e di 'Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito' ESI.2006.**

Il testo che pubblichiamo in anteprima, gentilmente concessoci dall'autore, fa parte di un prossimo volume dedicato a Gesualdo, dal titolo (provvisorio) 'Carlo Gesualdo. Appunti per una biografia' dell'editore Giuseppe Barile, Irsina



Rosso Fiorentino. Deposizione. Pinacoteca comunale, Volterra

LA PRIMA BIOGRAFIA DI UN MUSICISTA. JOHANN MATTHESON PRECISA

Premessa. E' proprio necessario distinguere tra biografia ed autobiografia? Forse sì, a causa di un eventuale diverso peso che in ognuna di esse potrebbe assumere la narrazione dei fatti riguardanti la vita e le opere di un musicista. O forse no. La tendenza a trasformare, soprattutto i primi profili biografici di un musicista che la storia ci ha consegnato, in un panegirico del biografato, può esserci sia nel caso si tratti di un'autobiografia - specie se l'autore ha una grande, eccessiva considerazione di se stesso e mancanza assoluta di senso del pudore e della misura, mai assenti nel carattere degli artisti - sia di una biografia, se l'autore nutre nei confronti del biografato autentica venerazione. E in questo secondo caso, il rischio di trasformare la biografia in un panegirico è sempre in agguato. Dunque potremmo dire che fra biografia ed autobiografia non ci sia poi grande differenza, quanto alla loro rispettiva attendibilità? Forse sì. Domandiamoci allora qual è stata la prima biografia o autobiografia ad essere stata pubblicata, non ad essere stata semplicemente scritta. La pubblicazione, infatti, fa la differenza, perché non è difficile scoprire, anche a distanza di secoli, e per casi fortuiti, la scoperta di un profilo biografico proprio o altrui rimasto manoscritto, come nel caso di Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) e della sua preziosissima 'Notizia de' contrapuntisti e compositori dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700', rimasta manoscritta per oltre due secoli e pubblicata la prima volta nel 1987, dall'editore Olschki di Firenze.

Alla notizia del nuovo film di Battiato su Haendel, occupiamoci della biografia del musicista.

Della biografia di Haendel (Memorie della vita del fu G.F.Haendel) scritta da John Mainwaring, che si basò sulla narrazione che gli fece John Christopher Smith, assistente del musicista, pubblicata nel 1760, leggo che l'illustre musicologo Lorenzo Bianconi, mio postumo, che ne ha curato una edizione per EDT nel 1985, afferma trattarsi della prima biografia di musicista ad essere stata pubblicata, come si legge sulla controcopertina del volume. Dirà giusto l'illustre musicologo? Forse no, perché devo dir-

gli che il primato spetta a Georg Philip Telemann, del quale proprio io pubblicai, ben prima di quello haendeliano, tre profili (auto)biografici, rispettivamente nel 1731, nel mio 'Grosse General-Bass-Schule', edito dall'editore Kissner di Amburgo; una seconda, più stringata della prima ed in stile epistolare, lessi nel 'Musikalische Lexicon' di Johann Gottfried Walter nel 1732, ed infine una terza, dettagliata e ricchissima di particolari altrimenti sconosciuti, scritta nel 1739, la pubblicai ancora io, nel 1740, nel 'Grundlage einer Ehrenpforte' (Quest'ultima autobiografia, in traduzione italiana e con un ricco corredo di note, so che è apparsa, anch'essa postuma, in 'G.Ph. Telemann, trecento anni dopo' - Nuova Rivista Musicale Italiana, n. 2 aprile/ giugno 1982). Dunque prima di Haendel, molto prima di quella di Haendel, uscì la autobiografia di Telemann, nella quale, caro illustre collega postumo, potrà leggere questa raccomandazione, utile a chiunque si accinga a studi musicologici: "A coloro i quali vogliono studiare la musica, dico che, in questa scienza, non si va molto lontano senza grandi sforzi".

Johann Mattheson (Walhalla 2013)





Lisa Batiashvili

Agenti stranieri senza scrupoli e potenti, direttori artistici incapaci.
Perché il ministero tace sull'argomento?

La musica in Italia sta finendo per colpa di chi la gestisce

di Francolina del Gelso

La morte o la distruzione della musica in Italia, con sentenza inappellabile, l'hanno decretata alcuni fra coloro che, due anni fa, si stracciavano le vesti e si dichiaravano pronti a bruciarsi vivi in Piazza del Parlamento - l'avessero fatto, la musica italiana forse sarebbe salva! - qualora il governo Berlusconi avesse drasticamente tagliato i finanziamenti statali a questo settore, di gloria e tradizione antiche. Al loro fianco scesero noti esponenti politici, nessun parlamentare; li convinsero a non mettere in atto azioni dimostrative plateali e definitive, come le dimissioni (salutari!) dopo decenni di ininterrotta gestione di istituzioni musicali di prestigio. Le vesti subito se le ricomposero a copertura delle vergogna fisiche, il fuoco rigeneratore in Piazza del Parlamento non fu neanche acceso e le dimissioni, ventilate a mò di minaccia, praticamente negate. E, passata la tempesta, tutti si tornò a far festa, compatibilmente con i tempi di vacche magre in cui viviamo. Quelle azioni dimostrative erano, apparentemente, dettate dall'imperativo di difendere la nostra grande tradizione musicale. Quale? Quella dei nostri grandi compositori richiesti ed apprezzati nel mondo, quella dei nostri bravissimi in-

terpreti, vanto un tempo della nostra scuola musicale, oggi un po' meno, ma pur sempre capace di accudire talenti che non mancano, esattamente come non mancano in tante altre categorie - l'affermazione internazionale di molti di loro, riuniti sotto l'etichetta di 'cervelli 'in fuga', sta a dimostrarlo.

Ma, intanto, che fine hanno fatto tutti i nostri ottimi compositori, i nostri bravi interpreti? Un paio di esempi lo chiariranno. Risparmiamo al lettore i nomi di direttori e solisti (vocali e strumentali) impegnati nelle due stagioni sinfoniche più prestigiose del nostro paese: l'Accademia di Santa Cecilia a Roma e l'Orchestra sinfonica nazionale della Rai, con sede a Torino, della quale ultima, nel numero precedente di Music@, abbiamo fornito l'inimmaginabile elenco: italiani, solo un paio di direttori e neanche un solista. Santa Cecilia per la stagione appena iniziata non è da meno. Diranno che gli italiani sono presenti; sì, le prime parti solistiche dell'orchestra - tutti bravissimi, senza dubbio! - ma ad essi si ricorre solo perché non si hanno i soldi per pagare solisti esterni. Perché non l'hanno fatto anche negli anni passati? E' dal 2002 che quei bravissimi solisti si siedono stabilmente nell'orchestra cecilianica. Vanno a suonare altrove - almeno fino all'altro ieri, prima del

famigerato decreto Ornaghi-Nastasi che lo impedisce - ma nella loro orchestra mai. O quasi. Negli stessi giorni in cui venivano presentate le stagioni - con giusto anticipo! - sui giornali italiani imperver-sava la polemica attizzata dagli architetti francesi i quali lamentavano la loro bocciatura nei concorsi per le grandi opere in patria. E una archistar italiana, Fuk-sass, riportando il discorso in casa nostra, attribuiva al 'provincialismo' italiano - ora anche francese - una situazione analoga in campo architettonico. E, noi aggiungiamo, musicale.

Quale può essere la ragione profonda di tale evidente ed inammissibile assenza? La superiore bravura degli artisti stranieri; cioè a dire che gli stranieri sono sempre più bravi degli italiani? Tesi difficile, comunque, da difendere, ed ancor meno dopo che un giudice super partes, come Salvatore Accardo, ha difeso i giovani violinisti italiani, ritenendoli più bravi, più colti di tantissimi stranieri. E lui di violinisti nelle sue classi di perfezionamento ne ha visti passare tanti, forse tutti! Gli stranieri costituiscono, forse, un vantaggio per le casse delle nostre istituzioni musicali? Assolutamente no; anzi, è vero il contrario; con gli italiani si può forse trattare meglio, specie agitando il capestro della crisi terribile di questi anni. Ma allora, perché? C'entrano le agenzie internazionali, quelle più potenti che hanno artisti per ogni esigenza? Forse sì. Una delle ragioni andrebbe ricercata proprio nello strapotere delle agenzie, che in Italia - paese nel quale i cachets sono più alti che in tutto il resto del mondo - fanno il bello e cattivo tempo, vantando la rappresentanza di direttori d'orchestra che sono a capo di importanti istituzioni e che perciò possono contare sulle scritture anche di molti solisti - e nel campo del teatro d'opera l'influenza è ancora più evidente. I casi di alcuni agenti passati e presenti che in Italia hanno trovato l'America, o il 'Nuovo mondo nel Vecchio continente', sono ben noti a tutti coloro che si occupano di organizzazione musicale, il che ci esime dal fare i loro nomi, tante altre volte fatti. Che ci siano interessi economici o di altro genere - musicisti di poco valore che hanno responsabilità artistiche potrebbero giovare, nella logica di scambi lontani dagli occhi attenti del proprio teatro d'azione - si è spesso parlato, oggi come ieri; e qualche volta si è anche ipotizzato, a carico di grandi personalità dell'organizzazione musicale italiana, il loro cointeressamento nelle grandi agenzie internazionali, a livello societario, magari attraverso prestanomi di comodo. Certo, se anche non fosse vero e non potesse comunque dimostrarsi, il sospetto viene. C'è anche qualche altra ragione? Sicuramente, e forse più d'una. Ma prima di qualunque altra l'incapacità di molti (troppi!) direttori artistici di giudicare un solista o un direttore attraverso audizioni. Non è un'accusa, è semplice constatazione. Chi non sa discernere una voce da un'altra, e la sua

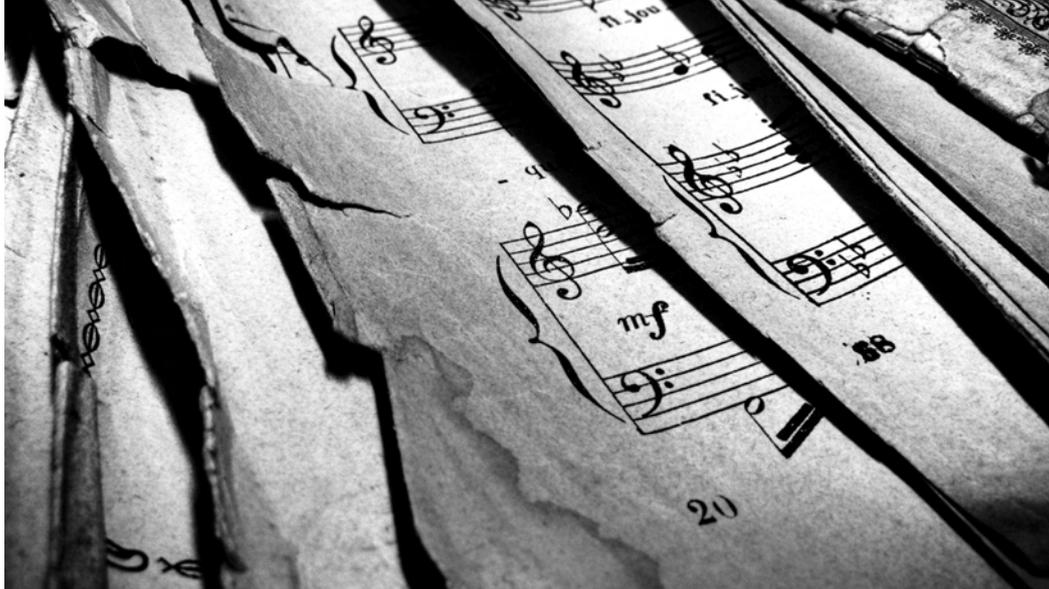
idoneità a sostenere un ruolo, come può fare il mestiere di direttore artistico? Ricorrendo all'agenzia, la quale è ben felice della situazione in cui versano molte istituzioni musicali che hanno a capo persone incapaci, ai quali prestare soccorso con le loro proposte che fanno gli interessi degli artisti ed anche quelli propri, ossia delle agenzie.

Queste non sono farneticazioni. Quante volte leggiamo, perfino nei resoconti giornalistici di colleghi che hanno anche rapporti di lavoro con le stesse istituzioni, che il cast di questa o quell'opera non era all'altezza, che non era stato scelto come si doveva. E per dirlo loro, che poi sono stipendiati dalle istituzioni, vuol dire che non potevano farne a meno, per non essere lapidati nella pubblica piazza. Con questo si spiega come mai alcuni direttori artistici gestiscano contemporaneamente più istituzioni: queste possono fregiarsi di un nome altisonante al loro vertice, ed i direttori artistici, facenti funzione, offrire un ventaglio ancora più ampio alle agenzie che gestiscono di fatto l'attività musicale italiana. Chi qualche volta ha tentato di porre tale problema ed avanzato la necessità di risolverlo, a livello ministeriale, è stato accusato di voler incatenare la libertà del direttore artistico. No, quella proposta voleva solo liberare numerosi direttori artistici dalle catene della loro incapacità e della inevitabile schiavitù nei confronti delle agenzie.

Ancora oggi la musica in Italia esiste, perché ci sono i finanziamenti pubblici, senza i quali - assenti quasi del tutto quelli privati - il sistema collasserebbe. Allora il Ministero, le cui commissioni centrali 'consultive' offrono pareri al Ministro sulla distribuzione dei finanziamenti, potrebbero introdurre il parametro 'artisti italiani', come elemento incentivante per la determinazione dei finanziamenti medesimi. Non per favorire gli inetti, semplicemente per non assistere più all'indecente spettacolo di vedere intere stagioni costruite esclusivamente con artisti stranieri, mentre i nostri bussano invano alla porta o emigrano.

Gli esempi dai quali ci siamo mossi, dell'Accademia di Santa Cecilia e dell'Orchestra sinfonica nazionale della Rai, non traggano in inganno, facendo concludere che si tratta di casi isolati e casuali che variano da stagione a stagione.

Sono esempi eclatanti, certamente i più eclatanti; ma basta dare un'occhiata anche a istituzioni meno blasonate ma ugualmente importanti per rendersi conto della esistenza di fatto di piccoli potentati, province dell'impero raggruppate a due o a tre, a capo delle quali esistono ufficialetti con l'ordine perentorio del generale che gli ha affidato tale missione, di smistare sul territorio, quanto proposto dalle agenzie. Sempre loro, in assenza di direttori artistici capaci e dediti al loro lavoro.@



In margine ad alcune convenzioni del melodramma

VERDI AVEVA RAGIONE

di Fausto Razzi

Oggi si accettano più facilmente le modalità secondo cui sono costruite le opere del Sei-Settecento, che quelle del melodramma ottocentesco, nonostante quest'ultimo sia rimasto stabilmente nei programmi delle Istituzioni.

Ogni epoca si è sempre mossa entro confini ben definiti, regolati da un certo numero di convenzioni, le quali, ad ogni nuova generazione, vengono generalmente modificate. Il problema di un corretto comportamento rispetto a tali convenzioni è oggi particolarmente avvertito, poiché la nostra epoca ha recuperato nei confronti del passato un interesse del tutto ignoto a quelle precedenti, quando ogni generazione viveva pressoché esclusivamente 'del suo presente' e le convenzioni con cui doveva misurarsi erano quindi solo quelle 'di quel presente'.

Oggi al contrario - e proprio nel momento in cui ci accingiamo a realizzare quel recupero - ci accorgiamo di dover convivere con un numero molto maggiore di convenzioni (spesso in netto contrasto tra di loro): il che costituisce senza dubbio una delle numerose difficoltà cui va incontro chi intende realizzare una corretta rilettura del passato, Ma se può essere difficile immergersi - per così dire - in un contesto regolato da convenzioni assai diverse dalle nostre, va comunque rilevato che sembra in generale assai più facile accettare quelle di epoche più lontane che non quelle dell'epoca che ci ha immediatamente preceduto, e per la cui modificazione si è a volte decisamente combattuto. Per limitarci al campo musicale, si accettano in certo qual modo più facilmente le modalità secondo le quali è costruita un'opera del '600 o del '700 che non quelle tipiche del melodramma ottocentesco, anche se poi quest'ultimo (per reale interesse ma anche per ragioni di varia natura, che non riguardano il loro intrinseco valore) è rimasto stabilmente - e in una misura indubbiamente eccessiva - nei programmi delle Istituzioni.

Tra le convenzioni tipiche del melodramma - considerato esclusivamente nel suo aspetto musicale, tralasciando cioè quello letterario (di cui fortunatamente, a causa della 'allergia' della maggioranza dei cantanti a far comprendere il testo, non viene avvertita la banalità spesso insopportabile) - la più frequente, la più 'distante' dalla sensibilità attuale (e, proprio per tale motivo, la più difficilmente accettabile) risiede senza dubbio in quell'onnipresente modulo di 'accompagnamento', che vediamo applicato in maniera addirittura invasiva dalla maggior parte dei compositori, e che si presenta fondamentalmente in due versioni standard (nota grave sul tempo forte seguita da un 'accordo arpeggiato', oppure nota grave alternata ad accordi).

Anche Verdi difficilmente riesce a liberarsi da tale dipendenza: tra i numerosissimi esempi di impiego del primo tipo si può citare quello forse più noto, ossia il coro 'Va, pensiero': stupenda intuizione che oggi tuttavia si preferirebbe forse non sostenuta solo da quel modesto arpeggio cui siamo ormai purtroppo abituati:



Largo

Soprani
M.soprani

Tenori
Bassi

Piano

p VA, PENSIE - RO, SULL'A - LI DO

‘e il cui aspetto non migliora con l’aggiunta – nella ripresa - di un disegno ripetuto insistentemente, la cui funzione dovrebbe essere di intensificazione espressiva, ma che si riduce in sostanza ad un semplice riempitivo’

Largo

Soprani
M.soprani

Tenori
Bassi

Piano

f O TI-SPI - RI IL SI-GNO - RE

Da notare che a ben altri risultati espressivi giunge Verdi nel ricorrere a figurazioni realizzate mediante un disegno melodico ossessivo: e basterebbe il seguente passo della ‘Messa da Requiem’, con il dolente lamento del fagotto:

Adagio ♩. = 100

Mezzo soprano

Violini
Viole

Fagotto

QUID SUM MI - - - SER TUNC DIC-TU - RUS

pp

pp < > *simile*



Quanto al secondo tipo (nota grave alternata ad accordi), si tratta del famigerato 'zum-pa-pa' contro cui si scagliarono molti compositori italiani del primo '900, nel clima di un rinnovato interesse per la musica strumentale del passato (da Frescobaldi a Vivaldi a Domenico Scarlatti).

Siamo di fronte ad un procedimento evidentemente molto apprezzato dalla sensibilità coeva, tanto da essere inserito stabilmente nella 'Weltanschauung' bandistica (e conseguentemente nel suo repertorio, Inno nazionale compreso): a questo punto però non vorrei essere frainteso, in quanto la banda è uno strumento di tutto rispetto, non solo per la sua importanza sociale ai fini della diffusione della musica, ma proprio per il suo aspetto intrinsecamente musicale. E a riprova di ciò, senza ricorrere agli 'storici' concerti eseguiti tra la fine dell'800 e i primi del '900 in Piazza Colonna a Roma dalla banda diretta da Alessandro Vessella (concerti che contribuirono a diffondere la conoscenza di Wagner), voglio ricordare qui due aspetti del mio personale rapporto con la banda, entrambi verificatisi in Abruzzo.

Una delle più belle e partecipate interpretazioni dell' 'Incompiuta' di Schubert, tra le tante che ho avuto occasione di ascoltare, è stata senza dubbio quella eseguita quasi sessant'anni fa a Francavilla al mare, per i festeggiamenti di Ferragosto, ad opera di una banda pugliese (forse di Gioia del colle). Un altro ricordo - sempre a Ferragosto - qualche anno dopo, a Nocciano: fui svegliato al mattino dal suono assai discreto della banda locale, la quale - percorrendo le strade della cittadina - eseguiva in ppp un accompagnamento privo di ogni traccia di melodia: il risultato era quello di uno 'zum-pa-pa' eccezionalmente piacevole.

Ma il caso è ovviamente assai diverso nel melodramma, dove tale modulo viene impiegato 'ad oltranza'; e può essere interessante soffermarsi brevemente sull'aspetto che di questo tipo di accompagnamento viene fatto nel 'Preludio' della 'Traviata'.

Uno dei momenti di maggiore tensione nello svolgersi della drammatica vicenda di Violetta è indubbiamente nella scena in cui - in un crescendo affannoso e pressoché delirante di pensieri e di parole - la protagonista erompe nel grido disperato "Amami, Alfredo, quant'io t'amo!". E' un passo emozionante, uno di quelli - tipici del genio drammatico di Verdi - nei quali una 'superficie' già di per sé agitata viene addirittura sconvolta da uno scoppio improvviso (un esempio in qualche modo analogo è quello dell'invocazione di Aida "O patria mia, non ti vedrò mai più!").

All° assai mosso $\text{♩} = 112$

Violetta
SA - RO' LA', TRA QUEI FIOR - PRESSO A TE

Piano
p

V
SEM - PRE, SEM - PRE, SEM - PRE PRES - SO ATE

Pf.
p

(con passione e forza)

V
A - - - - MA MI, AL - FRE - - - - DO.

Pf.
ff *p*



Il motivo melodico dell'invocazione di Violetta si presenta per la prima volta appunto nel 'Preludio', saldandosi senza transizione all'atipico, intensamente espressivo inizio affidato ai violini, divisi e come sospesi nel registro medio acuto: un passo in cui il compositore raggiunge quella raffinata 'leggerezza di concezione' tipica dei suoi lavori successivi:

L'evidente contrasto drammatico provocato dal diretto accostamento dei due frammenti è reso ancora maggiore dal fatto che Verdi - tra le varie soluzioni possibili - sceglie quella di sostituire il drammatico 'tremolo' degli archi proprio con quel tipo di 'accompagnamento' convenzionale, realizzando in tal modo una variazione formale che modifica totalmente la fisionomia del frammento:

Il "tema di Violetta" così modificato viene ripetuto due volte: la prima assegnando a tutti i fiati la figurazione dell'accompagnamento (così come appare nell'esempio sopra riportato), con un risultato di indubbia, e probabilmente voluta, 'corposità', non certo attenuata dall'indicazione pp; la seconda, affidandone ai soli archi il disegno (leggermente modificato) ma inserendo un contrappunto eseguito dai primi violini:



In tal modo l'esplosione drammatica di Violetta si trasforma da grido disperato in effusione melodica, nella quale però la linea della melodia secondaria (la cui funzione appare quasi incomprensibile, addirittura incoerente a causa del suo andamento saltellante) viene presentata in un registro medio/acuto che la fa risultare forzatamente in primo piano rispetto al tema principale affidato ai violoncelli, al clarinetto ed al fagotto. Si aggiunga poi che molte esecuzioni tendono (si potrebbe quasi dire 'masochisticamente') ad esaltare questa linea melodica a scapito di quella principale, quando sarebbe forse opportuno proporla con una certa 'discrezione'.

Va comunque notato che la trasformazione da elemento drammatico a pura esposizione di una linea melodica 'cantabile' non viene in genere avvertita all'ascolto, poiché la successione - rispetto, quasi certamente, al procedimento compositivo - è esattamente inversa (ossia nella stesura della partitura Verdi ha molto probabilmente pensato il 'Preludio' dopo aver composto la scena di Violetta): all'ascolto non verrà quindi percepita una sorta di 'banalizzazione' della versione drammatica ma, semmai, una 'sublimazione' di quella melodica.

Tuttavia sembra lecito chiedersi la ragione di quello che può sembrare un 'declassamento', se così può essere definito il passaggio da una situazione di estrema tensione (ove testo e musica hanno funzioni di pari importanza) alla pura proposta di un elemento melodico.

A questo proposito - essendo evidente che una "bella melodia" rimane molto più facilmente nella memoria - sembra chiaro, proprio partendo da questa constatazione, che il problema investe questioni di ordine più generale, e non riguardi tanto l'aspetto 'stilistico/formale/espressivo' quanto piuttosto quello 'sociale': se infatti fino a tutto il '700 l'attenzione del compositore (a partire, ovviamente, dall'Italia) era rivolta a curare principalmente il primo aspetto, nell'800 - particolarmente nel melodramma italiano - è invece evidente la tendenza ad operare in una direzione che permetta una diffusione verso più ampi strati sociali, anche se ciò possa comportare un 'abbassamento' del livello stilistico.

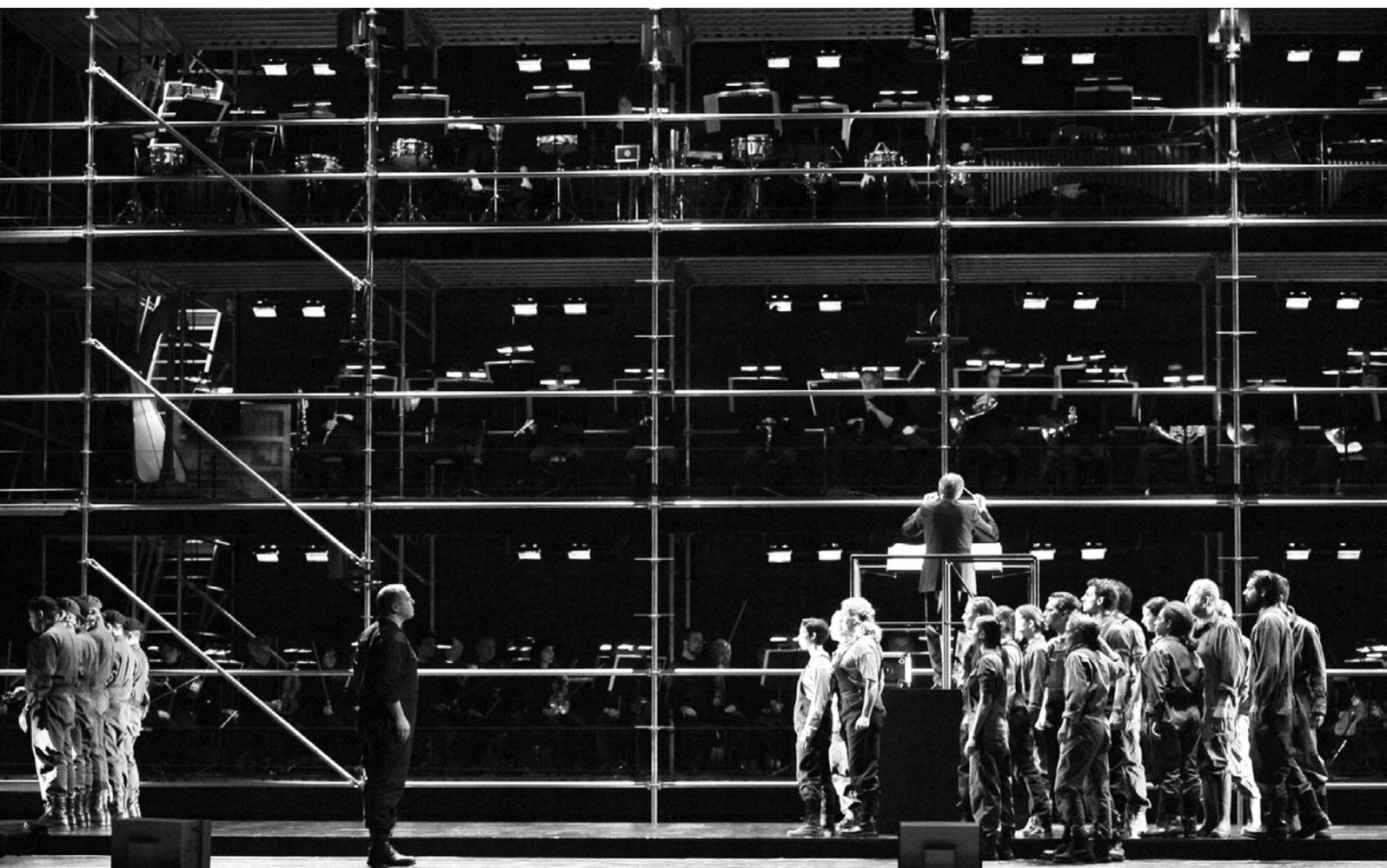
E naturalmente, se, com'è probabile, questo era (consapevolmente o no) l'effettivo intento dei compositori, la diffusione del melodramma e la sua estrema popolarità ad ogni livello sociale (ancora oggi, in una situazione profondamente diversa) dimostrano - forse - che Verdi aveva ragione.@

Mezzo secolo fa il debutto alla Fenice

INTOLLERANZA 1960 DI LUIGI NONO. OPERA DI (P)ARTE

di Concetta Cucchiarelli

Abbiamo ricostruito, sulla base di documenti, la cronaca della movimentata 'prima' veneziana e l'acceso dibattito che ne seguì.



Intolleranza 1960 di Luigi Nono. Allestimento Teatro la Fenice, Venezia 2012

Per ripercorrere a ritroso il cammino di 'Intolleranza 1960' di Luigi Nono, non c'è luogo più idoneo della Fondazione Archivio Luigi Nono, a Venezia, diretto dalla signora Nuria Schoenberg Nono in persona.

Attraverso i documenti e le testimonianze si può ricostruire la storia ed il clima di quel debutto. Le idee di Luigi Nono, la sua vitalità e la sua curiosità respirano in quelle memorie che sembrano ancora parlare a voce chiara e forte.

"In questa scatola si trovano tutte le recensioni rela-



tive al periodo 1961-1965", mi assicurano. Foto, dischi, cassette, libri, bozzetti di scenografie e costumi sulla 'prima' di 'Intolleranza 1960'. La scatola è molto grande; si resta increduli nel vedere quanto il mondo della critica si sia agitato per una sola opera. Pagina dopo pagina, proviamo a ricostruire tutta la vicenda.

Era il 13 aprile del 1961 quando 'Intolleranza 1960, definita dall'autore 'azione scenica in due atti', viene rappresentata per la prima volta, a Venezia, al teatro La Fenice. Era stata commissionata da Mario Labroca nell'ottobre del 1960, per la Biennale di Venezia del 1961; "il punto più saliente del festival" come la definisce, pochi giorni prima, tutta la stampa. In quegli stessi giorni l'autore scrive al suo amico Massimo Mila, "Caro Massimo, (...) tutto è pazzesco=pazzesco, il tempo, qualche intrigo e naturalmente scontri, ma arriverò sicuro al 13 sera, grazie ancora per il tuo scritto sulla R.M. (Rassegna Musicale) so che ha provocato ire varie nell'ambiente musicale".

Per Nono l'impresa è grande. Si presentano, senza sosta, problemi di ogni genere, dalla scelta dei cantanti, alle immagini da proiettare, alle parti del libretto (scritto da Angelo Maria Ripellino) da selezionare, e, non da ultimo, il problema del regista. Dopo il diniego delle autorità cecoslovacche del visto per Kaslik, regista fortemente voluto da Nono, il compositore giunge a scrivere una lettera di rimostranze sul caso, a Palmiro Togliatti: "ti scrivo perché tu sia informato di questa storia, perché mi sembra tempo non lasciar passare in silenzio tali dimostrazioni di cecità politica culturale, non consone al nostro tempo e alla nostra storia".

Il 13 aprile del 1961 a Venezia cresce l'attesa ed i giornalisti non perdono occasione per esprimersi, a favore o apertamente contro, su una questione tanto sentita, ancor prima della sua messa in scena. "C'è un sotterraneo, gentile ma fermissimo dissenso su tutto. I francesi sono venuti a Venezia agguerritissimi, sotto la guida dell'intelligente e sottile Pierre Schaeffer il cui compito diabolico consiste nell'insinuare che la musica elettronica o 'sperimentale' è in crisi."

"In sede critica è prematuro dare dei giudizi, ma è certo che l'opera non mancherà di entusiasmare critici progressisti e di sconcertare il pubblico non abituato a questo insolito spettacolo che esitiamo a chiamare lirico"

"Una festa memorabile, questa sera a Venezia per gli amatori della musica puntillista ed elettronica, ma anche per i paladini della più spregiudicata scenografia."

Si scrive anche: "Mentre questo numero esce nelle edicole, la mafia artisticoide adunata a Venezia si accinge alla celebrazione d'uno dei suoi squallidi riti. Nè mancherà il canagliume rosso sortito per l'occa-

sione dalle cellule e dalle camere del lavoro, convenuto alla Fenice per sentire i suoi berci propagandisti convertiti in azione scenica da due gigioni di sinistra ben pagati col danaro pubblico (...) Le sue rassegne sono autentici campionati di aborti e finirebbero nell'indifferenza, nel disgusto e nella noia, se non fossero sostenuti, propagandati, col danaro dello stato e degli enti pubblici. Queste "conclusioni" costano ai contribuenti italiani"

Questi primi commenti anticipano parte dei contenuti che caratterizzeranno il dibattito successivo alla prima, e la rappresentazione non varrà a sciogliere i pregiudizi che niente hanno a che fare con la qualità dell'opera, ma che muovono solo da considerazioni politiche.

Alcuni giornalisti anticipano anche la gazzarra che i fascisti avrebbero scatenato in sala. Ma di cosa mai parlerà quest'opera per "scatenare un putiferio simile che non si vedeva dai tempi della Traviata" come scrissero alcuni giornali? Lo spiega direttamente Nono alla platea trepidante. "Intolleranza è il destarsi della coscienza umana di un uomo che, ribellatosi a una costrizione del bisogno, emigrante e minatore, ricerca una ragione un fondamento "umano" di vita. (...) travolto da un'alluvione (...) resta la sua certezza, nell'ora che all'uomo un aiuto sia dall'uomo".

Per Nono "quest'opera nasce da una provocazione umana: un avvenimento, un'esperienza, un testo della nostra vita, provoca il mio istinto e la mia coscienza a dare testimonianza come musicista-uomo. Disastri minerari (quello delle Marcinelles in Belgio), le grandi dimostrazioni di popolo nel luglio del 1960 contro il tentativo di restaurazione fascista, la lotta degli algerini per la propria libertà ed i sistemi neonazisti di tortura posti in atto dai paras francesi nel tentativo di stroncare quel movimento, le manifestazioni di intolleranza razziale e i rigurgiti neonazisti, l'alluvione del Po e la tragedia nel Polesine." Tutto questo assume ancora più significato se inserito in un contesto fortemente stravolto da avvenimenti carichi di valore storico come la rivolta contro il governo Tambroni, la costruzione di lì a pochi mesi del Muro di Berlino, la crisi cubana e la questione algerina, gli attentati nel Trentino Alto Adige, la massificazione della società, l'ingresso imminente dei socialisti al governo, di lì a poco, con Moro a capo dell'esecutivo e l'emanazione dell'enciclica 'Mater et magistra' che testimonia la centralità dei temi della decolonizzazione e del solidarismo internazionale, all'interno della riflessione sociale laica e cattolica.

La tematica ideologica di questi materiali, chiaramente, non comporta né impone di per sé una validità scenico-musicale, ma informa la coscienza artistica nell'impegno attuale, che si risolve però



nella elaborazione e nel risultato tecnico-espressivo. “Nelle intenzioni del compositore e nelle comunicazioni pubbliche e private che precedettero la sua messa in scena, l’opera si annunciava di portata rivoluzionaria”, scrive Angela Ida De Benedictis. In breve: l’intero complesso di dati e rapporti che regolava una produzione musicale considerata dal compositore ancora troppo condizionata dal belcanto e dalla tradizione operistica tardo-romantica viene totalmente messa in discussione. Tra l’altro, ‘Intolleranza 1960’ era stata pensata, collegata ad un progetto editoriale parallelo, una rivista interdisciplinare di opinioni, riferimenti all’epoca, una rivista che riflette tutto ciò che era vivo, con il coinvolgimento di grandi intellettuali tra i quali Calvino.

Ma cosa accadde, poi durante l’esecuzione dell’opera e perché ‘Intolleranza 1960’ occupò per giorni la cronaca, lo leggo in alcuni articoli, e mi sembra di vederla la scena in quel teatro; una borghesia spiazzata, dagli sguardi increduli, di fronte alle colorate e violente scenografie di Emilio Vedova e alle proiezioni della ‘lanterna magika’. Come racconta Scabia, che ebbe il piacere di conoscere nella stessa sera il compositore: “Erano in loggione, nei palchi (i fascisti). Noi (altri giovani, cattolici democristiani comunisti socialisti e non schierati: c’erano forse i De Michelis, Cacciari, le sorelle Dalla Chiara, Gualtiero Bertelli, Giorgio Leandro, Cristiano Gasparetto, Vittorio Basaglia, Eulisse, Nane Paladini, Roger Gambier, Giorgio Paduano, Sinopoli e tanti altri) correvamo su e giù, contrastavamo. Ma la bagarre cresceva. Ed ecco che Maderna ferma l’orchestra e lo spettacolo, si mette ad aspettare, e noi su e giù, a litigare, cercare di convincere i fascisti, o buttarli fuori, eravamo tanti. E di colpo Maderna è ripartito.” Come ricorda la signora Nuria Schoenberg Nono, moglie del compositore, “la fortissima reazione del pubblico e il rumore a un certo punto sono stati tali che non si sentiva più niente della musica. C’è la registrazione della Rai in cui tutto questo si sente benissimo, si sente a un certo punto la voce di Emilio Vedova, che si era alzato in tutti i suoi due metri di statura, a gridare ‘Fuori i fascisti!’. Bruno Maderna, che dirigeva, ha dovuto interrompere l’esecuzione per un tempo che è sembrato lunghissimo. La polizia è stata chiamata ed è intervenuta nel corso dello spettacolo a portar via i disturbatori e solo dopo l’opera ha potuto riprendere più o meno normalmente...Ma la cantante, ancora nei camerini, non si preoccupò di tutto questo e, nonostante la sua poca esperienza, promise, ‘I’ll kill them with my voice!’ (Li ucciderò con la voce). E così è stato! È entrata in scena nel suo costume giallo disegnato da Emilio Vedova cantando ‘Mai! Mai! Mai!’ con un’energia che andava molto oltre il suono stesso e la stessa parola... C’è stato poi un silenzio assoluto. (...)

L’azione era stata organizzata da un insegnante del Conservatorio di Venezia, che aveva fatto stampare i volantini, comperato i fischietti, aveva assoldato studenti e li aveva piazzati in diversi punti del teatro. E poi mi sembrava che sapessero anche quando intervenire, quindi è probabile che ci fosse stata qualche ‘talpa’ anche in teatro.”

Anche Luigi Pestalozza racconta la serata, il 16 aprile su ‘L’Avanti!’

“Questa sera, nonostante le voci, secondo le quali i teppisti avrebbero ripetuto la gazzarra, il successo è stato confermato. Si sapeva in anticipo che un gruppo di giovani della organizzazione neofascista ‘Ordine Nuovo’ sarebbe intervenuto coi soliti metodi a far opera di provocazione e sabotaggio ma i poliziotti o i carabinieri in sala hanno lasciato fare, lasciar fischiare, a scena aperta con fischietti, urlare parole sconce all’indirizzo di autore ed interpreti, lanciare bombette puzzolenti in platea, lasciar cadere dai loggioni manifestini di ottusa protesta, meritevoli di essere letti soltanto dall’incredibile idiozia del loro testo di chiaro sapore nostalgico, dal momento che si invocava in essi il principio di gerarchia e si rimpiangeva il bel tempo andato della musica littoniana.”

Tra i documenti, spunta anche il testo dei volantini lanciati dal loggione. “E’ il tempo dei festivals da San Remo, Piedigrotta, Abbiategrosso al festival IMC, ma l’unica cosa che manca è la musica. Ci rifiutiamo di credere che questa accozzaglia di suoni e dissonanze detta dodecafonia sia una ben minima manifestazione del verbo che regola la vita odierna. Anche qui manca il concetto di gerarchia, il fulcro intorno al quale si sviluppano quei valori che hanno resa Eterna la Musica tradizionale. E’ soltanto una pianificazione di note contrastanti tra di loro, che ci dimostra cosa la democrazia porta anche nel campo musicale. (...) Suonaci un cha cha cha maestro. Firmato Ordine Nuovo.”

Dal 14 aprile e fino a settembre del 1961 quasi quotidianamente, appare qualche articolo su ‘Intolleranza 1960’.

“Quella sera fu memorabile. ‘Intolleranza’ tenne fede alle sue proposte di rottura; nei libri di storia della musica la nascita del teatro d’avanguardia porta il suo nome. L’eco della serata sarebbe risuonato per oltre due anni in quotidiani, riviste specializzate, mobilitando critici musicali, compositori e letterati italiani e stranieri tra i più insigni (Mila, d’Amico, Bortolotto, Pestalozza, Argan e Montale, per citarne alcuni). Le posizioni del dibattito scatenatosi, solo raramente arrivarono a concentrarsi sulle peculiarità musicali o linguistiche dell’opera; quello che di ‘Intolleranza’ era intollerabile non erano i suoni ma i suoi contenuti politici e l’engagement del suo au-



to. In fondo sembrava essere proprio questo il problema vero. Non ancora giudizio d'arte e di qualità ma giudizio di parte, di impegno e di parte politica. Si tentava di arginare il nuovo, nella musica come nella società, e di tutelare l'ordine sociale." In questa direzione, Giuseppina Palumbo, senatrice socialista, presentò poche ore dopo la prima rappresentazione, un'interpellanza contro 'la musica moderna'. Proprio questa interpellanza diede inizio al dibattito sviluppatosi su 'L'Unità' il 19 aprile a partire dall'articolo di Giacomo Manzoni intitolato 'La musica moderna nella società di oggi' e finito solo l'8 luglio con un documento dello stesso Manzoni. La senatrice aveva così definito la musica di Nono "una sorta di pubblica offesa priva di qualsiasi portata artistica", mentre Manzoni rilevava come fosse "illogico che a dare man forte ai fascisti in una sede qualificata come il Senato sia stata proprio una compagna socialista, per la quale la musica d'oggi sarebbe la negazione del gusto e della tradizione italiana", sposando in un certo senso la tutela per la tradizione propugnata dal gruppo fascista. L'atto parlamentare, però, insieme alla grande quantità di articoli e di pagine dei quotidiani, e di riviste specializzate, ci dà l'idea di quanto queste questioni fossero di vitale importanza in quegli anni.

Il dibattito su 'L'Unità', infatti, vide un susseguirsi di botta e risposta tra autori, i più importanti ed i più autorevoli, per parlare di criteri musicali e di grandi questioni sul nuovo che avanzava. Manzoni, Pestalozza, Scabia e Mila a difendere alcuni principi chiave dell'opera, in risposta ad alcuni provocatori articoli di Duse e Santi. In risposta a Duse interviene lo stesso Luigi Nono con una risposta che anticiperà l'articolo 'Precisazioni su Intolleranza 1960', scritto dal compositore per sciogliere dubbi e spiegare concetti chiave dell'opera che in molti dimostravano di non aver capito o non aver voluto capire. Parallelamente appaiono anche tanti altri articoli molto critici sulla messa in scena. Basti pensare ai titoli, sia in Italia che in tutta Europa: "Prima esecuzione tempestosa di intolleranza... Intolleranza

1960, Intollerante anche il pubblico... L'opera di Luigi Nono, La gazzarra fascista ed una interpellanza... Che cosa non tollerano in Intolleranza... Intolleranza 1960 suscita un pandemonio alla Fenice. In questi articoli si parla di una musica 'monotona', di una colonna sonora dell'immagine, di flagellanti sonorità senza valore poetico, di falsa rivoluzionarietà, di offesa per il teatro dell'opera. Non finisce qui. Ci sono ancora articoli del 1962; l'incendio innescato da Luigi Nono in quella sera, insieme al suo gruppo di lavoro, non accenna a spegnersi.



In 'Alcune precisazioni su intolleranza 1960', Luigi Nono si aiuterà con delle parole scritte sull'opera da Carlo Argan che sembra quello che più abbia compreso l'opera di Nono. Ma come dirà d'Amico, "il giudizio su questa opera è fortemente legato alla conoscenza dell'autore e più si conosce e più si comprende nella sua forza". In realtà, anche il dibattito successivo alla messa in scena di 'Intolleranza 1960' si basa sul rapporto vecchio/nuovo, sulla nuova musica ed il suo valore. Il proprietario della Schott, il suo editore, l'ha definita "la bomba Intolleranza"; e la sua onda d'urto non accenna ancora oggi ad estinguersi.

La realizzazione, se ha finito per placare alcuni animi come quello dell'editore, entusiasta del successo, ne ha agitati altri come quello di Labroca, messo sotto processo alla Biennale, anche a causa dell'opera di Nono.

Della vicenda rimane la cronaca, ma dell'opera rimane l'energia fortissima. Anche se le differenti interpretazioni e l'acceso dibattito intorno all'azione scenica si basarono in Italia essenzialmente su un solo ascolto (gravemente compromesso dal tumulto in sala) e sulla forza delle opinioni di quanti facevano di 'Intolleranza 1960' il vessillo o il bersaglio del 'nuovo teatro musicale', forse il caso di 'Intolleranza' nella storia musicale della seconda metà del Novecento, apre più problemi di quanti ne risolva. Ma ciò che premeva a Nono, lo precisò Mila su 'L'Unità', quando scriveva dell'uomo oppresso dal peso della



Luigi Nono con il pittore Emilio Vedova

vita, "del suo essere borghese non tanto come appartenente ad una determinata classe sociale, ma in quanto persistente in una condizione di negatività morale o di colpa, che ha come conseguenza l'intorpidirsi delle capacità di emozione, e quindi l'indifferenza e l'inerzia morale (...) Le alluvioni, i cataclismi, naturali, sono il gratuito e tuttavia inevitabile prodotto dell'indifferenza politica, dell'assenteismo borghese.

Intolleranza non critica direttamente la mediocrità dell'esistenza borghese, la esclude; ma un riscatto è sempre possibile, perché è sempre possibile passare da un piano degli interessi personali a quello degli interessi collettivi. Basterà liberarsi soprattutto della passibilità dell'esistenza e fare che ogni emozione che si riceve sia anche un'azione che si compie. Se oggi, (e ancora nei nostri giorni, si può aggiungere) nel mondo si seguita a perseguitare, deportare, torturare, uccidere, e gli spettatori sono milioni, ciò accade perché gli spettatori rimangono spettatori anche se piangono lacrime di cocodrillo, l'inerzia non è neutralità (e sarebbe già colpa), ma causa efficiente del male, come l'azione è causa efficiente del bene. Non esiste una libertà in astratto, concessa in dono dal cielo agli uomini, esiste soltanto la liberazione, come lotta senza sosta. E' questa la ragione dell'importanza di questa opera in un momento in cui la cultura appare dubbiosa, se non riluttante, di fronte ai propri doveri."

Nono, così, intese anche dimostrare, che, agli albori dell'utilizzo dell'elettronica nella musica, "la tecnica non è un feticcio e che la novità non è il fine della musica contemporanea." @



CAPIRE WAGNER NELL'ANNO DI VERDI

E' strano, ma non troppo. Nell'anno che celebra i due musicisti, per la ricorrenza della bicentenario della nascita di entrambi, ma che in Italia dovrebbe essere soprattutto l'anno di Verdi; è strano - dicevamo - che escano in Italia due importanti novità editoriali dedicate alla comprensione del grande, monumentale, articolato lascito drammaturgico/musicale wagneriano. Il più grande della storia, solo soffermandoci alla tetralogia che non ha pari né prima né dopo Wagner, giacché anche tentativi recenti (Stockhausen, con il suo ciclo settimanale 'Licht') sono rimasti incompiuti, e comunque non mostrano quella compattezza e grande architettura del progetto wagneriano. Ecco perché, per quanto strano possa apparire il tentativo nell'anno di Verdi, ha le sue ben fondate ragioni. Ciò non vuol dire che Verdi non abbia ricevuto la sua bella dote di studi. Uno almeno di gran pregio. Tralasciando il 'Mio Verdi' - una serie di interviste a musicisti curate da Leonetta Bentivoglio, edito però nel 2001, alla ricorrenza del centenario della morte di Verdi, ed ora riproposto da Castelvechi, come fosse una novità (pagine 230) - si segnala l'uscita di un bel volume di Raffele Mellace sul musicista italiano (Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi, edito da Carocci. Pagine 300) L'inaugurazione, invece, della stagione scaligera con il 'Lohengrin' e la riproposta a fine stagione, prima dell'estate della 'Tetralogia' completa, in due cicli di una settimana l'uno, secondo l'esplicito volere del suo autore, ha per Wagner suggerito due interessanti iniziative editoriali al Saggiatore ed a Jaca Book; a quest'ultima, addirittura, l'anniversario wagneriano ha consigliato l'avvio di una nuova collana ('La spada della dualità') e la sezione 'Jaca Musica'. Jaca Book prevede l'uscita di quattordici volumi, uno per ciascuna opera di Wagner - intanto s'è cominciato con 'Lohengrin', uscito negli stessi giorni dell'inaugurazione della stagione scaligera, lo scorso dicembre - nei quali si troverà ogni volta anche un saggio dell'autore e curatore della collana, Quirino Principe. 'Lohengrin', nelle complessive 120 pagine, contiene il saggio 'Wagner e Noi', oltre, naturalmente,

al libretto dell'opera ('dramma musicale', secondo la dizione/concezione di Wagner) nella traduzione dello stesso Principe ed una guida alla stessa, con analisi e commenti. Una analoga iniziativa, de 'Il sagggiatore', a firma Gaston Fournier-Facio e Alessandro Gamba, dedicata esclusivamente, come dicevamo, alla tetralogia wagneriana in occasione delle rappresentazioni scaligere del maggio di quest'anno. Il titolo dell'opera è ' L'inizio e la fine del mondo. Nuova guida al Ring di Richard Wagner'. Pagine 570. L'opera si avvale, per i libretti, della nuova traduzione commissionata, in occasione delle rappresentazioni milanesi, dalla Scala a Franco Serpa. Sarà interessante, in futuro, quando anche l'impresa di Principe sarà giunta alla Tetralogia, fare una analisi comparata delle traduzioni dei due grandi studiosi: Principe e Serpa.

Ora, intanto, l'opera del Saggiatore, si presenta con un ricco corredo di commenti ed analisi, per ciascuno dei drammi musicali come concepiti da Wagner, ed in specie con due novità. Una delle quali forse novità assoluta. E cioè con la possibilità, avendo a disposizione un ammeniccolo elettronico, di poter ascoltare attraverso l'uso di speciali codici, i brani man mano che si legge il commento, oppure collegandosi al sito della casa editrice per l'identica fornitura sonora, quanto mai utile. (Si tratta, nel caso, di registrazioni effettuate con la Staatskapelle di Dresda, negli anni Ottanta, sul podio Marek Janowski, con ottimi interpreti vocali, gentilmente prestate da Sony Classical). Sta qui la vera novità, nell'essere il volume del Saggiatore, un libro/disco, senza che vi sia il disco. Meraviglie della tecnica.

L'altra novità ha radici nella specifica circostanza che è alla nascita del volume, e cioè il ciclo di conferenza organizzate dal prof. Gamba alla Cattolica, su Wagner e la filosofia. Ecco, nel corso del volume, l'analisi ed il commento passo per passo, delle singole opera, si arricchisce di utili brani ripresi da testi di filosofi ben noti a Wagner, le cui idee - si sostiene

- lo influenzarono nella filosofia di vita, così radicata nel suo 'Ring' nibelungico. La ricerca non è nuova, vi sono in materia da tempo tasti 'sacri', ma averla introdotta sistematicamente nel commento alle opere è fatto nuovo. E va sottolineato. (P.A.)





DVD

PERCHE' LA MUSICA? E PERCHE' NO?

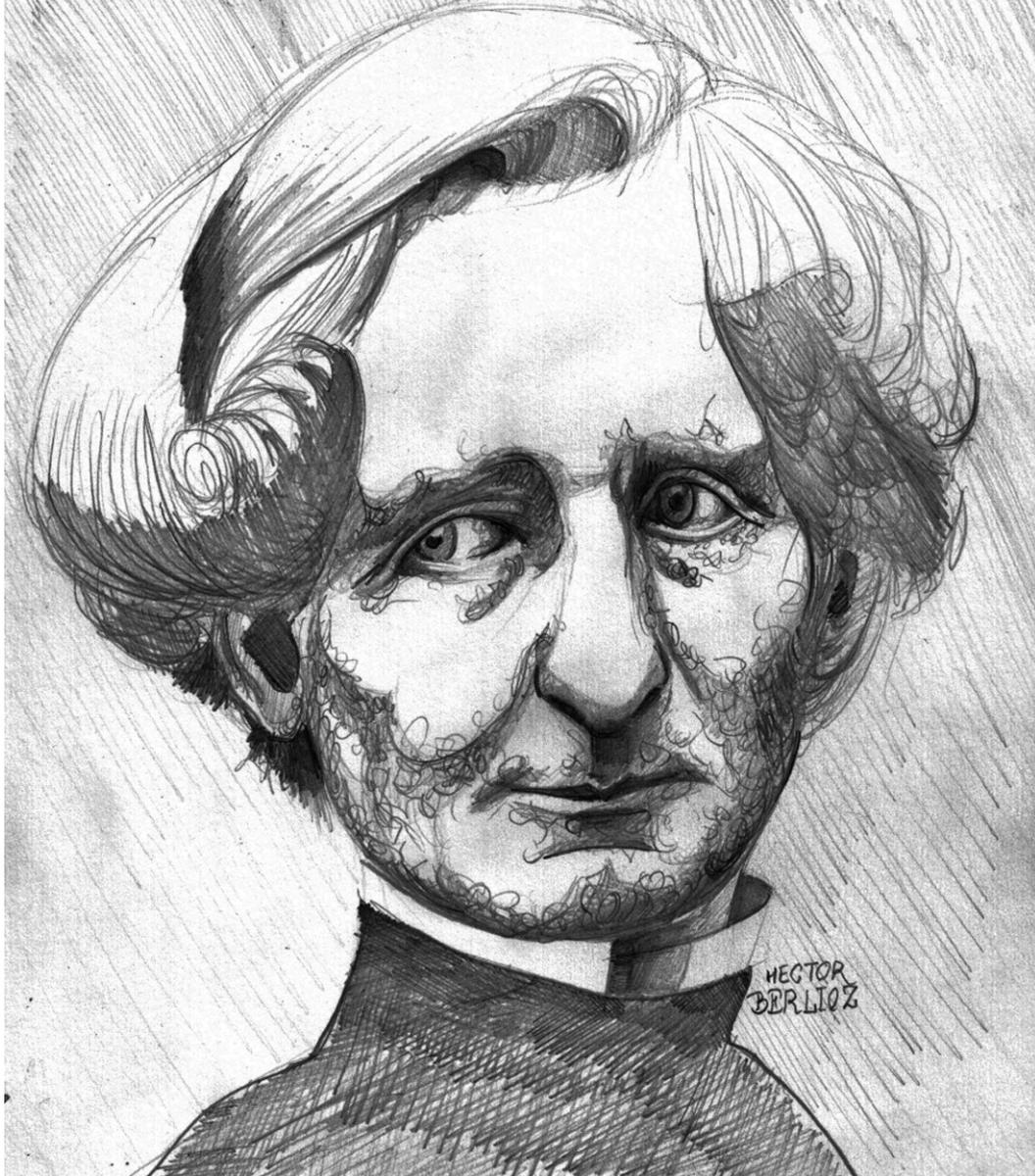
Se provate a rimproverare ad un dirigente Rai la sparizione della musica - intendiamo quella cosiddetta classica, o colta o forte - dalla tv, vi risponderà che è falso e che la musica gode di grande attenzione e relativi spazi anche oggi, nella tv di Stato. Vedi la programmazione di Rai 5. In effetti, se ci si ferma al semplice conteggio, la musica, in quel canale - una 'riserva' protetta - c'è, anche se in ore inusitate, stimando i dirigenti di quel canale pubblico che gli spettatori sono anziani insonni. E ma a noi interessa sapere degli altri canali, quelli 'generalisti', la vera televisione, quella della comunicazione di massa. Da lì, salvo nelle feste comandate, la musica è assente, nel più assordante silenzio generale del popolo analfabeta (di musica). Qualcosa, comunque, ci sarebbe da dire anche per Rai 5, dove a metà giugno ci è capitato di vedere un' intervista a Ludovico Einaudi, nipote del nostro primo Presidente, e figlio del grande editore, ma di suo compositore e chansonnier, unico allievo di Luciano Berio, da tempo sulla cresta dell'onda. Lo intervistava un signore sulla sessantina, elegante e sciolto nello stesso tempo, dall'aria disinvolta ma del tutto incongruo nel ruolo di intervistatore di un musicista. Lei ha un pianoforte a casa - gli domandava; Einaudi rispondeva affermativamente; ma lo suona? Certo, rispondeva il musicista, altrimenti perché lo avrebbe a casa. L'intervistatore non sapeva cosa fosse il lavoro di un musicista, al punto che gli contrapponeva, a lui che suonava un pianoforte che aveva in casa, il grande Allevi che di pianoforti non ne ha sempre avuti, e quando ne ha avuto uno era un miserevole 'verticale', al quale non si rivolgeva giornalmente, perché a lui l'ispirazione gli poteva venire anche quando stava in bagno o per strada. Un musicomane dunque dovrebbe rivolgersi a questo tipo di canale - che si presume 'tematico' - quando ha voglia di musica? Giudicate voi. Quella è una tv di analfabeti per analfabeti!

Ma, ma non è stato sempre così. Accadeva infatti nel lontanissimo 1972 che un musicista facesse un ciclo di trasmissioni dedicato alla musica - anzi alle musiche che sono tante pur nella diversità, e che tale serie andasse in onda a cadenza settimanale per un trimestre circa, sul 'Secondo Programma', gemello del più noto e più anziano 'Programma Nazionale'. Dodici puntate, nelle quali si parlava di musica, ascoltando la quasi totalità dei protagonisti dell'epoca. C'era Boulez e Stockhausen, Milhaud e Cage, Clementi e Donatoni, Bussotti e Castaldi e Bernstein e molti altri, oltre lo stesso Berio e la impareggiabile Cathy Berberian, funambolica interprete anche di arrangiamenti di musiche altre, a firma di Berio, suo marito. A conti fatti, dei grandi musicisti dell'epoca mancava solo Strawinsky. Berio lo aveva interpellato?



lato? Forse non stava in buona salute? Magari pretese un cachet salato? Non sappiamo, certo è che fra i protagonisti della musica dell'epoca colpisce la sua assenza. Interessante il montaggio delle singole trasmissioni, costruite come una mappa che affianca fogli a fogli, senza conduttore. "Ho inteso dare una struttura musicale ad un insieme di informazioni concrete sulla musica e di suggerire costantemente diversi piani di comprensione delle cose, in modo che le parole e le azioni mie e degli altri abbiano sempre e comunque un senso anche per quelli che, chissà come, vivono lontano dalla musica" - spiegò Berio.

In una intervista radiofonica, trent'anni dopo, richiesto di parlare di quella mitica trasmissione e se intendeva rivederla o cambiare qualcosa a così grande distanza, rispondeva che gli sarebbe piaciuto vederla assieme al pubblico di oggi, per studiarne le reazioni e magari aggiungervi una nuova puntata, la tredicesima, col pubblico. Protagonista. Ora che 'C'è Musica & Musica' è disponibile in DVD (2 DVD + libro, a cura di Maria Ida De Benedictis, edito da Rai Eri e Feltrinelli, al prezzo di Euro 25.00, nel quale si legge la trascrizione integrale delle trasmissioni, a cura di Federica Di Gasbarro) sarebbe opportuno che venisse mostrata nelle scuole superiori e nelle Università - ma non farebbe male neanche agli studenti delle scuole di musica, compresi i Conservatori - per far capire ai giovani cosa si perdono a vivere lontani dalla musica. E se poi qualcuno di loro domandasse, a bruciapelo: perché la musica? gli si potrebbe rispondere con le stesse parole di Darius Milhaud, nella prima trasmissione, in risposta alla stessa domanda: e perché no? @



Le scorribande abruzzesi del giovane Berlioz-Aroldo

Fuga dalla caserma di Villa Medici

di Walter Tortoreto

L'esperienza abruzzese di Berlioz fu piuttosto una lunga fuga dalla noia dell'esistenza. Le escursioni lo segnarono indelebilmente nella più nasco-sta identità e favorirono il fiorire di impressioni, suoni e visioni vitali nelle successive composizioni, nelle quali circolano rimandi, echi, e la memoria sotterranea di musiche e melodie popolari.

Hector Berlioz amava raccontarsi. Al contrario di quanto avviene alle fluttuanti figure che appaiono al cuore turbato di Goethe nella Dedicata del Faust, i

fantasmi del musicista, preda di un tumulto interiore mai sopito e spesso debordante, assediano con colori violenti le sue opere dai titoli così evocativi o vi si introducono con la complicità dell'autore. Così

come la vita dell'artista rinvia costantemente a un intrico di ossessioni artistiche, le sue opere musicali straripano dal pentagramma per farsi racconto, testimonianza, confessione; e con un vigore che talvolta si accende fino a lacerare la fisionomia formale. In taluni suoi lavori, già nelle prime esperienze compositive, il titolo traduce e denota quel connubio romantico arte/vita del quale il musicista fu un esponente imparagonabile. Arte, letteratura, teatro, natura, vita concreta s'intrecciano al fluire sonoro in un groviglio, più pittoresco che creativo, governato con un'intelligenza strategica che non riesce però a cancellare i limiti musicali.

Tra le musiche concepite come una biografia sonora, 'Aroldo in Italia' op.16 affida alla viola il compito di impersonare un artista nello stesso tempo protagonista e spettatore delle scene, in parte evocate dalla lettura di 'Childe Harold's Pilgrimage' (Pellegrinaggio del giovane Aroldo) dell'amato Byron, idolo letterario del musicista, e in parte rimembranza di esperienze realmente vissute. L'immedesimazione del musicista con Aroldo è così esplicita che l'opera è dedicata a Humbert Ferrand, l'amico più caro a Berlioz e in alcune circostanze suo prezioso collaboratore.

È ben nota la genesi dell'opera. Nel 1834 Paganini, che cercava un debutto adeguato alla sua nuova viola Stradivari, chiese al compositore francese un'opera per viola solista e orchestra. Berlioz immaginò e scrisse, come afferma nelle 'Memorie', una partitura che organizzava una serie di scene orchestrali nelle quali la viola solista compare come il personaggio più o meno attivo. Rispetto al tessuto orchestrale, però, il protagonismo della viola è evanescente nel virtuosismo e finalizzato più alla struttura generale di una sontuosa partitura che al peso del ruolo solistico. La partitura fu completata il 22 Giugno 1834 in un appartamento di rue Saint-Denis, a Montmartre. Il celeberrimo concertista italiano non gradì l'impostazione di Berlioz e rifiutò il lavoro perché non offriva al suo genio esecutivo la possibilità di primeggiare. E tuttavia, quattro anni dopo, Paganini donò a Berlioz 20.000 franchi, una somma spropositata per quei tempi. Dopo il rifiuto di Paganini, il compositore, per niente turbato, affidò l'esecuzione al violista Chrétien Uhren, un belga già allievo di Kreutzer e Rode, e la 'prima' avvenne nella sala del Conservatorio il 23 Novembre 1834. Dirigeva un violinista che da giovane era stato in Italia, il direttore dell'Opera italiana, Narcisse Girard. Si può qui ricordare che dal 1830 ('Symphonie Fantastique') alla fine del 1835 ('Le jeune pâtre breton' e la cantata 'Le cinq mai') le musiche di Berlioz furono tutte presentate in 'prima' nella Sala del Conservatorio di Parigi.

I quattro movimenti dell'Aroldo ne enunciano i contenuti già nei titoli: 1. Harold aux montagnes. Scènes

de mélancolie, de bonheur et de joie. Adagio (sol maggiore). Allegro. 2. Marche de pèlerins chantant la prière du soir. Allegretto (mi maggiore). 3. Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. Allegro assai (do maggiore). Allegretto. Allegro assai. Allegretto. 4. Orgie de brigands. Souvenirs des scènes pré-cédentes. Allegro frenetico (sol minore). 'Aroldo in Italia', quindi, presenta caratteri specifici della musica a programma e di un poema sinfonico in cui Berlioz evoca l'Italia più arcaica e tenebrosa del primo Ottocento nonché una zona dell'Appennino centromeridionale da sempre appartenuta all'Abruzzo ma diventata laziale fra i tempi dell'unità d'Italia e la riforma amministrativa di Mussolini. L'Adagio d'apertura (Scene di malinconia, di felicità e di gioia) spalanca, mediante il progressivo arricchimento dell'orchestra, la veduta di vallate e dirupi montani. La viola/Aroldo esprime la sua indole con un canto d'intenso risalto che matura sull'ondeggiare di melodie pastorali. L'Allegro successivo espande la sua gaiezza su ritmi popolareschi che diradano la malinconia iniziale grazie a un "colore locale" spesso presente nella letteratura musicale sul nostro Mezzogiorno. Malinconia e gioia ispessiscono il tessuto orchestrale mentre a poco a poco, come scrive Berlioz, "il movimento è diventato circa il doppio dell'inizio dell'Allegro", appena insidiato da un'apparizione della viola che introduce il finale. Il secondo movimento, l'Allegretto, potrebbe essere l'eccellente apertura di un melodramma, con i pellegrini che appaiono cantando la preghiera della sera in mezzo alla folla di fedeli e che a poco a poco scompaiono in uno spazio indefinito per lasciare la scena all'esordio del protagonista. Il canto religioso è introdotto e ritmato da rintocchi di campana (corni e arpa!) e concluso dal pizzicato degli archi gravi. Melodramma, o almeno scena musicale, è anche il terzo movimento il cui iniziale impatto scenico è creato da un suono di zampogna (oboe e ottavino) cui seguono la 'Serenata' del montanaro abruzzese alla sua bella (corno inglese) e la ricomparsa di Aroldo che socializza con i montanari. Qui si avverte, in controluce, un paziente lavoro di bulino dell'autore proteso a bilanciare con sapienza il soggettivismo di Aroldo con l'oggettiva presenza della natura pervasa dall'avvicinarsi dei saltarelli e delle melodie pastorali. La delicata e soffusa musicalità di questa conclusione è squarciata dal successivo Allegro frenetico, un delirio inaspettato dopo le precedenti atmosfere bucoliche. Non più queste pastorellerie: 'nicht diese töne!' È giunto il momento dell'orgia. L'orchestra ricorda l'apertura della 'sinfonia' e ripresenta il corteo dei pellegrini e la serenata del montanaro per abbandonarsi subito dopo al tumulto conclusivo: una frenesia incontrollabile che invade tutti gli strumenti. Molte idee musicali dell'Aroldo sono reminiscenze di un'esperienza sonora



vissuta realmente. Se infatti si esclude qualche concessione del musicista a un generico (ma non esotico) colore locale nel secondo movimento, del resto in linea con una corrente estetica presente in tutta la cultura europea soprattutto dopo Rousseau (esempi preclari se ne incontrano in Mendelssohn, Ciaikovskij ecc.), i temi appaiono in larga misura inventati con l'orecchio rivolto a ricordi colmi di fascino, giacché il musicista si era immerso a più riprese nei paesaggi che l'Aroldo rievoca, fuggendo da Villa Medici, la 'caserma accademica', per vivere la natura incontaminata di un'Italia precedentemente vissuta in astratto, com'era del resto consuetudine proprio in quei decenni. Dopo tre prove negative (1827, 1828 e 1829), Berlioz aveva ottenuto a 27 anni, il 21 agosto 1830, il Prix de Rome con 'La dernière nuit de Sardapale': una vittoria inseguita fin dalle prime sue composizioni. Dopo qualche indugio in patria, Berlioz partì per l'Italia. Così egli descrive l'arrivo alla sede dell'Accademia di Francia a Roma, che era anche l'alloggio dei vincitori del Prix: "Tutto ai miei occhi divenne grande, poetico, sublime; ad aumentare ulteriormente la mia religiosa emozione contribuì poi l'immensa maestà della Piazza del Popolo, attraverso la quale entra a Roma chi giunge dalla Francia; ed ero immerso nei miei sogni quando i cavalli, dei quali avevo smesso di maledire la lentezza, si arrestarono davanti a un palazzo di nobile e severo aspetto. Era l'Accademia". Nelle sue 'Memorie',

un vero diario letterario (v. anche 'Viaggio musicale in Italia', traduzione e introduzione di Graziella Martina, Edizioni Fbe - Le caravelle), il viaggio in Italia occupa numerose pagine e un risalto particolare hanno le esperienze biografiche e artistiche vissute in Abruzzo. Il Prix de Rome prevedeva un soggiorno a Roma di due anni, ma l'irrequieto musicista abbandonò spesso e volentieri Villa Medici per tentare di tornare a casa o per le sue escursioni nella campagna romana e sulle montagne abruzzesi, dove precursore di una certa etnomusicologia moderna si interessò alla musica popolare vivendola nelle stesse condizioni degli abitanti locali. Il 'ruggito della tempesta interiore', come scrisse, lo spingeva nelle campagne romane o sulle montagne abruzzesi in mezzo ai briganti o in giro per il Belpaese e questa esperienza fu fondamentale per la costruzione della sua personalità e della sua poetica musicale. Erano tempi nei quali artisti, intellettuali e giovani rampolli di famiglie distinte di tutta Europa venivano in Italia (Grand Tour) attratti dalla natura, dall'arte, dalle rovine dell'antichità. Ma già prima, Thomas Whythorne, un musicista inglese del Cinquecento riscoperto recentemente, aveva raccontato nella sua 'Autobiografia' (la prima autobiografia di un musicista pubblicata nella storia della musica) di aver ascoltato "in una regione detta regno di Napoli (secondo Lorenzo Bianconi si tratta degli Abruzzi, dove Whythorne era transitato), i montanari

e contadini della qual regione coltivano un certo genere di musica che differisce da tutti gli altri in Italia. E sebbene nella composizione di essa musica, ch'ha tre sole voci, vi siano mende ed errori, per la piacevole stranezza della sua maniera svariati musicisti non solo l'hanno emendata e riscritta a quattro parti, ma anche svariati altri musicisti, imitandola, di proprio pugno ne hanno fatto di simile". Si tratta, secondo Bianconi, delle canzoni 'villanesche alla napoletana', genere diffuso in Abruzzo e coltivato soprattutto da Cesare Tudino di Atri. Tra i tanti, una dozzina d'anni dopo Berlioz si spinse in Abruzzo anche Theodor Mommsen che poi inserì nella sua ciclopica raccolta di iscrizioni latine anche un'iscrizione scovata a Teramo e riguardante il trombettiere vestino Caio Cesio. Non è trascurabile il particolare che le iscrizioni musicali raccolte da Mommensen furono soltanto 200 su un corpo di 400.000 testimonianze! Anche l'Abruzzo (anzi, gli Abruzzi!), quindi, diventò meta di turisti ed esploratori nel periodo in cui Berlioz si arrampicava sulle montagne abruzzesi e gi-

rava per i nostri casolari, tra briganti e ostacoli d'ogni genere. Come tanti, egli visitò centri storici arcaici e venerandi monumenti; ma il suo spirito lo spingeva a ricercare la natura più selvaggia e a visitare i centri meno frequentati, talvolta a rischio della vita, spesso compagno scanzonato e accompagnatore con la sua 'chitarra francese' di balli frenetici o di ritrovi dal fascino primitivo. Nell'Aroldo si ricorda un giovane montanaro (Crispino nelle 'Memorie') che accompagnò il musicista in varie scorribande e che una sera cantò alla sua bella una serenata, trascritta poi nelle 'Memorie' e trasfigurata nel terzo movimento nell'Aroldo, tra il suono delle zampogne (anche di esse naturalmente il musicista parla nelle 'Memorie') e la riapparizione di Aroldo, la cui presenza non sembra stravagante perché è intrecciata alle brutali abitudini dei briganti.

Prima d'imbarcarsi per l'Italia, Berlioz, giovane di 29 anni, aveva scritto la 'Symphonie fantastique', un capolavoro sinfonico il cui rilievo è innegabile nell'evoluzione della musica romantica, specialmente per le





conquiste timbriche. Il soggiorno a Roma - dove tra l'altro il giovane musicista incontrò il giovane Mendelssohn e ne divenne amico - e le scorribande fuori Roma e per gli Abruzzi rappresentarono un'esperienza fondamentale per la costruzione della sua personalità e della sua poetica musicale. Gli ostacoli nel viaggiare o nello scarpinare, le avventure sempre di particolare impatto emotivo, la conoscenza di personaggi insoliti, perlopiù folcloristici o primitivi, la voracità dei suoi pellegrinaggi motivati dal tarlo per il vagabondaggio, tutto concorse a modellare definitivamente una personalità nella quale i confini tra arte e vita si presentarono effimeri se non evanescenti. L'esperienza abruzzese fu una lunga fuga dallo 'spleen' dell'esistenza più che dalla 'caserma' di Villa Medici. San Pietro a Roma, oppure Subiaco e gli altri luoghi suggestivi che visitò con crescente febbre di esperienze, lo segnarono indelebilmente nella sua più nascosta identità e favorirono il fiorire di impressioni, suoni e visioni vitali nella successiva composizione di musiche nelle quali circolano rimandi, echi, la memoria sotterranea di musiche e melodie po-polari, tutto quello che ormai siamo abituati a collegare alla personalità e alla poetica musicale di Berlioz. La campagna romana, le montagne abruzzesi, i silenzi impenetrabili di certe notti all'aperto, l'incanto di paesaggi intatti, la vita quotidiana di gente così diversa dai cittadini (e dai parigini), la conoscenza diretta della vita musicale e sociale dell'Italia del suo tempo e le stesse tempeste interiori modellarono una personalità nella quale appare assillante la 'libertà di dimenticare il tempo'. Critico nei riguardi della condizione musicale italiana, Berlioz riconosce la qualità dell'orchestra del San Carlo, ma ciò che più incide sulla sua sensibilità è la musica della natura incontaminata o la smemoratezza dell'immensità del paesaggio dove si espande il ritmo dei tamburelli e delle zampogne o l'eco di un canto di pellegrini portata dal vento. "Come mi sono seduto sotto un'immensa roccia - si legge nelle 'Memorie' - sulla quale un pastorello stava chiamando con un fischio il suo gregge sparso, l'eco di un coro di molte voci gradualmente è risuonato su quelle pareti possenti: era un'aria assai semplice e spesso ripetuta, lentamente cantata da lunghe file di pellegrini". C'è qualcosa di omerico, più che di virgiliano, in questa visione bucolica e c'è una conquista del senso interno e del tempo interno che fanno dell'artista non soltanto il lettore d'una realtà preclusa ai più, anche se intellettuali, ma anche proprio grazie a questo il creatore di un'altra realtà, perfettamente vera benché inventata dall'artista, nella quale inferno e paradiso, come in questo caso, convivono armoniosamente. Non è quindi azzardato assegnare all'esperienza vissuta negli Abruzzi un ruolo decisivo nella formazione di quel delicato e misterioso mondo interiore che chiamiamo di volta in volta

personalità, visione della vita, concezione dell'arte o perfino ispirazione dell'artista.

Egli legittima, mediante la melodia caratteristica propria del personaggio Aroldo, un distacco da formule classiche comunemente accettate e la scelta di variazioni e modulazioni che ci raccontano l'interiorità di Aroldo. Malgrado il rifiuto di Paganini, Berlioz mantiene la viola perché il suono velato (e 'umano') dello strumento esprime efficacemente la malinconia di Aroldo. L'Aroldo dipinge musicalmente l'Italia dell'800, l'Abruzzo dell'800. Il protagonista si sposta attraverso l'Abruzzo, in un ambiente pittoresco, quasi magico, ma pieno di contraddizioni. Il paesaggio naturale è irresistibile e i grandi capolavori artistici del passato lo rendono unico; ma la realtà umana vive di accattoni, briganti, umiliante e miserabile povertà. Il sentimento religioso degli Italiani (sentimento intriso di paganesimo) è scolpito nel coro di pellegrini che avanza verso Roma. Ma, com'è stato detto acutamente, l'ambiente è quello della Roma ottocentesca e dei suoi territori, dove, se si scrostava un po' la vernice cristiano-cattolica, sbucavano sentimenti pagani, dionisiaci. Nel rapporto artista/opera vive un dinamismo biunivoco di rilievo straordinario, anzi assoluto. Negli Abruzzi Berlioz vive una esperienza preziosa per la sua creatività e indimenticabile; ma nell'Aroldo incontriamo soltanto l'ombra di questo mondo perché Crispino, i pellegrini, i declivi scoscesi, le orge dei briganti che danzano, rocce e alberi e acque, tutto diventa Berlioz che crea la sua musica. E a chi ascolta musica interessa non quello che gli etnomusicologi ricostruiscono, magari anche sulla traccia delle 'Memorie' di Berlioz, ma quel che il musicista ha scritto per sé e per il mondo (non per Paganini!) e che ha consapevolmente consegnato alla storia della musica. Ecco come il musicista ci racconta la prima dell'opera. "Il primo brano non ebbe molti applausi per colpa di Girard, che non riuscì a trascinare abbastanza l'orchestra nella coda. La marcia dei pellegrini scatenò le richieste del bis... Alla seconda esecuzione, nel momento in cui, dopo una breve interruzione, si sentono di nuovo le campane del convento, l'arpista contò male le sue pause e si perdette. Allora Girard pensò bene di gridare all'orchestra: all'ultimo accordo, e tutti si ritrovarono sull'accordo finale, saltando le cinquanta e più battute che lo precedono. Il resto filò via in maniera soddisfacente e tra l'interesse generale". Un interesse generale che dura tuttora, dopo quasi 180 anni da quella prima, al contrario di un'Italia e di un Abruzzo che oggi non esistono più e che, in ogni caso, rifiuteremmo di riconoscere.@

VIVA LA VERDI

La gloriosa Orchestra Sinfonica e Coro 'Giuseppe Verdi' di Milano, fondata da Vladimir Delman compie vent'anni. Evviva, e noi siamo felici. La festa per il ventennale sarà lunga un anno – durerà tutta la stagione che sta per iniziare - ma il clou si avrà quasi ad inizio stagione, a fine novembre, quando Riccardo Chailly tornerà sul podio che da direttore musicale occupò per molti anni e fino al 2004, e dal quale ne discese ed andò via sbattendo la porta, per difformità di vedute ed anche dissidi con Luigi Corbani, manager e deus ex machina dell'orchestra, che, a suo parere, non era riuscito nei primi dieci anni di vita dell'orchestra a darle stabilità, finanziamenti certi da parte dello Stato oltre che dagli enti locali che in qualche misura la sostenevano, e sicurezza di futuro. Da parte di Chailly non ci fu quel gesto di generosità che ha premiato l'orchestra oggi in fiorente attività, nonostante che i problemi - economici soprattutto - non siano ancora del tutto risolti. Quando uno legge che la Verdi riceve dallo Stato un quarto di quanto ricevono la Toscanini di Parma o l'Istituzione Sinfonica Abruzzese, mentre svolge un'attività, di qualità superiore alle altre due, e quantitativamente quattro volte più di quelle, vien da domandarsi se il diritto al riconoscimento dei meriti avrà mai cittadinanza in Italia.

Noi conoscemmo da vicino l'Orchestra milanese - che oggi ha anche un suo auditorium ed un pubblico affezionato - e le sue vicende proprio in quell'anno in cui si consumò la rottura, perché la invitammo come 'orchestra residente' al Festival delle Nazioni di Città di Castello del 2004. L'orchestra in diverse formazioni (quartetto, da camera, sinfonica) fu per diversi giorni presente al festival che da allora in poi non ha mai più ospitato orchestre come la Verdi. Accompagnarono l'orchestra non Chailly- come ci aveva promesso all'inizio della trattativa - ma Roberto Abbado, che ringraziamo per il grande regalo, ed il compianto Romano Gandolfi (del quale raccogliemmo confidenzialmente alcuni appunti sia a Corbani che a Chailly!) che diresse una memorabile 'Petite Messe' di Rossini, nella cattedrale di Castello stracolma. Negli anni a seguire non abbiamo mai tolto gli occhi di dosso all'Orchestra Verdi. (A Castello non fu più invitata dai nuovi organizzatori del festival che hanno, come si deduce, altre mire, molto meno alte di quelle che avevano portato al festival una delle compagini strumentali



fra le più importanti italiane. Si contentano i nuovi organizzatori di organizzare feste paesane e di invitare orchestre rimediate). In questi anni abbiamo sposato la lotta della Verdi contro il Ministero che non la finanziava perché la Verdi non era in regola con i contributi – ma come poteva se non riceveva i finanziamenti che le erano dovuti per l'intensa attività riconosciuta anche oggi e per la qualità della stessa?

Scrivemmo dalle pagine di Music@ una lettera aperta all'assessore Sgarbi che non aveva preso a cuore l'orchestra; ospitammo un lungo resoconto di Corbani sulla situazione della Verdi.

Insomma facemmo tutto quello che una rivista di musica può fare per sostenere un'orchestra che meritava e merita sempre più di essere sostenuta. Altre riviste di musica con fecero altrettanto e con uguale vigore e costanza. Ora Chailly torna sul podio della Verdi. Ma non torna da vincitore, bensì per riparare quella sua uscita di dieci anni fa, che, a ripensarci, non gli fece onore (P.A.)



Premio Nazionale della Arti. Direzione d'Orchestra

Anche quest'anno il Conservatorio Casella ha ospitato il Premio nazionale delle Arti- sez Direzione d'orchestra, negli stessi giorni in cui si svolgeva nell'Auditorium progettato da Shigeru Ban, aperto per l'occasione, la rassegna 'Musica Futura', nel corso della quale si sono ascoltati tutti i vincitori del Premio, nelle varie sezioni e discipline in cui si articola. Sono giunti in finale, degli oltre venti candidati iscritti, due candidati Daniele G. Terzano (Conservatorio L. Perosi, Campobasso) e Farhad G. Mahani (Conservatorio L. Cherubini, Firenze). Al termine del concerto finale, sul podio dell'Istituzione sinfonica abruzzese, la giuria, presieduta da Vittorio Antonellini, ha proclamato vincitore dell'edizione 2012-2013 Farhad G. Mahani.



Farhad G. Mahani

Il Casella 'barocco' a Versailles

Dopo aver portato con successo in Francia nel 2012 la Serenata di Alessandro Stradella 'La Forza delle Stelle' alla Chapelle Royale di Versailles, e l'esecuzione in concerto, la scorsa primavera a L'Aquila, della 'Pastorale sur La Naissance De Notre Seigneur Jésus-Christ' di M.A. Charpentier (allievo di Carissimi e il più romano dei compositori d'oltralpe del '600), a conclusione della quattro giorni di Masterclass per cantanti e strumentisti di M° Olivier Schneebeli, direttore della maîtrise del Centre de Musique Baroque de Versailles CMBV, l'Ensemble Barocco del Conservatorio de L'Aquila, nell'ambito del programma Suona Italiano, il 5 dicembre eseguirà di A. Stradella l'oratorio 'S. Giovanni Crisostomo' in prima esecuzione moderna, alla Chapelle Royale di Versailles, replica il 7 dicembre al prestigioso Festival Grandezze e Meraviglie di Modena, che custodisce la più

grande collezione al mondo di autografi di Stradella, incluso il 'S. Giovanni Crisostomo'.

E' la storia di Giovanni di Antiochia (ca. 350 - 407), patriarca di Costantinopoli, che vantava superlative doti di oratore, tanto da meritargli il titolo di 'Crisostomo', letteralmente 'bocca d'oro'. Il suo rigore gli valse molte critiche e la forte opposizione da parte del potere, che lo costrinse all'esilio, durante il quale morì.

L'oratorio di Stradella è circoscritto al contrasto tra l'imperatrice Eudisia e Crisostomo, che condanna l'imperatrice per la sua idolatria: adorava una statua di marmo. Eudisia, nel timore di perdere la sua autorità, cerca di piegarlo, sostenuta dal suo consigliere Teodosio, mentre alcuni inviati di Roma tentano di difendere inutilmente Giovanni.

Scritto per voci sole e basso continuo senza l'aggiunta di strumenti (mentre il 'S. Giovanni Battista', uno dei più importanti oratori di Stradella prevede un concertino e un concerto grosso!), l'oratorio è tuttavia ricco di colori e sfumature drammatiche, ottenute sfruttando tutte le possibilità espressive in un'alternanza di arie, duetti, trii e recitativi in cui la grande abilità melodica, le sorprendenti soluzioni ritmiche, il contrappunto sapiente e il continuo passaggio tra recitazione, arioso e aria portano la scrittura musicale ai suoi massimi livelli.

Interpreti: Claudia Di Carlo (Eudisia), soprano; Valentino Mazzuca (S. Giovanni Crisostomo), basso; Stefano Guadagnini (Inviato di Roma), controtenor; Antonio Orsini (Teofilo), tenore;

Giulia Valentini (Inviato di Roma, Consigliere) soprano; Ensemble Barocco del Conservatorio A. Casella de L'Aquila; Andrea de Carlo direttore.

Andrea de Carlo

I 'Casellini' nell'Orchestra nazionale dei Conservatori

Dal nostro conservatorio, nell'ONC diretta da Antonino Fogliani, che abbiamo avuto modo di ascoltare, a fine tournée all'Opera di Roma, venivano il primo flauto, (Tommaso Pratola, giovanissimo) due trombe (D'Eugenio e Filippetti), un violoncellista (Di Domenico, sebbene si sia trasferito a Perugia) ed una cantante, il soprano Rosaria Angotti, avviata sicuramente ad una bella carriera. Oltre questi bravissimi quattro, altri sono stati selezionati e sono piazzati bene nella graduatoria, anche se non fanno parte dell'orchestra; manche in questo caso si tratta ancora di flautisti, che provengono dalla classe del prof. Paolo Rossi che insegna a L'Aquila da molti anni.

Concorso 'Maurizio Pratola'. Vincitori

Nei giorni 13 e 14 luglio scorso ha avuto luogo, al Conservatorio di Musica "A. Casella", il III Concorso Internazionale di Musica Antica "Maurizio Pratola", organizzato e promosso dal Conservatorio, con il Patrocinio di Regione Abruzzo, Provincia e Comune dell'Aquila, con la collaborazione della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", Festival Musicale Estense "Grandezze e Meraviglie", Società della Musica e del Teatro "P. Riccitelli", "Rinascimento Suona Giovane" – Villa d'Este, la Società Umanitaria – Milano, "I Solisti Aquilani" e con il sostegno dall'Amministrazione comunale, dall'Istituto Abruzzese di Storia Musicale, e sponsor privati quali la Giovane Orchestra d'Abruzzo, Scatola Sonora di Roma, la cantina "Ju Boss" de L'Aquila.

Il Concorso, intitolato a Maurizio Pratola – concertista, docente e responsabile per anni della Biblioteca del Conservatorio aquilano – si articolava in due sezioni: Liutisti e Formazioni da camera.

Sezione Liutisti. Primo premio al giapponese Ryo-suke Sakamoto; il Terzo Premio, ex aequo, è stato invece assegnato allo spagnolo Miguel Rincón e all'italiano Domenico Cerasani. Il Secondo Premio non è stato assegnato.

Sezione Formazioni da camera, il 1° Premio è stato assegnato ex aequo, ai gruppi:

"Les Elements", formato dagli svizzeri Simone Aeberhard (flauto dolce) e Jean-Christophe Dijoux (clavicembalo), dalla slovena Mojca Gal (violino), dallo spagnolo Bruno Hurtado Gonsalvez (viola da gamba), ed al Duo "La nef des fous", formato dai francesi Mathias Ferrè (viola da gamba) e Romain Bertheau (clavicembalo). Il Secondo Premio non è stato assegnato; mentre il terzo Premio è andato al gruppo italiano "La rosa dei venti", composto da Roberto De Franceschi (flauto traverso barocco e oboe barocco), Maria Raffaele (oboe barocco), Marco Barbaro (fagotto barocco), Chiara Minali (clavicembalo). La giuria, formata dal M° Enrico Bellei, M° Maurizio Less, Prof. Guido Olivieri, Prof. Francesco Zimei, era presieduta dal M° Paul O'Dette.

Renzo Giuliani



Petite Messe di grande partecipazione

Brillante iniziativa del Dipartimento di Canto del Conservatorio "A. Casella" per l'esecuzione della 'Petite Messe Solennelle' di Rossini, in tre concerti: il 4 maggio 2013 nell'antichissimo e pregevole Convento di S. Clemente di Guardia Vomano, comune di Notaresco (Te), il 10 nella Cattedrale di Terni, e l'11, nell'Aula magna del Conservatorio di L'Aquila. Solisti e coro sono stati scelti fra gli studenti delle classi di canto dei prof. Antonella Cesari, Maria Chiara Pavone e Alessandro Valentini; Alessandro Alonzi studente del nostro conservatorio appena diplomato in organo (armonium), pianoforte Laura Palleschi, direzione di Massimiliano Caporale, ambedue docenti accompagnatori nelle classi di canto, e promotori dell'iniziativa. Nei tre concerti si sono alternati i solisti Vittoriana De Amicis, Mariangela De Vita, Annalisa Quaresima, Fiammetta Tofoni, Daniela Nineva, Giorgio d'Andreis, Valentino Mazzuca. Il Direttore del Conservatorio, Bruno Carioti ha commentato: "...Gli insegnanti e gli studenti hanno lavorato con ammirabile dedizione; e il risultato è stato di sicuro valore artistico. Gli insegnanti hanno messo al servizio degli allievi la loro professionalità e questi hanno carpito, nel corso delle prove, i "segreti" della professione, direttamente sul campo...come in una bottega d'arte in cui l'apprendista impara...direttamente dal maestro...". Applausi per tutti.

Giovanni Valentini



Valore alla cultura

(Decreto Legge . G.U. dell'8 agosto 2013)

Disposizioni urgenti per il risanamento delle fondazioni lirico-sinfoniche e il rilancio del sistema nazionale musicale di eccellenza

1. Al fine di fare fronte allo stato di grave crisi del settore e di pervenire al risanamento delle gestioni e al rilancio delle attività delle fondazioni lirico-sinfoniche, gli enti di cui al decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367, e successive modificazioni, e di cui alla legge 11 novembre 2003, n. 310 e successive modificazioni, di seguito denominati "fondazioni", che versino nelle condizioni di cui all'articolo 21 del decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367, ovvero non possano far fronte ai debiti certi ed esigibili da parte dei terzi, ovvero che siano stati in regime di amministrazione straordinaria nel corso degli ultimi due esercizi, ma non abbiano ancora terminato la ricapitalizzazione, presentano, entro novanta giorni dall'entrata in vigore della legge di conversione del presente decreto, al commissario straordinario

di cui al comma 3, un piano di risanamento idoneo ad assicurare gli equilibri strutturali del bilancio, sia sotto il profilo patrimoniale che economico-finanziario, entro i tre successivi esercizi finanziari. I contenuti inderogabili del piano sono:

- a) la rinegoziazione e ristrutturazione del debito della fondazione che preveda uno stralcio del valore nominale complessivo del debito esistente al 31 dicembre 2012, comprensivo degli interessi maturati e degli eventuali interessi di mora, nella misura sufficiente ad assicurare, unitamente alle altre misure di cui al presente comma, la sostenibilità del piano di risanamento, nonché gli equilibri strutturali del bilancio, sia sotto il profilo patrimoniale che economico-finanziario della fondazione;
- b) l'indicazione della contribuzione a carico degli enti diversi dallo Stato partecipanti alla fondazione;
- c) la riduzione della dotazione organica del personale tecnico e amministrativo fino al cinquanta per cento di quella in essere al 31 dicembre 2012;
- d) il divieto di ricorrere a nuovo indebitamento, per il periodo 2014-2016, salvo il disposto del ricorso ai finanziamenti di cui al comma 6; nel caso del ricorso a tali finanziamenti nel piano devono essere indicate misure di copertura adeguate ad assicurare il rimborso del finanziamento;
- e) l'entità del finanziamento dello Stato, a valere sul fondo di cui al comma 6, per contribuire all'ammortamento del debito, a seguito della definizione degli atti di rinegoziazione e ristrutturazione di cui alla precedente lettera a), e nella misura strettamente necessaria a rendere sostenibile il piano di risanamento;
- f) l'individuazione di soluzioni idonee a riportare la fondazione, entro i tre esercizi finanziari successivi, nelle condizioni di attivo patrimoniale e almeno di equilibrio del conto economico;
- g) la cessazione dell'efficacia dei contratti integrativi aziendali in vigore, l'applicazione esclusiva degli istituti giuridici e dei livelli minimi delle voci del trattamento economico fondamentale e accessorio previsti dal vigente contratto collettivo nazionale di lavoro e la previsione che i contratti collettivi dovranno in ogni caso risultare compatibili con i vincoli finanziari stabiliti dal piano.

2. I piani di risanamento, corredati di tutti gli atti necessari a dare dimostrazione della loro attendibilità, della fattibilità e appropriatezza delle scelte effettuate, nonché dell'accordo raggiunto con le associazioni sindacali maggiormente rappresentative in ordine alle previsioni di cui al comma 1, lettere c) e g), sono approvati, su proposta motivata del commissario straordinario di cui al comma 3, sentito il collegio dei revisori dei conti, entro trenta giorni dalla loro presentazione, con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze. Con il medesimo decreto è definito il finanziamento erogabile ai sensi del comma 6. Le eventuali integrazioni e modificazioni dei piani conseguenti all'applicazione del comma 3, lettera c), sono approvate, su proposta motivata del commissario straordinario di cui al comma 3, con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze.

3. Con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, da adottare entro dieci giorni dall'entrata in vigore della legge di conversione del presente decreto, è nominato un commissario straordinario del Governo che svolge, con i poteri previsti dal presente articolo, le seguenti funzioni:

- a) riceve i piani di risanamento presentati dalle fondazioni ai sensi del comma 1, ne valuta, d'intesa con le fondazioni, le eventuali modifiche e integrazioni, anche definendo criteri e modalità per la rinegoziazione e la ristrutturazione del debito di cui al comma 1, lettera a) e li propone, previa verifica della loro adeguatezza e sostenibilità, all'approvazione

- del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo e del Ministro dell'economia e delle finanze;
- b) sovrintende all'attuazione dei piani di risanamento ed effettua un monitoraggio semestrale dello stato di attuazione degli stessi, redigendo apposita relazione da trasmettere al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, al Ministero dell'economia e delle finanze e alla competente sezione della Corte dei conti;
 - c) può richiedere le integrazioni e le modifiche necessarie al fine del conseguimento degli obiettivi di cui al presente articolo, tenuto conto, ai fini dell'aggiornamento dei piani di risanamento, dello stato di avanzamento degli stessi;
 - d) assicura il rispetto del cronoprogramma delle azioni di risanamento previsto dai piani approvati;
 - e) può adottare, sentiti i Ministeri interessati, atti e provvedimenti anche in via sostitutiva per assicurare la coerenza delle azioni di risanamento con i piani approvati, previa diffida a provvedere entro un termine non superiore a quindici giorni.

4. Il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo assicura, senza nuovi o maggiori oneri a carico della finanza pubblica, le risorse umane e strumentali necessarie per lo svolgimento dei compiti del commissario straordinario.

5. Con il decreto di cui al comma 3 è stabilito il compenso per il commissario straordinario, nel limite massimo di cui all'articolo 15, comma 3, del decreto legge 6 luglio 2011, n. 98, convertito con modificazioni dalla legge 15 luglio 2011, n. 111, a valere sulle risorse di bilancio delle fondazioni ammesse alla procedura di cui al comma 1, nonché la durata dell'incarico.

6. È istituito nello stato di previsione del Ministero dell'economia e delle finanze un fondo di rotazione con dotazione pari a 75 milioni di euro per l'anno 2014 per la concessione a favore delle fondazioni di cui al comma 1 di finanziamenti di durata fino a un massimo di trenta anni.

7. Al fine dell'erogazione delle risorse di cui al comma 6, il commissario straordinario predisponde un contratto tipo, approvato dal Ministero dell'economia e delle finanze, nel quale sono, tra l'altro, indicati il tasso di interesse sui finanziamenti, le misure di copertura annuale del rimborso del finanziamento, le modalità di erogazione e di restituzione delle predette somme, prevedendo, altresì, qualora l'ente non adempia nei termini ivi stabiliti al versamento delle rate di ammortamento dovute, sia le modalità di recupero delle medesime somme, sia l'applicazione di interessi moratori. L'erogazione delle somme è subordinata alla sottoscrizione, da parte di ciascuna delle fondazioni di cui al comma 1, di contratti conformi al contratto tipo.

8. Agli oneri derivanti dall'istituzione del fondo di cui al comma 6, si provvede mediante corrispondente riduzione dell'autorizzazione di spesa di cui all'articolo 1, comma 10, del decreto legge 8 aprile 2013, n. 35, convertito, con modificazioni, dalla legge 6 giugno 2013, n. 64, a valere sulla dotazione per l'anno 2014 della "Sezione per assicurare la liquidità per pagamenti dei debiti certi, liquidi ed esigibili degli enti locali".

9. Nelle more del perfezionamento del piano di risanamento, per l'anno 2013 una quota fino a 25 milioni di euro può essere anticipata dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo su indicazione del Commissario straordinario, a valere sulle disponibilità giacenti, alla data di entrata in vigore della presente legge, sulle contabilità speciali aperte ai sensi dell'articolo 3, comma 8, del decreto-legge 25 marzo 1997, n. 67, convertito, con modificazioni, dalla legge 23 maggio 1997, n. 135, e successive modificazioni, per la gestione dei fondi assegnati in applicazione dei piani di spesa approvati ai sensi dell'articolo 7 del decreto legge 20 maggio 1993, n. 149, convertito, con modificazioni, dalla legge 19 luglio 1993, n. 237, intestate ai capi degli Istituti del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, nonché a valere sulle somme giacenti presso i conti di tesoreria unica degli Istituti dotati di autonomia speciale di cui all'articolo 15, comma 3, del regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica 26 novembre 2007, n. 233, e successive modificazioni, a favore delle fondazioni di cui al comma 1 che versano in una situazione di carenza di liquidità tale da pregiudicare la gestione anche ordinaria della fondazione, alle seguenti condizioni:

- a) che la fondazione interessata, entro 30 giorni dalla nomina del Commissario straordinario, comunichi al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e al Ministero dell'economia e delle finanze l'avvio della negoziazione per la ristrutturazione del debito della fondazione che prevede uno stralcio del valore nominale complessivo del debito stesso, comprensivo degli interessi maturati e degli eventuali interessi di mora, esistente al 31 dicembre 2012, nella misura sufficiente ad assicurare, unitamente alle altre misure di cui al comma 1, la sostenibilità finanziaria del piano di risanamento, gli equilibri strutturali del bilancio della fondazione, sia sotto il profilo patrimoniale che economico-finanziario, nonché l'avvio delle procedure per la riduzione della dotazione organica del personale tecnico e amministrativo nei termini di cui al comma 1, lettera c);
- b) la conclusione dell'accordo di ristrutturazione di cui alla lettera a), da inserire nel piano di risanamento di cui al comma 1, entro il termine previsto da tale comma per la presentazione del piano.



10. Il mancato verificarsi delle condizioni previste dal comma 9, lettere a) e b), determina l'effetto di cui al comma 14. Le anticipazioni finanziarie concesse ai sensi del comma 9 sono rimborsate secondo quanto previsto dai commi 6 e 7.

11. Al fine di sostenere gli enti che operano nel settore dei beni e delle attività culturali, a valere sulle giacenze di cui al comma 9 sono versati all'entrata del bilancio dello Stato ulteriori importi pari a 3,5 milioni di euro per gli anni 2013 e 2014, per la successiva riassegnazione ai pertinenti capitoli dello stato di previsione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.

12. Resta fermo l'obbligo di completamento dei versamenti di cui all'articolo 4, comma 85, della legge 12 novembre 2011, n. 183, secondo una modulazione temporale pari a 2 milioni di euro per l'anno 2013 e a 8,6 milioni di euro annui per il periodo 2014-2018.

13. Per il personale risultante in eccedenza all'esito della rideterminazione delle dotazioni organiche di cui al comma 1, le fondazioni di cui al medesimo comma, fermo restando per la durata del soprannumero il divieto di assunzioni di personale, applicano l'articolo 72, comma 11, del decreto legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito, con modificazioni, dalla legge 6 agosto 2008, n. 133. In caso di ulteriori eccedenze, con uno o più decreti del Presidente del Consiglio dei Ministri, su proposta del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, di concerto con il Ministro per la pubblica amministrazione e la semplificazione e con il Ministro dell'economia e delle finanze, previa informativa alle organizzazioni sindacali, sono disposti, previa cessazione del rapporto di lavoro con la fondazione di appartenenza, apposita procedura selettiva di idoneità e il successivo trasferimento del personale amministrativo e tecnico dipendente a tempo indeterminato alla data di entrata in vigore del presente decreto nella società Ales S.p.A., nell'ambito delle vacanze di organico e nei limiti delle facoltà assunzionali di tale società.

14. Le fondazioni di cui al comma 1, per le quali non sia stato presentato o non sia approvato un piano di risanamento entro il termine di cui ai commi 1 e 2, ovvero che non raggiungano entro l'esercizio 2016 condizioni di equilibrio strutturale del bilancio, sia sotto il profilo patrimoniale che economico-finanziario, del conto economico sono poste in liquidazione coatta amministrativa.

15. Al fine di assicurare il rilancio del sistema nazionale musicale di eccellenza, le fondazioni adeguano i propri statuti, entro il 31 dicembre 2013, alle seguenti disposizioni:

1. previsione di una struttura organizzativa articolata nei seguenti organi, della durata di cinque anni, il cui compenso è stabilito in conformità ai criteri stabiliti con decreto del MIBAC di concerto con il MEF:

1) il presidente, nella persona del sindaco del comune nel quale ha sede la fondazione, ovvero da lui nominata, con funzioni di rappresentanza giuridica dell'ente;

2) il consiglio di indirizzo, composto dal presidente e dai membri designati da ciascuno dei fondatori pubblici e dai soci privati che versino almeno il cinque per cento del contributo erogato dallo Stato;

3) il sovrintendente, quale unico organo di gestione, nominato dal Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo su proposta del consiglio di indirizzo; il sovrintendente può essere coadiuvato da un direttore artistico e da un direttore amministrativo;

4) l'organo monocratico di monitoraggio degli atti adottati dall'organo di gestione, rinnovabile per non più di due mandati, nominato con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del

turismo, con il compito di verificare la sostenibilità economico-finanziaria e la corrispondenza con le indicazioni formulate dall'organo di indirizzo degli atti adottati dall'organo di gestione, inviando almeno ogni due mesi una

relazione al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo sull'attività di validazione svolta, secondo un prospetto che sarà definito con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo nominato dal MIBAC, di concerto con il MEF;

5) l'organo collegiale di revisione dei conti, composto da tre membri, rinnovabili per non più di due mandati, di cui uno, con funzioni di presidente, in rappresentanza del Ministero dell'economia e delle finanze, uno in rappresentanza del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, nonché un magistrato della Corte dei conti designato dal Presidente della Corte dei conti;

1. previsione della partecipazione dei soci privati in proporzione agli apporti finanziari alla gestione o al patrimonio della fondazione, che devono essere non inferiori al tre per cento;

2. previsione che il patrimonio sia articolato in un fondo di dotazione, indisponibile e vincolato al perseguimento delle finalità statutarie, e in un fondo di gestione, destinato alle spese correnti di gestione dell'ente.

La disposizione di cui alla lettera a) del presente comma non si applica alla Fondazione dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, che è presieduta dal presidente dell'Accademia stessa, il quale svolge anche funzioni di sovrintendente.

16. Le nuove disposizioni statutarie si applicano con decorrenza 1° gennaio 2015. Il mancato adeguamento dello statuto nei termini di cui al comma 15 determina l'applicazione dell'articolo 21 del decreto legislativo n. 367 del 1996.

17. L'organo di indirizzo esercita le proprie funzioni con l'obbligo di assicurare il pareggio del bilancio. La violazione dell'obbligo comporta l'applicazione dell'articolo 21 del decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367, e la responsabilità personale ai sensi dell'articolo 1 della legge 14 gennaio 1994, n. 20, e successive modificazioni. La fondazione è soggetta al rispetto della disciplina in tema di appalti di lavori, servizi e forniture prevista dal decreto legislativo 12 aprile 2006, n. 163, e successive modificazioni. Le spese per eventuali rappresentazioni lirico-sinfoniche eseguite all'estero sono da imputare in bilancio con copertura finanziaria specificamente deliberata.

18. Anche agli effetti di quanto previsto dal presente articolo in materia di ripartizione del contributo, gli organi di gestione delle fondazioni lirico-sinfoniche coordinano i programmi e la realizzazione delle attività, sia all'interno della gestione dell'ente sia rispetto alle altre fondazioni lirico-sinfoniche, assicurando il conseguimento di economie di scala nella gestione delle risorse di settore e una maggiore offerta di spettacoli, e possono a tal fine essere riuniti in conferenza, presieduta dal direttore generale competente, che la convoca, anche per gruppi individuati per zone geografiche o specifici progetti comuni. La conferenza deve garantire la maggiore diffusione in ogni ambito territoriale degli spettacoli, nonché la maggiore offerta al pubblico giovanile, l'innovazione, la promozione di settore con ogni idoneo mezzo di comunicazione, il contenimento e la riduzione del costo dei fattori produttivi, anche mediante lo scambio di spettacoli o la realizzazione di coproduzioni, di singoli corpi artistici e di materiale scenico, e la promozione dell'acquisto o la condivisione di beni e servizi comuni al settore, anche con riferimento alla nuova produzione musicale.

19. Il contratto di lavoro subordinato a tempo indeterminato presso le fondazioni lirico-sinfoniche è instaurato esclusivamente a mezzo di apposite procedure selettive pubbliche. Per la certificazione, le conseguenti verifiche e le relative riduzioni del trattamento economico delle assenze per malattia o per infortunio non sul lavoro, si applicano le disposizioni vigenti per il pubblico impiego. Il contratto aziendale di lavoro si conforma alle prescrizioni del contratto nazionale di lavoro ed è sottoscritto da ciascuna fondazione con le organizzazioni sindacali maggiormente rappresentative mediante sottoscrizione di un'ipotesi di accordo da inviare alla Corte dei conti in cui viene chiaramente rappresentata la quantificazione dei costi contrattuali. La Corte dei conti certifica l'attendibilità dei costi quantificati e la loro compatibilità con gli strumenti di programmazione e bilancio, deliberando entro trenta giorni dalla ricezione, decorsi i quali la certificazione si intende effettuata positivamente. L'esito della certificazione è comunicato alla fondazione, al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e al Ministero dell'economia e delle finanze. Se la certificazione è positiva, la fondazione è autorizzata a sottoscrivere definitivamente l'accordo. In caso di certificazione non positiva della Corte dei conti, le parti contraenti non possono procedere alla sottoscrizione definitiva dell'ipotesi di accordo e la fondazione riapre le trattative per la sottoscrizione di una nuova ipotesi di accordo, comunque sottoposta alla procedura di certificazione prevista dal presente comma. Le fondazioni, con apposita delibera dell'organo di indirizzo, procedono a rideterminare l'organico necessario all'attività effettivamente realizzata, previa verifica dell'organo di controllo. La delibera deve garantire l'equilibrio economico-finanziario e la copertura degli oneri della dotazione organica con risorse aventi carattere di certezza e stabilità. L'articolo 3, comma 6, primo periodo, del decreto legge 30 aprile 2010, n. 64, convertito, con modificazioni, dalla legge 29 giugno 2010, n. 100, si interpreta nel senso che alle fondazioni, fin dalla loro trasformazione in soggetti di diritto privato, non si applicano le disposizioni di legge che prevedono la stabilizzazione del rapporto di lavoro come conseguenza della violazione delle norme in materia di stipulazione di contratti di lavoro subordinato a termine, di proroga o di rinnovo dei medesimi contratti.

20. La quota del fondo unico per lo spettacolo destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche, come annualmente determinata, sentita la Consulta per lo spettacolo, con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, è attribuita a ciascuna fondazione con decreto del direttore generale competente, sentita la competente commissione consultiva, sulla base dei seguenti criteri:

- a) il 50 per cento della quota di cui al periodo precedente è ripartita in considerazione dei costi di produzione derivanti dai programmi di attività realizzati da ciascuna fondazione nell'anno precedente quello cui si riferisce la ripartizione, sulla base di indicatori di rilevazione della produzione;
- b) il 25 per cento della quota di cui al primo periodo è ripartita in considerazione del miglioramento dei risultati della gestione attraverso la capacità di reperire risorse;
- c) il 25 per cento della quota di cui al primo periodo è ripartita in considerazione della qualità artistica dei programmi.

21. Con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, sentita la competente commissione consultiva, sono predeterminati gli indicatori di rilevazione della produzione, i parametri per la rilevazione del miglioramento dei risultati della gestione, i parametri per la rilevazione della qualità artistica dei programmi, il procedimento di erogazione ai fini della attribuzione del contributo di cui al comma 20.

Lettera aperta al direttore del quotidiano 'Il centro'



Addio al 'Teatro di Gioia'

Caro Tedeschini,
 La voglio ringraziare pubblicamente per l'articolo che ha scritto su di me e il mio lavoro qui in Abruzzo. Lei ha parlato del mio amore per queste terre e delle tante iniziative che ho preso in carico per cercare di ravvivare alcuni paesi abbandonati, di cui mi sono innamorata. L'amore mi ha permesso di andare avanti per tredici anni, faticando, spendendo energie fisiche, psichiche ed economiche, con una risposta devo dire commovente da parte di tanti abruzzesi che mi hanno seguita sempre con fiducia e attenzione.

Ora però mi trovo nella condizione incresciosa di dovere dire addio, non alle terre d'Abruzzo che continuerò a frequentare e amare, ma al Teatro di Gioia, alla Scuola annuale di Drammaturgia e a tutte le attività connesse. Non posso più andare avanti con l'angoscia dei tagli che stanno diventando sempre più drastici, con l'assenza delle Istituzioni, con le promesse non mantenute e la disperazione di non potere retribuire chi lavora.

Il mio impegno è sempre stato gratuito e non mi lagno di questo. Ho fatto una scelta consapevole. Ho avuto accanto a me delle persone meravigliose che hanno dato tanto e senza mai lamentarsi, con gene-

rosità e fiducia. Ma è diventato talmente difficile andare avanti che non credo di potere reggere la terribile fatica e la tensione delle infinite attese, l'incertezza delle entrate, la mancanza di risposte da parte degli amministratori pubblici.

Per questo voglio annunciare qui oggi che sono costretta a chiudere le mie attività teatrali sul territorio. Lo faccio attraverso il vostro giornale perché è quello che ho sentito più vicino in questi anni e so quanto è letto e amato dagli abruzzesi.

Mi dispiace molto dovere fare questo annuncio che mi addolora. Dopo tanti anni di entusiasmo, di passione civile, di partecipazione collettiva, è uno strazio dovere constatare che questo Paese non crede nella cultura, non ha nessuna intenzione di investire in progetti seri a lunga scadenza.

Eppure sulla terrazza giardino di Gioia dei Marsi, abbiamo avuto, accolti da un pubblico entusiasta, il meglio del teatro italiano, da Franca Valeri a Giorgio Albertazzi, da Piera Degli Esposti a Michele Placido, da Emma Dante ad Ascanio Celestini, da Massimo Ranieri a Pamela Villoresi, da Moni Ovadia a Beppe Barra, da Gigi Proietti a Paola Cortellesi, da Arturo Cirillo a Marco Paolini, da Sista Bramini a Vincenzo Salemme, da Dario Vergassola a Mariangela D'Abbraccio, e potrei citarne molti altri.

Per non parlare dei cantanti straordinari come Lucio Dalla, Edoardo ed Eugenio Bennato, Antonella Ruggieri, Ornella Vanoni, Lina Sastri che si sono succeduti sul palcoscenico del piccolo paese abbandonato di Gioia Vecchio, sotto una tenda improvvisata, con le sedie portate su apposta dal Comune e un gran lavoro di organizzazione del volontariato di zona.

Ringrazio infine gli insegnanti della scuola di teatro: Mariangela Melato che purtroppo se n'è andata troppo presto, Ottavia Piccolo, Fabrizio Gifuni, Manuela Giordano, Spiro Scimone, Giuseppe Manfredi, Boris Vecchio che nella loro generosità e passione, hanno suscitato l'entusiasmo e l'affetto dei corsisti. Un carissimo saluto.

Dacia Maraini

ORA LA CRISI COLPISCE ANCHE LA CULTURA



Il calo dei 'consumi' culturali è grave, quasi drammatico per la prima volta, dopo anni di tenuta nonostante la crisi. Nel 2012, infatti, gli italiani sono andati di meno a cinema, a teatro, ai concerti e alle mostre d'arte, oltre al fatto che leggono meno libri (ma questa non è una novità), mentre i musei hanno perso un visitatore su 10, come racconta il rapporto 2013 di Federculture, sulla cultura in Italia nell'anno precedente.

Il Rapporto di Federculture lancia l'allarme sul settore, ma avverte: il problema non è solamente imputabile alla crisi. Nonostante tutto, agli italiani la cultura piace. Il problema è da imputarsi al sistema. Basti considerare che i visitatori di tutti i musei statali italiani superano leggermente quelli di Londra, ad esempio. Il presidente di Federculture, Roberto Grossi, denuncia apertamente:

"Siamo in un tunnel: si registra una completa assenza di fiducia, anche tra gli operatori del settore, e tutto questo a causa di leggi stupide. La responsabilità cade sulla totale assenza di programmazione e su una politica debole che allontana i privati".

Alla luce di quanto diffuso dal rapporto 2012 sulla cultura stilato da Unioncamere e Symbola, si evidenziava invece un potenziale produttivo del Pil di quasi il 5% da parte della cultura, capace di coinvolgere centinaia di migliaia di imprese e di creare posti di lavoro.

Ciò denota come la colpa del sistema sia effettivamente non priva di ragioni. Basti considerare l'esempio Pompei, emblema di noncuranza del Governo

per quello che da più parti, e non a torto, viene definito il vero petrolio del Paese.

Nel dettaglio, dai 72 miliardi del 2011 si è scesi ai 68,9 miliardi di spesa "culturale" del 2012. Il settore che ne ha risentito di più è quello dei concerti (-8,7%), seguito dal teatro (-8,2%), dal cinema (-7,3%) e dai musei (-5,7%).

A pesare di più sul settore, la mancanza delle attenzioni statali e soprattutto degli investimenti privati, con un crollo delle sponsorizzazioni (-9,6% rispetto all'anno precedente, e addirittura -42% rispetto al 2008).

Bologna e Torino sono le città italiane che hanno più risentito della crisi della cultura, registrando un calo rispettivamente del 17,7% e del 14,7%.

Male anche Roma e Milano, con una riduzione del 6,3% e del 5,7%. Sugli scudi, invece, Firenze e Venezia, con un incremento, rispettivamente, dell'8,3% e del 4,8%. Ma forse il peggio non è finito, e la luce in fondo al tunnel non si vede ancora.@



Fra Pionieri, Resistenti, Sovraccarichi di lavoro e Fuorilegge Fanciulli (e non) nel West della musica italiana

di Pietro Acquafredda

Ne prendiamo in esame solo due tipologie: quella di chi, insegnando in Conservatorio fa anche il direttore artistico di una istituzione musicale, e quella del critico musicale, in attività nei giornali e radio, che insegna in Conservatorio e, contemporaneamente, fa anche il direttore artistico. Nel primo caso l'incompatibilità è sancita dalla legge; nel secondo, da un elementare senso di morale professionale, duro a radicarsi. In ambedue i casi, e fino ad oggi, gli sceriffi si sono distratti.

Ci ha colpiti – lo diciamo in tutta sincerità - la notizia che un insegnante del Conservatorio aquilano è stato chiamato in Tribunale a rispondere di un secondo incarico, parallelo a quello di insegnante, per il quale lo Stato riuole indietro tutti i soldi che negli anni gli ha dato come stipendio. Il giudizio non si è ancora concluso, ma noi temiamo per tutti quei colleghi, del nostro come di tutti gli altri conservatori, che si trovano nella medesima situazione. Perché tale richiesta e il tribunale?

Perché quel secondo incarico era incompatibile con la sua funzione di dipendente pubblico, in qualità di insegnante. Ma non aveva quell'insegnante richiesto, come si fa regolarmente, al direttore del Conservatorio l'autorizzazione ad esercitare la libera professione? Nel periodo in cui ha esercitato anche l'incarico di 'direzione artistica' di un teatro, alcuni anni l'aveva richiesta ed altri no: un'aggravante! (aggravante di quale reato, verrebbe da domandarsi, se tutti hanno chiuso un occhio sulla incompatibilità, sancita dalla legge?) Nell'autorizzazione che i capi di istituto concedono all'esercizio della libera professione per i loro dipendenti, si legge letteralmente, che tale esercizio "abbia carattere saltuario e occasionale" (art.508 com.15 del D.L.vo 16 aprile 1994,n.297;d.L.vo n.165 del 2001 e successive modifiche e integrazioni; Legge n.133 del 6 agosto 2008) e non si può svolgere con vincoli di dipendenza, fermo restando, in tutti i altri casi che con comportamenti danno all'esercizio principale della sua professione di dipendente pubblico, e cioè di insegnante. Dun-

que questa norma è sempre stata valida né è cambiata negli ultimi anni. Ma il direttore è tenuto a sapere quale altra attività svolgano i suoi insegnanti, e, di conseguenza, a vietarne l'esercizio di quelle che rientrano nei casi di incompatibilità previsti dalla legge? Il direttore, ma solo fino a qualche mese fa – non era tenuto a sapere, e in caso contrario, sua sponte ad intervenire d'ufficio, per vietare, richiamandosi alla norma di legge, questo o quell'incarico. Ora, con la Legge n. 190 del 6 novembre 2012, le cose sono cambiate, essendo divenuta la legge più restrittiva. Il direttore ora è tenuto a sapere.

Anzi l'amministrazione pubblica deve essere interpellata, ancor prima che venga concesso un incarico ad un dipendente della pubblica amministrazione, per domandarne l'autorizzazione, sempre che sia compatibile con la funzione docente. E, qualora non ci fosse incompatibilità, comunque il dipendente deve fornire al suo direttore documentazione relativa agli emolumenti percepiti, ed il direttore a sua volta trasmettere tale documentazione all'Amministrazione centrale. Tutto questo si legge nella cosiddetta legge Brunetta, sul pubblico impiego.

E il direttore, qualora non ottemperi a questo suo obbligo, può essere chiamato dall'amministrazione centrale a rispondere in solido del danno recato. Ecco come stanno le cose.

Ed ecco da dove deriva la nostra preoccupazione per le disavventure che potrebbero toccare ad alcuni nostri colleghi che conosciamo in massima parte esercitano l'attività giornalistica - l'unica compatibile - purché senza vincoli di dipendenza da so-



cietà editrici. Quali possibili soluzioni? I docenti che si trovano in questa situazione di patente incompatibilità devono dimettersi dai loro incarichi, sottoposti a vincoli di dipendenza e continuativi, ai quali non potranno avere più accesso, finché esiste il loro status di 'dipendente pubblico'.

Questa è la situazione giuridica attuale. Giusta o ingiusta che sia, la legge è chiarissima. Potrebbe intervenire il Ministero che attraverso una 'deroga' transitoria fornisca uno scudo ai dipendenti 'incompatibili'?

Ci sembra assai difficile, perché il Ministero dovrebbe autorizzare all'inosservanza della legge, alla cui conoscenza ed osservanza tutti i dipendenti pubblici, come i semplici cittadini, sono tenuti. Certo l'atteggiamento del ministero è davvero strano. Per legge aveva vietato l'unico doppio incarico che non avrebbe dovuto vietare, e cioè quello di suonare in orchestra ai professori di conservatorio, un divieto che ha allontanato dalle cattedre di strumento tanti bravi professionisti, facendovi sedere, al loro posto, musicisti che forse non hanno mai esercitato la professione di strumentista, con quale danno per gli allievi a nessuno dei dirigenti ministeriali (ed anche ai sindacati!!!) era mai capitato di riflettere. Di recente ha vietato che i professori d'orchestra esercitino la libera professione libera come solisti, suscitando reazioni in Italia e all'estero per tale insensata divieto. In ambedue i casi il Ministero è intervenuto duramente, nel primo caso, con l'assenso (consenso, anzi plauso!!!) dei sindacati; qui, invece, fino ad oggi, è rimasto alla finestra, ha chiuso un oc-

chio, in attesa che la bomba scoppi e travolga molti docenti ed altrettante istituzioni musicali italiane, come certamente ora accadrà, e solo dopo il Ministero si farà vivo: ve l'avevo scritto che era incompatibile!!! Infine, ci sarebbe anche un altro problema di incompatibilità, in questo caso 'morale', 'professionale', e perciò ben più grave, e verso il quale noi siamo ancor più sensibili, per quanti svolgono contemporaneamente il lavoro di critico musicale e direttore artistico. Fino a qualche decennio fa ciò non accadeva mai, perché chiunque sapeva che chi 'criticava' non poteva essere, a giorni alterni' fra coloro che 'erano criticati'. Non si può essere contemporaneamente guardie e ladri, o medici e becchini - come avemmo tanti anni fa a dire, esaminando casi analoghi.

Gli intrecci perversi di questa doppia atipica funzione sono chiarissimi a chiunque rifletta appena sulla libertà alla quale un critico musicale dovrebbe rinunciare nel caso in cui egli abbia a scrivere di un artista, ospite della 'sua' stagione. Non c'è bisogno di tirarla tanto per le lunghe. Prima di questi ultimi anni, ciò non era mai accaduto, i critici facevano i critici e i direttori artistici, prelevati comunque da ambienti estranei alla critica, facevano i direttori artistici.

Negli anni, con l'importanza attribuita alla stampa, scritta e parlata, i critici hanno assunto un potere, neanche meritato, in nome del quale sono stati chiamati a nuovi incarichi, estranei al loro mestiere, senza che avessero mai offerto prove di capacità, semplicemente perché le associazioni si augurano

**FAR WEST DELLA MUSICA ITALIANA. GEOGRAFIA E INSEDIAMENTI****PIONIERI**

Piero Rattalino. Professore a Milano; direttore artistico Torino, Catania; Direttore artistico e culturale CIDIM, Roma
Mario Messinis. Bibliotecario Conservatorio, Venezia; Direttore Biennale, Venezia; Sovrintendente Fenice, Venezia;
Direttore artistico Orchestra Rai, Milano; Bologna Festival.

Michelangelo Zurletti. Professore Conservatorio, Roma; direttore Orchestra Rai, Roma; Teatro Vittorio Emanuele, Messina; Teatro Sperimentale, Spoleto.

DA QUI ALL'ETERNITA'

Giorgio Pugliaro. Dal 1989 all'Unione Musicale, Torino

Franco Piperno. Dal 1979 alla Istituzione Universitaria dei Concerti, Roma

Walter Vergnano. Dal 1999 Sovrintendente Teatro regio, Torino

SOVRACCARICHI DI LAVORO

Bruno Cagli. Accademia s. Cecilia, Roma; Presidente onorario Reate festival, Rieti; Fondazione Rossini di Pesaro.

Cesare Mazzonis. Direttore artistico Orchestra Rai, Torino; Accademia filarmonica, Roma

Nicola Sani. Consulente artistico Teatro comunale, Bologna; direttore fondazione Scelsi, Roma;
consulente Ist. Univ. Conc. Roma

Alessio Vlad. Direttore artistico Opera di Roma; Teatro delle muse, Ancona; Festival di Spoleto

Alberto Triola. Teatro comunale di Firenze- Festival della Valle d'Itria, Martina franca

Guido Barbieri. Direttore artistico Assoc. Barattelli, L'Aquila; Società Michelli, Ancona; Consulente Teatro Petruzzelli, Bari

Giorgio Battistelli. Direttore art. orchestra toscana; presidente 'Barattelli', L'Aquila; compositore residente Teatro san carlo, Napoli

Gianni Tangucci. Consulente artistico Maggio Fiorentino, Firenze; direttore artistico Festival della Cultura, Bergamo;
direttore artistico Festival Pergolesi, Jesi

Vincenzo De Vivo. Direttore artistico Teatro San Carlo, Napoli; Accademia di canto, Osimo

Paolo Baratta. Presidente Biennale Venezia; presidente Accademia Filarmonica romana (Ex presidente 'Amici di santa cecilia', Roma)

Gianandrea Nosedà. Direttore musicale Teatro Regio Torino; Festival Stresa

Daniele Rustioni. Direttore principale Orchestra toscana, Firenze; direttore musicale Teatro Petruzzelli, Bari

IN SERVIZIO

Guido Barbieri. Professore L'Aquila; direttore artistico Barattelli, L'Aquila; Società Michelli, Ancona.

Daniele Spini. Professore Pesaro; direttore artistico Orchestra Haydn, Bolzano

Fausto Sebastiani. Professore Roma, pres. Nuova consonanza

Paolo Arcà. Professore Milano; direttore artistico Società Quartetto, Milano, Teatro Regio Parma

Matteo D'amico. Professore Roma; Vicepresidente Accademia Filarmonica, Roma; Consigliere di amministrazione Accademia di santa Cecilia, Roma

Alberto Batisti. Professore Como; direttore Amici della Musica e Sagra Musicale Umbra, Perugia

Lucia Bonifaci. Professore Benevento; sovrintendente Fondazione Teatro Vespasiano, Rieti

Cesare Scarton. Professore L'Aquila; direttore artistico Fondazione Teatro Vespasiano e Reate Festival Rieti;
Fondazione Rossini, Pesaro

Aldo Sisillo. Professore Parma; direttore Teatro Modena, I virtuosi Italiani, Festival delle Nazioni di Città di Castello.

Renato Bossa. Professore Roma; direttore Associazione Scarlatti Napoli

Mario Pedini. Professore Perugia; presidente fondazione Guido d'Arezzo

Filippo Juvarrà. Bibliotecario Padova; direttore artistico Amici della musica, Padova; Teatro Monfalcone, Orchestra di Padova e del Veneto; Consigliere amministrazione e direttore artistico e culturale CIDIM, Roma

Italo Nunziata. Professore Pescara; direttore Teatro Brindisi

Vlad Alessio. Professore Latina; direttore artistico Teatro dell'Opera, Roma; Teatro delle muse, Ancona; Festival di Spoleto

Maurizio Cocciolito. Professore L'Aquila; pres. Cons. Amministrazione Teatro Riccitelli, Teramo; Consigliere amministrazione CIDIM, Roma; Direttore artistico Solisti aquilani

Giorgio Pugliaro. Professore Cuneo; direttore artistico Unione musicale, Torino



di ottenere un minimo di visibilità sugli organi di stampa. Se ci si fosse provati a far decadere quei critici dal loro lavoro giornalistico, nessuno avrebbe

pensato a loro per un incarico qualsiasi di direzione artistica, dalla più piccola alla più impegnativa. @

UNA DOMANDA A EZIO MAURO, DIRETTORE 'LA REPUBBLICA'

Una domanda, una sola al direttore di Repubblica, Ezio Mauro, che di domande in questi ultimi mesi ne ha rivolte tante, lamentandosi di non ricevere mai risposta, nella speranza che a questa nostra, semplice semplice, arrivi quella risposta che alle sue non è mai arrivata. Ci dice come mai gran parte dei suoi critici musicali svolge anche parallelamente attività di direzione artistica, ponendo in atto un conflitto di interessi grande come una casa? Naturalmente non ci risponda che, nei momenti più delicati, gli animi più nobili devono impegnarsi, come accadde a Schumann, Debussy – che è ciò che ci rispose anni fa ad analogo domanda Duilio Courir, presidente dell'Associazione critici musicali; perché se sarà questa la sua risposta, non mancheremo di rispondergli con una sonora risata. Se ci chiede: fuori i nomi, le rispondiamo che non è necessario che glieli facciamo noi, perché nel suo giornale sono quasi tutti a lavorare, a causa di tale doppio incarico, in continuo perpetuo conflitto di interessi. Conflitto di interessi che proprio un giornale del suo gruppo (L'Espresso) denunciò - anzi ne fece una campagna - allorché Marco Molendini del Messaggero ebbe un incarico di consulenza all'Opera di Roma, da Gianpaolo Cresci. Molendini dovette rifiutarlo. Restiamo in attesa.



Carlo Fontana precisa

Caro Direttore,
in un articolo a firma Pierangiolo Pierantonio apparso sul numero di luglio/agosto di Music@ da lei diretta, vengo citato con informazioni inesatte che ritengo opportuno segnalare:

1. la sig. Francesca Colombo non è mai stata mia assistente alla sovrintendenza della Scala, bensì nei miei anni si occupava dell'informatizzazione dell'archivio;
 2. la mia retribuzione di Amministratore esecutivo del Teatro Regio di Parma è di 140.000 € lordi annui. Mi viene inoltre riconosciuto dal Teatro l'affitto di un piccolo appartamento ammobiliato per 1.200€ mensili. Il mio contratto di dirigente d'azienda a tempo determinato non prevede altri "accessori vari" come scrive l'articolaista.
- Ringraziandola per l'attenzione la saluto con l'amicizia di sempre

Carlo Fontana

Filippo Del Corno protesta

Caro Acquafredda,
è con stupore che leggo nel sommario del numero di Music@ di luglio-agosto 2013 un articolo a mia firma, a pagina 26. Lo stupore diventa viva irritazione quando leggo ciò che a pagina 26 viene stampato, e che mi spinge a scrivere affinché vengano pubblicate nel prossimo numero della rivista, con lo stesso rilievo dato a quell'articolo, le seguenti precisazioni. Innanzitutto trovo pubblicato un intervento a mia firma senza che questo mi sia mai stato richiesto, contravvenendo alle più elementari regole di cortesia se non almeno di deontologia professionale. Il testo pubblicato è estrapolato dal suo contesto originale, e appare del tutto incomprensibile. Inoltre viene pubblicato con una firma "neo assessore alla cultura - milano" che mette in relazione questo testo con la mia attuale carica istituzionale, creando un assurdo corto-circuito.

Il testo è infatti la presentazione del mio ciclo strumentale Dogma, che ho realizzato in un arco di tempo dal 2005 al 2008. Il testo è stato stravolto dalla redazione di Music@, che mettendo in fondo ciò che invece è in premessa (e facendo oltretutto precedere queste parole da un inopinato N.B.), lo ha reso del tutto incomprensibile.

Il testo, anche se fosse restituito alla sua versione originale e reso quindi comprensibile, riguarda comunque il mio lavoro di compositore, e nulla ha a che vedere con la mia attuale carica istituzionale.

Oltre a questa violenza su un mio testo, perpetrata senza alcuna preventiva richiesta, mi inorridisce an-

cora di più il titolo, che ambiguamente sembra far riferimento ad una mia presunta presa di posizione: "il potere agli artisti".

Assumendo la carica di Assessore alla Cultura di Milano non ho inteso in alcun modo conquistare alla categoria degli artisti (alla quale peraltro non appartengo) alcun "potere": semplicemente mi sono messo al servizio dei cittadini milanesi, su richiesta del Sindaco Giuliano Pisapia. Nel corso del mandato, ossia tre anni, mi aspetto che i cittadini valutino le decisioni che sarò chiamato a prendere, nell'esclusivo interesse della città, in un puro esercizio di responsabilità pubblica e non già di "potere".

Concludo esprimendo la mia stupefatta delusione per il comportamento di Music@, testata con la quale mi sembrava invece di aver instaurato un rapporto di dialogo costruttivo partecipando nel 2008 ad un articolo collettivo legato ad Expo.

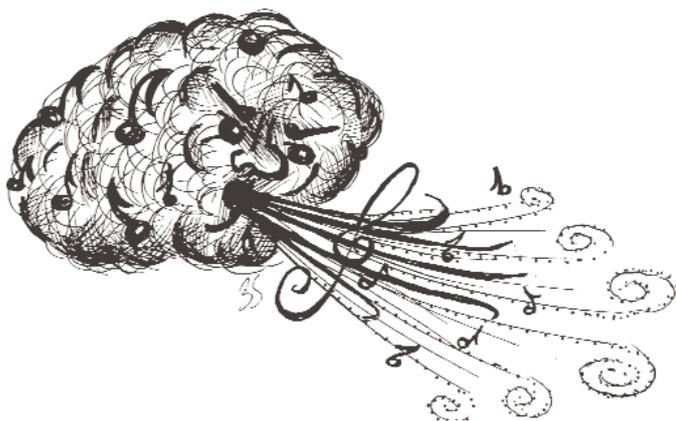
Per evitare ogni ulteriore strascico a questa disdicevole vicenda mi auguro che il mio intervento sia pubblicato senza ogni ulteriore commento, grazie per l'attenzione

Filippo Del Corno
www.filippodelcorno.it

Posso dirle in tutta sincerità che sono sorpreso quanto Lei per la reazione abnorme che le ha procurato la lettura della paginetta di Music@?

Quella pagina nasce dalla mia personale iniziativa di dedicarle, in occasione del suo nuovo prestigioso, e non tanto usuale, incarico, un omaggio.

Piuttosto che attarverso la semplice scarna notizia, sono andato sul suo sito (dunque non ho frugato in nessun angoletto nascosto), ho letto quel suo interessante e curioso 'decalogo', che tutti possono leggere e che non ho estrapolato al punto da renderlo incomprensibile; e l'ho pubblicato, solo spostando l'avvertenza dall'inizio alla fine, perchè giornalmisticamente funziona meglio il titolo DOGMA, che non il lungo avviso. Di conseguenza ho confezionato il titolo, per dire: Finalmente il potere agli artisti. Questa è stata la logica sottintesa alla mia iniziativa. E' davvero curioso che Lei abbia letto la pagina all'incontrario, partendo dalla firma e dal suo nuovo incarico che avrebbe, secondo la sua lettura, motivato la scrittura del suo DOGMA. Avrei dovuto chiedere la sua autorizzazione. Non capisco quale danno le abbia procurato. E comunque la richiesta avrebbe vanificato ogni sorpresa. Non posso vietarle di pensare alla sua maniera. Comunque gradisca i miei saluti. (P.A.)



TOPONOMASTICA ALLA VACCINARA

Lorenzo Da Ponte, a Roma, non ha una strada, una piazzetta, un vicolo, un ponticello, uno slargo. Nella toponomastica della Capitale il suo nome non esiste. In fondo - risponderebbe qualche responsabile - chi era Da Ponte? E già: un semplice librettista, un pò abate e un pò furfante, che ha scritto tre dei magnifici libretti per Mozart. E Mozart? A Mozart hanno trovato una stradetta dalle parti del Tiburtino, in direzione della autostrada Roma - L'Aquila; Beethoven, invece, ha un viale all'EUR. Un tempo alle glorie del nostro paese intitolavano strade non periferiche e comunque gliele intitolavano. Per i musicisti avevano individuato una zona, elegante, stretta fra Villa Borghese ed il quartiere Pinciano, dove piazze e strade si chiamano Verdi, Bellini, Donizetti, Paisiello perfino.

Oggi, se vai a domandare se a Roma c'è una strada intitolata, ad esempio, a De Chirico, ti rispondono che non lo sanno; solo qualche tassinaro ben informato ti risponderà: dalle parti di Tor Sapienza e della Prenestina; e se chiedi di Ezra Pound, tanto per non fare discriminazioni razziali, ti diranno: dalle parti della Bufalotta e via intitolando.

L'ultimo episodio di questa toponomastica alla vaccinara s'è avuta con il 'Ponte della Musica', un'idea strampalata uscita dal cilindro mentale di Veltroni sindaco. Perché un nuovo costosissimo ponte sul Tevere, per collegare il Flaminio - dove hanno sede l'Auditorium, il MAXXI e il Teatro Olimpico - all'altra sponda del fiume, in corrispondenza dello stadio del tennis e della palestra bunker, dove negli anni si sono svolte le udienze dei processi ai rivoluzionari bombaroli, poco distante dal ponte 'Duca d'Aosta' con i bassorilievi dello scultore Aliventi? Resterà un mistero della mente veltroniana. Dopo anni, per le solite diatribe e lungaggini, il ponte viene finalmente inaugurato: naturalmente nel frattempo sono

cambiati gli amministratori cittadini. 'Ponte della musica' non è sembrato sufficiente ad Alemanno sindaco, a fine mandato. A chiunque, romano e non, italiano e non, europeo e non, extraeuropeo e non, 'Ponte della Musica' bastava ed avanzava. Alemanno ed i suoi scartano subito Vivaldi, o Verdi, Bellini, Monteverdi, o Palestrina. Troppo scontati per l'ennesima inaugurazione e l'ennesima parata. Era morto da poco, a Roma, l'ultranovantenne Armando Trovajoli, musicista egregio, autore della celebre e popolare 'Roma nun fa' la stupida stasera', 'Rugantino' e non solo, e decidono di intitolargli il ponte. Era proprio il caso? Non hanno considerato gli amministratori che tanti fra quelli che lo attraverseranno forse è più facile che sappiano chi è Verdi o Rossini ed altri grandi italiani, ma sicuramente non sanno chi è Trovajoli? Gli illuminati 'intitolatori' capitolini hanno calcolato che intitolandolo ai grandi italiani, non avrebbero avuto lo stesso riscontro che hanno avuto con Trovajoli, morto da poco, ed alla cui festa in suo onore, per la seconda intitolazione, erano presenti molti amici, conoscenti, parenti ed estimatori dell'illustre musicista. Ma forse hanno anche considerato che l'Accademia di Santa Cecilia non avrebbe dedicato un concerto speciale a Verdi o Rossini, come invece ha fatto, anche se assai svogliatamente, nel caso di Trovajoli, invitando tre ottimi musicisti, amici del maestro, come Massimo Quarta, Enrico Pieranunzi e Franco Petracchi, che l'Accademia non invita, invece, regolarmente, nelle sue stagioni.

Leporello

Ponte della Musica 'Armando Trovajoli'. Roma

