

MUSIC@

N.15 BIMESTRALE ANNO IV NOVEMBRE-DICEMBRE 2009

RICCARDO MUTI ABBRACCIA I MUSICISTI AQUILANI



L'avventura del nuovo 'Casella' •
Dossier 'Monteverdi' • Pieranunzi
intervista Domenico Scarlatti •
Premio nazionale delle Arti 2009

LA SEDE TEMPORANEA DEL CONSERVATORIO CASELLA CAPITOLO II

Nell'ultimo numero vi abbiamo raccontato di un bel progetto - elaborato dall'Arch. Giapponese Shigeru Ban contattato dai vertici del Conservatorio - che avrebbe consentito da un lato al Casella di disporre di una sede per lo svolgimento delle normali attività didattiche e artistiche e, dall'altro, di dotare la città di un capiente auditorium (600 posti), nel quale le istituzioni musicali aquilane avrebbero potuto riprendere la loro normale programmazione. Un auditorium costruito con tecnologie avanzatissime, utilizzando materiali inusuali per le costruzioni in Italia. Un auditorium di 'cartone' che, proprio per questa sua particolarità, aveva già suscitato la curiosità di molti. A L'Aquila il progetto aveva assunto i connotati di una leggenda metropolitana e tutti ne parlavano attendendo questa realizzazione con grande curiosità e interesse. La sua collocazione, sotto la tettoia già realizzata per ricoverare i convogli della metropolitana dell'Aquila (ennesimo esempio di opera incompiuta e di sperpero di denaro pubblico, come tanti altri nel nostro Paese) avrebbe dato un senso ai tanti soldi dei cittadini spesi inutilmente per realizzare un'opera molto discussa e sulla quale è calata, anche a seguito del terremoto, un silenzio tombale. Ma, dopo numerosi contatti tra l'Arch. Ban (e i numerosi professionisti che collaboravano

con lui), la Protezione Civile e alcuni funzionari del Comune, nel corso dei quali erano stati sciolti i nodi tecnici relativi alla costruzione, il progetto, ai primi di agosto, si è improvvisamente bloccato. I motivi sono abbastanza poco chiari: sembra che siano soprattutto legati a motivi economici poiché la somma messa a disposizione dal Governo giapponese (500.000 Euro) è stata giustamente ritenuta insufficiente per realizzare l'opera. A seguito di questo, la Protezione Civile ha optato per un MUSP (Modulo Provvisorio ad Uso Scolastico) per il Conservatorio da costruire, in tempo per l'apertura del prossimo anno accademico, e ha emanato un bando nel quale sono state puntualmente indicate le specifiche tecniche per la realizzazione dell'edificio: un'attenzione particolare è stata ovviamente riservata all'acustica e alla disposizione delle aule. L'importo base dell'asta è stato stabilito in 5.500.000 Euro (più IVA) e 275.000 Euro per le spese connesse alla sicurezza: totale 5.775.000 Euro. Se si aggiunge l'IVA si arriva a 6.930.000 Euro. Se aggiungiamo i 500.000 Euro dei giapponesi si arriva ad una disponibilità di circa 7.500.000 di Euro per la realizzazione del progetto. Siamo sicuri che con tale disponibilità non si sarebbe potuto realizzare il progetto dell'Arch. Shigeru Ban - che è considerato uno dei

professionisti più accreditati al mondo nella realizzazione di edilizia post-emergenziale - ottenendo molteplici scopi: dare alla città un auditorium, dare al Conservatorio una sede temporanea, dotare L'Aquila di un edificio temporaneo che sicuramente avrebbe suscitato l'interesse degli studiosi di tutto il mondo e la curiosità dei turisti che sarebbero accorsi a vedere "l'auditorium di carta"? Forse sì, forse non ci si è pensato, forse non si è voluto fare. Fatto sta che si è preferita la soluzione MUSP che, secondo i programmi, sarà pronto intorno a metà novembre e che risolve in maniera soddisfacente il problema della sede temporanea del Conservatorio, ma certo non risolve il problema dell'auditorium della città e, soprattutto, non richiamerà nessuno studioso né tantomeno turisti. E' probabilmente l'ennesima occasione persa per L'Aquila. Non sta certo a me individuare colpe o

trarre conclusioni politiche da tale vicenda, ma penso che coloro che hanno la responsabilità di quanto accaduto dovranno fare un approfondito esame di coscienza per capire se hanno operato per il meglio, se la strada scelta è la migliore per L'Aquila, se la soluzione adottata è la migliore per le istituzioni musicali aquilane.

Ora tutti ci aspettiamo che il Sottosegretario Guido Bertolaso e il Direttore generale dello Spettacolo Salvo Nastasi, mantengano fede all'impegno assunto pubblicamente con la cittadinanza e con il M. Riccardo Muti, di consegnare al Conservatorio Casella la nuova sede provvisoria, in tempo per la regolare ripresa delle **lezioni** che, **avranno inizio** – come ho già annunciato al Collegio dei Professori - **il prossimo 1 dicembre.**

Bruno Carioti

Direttore del Conservatorio 'A.Casella'

CONSERVATORIO 'CASELLA'

SEDE TEMPORANEA

La sede temporanea del Conservatorio sarà realizzata in località Colle Sapone, in prossimità del casello autostradale di L'Aquila est e a circa 500 metri dalla penultima fermata dei pullman che, diretti a Collemaggio, provengono da L'Aquila ovest (quindi tutti i pullman che provengono da Roma, dalla Marsica, da Rieti).

Il Conservatorio avrà a disposizione:

15 aule di 20 mq

15 aule di 30mq

9 aule di 40 mq

1 aula per le percussioni di 50 mq

1 aula per arte scenica di 80 mq

1 aula per le esercitazioni orchestrali e corali di 200mq

3 magazzini per gli strumenti di 35 mq ciascuno

9 uffici

1 archivio di 120 mq

1 biblioteca di 150 mq

Le specifiche del bando prevedono, tra l'altro, un'insonorizzazione delle aule con un abbattimento acustico (quindi una separazione acustica tra un'aula e un'altra) che deve essere di almeno 35/40db a 100 hz, nonchè una correzione acustica interna delle aule che consenta di svolgere senza problemi l'attività didattica.

A questo proposito le pareti della aule devono essere inclinate di 10/15° per evitare risonanze indesiderate.

La struttura sarà probabilmente realizzata in acciaio e risponderà ai più severi requisiti

QUATTRO INTENSE GIORNATE DEL GRANDE DIRETTORE NELLE ZONE DEL TERREMOTO

Riccardo Muti abbraccia i musicisti aquilani

Da un lato il Teatro Comunale dell'Aquila - o quel che ne resta, con il soffitto della sala crollato, tenuto in piedi da tiranti visibili dall'esterno, onde evitare che si accasci su se stesso; e accanto, una costruzione bassa, nuova di zecca, lineare nel suo prospetto architettonico, dai colori accesi: l'ex ridotto del teatro riattato a sala prova dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese.

Due immagini dell'Aquila, che rappresentano le sue due facce attuali, ambedue vere, a cinque mesi dal terremoto.

La città distrutta, distrutta in modo irreparabile, alla cui ricognizione e ricostruzione non si è ancora messo mano, avendo - forse opportunamente (?) - privilegiato la costruzione di case per le migliaia di sfollati, e la città che vuole risorgere ad ogni costo, ma di tanto in tanto dispera di farlo in tempi accettabili, a giudizio di chi non ha più vent'anni e vorrebbe tornare a vedere L'Aquila 'volare'.

Il ridotto del teatro era in costruzione prima del terremoto; nei mesi seguenti il terremoto, in mezzo a macerie ed edifici pericolanti, la costruzione è stata portata a termine; e domenica 6 settembre, è stato 'simbolicamente' inaugurato alla presenza di Riccardo Muti.

Il Teatro Comunale imbracato e il Ridotto pronto per ospitare i musicisti della Istituzione Sinfonica Abruzzese, l'uno accanto all'altro, senza via d'accesso, nel caso in cui i musicisti volessero davvero prenderne possesso, dopo essersi muniti di casco protettivo.

Una situazione irrealistica che è meglio dimenticare per far posto a quell'altra lunga vitale sequenza che ritrae, minuto dopo minuto, l'indimenticabile fruttuosa permanenza di Riccardo Muti fra i musicisti aquilani ai quali, in segno di solidarietà vera e profonda, ha dedicato quattro intere giornate di studio e concertazione.

Alle 15 di giovedì 3 settembre, nell'Auditorium della Scuola della Guardia di Finanza a Coppito (L'Aquila) - nel quale molti anni fa aveva diretto un concerto dell'Orchestra Giovanile Italiana (di Fiesole) - Riccardo Muti



ha incontrato per la prima volta l'orchestra formata dagli strumentisti dell'Isa, dei Solisti aquilani, dell'Orchestra

Giovanile Abruzzese e dai migliori allievi del Conservatorio - un centinaio in tutto.

Ha voluto subito rompere il ghiaccio della soggezione; ha salutato tutti affettuosamente, ricordando che questa esperienza che si stava avviando certamente non poteva cancellare le loro sofferenze, semmai serviva a far capire che non erano soli, che il mondo della musica era con loro e che nei giorni in cui avrebbero lavorato insieme, era suo preciso intento regalare ad ognuno di loro qualche frutto di anni ed anni di studio ed esperienza direttoriale.

Il silenzio è proseguito fra i leggit, ma l'atmosfera s'è fatta subito cordiale.

E gli strumentisti, ma soprattutto i giovani musicisti, hanno molto apprezzato il 'paterno' gesto del direttore; e da quel momento in avanti hanno lavorato senza risparmiarsi, anche proseguendo lo studio dopo le prove, quando il direttore aveva

fatto notare a qualche famiglia strumentale che qualcosa non andava.

Sono stati giorni davvero belli, ricchissimi, ed anche commoventi.

Muti ha dato davvero tutto se stesso, mostrandosi particolarmente generoso, al limite dell'indulgenza verso i più giovani, pretendendo un attimo dopo il massimo anche da loro.

Ha raccontato della sua vita, dei suoi interessi, e di quello che sta in cima ai suoi pensieri da sempre: far capire al mondo di oggi il peso della musica italiana di ieri; lo fa da qualche anno, regolarmente a Salisburgo, con il festival dedicato alla grande Scuola napoletana, lo fa in giro per il mondo riproponendo i capolavori del nostro melodramma.

Lo ha fatto sempre nella sua attività di direttore stabile, prima a Firenze e poi alla Scala in un lungo fruttuoso ventennio, interrotto bruscamente, irresponsabilmente e perciò colpevolmente da qualcuno.

Muti non è stato l'unico grande direttore a venire



LA CITTA DEI MORTI

“L’Aquila, la città dei morti. Non è solo una città morta; è una città di morti. Il solo pensiero di ciò che è accaduto è terribile. Penso ai corpi sepolti sotto le macerie, al panico dei sopravvissuti dopo ore e ore sotto le macerie, all’attesa di veder estrarre figli e madri e mogli, mariti, fratelli, amici ed alle speranze deluse. E poi, la vita nelle tendopoli. Avere la città a portata di mano, senza potervi entrare, vedere la propria abitazione apparentemente integra e non poterne più varcare la soglia. Sembra che questa città si sia fermata. Penso che una sensazione ancora più tragica si avrebbe se la si girasse di notte. Perché il silenzio che avvolge L’Aquila non è un silenzio poetico, è un silenzio terrificante. Sembra un corpo senza vita sul quale si sta compiendo il miracolo di rianimarlo. Vi stanno lavorando tutti, dalla Protezione civile ai Vigili del fuoco, alla Croce rossa, alle Forze militari dello Stato, alle migliaia di volontari.

Per questo anch’io sono qui. E’ lecito che i cittadini chiedano quando e in quale misura potranno riavere la loro città”.

Riccardo Muti

all'Aquila.

C'è venuto anche Abbado. Ma quest'ultimo, sollecitato indirettamente - forse da solo non ci avrebbe pensato di venire a dirigere all'Aquila (anche l'Orchestra Mozart ha raccolto fondi per la musica all'Aquila, beninteso!) - è arrivato con la sua Orchestra, ha fatto il suo bel concerto - detto senza ironia alcuna, ha commosso anche noi! - dirigendo Mozart e Schubert, ed è ripartito immediatamente.

Il valore del suo gesto non è sfuggito, ma non è sfuggito neppure quel poco calore che il suo gesto aveva.

Muti, altra persona.

Meridionale, metà pugliese e metà napoletano, ha voluto vivere a L'Aquila, ha alloggiato nella Caserma (nell'appartamento che era stato occupato durante il G8 da Obama) ha fatto complessivamente otto ore al giorno di prove con solisti orchestra e coro e poi alla fine il gran concerto nella Piazza d'armi della caserma davanti ad oltre ottomila persone e numerose autorità, fra le

quali il Presidente della Repubblica. Repertorio tutto italiano (Bellini e Verdi), perché meglio di chiunque altro musicista essi hanno espresso ed interpretato lo 'spirito' nostro, dolori e speranze, come ha egli stesso spiegato, sfruttando un celebre verso di Gabriele D'Annunzio, in onore di Giuseppe Verdi.

E saluto finale con bis.

Naturalmente l'Inno nazionale: Fratelli d'Italia, ammonendo chiunque abbia intenzione di cambiarlo a non farlo, perché quello è l'inno nazionale e quello deve rimanere, anche perché il possibile sostituto non fa al caso - Bossi e le sue truppe intendano! - e scomunicando (laicamente) chi avesse in animo di separare, in qualunque modo, quelle due parole del titolo: Fratelli / Italia.

Per dirigere il bis, Muti ha indossato la maglia della Protezione Civile, in segno di riconoscimento dell'operato dei suoi uomini e di ringraziamento.



ITALIANO E MERIDIONALE

“ Mi sento profondamente italiano e meridionale e nella concreta e generosa gara di solidarietà che noi italiani siamo in grado di manifestare in momenti particolari come questo, anch'io non ho voluto essere da meno. Certo, avrei potuto venire qui con una delle tante orchestre, anche blasonate, che dirigo regolarmente, e ripartire dopo il concerto.

Troppo poco. I musicisti aquilani meritano di più, mi son detto.

Devo stare con loro per qualche giorno, fare musica insieme, provando a far dimenticare la tragedia che li ha colpiti, e che ha tolto loro parenti ed amici, case, strumenti e forse ogni immediata prospettiva di lavoro. E così ho fatto, di ritorno da Salisburgo, dove avevo diretto in agosto le recite del Moise et Pharaon di Gioacchino Rossini. Neppure un giorno di riposo! Mi riposerò dopo. Ma sono contento.

L'Abruzzo è una delle regioni d'Italia fra le meno privilegiate, nonostante la ben nota passione per il lavoro dei suoi abitanti. Anche per questo la mia presenza era indispensabile. Mi piacerebbe tornare a L'Aquila e lavorare ancora con tutti voi, in una situazione diversa da oggi.

Grazie per queste indimenticabili giornate passate insieme”.

Riccardo Muti



LA CRISI: UNA GRANDE OPPORTUNITA

La crisi, certo; per tutti, soprattutto per chi non produce pane, ma arte. Una opportunità per cambiare, per innovare, per valorizzare le ‘nostre’ forze, i nostri talenti, la nostra storia. Sì. Perché In Italia, purtroppo, l’esterofilia è una delle caratteristiche che emerge sempre di più nei cartelloni delle più importanti stagioni concertistiche. Come se, nel nostro paese, dopo secoli di riconoscimenti internazionali, i talenti fossero improvvisamente (a dire il vero ormai da qualche anno) spariti. Storie di scuole, conservatori, insegnanti costruiti dal ‘punteggio’, dalla burocrazia, ecc. e non dalla frequentazione di palcoscenici di prestigio internazionale, dalla collaborazione e dalla crescita artistica maturata attraverso collaborazioni con i grandi che hanno fatto o stanno facendo la storia; da formatori che possano e sappiano trasferire ai giovani la loro cultura maturata attraverso esperienze artistiche reali, di forte contenuto emozionale. Sta di fatto che, oggi, pianisti, violinisti, strumentisti, direttori d’orchestra e musicisti in genere sono sempre più spesso costretti a trasferirsi altrove per affermarsi, per farsi riconoscere le loro qualità. Del resto accade anche a medici, ricercatori, ingegneri, architetti, chimici, ecc. In Cina ed in Giappone lo stato sponsorizza i migliori talenti; in Francia ed in Germania i talenti nazionali vengono sostenuti e difesi da una sorta di protezionismo di bandiera; in Spagna, nascono nuovi teatri; in Svizzera come in altri paesi europei, le forze locali sono sostenute alla stregua delle iniziative imprenditoriali, per la promozione del turismo, la valorizzazione delle ricchezze ambientali e territoriali. Così come un po’ in tutto il mondo. In Italia, al contrario, larga parte della programmazione è ormai fortemente condizionata dalla presenza di artisti esteri, sostenuti da alcune

agenzie che hanno monopolizzato il mercato. Le scelte, spesso, avvengono non in funzione del talento e delle qualità, ma in funzione di uno ‘star system’ che si fonda su attività di marketing, costose campagne promozionali, forti investimenti nell’immagine e non, invece, su doti e qualità. La meritocrazia, per dirla con un termine oggi di moda, conta poco o nulla. Spesso ai nostri, gli autorevoli ed importanti riconoscimenti artistici conseguiti all’estero, le recensioni, i premi discografici, i concorsi internazionali, ben evidenziati anche dalle più importanti riviste specializzate europee, americane, giapponesi, non bastano per farsi riconoscere gli stessi meriti e, soprattutto, le stesse posizioni in ambito concertistico, formativo, e professionale anche in Italia. Un consiglio, dunque, per gli organizzatori e per i direttori artistici: andate ad ascoltare i nostri artisti, aiutateli a crescere, valorizzate i loro talenti - ci sono e sono anche numerosi - date loro opportunità concrete. Finiamola di credere alla medianicità, a immagini costruite dai pubblicitari, spesso puntualmente smentite in sala, dagli ascolti “Live”; entriamo nel “vivo”, diamo riscontro, anche nelle nostre programmazioni, ai meriti che degli artisti italiani, anche se acquisiti altrove. Cominciamo a utilizzare i nostri ‘grandi’ per costruire i ‘piccoli’ affinché possano diventare ‘grandi’ anche loro. Otterremo meno costi, meno burocrazia, meno intermediari, più qualità, più stimoli ad un “crescendo continuo” per la nostra Italia che può diventare campione del mondo non solo nel calcio, ma anche nella cultura ... come una volta. Con grande soddisfazione di tutti. Soprattutto del pubblico in sala che sarà sempre più numeroso, della scuola che costruirà uomini nuovi, della promozione del nostro bel paese nel mondo.

Andrea Bacchetti

Nell'ottavo centenario della proto-regola francescana (1209-2009),

SULLE ORME DEI “GIULLARI DI DIO”

Risalendo alle origini stesse della musica in lingua italiana, tradizionalmente associate alla composizione del Cantico di frate sole e al forte impatto ‘mediatico’ che esso ebbe sulla popolazione del tempo, aprendo la strada a una forma molto particolare di predicazione, ha permesso di far luce sull’attività di un gruppo di frati-giullari vicini al Poverello di Assisi e al loro singolare repertorio, identificato in alcune fonti della lauda arcaica.

di Francesco Zimei

L’uso del canto come espressione immediata e vibrante della spiritualità francescana sembra essere maturato

In seno alle tradizioni dell’Ordine sull’esempio stesso del Fondatore, il quale - è il suo primo biografo Tommaso da Celano a raccontarlo - “quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto si manifestava all’esterno con parole francesi e la vena dell’ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in giubilo alla maniera giullaresca. Talora - come ho visto con i miei occhi - raccoglieva un legno da terra e, mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra vi passava sopra un archetto tenuto ricurvo da un filo, accompagnandosi con movimenti adatti come se fosse una viella e cantava in francese le lodi del Signore” (*Vita Seconda, XC*).

Ma questa elevata forma di contemplazione riuscì ben presto a tradursi, nelle stesse intenzioni di san Francesco, in un preciso indirizzo predicatorio. Ne fa fede proprio l’indole giullaresca attribuitagli dalle fonti, la quale, molto più che un semplice tratto agiografico, fu un efficace strumento divulgativo della Parola di Dio. Fin dalle origini, infatti, la condizione di povertà e mendicizia fissata dalla Regola aveva proiettato l’azione evangelizzatrice dell’ordine francescano in quegli ambienti in cui l’esperienza del peccato era diretta e quotidiana. Di questa società, vista dal basso, la tradizione giullaresca era da sempre osservatore privilegiato e interprete accattivante, suscitando sospetti e condanne da parte delle autorità religiose, le quali giungevano a equipararla, senza mezzi termini, alla prostituzione. Proprio grazie a Francesco la figura del giullare fu invece riscattata e portata a nuova

dignità, divenendo addirittura il modello di un nuovo stile comunicativo, destinato a soppiantare le complesse ritualità della devozione “ufficiale” - spesso radicalmente precluse alla comprensione dei fedeli - attraverso l’adozione di mezzi espressivi di gusto popolare e l’uso canonico di quella lingua volgare dalla quale germoglierà presto il seme di una nuova cultura.

Decisivo in tal senso dovette essere l’incontro, avvenuto presso San Severino Marche, con Guglielmo Divini da Lisciano d’Ascoli, il quale “era chiamato ‘il Re dei versi’ perché era il più rinomato dei cantori frivoli ed egli stesso autore di canzoni mondane. In breve, la gloria del mondo lo aveva talmente reso famoso che era stato incoronato dall’Imperatore nel modo più sfarzoso” (*Vita Seconda, LXXII*). Al giullare, ‘gentilissimo maestro di canto’, divenuto dopo la conversione uno dei più fedeli collaboratori del santo sotto il nome di frate Pacifico, Francesco, dopo aver composto parole e musica (quest’ultima purtroppo perduta) del Cantico di frate Sole, chiese di insegnarlo ad “alcuni frati buoni e spirituali affinché andassero per il mondo a predicare e lodare Dio. Voleva che dapprima uno di essi, capace di predicare, rivolgesse al popolo un sermone, finito il quale tutti insieme cantassero le Laudi del Signore come giullari di Dio.

Quando fossero terminate le laudi, il predicatore doveva dire al popolo: Noi siamo i giullari del Signore e la ricompensa che desideriamo da voi è questa: che viviate nella vera penitenza” (*Legenda perusina, XLIII*).

Queste parole, che dovettero scandire, fin da quando il santo era in vita, i ritmi della predica-

zione francescana, ricorrono suggestivamente in una lauda del codice Banco Rari 18 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (“*A voi gente facciam prego / che stiate in penitenza*”), documentando l’esistenza di un vero e proprio repertorio religioso di ambito giullaresco recepito – su un binario parallelo a quello della tradizione orale – nei laudari del Due-Trecento e opportunamente adattato alle esigenze celebrative o devozionali delle confraternite depositarie.



È il caso di *Alleluia, alleluia, alto re di gloria*, tramandata dalla medesima fonte, probabile sopravvivenza del celebre *Alleluia* eletto dagli storici a leit-motiv dei fermenti religiosi propagatisi in tutta Italia nel 1233. Il brano è accuratamente descritto da Salimbene da Parma nella *performance* di un frate Benedetto ‘della Cornetta’, “oriundo della valle spoletana o dei dintorni di Roma” e “molto amico dei frati minori”, che con la sua piccola tromba di bronzo alla maniera di un araldo, intonava in ogni piazza le lodi dell’Altissimo: “Diceva in volgare: “*Laudato et benedetto et glorificato sia lo Patre!*”.

E i fanciulli ripetevano ad alta voce quell’invocazione. Poi ripeteva le stesse parole, aggiungendo: “sia lo Fijo!”, sempre riecheggiato dai fanciulli. Quindi ripeteva per la terza volta, aggiungendo: “sia lo Spiritu Sancto!”.

E poi: “*Alleluia, alleluia, alleluia*”, e suonava la tromba» (*Cronica*, c. 237v).

Spesso la capacità persuasiva di questi messaggi si arricchiva di svariati elementi narrativi, trovando ideale supporto nella multiforme cultura delle immagini. Analogie col mondo della pittura sono ad esempio evidenti in *Sia laudato san Francesco* (la cui splendida melodia, utilizzata per la colonna sonora di *Fratello Sole sorella Luna* di Franco Zeffirelli, gode peraltro di notevole fortuna anche in tempi attuali), composizione di carattere sostanzialmente biografico strutturata per moduli, secondo un preciso rapporto strofa/episodio assimilabile alle scene delle grandi pale d’altare di Pescia o della Cappella Bardi a Firenze, o in *Chi vuol lo mondo dispreçare*, ove l’allegoria della morte trionfante, evocata da temi inquietanti e spettrali come quelli affrescati nel Camposanto di Pisa, doveva tradursi, fors’anche sul piano rappresentativo, in spettacoli di grande violenza simbolica e di forte impatto emotivo.

Il graduale passaggio dell’espressione laudistica da una fase più individuale e rapsodica, propria dei predicatori-giullari, a una prevalentemente di tipo collettivo e organizzato maturò nella seconda metà del secolo con l’avvento delle confraternite.

Uno dei momenti più significativi al riguardo può fissarsi al 1260, allorché sotto l’impulso dell’eremita Ranieri Fasani – fustigatosi pubblicamente dinanzi al vescovo e al popolo di Perugia per denunciare l’urgenza, nella società, di un nuovo ordine morale – nacque il movimento dei ‘flagellanti’, diffondendo ovunque l’uso di processioni espiatorie in cui uomini nudi, senza distinzione di rango o di età, “componevano lodi divine ad onore di Dio e della beata Vergine e le cantavano mentre camminavano flagellandosi” (*Salimbene, Cronica*, c. 404r).

Di queste *lodi* almeno una risulta essere giunta sino a noi. Si tratta di *Madonna santa Maria*, tramandata dal Laudario di Cortona, brano dall’incedere mesto e dolente, la cui strofa iniziale coincide alla lettera con il canto dei penitenti perugini trascritto nei latini *Annales Ianuenses* da Bartolomeo Scriba: «*Domina sancta Maria, recipite peccatores, et rogetis Iesum Christum ut nobis parcere debeat*». ■



PREMIO NAZIONALE DELLE ARTI UNA MODESTA PROPOSTA

Al principio dell'estate, nei giardini dell'Accademia Nazionale di Danza, a Roma, s'è svolta la cerimonia di premiazione dei vincitori 2009, nelle varie sezioni in cui si articola, del Premio Nazionale delle Arti, istituito dal Ministro Moratti, con l'intento di premiare e far conoscere i migliori talenti dei Conservatori ed Accademie italiani.

La serata, immaginata come uno spettacolo da destinare alla tv, dove però è finita solo una scheggia ininfluente, considerava, con sorpresa dei presenti, i vincitori come delle semplici comparse, fra una scena e l'altra dello spettacolo di mediocre qualità e del tutto fuori luogo per l'insulsa trama narrativa, con il compito di allietare la serata con le loro esibizioni musicali, laddove invece dovevano essere loro i protagonisti.

A fine serata, discorsi di rito e premiazione ufficiale: ad ognuno una scultura, il cui peso ha messo in difficoltà le ancor esili braccia di cantanti o strumentisti, quasi tutti giovanissimi.

Dovrebbero seguire a quella serata, i concerti-premio previsti. Non si sa se e quando accadrà, ma si spera che quanto promesso venga mantenuto.

Ora, poichè l'inutilità di quelle serata non serve sottolinearla, ci permettiamo di fare una proposta, una modesta proposta, non sappiamo se più o meno costosa, sicuramente più opportuna e più utile ai vincitori.

Il ministro Moratti che istituì tale premio si proponeva di segnalare i talenti e farli conoscere. Ma

nella maniera in cui si è svolto, complice anche la inesistente comunicazione, ai premiati non viene nessun vero beneficio.

Perché allora non pensare ad eliminare quella serata ed a sostituire quegli inutili trofei scultorei - l'una e l'altro, per la verità, anche un po' kitsch - con borse di studio da destinare ai talentuosi allievi e da spendere in uno stage di perfezionamento? Sarebbe, inoltre, opportuno che fosse il Ministro a ricevere quei bravissimi artisti in occasione della premiazione, e a dare di persona le borse di studio. Intanto, visto che nessuno ha avuto modo di conoscere i loro nomi, rimediamo noi.

Ecco l'elenco completo dei vincitori dell'edizione 2009, con la segnalazione dei Conservatori di provenienza: Coro (Coro del Conservatorio Bellini-Palermo); Chitarra (Giuseppe Zinchiri-Sassari) Arpa (Silvia Vicario -Udine); Violino (Greta Medini -Vibo Valentia); Violoncello (Attilia Cernitori Kiyoko - Firenze); Musica da camera(Quartetto di percussioni -Trapani); Percussioni (Stanislao Marco Spina-Lecce); Musica elettronica

(Francesco Abbrescia-Bari); Organo (Stefania Mettadelli-Parma); Saxofono(Alessandro Trianni-Lecce); Musica Jazz(Sala's Quartet-Benevento); Pianoforte (Irene Veneziano- Milano); Canto(Maria Laura Martorana L'Aquila); Strumenti antichi(Ensemble-Castelfranco Veneto); Mauro Spinazzè-Castelfranco Veneto); Composizione (Alberto Schiavo-Padova).

Quattro secoli fa la musica occidentale approdava in Cina

UNA TASTIERA PER IL FIGLIO DEL CIELO

Un gesuita maceratese, Matteo Ricci, quattro secoli fa, ‘espugnò’ Pechino armato di fede cristiana e di alcuni preziosi doni per l’imperatore, l’invisibile ‘figlio del cielo’. Per la prima volta i cinesi della corte imperiale ascoltarono il suono di una tastiera. A quattrocento anni dalla morte del grande missionario di fede e cultura, si torna a parlare della sua eccezionale impresa, anche attraverso un film, presentato di recente alla Biennale di Venezia, ed una mostra documentaria a Treviso. La storia dello storico approdo.

di **Leonardo Pierantonio**

24 gennaio 1601. Quel memorabile giorno di quattro secoli fa, un gesuita italiano, maceratese d’origine, padre Matteo Ricci giungeva a Pechino, dopo che con altri confratelli aveva aperto la prima ‘missione’ cattolica in Cina, a Zhaoqing nel 1583, e successivamente, una seconda nella capitale meridionale dell’impero: Nanchino, di dove preparò la marcia di avvicinamento alla capitale del nord, la città imperiale, Pechino.

Se Marco Polo aveva fatto conoscere all’Occidente il grande paese asiatico, attraverso il suo resoconto ne *Il Milione*, con Matteo Ricci la Cina incontrò l’Europa, il ‘paese dell’oceano occidentale’, venendo a conoscenza oltre che della religione, il Cristianesimo, anche della scienza e delle arti. Fu un incontro storico patrocinato dal nostro gesuita, primo occidentale ad essere citato nelle antiche storie delle dinastie cinesi.

Padre Ricci aveva preparato a lungo e minuziosamente lo sbarco a Pechino, residenza dell’imperatore. Ed anche se non poté mai vederlo di persona - era proibito ai sudditi e, a maggior ragione, agli stranieri - ben sapeva che un’accoglienza positiva della corte imperiale avrebbe favorito la presenza dei gesuiti in Cina. Aveva perciò imparato alla perfezione il cinese, vestiva cinese, conosceva di quell’immenso popolo usi e costumi, nel tentativo di tradurre l’etica cristiana nella cultura confuciana e buddista. Ne riferì nella sua opera pubblicata postuma, *Entrata nella Cina de’ Padri della Compagnia di Gesù*, e nelle *Lettere*. Così andarono i fatti.

Giunto a Pechino, Li Madou (era il nome cinese di Padre Matteo Ricci), fece pervenire all’imperatore

i suoi doni: “ un *grand’orologio*, un’ *immagine del Salvatore*, ed un’ *altra della B. Vergine*, un *clavicembalo*(clavicordo), non visto più da’ Chini, né udito... ”. L’uomo venuto dall’Occidente offrì dunque al sovrano del grande impero ‘dell’oceano orientale’, due simboli della fede cristiana, le immagini di Gesù e della Vergine, un frutto del grande artigianato applicato alla scienza, quell’orologio che suscitò ammirazione e curiosità nei cinesi, e poi uno strumento musicale (clavicembalo o clavicordo?) che i Cinesi vedevano per la prima volta e il cui suono, di conseguenza, per la prima volta ascoltarono.

I cinesi naturalmente vantavano una ricca tradizione in materia; e Padre Ricci lo sapeva benissimo: “ *Appresso ai Chinesi - scrive - è gran numero d’istromenti musicali, e gran varietà; ma non hanno Organi, né Cembali, o simili strumenti. Le corde da suonare tutte sono di bisso crudo e ritorto; ed insino a qui non sanno farle con le budelle d’animali: tuttavia l’armonia corrisponde alla nostra. Tutta la musica loro è unisona, ignoranti affatto che, per la diversità delle voci, si possa far consonanza. E pur in musica tengono d’haver il primo luogo, la quale con molta superbia dicono, che non consuona alle nostre orecchie. E sebbene presumono nella musica havere il primo titolo, tuttavia quando udirono il nostro organo, e gli altri strumenti, si meravigliarono assai. L’istesso faranno, quando udiranno le varietà, ed il concerto delle nostre voci, le quali insino adesso non sono state intese nelle nostre Chiese...* ”. Il lungo brano riferisce le impressioni del gesuita sulla civiltà musicale cinese ma anche

quelle dei cinesi sulla musica occidentale Deve constatare con sommo stupore che la polifonia vi è sconosciuta – fatto ancor più incomprensibile per un viaggiatore che viene dalla civiltà rinascimentale che della polifonia ha fatto il suo vanto. Ne dà anche una spiegazione: il musicista cinese è convinto che dalla diversità delle voci non possa scaturire una bella consonanza. Altrove an-



nota, ascoltando il loro canto, che :”*Cantano, che puoi dire, che niente siano differenti a noi nel Salmeggiare, perché usano alla Gregoriana a due Chori*”. Il loro canto richiama alla mente del Ricci il salmodiare ‘gregoriano’ occidentale a ‘due cori’ che si alternano.

Altrove, nel ‘diario’ cinese del Ricci, a proposito della polifonia, si legge il parere di alcuni fra i più dotti musicisti cinesi che “*confessavano la sinfonia da’ lor Antichi conosciuta, esser svanita ne’ secoli nostri e solamente restar gl’ istromenti senza l’arte*”. I Cinesi quindi, al dire di alcuni musicisti molto dotti, avevano conosciuto e praticato la ‘sinfonia’ – cioè ‘insieme di strumenti’, come spiega l’etimologia del termine – che avevano in seguito abbandonata; sicchè al tempo di Padre Ricci : “*Tutti questi strumenti – numerosi e diversi per foggia e suono, ndr. - si suonavano uniti con una sorte di concerto, come tu Lettore puoi credere; perché non s’udiva consonanza, ma una dissonante discordia*”. Durante la permanenza a Nanchino, Padre Ricci ribadisce di aver visto ed ascoltato: “*sonar ogni sorte d’istromenti, che erano campanelle, catini di metallo, altri stromenti fatti di pietra, ed altri di pelle, come sono i tamburri, ed alcuni erano fatti di corde di liuto, zam-pogne, ed organi; alli quali non si dava il fiato con mantici ma con la bocca*”.

Una volta a Pechino – la storica data del 24 gennaio 1601 è riportata con esattezza – il gesuita fa giungere all’imperatore, attraverso gli Eunuchi al servizio del ‘figlio del cielo’ i suoi doni; fra i più curiosi, certamente l’orologio ed il cembalo (clavi-

cordo?).

L’orologio, portato nel palazzo imperiale viene montato dai padri aiutati da alcuni Eunuchi. Successivamente gli Eunuchi sono incaricati dall’imperatore di imparare il meccanismo di funzionamento dell’orologio che batteva le ore suonando. Gli Eunuchi riferirono al sovrano che “*quell’orologio era invenzione di grand’artefici, ritrovata per conoscere,*

senza ministero d’alcun’huomo, l’hore del giorno e della notte, perché con suono della campana da se stesso le mostrava”. La corte intera restò senza parola dinanzi a quel grande orologio che, da solo, senza opera di uomo, segnava le ore con il suono della campana. Ed anche l’imperatore fu molto impressionato se ordinò, una volta montato e fatto funzionare, che gli fosse recato quel singolare dono venuto dall’Occidente – “*una campana che suona da sé, così chiamano l’horologio*” - e tale fu il suo gradimento che “*accrebbe il salario agli Eunuchi e non voleva che si levasse dalla sua presenza; e si ricrea grandemente nel vederlo ed udirlo*”.

A quel punto l’imperatore avrebbe desiderato conoscere di persona i padri gesuiti – Padre Ricci era accompagnato da altri missionari – ma essendo per legge vietato che chicchessia fosse ammesso al suo cospetto, al di fuori dei suoi più fedeli servitori, ordinò che dei pittori, scelti fra i più bravi, ritraessero i forestieri a grandezza naturale, non risparmiando nessun particolare dei vestiti come del corpo; la curiosità si estese poi, attraverso il medesimo sistema, ai ‘loro palazzi’. Intanto gli Eunuchi incaricati di badare al funzionamento dell’orologio, impararono alla perfezione ogni cosa, e lo accudivano con somma cura, ben sapendo che anche un piccolo errore sarebbe stato ‘ripagato’ con la morte.

Infine il clavicembalo. Innanzitutto è lecito domandarsi se si trattava di clavicembalo o clavicordo, dal momento che nella relazione di Padre Ricci ricorrono ambedue i termini, perchè i due

strumenti pur appartenendo alla medesima famiglia ‘strumentale’, erano diversi per forma e soprattutto per suono. Già da questo possiamo dedurre, senza timore di sbagliare, che Padre Ricci, autentico pozzo di scienza e dottrina cristiana, non era forse altrettanto addentro alle cose musicali. La conferma ce la offrirà lo stesso Ricci.

Per quel che riguarda la corretta identificazione dello strumento, una serie di ragioni ci inducono a pensare che si trattava di un clavicordo.

Innanzitutto la forma più regolare e le dimensioni più ridotte di questo strumento si prestavano assai di più a superare le difficoltà dei lunghi viaggi d’un tempo; c’è poi il suo suono, più ‘espressivo’ se si può dire, rispetto al clavicembalo, e quindi più adatto ad accompagnare le ‘canzoni’ (*Sonate*, le chiama il Ricci) di cui diremo. Lo stesso Ricci, infine, riferendo dell’interesse dell’imperatore per il prezioso ed inusitato strumento, usa talora il termine ‘clavicordo’. “ *Dopo alquanti giorni vennero a nome del Rè quattro Eunuchi a ritrovar i Padri, li quali alla presenza del Rè suonano strumenti musicali, da corde. Questi sono maggiori de’ matematici, perché appresso i Chini il suonare quest’ istromenti è assai cosa onorata, de’ quali dentro al palazzo stà un Collegio numeroso. Questi chiedevano a nome del Rè d’imparare a suonare il Clavicordo, che i nostri haveano con l’altre robbe donato al Rè. A quest’effetto il P. Didaco ogni dì andava da loro, e di scholare ordinario fu fatto Maestro, perché per questa causa havea imparato dal P. Cattani, assai perito nel suonare, perché i Chini in quest’arte di Musica non hanno cosa alcuna di perfettione; sì che non solo imparò di suonare, ma anco d’accordarlo*”.

C’è da pensare, perciò, che il musicista del gruppo era un altro, padre Didaco che divenne il maestro degli Eunuchi. Presa dimestichezza con lo strumento, Padre Ricci che voleva volgere ogni cosa al fine dell’ evangelizzazione, scrisse alcune ‘canzoni’ morali, i cui testi insegnavano la rettitudine e la virtù. E già gli Eunuchi, appena indottrinati nella musica occidentale, manifestano delle preferenze: “ *i suonatori del Clavicordo erano contenti d’una sola canzone, e due de più giovani avevano imparato quanto a loro bastava ed uno insegnava all’altro. Chiedevano che quelle cantilene, che si suonavano su’l Cembalo, si mettessero in lingua cinese. Con quest’occasione il P. Matteo mandò fuori otto iscrizioni delle cose morali, che invitavano alla virtù ed ai buoni costumi, le quali illustrò con sentenze a proposito, tolte dalli nostri Scrittori, e chiamolle ‘Cantilene del Clavicordo’. Piacquero sì che da i più letterati furono*

richieste e rescritte con grand’applauso. Et acciocché si desse soddisfazione a tutti si mandarono alla stampa con altre cose in carattere nostro e Chinese”.

Quello strumento fu tenuto in grande considerazione anche negli anni a venire e dalle diverse dinastie, divenne una storica reliquia, come fa supporre un fatto accaduto quarant’anni dopo, sotto il nuovo imperatore Cciomcen (Ch’ung Chen) succeduto a Uanli, destinatario del dono di Padre Ricci.

Il nuovo Imperatore, ritrovato che ebbe nel tesoro imperiale il prezioso strumento, chiese che gli fosse suonato. Gli Eunuchi dissero che lo strumento non era più in ordine e che alcune corde erano spezzate. Allora l’imperatore diede ordine che si cercasse un missionario, provetto nella musica, capace di ripararlo. A quel tempo in Cina risiedeva un noto missionario tedesco, il P. Johann Adam Schall von Bell; venne chiamato a riparare lo strumento del Ricci, riconsegnandolo all’imperatore in perfetto ordine.

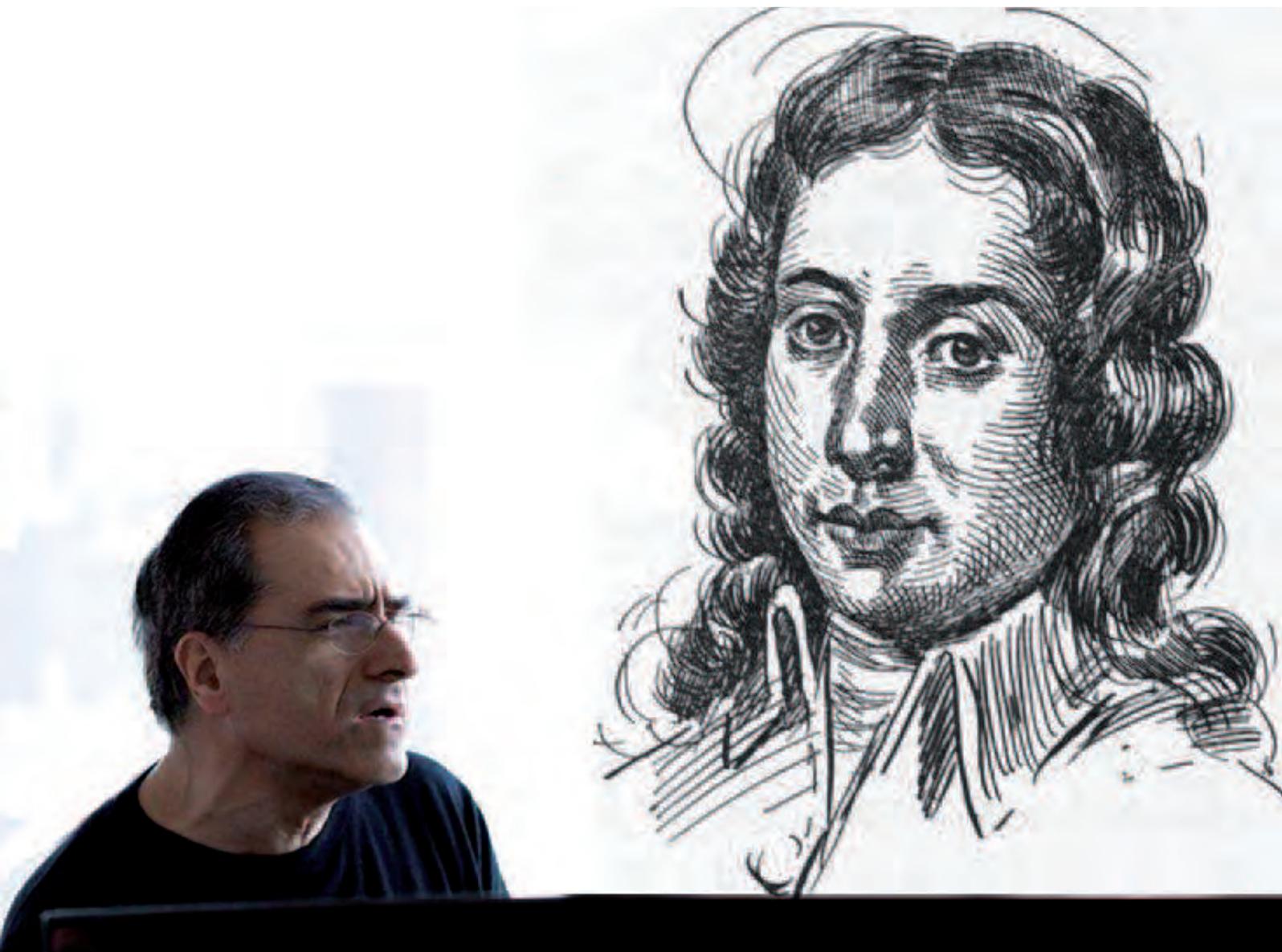
Profittò dell’ occasione per scrivere un metodo per suonare lo strumento in lingua cinese e, su richiesta dall’imperatore, tradusse in cinese l’iscrizione latina incisa a caratteri d’oro sul frontalino dello strumento: “*Laudate Deum in cymbalis bene sonantibus / Laudate nomen eius in choro! In timpano et psalterio psallant ei*”.

Più di un secolo dopo, verso la fine del Settecento, l’imperatore Cchienlom (Ch’ien Lung), faceva mettere fra le migliori produzioni dell’immensa letteratura cinese di tutti i tempi anche le Otto Canzoni di Padre Ricci, con una prefazione dell’autore medesimo:” Nell’anno XXVIII di Uanli, anno chiamato ‘chemze’, io, Matteo, mi recai alla capitale e tra le altre cose offrii all’Imperatore un bel clavicembalo, strumento musicale dell’occidente, che è diverso di forma dagli strumenti musicali della Cina, e quando lo si ‘tocca’ emette suoni curiosi.(anche quest’annotazione del Ricci ci fa pensare che si trattò di un clavicordo, giacchè il suono del clavicembalo risulta certamente meno curioso, ndr.). *L’Imperatore ne restò meravigliato. Per questo i maestri di musica mi parlarono in questi termini: Sonate, ve ne preghiamo, le canzoni del vostro paese che certamente debbono esistere: noi vorremmo sentirle. A cui io, Matteo, risposi: Io straniero, non conosco altre canzoni all’infuori di alcune a sentenze morali nelle quali mi sono esercitato. Ora ne traduco il senso generale nella vostra lingua come qui appresso, notando che rendo solo il senso senza rime, poichè i suoni dei due paesi sono differenti*”.

L'intervista ha luogo ad Aranjuez, nel 1750

L'ISOLA DEI SUONI

ENRICO PIERANUNZI INCONTRA
DOMENICO SCARLATTI



E.P. Buenos dias, Maestro Scarlatti...

D.S. Escarlati, Señor, si no le importa.

E.P. Escarlati?...

D.S. Voy a tratar de decirle Italiano ya que este parece ser su idioma... Dunque gentile signore il mio cognome e nome di battesimo furono di recente ufficialmente mutati per dare ad essi maggior consonanza con il Paese che da più di vent'anni ormai mi ospita, e che io considero a pieno titolo la mia terra di appartenenza, la mia nuova patria. Domenico

Scarlatti, musico napoletano, non c'è più da molto tempo, Señor.... c'è ora "el musico español Domingo Escarlati"...o, se preferite, "Domingo Escarlati, Caballero del Orden de Santiago".

La di lui famiglia, i figli e soprattutto la sua musica appartengono ormai alla terra di Spagna.

E.P Il Vostro dire è per me di estremo interesse Maestro e mi conferma cose che avevo già da un po' udito dirsi.....orbene, Maestro, anzi, Cavalier Escarlati, potete concedermi un po' del

Vostro prezioso tempo?

D.S. In cosa posso servirvi?

E.P. Avrete forse sentito parlare del diffondersi di gazzette che ospitano scritti di vario argomento. Alcune tra queste – come quella per cui mi pregio di scrivere -- amano occuparsi delle cose dell'arte. La Vostra musica, Maestro Escarlatti, è un argomento di grande interesse per i lettori...

D.S. Pensate davvero che qualcuno la conosca e che ad altri importi della mia musica Señor?...Essa non esce mai dalle mura di questi reali edifici. Solo alcuni allievi cui impartisco lezioni ne sanno qualcosa, ma per il resto...E poi, sapete, il tempo passa lentamente in questi pur angusti luoghi e il desiderio di comporre si affievolisce.

Amo suonare, sì, ma non scrivo molto di quello che suono. E infine, Señor, non credo si possa dire della musica molto a parole... essa, se parla, parla di sé stessa...da sé stessa

E.P. Eppure, vogliate perdonare l'insistenza, i pochi che hanno potuto ascoltare la Vostra musica o leggerla nelle poche edizioni scritte che ne esistono - è accaduto non molto tempo fa in Inghilterra - ne parlano come di una sorta di miracolo, qualcosa di veramente speciale.

Alcuni, entusiasti, vollero paragonarla ad un'isola dalla vegetazione lussureggiante, ricca di fiori e colori i più diversi, un'isola di suoni attraversata da languori e dolori e furori, ove tutto raggiunge una particolare, straordinaria intensità...

D.S. Voi siete gentile e generoso Señor e le metafore con cui descrivete la mia musica sono davvero fantasiose e piene di immaginazione.

Deduco poi dal vostro dire che vi sono noti gli Essercizi per gravicembalo da me fatti pubblicare a Londra alcuni anni fa. Ne sono sorpreso e onorato...muchas gracias...ma io sono un musico ormai vecchio, stanco e pieno di acciacchi, anche se in verità non posso negare che la mia passione per il cembalo sia ancora viva.

A ciò molto contribuisce la mia amata regina, Sua Altezza Maria Barbara, di cui sono indegno insegnante e che di continuo mi chiede nuove composizioni da cui poter trarre diletto. Ella stessa, infatti, è esecutrice di straordinaria virtuosità e compositrice di musiche in cui l'immaginazione gareggia con la sapienza.

Ma piuttosto, ditemi voi, ora: da quale terra venite?...

E. P. Vengo dall'Italia Maestro Escarlatti, più esattamente da Roma ...

D.S. Ah l'Italia, Roma...avete dunque fatto sì tanta strada per incontrarmi...Fui a Roma tanto tempo fa, dopo aver lasciato la mia amata Napoli...a Roma

trascorsi anni felici.

Fu là, in quella città piena di sapienza e di storia e, insieme, di una languida, contagiosa decadenza, che potei conoscere i segreti dell'antica polifonia. Fui Maestro di Cappella prima in S.Maria Maggiore, poi, anni dopo, nella Cappella Giulia.

Vi scrissi molta musica, sacra e profana, vi conobbi la mia prima consorte, vi nacquero i miei primi figli...Fui anche in altre amene città italiane, a Firenze, a Venezia ...luoghi lontani, nello spazio e nel tempo. Il mio cuore se ne è separato ormai, ma in qualche remoto suo angolo un po' di quei cieli, dei suoni di quelle genti, è rimasto.

E non vi nascondo che quando tocco il mio cembalo, ritmi di danza e canti di quelle terre affiorano qua e là tra le mie dita, come dolci carezze che scaldano l'animo...

E.P. E' forse da queste evocazioni che nasce l'originalità della Vostra musica, Maestro Escarlatti?... Si dice infatti, e si scrive, che la Vostra musica sia unica tra le musiche di questo secolo. E che risulta pressoché impossibile trovare scuole da cui discenda o generi cui assomigliarla. Le Vostre composizioni, Maestro Escarlatti, sembrano insomma recare un'impronta che è unicamente vostra, e si dice vivano di una misteriosa vita propria.

D.S. Il vostro dire mi lusinga, Señor...solo puedo dar gracias de nuevo... ma alla vostra domanda non so rispondere.

Non mi curo di essere originale e non so dell'origine o dell'originalità della mia musica.

E per essere sincero di cuore e di mente aggiungo, amico, che la mia musica arriva quando essa stessa vuole ed è solo allora, quando essa me lo chiede, che poggio le mie mani sul cembalo e le lascio andare dove vogliono. Poi, quando sento che esse combinano i tasti in una guisa che ha per me significato, decido di prendere penna d'oca e inchiostro e mi ingegno di vergare su carta quello che da me è stato inventato o si sta inventando. Ma di questo significato, Señor, non so nulla, non saprei trovar parole per descriverlo, so solo, per certo, che esso è là, quando c'è o mi pare che ci sia. E ogni volta è per me un nuovo stupirmi...

E..P. Alcuni chiamano la Vostra musica "Barocca", aggettivo usato di frequente anche per denotare il secolo in cui per sorte Vi è toccato di vivere...

D.S. "Barocco"?...che strana, inconsueta parola...devo averla sentita pronunciare al tempo del mio soggiorno in Portogallo.

In quel lontano Paese questa parola vuol dire infatti originariamente - pensate - "perla irregolare".

Si vuole dunque affermare, Señor, che la mia musica sia una "perla irregolare"?

Prendo questo come una lode...epperò chi può dire che la mia musica sia irregolare?...ci si vuol forse riferire con questo bizzarro attributo all' armonia, ai ritmi o alla forma delle mie composizioni?

La mia musica prende la forma che io le do, o forse quella che essa stessa vuol prendere, ed essa non è né regolare né irregolare, è quella che ha da essere, e non può essere altrimenti, Señor.

E.P. Il Vostro far musica sembra, da come ne date contezza, un continuo, incessante e imprevedibile movimento... una potente trascolazione in suoni di affetti, di stati d'animo... può forse essere questo il senso della cosiddetta Vo-

mio tempo, avvezzi a suonare il clavicembalo o l'organo, sono abili nel suonare all'improvviso...

E.P. Si racconta anche, Maestro, che quando eravate a Roma, Voi foste protagonista di una singolare tenzone musicale, una sfida d'improvvisazione in cui Vostro avversario era il musicista germanico Giorgio Federico Haendel, grande rappresentante della tradizione organistica di quella terra...

D.S. Dunque mi costringete ancora a ricordare, Señor...sì, conobbi il Signor Haendel a Venezia molto tempo fa. Era l'inizio di questo secolo ed eravamo entrambi molto giovani....Lui era già musicista



stra musicale irregolarità?...

D.S. Di nuovo, Señor, mi mettete in imbarazzo ... è la prima volta, nella mia vita, che mi trovo a parlare della mia musica e la cosa, ad esser franco, non mi riesce affatto agevole. Voi dite di affetti, stati d'animo...la verità è che la musica mi abita, Señor, e che quando essa vuole parlare io la lascio parlare e mi dimentico di ogni altra cosa al mondo e tutto il mio me è dentro essa. E' stata ed è il mio gioco, il mio sogno, la mia catarsi forse...altro non so dirvi.

E..P. Voi, Maestro Escarlatti, amate improvvisare?...

D.S. Ciertamente, Señor, me gusta mucho...improvvisare è nel campo della musica l'attività più dilettevole ed è la più prossima al comporre...senza l'improvvisare il comporre non potrebbe essere ...

E. P. Si dice che nel suonare all'improvviso Voi abbiate raggiunto un'abilità straordinaria...

D.S. Anche di questo vostro dire vi rendo grazie. Ma è bene sappiate che tutti i colleghi musicisti del

di grande fama e si diceva fosse uno straordinario improvvisatore. Ne ebbi conferma una sera in occasione di un carnevale in quella città. Lo sentii suonare il cembalo e ne rimasi davvero impressionato: quello che riusciva a fare sulla tastiera era, Señor, realmente diabolico...Qualche anno dopo, trasferitomi a Roma, venni a sapere che anche lui risiedeva ed operava lì. In verità non avevo in grande simpatia quel gigantesco musicista, molto arrogante e pieno di sé e se fosse stato per me non avrei di certo mai neanche pensato ad un'ateneo musicale con lui. Quel genere di competizioni sono del tutto estranee al mio temperamento, Señor... Non si improvvisa contro qualcuno, si improvvisa per sé, per cercare in solitudine qualcosa che a volte neanche si sa se c'è. Insomma, a parte qualche occasionale incontro, ognuno si dedicava alle proprie attività. In città però si sapeva della nostra cordiale...non-simpatia, e molto si sussurrava della nostra differenza di carattere. In breve, fu Sua Eminenza il Cardinale Otto-

boni, grande appassionato dell'arte dei suoni, ad avere l'idea di una tenzone musicale. Non potei rifiutare il suo invito e seppur a malincuore mi lasciai convincere ad accettare la sfida...

E.P. Come andò?...

D.S. Il mio amico sassone fu straordinario all'organo, ma io credo di aver dato prova superiore alla sua sul clavicembalo...mi giovarono molto in quell'occasione gli insegnamenti preziosi dei miei grandi maestri italiani, Francesco Gasparini, Bernardo Pasquini e, naturalmente, quelli di mio padre Alessandro. E ancor più mi giovò forse - perdonate il parlare un po' arrogante - il desiderio imperioso di mostrare quello che io stesso non sapevo essere in grado di inventare...ricordo che a un certo punto mani cuore e mente si fecero una sola cosa e dal mio cembalo uscirono musiche del tutto fuori dell'ordinario...così si dice mi accadde.

Gli astanti erano stupefatti di quei miei suoni e alla fine della mia improvvisazione lo stesso musico germanico venne da me ad esprimere tutta la sua ammirazione per la musica che avevo inventato sul cembalo...

E.P. Già, Vostro padre Alessandro, Maestro Escarlati...come erano i Vostri rapporti con un padre anch'egli musico e certamente musico di non poca importanza?

D.S. La nostra numerosa famiglia, i miei fratelli e sorelle, tutti ci dedicammo alla musica sotto la guida esperta e appassionata del nostro caro genitore. Attraverso lui la musica mi scelse, Señor...poi, subito dopo, fui io a sceglier lei...ed essa mi fu sempre, e tuttora mi è amica e compagna fedele.

E.P. Ancora qualche domanda, Maestro: avete

mai sentito parlare di una musica improvvisata chiamata "jazz"?....

D.S. Che oscura parola...quale il suo significato?

E.P. Oscuro anch'esso in verità...denota comunque una musica improvvisata di grande ritmo, piena di vita e spirito di danza, ricca di umori, i più differenti e cangianti.

D.S. Dalla vostra descrizione mi sembra di poter immaginare suoni non dissimili da quelli che io medesimo improvviso e compongo...

E.P. E' una musica nata nella parte settentrionale delle Americhe...

D.S. Non ne ho notizia, ma non mi stupisce.

L'improvvisazione è universale, Señor, può essere praticata da uomini di ogni nazione, senza distinzione di razza.

Sempre essa è il primo passo verso l'invenzione di ogni musica. ed è, credetemi, un'arte nobilissima.

E.P. Che cosa direste se un giorno un musico improvvisatore utilizzasse i Vostri temi o i ritmi delle Vostre composizioni per improvvisare a sua volta?

D.S. Gliene sarei molto grato Señor...Vorrebbe dire che questo improvvisatore ha ritrovato in quei temi e ritmi le luci e le ombre, il sole e la vita e la danza che io stesso ho improvvisato al cembalo e poi rappresentato sulla carta da musica...e vorrebbe dire che tutto questo ha generato, attraverso lui, altra vita e sole e danza.

E.P. Vi rendo le mille grazie, Cavalier Escarlati. I nostri lettori saranno felici di leggere queste Vostre parole sulla nostra gazzetta...

D.S. Fué un placer, Señor.

SCARLATTI SUONA CON PIERANUNZI

Nell'intervista immaginaria di queste pagine, Enrico Pieranunzi ha incontrato il grande compositore ad Aranjuez, nel 1750. Ora è il compositore in persona che, nel corso di un suo viaggio in Italia, nel 2009, passando per Roma, si ricorda di quel curioso intervistatore e pianista jazz e vuole incontrarlo. Si incontrano, ma né l'uno né l'altro hanno voglia di parlare ancora; ambedue, invece, muoiono dalla voglia di sidersi al pianoforte - Scarlatti deve accettare il nuovo strumento, perché il clavicembalo dei suoi tempi è scomparso - e suonare insieme, o a rotazione. Detto fatto. Si siedono. Comincia Scarlatti. Per primo prova a sentire cosa ne è di una sua Sonata sul grande strumento moderno. Non si sbilancia. Pieranunzi allora prende la palla al balzo, nel tentativo di convincere il suo illustre interlocutore, sulla efficacia del nuovo strumento. Risuona quella stessa Sonata. Scarlatti tace; quando finalmente fa un cenno di gradimento, Pieranunzi si lancia nella sua più ardita missione di convincimento. Suona le sue Sonate: una, due, tre... alla quarta, prima di cominciare la Sonata di Scarlatti, attacca ad improvvisare, nel tentativo di far uscire pian piano, dalle sue mani, il profilo della nuova Sonata. Poi, finalmente, soddisfatto, la suona da cima a fondo. Altrettanto fa il compositore, che sembra volersi misurare, nel linguaggio, con Pieranunzi. Il quale, ispirato dalla presenza del compositore-improvvisatore che solo il nostro tempo ha riconosciuto grandissimo, riprende a suonare ecc... L'operazione che Enrico Pieranunzi ha compiuto con il suo CD scarlattiano, edito da CAM/Jazz oltre che nuova è sorprendente. Ha scoperto, data la familiarità con quel tesoro di sonate, la 'fisicità' di quella musica - se ne è convinto dai continui cambi di ritmo, dalle asimmetrie, dalla vitalità - e forte del bisogno di comporre 'in tempo reale' s'è lanciato nella bella, riuscitissima impresa. Scarlatti ha anche elogiato il pianista Pieranunzi. Di fronte a tale autorevole giudizio, noi - modestamente - non possiamo che convenire. (P.A.)

ENRICO
PIERANUNZI
DOMENICO
SCARLATTI



Teatro alla Scala. Foto Lelli e Masotti

RITORNO DI CLAUDIO MONTEVERDI



di G. Francesco Malipiero

Vorrei sapere se certi indomiti rocciatori quando sono ancora a pochi metri sul livello del mare, si rendono veramente conto delle difficoltà e dei pericoli che li attendono e se vale la pena di sopportare tanta fatica quando la vittoria non può essere spirituale. Infatti essi quasi sempre si arrampicano sulle rocce per conquistare un primato e non per contemplare la grandiosità dei panorami. Nemmeno io immaginavo le difficoltà che dovevo incontrare per dare alla luce tutte le opere di Claudio Monteverdi; ma la cima è stata raggiunta e il panorama che vi si gode è di una inaspettata grandiosità; chè non prima di aver pubblicate tutte le opere del divino Claudio si poteva mostrare qual'era e sotto i suoi molteplici aspetti.

Devo confessarlo: fu un puro caso se l'edizione è stata iniziata; però nel 1902 fu un caso ancora più straordinario se primo fra tutti gli editori dell'Incoronazione di Poppea trascrissi (sia pure soltanto alcuni frammenti) questo melodramma monte ver-

diano. Chi mi consigliò? Nessuno. Ubbidii esclusivamente al desiderio di conoscere il nostro passato e di reagire contro la sopraffazione degli studiosi stranieri che interpretavano a modo loro la nostra musica, tentando di distruggere tutti i nostri sacrosanti diritti di precursori. Fu dunque nel 1902 che ilò genio monte verdiano si mise direi quasi attraverso alla nostra strada, non per impedirci di camminare, ma per fare anzi il nostro passo più franco, più sicuro.

I quaranta durissimi anni passati dopo che con mano tremante aprii la prima volta il codice contariniano del Nerone (chè così è inciso a lettere d'oro sul dorso del manoscritto il titolo della Incoronazione di Poppea senza nome d'autore) e ancora oggi non posso convincermi di essere stato proprio io a trascrivere, facendo atto di volontà, parecchie migliaia di pagine di musica, a correggere, rileggendo infinite volte mille e mille bozze e manoscritti.

Ciò nonostante, uno spirito maligno con beffarda



à mi ha fatto sfuggire alcuni errori, per il farmi disperare. Fu un'amica straniera che mi aiutò per la stampa dei primi volumi che avevo deciso di pubblicare ad Asolo, il paese dei miei sogni. Nel 1926 non ero ancora stato brutalmente ricondotto, come avvenne più tardi, alla realtà e tutto quello che vedevo nel paese della Regina di Cipro corrispondeva esclusivamente alla mia immaginazione. Combinai con quattro viole e un violoncello la lettura dei primi due libri dei Madrigali (1927) al Vittoriale e tale fu la commozione di Gabriele D'Annunzio, che dal terzo tomo in poi volli che l'edizione uscisse "all'insegna del Vittoriale degli Italiani", omaggio molto relativo per chi, come me, conosceva la profonda sensibilità musicale del Comandante, quella nobilissima sensibilità che si manifestava in tutta la sua grandezza quando l'elemento mondano e femminile rimaneva al di là dei cancelli di Cargnacco e il Vittoriale appariva nel suo vero carattere, lasciando il predominio allo spirito di Gabriele D'Annunzio. Ma basta. Non parliamo più di Monteverdi, del divino Claudio, di Claudio da Cremona, dell'incantatore Orfeo, perpetuando un pregiudizio, considerandolo cioè un musicista di eccezione, mentre egli è il più vivo fra i musicisti italiani. Non è colpa sua se gente di tutte le razze lo hanno trascinato per le

fiere vestito con gli abiti che meglio potevano renderlo irriconoscibile, e spesso ridicolo.

Un reggimento di infecondi musicisti ha presentato al mondo il vero Monteverdi. Quante volte non si è sentito dire: "finalmente udremo l'autentico Orfeo, l'autentica Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi?". E se a qualcuno è convenuto mettere in dubbio l'autenticità di un'opera, l'ha fatto valendosi di dubbi o inesistenti testimonianze. Lo spirito monteverdiano è stato metodicamente cancellato, quasi che il suo peso minacciasse l'esistenza dei suoi riesumatori. Se Claudio Monteverdi in alcune opere della sua ultima maniera oggi può sembrar fiacco, spesso povero, egli è che le sue semplificazioni armoniche e contrappuntistiche, qual maldestro cadenzare sono stati poi, durante tre secoli, sfruttati dai compositori di melodrammi, perché la faciloneria molto si confaceva allo sviluppo del teatro cantato, o per meglio dire del cantante di teatro. Ma perché ostinarsi a riconoscere un solo Monteverdi, quello delle opere teatrali, se la sua espressione musicale rimane sempre ad un altissimo livello e non impoverisce, né cambia stile quando scende dal palcoscenico, anzi, non essendo costretta ad accoppiarsi ai grossolani poeti-librettisti, si conserva più pura, più alta ed è espressione squisitamente lirica, sovente con forti

In margine ad un articolo di Gian Francesco Malipiero

di Rinaldo Alessandrini

Ai più è nota la titanica impresa di Malipiero: trascrivere e pubblicare per la prima volta l'intera produzione monteverdiana. Impresa che si merita lodi aggiuntive quando consideriamo il povero stato delle sue cognizioni di paleografia musicale e il periodo storico nel quale tutto ciò ha avuto luogo.

Ma che la musica antica non fosse stata una "riscoperta" di inglesi e olandesi lo sapevamo ormai da tempo. A Malipiero, così come a D'Annunzio, che fu patrono e realizzatore di una monumentale collezione editoriale di musica antica, ed a numerosi altri, va il ringraziamento di noi esecutori italiani di oggi, consci di essere doppiamente eredi di una tradizione che ha saputo man mano riacquistare vigore in ragione dell'orgoglio della nostra cultura.

Non starò quindi qui a criticare Malipiero per le sue considerazioni, che potranno essere facilmente attribuibili al gusto di un compositore, e dunque di qualcuno coinvolto in prima linea nell'attività compositiva e filosofica. E solo a ciò probabilmente andrà attribuito l'equivoco concettuale per il quale Malipiero si stupisce del poco valore musicale delle opere teatrali monteverdiane. Il nostro si tradisce quando racconta delle esecuzioni strumentali da lui organizzate dei primi libri di 'madrigali' di Monteverdi. Errore storico e ideologico fatale: separare la musica dal testo, dopo che il musicista cremonese aveva speso la sua vita per rivoluzionare uno stato di cose allo scopo di legare definitivamente la musica all'emozione della migliore poesia del suo tempo. E quindi, analogamente all'errore di Stravinsky nel suo 'Monumentum pro Gesualdo', Malipiero scorda, trascura, disconosce a priori il valore di una poesia il più delle volte anonima, ma che per Monteverdi seppe essere ispirazione di immagini musicali memorabili: ne cerca il suo intimo significato nel solo assemblaggio di note, non percependo che con ciò il risultato è quello di banalizzarle le composizioni monteverdiane, privandole della loro ragione prima, il testo.

L'insoddisfazione per le opere teatrali viene da sé. Malipiero, oggi, dopo aver letto e riflettuto sulla portata rivoluzionaria delle invenzioni fiorentine, non avrebbe difficoltà a vedere e capire come l'apporto monteverdiano al teatro d'opera fosse stato ancora una volta riformatore, solo a pochissimi anni dalla nascita del nuovo genere. E avrebbe capito che non una Violetta o un Rodolfo gioverebbero al teatro monteverdiano, ma cantanti-attori capaci di ricreare un linguaggio bifronte: la parola che esalta la musica e l'opposto. Mobilità di suono, elastica e imprevedibile espressione, il tutto fuso nel ricreare la verosimiglianza e l'autenticità di situazioni teatrali ancora vere, perché, ancora oggi, profondamente umane.



accenti drammatici, sia negli otto libri di Madrigali che in molte opere religiose? Coloro che nei melodrammi cercano di rimediare alla apparente povertà dei recitativi, arricchendoli con vaghi e melensi contrappunti, dimostrano di non aver capito la ragione per cui i recitativi sembrano statici: essi rappresentano una didascalia cantata indispensabile per la comprensione del soggetto e vanno appunto recitati senza vincoli contrappuntistici, velocemente, in modo da lasciar trionfare la musica dove è indispensabile alla poesia e al dramma. Non due pesi e due misure. Un madrigale come la sestina Lagrime d'amante al sepolcro dell'amato (Sesto libro) è una espressione drammatica quanto il Lamento d'Arianna, anche se materialmente non è inteso per la scena. Dunque lo stile di Claudio Monteverdi ha una grande unità quando si toglia la zavorra del recitativo antimusicale ma imposto dalle vicende dell'azione. La invadenza dell'elaboratore distrugge un grande musicista portando in primo piano un piccolo compositore. Non va dimenticato che il melodramma alla morte di Claudio Monteverdi era ai suoi primi passi e che anche se più della metà dei melodrammi monte verdiani non fosse andata smarrita, essi rappresenterebbero il quinto della produzione del maestro cremonese, quasi una parentesi: spesso musica occasionale.

Liberandosi dagli schemi della Camerata fiorentina, Claudio Monteverdi non è riuscito a superare la fase sperimentale del dramma in musica che mai si è potuto congiungere con la tragedia greca. Il teatro musicale del XVII secolo ha perduto ogni contatto con Ottavio Rinuccini prima che questi cessasse di vivere, e se l'Orfeo di Alessandro Striggio si avvicina di più ad un libretto rinucciano, L'incoronazione di Poppea e Il ritorno di Ulisse in patria, sono due pasticci che il genio monte verdiano ha suo malgrado digerito indipendentemente dalla brutta poesia dei suoi librettisti dilettanti. Fra poco saranno trascorsi trecent'anni dalla morte di Claudio Monteverdi e il miglior modo di celebrare il terzo centenario sarà il riconoscere la grandezza di questo musicista non esagerando il valore delle sue opere drammatiche, né caricarle di ridicoli anacronismi per adattare alle scene del nostro tempo. Meglio sarebbe praticare qualche ritocco ai libretti, conservando invece la vera espressione alla musica di Monteverdi che rappresenta un'epoca e una personalità che fortunatamente, nonostante le offese degli uomini, non ha subito le offese del tempo. Converterà dunque più che celebrare, rivendicare, o meglio ancora vendicare il divino Claudio.

(Da *Scenario. Mensile. Novembre 1942*)

Teatro alla Scala. Foto Lelli e Masotti





Intervista a Rinaldo Alessandrini

ORFEO 'ITALIANO' ALLA SCALA

A metà settembre è andato in scena il primo titolo della trilogia monteverdiana, con Alessandrini sul podio e Wilson regista. IL progetto che coinvolge anche l'Opéra di Parigi, si concluderà nel 2014. Abbiamo intervistato il direttore.

a cura della redazione



Ci voleva un sovrintendente francese per riportare alla Scala Claudio Monteverdi”, sbotta Rinaldo Alessandrini che del prossimo Monteverdi scaligero ha la direzione musicale. E' un progetto pluriennale, da qui al 2014. Prima Orfeo (2009, il 19 settembre il debutto), poi Il ritorno di Ulisse in patria (2011), e L'incoronazione di Poppea (2014) in coproduzione con l'Opéra di Parigi, dove la trilogia approderà, in successione ravvicinata, nel 2013. “Ed è comprensibile - prosegue Alessandrini; all'estero è un'altra storia”. Tanto per fare un esempio, una bella trilogia monteverdiana, affidata alla coppia Pier Luigi Pizzi /William Christie, sta per concludersi al Teatro Real di Madrid, in coproduzione con La Fenice . Alessandrini, clavicembalista, direttore e fondatore dell'ensemble 'Concerto Italiano', noto in tutto il

mondo, un po' meno in Italia; vanta una discografia ricchissima - una cinquantina di titoli da Monteverdi a Vivaldi, da Gesualdo da Venosa a Girolamo Frescobaldi a Bach - e si accinge ora alla sfida più impegnativa della sua già ricca carriera artistica: portare un musicista sommo ma poco frequentato nel tempio mondiale della lirica. **L'impegno con la Scala lo sottoscrisse poco dopo l'arrivo di Lissner, vero?**

“Lissner l'ha strenuamente voluto questo Monteverdi. Lo avrebbe voluto fare nel 2007, al cadere del quarto centenario dal battesimo pubblico dell'Orfeo (1607). Impossibile. Inizialmente lo aveva proposto a John Eliot Gardiner in coppia con Bob Wilson. Gardiner rinunciò immediatamente, forse a causa delle precedenti esperienze di collaborazione con il regista texano (avevano fatto insieme a Parigi Alceste ed Orfeo e Euridice di Gluck). A quel punto Lissner lo propose a me, con l'intenzione di mantenere Wilson.

Prendere o lasciare. Ed io accettai. Innanzitutto per Monteverdi, poi perché lusingato di poter dirigere alla Scala l'intera trilogia operistica di Monteverdi, ed infine perché, lavorare con un regista di genio - quali che siano i risultati - è sempre una bella esperienza. Sempre meglio che lavorare con uno che non sa quel che fa”.

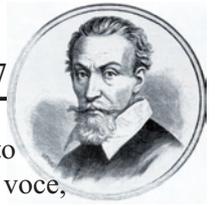
Di Bob Wilson il mondo intero sa quello che fa, sempre e immancabilmente; Wilson, in qualche modo, fa sempre Wilson.

Questo non la spaventa?

“Sinceramente no. Abbiamo avuto qualche incontro prima di iniziare le prove e metà agosto; ho visto più volte i suoi collaboratori e il progetto di regia e spettacolo è pronto in tutti i particolari”.

Vedremo una scena, oppure il teatro sarà spoglio, con una scenografia fatta di luci?

“No, c'è una scena e ci sono anche le luci. Wilson è sempre Wilson, ma non è detto che 'Orfeo' non possa rivelarsi un'opera a lui congeniale. A me interessa che rispetti le regole dell'opera, la più importante delle quali è che i cantanti devono, pur



coinvolti nell'azione, essere sempre concentrati per il canto e non perdere mai la sintonia con la musica; per il resto ha libertà assoluta”.

Ce lo auguriamo, perchè l' Aida che si è vista anche a Roma, era abbastanza deludente.

Absolutamente scordata rispetto alla musica la sua regia. E per la parte musicale, la grandezza della sala del Piermarini non la spaventa?

“Affatto, anzi mi stimola. Rimpolperemo l'orchestra, ovvio, ma senza allontanarci da quella monteverdiana che per l'epoca fu assai ricca e molto varia. Raddoppieremo, invece, gli strumenti cui è affidato il 'continuo', nell'accompagnamento dei recitativi: due clavicembali, due arpe e tre tiorbe. La buca non sarà così in basso come lo è nell'opera tradizionale; i cantanti si sentiranno sostenuti, senza essere sopraffatti”.

Come fa ad espandersi in una sala così grande un canto che si basa sull'espressione, ed ha bisogno di evitare qualunque forzatura?

“E' un fatto fisico, non tanto estetico e di stile. Le prove servono anche a calibrare e dosare la voce; a sua volta il pubblico, una volta in

sala, gli basta poco per sintonizzare l'udito anche in base alla qualità e ricchezza della voce, oltre che al suo volume”.

Cast tutto italiano, finalmente?

“Con la sola eccezione di Orfeo, perché il candidato italiano prescelto, negli ultimi tempi, nonostante lo avessi avvertito di fare attenzione, si è impinguato tanto da essere improponibile per quel ruolo; perciò l'ho sostituito con uno austriaco”.

Cecilia Bartoli quando dice che si può essere una grande cantante anche senza cantare alla Scala, avrà anche ragione – noi non ci crediamo; però, la Scala è sempre la Scala.

“Certo, poter dire: ho diretto alla Scala è sempre un enorme vantaggio per un direttore, perchè resta comunque il più importante teatro del mondo.

Nel caso, poi, di Monteverdi, l'approdo alla Scala può rivoluzionare le abitudini - pigre!- dell'istituzioni italiane.

E, per me, è una sorta di vendetta contro chi, ben sapendo quali meriti ci siamo guadagnati noi italiani nella musica antica, ci costringe di fatto a lavorare soprattutto all'estero”.



Teatro alla Scala. Foto Lelli e Masotti



Considerazioni intorno ad una rassegna bibliografica

L'OPERA DA MONTEVERDI A MONTEVERDI E LA SUA ORCHESTRA (PRESUNTA)

di Alessandro Di Profio

Perché ci si dovrebbe occupare d'orchestra d'opera? Ovviamente, la domanda sfiora la provocazione. Ma di fatto, a lungo gli studiosi del melodramma hanno senza particolari complessi quasi del tutto ignorato una delle componenti pur costitutive dello spettacolo, ovvero l'orchestra. Certo le eccezioni non mancarono - come fu il caso del napoletano Prota Giurleo che sentì quasi l'obbligo patriottico di ricostruire la storia dell'orchestra del San Carlo - ,¹ ma la tendenza fu abbastanza generale. E in fondo stupisce assai poco: tale approccio non era che il riflesso di un impianto estetico fondato sulla priorità, se non esclusività (o almeno credute tali) del canto: il testo veniva percepito come l'elemento costitutivo di questa forma di spettacolo. Pareva, dunque, ovvio occuparsi del libretto, della parola, del rapporto tra testo e musica, e ancora della costruzione melodica, degli ornamenti e delle varianti - tanto di segmenti quanto d'intersezioni se non di pezzi - ma certo l'attenzione all'orchestra di cui si continua a dire correntemente che 'accompagna' i cantanti è molto meno scontata. Eppure la coscienza dell'importanza dell'orchestra per un'opera era ben vivida nei trattatisti settecenteschi. A questo riguardo, è da citarsi almeno la voce 'orchestra' nel *Dictionnaire de musique* (1768) di Rousseau e i lunghi capitoli sull'orchestra e sugli orchestrali negli *Elementi teorico-pratici di musica* (1791-96) di Francesco Galeazzi. Se in tempi recenti siamo tornati ad occuparci d'orchestra d'opera è probabilmente sulla spinta delle ricerche sulla drammaturgia musicale. Parrebbe un paradosso e invece non lo è. L'assunto siglato da Carl Dahlhaus è chiarissimo. *Il concetto di 'drammaturgia musicale' - scrive Dahlhaus - lungi dall'essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient'affatto ovvia. La tesi è questa: in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte*

*(opus), e la costituisce in quanto dramma.*²

Tale riflessione sulla drammaturgia musicale, che ha profondamente influenzato pure molti musicologi italiani,³ ha inevitabilmente condotto ad una nuova riconsiderazione dei parametri dello spettacolo operistico. Ne è scaturita non solo una severa rimessa in discussione della librettologia, ma anche un monito contro la tentazione di valutare l'opera sulla base di un solo parametro. *'E' la musica il fattore primario'*: la musica appunto e non solo il canto.

Che vi sia una connessione tra gli studi di drammaturgia musicale e quelli recentissimi sull'orchestra d'opera è, ovviamente, un punto di vista soggetto a discussione; pare, invece, inconfutabile l'attenzione crescente riservata all'orchestra d'opera di cui il gruppo di lavoro, incoraggiato nell'ambito dell'attività dell'ESF, è stato tanto il punto d'arrivo quanto il motore di successive ricerche.⁴ Se i tre volumi scaturiti sono incentrati sull'Ottocento, la summa riunita da John Spitzer e Neal Zaslaw completa invece il quadro per l'orchestra tra Sei e Settecento.⁵

Il caso di Monteverdi è ovviamente centrale in una ricerca sull'orchestra dell'opera delle origini. La sua posizione dominante in tale campo di studi è doppiamente ovvia: da una parte in quanto compositore "maggiore", e per altro tra i primissimi a cimentarsi con il nuovo genere di "teatro in musica", e d'altra parte per la cura che nutrì proprio per l'orchestra. È noto infatti che Monteverdi indicò con particolare precisione gli strumenti nella partitura a stampa dell'*Orfeo* dove gli "Stromenti" da impiegarsi - non necessariamente i medesimi di quelli effettivamente indicati successivamente nel corso della partitura - compaiono accanto ai "Personaggi": 'duoi gravicembali, duoi contrabassi de viola, dieci viole da braccio, un arpa doppia, duoi violini piccoli alla francese, duoi chitaroni [*recte*:



tre], duoi organi di legno, tre bassi da gamba, quattro tromboni [*recte*: cinque], un regale [più d'uno] duoi cornetti, un flautino alla vigesima seconda [*recte*: due], un clarino con tre trombe sordine⁶. Aggiungiamo pure: 'duoi violini ordinari da braccio' e 'ceteroni'.

Gli strumenti rispondono ad evidenti criteri espressivi e simbolici, come è il caso dei tromboni che evocano la dimensione infernale. Organo e chitarone è l'organico su cui canta all'atto II la Messaggera, poi utilizzato da Orfeo ('Tu se' morta...') e i due Pastori nel coro finale ('Chi ne consola...'). Ritroviamo ancora l'organo di legno associato ad Orfeo nell'atto III. Le didascalie sono pure particolarmente dettagliate ed emerge l'evidente preoccupazione di evocare precise atmosfere. Già Doni cita nel *Trattato della musica scenica* come esempi degli 'odierni musicisti' i casi della *Rappresentazione d'Anima et Corpo* di Cavalieri e dell'*Orfeo* di Monteverdi i cui autori 'pare che [...] diano per consiglio di mettere in opra quasi ogni sorte di questi instrumenti, e in gran numero'⁷.

In realtà, l'*Orfeo* di Monteverdi si riallaccia alla tradizione dell'intermedio rinascimentale di cui prolunga le convenzioni in materia strumentale. La nuova orchestra veneziana della seconda metà del Seicento si barricò intorno ad un numero limitato di strumenti: la limitazione fu tanto numerica quanto coloristica: il monocromatismo prese rapidamente il posto del policromatismo rinascimentale. Secondo Prunières,⁸ l'orchestra del San Cassiano disponeva di sedici strumentisti; in realtà, gli organici ricostruiti soprattutto sulla base dei documenti d'archivio lascerebbero pensare ad un numero ancor più ridotto. Sulla base dei documenti di Marco Faustini, impresario veneziano, Beth L. e Jonathan E. Glixon hanno rintracciato la presenza costante, negli anni 1650-1660, degli strumentisti seguenti: 2 (o 3)⁹ clavicembali, 1 tiorba, 2 violini, 1 violone.¹⁰ Un caso celebre è quello della tromba: è sì evocata dai libretti, ma di fatto sono gli archi a realizzarne le figurazioni marziali.¹¹

Il caso del *Nerone* di Carlo Pallavicino (1679) per cui stando ad una cronaca del *Mercurio galante* furono impiegati quaranta strumentisti parrebbe o un'eccezione o il punto d'avvio di una nuova sensibilità che porterà ad incrementare gli organici strumentali.¹² Perché l'orchestra seicentesca conobbe una fase di semplificazione rispetto agli organici precedenti? Gli storici della musica non concordano sulle motivazioni. L'apertura dei teatri pubblici potrebbe avere spinto gli impresari a fare economie sull'orchestra, sapendo invece di non potere lesinare mezzi sulla composizione della troupe

dei cantanti. Oppure, assistiamo, proprio con Monteverdi, all'emergenza di una nuova estetica fondata sull'espressione di passioni attraverso nuovi codici senza il ricorso al simbolismo strumentale. È in particolare la tesi di Robert L. Weaver che fa coincidere il nuovo idioma con il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.¹³ Abbiamo tentato di delineare brevemente l'evoluzione dell'orchestra di Monteverdi, mettendo insieme opere tanto distanti tanto per il contesto estetico quanto per le condizioni produttive. Infatti, è fin troppo noto - e non vale la pena di ritornarci - che l'*Orfeo* da una parte e, poniamo, *L'incoronazione di Poppea* dall'altra, appartengono non solo a due periodi di creazione di Monteverdi, ma a due vere fasi storiche: l'uno si riallaccia al contesto privato con prodotti spesso celebrativi che la musicologia anglosassone ha indicato come 'festival operas'¹⁴, l'altra al contesto dei teatri pubblici. Ovvero, due mondi. Il titolo scelto da Richard Taruskin, 'Opera from Monteverdi to Monteverdi'¹⁵, non ha nulla di provocatorio. E non stupisce che Ellen Rosand consacri il suo recentissimo lavoro alle opere del periodo veneziano, senza curarsi della produzione di Mantova, appunto perché allogena.¹⁶

Ma poniamo allora, quasi in conclusione, una domanda che avrebbe rischiato di apparire solo come una provocazione gratuita all'inizio di questo rapido excursus: nel caso dell'*Orfeo*, si può parlare in maniera propria d'orchestra? Ovvero, si ha già nell'opera del 1607 un'orchestra secondo le nostre prerogative moderne? Parrebbe proprio di no. Gli studi di Nathan Broder¹⁷ e più recentemente di Neal Zaslaw¹⁸ insieme alle indagini etimologiche di Martin Staeheling¹⁹ concludono che quella dell'*Orfeo* è un'orchestra solo nel senso etnomusicologico, ovvero come insieme di strumenti, nella cui categoria sono inglobati i *consorts* rinascimentali.²⁰ L'orchestra vera e propria si definisce progressivamente solo negli ultimi decenni del Seicento: la sua 'nascita' non corrisponde ad un momento identificabile né nel tempo né in un'area geografica, ma essa è piuttosto un processo che occupò ampiamente tanto il Seicento quanto il Settecento.²¹ Sulla base tanto di osservazioni d'orchestrazione (la centralità della famiglia dei violini), di scrittura, quanto d'organizzazione interna (la presenza di un leader), Zaslaw ha indicato otto parametri che permettono di definire un'orchestra. E, come è stato più volte, ripetuto, l'*Orfeo* non corrisponde affatto a tale orchestra 'moderna'; pure le opere veneziane non rispondono pienamente a tali parametri, tuttavia costituiscono un av



vicinamento verso la nuova idea d'orchestra imposta dai teatri pubblici.

Va, in sintesi, notato che il sistema veneziano dopo l'apertura, nel 1637, del San Cassiano²² ad un pubblico pagante contribuì sensibilmente alla definizione di un nuovo assetto d'opera i cui effetti sull'orchestra furono inevitabili. Innanzi tutto, venne favorita la stabilità degli strumenti, mentre le troupe dei cantanti variavano sensibilmente da una stagione all'altra. Inoltre, il compositore assunse un ruolo di direzione, come per esempio fu il caso di Cavalli al San Cassiano. Infine, s'installò definitivamente l'abitudine, mai più rimessa in discussione nel corso dei secoli, di un trattamento pecuniario estremamente vantaggioso per i cantanti a discapito degli strumentisti.²³

Si diceva, due mondi. *Orfeo e L'incoronazione di Poppea* corrispondono a due capitoli distinti ed indipendenti della storia dell'opera. Anche la conce-

zione dell'orchestra non poteva essere la medesima.

Proprio mentre le 'esecuzioni storicamente fondate' s'impongono, valeva probabilmente la pena di ricordare che evocare una presunta 'orchestra monteverdiana' è anacronistico o per lo meno dubbio. Innanzi tutto perché l'orchestra non ha assunto ancora né le fattezze né le funzioni che noi oggi siamo soliti attribuirle; e poi perché l'orchestra di Mantova e quella di Venezia, pensate da Monteverdi, non possono in alcuno modo essere confuse: l'una era lussureggiante, l'altra essenziale. Dunque, nel caso delle due opere monteverdiane per Venezia, l'aggiunta di strumenti a fiato pur non indicati in partitura o l'incremento indebito di archi, a cui si lasciano andare alcuni direttori odierni pur attenti ai codici della prassi esecutiva "originale", non hanno alcuna legittimità storica. ■

NOTE

1 Ulisse Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento*, Napoli, Artigianelli, 1927.

2 Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, ed. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, p. 79.

3 Basterebbe citare il contributo di Lorenzo Bianconi con la cura del fondamentale volume miscelaneo: *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986 (si veda l'introduzione, pp. 7-51). E i saggi di Fabrizio Della Seta, oggi confluiti del suo "... non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale, Roma, Carocci, 2008 (in particolare la prima parte con la nuova lettura di alcune opere che credevamo ormai fin troppo note: *Ernani*, *Aida*, *Macbeth*, *Il trovatore* e ancora *Le nozze di Figaro*). Un recentissimo contributo alla drammaturgia musicale è poi: *D'une scène à l'autre*, vol. 2: *La musique à l'épreuve du théâtre*, ed. Damien Colas e Alessandro Di Profio, Liège, Mardaga, 2009.

4 *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1/1-2: *The Orchestra in Society*, vol. 2: *The Orchestra in the Theatre – Composers, Works, and Performance*, ed. Niels Martin Jensen e Franco Piperno, Berlin: Berliner Wissenschafts Verlag, 2008. Sempre per l'orchestra ottocentesca, un contributo essenziale è stato quello coordinato da Franco Piperno: *Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, "Studi verdiani", 11 (1996), pp. 119-221.

5 John Spitzer e Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

6 Traggio l'elenco da Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino: EDT, 1985, p. 104.

7 Cit. in *Ibid.* p. 373: "Nell'azioni cantate, dove mi son trovato qui in Roma e in Firenze, ho veduto quasi indifferentemente adoprare ogni sorte d'istrumento più nobile, clavicembali, viole, tiorbe, liuti, lire e che so io? ma in particolare i calvicembali di forma grande, avendosi per opinione che senza essi non si possa fare perfetta armonia, attesoché vi si trova ogni sorte di consonanze e si suonano comodamente con l'esempio innanzi, e finalmente perché oggi regnano assai [...]".

8 Henry Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au xviiiè siècle*, Paris: Rieder, 1931.

9 Le funzioni dei tre clavicembalisti non sono state chiaramente attribuite: probabilmente, il primo (quello pagato meglio), di solito il compositore, eseguiva più o meno recitativi ed arie in alternanza con il secondo; mentre il terzo suonava solo nelle sezioni strumentali o nei balletti. Cfr. Beth L. e Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 222.

10 *Ibid.*, pp. 350-352.

11 In un solo caso, i libri dei conti di Faustini menzionano "trombetti" in aggiunta alla lista dei musicisti, cfr. *Ibid.*, p. 222. Sulle arie con trombe, cfr. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1991, 328-322.

12 Janet E. Beat, *Monteverdi and the Opera Orchestra of His Time*, in *The Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold e Nigel Fortune, London: Faber and Faber, 1968, pp. 277-301: 285.

13 Robert L. Weaver, *The Orchestra in Early Italian Opera*, *JAMS*, 17/1 (Spring 1964), pp. 83-89: 88.

14 cfr. Edward H. Tarr - Thomas Walker, 'Bellici carmi, festivo fragor': Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, "Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft", 3 (1978), pp. 143-203: 148; Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, op. cit., p. 10.

15 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2: *The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2005, cap. 20, pp. 1-34.

16 Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 2007.

17 Nathan Broder, *The Beginnings of the Orchestra*, *JAMS*, 13/1-3 (1960), pp. 174-180.

18 Neal Zaslaw, *When Is an Orchestra Not an Orchestra*, "Early Music", 16/4 (Nov., 1988), pp. 483-495.

19 Martin Staehelin, *Orchester*, in *Handwörterbuch der musicalischen Terminologie*, ed. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972.

20 Basandosi sui principi di omogeneità e di colore, Silke Leopold arriva a conclusioni analoghe pur lasciando intendere che vede nell'orchestra dell'Orfeo, in particolare nell'uso delle "dieci viole da braccio", "the starting point of the modern orchestra": Silke Leopold, *The Orchestra in Early Opera*, "The Musical Quarterly", 80/2 (Summer, 1996), pp. 265-268: 266.

21 John Spitzer, *The birth of the orchestra in Rome – an iconographic study*, "Early Music", 19/1 (February, 1991), pp. 9-27: 9.

22 Beth L. e Jonathan E. Glixon, op. cit., pp. 150-162 (in particolare, 160-161) e 224. Si veda pure: Lorenzo Bianconi - Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, "Early Music History", vol. 4 (1984), pp. 209-296.

23 Beth L. e Jonathan E. Glixon, op. cit., p. 349.



E' QUI LA MUSICA ?

La Fiera del Levante 2009, la più importante campionaria di scambi commerciali tra l'Italia e il Mediterraneo, ha per la prima volta aperto un importante spazio dedicato alla musica, di ogni genere e ogni epoca: "E' QUI LA MUSICA", destinato, secondo le dichiarazioni del presidente Lacirignola a divenire un appuntamento fisso e sempre più importante. In effetti, oltre a 'Mondomusica' di Cremona, mancano del tutto appuntamenti fieristici dedicati alla musica in Italia e il modello più vicino sembra quello della parigina 'Musicora', sul cui futuro c'è incertezza.. Se consideriamo che, tra i tanti generi di musica, un ampio spazio era dedicato alla musica cosiddetta "classica" o comunque di qualità, si comprende l'importanza di una simile rassegna ospitata in una Fiera che conta 1 milione di visitatori.

Manifestazioni concertistiche affidate ai quattro conservatori di musica della Puglia (Bari, Monopoli, Foggia e Lecce) e una doppia mostra didattica realizzata dal Centro ricerche musicali 'Casa Piccinni' di Bari, dedicata al pugliese Farinelli e a Piccinni e Paisiello, nel loro rapporto con la Francia (in collaborazione con l'Alliance Française). Ma le iniziative più importanti e numerose sono venute dal Festival di Musica Antica del Mediterraneo Mousiké. Il 15 settembre, poi, una la Giornata di studi sul tema: "L'editoria musicale tradizionale e multimediale in Italia: problemi e prospettive". Alberto Basso ha raccontato le origini del suo lavoro di direttore della enciclopedia musicale Utet (DEUMM) e la creazione dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte; Giovanni Carli Ballola ha tracciato un inedito panorama vissuto "dal vivo" dei libri di musicologia disponibili in Italia tra il 1940 e il 1970; Annalisa Bini ha presentato le variegate attività editoriali dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma; Ilaria Narici, direttore editoriale di Ricordi, oggi Universal Music MGB Publications, ha tracciato un quadro delle possibilità di sopravvivenza del settore classico grazie alle rendite dei settori più commerciali; Silvio Malgarini ha fatto la storia delle edizioni LIM di Lucca, in catalogo oltre 400 titoli spe-

cialistici; Roberto De Caro, fondatore e presidente della Ut Orpheus di Bologna ha sottolineato la facilità di lavorare con l'estero nel settore della stampa di partiture, che non necessitano di traduzioni; Pierfranco Moliterni, dell'Università di Bari, ha lanciato uno sguardo sulle collane per le università italiane; Danilo Prefumo, direttore artistico della Dynamic, ha descritto le linee guida di una casa che ha prima investito su rarità discografiche specie in campo operistico e ora sul dvd d'opera con risultati confortanti; e, infine, don Antonio Parisi (responsabile per la musica della Conferenza Episcopale Italiana) ha riferito dell'ampio mercato costituito dalle parrocchie italiane per il settore della musica liturgica, che ha punte medie di vendita di 9000 copie in Italia. Poi l'incontro si è spostato sul tema delle "altre musiche", col coordinamento di Gianfranco Salvatore, docente universitario, a Lecce, di musica e cultura afro-americana. Sono intervenuti numerosi rappresentanti dell'editoria musicale "popular" (rock, pop, canzone ma anche jazz, blues, etc.). Marcello Baraghini, inventore di Stampa Alternativa, Francesco Coniglio ha riferito di casi sconvolgenti di perdita di patrimoni documentari come l'intero archivio fotografico e di partiture della RCA; Daniele Di Gennaro ha illustrato l'impegno interdisciplinare delle sue collane di Minimum Fax; e Fabrizio Versienti, responsabile della pagina culturale del Corriere del Mezzogiorno di Bari, che ha ricostruito lucidamente un lungo percorso di osservazioni sulle musiche "alternative" in Italia. A Stefano Poggelli, in conclusione, il compito di riannodare tante esperienze diverse.

L'incontro ha creato numerose occasioni di dibattito e di approfondimento sul reale confronto tra generi musicali considerati "diversi" ma che presentano, talvolta, le stesse problematiche. Il presidente della Fiera Lacirignola ha chiuso la giornata con un intervento che annunciava la volontà di proseguire con l'iniziativa musicale nei prossimi anni.

Dinko Fabris



Alfredo Casella

MUSICISTI, MUSICOLOGI E... MUSICA

Pioniere ed artefice della riscoperta della grande civiltà musicale italiana del Sei-Settecento, Alfredo Casella in questo scritto del 1941- che abbiamo scoperto e volentieri ripubblichiamo - rimprovera a Sgambati e Martucci di essersi rivolti, in nome dell'Umanesimo, a modelli ed autori del mondo germanico, antepo-
nendo Wagner a Monteverdi, Schumann a Scarlatti, Brahms a Vivaldi.

E discute anche dell'uso degli strumenti antichi e delle modalità di ripresa del melodramma barocco.

di Alfredo Casella

Umanesimo. È questa la parola che ricorre più frequentemente quando si tratta di definire l'attuale momento che attraversa l'arte (e non solamente la musica). L'epoca nostra, a totale differenza della precedente, vale a dire della estrema decadenza del Romanticismo, si caratterizza per un rinnovato amore verso un passato che sino a ieri era totalmente dimenticato. Per farsi un'idea dello stato culturale del nostro mondo musicale di mezzo secolo fa, basta riandare all'esempio dei (nostri) pionieri Sgambati e Martucci i quali — volendo restituire vita in Italia alla musica non teatrale — in-

vece di rifarsi alle origini e cercare esempi di tradizione nel nostro immenso passato strumentale preromantico, si accostarono ai grandi modelli classici e romantici germanici, antepo-
nendo quindi Wagner a Monteverdi, Brahms a Vivaldi e Schumann a Scarlatti. Oggi che quell'«umanesimo» di cui sopra è in atto e che ognuno di noi si riaccosta con rinnovato fervore a quel mirabile patrimonio musicale che insegnò la musica all'intera Europa, può apparire sorprendente che musicisti di vasta e solida cultura come i sopracitati nostri precursori non abbiano sentito la necessità di cercare in Italia un

insegnamento che andarono invece a cercare dai tedeschi. Ma fu una caratteristica del Romanticismo di far il silenzio attorno a tutte le epoche che lo avevano preceduto. Nella prima metà dell'Ottocento, Palestrina, Monteverdi e persino Bach erano praticamente ignoti alle folle ascoltatrici. Nella seconda metà del medesimo secolo, Bach cominciava finalmente a risorgere (in seguito alla rivelazione della *Matthauspassion* risorta dopo un secolo di letargo, nella memorabile esecuzione che ne diede a Berlino l'11 marzo 1829 l'allora ventenne Mendelssohn e si cominciava anche a riparlare di Palestrina. Domenico Scarlatti non era sconosciuto, ma basta dare un'occhiata alla vergognosa pubblicazione di 18 sonate sue per cembalo fatta da Hans von Bulow nel 1864 per essere edificati sull'ignoranza di quell'epoca in fatto di stile scarlattiano. Frescobaldi viveva stentatamente attraverso le scarse esecuzioni che ne davano talvolta in chiesa gli organisti. Di Monteverdi non si sapeva nulla fino ai lavori di Romain Rolland e d'Indy (in Italia fu d'Annunzio a parlarne per primo). Ed infine la gigantesca opera omnia di Vivaldi comincia appena oggi ad uscire dal suo sonno due volte secolare. I lavori di Fausto Torrefranca (auguriamoci, nell'interesse della cultura nazionale, che l'insigne musicologo si decida un giorno a far conoscere quella imponente serie di concerti vivaldiani che egli ha rintracciato a Dresda), l'entrata alla Biblioteca Nazionale di Torino delle inapprezzabili raccolte « Foà » e « Giordano le quali non sono ancora state studiate da nessun musicologo, ma hanno già dimostrato, in occasione della « Settimana Vivaldi di Siena 1939 di contenere una quantità cospicua di capolavori: tutto questo lascia pensare che fra non molto potrà essere rimessa in piena luce e valutata criticamente in tutta la sua grandezza la figura di un musicista che ebbe forse la parte maggiore e più decisiva nella formazione di G. S. Bach. Attraverso appassionate ricerche, nuovi lavori, ignorate gemme si scoprono ogni giorno nelle nostre biblioteche. E così si comincia a vedere la grandezza di quel nostro passato strumentale che persino i musicisti nostri ignoravano sino a venti anni fa, perpetuando così quella dolorosa convinzione, secondo la quale gli italiani sapevano fare solamente la musica teatrale (e soprattutto quella ottocentesca), non riconoscendo così altra tradizione all'infuori di quella. Opinione che trova ancora alcuni sostenitori fra quei musicisti che rappresentano fra noi (anche se talvolta giovani per stato civile) le ultime sopravvivenze di tempi che furono e che non torneranno più. Unica fra le arti, la musica - come tutti sappiamo -

comporta un problema che le è particolare: quello dell'interpretazione. Senza interprete, la musica non vive praticamente, perché, se tutti possono leggere una poesia senza declamarla ad alta voce, una infima minoranza di puri tecnici può rendersi conto di una partitura orchestrale alla semplice lettura. È questa una forza ma anche una debolezza della musica, la quale dipende per tanta parte dalle capacità non solamente tecniche ma anche intuitive dell'interprete. Vi è poi un'altra questione di alta gravità inerente alla medesima interpretazione ed è quella degli strumenti, i quali si perfezionano continuamente e talvolta - come il caso del clavicembalo per rapporto al pianoforte - cedono addirittura il posto ad un altro strumento di caratteristiche totalmente diverse. Le due «settimane» organizzate a Siena nel 1938 e 1939 dalla Accademia Musicale Chigiana, per munificenza iniziativa del Conte Chigi Saracini e coll'appoggio del Ministero della Cultura Popolare, consacrate la prima a Vivaldi e la seconda agli Scarlatti, hanno costretto ad affrontare in pieno, come fino allora non era mai accaduto in Italia e forse in nessun paese, il problema della presentazione di musiche « bianche per antico pelo », vale a dire della loro interpretazione e del loro eventuale adattamento ai gusti di un pubblico che è ben diverso da quello che le applaudi al loro sorgere. Si volle, per la prima volta, indire al proposito un « Primo convegno » di musicologi e di musicisti che ebbe luogo a Siena, nel Palazzo Chigi, in occasione appunto della « Settimana Scarlatti ». In questo raduno di specialisti vennero esposti tanto il punto di vista dei musicologi quanto quello dei musicisti sulla opportunità (la necessità anzi per i primi) di ridare vita alle antiche musiche, conservando loro non solo la primitiva integrità di testo, ma anche eseguendole sugli strumenti pei quali furono concepite. Vediamo adesso più da vicino in che cosa consistessero le due tesi e se non dovesse darsi, questa volta pure, che la verità stesse in mezzo. Stando all'opinione dei musicologi, le opere che rivedono la luce nella nostra epoca meccanica dopo di essersi addormentate in quella dei cocchi dorati e delle candele, andrebbero rappresentate come le ritroviamo nelle biblioteche. Vale a dire che ai pochi pezzi di vera musica che compongono ognuna di quelle opere andrebbero interposti quei chilometri di recitativi che nel Settecento nessuno ascoltava perché a teatro si faceva di tutto: conversazioni, cene, carte, intrighi, amore, ecc., oltre ad ascoltare di tanto in tanto i pezzi che meglio facevano valere i cantanti. Questo per le opere teatrali. Ma non minore è il problema per la musica concertistica, la quale - oltre ad essere so-

vente incompleta in molte sue parti (molti passaggi e persino interi tempi dei più magnifici concerti di Vivaldi non recano che la parte del solista ed un basso numerato), esigono non di rado strumenti caduti in disuso, non ultimo fra i quali il clavicembalo. Se poi si risale all'epoca di Monteverdi, il problema diviene gravissimo, dato che la sua orchestra comporta la presenza di trombe piccole, organi di legno, regali, chitarroni, violini piccoli alla francese, viole da gamba, ecc. Ciò che significa la impossibilità pratica di dare un'opera monteverdiana senza rifarne la strumentazione per altri mezzi tonici, sia pur scegliendoli fra i più affini agli originali (va aggiunto poi che delle partiture monteverdiane non ci è pervenuta che quella della *Sonata sopra Sancta Maria*, cosa che apre il campo a tutte le ipotesi circa la vera tecnica di quella misteriosa strumentazione). È solamente colla seconda metà del Settecento che si comincia a procedere sul sicuro e ad avere musiche concepite per i nostri strumenti, in base a partiture com-

plete e normali. Lo stesso Bach richiede trombe oggi inesistenti, viole da gamba, viole pompose e probabilmente un arco differente dal nostro per i violini.

Lasciando da parte il problema della convenienza di rappresentare le opere del '600 e del '700 nella loro integrità, convenienza che non può avere nessun seguito pratico per ovvie ragioni, rimane il fatto della opportunità di eseguire la musica di quelle medesime epoche sugli strumenti originali. Diciamo subito che, se nessun dubbio vi può essere sulla possibilità di voler mantenere a tutti i costi in vita, negli antichi melodrammi, le parti delle quali il tempo ha fatto inesorabilmente giustizia, non altrettanto categorica può essere la risposta di fronte al quesito dell' uso degli strumenti antichi per le musiche *idem*. Chiunque abbia avuto la fortuna di sentire il primo preludio del *Clavicembalo ben temperato* eseguito sul clavicordio, non esiterà a riconoscere che non vi è paragone fra la misteriosa magica sonorità di quello strumento e quella infini-



tamente più cruda del nostro pianoforte. È pure inegabile che Scarlatti eseguito sul cembalo acquista una grandiosità, una magnificenza barocca che vanamente si cercherebbero su uno Steinway, stando il cembalo al nostro pianoforte come il maestoso cocchio dorato sta all'automobile metallica e veloce. Appare dunque ogni giorno maggiormente evidente questa superiorità degli strumenti antichi per quelle musiche. D'altra parte, le conoscenze accumulate da oltre mezzo secolo dai musicologi nel campo della "Auffuehrungspraxis" sono attualmente più che sufficienti per permettere ai musicisti di far eseguire le antiche musiche in condizioni pressappoco conformi alla verità storica. Certo, se anche ritornano in uso taluni strumenti antichi: cembalo, viola da gamba, viola d'amore, liuti, cornetti, corni di bassetto, ecc., queste esecuzioni rimarranno sempre eccezioni, riservate ad un pubblico assai limitato e colto. Non credo che molte persone siano, per esempio, abbastanza raffinate per apprezzare il sopracitato preludio di Bach eseguito sopra un clavicordio che appena si sente anche standoci vicini. Per esecuzioni correnti, si dovrà ancora ricorrere a mezzi fonici certo anacronistici, i quali però avranno almeno il merito di assicurare a tanti capolavori una vita che altrimenti essi sarebbero condannati a perdere. Basti il caso del nostro grande, immenso Domenico: senza il pianoforte - ancorché questo ci presenti uno Scarlatti ben diverso da quello cembalistico - non sarebbe stato possibile a quella miracolosa musica di pervenire sino a noi e di vivere ancora nella pratica quotidiana dei concerti. Riassumendo queste affrettate osservazioni, ritengo che il criterio espresso a Siena dai musicologi e secondo il quale le musiche antiche andrebbero eseguite integralmente e sugli strumenti dell'epoca, sia teoricamente inoppugnabile ma che all'atto pratico si debba procedere alquanto diversamente. Il compito di un revisore che intenda restituire alla luce una di quelle musiche che la moda, il capriccio degli uomini, oppure la semplice fatalità storica hanno condannato per decenni, magari per secoli all'oblio, dovrà essere quello di valersi fino all'estremo del documento scritto, estraendone tutte le bellezze, ma rinunciando però a voler mantenere in vita ciò che è effettivamente morto per

la nostra sensibilità. Nell'opera di adattamento e di eventuale riorchestratura, egli dovrà dimostrare la massima solidità tecnica, culturale e storica e soprattutto un gusto sicuro ed una *sensibilità di vero artista*.

Debbo dire che sono questi i criteri fondamentali che hanno finora guidato i musicisti che hanno lavorato per le due "settimane" senesi, e mi pare che nessuno potrebbe negare a queste due manifestazioni il merito di aver ridato alla luce capolavori fra i più stupendi della nostra musica, come ad es. taluni *Concerti* di Vivaldi, il *Gloria* del medesimo, il meraviglioso *Stabat Mater* di Domenico ed infine le due opere *L'Olimpiade* di Vivaldi ed *Il trionfo dell'onore* del padre Scarlatti, documenti tutti che rappresentano altrettante pietre miliari della nostra migliore storia musicale. Anche se per certi di questi lavori (soprattutto quelli teatrali) è stato necessario un intervento nel senso di adattare e sveltire quelle musiche nelle loro parti più caduche e che sarebbero state insopportabili al pubblico, ritengo che questi adattamenti siano stati appunto operati colla massima cautela e col massimo rispetto dello stile.

Non dimentichiamo che qualora una musica è veramente superiormente bella, essa ha maggiori probabilità di resistere vittoriosamente a gravi alterazioni interpretative e foniche. E non perdiamo di vista che una cosa è l'archeologia musicale (la quale deve tuttavia essa e fortunatamente comincia oggi a fiorire anche da noi), ed un'altra, ben diversa cosa è la musica viva, quella cioè che vive la sua vera vita sonora e che riesce ancora a commuovere ed a unire tanti esseri umani in una identica rivelazione di bellezza, in una sola e medesima catarsi...

(Da *Scenario*, Rivista mensile delle arti della scena, diretta da Nicola de Pirro. Marzo 1941) ■



Progetto dell'arch. Michelucci per un villino romano alla camilluccia, di Alfredo Casella

TUTTI IN TRINCEA A DIFENDERE LA CULTURA

PIERO OSTELLINO

La logica che presiede al sostegno pubblico al mondo dello spettacolo è quella dello «Stato paternalista». Facilitare la produzione di circenses, finanziandone i produttori, ma riducendoli a mendicanti della carità politica. Sia il centrosinistra, collettivista e dirigista, sia il centrodestra, apparentemente liberale, vi individuano una fonte di consenso. Entrambi corporativi, sono entrambi statalisti e dirigisti. In nome di una malintesa socialità, il centrosinistra non vuole che le cose cambino; in omaggio alle ragioni di bilancio, il centrodestra si limita a variare, di volta in volta, l'entità del sostegno.

Ad ogni misura che metta in discussione lo statu quo, anche il rivendicazionismo del mondo dello spettacolo è corporativo.

Il difetto sta nel guardare al settore solo come produttore culturale, il che ne giustificherebbe l'abbandono alla libera competizione fra protagonisti, mentre è il volano di una parte, non piccola, dell'economia nazionale - da quella produttrice di beni e di servizi a quella del tempo libero e turismo - che attorno ad esso ruota. I 250 mila lavoratori (artisti, autori, tecnici, truccatori, agenti, amministratori) e le 6 mila imprese - peraltro divisi, gli uni e le altre, in una miriade di organismi di rappresentanza, secondo prassi corporativa - sono, in sé, meritevoli di rispetto e attenzione.

Ma a creare ricchezza e occupazione sono (anche e soprattutto) i costruttori di impianti audio, video, luci; le società di produzione e di noleggio delle attrezzature e dei costumi, di trasporto, di facchinaggio, di pulizia; gli allestitori di spazi all'aperto, la ristorazione legata agli eventi (un esempio per tutti: gli spettacoli all'Arena di Verona e in altre città) e via elencando.

In una lettera al presidente della Repubblica e in un documento pubblicato dal Corriere della Sera, Andr e Sham-mah, Marco Lucchesi e Vincenzo Monaci - dopo le rituali proteste per gli «inaccettabili tagli» governativi - sono arrivati al cuore del problema, proponendo soluzioni innovative.

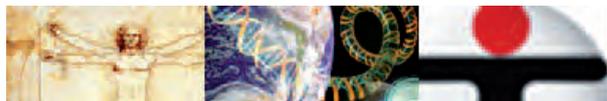
Estensione dello Statuto delle Piccole e Medie Imprese a quelle dello spettacolo; accesso al credito agevolato; agevolazioni per lo sviluppo, attraverso la defiscalizzazione e la detrazione per chi investe; creazione di strumenti a difesa dell'occupazione e di ammortizzatori sociali; applicazione della sentenza dell'Antitrust contro «l'illecito comportamento della amministrazioni pubbliche locali» che realizzano «direttamente il prodotto culturale anzich  sostenere la fruibilit  sul territorio».

Tali misure - scrivono ancora i tre rappresentanti dell'Antes (Associazione Nazionale Teatro e Spettacolo) - non dovrebbero sostituire «integralmente» il contributo in conto capitale (soprattutto) per quelle imprese «che producono e sperimentano in settori ad alto rischio economico». Ma quel (non sostituire) «integralmente» - che suona come (sostituire) «parzialmente» - apre le porte del mondo dello spettacolo al negoziato, al mercato, alla sua modernizza-

zione.

Ministro Bondi, vogliamo rifletterci?

(Corriere della Sera)



SANDRO BONDI

Le difficolt  evidenti del mondo del teatro, della lirica, della musica, del cinema e della danza mi sono ben presenti, cos  come la situazione lavorativa di tutte le persone coinvolte nella produzione e organizzazione delle attivit  culturali della nostra Nazione. E pertanto anche in queste ore proseguo febbrilmente nella difficile opera di ridimensionamento dei tagli al Fondo Unico per lo Spettacolo. Il mio impegno, preso solennemente al cospetto del Capo dello Stato, resta immutato. Sono certo che il mio amico e collega Giulio Tremonti sar  sensibile, nella misura resa possibile dalle ben note difficolt  economiche e di bilancio, alle ragioni di un mondo che ha reso grande il nome dell'Italia a livello internazionale e che contribuisce non poco, certo in misura maggiore di quanto riceve dalle risorse pubbliche, all'economia del Paese. La Mostra del Cinema di Venezia, la Scala di Milano, l'Arena di Verona, il San Carlo di Napoli, il Maggio Fiorentino, cos  come molte altre realt  di cui risparmio il lungo elenco ai lettori, costituiscono l'immagine e la sostanza vera dell'Italia nel mondo. Nello stesso tempo, tuttavia, bisogna subito avviare un confronto serio per fare della crisi un'opportunit  di ammodernamento in cui tutti siano chiamati a fare la propria parte. Sovrintendenti, artisti, tecnici, lavoratori, maestranze artistiche non possono continuare a operare con strumenti giuridici e contrattuali inadeguati e obsoleti nel contesto europeo.

Sono pronto, ad esempio, a presentare un provvedimento di riforma delle fondazioni lirico-sinfoniche, istituzioni malamente privatizzate che assommano il peggio del pubblico e del privato, e che necessitano di radicale riassetto. Servono nuovi e pi  seri criteri di erogazione dei contributi, occorre vincolare l'autonomia artistica a parametri di gestione che tengano conto della produttivit ,   necessario introdurre indici oggettivi di resa aziendale per una ripartizione premiale delle risorse. Tutto il sistema di finanziamento allo spettacolo dal vivo deve migliorare, tenendo conto della quantit  e della qualit  della proposta culturale, dell'affluenza di pubblico. Oggi, come tutti sanno, la situazione debitoria delle fondazioni liriche, circa 300 milioni di euro,   gravissima e le nostre analisi certificano uno dei pi  bassi indici di produttivit  d'Europa rapportati al pi  alto costo del lavoro. Le spese di gestione ordinaria assorbono circa il 70% del finanziamento pubblico, lasciando poche risorse alle produzioni. Per quanto riguarda il cinema, sono favorevole alla costituzione di una Agenzia Nazionale, se-

condo un convincimento comune di maggioranza e opposizione, in cui l'industria cinematografica assuma in pieno le proprie responsabilità affiancando lo Stato nel progettare un nuovo sviluppo industriale e culturale. Infine sono propenso a favorire una vasta politica di defiscalizzazione, di cui il tax shelter e il tax credit per il cinema da poco approvati sono solo il primo tassello, che aiuti il nostro Paese a superare il centralismo dirigitico che ha contraddistinto il settore dello spettacolo, con sprechi e storture che in parte giustificano un diverso utilizzo dei fondi pubblici. Da questo punto di vista, condivido l'analisi di un uomo di cultura obiettivo e coerente come Piero Ostellino, quando suggerisce al mondo dello spettacolo di affrancarsi dall'assistenzialismo e di aprirsi al mercato.

Questo non significa affatto mercatizzare la cultura, come erroneamente ritiene un certo conservatorismo ideologico di sinistra; significa al contrario restituire massima libertà alla produzione culturale, sollecitarne una più alta creatività e, di conseguenza, rimettere la cultura italiana in sintonia con la coscienza di un popolo. Sono certo che la grande professionalità, passione e creatività di chi vive e opera nello spettacolo non potrà che essere esaltata da simili provvedimenti, in grado di liberare immense energie ora imbrigliate dall'eccessiva burocrazia. Questa politica di riforme, che io intendo perseguire con determinazione, è l'unica che può consentire all'Italia di considerare le risorse spirituali della cultura come una leva per il proprio sviluppo civile e democratico.

(Corriere della Sera)



GABRIELLA CARLUCCI

Per il mondo dello spettacolo non ci sarà il becco di un quattrino nel decreto anticrisi. Purtroppo, nonostante l'impegno della sottoscritta e di altri parlamentari, gli emendamenti presentati, i comunicati e le manifestazioni di protesta in piazza, nonostante gli incontri con il sottosegretario Letta e altri membri del governo, i soldi tolti con l'ultima Finanziaria al Fondo unico per lo spettacolo non verranno in alcun modo reintegrati. Una scelta che, mi spiace ammetterlo, non condivido assolutamente. Una scelta pericolosa che rischia di mettere in ginocchio l'industria culturale del nostro Paese. Duecentocinquanta mila posti di lavoro a rischio e 6.000 imprese in difficoltà avrebbero dovuto consigliare all'esecutivo un'attenzione maggiore. Conosco e condivido alcune delle motivazioni che hanno portato a questa dolorosa decisione. Il governo, nel pieno rispetto dell'ispirazione liberista che ne guida l'azione, non è più disposto a sopportare sprechi, privilegi, rendite di posizione, assistenzialismo. Questo governo intende aprire definitivamente l'industria dello spettacolo al libero mercato.

Io per prima, in questi anni, ho invocato la necessità di moralizzare l'erogazione e la gestione dei fondi pubblici destinati alle aziende culturali. Sono convinta che si debbano trovare strade e percorsi attraverso i quali liberalizzare totalmente l'intero settore. Sono altresì persuasa della necessità di giungere a questi risultati attraverso un profondo ma

graduale processo riformatore.

Credo infatti che una vera e profonda ristrutturazione del comparto debba passare necessariamente per una ridefinizione delle norme che lo regolano, per una riforma attesa invano da oltre 60 anni.

Alla Camera è in discussione una proposta di legge quadro di riforma che reca la mia firma e che, salvo imprevisti, verrà approvata molto presto in sede deliberante dalla Commissione Cultura.

Proposta che contiene molte misure innovative: estensione dello Statuto delle piccole e medie imprese a quelle dello spettacolo, accesso al credito agevolato, stimolo allo sviluppo attraverso la defiscalizzazione degli investimenti, strumenti a difesa dell'occupazione e ammortizzatori sociali.

Un esempio più di altri può aiutarci a comprendere di cosa stiamo parlando. In questi giorni il Piccolo Teatro di Milano è a New York con lo spettacolo Trilogia della Villeggiatura di Carlo Goldoni, commedia diretta e interpretata da Toni Servillo, nell'ambito del Lincoln Center Festival. Uno spettacolo magnifico che sta ottenendo un enorme successo di pubblico e che conferma l'eccellente qualità del teatro italiano, riconosciuta e apprezzata in ogni parte del mondo. Proprio il Teatro Piccolo di Milano è la dimostrazione di come lo spettacolo dal vivo nel nostro Paese possa trovare risorse autonomamente, senza gravare oltre misura sulle esigue casse dello Stato. Quest'anno il bilancio consuntivo del Piccolo si è chiuso in pareggio per un volume complessivo di 20 milioni e 700 mila euro, con una percentuale di autofinanziamento del 51,16 per cento che collocano il teatro milanese ai primi posti in Europa per capacità di reperire direttamente risorse. Risultati lusinghieri ottenuti in assenza di una legislazione che, attraverso agevolazioni fiscali e misure di incentivazione, aiuti le imprese ad attirare capitali privati.

È del tutto evidente che quella intrapresa dal Piccolo è la strada da seguire. Ma è altrettanto evidente che gran parte delle imprese dello spettacolo in Italia risente pesantemente della crisi economica mondiale. In attesa dell'approvazione della legge quadro allora, non possiamo e non dobbiamo abbandonare migliaia di imprese e lavoratori i quali, a causa dei tagli operati, rischiano il fallimento e il posto di lavoro. A settembre, con la riapertura del Parlamento, presenterò emendamenti a tutti i provvedimenti finanziari in agenda per chiedere a gran voce il reintegro dei fondi Fus. La battaglia è perduta ma siamo fortemente convinti di poter vincere la guerra.

(Il Giornale)



VINCENZO CERAMI

Il mondo della cultura e dell'arte, dal cinema al teatro, dalla danza alla musica, dai beni culturali all'editoria per non parlare della ricerca, della scuola e dell'università è passato dalla paura al panico. I tagli delle risorse italiane destinate alla cultura hanno messo in ginocchio l'intero settore, così importante e strategico della nostra immagine, della nostra ricchezza e della nostra identità. Ai Beni cultu-

rali sono rimasti solo i soldi degli stipendi, allo spettacolo non c'è più nulla. Hanno già chiuso più di 400 teatri, non si produrranno decine e decine di film già in cantiere, molti festival non potranno riaccendere le luci. Il Fus (Fondo unico dello spettacolo) è ridotto ai minimi termini e nei due anni a venire sarà ancora peggio perché aumenteranno i tagli. L'Italia, al contrario della Francia, della Spagna, dell'Inghilterra e della Germania, ha ritenuto la cultura e il sapere rami secchi da tagliare, come se si trattasse di svago, di effimero intrattenimento. Invece bisognava approfittare della crisi per rimettere in ordine il settore creando finalmente quella legge di sistema, da tempo invocata dagli operatori, come esiste negli altri Paesi europei.

Una legge che combatte gli sprechi, che premia la qualità e le gestioni virtuose; che ripristina la competitività e la produttività. È necessaria una politica di incentivi che parta dalla defiscalizzazione, come in Europa e negli Stati Uniti. Si chiamano Tax credit e Tax shelter le figure che facilitano l'impresa culturale.

Il ministro Bondi promise, davanti al presidente della Repubblica, in occasione della consegna dei premi De Sica, di defiscalizzare tutta l'arte. Purtroppo sono rimaste parole. Sarkozy ha dichiarato di temere la povertà spirituale della Francia molto di più di quella economica.

Infatti non c'è controindicazione più efficace della cultura al bullismo, alla violenza, alla corruzione, all'immoralità, alla disgregazione sociale.

La cultura è più efficace delle ronde. Senza contare che sono in allarme oltre 200 mila lavoratori a cui si sommano tutti gli operatori dell'indotto, numeri ben più drammatici di quelli della Fiat.

Eppure i dati oggettivi ci dicono che ogni euro investito nella cultura, ne riporta a casa dai 5 ai 7, con un guadagno certo e vistoso. La cultura, se ben gestita, produce ricchezza.

Perché si è scelto di buttare a mare la cultura?

Perché la ricchezza delle nostre bellezze è stata destinata a una implacabile decadenza?

Ma soprattutto, perché impedire ai nostri giovani di confrontarsi con i grandi temi dell'arte e della cultura, come quelli del vivere e del morire, dell'amore, dell'amicizia, della guerra... Senza queste esperienze ai nostri ragazzi rimane la cultura del Grande Fratello e la triste mitologia dell'apparire.

La cultura crea coesione sociale, incoraggia la creatività, combatte la solitudine. Per evitare il disastro bisognerebbe dare subito il necessario ossigeno allo spettacolo italiano mentre, intorno al tavolo del ministro Bondi, tutte le categorie interessate, a partire dalle Fondazioni lirico-sinfoniche, dovrebbero riorganizzare tutto il sistema su nuovi principi, produttivi e qualitativi, in visione di una legge organica efficace e definitiva. Senza la cultura l'Italia si spegne, rimane accesa solo la televisione.

(*Il Messaggero*)



FRANCO ZEFFIRELLI

La cultura italiana è in questo momento una cucina arroventata, senza piatti nel forno. Occorre proporre una ricetta

disperatamente. Provo a ridire la mia, che predico da anni, una ricetta semplice e risolutiva come quella della nonna. In altri Paesi funziona, ma noi ci limitiamo a ventilarla, la inseriamo nei progetti di legge per lo Spettacolo, e attendiamo decenni senza vederne l'applicazione. Non riusciamo, insomma, a metterla nel piatto, trasformandola in cibo concreto per la cultura e per chi lavora. Paragoni culinari a parte, la gente riunita in piazza Montecitorio, gli artisti e i lavoratori che hanno riempito il cielo del centro di Roma con palloncini neri, il Governo che sembra non dare speranze per il reintegro dei fondi dello Spettacolo, tutto questo mi rammenta le tre parole della formula giusta: "via le tasse".

È mio profondo convincimento e lo predico da tempo immemorabile. Lo Stato dovrebbe limitarsi a sostenere con uno zoccolo inalienabile di fondi i settori e i bisogni "fuori mercato" (beni culturali e loro mantenimento; ricerca e sperimentazione; previdenze e provvidenze per i lavoratori).

Quanto al resto dovrebbe restare assente, e non continuare a gravare di tasse gli investimenti privati. Mi sembra assai probabile che se un privato investe e gli introiti del suo investimento non vengono decurtati, reinvestirà, anzi, raddoppierà l'impegno.

Prendiamo, ad esempio, il mondo della lirica, che si considera non a torto il molock capace di inghiottire la gran parte del Fus. Ricaverebbe, dall'ingresso di capitali privati detassati, enormi vantaggi. Dentro le fondazioni liriche sarebbe possibile equilibrare il rapporto tra numero dei lavoratori e reali necessità dei teatri. Si potrebbero mantenere le orchestre e i cori, masse artistiche onerose che però garantiscono la continuità sono davvero stanco di ripeterlo dell'arte italiana per eccellenza, il Melodramma.

Io debbo ringraziare il destino di aver potuto legare la mia vita e il mio lavoro a tutti gli specifici aspetti dello Spettacolo, dal Melodramma al Cinema, dalla cosiddetta Prosa al Balletto. Posso testimoniare dunque che l'Opera lirica, nel mondo, è davvero l'arte più "nostra", un distintivo italiano che frutta, se ben speso, immagine e ricchezza. Sono stato a contatto più volte con il presidente della Repubblica Popolare Cinese, Hu Jintao. Loro stanno costruendo a Shanghai un colossale Teatro dell'Opera che sarà pronto nel 2012. Mi hanno chiesto di inaugurarlo con una mia "Aida" o con una mia "Traviata". E si augurano, i cinesi, che noi si punti sulla lirica come loro fanno con i prodotti industriali, chimici e meccanici di cui sono campioni nel mondo.

Ciò detto il discorso va comunemente esteso alle altre arti.

L'Italia è il Paese dell'Arte. Non può e non deve rinunciare a questa sublime identità.

Esorto, nell'immediato, al reintegro dei tagli al Fus, cui dovrà però seguire la razionalizzazione del settore di cui parlavo prima.

Capisco i problemi di ognuno, ma se la nave sta per affondare non basterà cercare disperatamente l'aiuto di un salvagente. Bisogna che chi ha la responsabilità del bastimento eviti il disastro.

Occorre però star bene attenti che i lavoratori e gli artisti di questo settore che sono fra i migliori del mondo non perdano fiducia, sapienza e orgoglio.

Ricordiamoci che il mondo è sempre andato a chi sa far bene il proprio lavoro e ha il coraggio di combattere e vincere tutte le sfide.

(*Il Messaggero*)



IL LICEO MUSICALE PROSSIMO VENTURO

E' senz'altro la novità più interessante della riforma, l'istituzione dei Licei Musicali annunciata dal Ministro Gelmini e che andrà in vigore dal prossimo anno scolastico (2010-2011). Ma è anche l'operazione più difficile dal momento che mentre per gli altri licei si tratta di mettere ordine e di rinnovare percorsi già in essere, per il Liceo Musicale si tratta di creare, dal nulla, un nuovo percorso che dovrebbe rappresentare la naturale evoluzione delle SMIM (Scuole Medie ad Indirizzo Musicale) e, secondo quanto affermato nella Legge di riforma dei Conservatori, il sostituto della formazione di base dei Conservatori stessi. Al momento, dopo la presentazione di una prima bozza dei piani orari, sono in via di definizione i contenuti disciplinari dei vari ordini di licei, con la formulazione dei traguardi di apprendimento delle singole discipline cui si deve giungere sulla base delle abilità e delle competenze acquisite nel corso degli studi. Questo lavoro si dovrebbe concludere entro la fine di ottobre per consentire alle scuole di adeguare i propri programmi e presentare l'offerta formativa delle singole scuole, entro il mese di gennaio 2010, mese in cui si effettuano le pre-iscrizioni. Per i LIM (Licei ad Indirizzo Musicale) si tratterà, prima di tale data, di individuare anche le sedi in cui attivare tale percorso. Nel documento di presentazione dei nuovi licei è infatti indicato che i LIM, in una prima fase, non potranno essere più di 40 su tutto il territorio nazionale. Questa previsione fa cadere una delle convinzioni che si erano venute creando a proposito di tali licei: con questa distribuzione non possono certo sostituire i corsi di base che attualmente sono attivati nei Con-

servatori perché un numero così limitato di LIM non può soddisfare la richiesta di formazione in campo musicale che, come è noto, è in costante crescita. E' necessario quindi trovare un modo di coesistenza tra Conservatori e LIM, cosa peraltro espressamente indicata nei documenti ministeriali nei quali l'attivazione dei Licei Musicali viene condizionata all'esistenza di una convenzione con un Conservatorio. Non è ancora chiaro come si procederà per selezionare le proposte di attivazione che sono numerosissime. E proprio il modo di selezione delle proposte che, al di là dei tecnicismi è atto squisitamente politico, farà meglio capire cosa ci si aspetta da questi licei. A mio modesto avviso in una prima fase i LIM potrebbero essere collocati in quelle provincie in cui non sono presenti né Conservatori né Istituti Musicali Pareggiati. Questo consentirebbe di allargare l'offerta formativa pubblica in ambito musicale anche a quegli studenti che vivono in città in cui non sono presenti Istituti di Alta Formazione Musicale. Una cosa fondamentale è quella che riguarda l'offerta di insegnamento dei singoli strumenti: è necessario evitare l'errore che si è fatto con le SMIM nelle quali, di fatto, la scelta degli strumenti è limitata a 3 o 4 strumenti che, nella maggior parte dei casi, sono chitarra, pianoforte e flauto. E' importante garantire un'offerta più ampia, dando la possibilità di studiare tutti gli strumenti, anche quelli meno noti.

Bruno Carioti

Direttore del Conservatorio Alfredo Casella
Presidente della Conferenza dei Direttori dei
Conservatori di Musica

UN ANNO SENZA FUS

Quest'anno non pubblichiamo i dati del FUS 2009 relativi alla musica, come abbiamo sempre fatto ogni anno su Music@, con grande soddisfazione dei nostri lettori che avevano difficoltà a reperire quei dati. Sbaglia però chi crede che non li pubblichiamo causa terremoto, per dare priorità ad altri argomenti. C'è un terremoto, ma non per il terremoto aquilano, bensì per un terremoto di altro genere, un terremoto 'ministeriale' per così dire.

Non è un mistero per nessuno che sul FUS 2009 si è abbattuta la mannaia del ministro Tremonti, che l'ha decurtato di un centinaio di milioni di Euro, una cifra davvero spropositata per la dotazione statale relativa a cultura e spettacolo che l'anno precedente era a quota appena superiore ai 450 milioni di Euro. Un colpo secco e dal FUS è sparito il 30% circa della sua dotazione. Mentre tutti, ministro Bondi compreso, si sgolavano cantando i soliti ritornelli che ora, data la situazione apparivano stonati: 'la cultura è il petrolio italiano'; 'la cultura rende e restituisce molto di più di quello che riceve'; 'i costi della cultura non sono assimilabili a quelli di una qualunque merce'; 'la cultura è mezzo di crescita civile di un paese e dei suoi abitanti; e il Ministro, nel ruolo di solista: 'mi batterò per ottenere da Tremonti parte almeno dei fondi tagliati'; 'contano più le risorse spirituali, facciamo leva su di esse'.

La ragione per cui non pubblicheremo i dati del FUS è perché non sono reperibili da nessuna parte. Forse ci ha messo le mani il ministero della semplificazione 'automatica', retto da Calderoli.

Il ministro Bondi ha emanato una circolare con la quale avverte che, quest'anno, gli anticipi sui finanziamenti che il Ministero dava alle istituzioni musicali, saranno erogati con criteri rivoluzionati. Dato per scontato che per ottenerli sia necessario essere in regola con i consuntivi degli anni precedenti e con la presentazione della richiesta, oltre che essere stati destinatari di finanziamenti in tutti i tre anni precedenti l'attuale, il Ministro ha detto che non ne hanno diritto coloro i quali hanno avuto nell'anno precedente un finanziamento al di sotto dei 30.000 Euro. E' bastata questa norma restrittiva, norma capestro, per creare un terremoto. In Italia, tolte le Fondazioni liriche, le cosiddette ICO, alcuni grandi festival, ed altre poche istituzioni musicali, con qualche appendice delle più impor-

tanti istituzioni accademiche che si occupano del perfezionamento degli studi musicali, tolti questi pochi soggetti, la gran parte riceveva negli anni passati un contributo statale ben al di sotto del discrimine fissato dal Ministero.

Ciò significa che, senza quell'anticipo, le numerose associazioni un tempo finanziate, hanno in buona parte cancellata la loro attività. Certo non l'hanno fatto le migliaia di bande, per le quali si sta battendo il Maestro Riccardo Muti, che dallo Stato magnanimo ricevevano negli ultimi anni 500 Euro cadauno. Meno di una elemosina, come fa di solito lo Stato padrone.

Un rapido calcolo. Con una botta di circolare, il Ministro ha spazzato via, per il settore delle Attività liriche ordinarie (art. 10), 9 soggetti su 28; per quello dell'Attività concertistica (art. 11) 67 soggetti su 161; per le Attività corali 7 su 8 (praticamente tale settore non riceve più alcun contributo); per Festival e Rassegne (art. 12) 26 su 57; per le Attività all'estero (art. 19), 12 su 18; Concorsi (art. 13) 29 su 36; Corsi di perfezionamento professionale (art. 14) 13 su 23; Attività promozionali (art. 15) 22 su 25; Istituzioni preposte alla promozione della musica (CIDIM, IRTEM, ISMEZ, CEMAT) quattro erano e quattro sono rimasti. Insomma, in un sol colpo, Tremonti ne ha fatti secchi 156 su 356.

Agli esclusi non ha fatto naturalmente sapere se avranno comunque il contributo degli anni precedenti, anche senza anticipi; e agli idonei, ancora a fine settembre, nessuna notizia è giunta sull'ammontare del contributo. Perché? Perché nonostante ci sia stato un rifinanziamento del FUS, in misura di 60 milioni di Euro, ancora il Ministero non ha riunito le sue commissioni consultive per decidere della spartizione dei 60 milioni ai vari settori finanziati dal FUS: lirica, musica, prosa, cinema, danza ecc...

Insomma il caos generale e la gran parte della musica italiana alla fame.

Questa è la considerazione che lo Stato, e il presente Governo del paese di conseguenza, hanno di uno dei fattori più forti, incisivi ed anche produttivi - con buona pace del ministro-economista Brunetta, che ignora volutamente le statistiche del settore ed anzi si produce troppo spesso in accuse fuori luogo quando non anche in insulti! - dell'identità nazionale



2514 / C.28.01.04-3

16 FEB. 2009

*Il Ministro**per i Beni e le Attività Culturali*

VISTA la legge 30 aprile 1985, n. 163, e successive modificazioni, recante “Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo” ed in particolare l’art. 1 della legge 30 aprile 1985, n. 163 che istituisce il fondo unico per lo spettacolo;

VISTO l’articolo 15, comma 2, della legge 30 aprile 1985, n. 163, che prevede che al rifinanziamento del fondo unico per lo spettacolo si provveda in sede di legge finanziaria dello Stato;

VISTO il decreto legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, concernente l’istituzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, a norma dell’articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59, e successive modificazioni;

VISTO il decreto del Presidente della Repubblica del 26 novembre 2007, n. 233, recante il “Regolamento di riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali a norma dell’art. 1, comma 404, della legge 27 dicembre 2006, n. 296”;

CONSIDERATO che la legge 22 dicembre 2008, n. 203 (legge finanziaria 2009), tabella C, ha stanziato per il finanziamento per l’anno 2009 della legge n. 163 del 1985, l’importo di Euro 398.036.000,00;

CONSIDERATO che con decreto del Ministero dell’Economia e delle Finanze del 30 dicembre 2008 è stata disposta la ripartizione in capitoli delle unità previsionali di base relative al bilancio di previsione dello Stato per l’anno finanziario 2009 e che la somma degli stanziamenti confluiti su cui capitoli afferenti il fondo unico per lo spettacolo ammonta ad euro 398.035.402,00;

VISTO l’art. 1, comma 1, del decreto legge 18 febbraio 2003, n. 24, che prevede che “in attesa che la legge di definizione dei principi fondamentali di cui all’art. 117 della Costituzione fissi i criteri e gli ambiti di competenza dello Stato, i criteri e le modalità di erogazione dei contributi alle attività dello spettacolo, previsti dalla legge 30 aprile 1985, n. 163, sono stabiliti con decreti del Ministro per i Beni e le Attività culturali non aventi natura regolamentare”;



Il Ministro
per i Beni e le Attività Culturali

VISTO l'art. 2, comma 2, della citata legge n. 163/85 che riserva una quota del suddetto Fondo per provvedere ad eventuali interventi integrativi in base alle esigenze dei singoli settori oltre che per far fronte agli oneri di funzionamento del Comitato per i problemi dello spettacolo nonché dell'Osservatorio dello spettacolo;

ACQUISITO il parere negativo della Consulta per lo spettacolo del 28 gennaio 2009;

VISTO l'estratto verbale della suddetta riunione ed in particolare l'allegata tabella con cui è stato proposto il riparto del Fondo Unico per lo Spettacolo secondo le aliquote di riparto ivi indicate, da applicare sull'importo di euro 378.035.402,00, al netto pertanto dell'importo di euro 20.000.000,00 finalizzati al settore delle fondazioni lirico-sinfoniche per le motivazioni riportate nel medesimo estratto verbale della riunione della Consulta per lo Spettacolo che qui si intendono integralmente richiamate;

CONSIDERATO che il parere negativo sulle ipotesi di riparto del FUS espresso all'unanimità dalla Consulta per lo spettacolo deriva da considerazioni relative allo stanziamento complessivo del FUS 2009, la cui determinazione tuttavia è operata dal Parlamento in sede di approvazione della legge finanziaria;

RITENUTO di dover comunque stabilire le aliquote di riparto al fine di consentire l'erogazione dei contributi al settore dello spettacolo per l'anno 2009;

CONSIDERATO che sui capitoli di bilancio su cui confluisce il fondo unico per lo spettacolo, in previsione di variazione negative di bilancio da apportare in applicazione del decreto-legge 7 ottobre 2008, n. 154, recante disposizioni urgenti per il contenimento della spesa sanitaria e in materia di regolazioni contabili con le autonomie locali, convertito, con modificazioni, dalla legge 4 dicembre 2008, n. 189 e del decreto-legge 10 novembre 2008, n. 180, recante disposizioni urgenti per il diritto allo studio, la valorizzazione del merito e la qualità del sistema universitario e della ricerca, convertito, con modificazioni, dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1, risultano accantonati euro 954.353,00 e che pertanto lo stanziamento in



Il Ministro
per i Beni e le Attività Culturali

termini di competenza e cassa effettivamente disponibile su detti capitoli per l'anno finanziario 2009 ammonta ad euro 377.081.049,00;

DECRETA

ARTICOLO 1

Le aliquote di riparto dello stanziamento di euro 377.081.049,00, del fondo unico per lo spettacolo, al netto pertanto dell'importo di euro 20.000.000,00 di cui in premessa finalizzati alle fondazioni lirico-sinfoniche, sono così stabilite:

a) enti lirici	47,5%
b) attività cinematografiche	18,5%
c) attività di prosa	16,2722%
d) attività musicali	13,7416%
e) attività di danza	2,25%
f) spese di funzionamento Commissioni	0,03%
g) attività circense	1,5262
h) osservatorio dello spettacolo	0,18%

ARTICOLO 2

Lo stanziamento complessivo del fondo unico per lo spettacolo per l'anno 2009 pari ad euro 377.081.049,00, è ripartito pertanto a favore delle finalità di seguito indicate:

Fondazioni lirico-sinfoniche	€ 199.113.498,28
Attività musicali	€ 51.816.969,43
Attività di danza	€ 8.484.323,60
Attività teatrali di prosa	€ 61.359.382,46
Attività circensi e spettacolo viaggiante	€ 5.755.010,97
Attività cinematografiche	€ 69.759.994,07
Osservatorio dello spettacolo	€ 678.745,89
Spese funzionamento comitati e commissioni	€ 113.124,31



Il Ministro
per i Beni e le Attività Culturali

ARTICOLO 3

Lo stanziamento complessivo del fondo unico per lo spettacolo per l'anno 2009 è ripartito sui capitoli di bilancio dello stato di previsione della spesa n. 14 come di seguito indicato:

Missione 21: tutela e valorizzazione dei beni e attività culturali e paesaggistici			
Programma 21.2: sostegno, valorizzazione e tutela del settore dello spettacolo			
Macroaggregato: interventi; UPB 1.2.2			
Centro di responsabilità: Spettacolo dal Vivo			
Capitolo	Denominazione	Competenza	Cassa
1390	Spese per il funzionamento, per la dotazione dei mezzi e degli strumenti dell'osservatorio dello spettacolo, nonché per l'affidamento di incarichi e la stipula di convenzioni	678.745,89	678.745,89
1391	Quota del fondo unico dello spettacolo da ripartire per far fronte agli oneri relativi al consiglio nazionale dello spettacolo e all'osservatorio dello spettacolo, nonché per provvedere ad eventuali interventi integrativi in base alle esigenze dei singoli settori	0,00	0,00
6620	Spese per il funzionamento – compresi i gettoni di presenza, i compensi e le indennità di missione ai componenti delle commissioni concernenti l'erogazione dei contributi connessi all'attività dello spettacolo	35.100,00	35.100,00
6621	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il sovvenzionamento a favore delle fondazioni lirico – sinfoniche	199.113.498,28	199.113.498,28
6622	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il sovvenzionamento delle attività musicali in Italia e all'estero	51.816.969,43	51.816.969,43
6623	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il sovvenzionamento delle attività teatrali di prosa	61.359.382,46	61.359.382,46
6624	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il sovvenzionamento delle attività di danza in Italia e all'estero	8.484.323,60	8.484.323,60



Il Ministro
per i Beni e le Attività Culturali

Macroaggregato investimenti; UPB 1.2.6			
Centro di responsabilità: Spettacolo dal Vivo			
8721	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il sovvenzionamento delle attività circensi e dello spettacolo viaggiante	5.755.010,97	5.755.010,97
Missione 21: tutela e valorizzazione dei beni e attività culturali e paesaggistici			
Programma 21.2: sostegno, valorizzazione e tutela del settore dello spettacolo			
Macroaggregato: interventi; UPB 1.2.2			
Centro di responsabilità: Cinema			
Capitolo	Denominazione		
6120	Spese per il funzionamento – compresi i gettoni di presenza, i compensi e le indennità di missione ai componenti delle commissioni concernenti l'erogazioni dei contributi connessi all'attività dello spettacolo	78.024,31	78.024,31
Macroaggregato investimenti; UPB 1.2.6			
Centro di responsabilità: Cinema			
Capitolo	Denominazione		
8570	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il finanziamento delle attività di produzione cinematografica	30.000.000,00	30.000.000,00
8571	Fondo per la produzione, la distribuzione, l'esercizio e le industrie tecniche	11.459.994,07	11.459.994,07
8573	Quota del Fondo unico per lo spettacolo da erogare per il finanziamento delle attività di promozione cinematografica	28.300.000,00	28.300.000,00
	TOTALE	397.081.049,00	397.081.049,00



*Il Ministro
per i Beni e le Attività Culturali*

ARTICOLO 4

Con successiva nota saranno richieste, ai sensi dell'ultimo comma dell'art. 2 della legge 163/85, al Ministro dell'Economia e delle Finanze le occorrenti variazioni del bilancio.

Il presente decreto verrà inviato agli organi di controllo per gli adempimenti di competenza.

Rome 13 FEB. 2009

IL MINISTRO
J. P. ...

*Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

- 8 APR 2009

P. 3828 / S. 01.04.04 / 4

AGLI ORGANISMI DI SPETTACOLO
DAL VIVO

A TUTTI I DIRIGENTI

S E D E

OGGETTO: Circolare applicativa sull'erogazione delle anticipazioni 2009 a favore dello Spettacolo dal Vivo

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

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

Tali ultime disposizioni sono state poste a tutela dell'Amministrazione, soprattutto in un anno, quale il 2009, in cui – per generali esigenze correlate al contenimento delle spesa pubblica e nel rispetto delle norme stabilite in seno all'Unione Europea – la Legge Finanziaria ha notevolmente ridotto gli stanziamenti del F.U.S..

Quindi il fatto di regolamentare – in via generale ed in modo uniforme per tutti i settori dello Spettacolo dal Vivo – l'erogazione delle anticipazioni si pone come forma di garanzia per l'Amministrazione, con particolare riferimento a quelle attività nelle quali le competenti Commissioni Consultive, soprattutto nell'ultimo biennio, hanno individuato sensibili e chiari segnali di un declino artistico e/o organizzativo.

E' appena il caso di sottolineare, infatti, che l'anticipazione costituisce un beneficio che precede qualsiasi pronuncia sulle attività 2009 da parte delle Commissioni Tecniche e che, d'altra parte, impegna notevolmente l'Amministrazione sotto il profilo finanziario.



Ministero per i Beni e le Attività Culturali

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

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

- CRITERI GENERALI DI APPLICAZIONE DELLA NORMA :

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

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

Per quanto riguarda il punto a) deve intendersi regolare l'istanza 2009 che, oltrechè trasmessa nei termini, sia stata inviata in ottemperanza alle norme sulla presentazione delle istanze di sovvenzione introdotte all'art. 4 dei DD.MM. di settore sopra citati.

Per quanto riguarda il punto b) si stabilisce:

- che i soggetti destinatari dell'anticipazione devono avere ottenuto sovvenzioni annuali in tutti e tre gli anni del triennio 2006-2008. L'eventuale rinuncia ad anche una di dette sovvenzioni fa venir meno la possibilità di ottenere l'anticipazione;

- che possono essere considerati destinatari dell'anticipazione anche Organismi che rientrino nel criterio sub b) avendo ottenuto sovvenzioni per settori diversi di attività (es.: fino al 2006 per la promozione e successivamente per l'organizzazione di festival o altro);

Pur essenziali, successivamente, ai fini dell'esame dei progetti da parte delle Commissioni Consultive, possono invece ritenersi ininfluenti, ai soli fini dell'erogazione dell'anticipazione, altri atti che, in base a norme generali, non possono essere stati prodotti in sede di domanda (per esempio: per gli Enti Pubblici, la delibera di assunzione della spesa, qualora siano intervenuti provvedimenti governativi di proroga dei termini per l'approvazione dei bilanci preventivi 2009, rispetto alla data del 28 febbraio).

Per quanto riguarda il punto c) è indispensabile che i bilanci consuntivi del 2006, 2007 e 2008 siano pervenuti mediante la completa compilazione, anche in questo caso, delle apposite modulistiche.

Si precisa, inoltre, che sui bilanci consuntivi 2008 sprovvisti di liberatoria Enpals verrà effettuato, prima del pagamento dell'anticipazione, il controllo per tutti gli istanti delle dichiarazioni attestanti il suddetto pagamento mediante richiesta diretta di questo Ministero all'Enpals.

Le domande dovranno comunque essere inviate in carta semplice entro il **12 maggio 2009**.



Ministero per i Beni e le Attività Culturali

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

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

- DISPOSIZIONI DI GARANZIA PER L'ANNO 2009:

Per tutti i settori dello Spettacolo dal Vivo (ATTIVITA' di PROSA, ATTIVITA' MUSICALI, ATTIVITA' di DANZA, CIRCHI ed ATTIVITA' DI SPETTACOLO VIAGGIANTE) si dispone che possono essere accolte istanze di anticipazione presentate da Soggetti che, nel corso del 2008, abbiano ottenuto una sovvenzione in misura uguale o superiore ad € 30.000,00 (trentamila/00).

Si dispone infine che, qualsiasi sia stata l'entità della sovvenzione del 2008, debbano rimanere esclusi dal beneficio dell'anticipazione quei Soggetti la cui attività, nel 2008, sia stata destinataria di una sovvenzione ridotta in misura pari o superiore al 50% rispetto a quella assegnata nel 2007.

IL DIRETTORE GENERALE
(Dott. Salvatore Nastasi)

LETTERE *al* DIRETTORE



Caro Direttore,
sono una pianista di L'Aquila, laureata presso il Conservatorio di Musica "A. Casella" del capoluogo abruzzese (col quale spesso ancora collaboro) e sono da quasi sei mesi sfollata in un albergo a Montesilvano (vicino Pescara). Le scrivo per comunicare il mio disappunto e il mio disagio sulla situazione che sto vivendo insieme alla mia famiglia. I miei familiari ed io vivevamo in Via Milonia, una zona periferica di L'Aquila altamente colpita dal sisma e la mia casa di cat. E sarà molto probabilmente una di quelle da abbattere, perché costruita sulla faglia e nel disprezzo totale delle regole di sicurezza prescritte dalla legge. Non solo i miei genitori hanno visto ridotti in frantumi quarant'anni di sacrifici, ma ora accade anche che, pur essendo il mio nucleo familiare composto da cinque persone (fra le quali, mio fratello lavora a L'Aquila, io sto per immatricolarmi alla facoltà di lingue e mia nonna di 99 anni), non abbiamo diritto ad avere le C.A.S.E. Alla richiesta di una spiegazione ci è stato risposto che noi come prima opzione, sulla domanda, abbiamo messo: 'case della protezione civile' Le spiego. A Giugno o luglio la protezione civile ci fece riempire dei moduli per un censimento, nei quali tra le altre informazioni era richiesto di scegliere in ordine fra tre tipi di soluzioni residenziali (precisando per altro che era una semplice informazione statistica, quindi che chi aveva case di cat. E con un nucleo familiare alto e con persone che risultassero lavoratori o studenti a L'Aquila avrebbero comunque avuto il diritto sugli altri di rientrare fra i primi nella lista delle C.A.S.E.). Le tre scelte erano: -residenze con pagamento effettuato direttamente dalla protezione civile (case già esistenti di cat. A per le quali era previsto un affitto pagato direttamente dalla Protezione civile); -sistemazione autonoma (case già esistenti di cat. A per le quali era previsto un affitto anticipato da noi e in seguito rimborsato dalla Protezione civile) e le C.A.S.E. di Bertolaso. Noi abbiamo scelto nel seguente ordine:



MUSE

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

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

- DISPOSIZIONI DI GARANZIA PER L'ANNO 2009:

Per tutti i settori dello Spettacolo dal Vivo (ATTIVITA' di PROSA, ATTIVITA' MUSICALI, ATTIVITA' di DANZA, CIRCHI ed ATTIVITA' DI SPETTACOLO VIAGGIANTE) si dispone che possono essere accolte istanze di anticipazione presentate da Soggetti che, nel corso del 2008, abbiano ottenuto una sovvenzione in misura uguale o superiore ad € 30.000,00 (trentamila/00).

Si dispone infine che, qualsiasi sia stata l'entità della sovvenzione del 2008, debbano rimanere esclusi dal beneficio dell'anticipazione quei Soggetti la cui attività, nel 2008, sia stata destinataria di una sovvenzione ridotta in misura pari o superiore al 50% rispetto a quella assegnata nel 2007.

IL DIRETTORE GENERALE
(Dott. Salvatore Nastasi)

LETTERE *al* DIRETTORE



Caro Direttore,
sono una pianista di L'Aquila, laureata presso il Conservatorio di Musica "A. Casella" del capoluogo abruzzese (col quale spesso ancora collaboro) e sono da quasi sei mesi sfollata in un albergo a Montesilvano (vicino Pescara). Le scrivo per comunicare il mio disappunto e il mio disagio sulla situazione che sto vivendo insieme alla mia famiglia. I miei familiari ed io vivevamo in Via Milonia, una zona periferica di L'Aquila altamente colpita dal sisma e la mia casa di cat. E sarà molto probabilmente una di quelle da abbattere, perché costruita sulla faglia e nel disprezzo totale delle regole di sicurezza prescritte dalla legge. Non solo i miei genitori hanno visto ridotti in frantumi quarant'anni di sacrifici, ma ora accade anche che, pur essendo il mio nucleo familiare composto da cinque persone (fra le quali, mio fratello lavora a L'Aquila, io sto per immatricolarmi alla facoltà di lingue e mia nonna di 99 anni), non abbiamo diritto ad avere le C.A.S.E. Alla richiesta di una spiegazione ci è stato risposto che noi come prima opzione, sulla domanda, abbiamo messo: 'case della protezione civile' Le spiego. A Giugno o luglio la protezione civile ci fece riempire dei moduli per un censimento, nei quali tra le altre informazioni era richiesto di scegliere in ordine fra tre tipi di soluzioni residenziali (precisando per altro che era una semplice informazione statistica, quindi che chi aveva case di cat. E con un nucleo familiare alto e con persone che risultassero lavoratori o studenti a L'Aquila avrebbero comunque avuto il diritto sugli altri di rientrare fra i primi nella lista delle C.A.S.E.). Le tre scelte erano: -residenze con pagamento effettuato direttamente dalla protezione civile (case già esistenti di cat. A per le quali era previsto un affitto pagato direttamente dalla Protezione civile); -sistemazione autonoma (case già esistenti di cat. A per le quali era previsto un affitto anticipato da noi e in seguito rimborsato dalla Protezione civile) e le C.A.S.E. di Bertolaso. Noi abbiamo scelto nel seguente ordine:



- 1) case della Protezione civile (perchè tale scelta ci consentiva di prendere una casa senza mobili, nella speranza di recuperare i nostri);
- 2) C.A.S.E. (già ammobiliate);
- 3) sistemazione autonoma.

A causa di questa scelta, siamo stati esclusi dai possibili assegnatari di C.A.S.E.; mentre, chi come prima scelta aveva indicato le C.A.S.E., ha comunque potuto prendere in affitto - nell'attesa - immobili già esistenti, riducendo il margine di scelta per chi aveva indicato quella opzione come prioritaria fra quelle ammesse; ed oggi si ritrovano, in pratica con due case, una in affitto e una seconda assegnatagli dal progetto C.A.S.E. E' vero che quando faranno i controlli queste assurdit  spariranno. Si spera. In tutto questo, io col lavoro da pianista (che immagino sappia cosa significa: se non si lavora non si mangia!) devo viaggiare ogni giorno da Montesilvano a Roma, Carsoli, Avezzano e L'Aquila, non avendo neanche pi  il tempo per studiare! Ma io non intendo arrendermi, sia perch  a Montesilvano ho trovato persone che hanno aiutato me e la mia famiglia in tutto e per tutto (a differenza - mi addolora dirlo!- di quegli sciacalli dei miei concittadini che sono arrivati a chiederci 1500 Euro al mese per l'affitto di una casa di circa 100 mq) sia perch  sono convinta che la musica, come   successo in questi primi duri mesi, continuer  a darmi la forza per non mollare. Parlo anche a nome di tutti coloro che stanno nella stessa mia situazione, e sono davvero tanti. Un ringraziamento particolare lo vorrei fare, prima di salutarla, a Giovanna, una donna di Montesilvano che dalla settimana successiva al sisma mi ha messo ogni giorno a disposizione il suo pianoforte per studiare (facendolo accordare a sue spese) permettendomi cos  di tornare subito a lavorare; e ad Enzo e Adriana, i padroni dell'hotel che ci ospitano dal 7 aprile 2009. Non ringrazio affatto quei miei concittadini che mi stanno facendo vergognare di essere aquilana!!!!

Grazie infinite di avermi dato la possibilit  di raccontare a tutti il mio disagio e la mia delusione.

Un saluto affettuoso,

Roberta Terchi Nocentini

Conservatorio 'Alfredo Casella'

Direttore Bruno Carioti
Piazzale di Collemaggio - 67100 L'Aquila
Segreteria Provvisoriac/o Accademia di Belle Arti
Via Leonardo da Vinci - 67100 L'Aquila Tel.0862.19.65.830

MUSIC@

Bimestrale di musica
Anno IV. N.15. novembre-dicembre 2009
Direttore Pietro Acquafredda
Progetto grafico e Impaginazione Barbara Pre
Versione on-line Luca de Paolis
consultabile sul sito: www.consaq.it
Redazione: music@consaq.it

Collaborazioni di

**Rinaldo Alessandrini, Andrea Bacchetti, Alessandro Di Profio, Dinko Fabris,
Leonardo Pierantonio, Enrico Pieranunzi, Francesco Zimei**

Scritti ritrovati di

G.Francesco Malipiero, Alfredo Casella

Eco della stampa:

Sandro Bondi, Vincenzo Cerami, Gabriella Carlucci, Piero Ostellino, Franco Zeffirelli

Documenti

Decreto ripartizione FUS, Circolare anticipi

Music@

  una produzione del
Laboratorio teorico-pratico di 'Tecniche della Comunicazione'
del Conservatorio 'Alfredo Casella'- L'Aquila

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