

MUSIC@

BIMESTRALE. N.2 MARZO-APRILE 2007. LA MUSICA È UN DIRITTO DI TUTTI

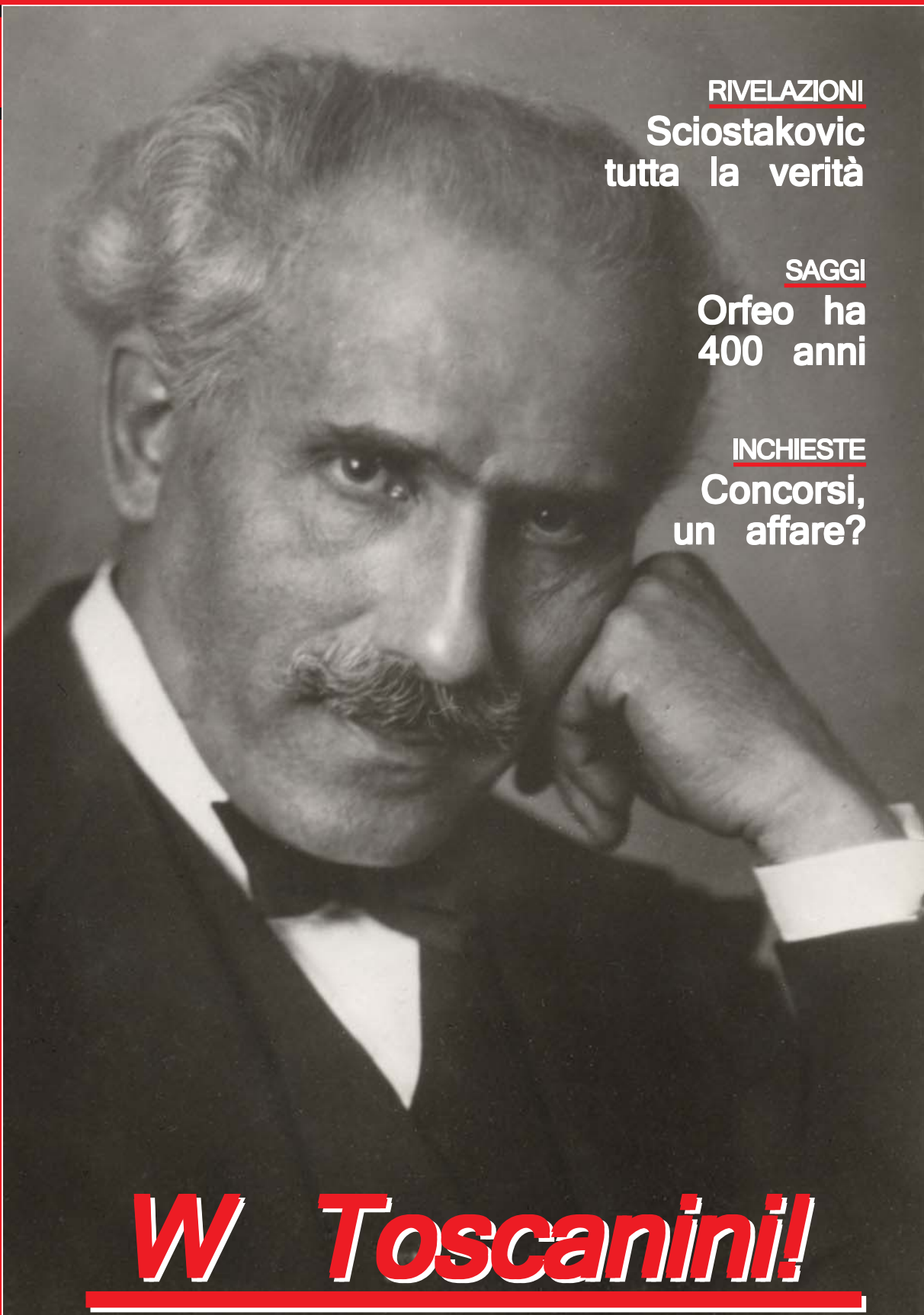
contatti

mensile@conservatoriocasella.it

MUSIC@

REDAZIONE: CONSERVATORIO "ALFREDO CASELLA" L'AQUILA

ANNO II N.2
BIMESTRALE



RIVELAZIONI

Sciostakovic
tutta la verità

SAGGI

Orfeo ha
400 anni

INCHIESTE

Concorsi,
un affare?

W Toscanini!

Music@

Conservatorio 'Alfredo Casella'
Direttore M° Bruno Carioti
Piazzale di Collemaggio - 67100 L'Aquila
Tel: +39 0862 22122 Fax: +39 0862 62325

REDAZIONE

Bimestrale di musica
Anno II N.2 Marzo- Aprile 2007
e-mail: mensile@conservatoriocasella.it

Progetto editoriale e Direzione
Pietro Acquafredda

Art director e Progetto grafico
Giandomenico Piermarini

Laboratorio teorico-pratico: 'Tecniche della Comunicazione'
Francesca Boccacci, Enrica Di Bastiano Luca Di Bernardo
Rosa Fanale, Marcella Piccinini, Daniela Scacchi

Si ringraziano per la gentile collaborazione
Rinaldo Alessandrini, Umberto Padroni
Vincenzo Raffaele Segreto, Valerij Voskoboynikov



I numeri parlano

quante cose le normali riviste di musica hanno ancora da imparare! - da una rivista musicale, che nata in un Conservatorio statale di musica, si proponeva quale frutto maturo del laboratorio teorico-pratico del Corso di 'Tecniche della Comunicazione'. E quanto la nostra scelta fosse stata gradita, e l'invito alla riflessione raccolto, l'hanno confermato telefonate, messaggi, lettere. In questo numero, che torna alla normale scansione di un periodico musicale, ripensando a quelle cifre, ci permettiamo di mettere sotto gli occhi di tutti alcune frequenti anomalie della vita musicale italiana. Poche note, ma chiare, per argomenti, in semplice ordine alfabetico. Non potevamo, però passare sotto silenzio alcuni storici appuntamenti di questi mesi. Il Cinquantenario della morte di Toscanini; l'uscita di due nuovi volumi su Sciostakovic, in occasione del Centenario della nascita del grande compositore, ed infine il Quarto Centenario di un avvenimento che sconvolse la vita musicale, incidendo profondamente la storia del melodramma: l'Orfeo di Claudio Monteverdi. Per questi delicati e fondamentali argomenti ci siamo avvalsi della preziosa collaborazione di illustri musicisti e musicologi: Umberto Padroni, attento studioso di Toscanini; Valerij Voskobochnikov che di Sciostakovic ci racconta tutta la verità, inclusa quella su Volkov, suo principale biografo, e sulla contestata Biennale del 1977; per l'Orfeo, uno dei nostri più illustri e stimati interpreti, Rinaldo Alessandrini, che in queste settimane sta ultimando l'incisione del capolavoro monteverdiano, ci ha scritto un saggio, luminoso per dottrina. C'è anche spazio per qualche riflessione sul mondo dei 'Concorsi' e della loro pratica utilità per l'avvio della carriera. Infine, un messaggio d'augurio a Ennio Morricone per l'Oscar, tanto atteso e perciò ancor più gradito; e l'addio a Giancarlo Menotti, compositore di classe ed insostituibile protagonista della vita musicale.

Pietro Acquafredda

Convinti che i numeri possono essere in certi casi più eloquenti delle parole, abbiamo optato nel numero scorso di Music@ di pubblicare, così come sono nella nudità delle tabelle ministeriali, tutte le cifre del finanziamento pubblico alle attività musicali in Italia. Accadeva per la prima volta in Italia, e l'iniziativa partiva da una rivista 'sui generis' -

Oscar alla carriera per Morricone

Ennio da Oscar!



Il 25 febbraio Ennio Morricone ha ricevuto a Los Angeles l'ambito ed atteso riconoscimento

Finalmente l'Academy ha messo fine all'inspiegabile ed ingiusto procrastinarsi dell'attribuzione dell'Oscar per la musica da film a Ennio Morricone, classe 1928 – che forma, maestro!- dopo ben cinque 'nominations' degli anni passati, andate a vuoto per ragione quasi esclusivamente commerciali, attribuendogli l'Oscar 'alla carriera', graditissimo dal musicista. Morricone apprendendo la notizia direttamente dal direttore dell'Academy, via telefono e in ore in cui stava "per andare a letto" – ha dichiarato, con il suo solito candore – s'è detto ovviamente felice e non è stato a discutere se l'Oscar alla carriera fosse inferiore a quello per un singolo film, o addirittura superiore. L'ha a lungo atteso, ed ora che l'ha finalmente ricevuto, si gode il grande riconoscimento, che segue di poche settimane i trionfi newyorkesi, compreso quello al Palazzo dell'Onu, davanti ai potenti del mondo. Morricone (insieme a Nino Rota) è il musicista italiano che al cinema ha dato la più bella musica, più bella di quella che altri italiani, 'Oscar' anch'essi, hanno potuto realizzare. Perché Morricone (e Rota) a differenza degli altri, è un musicista vero, di gran classe e con

una formazione musicale superlativa.

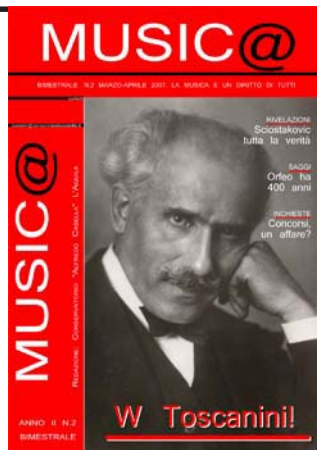
E, a dimostrazione che tanti film, senza la loro musica, non sarebbero gli stessi, e difficilmente avrebbero raggiunto la grande notorietà, vogliamo raccontarvi un aneddoto assai istruttivo.

Nel sud della Spagna, dalle parti di Almeria, in un ambiente che sembra il paesaggio delle montagne rocciose ricostruito in terra spagnola, ancor oggi esiste ed è meta di un turismo crescente, 'Western Leone', set di tanti film del grande regista, mai smantellato. All'interno, l'ufficio dello sceriffo, di fronte il patibolo per i malfattori, la stalla, il bar, la chiesa, alcune case tutte di legno.

A guardia di quel set, intatto da decenni, strani individui, mezzi ubriachi, cinturone e pistole in vita. Appena si varca la soglia, quegli strani individui, attendono il segnale della colonna sonora di Morricone.

Allora si alzano, barcollanti, tirano fuori la pistola in atteggiamento minaccioso, e attaccano per la gioia dei numerosi turisti che ogni giorno lo visitano, a girare - registi di se stessi - l'ennesimo western, con la musica di Ennio Morricone. Musica da Oscar!

P.A.



MUSIC@

Bimestrale di musica. Anno II N. 2 marzo-aprile 2007

Conservatorio di Musica 'A. Casella' L'Aquila

e-mail: mensile@conservatoriocasella.it

SOMMARIO

- | | |
|---|---|
| <p>3. Editoriale. I numeri parlano
di Pietro Acquafredda</p> <p>4. Primo piano Ennio Morricone
Premio Oscar alla carriera</p> <p>5. Calendario. Marzo-Aprile Music@ consiglia
a cura di Rosa Fanale</p> <p>11. Copertina: Toscanini cinquant'anni dopo
Profilo, dischi, casa natale, celebrazioni.
di Umberto Padroni</p> <p>17. Attualità. Il paese dove volavano gli aquiloni
Campionario di anomalie, disfunzioni, interessi
privati e vizi pubblici italiani
di Pietro Acquafredda</p> | <p>23. Rivelazioni. Dmitrij Sciostakovic
Tutta la verità sul grande musicista
di Valeij Voskoboynikov</p> <p>32. Inchieste. Io giurato, tu concorrente
Luci ed ombre dei concorsi musicali
di Enrica Di Bastiano</p> <p>37. Saggi. Orfeo. E fu subito melodramma
I quattrocento anni dell'Orfeo di Monteverdi
di Rinaldo Alessandrini</p> <p>47. Libri, Dischi, DVD. Recensioni
di Umberto Padroni e Pietro Acquafredda</p> <p>49. Ultima pagina. Addio a Menotti
a cura della redazione</p> |
|---|---|

MARZO - APRILE

BOLOGNA

Al Comunale (www.comunalebologna.it) il 18-20-22-24-27 marzo doppio spettacolo con

“Arlecchino”, opera lirica di Ferruccio Busoni, diretta da David Alger, per la regia di Lucio Dalla, in coproduzione con il Teatro Rossini di Lugo e Wexford Opera, e “Pulcinella”, balletto di Igor Stravinskij su temi di Giovan Battista Pergolesi. Interpreti per “Arlecchino”: Marco Alemanno, Sabrina Willej, Filippo Adami, Massimiliano Gagliardo, Maurizio Lo Piccolo. Per “Pulcinella”: Sabrina Willej, Filippo Adami, Maurizio Lo Piccolo, Alessandro Riga.

Il 17-21-24-27-28-29 aprile “L’Italiana in Algeri” di Gioacchino Rossini. Sul podio si alternano Donato Renzetti e Michele Mariotti, regia scene e costumi di Dario Fo. Previsto un doppio cast: Marianna Pizzolato/Daniela Pini, Marco Vinco/Simon Orfila, Maxim Mironov/Antonis Koroneos, Bruno De Simone/Bruno Taddia.

Per la stagione sinfonica, al Teatro Manzoni, il 20 aprile alle ore 20,30 il pianista Benedetto Lupo con l’Orchestra e coro del Comunale diretti da Sir Neville Marriner. Musiche di Pärt e Beethoven.

CAGLIARI

In prima esecuzione assoluta in Italia il 27-29-30 aprile e 2-4-5-6 Maggio, al Teatro Lirico (www.teatroliricodicagliari.it) “Gli Uccelli” di Walter Braunfels. Direttore Roberto Abbado, regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Maurizio Balò. Doppio cast: Paer Lindsog/Lance Ryan, Giorgio Surian/Michael Leibundgut, Dilbèr/Maria Laura Martorana, Markus Werba/Fabio Prevati, Boris Trajanov/Carmelo Corrado Caruso, Annamaria Dell’Oste/Teresa Di Bari.

Per la stagione sinfonica il 31 marzo il violinista Leonidas Kavakos e il pianista Peter Nagy eseguono di Dmitrij Šostakovič “Sonata per violino e pianoforte op. 134” e di Beethoven la “Sonata in sol maggiore per violino e pianoforte op. 96”.

FERRARA

Al Comunale (www.teatrocomunaleferrara.it) il 27 e 29 aprile in scena “Attila” di Giuseppe Verdi. Sul podio Will Humburg; regia scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Interpreti: Michele Pertusi, Roberto Servile, Dimitra Theodossiou, Walter Fraccaro, Giovanni Maini, Alberto Rota.

Mercoledì 18 aprile il cembalista Ottaviano Dantone e l’orchestra Mozart per i “Concerti Brandeburghesi” di Bach. Sul podio Claudio Abbado.

Lunedì 30 aprile il vincitore del concorso Chopin 2005, Rafal Blechacz, debutta in Italia con un programma dedicato a Beethoven e Chopin.

FIRENZE

Il 70° Maggio Musicale Fiorentino (www.maggiofiorentino.com) prende il via il 24 aprile con “Antigone” del compositore Ivan Fedele. La direzione è affidata a Michel Tabachnik, regia di Mario Martone. Prima assoluta. Interpreti: Monica Bacelli, Chiara Taigi, Roberto Abbondanza, Danilo Formaggia. Repliche il 4-6 Maggio.

Il calendario prosegue il 28-29 aprile con “Orfeo ed Euridice” di Christoph W. Gluck in forma di concerto, diretto da Riccardo Muti e interpretato da Daniela Barcellona e Julia Kleiter.

Per la stagione sinfonica 2006/2007, due concerti. Il 9-11 marzo Yuri Bashmet con l’Orchestra del Maggio Musicale (Mozart, Mendelssohn e Weber). Il 23-25 marzo Jesús López-Cobos dirige l’Orchestra e il Coro del Maggio Musicale nella “Sinfonia in re

Luchino Visconti alla Scala

Il 2006 è stato l’anno del centenario della nascita e del trentennale della morte del grande regista Luchino Visconti. Per ricordarlo, da marzo a settembre, si può visitare presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano, a cinquant’anni esatti dall’ultima volta in cui il regista curò proprio alla Scala la regia di tre opere, la mostra “Luchino Visconti alla Scala”. Costumi e bozzetti delle scenografie originali, documenti e video legati alle sette opere capolavoro messe in scena dal regista alla Scala: “Ifigenia in Tauride”, “Il Trovatore”, “La Sonnambula”, “La Traviata”, “La Vestale”, “Anna Bolena”, e il balletto “Mario e il mago”. La mostra, curata dalla nipote del regista, Cristina Gastel, è rivolta a chi, avendo apprezzato l’arte di Visconti, vuole rivivere quelle grandi emozioni ma anche a chi non ha avuto questa fortuna e desidera conoscerlo. Attraverso procedimenti sofisticatissimi infatti sono state ricostruite le scene sincronizzate con il sonoro originale per permettere al visitatore di rivivere quelle storiche rappresentazioni.

MUSIC@ CONSIGLIA

Parma per Toscanini

Il 25 marzo, presso la Casa della Musica, presentazione del volume "Toscanini. Vita, Immagini, Ritratti" a cura di Marco Capra, con testi di Gustavo Marchesi e Gaspare Nello Vetro.

Il 7 aprile inaugurazione della mostra "La musica segreta di Arturo Toscanini", proveniente da New York. In esposizione dipinti dell' '800 e '900 facenti parte della collezione privata del Maestro ed ora di proprietà appartenenti al nipote Walfredo. In aprile verrà inoltre inaugurato un museo dedicato al "suono riprodotto", percorso espositivo e didattico dedicato alla storia del suono e della musica dal fonografo di Edison ai giorni nostri.

www.parmaitaly.com/eventi/toscanini.html, www.fondazione-toscanini.it/, www.vivat Toscanini.it/

minore" di César Frank e nel "Requiem" di Gabriel Fauré. Solisti: Andrea Rost e Gabriel Suovanen.

GENOVA

Il 7-9-11 marzo al Teatro Carlo Felice (www.carlofelice.it) "Le Villi" di Giacomo Puccini in versione semiscenica. Direttore Riccardo Frizza, interpreti Fiorenza Cedolins, José Cura, Gabriele Viviani.

Il 23-25-27-29 marzo e 1 aprile Diego Fasolis dirige "Giulio Cesare" di Georg F. Händel. Adattamento, regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Interpreti: Sonia Prina, Vittorio Prato, Carmela Remigio, Laura Polverelli, Marina De Liso, Max Emanuel Cencic, Mirco Palazzi, José Maria Lo Monaco.

MILANO

L'1- 3-7-9-14-16 marzo al Teatro alla Scala (www.teatroallascala.org) ultime repliche di "La Fille du regiment" di Gaetano Donizetti. Diretta da Yves Abel, la regia è di Franco Zeffirelli. Ottimo il cast: Désirée Rancatore/Nino Machaidze, Francesca Franci, Anna Proclemer, Juan Diego Florez /Shalva Mukeria, Alessandro Corbelli/Vincenzo Taormina. Daniel Harding dirige "Salome" di Strauss il 6-8-10-11-13-15-18 marzo. La regia è di Luc Bondy. Doppio cast: Robert Brubaker/Peter Bronder, Iris Vermillion, Nadja Michael/Nancy Gustafson, Falk Struckmann/Mark Steven Doss, Matthias Klink, Natela Nicoli.

Il 20-21-22-23-24-25-29-30-31 marzo per la prima volta alla Scala, il balletto "La Dame aux Camélias" su musiche di Frédéric Chopin, coreografia di Neumeier. Sul podio Kevin Rhodes, al pianoforte Roberto Cominati. Étoiles: Alessandra Ferri e Roberto Bolle/Massimo Murru.

Il 10-12-15-17-19-21-22 "Adriana Lecouvreur" di Francesco Cilea. Dirige Stefano Ranzani per la regia di Lamberto Puggelli. Protagonista Daniela Dessi,

che ha fatto dell'Adriana un suo cavallo di battaglia. Nel cast: Irene Cerboncini, Fabio Armiliato/Mario Malagnini, Luciana D'Intino/Anna Smirnova, Carlo Guelfi, Franco Lufi.

Il 23 aprile recital di canto del soprano Mariella Devia e del mezzosoprano Sonia Ganassi, accompagnate da Rosetta Cucchi.

L'11 aprile i Solisti Veneti diretti da Claudio Sciamone (Cimarosa, Vivaldi, Mozart e Boccherini).

All'Auditorium l'8-9-11 marzo György Györiányi Ráth dirige Edipo a Colono (Oedipus in Kolonos) op. 93 di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Orchestra Verdi in collaborazione con Unione Musicale di Torino, Teatro Stabile di Torino e il Schauspiel Frankfurt. Il 15-16-18 marzo Han-Na Chang, violoncello e Giuseppe Grazioli, direttore, in Britten e Elgar.

Il 3-4-6 aprile l'Orchestra Verdi diretta da Peter Schreier esegue la "Passione secondo Matteo (Passio D.N.J.C. secundum Matthaeum)" di Johann Sebastian Bach. Solisti: Konrad Jarnot, Ute Selbig, Ulrike Helzel, Martin Homrich, Florian Boesch, Johannes Chum. Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi diretto da Jais e Gambarini.

NAPOLI

Al Teatro San Carlo (www.teatrosancarlo.it) singolare accostamento il 15-16-17-18-20-22 marzo: "Cavalleria Rusticana" di Pietro Mascagni e "Gianni Schicchi" di Giacomo Puccini. Sul podio George Pehlivanian, Roberto De Simone regista. Interpreti per "Cavalleria Rusticana" Zvetan Michailov/Renzo Zulian, Alberto Mastromarino, Sonia Zaramella, Elisabete Matos. Per "Gianni Schicchi": Leo Nucci / Luca Salsi, Roberta Canzian, Cinzia De Mola, David Alegret/Salvatore Cordella, Antonio De Gobbi. Il 13-15-17-19-21 aprile va in scena "Elegia per giovani amanti" di Hans Werner Henze. Dirige

La Traviata a Roma

Dopo sette anni di assenza torna all'Opera di Roma "La Traviata" di Giuseppe Verdi.

Sul podio Gianluigi Gelmetti; regia di Franco Zeffirelli che a quest'opera ha dato e continua a dare grandi idee e trasporto emotivo (storica la sua "Traviata" con Maria Callas nel 1957 e splendido il film del 1982 con Teresa Stratas).

Nel primo cast troviamo la bellissima quanto discussa coppia Angela Gheorghiu, Roberto Alagna.

Lei, interprete eccellente ma bersagliata per alcuni suoi recenti "capricci" artistici, ha già interpretato più volte il personaggio di Violetta immortalato anche in una splendida edizione in dvd realizzata al Covent Garden nel 1994.

Lui, al centro della bufera per l'abbandono durante la seconda recita della recente "Aida" scaligera, ha debuttato in Italia nel ruolo di Alfredo nel 1993 sotto la direzione di Muti, offrendo una delle sue interpretazioni più riuscite.

Del primo cast fa parte anche Renato Bruson, ormai collaudatissimo interprete di Germont padre.

Merita una segnalazione l'Alfredo del secondo cast, Giuseppe Filianoti, giovane tenore italiano, ascoltato recentemente nel concerto di Capodanno della Fenice di Venezia trasmesso su Rai uno. Ottima voce e gusto del canto, Filianoti ha già interpretato il ruolo di Alfredo al Maggio Musicale Fiorentino, sotto la direzione di Zubin Metha, e siamo sicuri che sarà un Alfredo da non perdere. Dal 20 aprile (dieci repliche).

Jonathan Webb, regia scene e costumi sono di Pier Luigi Pizzi. Cast: Andreas Schmidt, Alfred Muff, John Bellemer, Elizabeth Laurence, Ruth Rosique, Isolde Siebert.

Il 2-3 aprile recital di Soile Isokoski, *Soprano*, Bo Skovhus, *Baritono*, Marita Viitasalo, *Pianoforte*. In programma *Lieder* di Hugo Wolf, dal "Italienisches Liederbuch, nach Paul Hejse".

PALERMO

"Porgy and Bess" di George Gershwin in forma di concerto al Teatro Massimo (www.teatromassimo.it) il 27 e 28 marzo. Dirige Wayne Marshall. Interpreti: Daniel Washington, Maureen Braithwaite, Keele Watson, Hyacinth Nicholls.

Il 14-16-18-20-22-24 aprile, "Cavalleria Rusticana" di Pietro Mascagni e "Pagliacci" di Ruggero Leoncavallo. Dirige Maurizio Arena, regia di Lorenzo Mariani. Cantano in "Cavalleria Rusticana": Mariana Pentcheva/Elisabetta Fiorillo, Katia Ballister/Sonia Zaramella, Carlo Ventre/Francesco Anile/Silvano Carroli, Alberto Mastromarino/ Vittorio Vitelli, Maria José Trullu. In "Pagliacci": Amarilli Nizza/Susanna Branchini, Piero Giuliacci, Alberto Mastromarino/Vittorio Vitelli, Amedeo Moretti/Saverio Fiore, Fabio Prevati/Luca Grassi.

PARMA

All'Auditorium Niccolò Paganini (www.teatroregioparma.org), nell'ambito del 'Progetto Toscanini', la Filarmonica Arturo Toscanini diretta da Vladimir Jurowski esegue "Pastorale d'été" e Sinfonia n. 4 "Deliciae Basilienses" di Artur Honegger e "Sinfonia n.1" op. 68 di Johannes Brahms.

Il 16-18-20 aprile, sempre nell'ambito del 'Progetto Toscanini', concerto del soprano Anna Caterina Antonacci e dell'Orchestra del Teatro Regio diretti da Bruno Bartoletti. In programma "La Pisanella" di

Ildebrando Pizzetti, "L'Apprendist Sorcier" di Paul Dukas e "Les Nuits d'été" di Hector Berlioz.

Al Teatro Regio, l'1-4-7-10-15 aprile, "Otello" di Giuseppe Verdi. Dirige Bruno Bartoletti, regia di John Cox. Nel cast: Vladimir Galouzine, Marco Vratogna, Blagoj Nakoski, Antonello Ceron, Carlo Cigni, Massimo Cavalletti, Armando Gabba, Svetla Vassileva, Giorgia Bertagni.

PIACENZA

In prima esecuzione assoluta al Teatro Municipale di Piacenza (www.teatricomunali.piacenza.it) "Titania" di Andrea Liberovici su libretto di Giorgio Albertazzi. Interprete Ottavia Fusco.

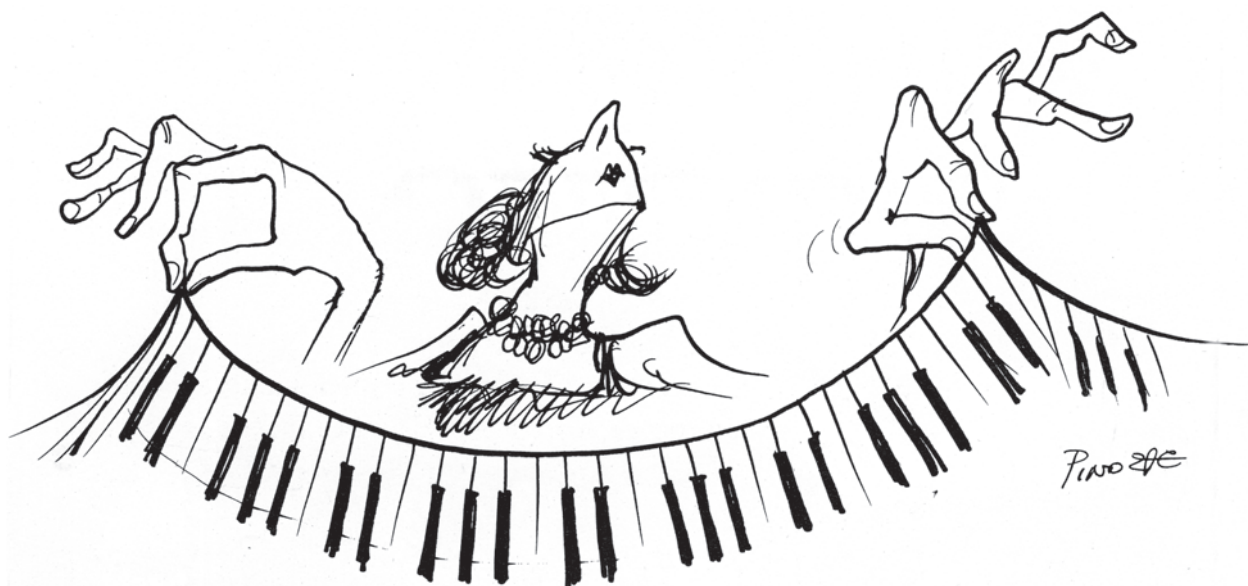
REGGIO EMILIA

"Boris Godunov" di Modest Musorgskij nell'orchestrazione di Sciostakovic, al Teatro Valli (www.iteatri.re.it) il 3-4 marzo. Il nuovo allestimento, in esclusiva per l'Italia, è organizzato da JUST IN TIME Art Management. Dirige Dominique Rouits, la regia è di Dmitri Bertman. Interpreti sono: Alexander Kiselev/Alexey Tikhomirov, Ilya Il'in/Andrey Palamarchuk, Marina Kalinina/Anastasia Belukova, Vadim Zapplechny/Anatoly Ponomarev, Mikhail Davydov/Petro Morozov, Michael Nikanorov/Dmitry Skorikov, Dmitry Ponomarev/Nikolai Dorozhkin, Ksenia Viaznikova/Elena Ionova, Andrei Vylegzhanin/Sergei Toptygin.

Il 15 aprile, sempre al Valli, Antonio Pappano dirige l'Orchestra di Santa Cecilia e Sayaka Shoji, violino. Musiche di Vacchi, Paganini e Beethoven.

ROMA

Denso di appuntamenti interessanti il calendario dell'Accademia di Santa Cecilia (www.santacecilia.it). Il 10-12-13 marzo Yuri Temirkanov dirige l'Orchestra dell'Accademia in un programma dedicato a Prokofiev, Ciaikovskij e Berlioz. Il 14 marzo recital del pianista Maurizio



Pollini, musiche di Schumann e Chopin. Il 16 marzo invece è la volta del pianista Grigory Sokolov che si esibisce in un programma dedicato a Schumann e Scriabin.

Il 17-19-20 marzo l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, direttore Yuri Temirkanov soprano Janice Chandler-Eteme, mezzosoprano Mihoko Fujimura per la "Sinfonia n. 2 in do minore" di Mahler.

Venerdì 23 marzo "Johannes-Passion" per soli, coro e orchestra di Johan S. Bach. Direttore Frans Brüggen, Orchestra of the 18th Century, Cappella Amsterdam, solisti Markus Schäfer, Thomas Oliemans, Marcel Beekman e Geert Smits.

Venerdì 30 marzo i King's Singers and Saraband eseguono "Sacred Bridges", dal Salterio di Ginevra (versione cristiana, ebraica e musulmana).

Venerdì 13 aprile il violoncellista Mario Brunello e il pianista Andrea Lucchesini in Brahms.

Venerdì 20 aprile Fabio Biondi dirige "Europa Galante", in un concerto dedicato a Vivaldi e Telemann.

Il 21-23-24 aprile, in occasione del centenario della morte di Edvard Grieg, l'Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Vladimir Ashkenazy con i solisti Camilla Tilling, Sergei Leiferkus e Maddalena Crippa eseguono "Peer Gynt", musiche di scena per il dramma di Ibsen, presso l'Auditorium Parco della Musica.

Al Teatro Costanzi (www.operaroma.it) l'8-9-10-11-13-14 marzo in scena il "Werther" di Jules Massenet. Direttore Alain Lombard, regista Alberto Fassini. Doppio cast: Giuseppe Filianoti/Park Sung Kyu, Beatrice Uria Monzon/Renata Lamanda, Yvette Bonner/Giselle Blanchard, Natale De Carolis, Mario Luperi, Francesco Marcacci, Gian Luca Ricci.

"Gli Uccelli" di Braunfels. Prima italiana

Walter Braunfels nato a Francoforte il 19 dicembre 1882 da Helen Spohr, nipote del compositore Louis Spohr, cominciò a comporre giovanissimo. Dopo il successo della sua prima opera "Prinzessin Brambilla", si dedicò a "Gli uccelli" da Aristofane, cui era interessato anche Hugo Wolf. "Die Vögel" andò in scena il 4 dicembre 1920 a Monaco ed ebbe 50 rappresentazioni in due anni. Considerato ottimo musicista Braunfels ottenne incarichi di prestigio; contattato dal partito nazista per la composizione dell'inno ufficiale del partito ma rifiutò con decisione la proposta, egli cattolico e di origine ebraica. Per questo motivo le sue opere vennero messe al bando e non furono più eseguite in Germania se non alla fine del Reich mentre il compositore andò in esilio volontario sul Lago di Costanza. Quando "Die Vögel" venne di nuovo eseguita in Germania, non ebbe il grande successo del debutto e cadde nel dimenticatoio. Ripresa, nell'apprezzamento generale nel 2004 a Ginevra, gode già di una registrazione Decca, diretta da Lothar Zagrosek. Il libretto, dello stesso Braunfels, segue la trama della commedia di Aristofane, tranne che nel finale. La musica di Braunfels presenta richiami a Wagner e allo Strauss dell'Arianna a Nasso; sperimentale senza essere atonale. Nel flusso continuo dell'opera, aperta da un prologo strumentale, è onnipresente il canto dell'Usignolo. Ogni uccello ha un modo di cantare onomatopeico che ricorda il verso degli uccelli reali. Tre mondi, quello degli uomini, degli uccelli e degli dei, a confronto, in una tensione continua. A Cagliari dal 27 aprile, direttore Roberto Abbado, regista Corbelli; fra i solisti Maria Laura Martorana.



Il 20-21-22-24-26-27-28-29 aprile e il 2-3 Maggio “La Traviata” di Giuseppe Verdi, Gelmetti direttore, regia Zeffirelli. Cantano Angela Gheorghiu/Alexia Vulgaridou/Anna Rita Taliento, Roberto Alagna/Giuseppe Filianoti, Vittorio Grigolo/Renato Bruson, Paolo Coni/Dario Solari. Il 27-28-29-30-31 marzo e 1 aprile “Dedicato a Stravinskij”. “Perséphone”, melodramma in tre atti di André Gide, coreografia di Millicent Hodson e regia di Beppe Menegatti. Con Pamela Villoresi, Carla Fracci, Mario Marozzi, Eris Nezha, Riccardo di Cosmo. E “Le Sacre du Printemps” coreografia di Millicent Hodson ricostruita dalla coreografia di Vaslav Nijinkij. Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del Teatro, direttore Will Humburg.

TORINO

Al Teatro Regio (www.teatroregio.torino.it) “Cavalleria Rusticana” di Pietro Mascagni e “Oedipus Rex” di Igor Stravinskij. Dirige Jaques Lecombe per la regia di Roberto Andò. Gli interpreti per “Cavalleria Rusticana”: Ildiko Komlosi/Eugenia Dundekova, Walter Fraccaro/Renzo Zulian, Lucio Gallo/Angelo Veccia, Silvia Mazzoni, Rossana Rinaldi. Per “Oedipus Rex”:

John Uhlenhopp, Ildiko Komlosi/Eugenia Dundekova, Lucio Gallo/Angelo Veccia, Petri Lindroos, Mark Milhofer, Piero Terranova, Marco Baliani (voce recitante).

L’11-14-15(m)-17-18-20-22(m)-24 aprile “Tristano e Isotta” di Richard Wagner. Doppio cast di grande livello: John Treleaven/John Uhlenhopp, Eva Johansson/Gabriele Maria Ronge, Kurt Rydl/Ethan Herschenfeld, Albert Dohmen/Ned Barth, Lioba Braun/Hermine May.

VENEZIA

Al Gran Teatro La Fenice (www.teatrolafenice.it) il 16-18-20-22-24 marzo “Francesca da Rimini” di Sergej Rachmaninov su libretto di Modest Ilyic Ciaikovskij (fratello minore del compositore). Il cast: Nikolai Putilin, Sergej Kunaev, Iano Tamar. Dirige Hubert Soudant.

Il 20-21-22-24-26-27-28-29 aprile “La Traviata” di Giuseppe Verdi, rappresentata per la prima volta proprio al Teatro La Fenice il 6 marzo 1853. Dirige Paolo Arrivabeni, la regia è di Robert Carsen. Il cast: Norah Amsellem/Luz del Alba/Maria Luigi Borsi, Dario Schmunck/Alfredo Nigro, Vladimir Stoyanov/Damiano Salerno, Silvia Pasini, Elisabetta Martorana, Iorio Zennaro.

Prossimamente a Roma L'allievo dirige il maestro

Pappano e Barenboim. Chi conosce la storia professionale di Antonio Pappano, il direttore d'orchestra, non ancora cinquantenne, oggi fra i più richiesti e stimati, e dir ritorno da una trionfale tournée europea con l'Orchestra di Santa Cecilia, sa già che ha lavorato a lungo come assistente a Bayreuth, di Daniel Barenboim, ancora negli anni in cui da direttore musicale, era a capo del Teatro La Monnaie di Bruxelles. Ed ancor più sa come avvenne la conoscenza fra i due (lo racconta nei dettagli un libro di prossima uscita presso Skirà, dedicato a Pappano, e curato da Pietro Acquafredda). Ora Pappano che con Barenboim ha mantenuto sempre rapporti di stima e di amicizia, ha chiesto al suo maestro di un tempo, di tornare a Roma a Santa Cecilia per un recital pianistico ma anche per farsi guidare dal suo celebre allievo. E Barenboim, in questi mesi spesso in Italia, alla Scala, e fra breve anche a Firenze, ha accettato di buon grado. Occasione da non perdere per ascoltare due musicisti di razza. Prenotarsi!

La sua eredità a 50 anni dalla morte



Toscanini vive!

Viva Toscanini!

Toscanini è l'unico interprete al quale vengono tributati onori molto simili ai grandi compositori. E una ragione c'è. E' il fondatore della moderna direzione d'orchestra, e dell' ancor più importante moderna concezione del fare musica.

di Umberto Padroni

Il 16 gennaio di cinquant'anni fa si spegneva a Riverdale, New York, la vita gloriosa di Arturo Toscanini, il musicista che incarnò per primo e meglio i valori della moderna direzione d'orchestra e di una moderna integrale concezione del fare musica. Egli portò agli uomini l'esaltante conforto della musica e donò alla storia il miracolo dell'arte nel corso di una prodigiosa carriera di successi di quasi

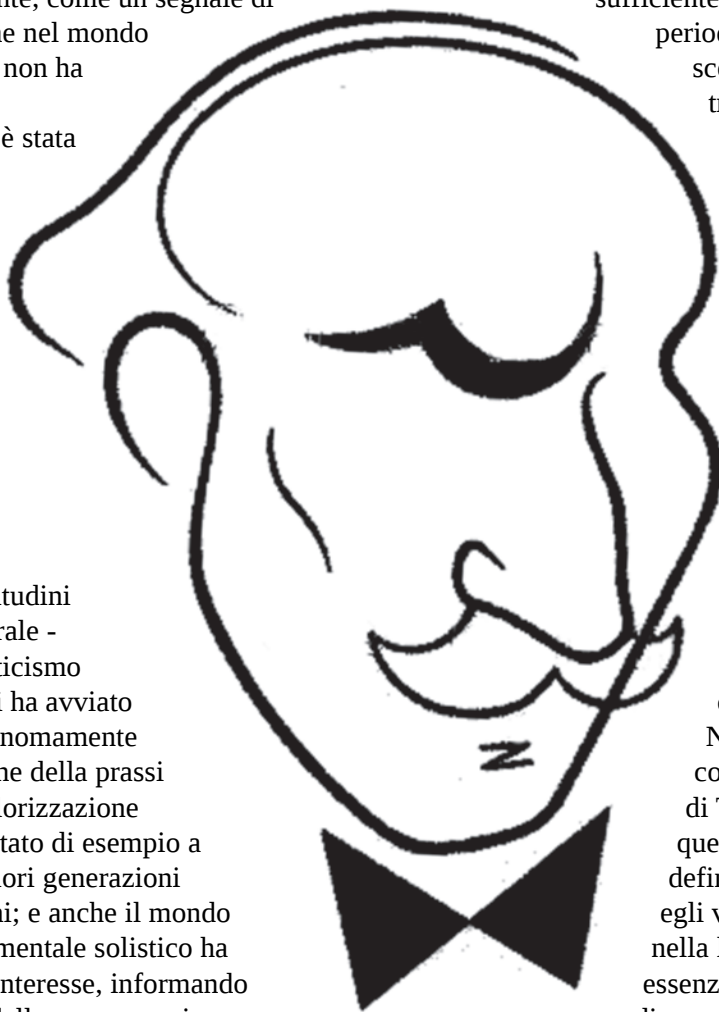
cinquantanove anni, dal 30 giugno 1886, quando diciannovenne diresse a memoria, in condizioni romanzesche, a Rio de Janeiro, *Aida* di Verdi, al 4 aprile 1954, la domenica dell'ultimo concerto sul podio della sua orchestra, la NBC Symphony, alla Carnegie Hall di New York. Questi cinquantanove anni sono ormai consegnati alla storia, e su Arturo Toscanini e sulla sua attività esiste oggi, e si

incrementa incessantemente, come un segnale di vitalità, una letteratura che nel mondo dell'esecuzione musicale non ha l'eguale.

La presenza di Toscanini è stata genialmente risolutiva e sistematrice nel teatro d'opera: Sette, Otto e Novecento storico, e la sua opera ha aperto vie nuove alla lettura del grande repertorio sinfonico. Il massimo direttore del mondo musicale moderno ebbe alle spalle l'esperienza maturata - in epoca antecedente e ad altre latitudini e in ben altro clima culturale - nello sviluppo del romanticismo musicale tedesco, ma egli ha avviato e condotto a termine autonomamente un processo di innovazione della prassi esecutiva e una nuova valorizzazione musicale del testo che è stato di esempio a tutti i direttori delle ulteriori generazioni fino ai nostri poveri giorni; e anche il mondo del canto e il mondo strumentale solistico ha guardato a lui con acuto interesse, informando all'integrità ed al rigore della sua concezione esecutiva l'arte della ricreazione sonora della pagina. Insomma, quello di Arturo Toscanini fu un ruolo fondante.

Nell'opera di Toscanini, ai meriti artistici si è sempre accompagnato, fin dagli esordi, un indiscusso successo. Egli è stato guida e protagonista di un'evoluzione, come si diceva, nella prassi esecutiva e nel costume dell'ascolto, che non ha confronti: occorre tenere sempre presente che nell'ultimo decennio dell'Ottocento, quando il maestro parmense gettava le basi della propria affermazione, tutti i direttori di rilievo che hanno popolato la prima metà del Novecento e oltre, di cui l'appassionato ha conoscenza diretta o di prima mano, o erano in fasce o il mondo attendeva ancora la loro nascita.

Il musicofilo d'oggi, che deve fermarsi alla consultazione delle testimonianze discografiche, numerose ma scarnie e avaro di suono, della sua arte, spesso si interroga sulle ragioni di un così smagliante successo - di pubblico e di critica, soprattutto in un'epoca in cui gli strumenti dell'organizzazione mediatica non erano ancora affinati e pianificati - che il galvanizzante magnetismo della personalità toscaniniana non è



sufficiente a spiegare. E allora periodicamente si tenta di scoprire le ragioni del tripudio che immancabilmente accoglieva le rappresentazioni teatrali, ma soprattutto i concerti che il Maestro instancabilmente, generosamente - non si contano le serate offerte a beneficio di casse mutue orchestrali e di altre istituzioni - ha diretto, con ampiezza di repertorio, nel mondo civile.

Nella realizzazione concertistica la direzione di Toscanini non prevedeva quelle che si possono definire *scenografie sonore*; egli vitalizzava le partiture nella loro integrità ed essenzialità testuale con il disegno probo e preciso del

fraseggio che tutti conoscono dal disco; la scelta dei tempi - oggetto di infiniti ma superficiali commenti - era intuitivamente rapportata al pulsare segreto del flusso musicale, e l'architettura formale fioriva e si definiva con l'eleganza e la naturalezza di un cristallo, o, per rimanere nel novero del lavoro dell'uomo, con la scientificità del taglio del diamante. Ma ancora una volta questo non basta a spiegare compiutamente l'ardente accoglienza sempre riservata a questo artista, a quest'uomo straordinario che si è sempre tenuto lontano, come concordemente affermano i suoi biografi, da maneggi divistici.

Tra i capitoli dell'arte di Toscanini figura però un importante parametro, che purtroppo non è dato valutare oggi se non grazie a qualche testimonianza verbale, e che è quello legato al *suono*: quel suono che le orchestre, disposte intorno al podio, sollecitate dalla lunga bacchetta e da un gesto modesto quanto eloquente, producevano con una ricchezza davvero inaudita: ricchezza di corpo, e di armonici, e di smalto; è troppo facile parlare di magia; oggi si sa che lo spessore e la trasparenza del suono era ottenuta con un'artigianalità maieutica geniale, strutturata e nobilitata con personale

sagacia. Si trattava di un suono oggi probabilmente non riproducibile - il solo riferimento legittimo che si possa tentare è ai Münchner Philharmoniker sotto il regno di Celibidache, elaboratore di un proprio personale processo creativo - infatti il suono che Toscanini traeva dall'orchestra era l'anima e la linfa che dava vita nuova alla pagina: numerosi erano coloro che al termine di un suo concerto confessavano di avere colto la nuova fisionomia di un'opera, e ammettevano di avere udito una sinfonia, notissima, per la prima volta. Di Toscanini si conoscono da qualche anno tutte le

ha informato i modi fondamentali e, globalmente, lo spirito dell'esecuzione musicale - orchestrale e anche solistica, strumentale e vocale - dagli anni della sua folgorante affermazione, ai nostri poveri giorni.

Dagli esordi l'ascesa è stata rapidissima, in pratica un'esplosione: nel 1886 diresse la prima di *Edmea* di Catalani; il 5 febbraio 1887 era 2° violoncello alla prima scaligera di *Otello* alla presenza di Verdi; 1892, la prima di *Pagliacci* di Leoncavallo; 1895, direttore musicale al Regio di Torino e prima produzione italiana del *Crepuscolo degli dei* di

Non celebrare Toscanini

Quando il mondo intero - fatto davvero molto raro - celebra un interprete, a cinquant'anni dalla morte - l'Italia mostra la sua faccia vera, quella di una nazione di dilettanti, dove in musica tutti si sentono autorizzati ad aprir bocca. Fioccano i Comitati celebrativi, in essi siedono persone di ogni genere, compresi prelati, militari e soubrettes ma neanche un musicista e nessun direttore d'orchestra; si formulano calendari di iniziative, si aprono siti internet ad hoc (ma se ti arrischi di aprirli sei preso dallo sconcerto per la sciatteria e la pochezza dei contenuti) ecc.... Il comitato più altisonante (internazionale, perché?) ma il più dilettantesco, addirittura impresentabile, nei membri e nelle iniziative è quello presieduto da Vlad - si sono privilegiati, in questa occasione, i meriti anagrafici? - dove gode un'ottima posizione lo storico Melograni; il quale, per aver fatto un corso accelerato su Toscanini come già su Mozart, è riuscito a scalzare l'unico vero studioso del grande direttore che è Harvey Sachs (naturalmente escluso da tutti i comitati). Alla Scala le celebrazioni sono affidate alla bacchetta di Barenboim, a Parma a quella di kazushi Ono (ma i grandi direttori italiani che fanno, dormono o hanno deciso di espatriare?). Anticipando lo scialbo concerto celebrativo diretto da Gelmetti (per il Comitato internazionale!), s'è consentito al presidente Napoletano di disertare Roma e di essere a Milano, alla Scala, ad ascoltare l'unico concerto degno di celebrare il grande direttore italiano

P.A.

lettere disponibili: esse definiscono - come dice la nipote Emanuela Castelbarco, instancabile, insostituibile custode di memorie e animatrice di proposte - "un uomo infelice, sempre in cerca della perfezione"; egli, come è noto, non lasciò testi teoretici e non ebbe scuole; la sua pedagogia e la sua cultura erano nel vivo rapporto, di pragmatica fisicità, con la musica; e nelle eloquenti prove d'orchestra oggi fortunatamente disponibili, il vigoroso creativo Maestro non illustrava ma viveva con i suoi orchestrali, chiamati individualmente a *suonare bene*, la propria cultura del suono: parlava con i suoi musicisti, artisti dello strumento, e talvolta aspramente, solo di musica, e come ottenerla: niente letteratura, niente filosofia o poesia, ma colpi d'arco, accenti, legature, durate, intonazione e quant'altro. Ma sempre di musica, e spesso con la disarmante sollecitazione alla *bellezza* del suono...

Di Arturo Toscanini perciò si continua a parlare. Ed è bello e opportuno continuare ad ascoltarlo per riflettere sull'opera del fondatore della moderna direzione d'orchestra.

È legittimo affermare, lungi dalla facile retorica, che Toscanini sia ancora vivo e operante: il suo lascito

Wagner; 1896, la prima di *La bohème* di Puccini; 1898, la nomina a Direttore musicale alla Scala. Poi, l'uomo che ha dato un volto nuovo alla musica del suo secolo, ha onorato il teatro musicale e il repertorio sinfonico con successi senza precedenti, galvanizzando i pubblici di tutto il mondo, fino alla proposta - lasciate le capitali europee infestate dal nazifascismo che mirava alla guerra - del colosso statunitense NBC-RCA

Mezzo secolo dalla morte. Le iniziative non mancheranno, e sarà come ammirare nuovamente la solida autenticità, la virtuosa immagine della musica. Intanto, l'editore inglese Testament ha affondato nel giacimento statunitense della NBC facendo affiorare esecuzioni praticamente ignorate. Toscanini nei sedici anni abbondanti di collaborazione con la NBC Symphony aveva diretto opere mirate alla pubblicazione; numerosissime altre, non approvate in vita, vennero conosciute, per diverse iniziative, dopo la sua morte: egli, nelle centinaia di concerti domenicali pomeridiani, aveva realizzato un repertorio vastissimo; nel quadro della sua intensa attività molte pagine furono riprese più volte a distanza di tempo, e oggi è di sicuro interesse udirle, e, quando possibile, raffrontarle,

non fosse altro che per ridicolizzare le banalità circolate sulla “rigidità” della lettura toscaniniana. Sono pochi, e in numero sempre minore ormai, gli appassionati che possono affermare di avere presenziato a un concerto di Toscanini: l’ultima sua comparsa in Italia - nel dopoguerra qui ha diretto solo l’orchestra della Scala - è del 19 settembre 1952; era l’ultimo di quindici concerti, realizzati quasi tutti a Milano, dove l’11 maggio 1946, a un anno preciso dall’ingresso delle truppe alleate nella città disastrosa, Toscanini inaugurò “la ricostruita sala del Teatro”; solo due concerti furono eseguiti, qualche mese dopo, fuori Milano, al Festival di Lucerna 1946, e uno al Festival di Venezia del 1949. Il ricordo di chi abbia assistito a un concerto di Toscanini a mezzo secolo di distanza è inevitabilmente sbiadito, a prescindere dalla forte impressione lasciata dall’episodio, e avere oggi a disposizione documenti attendibili del suo fare musica è una circostanza davvero fortunata e francamente inattesa. Il recupero del suono toscaniniano - corpo e colore, profondità e trasparenza - è quanto mancava, di buono, alle conquiste tecnologiche del secolo che se ne sta andando, nel campo della ricostruzione sonora. Il pubblico che s’era rassegnato, con qualche rincrescimento e con parecchie riserve, al suono magro e secco ottenuto dai nastri originali troppo parzialmente interrogati, oggi ha la prova che l’orchestra di Toscanini - la NBC Symphony, pur duttile, scattante, sensibile e precisa - era strutturata in modo da offrire anche una ampiezza di suono da

competere con altre orchestre di più nobile tradizione. Evidentemente era con la magia di una inimitabile e pur artigianale concertazione che Toscanini quella generosità di suono che arricchiva l’abbagliante brillantezza dell’eloquio; il suo gesto evocava sempre un fraseggio avvincente, terso e sostenuto; le leggerezze della partitura si cangiavano in trasparenze luminose piene di fascino, quindi di attesa. I recenti dischi RCA (BMG) fanno giustizia di tanto annosa “reticenza” tecnologica e provano quanto il carisma, e il successo di Toscanini - tuttora ineguagliati, malgrado gli indiscutibili meriti dei maggiori protagonisti nella difficile arte della direzione - abbiano avuto ragioni e fondatezza. Dalle cronache - che stanno diventando storia - e dai documenti sonori, così efficacemente resuscitati, si coglie infatti la singolare fortuna del grandissimo direttore italiano, che nessun silenzio interessato, o gli attacchi di qualche teorico ideologizzato, dispeptico e menagramo, hanno mai potuto anche poco oscurare. La lussuosa e risarcitoria riproposta della RCA, tratta dal ricchissimo patrimonio accumulato nel corso di una trentennio abbondante, si apre al grande repertorio: Beethoven (le nove Sinfonie e la *Missa Solemnis*), Brahms (le quattro Sinfonie), Schubert, Mendelssohn, Mozart, Haydn, Schumann, Dvorák, due scelte (francese e italiana) e infine *Falstaff* e *Requiem* di Verdi, il padre, e un repertorio sinfonico di Wagner, il grande amore, con la NBC Symphony degli ultimi anni.

I dischi: RCA, Testament, IDIS, Living Era

Al suono, e alla luce, dei 3 CD (RCA 88697023312) che raccolgono tutte le registrazioni di Arturo Toscanini attivo sul podio della Philadelphia Orchestra, a suo tempo pubblicate dalla Victor sulla brillante superficie dei pesanti, matericamente fascinosi, gloriosi 78 r.p.m., emerge ancora una volta come ogni vibrazione sonora suscitata dal gesto del grande direttore italiano sia entrata a piè pari, fortunatamente e con tutti i meriti, nella storia. Queste letture si confermano importanti intanto per la solare classicità e la vivida urgenza come sempre, ma soprattutto per la rotonda bellezza del disegno, per la aristocratica realtà sonora ottenuta dalla collaborazione di questa grande orchestra (la sua NBC Symphony, pur composta da strumentisti

mediamente di altissimo calibro, stupefacente per efficacia e anche per virtuosismo sinfonico, non ha mai avuto, forse per la relativamente breve storia dell’insieme, lo spessore organico della caratura sinfonica) e importanti anche per la riproposta sul mercato di realizzazioni certamente già note ma, data la politica produttiva in questo settore dell’industria culturale, da anni scomparse o difficili da reperire. Corollario: è bene affermare subito che qui l’aspetto sonoro è sorprendente, e radicalmente migliore - quanto meno per il dettaglio, la profondità, l’eliminazione di rumori di fondo - di quello, già rispettabile, della proposta della BMG di oltre tre lustri fa. Il corpus delle registrazioni, seducente e vario, comprende opere assai integrate nel repertorio del

Maestro: Schubert, *Sinfonia n.9 "la Grande"*; R. Strauss, *Morte e trasfigurazione*; Debussy, *La mer* e *Ibéria* (*Images*, n.2); Respighi, *Feste romane*; Berlioz, *La regina Mab*, Scherzo da *Roméo et Juliette*; Mendelssohn, *Sogno di una notte di mezza estate*, sette numeri dalle *Musiche di scena*; Ciaikovskij, *Sinfonia n.6, "Patetica"*: un segno del particolare interesse che egli nutriva per esse; chi abbia dimestichezza con le esecuzioni ad opera della NBC Symphony, noterà la sostanziale differenza derivante dal respiro e dalla sontuosità del suono di questa mirabile Philadelphia; fondata da quarant'anni e allevata e guidata per oltre venticinque anni da un mago del suono come Leopold Stokowski, nel 1941 aveva da cinque anni come direttore stabile il quarantunenne

Eugène Ormandy, il quale avrebbe calcato il podio fino al 1980. Toscanini, che era sui settantacinque anni, godeva negli USA del massimo credito e della più ampia popolarità nel mondo della musica e non solo: era un uomo pubblico cui tutti guardavano con grande stima per la sua risolutezza politica e la sua probità civile; ma in una società libera e competitiva come quella statunitense nulla è definitivo e consolidato: anche l'attività del Maestro non scivolava su binari rettilinei, e il suo staff cercava incessantemente opportunità, scambi, occasioni, confronti, tenendo conto della presenza sulla piazza di calibri di non poco conto: una dinamica non tranquilla che se vedeva generalmente Toscanini in una collocazione dominante, aveva peraltro i suoi costi; Joseph Horowitz dedica a questi aspetti molte pagine del suo documentatissimo *Toscanini* e racconta, ad esempio, dello scambio di ospitalità tra Stokowski e Toscanini: il tutto sotto i calcolati auspici della RCA Victor.

Questi CD, con il loro miracoloso recupero di sonorità dai supporti originali di oltre sessant'anni fa, avvicinano ulteriormente i posteri alle ragioni del successo, mai eguagliato, di Toscanini: di critica e di pubblico; successo dovuto tanto all'intuizione delle scelte artistiche globali, quanto alla



galvanizzante magia del suono che egli sapeva trarre con superiore arte maieutica nell'inveramento del pentagramma che oggi è possibile solo *intrasentire* grazie all'evoluzione tecnologica che restituisce un veridico ectoplasma sonoro dell'originale. Che è molto, e che può indurre a comprendere.

Testament ha pubblicato un primo set di otto CD, e, in DVD, le già note riprese televisive, così significative, di alcuni concerti: ma sull'immagine di Toscanini operante sul podio si tornerà più avanti; intanto si segnala al musicofilo un bell'elenco di esecuzioni inedite: un CD wagneriano - a Wagner Toscanini dedicò il suo ultimo concerto scaligero nel 1952, e l'ultimo concerto della vita - include l'Ouverture da *L'Olandese volante*, la versione originale del Preludio all'Atto terzo di *Tannhäuser* e una singolare sintesi sinfonica di quasi cinquanta minuti di *Parsifal*. I romantici: Mendelssohn, *La grotta di Fingal* e la *Sinfonia n.3 "Scozzese"* in una esecuzione elettrizzante, e Schumann, *Sinfonia n.2* sono riuniti in un CD assai organico. A Schubert è dedicato un CD che raccoglie una elegante e luminosa direzione della *Sinfonia n.2* e il *Gran Duo in do magg.* per pianoforte a quattro mani D 812, nell'insolita trascrizione per orchestra (1856) di Joachim. Un repertorio di notevole interesse, come

si vede, anche al di là della pregnante presenza sul podio di Toscanini.

IDIS offre una recentissima occasione preziosa di riandare all'arte di Arturo Toscanini è offerta dai due CD IDIS 6500/01 che propongono la *Sinfonia n.6, "Patetica"* di Piotr Ilyic Ciajkovskij, ripresa dal penultimo concerto newyorkese, 21 marzo 1954 - si tratta di una esecuzione di alta plasticità, praticamente inedita -, e il programma wagneriano con pagine da *Lohengrin*, *Siegfried*, *Il crepuscolo degli dei*, *Tannhäuser* e da *I maestri cantori di Norimberga*, che ha concluso, nel nome dell'adorato compositore tedesco, la sua carriera. Si tratta di un autentico pezzo di storia, di una testimonianza amara, carica di emozione, i cui significati vanno ben al di là della mera esecuzione dei brani. Nel *Baccanale* che segue l'Ouverture di *Tannhäuser*, si verificò il noto doloroso incidente - un momento di smarrimento del vecchio Maestro - che costrinse l'annunciante della radiotrasmissione domenicale pomeridiana "in diretta", a coprire, con una messa in onda di ripiego, le incertezze dell'orchestra. Nel CD della IDIS s'è provveduto a un aggiustamento e il momento di difficoltà scompare; esso è invece presente nel vecchio LP della CLS.

Living Era, infine, ci ripropone del grande direttore l'approccio a Beethoven. Arturo Toscanini lo siglò in occasione del suo esordio

concertistico a Milano, nella primavera del 1896 - due mesi dopo avere diretto la prima di *Bohème* a Torino - quando il 3 maggio diresse, nel corso del suo secondo concerto sinfonico alla Scala, la *Sinfonia n.1*. Secondo le cronache il teatro era esaurito e il successo fu entusiastico. Cominciò allora, a Milano, una vicenda che per oltre mezzo secolo legò Toscanini a Beethoven. Un rapporto che fu nel tempo analizzato e variamente commentato - l'opera di colui che molti definiscono il *maggiore* compositore del mondo moderno si apre ovviamente a molteplici letture - ma che solo pochi malevoli sordastri ideologizzati hanno trattato sbrigativamente; in realtà la realizzazione sonora delle Sinfonie di Beethoven è un capitolo assai importante del pensiero e dell'arte toscaniniana: da valutare forse proprio alla luce dei confronti che si possono stabilire sul ricco scenario dell'esecuzione sinfonica del '900 e che non sono materia d'oggi, qui. Ora le due grandi Sinfonie appaiono in esemplari esecuzioni newyorkesi del secondo anno di esistenza della NBC Symphony (1939); esse furono celebri un tempo grazie ai pesanti, rivelatori 78 giri e oggi ricompaiono in sonorità accettabilissime, convincenti, e confermano la rigorosa idea esecutiva dello storico direttore in tutta l'urgenza della sua espressività, in una concezione di generosa arditezza, nutrita di autentica, vissuta creatività. ■

Museo Toscanini nella casa natale a Parma

Il 25 marzo del 1867 Arturo Toscanini nasceva nella casa, al numero 13 di quello che allora si chiamava Borgo San Giacomo. Era la Parma dell'Oltretorrente: popolare, amante della musica, soprattutto operistica, fiera di carattere fiero e politicamente irrequieta, patriottica se non nazionalista, povera, operaia. A questa Parma, al suo carattere forte e anche un po' ribelle che così profondamente influì sulla formazione del suo carattere, Toscanini rimase per sempre legato. La sua casa natale, acquistata dai suoi discendenti e nel 1967 donata al Comune di Parma affinché ne facesse un museo aperto al pubblico ricco dei documenti storici, delle immagini, degli oggetti di cui la famiglia Toscanini aveva generosamente voluto dotarla, si è riaperta in occasione del 50° anniversario della morte del Maestro, il 16 gennaio del 2007, in una veste rinnovata dal punto di vista strutturale e con un riassetto del suo aspetto museale.

Gli interventi strutturali hanno reso il Museo 'Casa natale' fruibile a tutte le fasce di pubblico, e ai documenti esposti sono garantite le migliori condizioni di conservazione.

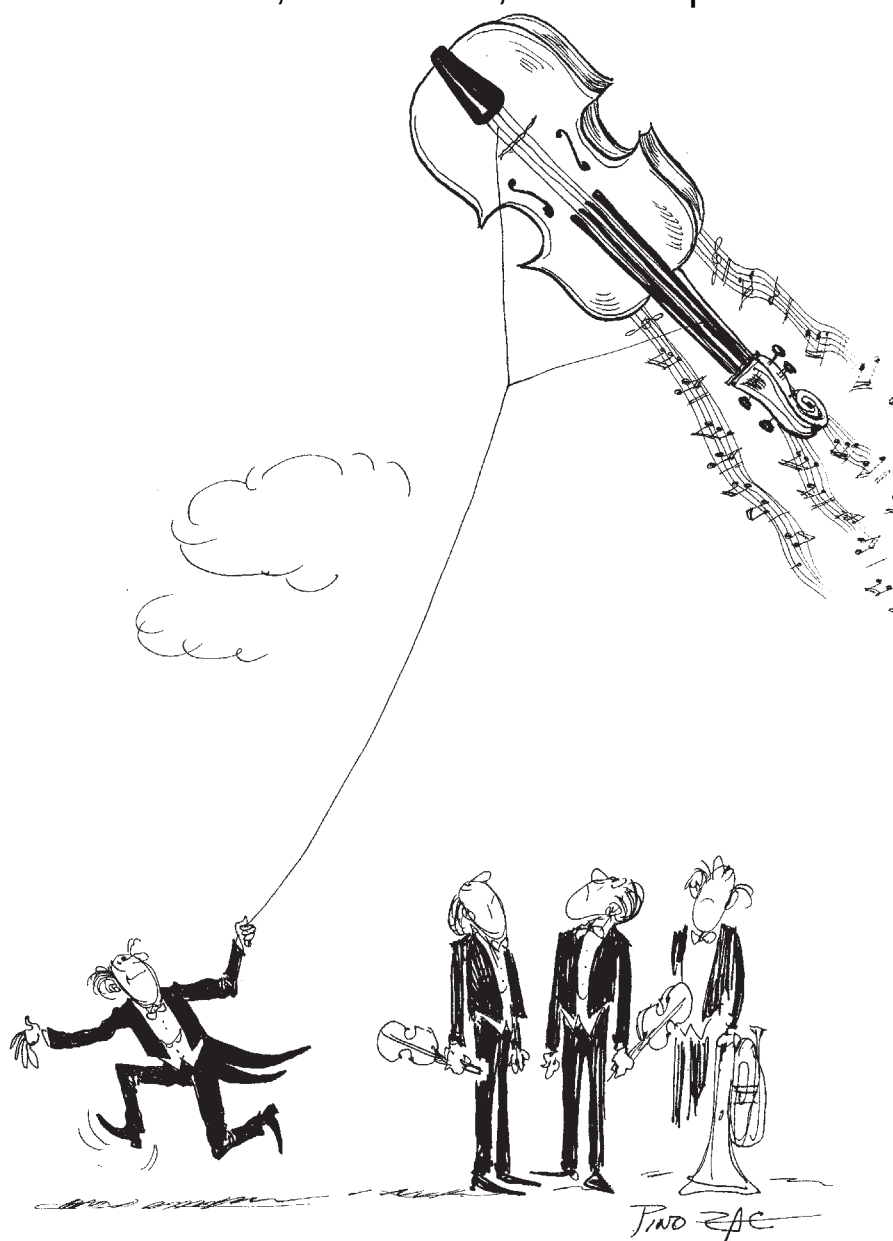
Per mantenere le caratteristiche della Casa natale, si è inoltre cercato, per quanto possibile, di recuperare i materiali originali o di utilizzare quelli d'epoca, in modo da preservare la fisionomia storica dell'edificio.

Per il riassetto del Museo, basandosi principalmente sul lascito della famiglia Toscanini è stato studiato un percorso che offre ai visitatori la possibilità di conoscere in modo organico il più grande dei direttori d'orchestra. In questo percorso, ogni stanza illustra un tema: "Parma e Toscanini", "La sua vita", "L'immagine del mito", "I suoi compagni di viaggio", "Toscanini, il disco e gli altri media", mentre due altri spazi si intitolano "Gli anni della Scala" e "Altri ricordi...". Un viaggio per il quale si è anche ricorso all'utilizzo degli strumenti che la tecnologia e la metodologia museale di oggi offrono - ipertesti, montaggi d'immagini, video - allargando così le pareti di queste stanze su un panorama più ampio di quello dato dai soli documenti esposti.

Temi e strumenti per tracciare - informando, ma anche emozionando - una sorta di viaggio intorno e dentro la vita e l'opera di un musicista e di un uomo che ha saputo segnare come pochi altri il tempo in cui è vissuto.

Vincenzo Raffaele Segreto

Campionario di anomalie, disfunzioni, interessi privati e vizi pubblici



Il paese dove volavano gli aquiloni

di Pietro Acquafredda

Sull'Italia della Musica oggi vola basso l'interesse dello Stato, nonostante i proclami, le assicurazioni, le promesse. Pesano anche le ristrettezze economiche, e crescono gli imbrogli, le irregolarità, e si fanno strada i dilettanti. Abbiamo provato a elencare alcune delle tante disfunzioni, in semplice ordine alfabetico.

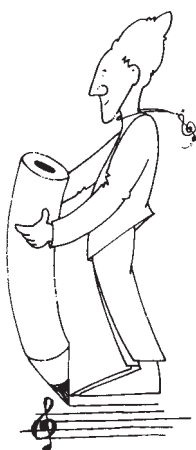
ARCUS SPA. Società costituita dai Ministeri per i Beni e le Attività Culturali, e delle Infrastrutture, che all'epoca faceva capo al ministro Lunardi di Parma, allo scopo di trovare le risorse da destinare a progetti di particolare interesse nel campo dei beni culturali, musica inclusa. Destinataria di particolare attenzione da parte di Arcus, all'epoca, era Parma e le sue istituzioni musicali. Quando Lunardi lasciò il suo dicastero e Buttiglione il suo, i nuovi inquilini dei palazzi romani misero un freno e, in attesa di indirizzare altrove il flusso dei finanziamenti speciali, vollero vederci chiaro. Rutelli ha commissariato la società, mettendola nelle mani di Paolo Baratta, ex ministro, ex presidente della Biennale ecc.. Tra i beneficiari di un tempo e non più di oggi c'era anche Gianni Baratta, allora a capo della Fondazione Toscanini, dalla quale poi si è definitivamente separato, andando a costituire un'altra fondazione per la Symphonica Toscanini, affidata alla direzione di Lorin Maazel. Dopo l'uscita di scena di Paolo Baratta dalla Biennale, l'allora sottosegretario Sgarbi andava dicendo che era sua intenzione non sostituire del tutto Baratta, perché via Baratta Paolo, anni 65, vi arrivava Baratta Gianni, anni 59. Scherzava naturalmente, ma la sostituzione ci fu con altro soggetto, e i due Baratta se la presero in saccoccia, specie il Paolo. Il quale ora, da commissario dell'Arcus, sicuramente si vendicherà del Baratta Gianni, non dando neppure una lira alla sua nuova creatura, la Symphonica Toscanini. Il ministro Rutelli ha cominciato ad allargare i cordoni della borsa: due milioni di Euro al Teatro del maggio di Firenze. Perché? I fiorentini saranno contenti! Il sindaco Domenica, no, perché se ne aspettava 30 di milioni di Euro!

ASSISTENTE. Si scrive assistente, si legge agenzia. Oggi un agente è forse una delle poche persone in grado di creare o distruggere una carriera che non ha da sé numeri e forza per crescere. Come? L'agente propone, anzi impone, ad un suo direttore di fama (e di potere), che si prenda un assistente, semplicemente per non affaticarsi e godersi finalmente la vita. Il direttore di nome apprezza la squisita attenzione del suo agente e gli domanda: ma io non conosco un giovane di valore. E' la domanda che l'agente si attendeva. Ci penso io maestro, mi faccia riflettere qualche giorno, fa l'agente. Le proporrò il numero uno dei giovani direttori. E infatti glielo propone il numero uno, ma spesso lo estrae dalla lista degli scartini. Il direttore di nome, non sa dire di no al suo agente tanto premuroso, e prende con sé il giovane

assistente. E se il direttore di fama si accorge che non è quel bravo direttore che l'agente gli aveva assicurato, chi glielo dice all'agente, e come fare per liberarsi del giovane assistente? Studia, allora, con il suo agente un posto di direttore stabile e semistabile o ospite presso un'istituzione minore, lo trova. E lui, il giovane direttore ha ormai nel suo curriculum scritto, assistente di.... Dicitura che molti leggono come 'garantito da...' - e le conseguenze di tali mercimoni sono sotto gli occhi di tutti. Si fa fatica a pensare come direttori di vaglia abbiano potuto avere al loro fianco e poi spingere mediocri direttorini, incapaci ed inesperti.

AVANGUARDIA. "Che ci sia ciascun lo dice, quale sia nessun lo sa". Vi appartenevano, un tempo, compositori, con annesso drappello di esecutori specialisti, che parlavano una lingua musicale sconosciuta ai più, con la quale solitamente - esclusovi tassativamente il pubblico - comunicavano tra loro, con godimento grande. Oggi l'avanguardia si è afflosciata quasi completamente, non ha più neppure una lingua comune, e quella sparuta minoranza ancora arzilla, ci ha pensato il ministero a stenderla a terra, riducendola alla fame. Uno scienziato, con l'avallo di un noto compositore/musicologo, ha sentenziato che l'avanguardia era un imbroglio e che era destinata a morire, perché andava contro le stesse leggi fisiche della nostra facoltà uditiva.

CAPITALE. Non di Marx, ma della nazione. Nel nostro caso: Roma, metropoli che ha finalmente uno statuto da 'capitale' della nazione; glielo ha concesso l'attuale governo e Veltroni ancora gongola. La stessa capitale si appresta a vivere una qualche trasformazione, forse un sommovimento in campo musicale. Innanzitutto prossimamente, la nuova Symphonica Toscanini guidata da Maazel debutterà all'Auditorium Pio - in aprile! - con tutte le Sinfonie di Beethoven; e la presenza dell'orchestra toscaniniana a Roma sarà sempre più frequente, avendo essa eletta la capitale a sua 'residenza' italiana. Ma a Roma si appresta a sbarcare, fra un anno circa, Riccardo Muti che dirigerà all'Opera di Roma, alla fine del grigio mandato di Gelmetti, nonostante i toni trionfalistici dei bilanci in ordine - ottimo risultato economico. D'ora in avanti l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia che con la guida di Pappano ha trovato la più felice combinazione possibile, in crescita continua, tournée, dischi, non lavorerà più in regime di quasi 'monopolio', ma avrà da contendersi il primato di migliore orchestra della capitale con le altre



agguerrite sorelle. Nel frattempo, due orchestre, attive stabilmente a Roma, quella cosiddetta di 'Roma e del Lazio' e quella della Cassa di Risparmio, continuano nella loro routine, dalla quale non sembrano neppure intenzionate ad uscire.

COMITATO, COMMISSIONE, TAVOLO.

Sinonimi usati per indicare un consesso di persone che discute mangiando. In Italia ce ne sono sempre stati, in numero eccessivo, tanto che un celebre giornalista aveva chiesto pubblicamente che non se promuovessero altri in futuro e si chiudessero, per legge, quelli esistenti. Che poi sarebbero: Comitato Puccini, Comitato Boccherini, Comitati (più d'uno) Toscanini; ma anche a maggior ragione: il Comitato per la Commissione sui Tavoli; la Commissione per il Comitato del Tavolo; il Tavolo di Commissione per i Comitati. Il ministro Rutelli, che non manca di fantasia, ne ha imbandito uno di tavolo, con seduta di un comitato di commissione per esaminare tutte le leggi che sono in contrasto fra loro. Ma non faceva prima ad abolire quelle che già si sa sono in evidente contrasto con altre, come quella dell' Iva al 20 % sugli spettacoli lirici, mentre per i concerti è al 10%, e solo per una svista del legislatore, colpa un punto e virgola di troppo? Ultimissime da Rutelli. Ancora una commissione per esaminare quali beni culturali, non immobili, vanno salvati. State tranquilli: 'Volare' e 'Fin che la barca va' saranno protette.

DIRETTORE ARTISTICO. Chiamavasi così un tempo il musicista considerato primo e vero artefice della vita di un teatro o istituzione musicale; era affiancato da un amministrativo, una specie di direttore generale dell'ente, chiamato anche Sovrintendente. Sovrintendeva a tutti il Sovrintendente, ma non al direttore artistico di una volta. Poi il Sovrintendente ha voluto davvero sovrintendere a tutto e tutti e quindi ha preteso che il direttore artistico fosse un suo sottoposto, fino a considerarlo non indispensabile, tanto lui poteva fare anche da solo. E infatti, con questi chiari di luna, molti direttori artistici, per paura di perdere il posto o di non essere richiamati, da un nuovo Sovrintendente, hanno brigato per fare essi i Sovrintendenti, per la gioia del mondo musicale e la disperazione dei consigli di amministrazione degli enti, che hanno dovuto ogni anno controfirmare bilanci in rosso. Poi, però tutto si è ricomposto quando i sindaci delle grandi città, a cominciare dalla Iervolino, di fronte ad un passivo di bilancio del San Carlo (di circa seimilioni di euro) ha detto che era disposta anche ad andare sul marciapiede (a mendicare) ma lei il suo glorioso teatro affidato al

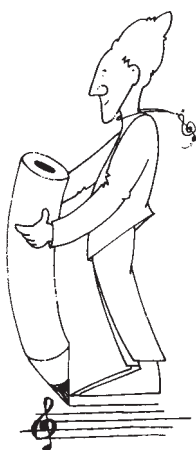
principe Lanza non l'avrebbe chiuso mai e poi mai! A non sentire la mancanza del direttore artistico in Italia sono ancora molti enti, fra quelli che non ce l'hanno (Milano, Torino, Bologna, Venezia ecc.); e quelli che ce l'hanno di pezza – buona parte, perché in Italia quando si vuol far fare un salto a qualcuno, glielo si fa fare triplo. Non sono toccati da questo triste virus quei pochi anzi pochissimi che ne hanno di eccelsi od internazionali, come Firenze (Arcà) e Napoli (Vlad, Alessio che non è quello del 'Comitato Toscanini, quello è il padre, bensì quello che è direttore artistico anche ad Ancona, Ravello ed in mille altri posti che noi neppure immaginiamo. Ma è naturale, dove lo trovano un altro così?).

EVENTIZZARE. Verbo di conio freschissimo, autore Giancarlo Leone, nuovo vice direttore generale Rai. Nelle intenzioni del suo inventore, il verbo starebbe ad indicare la nuova strategia culturale della Rai. Concerti, no! Teatro, neanche, Opera, neppure quella. Ma a pezzi e pezzetti, concerti, teatro, opere, sparpagliati in tutti i programmi. Il primo esperimento s'è tentato con il 'Toscanini Day', dove del grande direttore hanno parlato cani e porci, con rispetto per le singole specie animali. Dunque perdetevi ogni speranza o voi che pensate che la Rai della sinistra vi darà nuovamente musica e teatro. Musica e teatro sono lussi di pochi, che non fanno grandi ascolti, per questo le tv non potranno mai darceli. Salvo che non interessino a qualcuno, come nel caso di

'Palcoscenico' (Rai Due), rubrica di melodramma e teatro, per la quale Giancarlo Leone, difendendone l'esistenza nei secoli, ha tenuto a dire che prossimamente non andrà più in onda alle 2 di notte ma a mezzanotte e tre quarti. Niente da fare invece per la azzecata gloriosa e seguitissima trasmissione operistica condotta da Lubrano, 'All'Opera!', andata in onda su Rai Uno per sei estati consecutive, dal 1999 al 2004.. Non si sa ancora se tornerà, anzi forse non tornerà più, perché interessava solo al pubblico che la seguiva, con un affronto al teorema dei televisivi, secondo il quale la musica e l'opera non pagano in tv.

Come dimostra l'ipnoinducendo Piero Gelli che passa da un canale all'altro, a tutte le ore, a tranquillizzare gli insonni. Una domanda a Giancarlo Leone, una sola: perché nessun telegiornale Rai, e neanche tutti e tre insieme, hanno un critico musicale in redazione?

GIACCA E CRAVATTA. E' la ricetta Lissner per risollevare i nostri più grandi teatri lirici. Ha ragione! Se si pretende da tutti che si vestano in relazione alla specificità del luogo, evitando che vi



entri la plebaglia, specie quella straniera che non bada all'abito, ma comunque paga biglietti talvolta carissimi - vero Lissner? -, finalmente l'opera tornerà ad essere roba da ricchi, come lo fu quando nacque poco più di quattrocento anni fa.

FAMIGLIA. Saldamente impiantata nella società, benedetta dalla Chiesa che fa bene ad osteggiare i Pacs, altrimenti diventeremmo tutti una sola grande famiglia da sfamare e sistemare. Intanto le famiglie esistenti hanno sempre adempiuto a tale compito fondamentale. Qualche esempio, fra quelli che non possono in nessun caso far pensar male, fra i pochissimi segnalatici dai lettori. Prendiamo gli Abbado, in cima alla piramide, sono tutti ben sistemati nella musica, ma lì c'è qualche gene che si tramanda di padre in figlio e nipote. Ma anche i Muti: dio padre, Riccardo, dea madre, Maria Cristina e dea figlia, Chiara. I Vlad: da padre compositore, musicologo, presidente di comitati, divulgatore, come si fa a non pensare che sarebbe nato un compositore, direttore d'orchestra, direttore artistico richiestissimo Alessio di nome? Panni; c'era sopra tutti Adriana, l'indimenticabile, l'inimitabile, l'unica. Poi sono venuti Marcello, suo figlio, direttore d'orchestra e compositore e Luisa, sua figlia, organizzatrice musicale, saldamente in sella sul cavallo della Filarmonia. Giù giù anche la famiglia Fortuna si tramanda, generazione dopo generazione, la IUC, prima l'ingegnere Oreste, il fondatore, poi sua moglie Lina, recentemente scomparsa, presidente, poi la figlia 'consigliere delegato'; aspettatevi anche i nipoti. Accardo, dove alla moglie separata del violinista, Resi, il Cidim, nella persona del Barone Agnello ha offerto - per meriti artistici - la Vice Presidenza.

FESTIVAL COL MORTO. E' stato un incidente, beninteso, ma è accaduto a Roma, nel conclusivo concerto - piuttosto un raduno musicale con alcune migliaia di giovani nei capannoni della Fiera di Roma - del Festival Romaeuropa che intendeva così porsi all'avanguardia nelle politiche culturali giovanili. Chi sa spiegarci la differenza fra quel cosiddetto concerto ed una delle tante serate nelle megadiscoteche? Dj venuti da ogni parte d'Europa hanno condotto la lunga notte, dove - secondo le testimonianze di tanti medici presenti (come ha riferito 'Il Messaggero'), droga ed alcool correvano a fiumi, tanto che essi hanno dovuto soccorrere decine di giovani. Un gruppetto dei quali, all'alba, piuttosto che rimettersi in viaggio, viste le condizioni psicofisiche, ha preferito restare in macchina, dormire, smaltire la sbornia e ripartire con calma nel tardo pomeriggio. Del gruppetto,

venuto dalla Basilicata, faceva parte anche una giovane ragazza, che non si è più svegliata come i loro compagni. Interrogati i responsabili del festival (Grifasi, Veaute) hanno prima dichiarato che da loro non circolava assolutamente né droga né alcool, hanno poi dovuto fare marcia indietro dopo le ammissioni del servizio medico in forza alla festa-happening. Insomma solo la direzione artistica del festival non sapeva che in quei raduni alcool e droga sono il pane d'ordinanza. A parziale riparazione, ha detto che tali raduni sono indispensabili, e perciò intende ancora programmarli, ma che l'anno prossimo, promuoverà una campagna contro la droga.

Il Ministero che finanzia i festival continuerà ad allargare i cordoni della borsa in favore del festival romano, in base al computo delle presenze paganti, oppure terrà anche conto di quel morto? Ma allora finanzia anche le grandi discoteche che fanno numeri grandi!

GUINNESS DEGLI OCCUPATI. Chi ha più incarichi si dichiari. Pochi sono disposti a parlarne, ma va da sé che quelli inclusi nell'elenco dei primatisti sono notissimi ricercatissimi superoccupati e, lo speriamo per loro, anche superpagati. Cominciamo da Aldo Bennici, violista di professione, che è direttore artistico dell'Orchestra della Toscana, della Sagra musicale Umbra e, dell' ancor più prestigiosa 'direzione artistica' del CIDIM. E' insomma una specie di direttore artistico 'nazionale', quasi sottoministro della musica, un dio dell'organizzazione musicale in Italia. Giorgio Battistelli ha il piede in due sole scarpe. Arena di Verona e Biennale Musica di Venezia, ma in pochi anni ha già fatto il giro della penisola musicale (Roma, L'Aquila, Firenze ecc...); Paolo Arcà in tre: Maggio Fiorentino, Fondazione Toscanini, Arcimboldi; Alessio Vlad: Teatro San Carlo, Festival di Ravello, Teatro delle Muse di Ancona. Ai quattro superoccupati il Presidente della Repubblica, Napolitano, ha concesso la meritata ricompensa: li ha insigniti dell'onorificenza di Cavalieri del

Lavoro.

INGERENZE. Un solo esempio e giuro che espatrio. La politica si è sempre disinteressata della musica e certo non ha intenzione di cominciare ad interessarsene ora. Giusto. Ben detto. Anni fa un notissimo personaggio politico suggerì al sindaco della sua città natale un nome per la sovrintendenza del suo teatro. Quel candidato il politico lo conosceva non perché assiduo frequentatore delle vicende musicali di casa nostra, ma semplicemente



perchè la moglie del candidato, sovrintendente 'in pectore', lavorava nel suo ufficio. Quel sovrintendente fu naturalmente eletto. Ma potete voi considerare questa una ingerenza? Semplicemente un favore al sindaco che non sapeva quale carne o pesce scegliere. Finisce il mandato del sindaco, scade anche quello del sovrintendente, il nuovo sindaco va a pescare – è proprio il caso di dirlo – nelle file dell'opposta trincea il nuovo sovrintendente o lo pesca nella famiglia dei direttori artistici. Appena insediatosi l'ex direttore artistico, nuovo sovrintendente, dice – giustamente! – che lui non ha bisogno di un direttore artistico, essendo tale egli medesimo; poi alla prima opera, ecco che il teatro è in sciopero, e lui grida: bisogna che gli orchestrali cambino musica. Così si fa!

L'ex sovrintendente intanto medita vendetta.

Partecipa ad un concorso pubblico di un teatro straniero, dove, invece, gli esempi di ingerenza politica sono infiniti. Infatti, la giuria internazionale esamina il curriculum dell'ex sovrintendente, e ne decreta l'idoneità ad assumere quell'incarico.

Chissà quanti politici hanno fatto pressione! Morale della favola italiana: la politica vuole soltanto assicurarsi che la musica abbia un grande futuro. E per questo rarissime volte, se ne interessa. Come nel caso del secondo teatro del paese - non diciamo il nome! - dove il sindaco in persona ha indicato il nome non del sovrintendente o del direttore artistico

- quelli li ha approvati a suo tempo - ma del capo ufficio stampa della cui fedeltà e professionalità egli in persona può garantire, essendo stato suo portavoce e venendo da un giornale che attesta anche la sua correttezza morale. Stesso caso in un paese della nostra provincia dove il sindaco diessino ha chiamato a presiedere il Consiglio di amministrazione del festival della sua città, un diessino doc totalmente ignaro della materia, ma noto giornalista politico per lasciare che qualche notabile del luogo - sempre gli stessi da un decennio - continui i suoi giochetti.

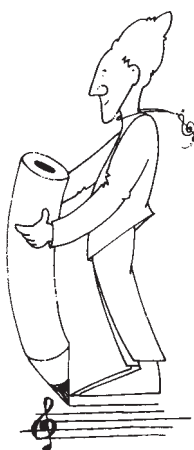
MAGNA GRECIA. Fin dall'antichità una fiorente regione del sud d'Italia, da poco anche un'orchestra: 'Orchestra della Magna Grecia di Taranto', dappprincipio di 'Taranto e Potenza'. Sotto questa etichetta inizia quasi in sordina un'attività concertistica, al pari di tante altre istituzioni similari, a Taranto nel 1993; quando l'orchestra non esisteva ancora. Concerti della stagione: 7. L'anno successivo i concerti diventano 9, ma solo 2 sono con orchestra, l'Orchestra della Magna Grecia appunto. Nel 1995 i concerti sono 8 ed 1 solo con l'orchestra suddetta. Nel 1996 i concerti salgono ad 11, ma solo 1 è con l'orchestra.

11 concerti ancora nel 1997, ed 1 solo con l'orchestra; nel '97-98 (a partire da quell'anno le stagioni si svolgono a cavallo delle due annualità contigue) salgono a 12, ma sempre 1 resta quello con l'orchestra; 98-99 i concerti diventano 15, ma 1 solo è con orchestra; 99-2000, i concerti scendono a quattordici, solo due con l'Orchestra della Magna Grecia, appunto. La stagione seguente, 2000-1, 14 concerti, di cui 2 con l'orchestra; 2001-2, sono 16 i concerti, ma solamente 6 con l'orchestra; 2002-3 i concerti sono 13, 5 con orchestra; 2003-4, 12 concerti, 3 con l'orchestra (ma viene ospitata anche la Filarmonica Toscanini diretta da Maazel); 2004-5 i concerti sono 15 ma solo 7 con l'Orchestra della Magna Grecia; 2005-6 i concerti salgono a 21, e finalmente 18 sono con l'orchestra; nella stagione in corso i concerti sono ancora 21, di cui 17 con orchestra. Tutto ciò si legge nel sito dell'orchestra, dove i concerti si chiamano 'eventi'. Dove si legge anche che, a partire dal 2004 ogni anno nella stagione di eventi c'è un evento speciale, affidato di volta in volta ad un critico musicale illustrissimo: ha aperto la serie Enrico Girardi del Corriere, ma non si dice in cosa consista tale evento 'speciale'.

In una seduta della Camera dei Deputati (n.381 del 29.10.2003), il Governo preso atto che l'Orchestra della Magna Grecia 'di Taranto e Potenza' svolge un ruolo culturalmente insostituibile impegnando '55 orchestrali e svolgendo 60 concerti l'anno' (dalla sua nascita nel 1993 e fino alla stagione 2002-3, in

tutto l'Orchestra era apparsa in pubblico appena 22 volte, altro che 60 concerti l'anno! Le presenze le abbiamo apprese dal sito dell'Orchestra medesima), si impegna ad attivare rapidamente le procedure per far diventare tale orchestra una ICO (Istituzione Concertistica-Orchestrale), 'potendo così avvalersi delle opportunità legate alle normative ed ai finanziamenti previsti in materia', che tradotto significa: abbia più soldi! A seguire, il M. Bacalov – compositore e pianista - veniva nominato direttore principale dell'orchestra. Nella medesima seduta della camera si sollecitava il Governo a voler trasformare in Fondazione Lirico- Sinfonica anche la Fondazione

Toscanini, a fare altrettanto per il Teatro Bellini di Catania ed, infine, a dare più soldi allo Sperimentale 'Belli' di Spoleto, in riconoscimento del suo ruolo indispensabile nella società attuale per la diffusione della musica e per la formazione dei giovani cantanti. E, intanto il Petruzzelli veniva ufficialmente riconosciuto come Fondazione Lirico-Sinfonica, nonostante che non abbia ancora il teatro e che la sua orchestra, a detta di alcuni cronisti,



risulti ancora oggi provvisoria, non stabile.

MUSICOLOGIA. Esiste in Italia? Sì, perché esiste la Società Italiana di Musicologia. Le nostre università formano ancora musicologi i quali, prima del dottorato, firmano un contratto con il quale si impegnano ad andare a lavorare all'estero, perché in Italia non ci sono posti disponibili; sono tutti occupati e quei pochi liberi i cattedratici li tengono in caldo per mogli, amanti e figli. E' questa la ragione per cui non si fanno concorsi:

semplicemente perché non ci sono posti per i quali concorrere. Salvo che... non ci sia qualche moglie o amante o figlia da sistemare, allora la cattedra libera sbuca fuori, in meno di ventiquattrore si forma la commissione idonea(!) e si proclama il vincitore che è stato prescelto prima dell'insediamento della commissione...naturalmente in base al merito. Come è accaduto pochissimi anni fa quando un noto cattedratico ha presieduto una commissione ad hoc, per un posto di associato in una università toscana, dove è finita una congiunta strettissima di un noto musicista. Quanto poi alla questione se il lavoro musicologico sia ben pagato o meno in Italia, abbiamo una notizia di prima mano che sfata l'idea disfattista di pochi pessimisti fuggiti all'estero per disamore di patria. Sempre pochissimi anni fa - ma questo fatto non è da collegare al precedente - l'Accademia di Santa Cecilia guidata da Luciano Berio, avviava una serie di 'lectiones magistrales', affidandone la cura al prof. Petrobelli. I celebri professori invitati, che tenevano due lezioni ciascuno per complessive tre o quattro ore, in due giorni consecutivi, ricevevano un compenso di 80.000 (ottantamila) Euro cadauno. Cara... musicologia.

REFERENDUM. Toscanini con Melograni o Toscanini senza Melograni.

Senza(1), Senza (2), Senza(3), Senza (4); Senza (5), Senza (6), Senza (7), Senza(8), Senza(9), Senza (10), Senza (11). Dopo undici minuti di spoglio, il risultato è il seguente: senza:11; con: zero. Stando anche alle proiezioni musicali, lo storico Piero Melograni dovrebbe abbandonare il 'Comitato internazionale Toscanini' e defilarsi per qualche

tempo dalla tv.

RICCARDO. Lo chiama così Gianluigi che lo conosce bene, essendogli amico e compagno di studi, e lo apprezza e perciò lo ha candidato a suo successore all'Opera di Roma, per proseguire la primavera del teatro, da lui inaugurata ed ancora sempre verde. Gianluigi, per gli ignoranti, è Gelmetti; e Riccardo è Muti. Il quale, dopo la Scala, sembra un arameo errante, quando forse farebbe meglio ad impegnarsi in un teatro per dimostrare alla sua ex orchestra ciò che è in grado ancora di

fare. Invece, per ora vaga. E vagando vagando, dirigerà quattro opere in quattro anni a Roma, con la benedizione di Gianluigi e Walter (Veltroni, ovvio!); ha appena fatto un 'Don Pasquale' a Ravenna con i suoi giovani della 'Cherubini', parteciperà alle celebrazioni toscane dirigendo l'Orchestra del Regio di Parma, dove s'è rifugiato il suo amico Meli, in fuga da Milano; e poi ancora un'opera a Firenze, sua patria 'adorata', dopo Napoli e prima di Milano, patria 'ingrata', e poi.... Roma attende Riccardo che, avendo accettato l'invito di Gianluigi, potrebbe succedergli

'indegnamente', come si dice in simili occasioni.



N.B. ALTRE VOCI, TUTTE DI SEGNO POSITIVO, NON HANNO TROVATO SPAZIO IN QUESTE PAGINE. RIMANDIAMO AD UN PROSSIMO DIZIONARIO, SOLO DI GIOIE, DOPO QUELLO DI DOLORI.

Intanto ne diamo una sommaria ed incompleta lista : Accademia pianistica di Imola, Scuola di musica di Fiesole, Orchestra Mozart, Orchestra Cherubini, Orchestra di Milano Giuseppe Verdi, Feniarco (Federazione nazionale dei Cori amatoriali in Italia), Anbima (associazione nazionale bande musicali italiane); Accademia ' Bartolomeo Cristofori' di Firenze, Centro Italiano per la musica antica 'Pietà dei Turchini', Napoli; Compagnia della Musica, Roma; De Sono, Torino; Radio Classica, Milano; Giovani musicisti italiani dotati e molto pazienti con relativo elenco ecc...

Un nuovo libro di Volkov il più discusso biografo del grande musicista

Dmitrij Sciostakovic



tutta la verità

Vero o falso il ritratto di Dmitrij Dmitrievic, dipinto quasi trent'anni fa nel libro: *Testimonianza. Memorie di Dmitrij Sciostakovic*, raccolte e curate da Solomon Volkov? E che cosa di nuovo o diverso aggiunge a quel ritratto, nell'anno del centenario della nascita del compositore, il nuovo libro di Volkov: *Stalin e Sciostakovic. Lo straordinario rapporto fra il feroce dittatore e il grande musicista?*

di Valeij Voskoboynikov

Il grande compositore è deceduto il 9 agosto 1975. Nelle fotografie del suo funerale si vede chiaramente anche Solomon Volkov. Un anno prima egli aveva avuto con Sciostakovic alcuni incontri nel suo studio, durante i quali parlarono di "Glazunov, Zošëenko, Mejerchol'd", come risulta dalla dedica sull'immagine, scattata dalla moglie Marianna. In quella foto, seduti sul divano e sotto lo storico ritratto del compositore dipinto da Kustodiev, c'è anche la moglie di Sciostakovic, Irina Antonovna, e il suo allievo preferito Boris Ivanovic Tiscenko.

E' stato lui a portare in casa del Maestro il giovane amico Solomon; ancora oggi se ne pente! Perché? se ne è pentito? Secondo Boris, "il libro *Testimonianza* non è un libro di memorie del Maestro, non è neanche un libro di Volkov su Sciostakovic, ma è un libro di Volkov su Volkov". L'opinione di Boris è ben nota anche all'autore del libro.

Dall'anno 1975. Solomon Volkov chiede, subito dopo la morte di Sciostakovic, di emigrare negli USA. Automaticamente arriva il rifiuto. Intanto Volkov provvede alla spedizione del manoscritto all'estero. Nel 1976, mi chiama Valerio Riva, de "L'Espresso", dietro suggerimento di Fedele D'Amico, per sapere dei movimenti dei "dissidenti" nell'ambiente dei musicisti sovietici. Restio nel parlare dei colleghi musicisti, residenti a Mosca e in Russia in generale, fornisco pochissimi dati, ma in data 1 febbraio 1976, su "L'Espresso" appare un ampio servizio a firma di un inesistente Mirko Tebaldi con il titolo *Qua si deve cambiare musica!* Il sottotitolo ancora peggio: "...Ora il dissenso comincia a serpeggiare anche tra i musicisti..." In quell'articolo spunta il nome di Volkov: "Ma la vera bestia nera di questi burocrati culturali è Volkov. Volkov è un personaggio di primo piano tra i nuovi critici musicali in URSS. Il capo d'accusa contro di lui è sconcertante: in un articolo del '74 intitolato *Memoria di una primavera di Leningrado* (è il nome di una manifestazione musicale) Volkov avrebbe lodato un compositore leningradese "perché si ispirava alla musica dell'autore di Wozzeck, Alban Berg", e stroncava i "canti di giullari" di Gavrilin (autore d'un celebrato *Quaderno russo*) e il "grande affresco" del *Pietro I* di Andrej Petrov. "Questa è la storia come la può intendere un mugiko", aveva scritto sferzatamente Volkov. "Inammissibile!" protesta l'organo del PCUS: "E' così che si disorienta l'opinione pubblica". Segue ancora un lungo articolo *Ma il primo violino è sempre Lenin* firmato da un altro inesistente Telesio Malaspina e un riquadro, non firmato, con le informazioni sull'attività dell'Unione dei compositori, sui compositori d'avanguardia (oggi famosissimi in tutto il mondo) e storie di numerosi musicisti russi emigrati all'estero o addirittura fuggiti. Come mi ha raccontato Solomon Volkov una volta arrivato in Italia, il "nostro" servizio su "L'Espresso" aveva avuto l'effetto di una bomba a Mosca, soprattutto nell'ufficio del Segretario generale Tichon Chrennikov, il quale – preoccupatissimo per la vita tranquilla nel suo ambiente – ha provveduto personalmente a fare avere il visto d'uscita per Volkov per allontanarlo dall'Unione dei Compositori, a lui affidata da Stalin nel lontano 1948. A Roma Volkov mi chiese, chi fossero, secondo me, i suoi "salvatori". Quando gli spiegai come erano andate le cose, egli non ci credette. Volkov si comportava sempre con molta riservatezza; seppi poi che stava preparando un libro 'esplosivo' su Sciostakovic. Un amico comune, il violinista Iosif Rysin, oggi apprezzatissimo professore a Karlsruhe e Zurigo, che spesso aveva ricevuto Volkov nel proprio appartamento a Mosca, mi confermò gli incontri con Sciostakovic. Quindi, era tutto vero. Una volta ottenuto il visto per gli USA i coniugi Volkov partirono, si fecero vivi ogni tanto. Poi arrivò (dicembre 1977) la Biennale dedicata al dissenso culturale nei paesi dell'Est. In occasione di quella Biennale, a Venezia, per la prima volta in Italia fu sollevato il caso Sciostakovic e la sua

Sciostakovic era di umore molto variabile. Ma mai meschino e cattivo

profonda estraneità alla burocrazia sovietica. La Biennale del 1977 costituì un caso più politico che artistico, anche se alla manifestazione presero parte bravissimi musicisti e letterati del rango di Iosif Brodskij, il futuro Premio Nobel, che oggi riposa nel cimitero lagunare di S. Michele accanto a Stravinsky. Il regime sovietico era, allora, abbastanza solido; alla "perestrojka" ancora mancava un decennio, e la cultura in tutti i suoi campi era guidata dai fedeli sostenitori del marcio potere di Bre•nev & PCUS ("Partito Comunista dell'Unione Sovietica" che con il comunismo non aveva più nulla da spartire, come poco dopo, nel 1982, fu dimostrato dallo stesso Berlinguer). Alla Biennale ci si preparava in un'atmosfera assai pesante: su invito di Carlo Ripa di Meana mi occupai della programmazione musicale, insieme a Mario Messinis a Paolo Scarnecchia; ben presto ci trovammo di fronte a problemi insormontabili: dalla ricerca delle partiture (rifiuto totale da parte delle organizzazioni sovietiche e di Casa Ricordi), agli inviti per gli artisti, all'impostazione del festival (anche in Italia la Biennale fu contestata dal PCI e dalla maggioranza dei suoi intellettuali). Invitammo i musicisti sovietici che ormai risiedevano in Occidente, compositori ed interpreti, ed includemmo nei programmi i brani di alcuni compositori sovietici, residenti in patria, i quali non si spaventarono e ne autorizzarono l'esecuzione a Venezia

(Denisov, Gubajdulina, Schnittke tra i primi, ma anche Jurij Buzko, Filipp Herschkowitz, Tigran Mansurjan, Valentin Silvestrov). Ma al centro delle manifestazioni musicali, per mia decisione, volli assolutamente porre il "caso Dmitrij Sciostakovic", con le esecuzioni delle sue opere da

camera, compresa l'ultima *Sonata per viola* e la *Suite Rime di Michelangelo*, composte poco prima della sua fine; con la proiezione del film *Nuova Babilonia* con le sue musiche dal vivo ed infine con una tavola rotonda a lui esclusivamente dedicata. A questa conferenza era presente anche Solomon Volkov, da noi espressamente invitato dagli Stati Uniti, dove stava preparando l'uscita della "biografia" di Sciostakovic. Prevedendo le reazioni, nella mia presentazione al programma musicale, scrissi: "La presenza della musica da camera di Sciostakovic ha lo scopo di far conoscere al pubblico italiano le opere meno eseguite di questo compositore. La sua presenza nella Biennale '77 può apparire inaspettata e addirittura inopportuna. Per questo motivo ci è sembrato utile organizzare una tavola rotonda sulla personalità e il destino artistico di questo musicista, conosciuto in tutto il mondo e soprattutto in URSS, dove dopo la morte è stato consacrato quasi come un eroe nazionale, senza che d'altra parte la sua opera cessasse di suscitare le polemiche dei critici e del pubblico. Nessuno peraltro ha intenzione in questa sede di trasformare in un dissidente Sciostakovic..." E ancora: "Il ruolo di Sciostakovic musicista e cittadino è singolare: nella sua opera egli ha rispecchiato il destino del proprio paese e del proprio popolo con tutte le gioie e dolori, le conquiste e le umiliazioni... Sciostakovic era immerso nella vita più di

quanto sembrasse... Il volto di Sciostakovic è molto contraddittorio... Un tale destino ‘parallelo’ nel processo creativo è una cosa del tutto normale per un artista sovietico, anche della statura di uno Sciostakovic oppure di un Pasternak; ma ogni ascoltatore sovietico istruito e sensibile alla musica e ai problemi civili capisce, sa di che scriveva Sciostakovic... egli è un compositore nostro, perché prima di Solzenicyn e persino del *Dottor Zivago* di Pasternak, Sciostakovic è riuscito a raccontare con la musica ciò che accadeva nel suo paese”. In conclusione affermavo, convinto: “Una cosa è certa: l’immortalità per Sciostakovic è assicurata. A questa sua immortalità sono dedicati i nostri concerti”.

Siccome era impossibile ottenere ufficialmente le partiture dall’URSS, riuscii ad ottenerle direttamente alla famiglia Sciostakovic. Mi giunse un pacco con la *Suite Michelangelo* che eseguimmo a Venezia, in prima italiana, con il basso Ambrogio Riva; e con il compianto amico violoncellista Boris Pergamenschikov, in prima italiana, eseguimmo anche la *Sonata per viola*, nella sua personale trascrizione per il suo strumento (non è escluso del tutto che in realtà questa *Sonata per viola* fosse destinata al grande violoncello di Mstislav Rostropovic, al momento della composizione già in esilio in Occidente).

Alla tavola rotonda parteciparono il comunista Rubens Tedeschi (critico dell’Unità), il socialista Piero Santi, l’anglo-americano Tom Walker e degli esuli “oppositori freddi, implacabili ed intelligentissimi della burocrazia sovietica: Voskoboynikov, Volkov e Rabinovic” (Dulio Courir, Corriere della sera, 15 dicembre 1977). Parlò anche Andrej Volkonskij, il più duro con Sciostakovic, che considerava la sua musica e la sua vita “doppia”, quindi “schizofrenica”. Non meno dura fu la lettera del compositore, clavicembalista e principe russo Andrej Volkonskij al collega italiano Luigi Nono, da lui conosciuto a Mosca nel 1964 (una volta, ospite di Nono nella sua casa alla Giudecca nel 1969, ebbi modo di osservare la sua ingenuità politica, la sua fede cieca nel comunismo, i suoi giochi infantili con il ritratto di “baffone” proiettato nel cielo della Serenissima). Le parole che Volkonskij rivolse a Nono furono molto offensive, ma la domanda, a lui rivolta, fu legittima: “Perché non sei venuto da noi alla Biennale? Per parlarci e per ascoltarci?” Gli ricordò di averlo ricevuto cordialmente a Mosca con altri colleghi musicisti, oggi divenuti “dissidenti”, mentre i “rinoceronti” dell’Unione dei compositori consideravano l’ospite italiano un “rappresentante dell’arte borghese decadente”. E gli pose la domanda precisa, se ancora considerava L’Unione

Sovietica un paese socialista. “Se questo è il socialismo, non può esserci che una risposta: il socialismo è una merda”. Naturalmente nella sua risposta al Gazzettino ed alla Stampa, il compagno Luigi Nono bollò la Biennale come una azione antisovietica e antisocialista. In quell’occasione per la prima volta, in Italia fu avviata la discussione sulla figura titanica ma contraddittoria, tragica e misteriosa di Dmitrij Sciostakovic.

Tornato negli Stati Uniti, Solomon Volkov scrisse per una rivista musicale le sue personali impressioni dalla Biennale. Il suo intervento alla Biennale trovò un posto d’onore nella rivista curata da Vittorio Strada “Russia, Rossija” (n.4 1980). Il più famoso slavista e russiaista italiano non partecipò alla Biennale, ma in un incontro

privato conobbe Volkov e gli chiese il testo del suo intervento alla tavola rotonda. A proposito di tale articolo di Volkov si può dire che è interessante, intelligente e persino illuminante; si esprime in uno stile “accademico”, secondo le regole delle pubblicazioni scientifiche, cosa che non vale altrettanto per le sue Memorie. Sciostakovic viene definito “cronista del nostro tempo”, come lo era stato Dostoevskij del suo. Come anche il loro attaccamento alle “pagine del giornale”, cioè agli avvenimenti quotidiani: i legami delle musiche di Sciostakovic e dei romanzi di Dostoevskij con gli avvenimenti recenti o



addirittura attuali erano evidenti. “Camera a gas delle idee” è la definizione del Finale della *Quinta* sinfonia di Šostakovič datagli dal compositore contemporaneo Valentin Silvestrov, come nei romanzi dell’autore dei *Demoni* le idee vivono la loro piena vita. Volkov scopre ancora i tratti in comune tra i due artisti: i loro legami sociologici, la ricerca dei conflitti interiori, l’impossibilità di risolverli all’esterno. Volkov si concentra su uno degli opus di Sciostakovic dell’ultimo periodo dove le parole di Dostoevskij, alla fin fine, appaiono. Sembrerebbe, scrive Volkov, che i gusti letterari del compositore siano ben noti: Gogol, Cecov, Zoscenko... eppure i testi degli ultimi due non sono stati da lui utilizzati, mentre Dostoevskij fa parte di alcune sue composizioni. Interessante la riflessione di Volkov, che cita autorevoli fonti del passato, sulla somiglianza dei “galoppi” di Sciostakovic nell’opera *Il Naso* e nella prosa di Fedor Dostoevskij. Sciostakovic utilizza nel *Naso* i couplet del servo-assassino-figlio del padrone Karamazov, Smerdjakov, e affida le parole “poetiche” di quest’ultimo al servo Ivan. Volkov ricorda ancora i legami tra il giovane compositore e il gruppo dei letterati leningradesi, noto come Oberiu, orientato verso il

grottesco, rozzo, primitivo, buffo e volgare, insomma verso un linguaggio volutamente brutto e brutale. A questo punto Volkov per la prima volta usa il termine di “jurodivyj”, talmente ampliato poi nelle *Memorie*. “Jurodivyj” nella tradizione russa è un essere disgraziato, idiota, matto, profondamente religioso, forse ubriacone, una specie di “clochard”, che esprime l’anima del popolo russo, insomma ‘L’Innocente’ del Boris Godunov, di Musorgskij, a sua volta considerato come tale anche dai suoi colleghi. Musorgskij, secondo loro, a causa delle sue idee e del suo bere, col tempo è diventato una specie di assurdo profeta e commediante. Questo dice in sostanza, Volkov nel suo articolo e nel suo intervento alla famosa Biennale 1977.

Ed ecco finalmente arriva l’anno 1979, quando fa scalpore l’uscita del libro di Solomon Volkov in tutto il mondo. Un giorno mi chiama dalla redazione de “La Repubblica” la Signora Rosellina Balbi, responsabile culturale e mi chiede di scrivere una recensione al libro di Volkov, appena uscito negli USA su Sciostakovic. Mi avverte che non vuole assolutamente un articolo “antisovietico”, ne ha le tasche piene dell’antisovietismo. L’articolo esce con il titolo *Compagno Sciostakovic la tua musica è il caos*. In URSS - scrivevo - vari organi di stampa stavano protestando contro le *Memorie*: i giornali letterari, culturali e gli ex colleghi di Volkov della “Sovetskaja muzyka” lo condannavano per l’operazione antisovietica e anti – Sciostakovic, il più grande compositore sovietico, membro del PCUS, fedele al proprio popolo ed alle sue glorie ecc. Avevo riferito anche alcuni fatti che fecero scalpore, come quello della dedica della famosa *Settima sinfonia* a tutti i cittadini leningradesi, non solo alle vittime della guerra contro i nazisti, ma anche a quelli deportati da Stalin, riportando la frase di Sciostakovic che più mi aveva impressionato: “Del passato bisogna dire la verità o tacere. Guardando indietro vedo soltanto rovine e mucchi di cadaveri”. Ma nell’insieme, giudicavo il libro importante per svelare, finalmente, la verità su Sciostakovic, controllato e sfruttato dal regime, sì, ma autore di una musica, nella quale non ha mai mentito, nella quale ha rispecchiato come nessun altro compositore sovietico, l’assoluta verità della nostra sciagurata vita nell’URSS per ben 70 anni; ha guadagnato un posto particolare nella nostra storia come un vero “cronista” - “letopisez” alla ‘Pimen’ di Musorgskij, “l’implacato cantore della disperazione”. Leggendo con più attenzione il libro mi accorsi che nella prefazione si legge l’opinione di Sciostakovic su Solomon Volkov: “Questo è l’uomo più intelligente della nuova generazione”. Si fa difficoltà a credere che Sciostakovic, un uomo gravemente malato e

traumatizzato, terrorizzato non solo di fronte al potere politico ma anche dei colleghi, disonesti e pericolosi, attentissimo con tutta la stampa del mondo, compresa quella sovietica, preoccupatissimo per le sorti di tutta la famiglia e dei figli in particolare, un uomo che più volte ha riconosciuto con gli amici fidati le proprie paure e la vigliaccheria, che si è piegato in vari modi e ha dovuto anche mentire ai rappresentanti della stampa, all’improvviso, nel 1974 decide di raccontare ad un giovane, di aria tutt’altro che ingenua, i propri segreti e concordare con lui un patto per la postuma pubblicazione delle sue “esplosive” dichiarazioni! Esistono decine di testimonianze di vecchi, fidati amici del compositore che hanno sentito da lui cose ben peggiori di quelle “raccontate” a Solomon Volkov. La cosa strana è che nel libro di Volkov, Sciostakovic appare in modo UNILATERALE, solo, amareggiato, persino cinico,

cattivo con le persone da lui rispettate, con i colleghi musicisti con i quali nella vita è stato sempre molto corretto, profondamente antisovietico, deluso da tutto e da tutti. Il libro è costruito prevalentemente dagli aneddoti su Mejerchol’d, sulla pianista Judina, sugli scrittori russi come Sologub, Gogol, Cechov, ma soprattutto su Stalin e altri dirigenti sovietici. Non sono gradevoli i racconti del compositore riguardanti Arturo Toscanini, Stravinskij, Prokofiev, Rimskij-Korsakov,

Glazunov, sul direttore d’orchestra Gauk e sul pianista Vladimir Sofronizkij...

Sciostakovic migliaia di volte ha riconosciuto le proprie paure, la vigliaccheria, un ruolo da marionetta guidata; ma fare di lui un mezzo-pazzo finto, per giustificare alcune sue composizioni, o certe sue scelte è inaccettabile. Ed è assurdo che centinaia di persone, colleghi e non, e ancora oggi, soprattutto oggi, si permettano di giudicare la figura (titanica!) di Sciostakovic con aria di accondiscendenza, giudicando i suoi comportamenti secondo criteri odierni, di persone LIBERE, non più schiavi di nessuno. Meglio allora la definizione di “letopisez”, annalista, cronista storico, come il monaco Pimen inventato da Puskin e musicato da Musorgskij nel Boris Godunov.

L’edizione italiana del libro (dicembre 1979, Mondadori) nella traduzione dall’inglese, contiene svariati errori ed espressioni improprie. Addirittura la data dei funerali di Sciostakovic è indicata al 4 e non al 14 agosto: Sciostakovic è deceduto il 9 agosto 1975. Curatore e traduttore dell’edizione italiana fu Francesco Saba Sardi. In Unione Sovietica le reazioni al libro di Volkov furono immediate: uscì una raccolta di interventi pubblici e di articoli di Sciostakovic, nei quali effettivamente alcuni passi assomigliavano alle “confessioni” del compositore a Volkov; fu molto veloce anche il capo dei compositori,

“Picasso è una canaglia; approva il potere sovietico e il nostro comunismo, mentre i suoi seguaci, pittori, nell’Unione Sovietica vengono perseguitati, non li lasciano lavorare... Sì, anche io sono una canaglia, un vigliacco e altro, ma io sono in prigione. Ho paura per me e per i miei figli... invece lui è in libertà, potrebbe non mentire!”

Tichon Chrennikov che fece pubblicare alla Casa “Melodija” quattro dischi con il titolo “Parla Dmitrij Sciostakovic”, nei quali si sente la voce (tremolante, rauca, spesso sorda) del Genio. Ad esempio, della musica di Luigi Nono, da lui ascoltata in Inghilterra, al Festival di Edimburgo, dice: “Questa è la musica strappata, compagni, capite, strappata”. Naturalmente, queste e altre pubblicazioni, come i due volumi letteralmente ‘infami’ della biografia “ufficiale” di Sciostakovic, di Sofia Chentova, hanno danneggiato ulteriormente l’immagine del grande compositore.

Solo di recente le cose sono cambiate. Merito della vedova del compositore, Irina Antonovna, la quale ha indirizzato ingenti somme di denaro, che arrivano da tutto il mondo, a favore delle esecuzioni delle opere di suo marito, alla creazione dell’Archivio, diretto da Manasir Jakubov, e della Casa editrice autonoma, che porta il nome DSCH (la famosa “firma” di Sciostakovic), del Museo che è sistemato nell’appartamento vissuto dalla coppia negli anni ’60-’70; ed infine della riedizione dell’opera omnia che sta regolarmente uscendo a Mosca (un Centro “Sciostakovic” c’è anche a Parigi, un secondo Archivio, destinato all’Occidente). La Signora Sciostakovic, nel mese di giugno del 2000, dichiarò: “Spesso mi chiedono dell’autenticità del libro di Solomon Volkov, che lui ha pubblicato come le memorie di Sciostakovic da lui raccolte. Ecco la mia testimonianza, ciò che mi è noto.

Volkov lavorava come un collaboratore nella rivista “Sovetskaja muzyka”, dove Sciostakovic faceva parte della redazione. Dietro richiesta del suo allievo e collega Boris Tiscenko, Dmitrij Dmitrievic ha accettato di ricevere per le conversazioni, destinate ad apparire sulla stessa rivista, Solomon Volkov, a lui poco noto. Ci furono tre incontri, ognuno di due ore – due ore e mezzo, non di più, in quanto Sciostakovic si stancava e perdeva l’interesse per l’interlocutore. Due incontri ebbero luogo in presenza di Boris Ivanovic Tiscenko; non si usava nessun registratore. Al secondo incontro Volkov arrivò insieme alla moglie, una fotografa professionista, che regolarmente riprendeva Volkov con tutti coloro che gli sarebbero stati utili in futuro, e chiese a Tiscenko e a me di scattare delle foto per ricordo. Al terzo incontro egli venne con la foto pronta e chiese a Dmitrij Dmitrievic (DD) di firmarla. DD; prima di salutarlo, gli scrisse il solito testo: “Al caro Solomon Maseevic Volkov per un buon ricordo. 16 novembre 1974” e poi, come se presentisse qualche cosa, fece tornare Volkov ed aggiunse, come ricorda Volkov stesso: “Per ricordo delle nostre conversazioni su

Glazunov, Zoscenko, Mejerchold. DS”. Questi sono i temi che sono stati affrontati nel corso dei loro incontri. Da questo elenco risulta che la discussione riguardava la vita musicale e letteraria di Leningrado prima della guerra e niente di più. Dopo qualche tempo Volkov portò a DD il testo decifrato delle conversazioni e chiese di firmare ogni pagina. Si trattava di una pila piuttosto bassa di fogli e DD, contando di rivedere il testo nella correzione, non si mise a rileggerlo. Sono entrata nello studio di DD nel momento in cui egli firmava, senza leggere e senza sedersi, queste pagine. Volkov prese il materiale e se ne andò, ed io chiesi a DD perché egli firmava ogni pagina in fondo, una cosa insolita. DD mi rispose che erano entrate in vigore le nuove regole di censura e senza la sua firma la redazione non avrebbe accettato il materiale di Volkov. Evidentemente proprio in questo periodo Volkov presentò la richiesta di abbandonare

il paese e progettò di utilizzare questo materiale all’estero come primo passo. Poco dopo DD scomparve e i piani di Volkov si ampliarono. Molte persone erano al corrente dei suoi appunti, lui stesso si vantava di questo scoop giornalistico. Ma questo particolare avrebbe potuto complicare la sua partenza e lui si spaventò. Chiese appuntamento al segretario del PCI, Berlinguer che si trovava a Mosca; e, esibendo la fotografia firmata da Sciostakovic, si lamentò che lui, l’amico di Sciostakovic, venisse trattenuto per motivi politici. Sul giornale “L’Unità”, organo del PCI, apparve un articolo dedicato a Volkov con quella fotografia. Il meccanismo funzionò. Una volta incontrai Volkov ad un concerto, e gli chiesi di passare, senza la moglie, come desiderava egli stesso, per lasciarmi una copia del materiale non autorizzato (perché DD non l’aveva letto). Mi rispose che il materiale era già stato spedito all’estero e che se fosse stato ancora trattenuto a Mosca, questo materiale sarebbe stato pubblicato con aggiunte. Ben presto parti ed io non lo rividi più.

Le aggiunte arrivarono senza ritardo. Lui cominciò a cercare un editore, rivolgendosi a musicisti autorevoli, cercando la loro protezione ed aggiungendo sempre la stessa fotografia con Sciostakovic, oppure le fotografie di questi musicisti con Volkov, una volta scattate e da loro firmate ingenuamente; del resto non tutti potevano ricordarlo. Più tardi lessi nelle annotazioni alla registrazione occidentale dell’opera *Lady Macbeth*, diretta da M. Rostropovic, che Volkov sarebbe stato l’assistente di Sciostakovic e in più nella sua prefazione



egli comunicava di aver frequentato Sciostakovic di nascosto, quando nessuno era in casa, dopo aver ricevuto una sua chiamata. Uno sfoggio ricco di fantasia, ma anche di menzogna, almeno perché DD in quegli anni era gravemente ammalato e non veniva mai lasciato solo. Inoltre principalmente noi abitavamo fuori Mosca, nella dacia. Ma poi che cosa e da chi avrebbe dovuto Sciostakovic nascondersi? Il nome di Volkov manca totalmente nelle lettere di Sciostakovic di quel periodo, ad esempio in quelle indirizzate a I.D. Glikman. L'editore USA iniziò la campagna pubblicitaria. Brani del libro apparvero su una rivista tedesca e poi arrivarono in Russia, dove allora vigeva il monopolio di stato sui prodotti del lavoro intellettuale. La VAAP (società degli autori) chiese la prova della firma di Sciostakovic. Gli esperti americani confermarono la autenticità della firma. Il libro venne pubblicato. Ogni capitolo di questo libro si apriva con la firma originale di DD: "Ho letto, Sciostakovic". So di sicuro che proprio in questo modo Sciostakovic firmava gli articoli dei vari autori raccomandati per la pubblicazione, che egli regolarmente riceveva dalla redazione della "Sovetskaja Muzyka" in visione, e poi il materiale tornava in redazione, dove lavorava Volkov. Purtroppo gli esperti americani, non conoscendo la lingua russa, non potevano mettere in relazione la firma di Sciostakovic con il senso del contenuto del testo nella pagina, che non aveva nulla a che vedere con il libro di Volkov. Penso che una simile supposizione sia giusta, tanto più che una simile firma dell'autore per uno che conosce la lingua russa, potrebbe suonare in modo strano. Per quanto riguarda le aggiunte, Volkov stesso mi diceva che a lungo aveva parlato di Sciostakovic con altre persone, in particolare con Lev Lebedinskij, in seguito autore di memorie poco attendibili, con il quale Sciostakovic da tempo aveva interrotto i rapporti. Su richiesta di Volkov, fu ricevuto dal regista cinematografico Leo Arnstam, il quale mi raccontò con rammarico di ciò. Il racconto della conversazione telefonica con Stalin è stato ricostruito dalle sue parole. Tutto questo è esposto nel libro come se fosse stato detto dallo stesso Sciostakovic a Solomon Volkov. Il libro è stato tradotto in molte lingue ed è uscito in molti paesi, tranne che in Russia. Inizialmente Volkov diceva che gli editori americani erano contrari all'edizione in russo, poiché in Russia non gli offrivano un onorario decente, poi ancora che non si fidava degli editori russi in quanto erano dei mercanti disonesti e, infine, che egli aveva venduto il manoscritto ad un archivio privato e quindi era diventato inaccessibile. E ancora una cosa. Spesso DD viene accusato di aver messo la propria firma sotto la lettera dell'intelligenza contro l'accademico Andrej Sacharov, pubblicata sulla "Pravda". E' vero, c'è il nome di Sciostakovic sul

Racconta il figlio Maksim, "papà ci chiamò nel suo studio e disse: "Mi hanno spinto ad entrare nel partito... E scoppiò a piangere. Lo vidi piangere solo due volte nella vita – quando è morta nostra madre e in quel giorno famigerato"

giornale, ma egli non ha mai firmato quella lettera. Quel giorno abbiamo ricevuto molte telefonate dalla "Pravda", ma prima io rispondevo che DD non era in casa, poi andammo semplicemente alla dacia, finché il giornale non uscì. E ciò nonostante il nome di Sciostakovic risulta tra i firmatari. Abbiamo cercato poco tempo fa di scoprire nella redazione l'originale di quella lettera, ma in redazione l'hanno negato, riconoscendo del resto, che allora, in quei tempi, "simili azioni venivano praticate". Lo sapevo da prima".

Cosa ne pensano del libro di Volkov musicologi e compositori? Innanzitutto il libro di Elisabeth Wilson, uscito in russo, con il titolo *La vita di Sciostakovic, raccontata dai suoi contemporanei* (non è che la traduzione del libro della Wilson Sciostakovic: *A Life Remembered* pubblicato a Londra nel 1994 e nel 2006). Nella Prefazione la Wilson scrive: "La esposizione della biografia del compositore, condizionata dalla situazione politica nell'Unione Sovietica, inevitabilmente provocava la reazione in Occidente, dove l'avvenimento più

importante è stata la pubblicazione nel 1979 della *Testimonianza* di Solomon Volkov (pseudo memorie del compositore). L'influenza della *Testimonianza* negli USA e in Europa fu assai concreta. Indubbiamente accrescendo l'interesse per la figura di Sciostakovic e per la sua musica... L'autenticità della *Testimonianza* non fu dimostrata; il libro non

corrispondeva agli standard scientifici, usati in Occidente e in Russia. Per fortuna, la Russia nell'insieme è rimasta in disparte dalle "guerre sciostakoviciane", che si sono scatenate in Gran Bretagna e negli USA tra i sostenitori e antagonisti di Volkov". A pag. 35 troviamo una interessante considerazione a proposito del racconto di Volkov (o di Sciostakovic?) sulla presenza del compositore-bambino nell'aprile 1917 davanti alla stazione di Finlandia al momento del rientro di Lenin in Russia. Qui la Wilson riporta l'opinione dei famigliari di Sciostakovic, secondo i quali il compositore adorava la mistificazione e spesso inventava storie d'effetto. Il compositore Veniamin Basner, non allievo ufficiale di Sciostakovic, lo considerava però sempre come il proprio Maestro. Basner ci ha raccontato quanto accadde a Sciostakovic nel 1937. Il compositore era stato convocato nella "Casa Grande", cioè la maledetta sede del NKVD. Il giudice istruttore che lo ricevette si chiamava Zancevskij. Lui voleva sapere se e quando Sciostakovic aveva frequentato il maresciallo Tuchacevskij, da poco arrestato dalla polizia di Stalin. Siccome Sciostakovic era stato il "protetto" del grande condottiero-militare che apprezzava la buona musica, fu costretto di ammettere di averlo frequentato. "Non ha mai sentito Michail Tuchacevskij parlare del complotto contro il compagno Stalin?" Sciostakovic lo negò. Non parlò mai con il maresciallo di politica. Il giudice istruttore gli ordinò di

pensarci bene e di tornare da lui (era un sabato) il lunedì mattina con una bella testimonianza contro il maresciallo, sforzandosi di ricordare nei due giorni esattamente, come e quando si era parlato dell'intenzione di assassinare il compagno Stalin. Sciostakovic confessò a Basner che due giorni dopo egli fece ritorno nella "Grande casa" con una valigetta, certo di finire in prigione. La sentinella gli chiese da chi dovesse andare. "Da Zanèevskij". "Torni a casa sua, oggi non la riceverà". Il giudice istruttore era stato arrestato tra il sabato ed il lunedì. Commenta Basner: "Quando si iniziò a parlare del libro di Volkov, ho detto subito che è un falso. Perché vi sono messi insieme fatti che tutti conoscevano e che Volkov aveva messo in bocca a Sciostakovic, in prima persona. Se il compositore avesse deciso di scrivere le proprie memorie, allora avrebbe senz'altro esposto questo episodio".

Particolare interesse presenta l'opinione di Mstislav Rostropovic, allievo, amico ed interprete preferito di Sciostakovic. Nella sua intervista a Elizabeth Wilson, dichiarò: "Contrariamente a quanto scritto nella *Testimianza*, DD divinizzava Stravinskij, considerava la *Sinfonia dei salmi* una delle composizioni più geniali. Io ritengo che il libro di Volkov è assolutamente sbilanciato. Nell'insieme è una raccolta di aneddoti. E nonostante che prevalentemente ciò che egli scrive sia la verità, si tratta di *storielle interessanti* e Sciostakovic era capace, per fare effetto, persino di inventarsi una storiella". Nell'anno di Sciostakovic è uscito un altro volume della medesima Elizabeth Wilson (che ha conosciuto personalmente il compositore, mentre studiava con Rostropovic al Conservatorio di Mosca negli anni '60). Si intitola *Trascrivere la vita intera* (edizioni de Il Saggiatore) a cura di Enzo Restagno. E' l'unico libro dove Sciostakovic parla davvero in prima persona, attraverso le sue lettere negli anni 1923-1975. Mentre in russo è uscito un altro libro bellissimo della giornalista Betty Schwarz, che oggi vive a Chicago, intitolato *Sciostakovic come mi è rimasto nella memoria*. Anche la Schwarz, vera poetessa nella descrizione dei suoi rapporti con Sciostakovic, se la prende con Solomon Volkov; e cerca di mettere un po' di ordine nella "tragicomica" guerra tra chi vuole presentare Sciostakovic fedele alla "ideologia sovietica" e chi invece lo vuole presentare come "un dissidente esemplare". Di nuovo parla della autenticità del libro di Volkov. Betty

Schwarz cita Boris Tiscenko, e un altro autorevole studioso della musica di Sciostakovic, Genrich Orlov. Ancora prima dell'uscita del libro di Volkov in Occidente, Orlov avvisava i futuri lettori: "... non ritenere nulla come autentico, proveniente direttamente da Sciostakovic, in persona; porre la stessa distanza tra se stesso ed il testo, che ha creato lui stesso, non firmando il manoscritto, ma solo siglando le prime pagine degli otto capitoli con un'unica parola "letto", che significa solo ciò che significa". La Signora Schwarz racconta che la notizia dell'uscita in Occidente delle memorie di Sciostakovic inizialmente fu accolta con la speranza che davvero il compositore (che lei aveva frequentato regolarmente dagli anni di guerra) si fosse deciso ed avesse fatto in tempo a raccontare la propria vita liberamente, senza alcuna censura. Forse davvero in vista della prossima fine Sciostakovic aveva voluto tornare indietro, cercare di unire i ricordi, mettere insieme il

mondo, il secolo, la vita stessa? "Chissà come nasceva questo libro... Al lettore rimane una sola testimonianza documentata – l'aggiunta di DD sulla fotografia (vedi sopra). Ma anche questa aggiunta porta alle riflessioni. Cos' è? Desiderio di segnare le frontiere, non permettere né a se stesso, né all'interlocutore di attraversare il confine, che lui sapeva mettere davanti a sé anche nei momenti di sincerità?" La Signora Schwarz sottolinea che il libro in russo non è mai uscito, e lei stessa ha dovuto "leggerlo" attraverso la traduzione dall'inglese con l'angoscia che cresceva man mano.

"...Sciostakovic, al cui volto la maschera ufficiale aderiva strettamente... sono rimasto sbalordito quando il suo vero volto ha fatto capolino dietro la maschera..." La Schwarz chiede a Volkov: "Forse la sua musica non

diceva chiaramente che egli ha vissuto con l'anima insanguinata?" "Tutto il suo aspetto, il modo di comunicare non lasciavano alcun dubbio del suo essere indifeso, della sua suscettibilità". Più avanti esprime il forte dubbio, che a Sciostakovic l'idea di un libro-confessione, della biografia della propria anima difficilmente sarebbe piaciuta. A lei sembra che in tal caso egli avrebbe escluso altri partecipanti o i moderatori. Perché a questo scopo gli serviva soltanto la sua musica.



Il libro, secondo la Schwarz, non porta alle altezze, oltre le quali si scopre la musica e la vita di Sciostakovic; al contrario, pagina dopo pagina, si distrugge l'impressione delle dimensioni della sua personalità, della contraddittorietà e dell'interezza del suo carattere e della sua percezione del mondo. E l'enorme consistenza di quest'uomo nel libro di Volkov viene rimpicciolita, si frantuma attraverso passaggi, accenti, allusioni, estranei alla natura di DD. I numerosi episodi della tirannia di Stalin e dei dolori da lui procurati, erano ben noti anche prima, e i racconti di Sciostakovic nel libro di Volkov non hanno assunto nemmeno un tono convincente, privi della sua profondità e della sua personalità. Volkov, parlando alla WMNB (Compagnia TV russo-americana) ha detto: "il mio libro su Sciostakovic". Ed è vero, scrive la Schwarz, *Testimony* è un libro di Volkov, E' suo pieno diritto esporre il proprio punto di vista su come si confrontano "l'immagine della realtà" con "l'immagine dell'uomo", la sua percezione della musica e della personalità del maestro. Ma c'è anche un dovere – quello di esporre tutto a proprio nome e soltanto. Sciostakovic era di umore molto variabile. Ma mai meschino e cattivo. Secondo la Schwarz, nel libro di Volkov, Sciostakovic scende in modo imperdonabile da quella altezza alla quale si è sempre trovato, nonostante tutto. Ad esempio, il racconto su Glazunov, sembra incompatibile con il carattere del compositore,

considerando e conoscendo la sua persona "per bene". Non era un santo, nemmeno un angelo. Spesso era assai soggettivo, ma soffriva, se involontariamente

offendeva qualcuno. Da poco è stata pubblicata una lettera di Sciostakovic al redattore della stessa rivista "Sovetskaja muzyka", Jurij Keldys, dove egli protesta contro l'intenzione di pubblicare le memorie dell'impresario americano Sol Hurok dedicate a Glazunov: "Noi tutti sappiamo che F. Schubert è morto a causa della sifilide, ma ciò non significa che bisogna scrivere su questo articoli scientifici e fare ricerche. Musorgskij è morto a causa dell'ubriachezza. Non c'è bisogno di scrivere articoli e fare ricerche su ciò, come non bisognerebbe riprendere il ritratto umiliante di Repin. Mi sembra un principio abbastanza chiaro". Sembra impossibile a Betty Schwarz anche il tono con il quale Sciostakovic avrebbe parlato di Boris Pasternak e della Anna Achmatova, che per fare piacere a Stalin si erano messi a tradurre i poeti georgiani.

Critico severo del libro di Volkov è il musicologo moscovita, di origine armena, Levon Hakobian, autore del primo libro dedicato alla PRODUZIONE MUSICALE di Sciostakovic e non alla sua tormentata vita nell'ambito del regime sovietico. Il libro appositamente si intitola *Dmitrij Sciostakovic. Saggio della fenomenologia dell'opera*. Qui c'è l'analisi scientifica, teorica e musicologica dell'intera produzione del grande compositore. Nell'Introduzione, Hakobian bolla il libro di Volkov, *Testimonianza*, come

"Testimonianza non è un libro di memorie del Maestro, non è neanche un libro di Volkov su Sciostakovic, ma è un libro di Volkov su Volkov" (Boris Ivanovic Tiscenko)

"compilazione e forse falsificazione". E nel commento a piè di pagina il libro viene definito un "documento abbastanza triviale, dove la figura di Sciostakovic viene adattata al livello mediocre professionale e intellettuale dell'interlocutore". Non nega però Levon Hakobian che il libro ha scatenato (positivamente) l'interesse per la musica e la persona di Sciostakovic "nel mondo intero". Il libro della Wilson, oltre il terrificante racconto di Veniamin Basner, contiene molti racconti drammatici degli amici e vari conoscenti contemporanei di Sciostakovic. Il fatto è che alcune delle loro testimonianze superano di gran lunga le affermazioni attribuite da Volkov a Sciostakovic, in materia storica e ideologica. Flora Litvinova, madre di un coraggioso dissidente, Pavel Litvinov, uno dei pochi manifestanti sulla Piazza Rossa nel 1968 contro l'invasione della Cecoslovacchia, era diventata, da giovane, amica del compositore e della sua famiglia.

Nell'autunno 1956, dopo la morte della moglie Nina, Sciostakovic assai invecchiato riceve i coniugi Litvinov e subito chiede loro: "Avete sentito qualcosa alla BBC? Come va a Budapest? Come va in Polonia? L'impero sta crollando, si rompono le cuciture. E' sempre così. Bisogna tenere i pugni serrati, se appena si molla, l'impero crolla. Solo lui sapeva come fare". Poi si parla di Picasso. E Sciostakovic all'improvviso comincia a

definirlo "canaglia"; perché lui "approva il potere sovietico e il nostro comunismo, mentre i suoi seguaci, pittori, nell'Unione Sovietica vengono perseguitati, non li

lasciano a lavorare"... All'obiezione di Flora, che anche i suoi seguaci vengono perseguitati in patria, Sciostakovic esplode ancora: "Sì, anche io sono una canaglia, un vigliacco e altro, ma io sono in prigione. Ho paura per me e per i miei figli... invece lui è in libertà, potrebbe non mentire! "Sciostakovic include nella lista degli occidentali che mentono, pur di restare gli amici del potere sovietico, il prete Hewlett Johnson, Joliot-Curie... maledice il piccione della pace! "Odio la schiavitù del pensiero non meno della schiavitù fisica". Nel dicembre 1941 Flora Litvinova assistette alla prima esecuzione al pianoforte della *Settima* sinfonia. Già allora DD disse alla giovane amica: "Certamente, il fascismo. Ma la musica, la vera musica non è mai legata letteralmente ad un tema. Il fascismo non è semplicemente il nazional-socialismo, questa musica è musica del terrore, della schiavitù, della non libertà dello spirito. "Più tardi, quando DD si era abituato a me e ormai si fidava, diceva direttamente che la *Settima* (ma anche la *Quinta*) non parlavano solo del fascismo, ma anche del nostro sistema, in genere di qualsiasi totalitarismo". Dopo la morte di Stalin, nel 1953, si diffondevano le voci, secondo i quali proprio il satrapo staliniano Lavrentij Beria avrebbe iniziato a mettere ordine nella polizia, che stava liberando alcuni dei detenuti politici. Questa voce era stata comunicata ai coniugi Litvinov dalla moglie dell'Ambasciatore Majskij,

arrestato poco prima e poi liberato. All'improvviso Sciostakovic esplose: "Come potete credere a questa sporca menzogna diffusa da QUELLA amministrazione! Beria, il quale personalmente scaricava nel cesso i cadaveri smembrati delle persone, vuole che le persone credano che gli sono cresciute le ali! E voi siete incline a credergli!" E ancora una testimonianza importantissima della stessa Signora Flora. Attorno al 10 gennaio 1972 lei vide Sciostakovic per l'ultima volta. Con orgoglio e piacere parlava del figlio Maksim, dei suoi concerti anche all'estero. "Ma vivere sempre laggiù Maksim non vorrebbe" (!)... lei mi chiede se io sarei diverso se non avessi la guida del partito? Sarei diverso, probabilmente. Credo che sarebbe più forte la linea che veniva dalla *Quarta* sinfonia. Ci sarebbe più acutezza, più brio, più sarcasmo, più nudità, e meno necessità di camuffarsi, semplicemente più musica. Ma io non mi vergogno di quel che ho scritto. Amo tutte le mie opere".

Altro conoscente di vecchia data, Lev Lebedinskij, racconta che durante l'esecuzione della *Undicesima* sinfonia, ufficialmente dedicata alla rivoluzione del 1905 in Russia, soffocata dall'esercito zarista, una donna, seduta dietro di lui, esclamò spaventata: "Dio mio, questi non sono gli spari dei fucili, qui i carri armati stanno schiacciando gli uomini!" Era talmente ovvio, che il figlio del compositore, Maksim, durante la prova della *Sinfonia* disse al padre: "Papà, se scoprono di che cosa hai scritto, ti impiccano".

Nei racconti della musicologa ed amica di Sciostakovic, Marina Sabinina, più di una volta appare il compositore che non può perdonare a se stesso di essersi umiliato di fronte al famoso "Ukaz" del 1948, contro i compositori-formalisti. Si definiva "una marionetta, un pagliaccio, un petruška". Ed, infine, la storia della sua iscrizione al partito comunista. Nell'estate del 1960 Sciostakovic compone l'*Ottavo* quartetto che dedica a se stesso, e non solo "alle vittime del fascismo". Un giorno nella stessa estate, racconta il figlio Maksim, "papà ci chiamò nel proprio studio e disse: "Mi hanno spinto ad entrare nel partito... E scoppiò a piangere. Lo vidi piangere solo due volte nella vita – quando è morta nostra madre e in quel giorno famigerato".

Questi sono alcuni dei racconti che contengono i libri usciti per il centenario di Sciostakovic. E allora? Che cosa poteva aggiungere di nuovo alla biografia di Sciostakovic il secondo libro di Solomon Volkov dedicato al compositore ed al suo "rapporto" con il dittatore (Editore Garzanti. Traduzione dall'inglese e dal russo di Bruno Osimo)?

Il nuovo libro di Solomon Volkov riporta l'Introduzione dei figli del compositore, Galina e Maksim. Scrivono che il loro grande padre "riflette la tragedia terribile del suo tempo nel linguaggio della sua creatività come in uno specchio spietato". Lo definiscono un "profeta" e assicurano che "il Signore protegge i suoi profeti. Sciostakovic è sopravvissuto, Sciostakovic ha vinto". E ancora: "Con una grande messe di materiale, Volkov rivela al lettore nei minimi dettagli la tetraggine e la spaventosa imprevedibilità di quel "teatro" in cui i burattini erano persone vere con vite vere. Le funeste

pietre miliari del passato stanno svanendo dalla memoria. Il libro di Volkov serve a ricordarle. Noi, figli di Sciostakovic, che abbiamo visto la sua vita passare davanti agli occhi, esprimiamo la nostra profonda gratitudine a Solomon Volkov per la sua opera meravigliosa, la cui nuda verità aiuterà senz'altro i nostri contemporanei e le generazioni future a vedere meglio il destino difficile del nostro indimenticabile padre e, grazie a questo tramite, a capirne meglio la musica". Che cosa si può aggiungere a tali parole? Indubbiamente, il nuovo libro è considerato più veritiero, in primo luogo, e più apprezzabile. Nella versione russa, come in quella italiana, il libro inizia dall'articolo-prefazione con il titolo *Una voce per tutti quelli che voce non hanno* del famoso violinista e direttore Vladimir Spivakov. Nella edizione russa si leggono sulla copertina brevi referenze di Vladimir Ashkenazy, Jurij Temirkanov, Gidon Kremer... Tutti loro ritengono il nuovo lavoro di Volkov prezioso, completo, esauriente, e soprattutto vero. Intanto Volkov avvisa che "con gli anni, le opinioni di Sciostakovic, come sono riportate fedelmente in *Testimonianza*, si sono confuse... con le mie opinioni e concezioni... Nel tentativo di chiarire questa confusione e di fare dei distinguo tra *Testimonianza* e questo mio secondo libro, ho tenuto al minimo le citazioni da *Testimonianza* e dalle mie conversazioni personali con Šostakovič".

Alla fine del libro Volkov si chiede: quale delle tre maschere – Jurodivyj (l'Innocente), il Falso Dimitrij I o il geniale Annalista (io traduco "cronista", letopisez) - che Sciostakovic ha ereditato da Puskin-Musorgskij, egli indossava quando morì? "Le prime due maschere scomparvero nel corso della sua vita, e solo gli storici della cultura le ricorderanno. La terza è rimasta, e l'ha indossata in quel ruolo che è entrato nel nuovo millennio con le sue maggiori composizioni". Non possiamo non essere d'accordo con Volkov. Il libro (nell'edizione italiana, ma non in quella russa) è pieno di citazioni autorevoli, di commenti, non di "storielle" o racconti privati; ci sono riferimenti di tipo "accademico", sono citate moltissime fonti, le stesse dei preziosi libri della Wilson. A differenza dei libri di Volkov, comunque, gli altri – innanzitutto quello di Hakobian – parlano molto di più della MUSICA di Sciostakovic. Volkov anche qui è più lo storico della politica e dell'arte. ■

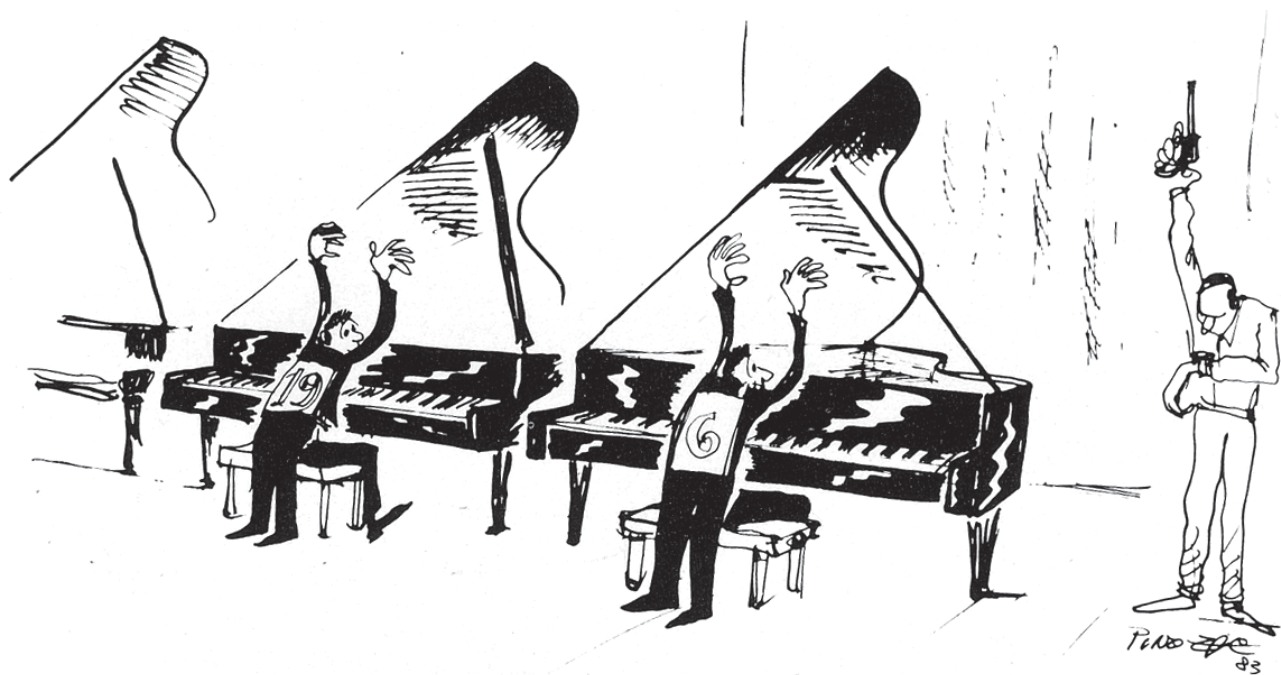


Luci e ombre del mondo dei concorsi musicali

io giurato tu concorrente

Nell'affannosa ricerca di un posto al sole, oggi i musicisti, giovani e non, ancora si rivolgono pieni di speranze al mondo dei concorsi, con il proposito di guadagnare in breve tempo fama, denaro, concerti, in una parola lavoro.

di Enrica Di Bastiano



E' lecito chiedersi se la moda dilagante dei concorsi, che oggi arriva a contare, solo in Italia, la presenza di oltre 350 competizioni (fonte: Promart 2006), trovi il suo centro propulsore nel bisogno di gloria del rampante musicista in erba, piuttosto che nel suo bisogno di soldi. Per soldi non si intendono solo premi in denaro, o temibili coppe che la maggior parte dei concorsi, anche i più scalcinati, riservano ai propri partecipanti, ma anche possibilità di trovare i famigerati agganci, linfa vitale del musicista che cerca faticosamente una porta d'ingresso nel mondo della musica come lavoro, più che come diletto. Spesso i concorsi

offrono concerti ai vincitori, i più prestigiosi addirittura tournée. E' il caso dei pianisti vincitori del concorso Van Cliburn che si ritrovano in agenda un carnet di duecento concerti nei quattro anni successivi alla vittoria. Anche i quartetti laureati dal premio Borciani non si possono lamentare, incassano infatti un assegno di ventimila euro ed una tournée in Europa, Stati Uniti e Giappone. Lo Chopin di Varsavia si "limita" ad offrire ai propri pianisti laureati contratti con la Deutsche Grammophon e concerti in Giappone ed Asia (forse perché begli ultimi anni i vincitori hanno quasi tutti occhi a mandorla?).

Accanto alla schiera dei premi illustri e consistenti, sia dal punto di vista economico che da quello lavorativo, rimane il folto gruppo dei premi e concorsi di livello inferiore che continuano a proliferare nel nostro paese ed anche all'estero, e non sono comunque disdegnati dagli addetti ai lavori. Questi ultimi, raggruppati su base demografica, più che per fama o talento, nelle contrapposte fazioni di giurati e candidati, danno vita ad un vero e proprio business: quello del mondo dei concorsi.

Da sempre questo giro d'affari macina soldi privati e contributi statali, crea non pochi clientelismi, dà lustro a questa o quella associazione culturale, a questo o quell'assessorato, ed ha dato i natali,

addirittura, a nuove figure professionali, tra cui quella del "partecipante a concorsi di professione" e, non da meno, quella del "giurato libero professionista".

Ad un'analisi attenta, l'esame di queste due nuove categorie lavorative fornisce diversi elementi di valutazione per capire come mai il business dei concorsi abbia preso tanto piede soprattutto negli ultimi anni. Il partecipante ai concorsi professionista contempla due sottocategorie. Da un lato c'è il musicista appena diplomato che cerca conferma del suo brillante voto e, ingenuamente, pensa di poter sbalordire la giuria che si trova davanti, con la sua scolastica esecuzione del pezzo. Dall'altro c'è il diplomato di vecchia data, deciso a fare della

Il signore di concorsi se ne intende

Sergio Perticaroli, pianista, vincitore del Busoni, concertista di fama, didatta molto stimato e richiesto in ogni parte del mondo, presidente e giurato di concorsi internazionali. Gli abbiamo posto alcune domande

- Servono i concorsi?

Sì, se non altro per segnalare i musicisti, anche se poi non è detto che essi facciano carriera. Quello dei concorsi però è un sistema che è entrato in uso da molti anni. In generale chi vince i concorsi fa carriera, anche se ci sono molti musicisti che fanno carriera senza aver vinto dei concorsi. Oggi c'è la tendenza da parte di molti impresari a scritturare musicisti che non sono usciti da questi business o "macchine infernali" che sono i concorsi.

- Rispetto al passato è cambiata la loro funzione?

Sì, è cambiata. E' chiaro che il numero dei concorsi è diventato enorme. Prima chi vinceva un concorso era veramente un outsider, adesso ci sono molti concorsi, non tutti alla stessa altezza. Poi c'è il problema delle istituzioni musicali che non sempre riescono a 'smaltire' i vincitori. Accade che chi ha vinto un concorso internazionale magari dieci anni fa si riproponga ad un altro concorso internazionale per ritornare a galla. Quindi c'è qualcosa che non funziona.

-E' vero, come si mormora, che la gran parte è truccata?

Truccati no. E' chiaro che qui il discorso è molto lungo. Le commissioni di un concorso musicale importante sono costituite da giurati che si conoscono, che sono i capiscuola e che quindi hanno degli interessi. Io però vado ai concorsi e non vedo che sono truccati.

C'è da dire che un ragazzo studia molto per preparare un concorso, quindi per lui diventa un allenamento ad alto livello, cosa che nei conservatori ormai non si fa. Preparare un concorso è stimolante per un giovane musicista, è una sorta di sfida alla loro preparazione. Attraverso i concorsi i ragazzi si fortificano e diventano più bravi.

Che la giuria possa fare degli errori non mi sento di poterlo dire, perchè ci sono anch'io spesso in giuria. Il problema è come giudicare i ragazzi. Farò un intervento, a Terni, in occasione di un meeting della Federazione dei Concorsi Internazionali, su come valutare i concorrenti nei vari concorsi. Poichè ogni concorso ha un metro di valutazione diverso, si verifica che un concorso dia risultati diversi da un altro. Io, infine, reputo i concorsi utili, solo che i concorsi sono come i supermercati: ci sono tanti prodotti esposti, ma non tutti arrivano nelle case.

-Sono comunque troppi? Hanno ancora un ruolo nell'avvio della carriera di un giovane musicista?

I concorsi possono essere tanti, ma non servono per una carriera, servono più per lo studio. La carriera si può aprire in tanti modi: con degli incontri musicali, con delle scelte di repertorio, con degli scandali...Ci sono tanti casi in cui il pubblico si accorge di un artista non tanto per le sue capacità musicali ma per degli avvenimenti collaterali. Forse i concorsi sono troppi, ma c'è anche tanta gente che studia. Forse se si va avanti così i ragazzi potranno cominciare a scoraggiarsi e a ritirarsi, ma in genere i ragazzi sono pronti a queste sconfitte e continuano ad andare avanti. Quando perdono un concorso, già pensano al successivo. I ragazzi cercano sempre di sapere quali sono i concorsi e più concorsi ci sono più sono felici perchè aumenta in loro il desiderio di arrivare. E' una sfida con se stessi. E' il meccanismo dei concorsi che è perverso.

- Ad un giovane musicista dotato cosa consiglierebbe in alternativa?

Un giovane deve fare il repertorio. Spesso ci sono dei momenti in cui un giovane vince un concorso ma non ha un repertorio e non riesce a soddisfare eventuali richieste di concerti. Il concorso deve arrivare ad certo livello di studio e di maturazione. Certo non bisogna essere troppo avanti con gli anni, altrimenti si viene superati dai più giovani.

(A cura di Rosa Fanale)

musica il proprio mestiere, che si arrabatta tra insegnamento e concertini di provincia ed ora, sapendo a memoria due o tre pezzi, suonati negli ultimi dieci anni tutte le volte che si è trovato davanti ad un pubblico, pensa di poter superare i propri colleghi davanti alla spietata giuria. Entrambi continuano a cercare spasmodicamente concorsi da vincere, possibilmente con pochi partecipanti, investendo anche cifre cospicue per iscrizioni e spostamenti. Qualche volta si classificano, altre volte addirittura vincono e, magari, si rifanno delle spese, mettono da parte qualche soldino, ottengono un po' di gloria, allungano di qualche riga il proprio curriculum e, non da ultimo,

aggiungono un po' di punteggio, utile per risalire la china delle graduatorie d'insegnamento. E sì, perché l'altra motivazione che oggi spinge a partecipare ad un concorso è sicuramente la mania, tutta italiana, della caccia al punteggio per le graduatorie. Una classificazione in un concorso può fruttare al partecipante anche un punto in graduatoria, una vittoria ancora di più. Il professionista dei concorsi, allora, investe senza indugi i 50,00 Euro della quota di partecipazione, nella speranza che un'eventuale vittoria gli consenta di scavalcare l'infinito elenco di persone che lo separa dall'agognato posto fisso nella scuola. Lì potrà passare

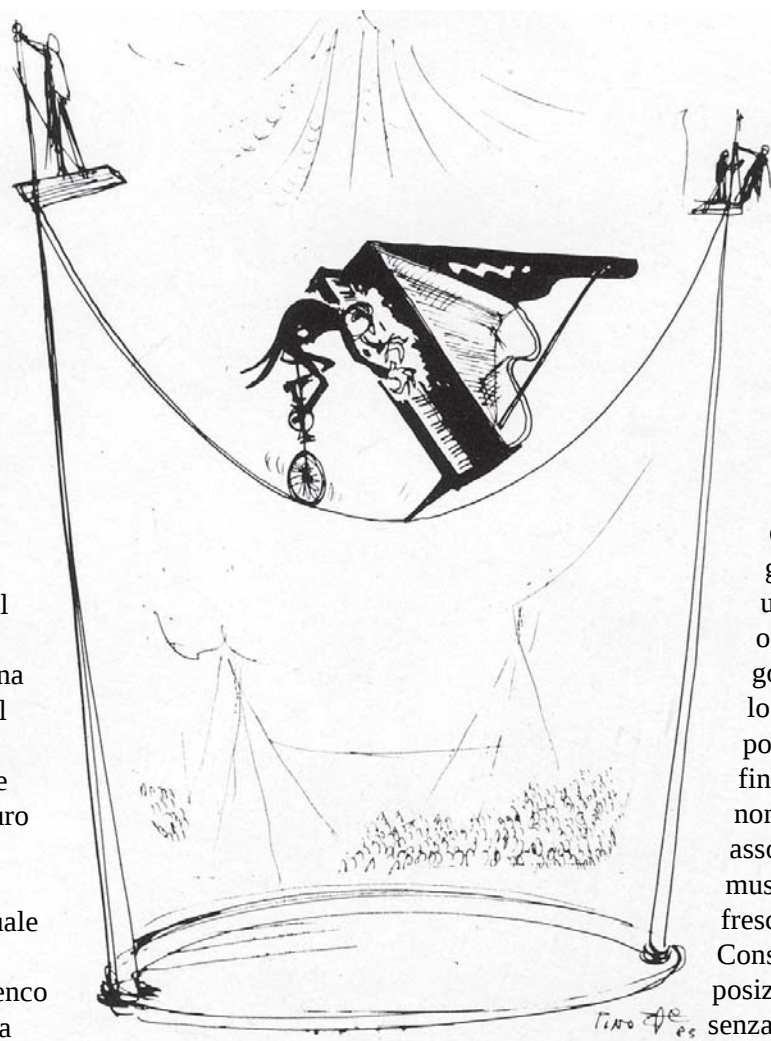
tranquillo il resto della sua vita, insegnando ad un gruppo di scalmanati a suonare 'Fra Martino' col flauto dolce. L'alternativa che gli si para davanti sarebbe l'eliminazione fisica (!) di tutti i contendenti collocati prima di lui nell'elenco...ma forse il punteggio del concorso è una cosa più pulita e più facile da ottenere, ed allora ecco bello e confezionato un altro motivo in più per tenere saldamente in piedi tutto l'apparato delle competizioni musicali.

Esaurito l'argomento candidati, rimane da esaminare quello dell'altro attore che prende parte a questa umana commedia: il giurato professionista, professione ben più ambita di quella del partecipante, non comporta rischi, non ci si deve necessariamente esibire, assicura quasi sempre retribuzione congrua al nome che si porta e sistemazione 'all inclusive' a carico dell'organizzazione. I requisiti per entrare a far parte della categoria sono vari. Per i grandi concorsi, ovviamente serve il nome, la fama, un'illustre carriera alla spalle o la vittoria del concorso stesso nelle edizioni precedenti. Per i

concorsi di livello medio basso i vincoli di accesso sono più larghi, rimane sempre valida la vittoria del concorso, ma non vengono disdegnati l'appartenenza all'associazione o fondazione che organizza la competizione, la conoscenza di questo o quell'elemento della giuria, l'esibizione di un curriculum opportunamente gonfiato laddove il caso lo richieda, l'essere il politicante di turno che finanzia il concorso e che non conosce assolutamente niente di musica, ma ha una nipotina fresca di diploma in Conservatorio. La posizione del giurato è, senza dubbio, una posizione di rilievo e soddisfa anche i più biechi istinti sadici

consentendo al giurato di rivalersi su questo o quel candidato non solo per via di un'esecuzione scadente, ma anche perché l'abito è inadeguato, l'insegnante è sempre stato un suo acerrimo nemico, o perché nell'albero genealogico del malcapitato non figura nessun personaggio di rilievo.

In questo marasma di losche vicende e compromessi, forse descritti a tinte fin troppo fosche dal disilluso musicista-scrittore, ha un ruolo anche lo Stato che attraverso il FUS finanzia alcune



delle competizioni che ogni anno si svolgono in Italia. Nel precedente numero di Music@, i lettori più attenti non si saranno certo fatti sfuggire i dati relativi ai finanziamenti dei concorsi musicali. Quello che salta subito e vistosamente all'occhio è, innanzitutto, che dei 350 e più concorsi organizzati ogni anno in Italia, solo una trentina ricevono un finanziamento statale. Nel 2003 esso ammontava complessivamente a 1.298.747,05 Euro, nel 2005 è stato decurtato del 10%, arrivando a 1.074.000 euro. In seguito a questo taglio, le istituzioni che avevano finanziamenti per la realizzazione delle competizioni sono passate da 52 (anno 2003) a 36 (anno 2005), con un calo di presenze di oltre il 30%. Quello che è lecito chiedersi è se tale taglio sia dovuto al generale abbassamento del FUS, oppure alla presa di coscienza da parte di qualcuno dell'inutilità di alcuni di questi concorsi per tutte le motivazioni menzionate. Inoltre questo dato sembra confermare il sospetto, peraltro fondato, che i concorsi, per così dire, di serie B vivono soprattutto grazie all'iniziativa personale di qualche associazione, scuola o ente che trova i fondi per organizzare la competizione rivolgendosi a privati, alle amministrazioni comunali e regionali, ai concorrenti stessi. Questa deduzione è ulteriormente corroborata da uno studio effettuato sulla tipologia dei concorsi svolti in Italia nell'anno 2006. Il confronto dei dati, tratti dal sito di Promart che pubblicizza la maggior parte dei concorsi musicali organizzati ogni anno nel nostro paese, mette in luce che la maggior parte dei premi è rivolta ai pianisti, a cui proprio nel 2006 erano indirizzati 120 concorsi su 350 censiti. Seguono i cantanti, con 110 concorsi e la musica da camera che conta 75 concorsi. Gli altri strumenti sono presenti in maniera via via decrescente. Il fatto che pianisti e cantanti siano i

più gettonati come candidati ai concorsi dà una doppia informazione, da un lato conferma che sicuramente queste sono le discipline musicali più diffuse, e qui niente di nuovo; dall'altro, però, è anche la spia del fatto che il concorso è spesso uno strumento pubblicitario per le tante associazioni musicali che proliferano nella penisola. Un'ulteriore riflessione va fatta sulla presa che i nostri concorsi hanno all'estero. Il periodico francese *Le Monde de la Musique* ha pubblicato sul numero di Ottobre 2006 un lungo articolo sull'argomento, limitandosi a quelli pianistici di livello internazionale. L'articolo non manca di porsi interrogativi circa la validità e l'utilità dei concorsi musicali. Nel menzionare i concorsi di pianoforte più importanti al mondo, il quotidiano ne cita solo due dei 120 italiani: il Concorso 'Busoni', menzionato più per lo specifico repertorio basato sulla musica del '900 che per il prestigio, ed il Concorso 'Casella' di Napoli, ricordato come esempio di concorso che nel passato ha laureato membri illustri, ma che poi è finito miseramente. Ancora un altro dato circa la visibilità delle competizioni italiane all'estero viene dalla banca dati della Fédération Mondiale de Concours Internationaux de Musique. Un ente nato nel 1957 a Ginevra e al quale fanno riferimento le organizzazioni che attraverso i concorsi cercano di scoprire talenti nel mondo. L'adesione a questa federazione è autorizzata solo ai concorsi che rispondono a certi requisiti di qualità, dettati dalla federazione stessa. A questo punto è lecito chiedersi quanti dei 350 concorsi organizzati nel 2006 in Italia siano menzionati dalla FMCIM. La risposta è sconcertante: 13! Solo 13 organizzazioni su 350 si sono preoccupate di aderire ad un'associazione internazionale che assicura visibilità fuori dal nostro

Spigolando fra i concorsi della nostra penisola

Un grido di dolore, anzi di speranza arriva dal sud! Il Concorso pianistico intitolato al genius loci, Ennio Speranza non ha più i fondi e perciò rischia di chiudere dopo decenni di svolgimento. Gli organizzatori, offesi con il Ministero, parlano di "storica competizioni e di albo d'oro gloriosissimo". Ditemi, in ventiquattr'ore, se ricordate un nome, uno solo fra i vincitori del concorso tarantino che abbia fatto carriera! Se vi viene, anche fuori tempo massimo, telefonatemi, sono curioso di conoscere la vostra scoperta. Si dirà che simili cose accadono solo al sud. Vero, ma accadono anche al nord. In laguna da tempo si svolge un concorso pianistico 'Premio Venezia'. Organizzato nel migliore dei modi, i giornali ne lodano la calda accoglienza 'lagunare' - come hanno fatto anche quest'anno - e la composizione della giuria - tutti critici di grido che messi insieme nessun giornale al mondo, nemmeno quel riccone di Murdoch potrebbe permetterseli, ed invece Venezia, sì. La quale giuria, quella dei 'criticoni' è pressoché la stessa da anni. Vi facciamo la stessa domanda: ricordate un solo nome, che sia uno almeno, fra i vincitori del lodatissimo premio che abbia fatto carriera? Mi dite allora perché lo Stato dovrebbe finanziare anche questi concorsi? Ne scelga quattro o cinque in tutto nelle diverse discipline, si assicuri che l'organizzazione e lo svolgimento siano correttissimi, e che ai vincitori quella vittoria apra davvero la carriera. E finanzia solo quelli. E non continui a fare, come sta facendo, che ogni anno taglia dei concorsi, magari ne ammette qualche nuovo, ma non si riesce mai a capire perché ha tagliato certi concorsi, né perché ne ha ammessi altri al finanziamento. E non riusciamo a capirlo neppure noi che siamo del mestiere e le cose le capiamo. (P.A.)

Conta anche la scuola?

I concorsi, in genere, servono a farsi le ossa per concorsi più importanti, e nel caso di concorsi importanti a farsi conoscere e magari facilitare la carriera. Talvolta servono principalmente a dar lustro a qualche assessore o per motivi turistici (i concorsi-ammucchiate pluri-strumentali e per categorie).

Ma oggi, anche per la carriera servono molto meno. Nel mondo quelli che servono veramente sono quattro o cinque.

In gran parte non sono "truccati". C'è però qualche caso, per lo più limitato, fortunatamente, a qualche giurato in mala fede. Può succedere che non vinca sempre il migliore, ma chi vince i concorsi più importanti, non è uno sprovveduto. Dipende dalle giurie, dal gusto dei singoli giurati (meglio giurie numerose!) e dal livello dei candidati: quando diversi candidati si equivalgono, quando mancano le punte, qualunque risultato è possibile.

Comunque i concorsi sono troppi, anche quelli importanti. E molto pochi quelli organizzati in maniera tale da dare un aiuto determinante alla carriera.

Qualche consiglio. Cercare, con aiuti di vario tipo, compresa la frequenza di un'Accademia di prestigio, di suonare il meglio possibile, di suonare in pubblico e farsi conoscere. Poi...di fare concorsi! Visto che tutto sommato, se va bene, possono aiutare. Quelli piccoli (non certo le categorie A, B, C,...Z, che non servono a niente!) servono per farsi le ossa e il sistema nervoso; quelli importanti per farsi conoscere, farsi un repertorio, darsi una disciplina e...chissà, fare carriera. Vorrei infine dare un consiglio agli organizzatori ed agli agenti. Sostituire il concorso con un ciclo di concerti, invitando critici, operatori musicali e - ammesso di trovarli - agenti di concerti in grado di accorgersi delle qualità musicali e "spettacolari" di un giovane interprete SCONOSCIUTO. In genere questo tipo di fauna, quasi sempre femminile, attende che un giovane cresca in notorietà e in "cachet" prima di occuparsene.

Riccardo Risaliti
Accademia Pianistica di Imola

paese; oppure solo 13 sono riuscite ad ottenere della FMCIM il riconoscimento per entrare a far parte della federazione?

L'interrogativo probabilmente non avrà mai risposta, ma mette davanti ai nostri occhi ancora una volta la strana realtà del mondo dei concorsi musicali in Italia, una realtà fatta di giovani

promesse e di vecchi compromessi, di grandi aspettative e di piccoli raggiri, di belle speranze e, talora, di dietro le quinte. L'augurio è che le promesse, le aspettative e le speranze non vengano disattese e che quello dei concorsi rimanga uno strumento di selezione del merito, senza "note stonate". ■





“Mosse parimente Orfeo per esser omo”

Orfeo. E fu subito melodramma

Quattrocento anni fa, nel Palazzo ducale di Mantova, venne rappresentato il primo grande capolavoro della storia del melodramma: Orfeo di Claudio Monteverdi. La storia dell'evento ed i fermenti dai quali nacque il più 'pomposo e più bello di tutti gli spettacoli', secondo la definizione di Gluck.

di Rinaldo Alessandrini

L'Orfeo di Claudio Monteverdi costituisce un complesso banco di prova sia per l'esecutore che per l'ascoltatore, entrambi chiamati ad affrontare la sfida della ricostituzione di una verginità d'approccio all'opera. La possibilità, cioè, di affrontare Orfeo

cercando di dimenticare ciò che in tempi, anche immediatamente successivi a quest'opera, si è andato codificando nella prassi del teatro musicale. C'è infatti una opinione diffusa che accomuna lo stile recitativo delle opere della successiva scuola veneziana degli anni

Quaranta e seguenti (sfociata successivamente in quella del recitativo secco opposto all'aria) allo stile inverosimilmente più sofisticato che è stato definito con una pluralità di termini: *recitar cantando*, *stile recitativo*, *stile rappresentativo* e che fu tipico e peculiare della musica teatrale dei primi anni del secolo.

Giovan Battista Doni nel suo "Trattato della musica scenica" (in "Trattati di musica" editi nel 1763) si trovò costretto a determinare: *"...E sebbene tutti chiamano recitativo, intendendo ogni melodia che si canta a voce sola, è però molto differente dove si canta formatamente quasi alla guisa de' madrigali, e dove regna quello stile semplice e corrente che si vede in due lettere amorose pubblicate dal Monteverdi col suo lamento d'Arianna, e il racconto della morte di Orfeo nell'Euridice."* (in Solerti "Le origini del melodramma").

E sempre Doni si preoccupò poi di distinguere le caratteristiche delle diverse definizioni: *"... ma prima voglio avvertire che non è interamente il medesimo stile recitativo, rappresentativo ed espressivo, sebbene comunemente non ci si fa differenza. Per stile dunque recitativo s'intende oggi quella sorte di melodia che si può acconciare e con garbo recitarsi, cioè cantarsi da uno solo in guisa tale che le parole s'intendano, o facciasi ciò sul palco delle scene, o nelle chiese o oratori a foggia di dialoghi, o pure nelle camere private, o altrove. E finalmente con questo nome s'intende ogni sorte di musica che si canti da uno solo al suono di qualche instrumento, con poco allungamento delle note e in modo tale che si avvicini al parlare comune, ma però affettuoso: nel quale stile riceve ogni sorte di grazie o accenti, eziandio i passaggi lunghissimi, non che siano atti ad esprimere gli affetti (che, come dice Giulio Romano [Giulio Caccini], non vi ha cosa nella musica più contraria ad essi), ma per dar gusto a chi meno intende, o anco per volere i cantori stessi mostrare la loro disposizione e, come si dice, strafare..."*

Ma per stile espressivo voglio alcuni che s'intenda quello che meglio esprime il senso delle parole e gli affetti umani, con che però non mostrano alcuna particolare osservanza che possa formare una propria sorte di melodia, onde più presto si deve reputare per una qualità e particolare perfezione di canto....

Ma per rappresentativa intendere dobbiamo quella sorte di melodia che è veramente proporzionata alla scena, cioè per ogni sorte di azione



drammatica che si voglia rappresentare (i greci dicono imitare) col canto, che è quasi l'istesso che l'odierno stile recitativo, e non del tutto il medesimo, perché alcune cose se gli dovrebbero levare per perfezionarlo, e altre per aggiungerli, come appresso si dimostrerà... gli attori...non recitano, ma rappresentano imitando le azioni e i costumi umani..." (in Solerti "Le origini del melodramma").

Alla base di tutte queste definizioni, c'è il canto a voce sola, invenzione della metà del '500, codificata nei suoi aspetti innovativi all'inizio del '600.

E dunque fin da primi anni del sedicesimo secolo si pubblicavano composizioni polifoniche ridotte a una voce corredate di intavolatura per il liuto che riassumevano le altre parti: Baldassarre Castiglione loda il cantare "alla viola" o "al liuto": *"ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce"* (Baldassarre Castiglione, "Il Cortegiano", 1528). Vicentino precisava ulteriormente la nuova direzione: *"Et s'avvertirà che nel concertare le cose volgari, a voler fare che gli oditori restino satisfatti, si dè cantare le parole conformi all'opinione del compositore et con la voce esprimere quelle intonazioni accompagnate dalle parole con quelle passioni ora allegre, ora meste et quando soavi et quando crudeli, et con gli accenti aderire alla pronunzia delle parole et delle note; et qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano et forte, et il dir presto et tardo, et secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole e dell'armonia"* (Nicola Vicentino "L'antica musica ridotta alla moderna pratica", 1555). Tutto ciò sembrava, dunque, un modo per rendere concreto un nuovo possibile esito espressivo precluso alla polifonia.

All'inizio del '600 il senso dell'operazione si precisava ulteriormente poiché, come già nelle parole del Doni, l'espressione di affetti ed emozioni diventava un presupposto imprescindibile: l'apporto individuale e soggettivo acquistava un valore determinante, anzi essenziale al fine della riuscita del buon effetto del pezzo.

Nella musica polifonica precedente questa esigenza era totalmente sconosciuta: *"Mi son trovato a ragionare con musici vecchi, i quali in sua gioventù hanno conosciuto famosi cantori di quel tempo et compositori d'importanza, che cantavano le*

cantilene come le stavano scritte sopra de' libri, senza porgerli pur un minimo accento o darli qualche poco di vaghezza: perché non erano intenti ad altro, né ad altro attendevano che alla pura et semplice modulazione, dalla quale non ne poteva uscire altro che il semplice et puro effetto armoniale, cavato per via di consonanze buone diversamente disposte." (Zacconi, "Pratica di musica", 1592).

All'inizio del diciassettesimo secolo, quando

questo stile vide la luce nei suoi nuovi presupposti estetici e filosofici, fu definito per la prima volta da Emilio de' Cavalieri "recitar cantando".

Tutto prese il via dalle ricerche ed esperienze espressive che a Firenze tenevano occupato un intellettuale consesso di nobili e musicisti: la Camerata animata dal Conte Giovanni Bardi e istigata principalmente dalle riflessioni di Vincenzo Galilei, musicista e teorico. Nella ricerca dell'espressione perduta della musica degli antichi greci, essi formularono le caratteristiche di un nuovo stile, appunto quello del "recitar cantando": rinnegando la polifonia e i suoi astrusi eccessi, invocarono un ritorno

al passato, cercando di ricollegarsi il più direttamente possibile alla antica civiltà classica attraverso la monodia, il canto a voce sola, considerata più vera e più vicina all'uomo e alle sue passioni, perchè più naturale. La voce sola permetteva uno stile capace di conciliare la voce cantata, che è, per dirla con le parole di Jacopo Peri, "sospesa e lenta" con la voce parlata "spedita e veloce". Dunque si rifiutarono le ragioni della musica difese dalla polifonia, a vantaggio delle ragioni del testo, ora più accuratamente esaltato dall'unica linea melodica, e delle sue conseguenze espressive. Ovviamente

nessuno immaginò di aver ricreato lo stile greco, ma ciò bastò per allontanarsi dall'usuale prassi musicale di quel tempo. Si aggiunsero inediti elementi di esecuzione, ormai tipici del nuovo modo di cantare, fremente, inquieto ma nobile ed elegante allo stesso tempo: vari tipi di ornamentazione, che intimamente si legavano alla concezione retorica dell'esecuzione e quindi vettori di indefinibili attitudini espressive.

Emerge su tutto la "sprezzatura", vera anima del recitar cantando: "quella leggiadria, la quale si dà al

canto co'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, col quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la favella rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella" secondo le parole di Giulio Caccini, uno dei primi e principali compositori che legarono il proprio nome a questo nuovo stile. Principali protagonisti musicali di questi primissimi anni furono oltre al già citato Giulio Caccini, noto anche come Giulio Romano, Emilio de' Cavalieri, gentiluomo romano e Jacopo Peri, tutti e tre a diverso titolo in contatto con la Camerata.

Ad essi dobbiamo le prime composizioni in stile recitativo adattate per



il teatro musicale:

-la Rappresentazione di Anima e di Corpo di Cavalieri, rappresentata per la prima volta nel febbraio del 1600 a Roma, Oratorio della Vallicella, e pubblicata a Roma nel settembre del 1600 per i tipi di Nicolò Mutii (la dedica di Alessandro Guidotti al cardinale Aldobrandini, che ne promosse la pubblicazione, è del 3 settembre 1600).

-l'Euridice su testo di Ottavio Rinuccini e musiche principalmente di Jacopo Peri oltre ad alcuni inserti di Giulio Caccini, eseguita per la prima volta a Firenze, Palazzo Pitti, la sera del 6 ottobre 1600 e pubblicata in seguito da Marescotti a Firenze nel

1601 (anche se la data stampata è quella del 1600). La dedica a Maria de' Medici è datata 6 febbraio 1600 (recte 1601)

-L'Euridice di Giulio Caccini, completamento del libretto di Rinuccini con musiche interamente proprie, dedicata a Giuseppe Bardi, il 20 dicembre 1600.

Le composizioni fiorentine del 1600 furono eseguite in occasione delle feste per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia.

Impossibile evitare l'insorgere della polemica su chi fosse stato il primo a dare alla luce gli esiti musicali del nuovo stile. In realtà si disputò argomentando non solo sull'invenzione dello stile di canto ma anche sul nuovo genere del teatro in musica. Tutti e tre i compositori in vario modo cercarono di attribuirsi la paternità: Caccini dichiarando che lui andava componendo in questo stile da più di quindici anni, Cavalieri appigliandosi alle date di pubblicazione e Peri dichiarando il suo stile unico e appartenente a lui solo. Oggi queste ripicche acquistano un valore relativo. E quindi pur riconoscendo a Caccini, Peri e Cavalieri l'innegabile ruolo di apripista è musicalmente evidente che si dovesse arrivare all'Orfeo di Monteverdi per assistere alla prima opera dove la struttura teatrale e musicale apparivano compiute e in reale contatto con una dimensione drammatica di evidente efficacia.

Ciononostante i fiorentini non agirono a caso. Li animò un certo platonismo di gran moda: "...questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato... ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo... a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti..." (Caccini nella Prefazione alle "Nuove Musiche", Firenze 1602).

In realtà, le radici di queste idee affondano in scritti risalenti già alla metà del '500 (Vicentino e Zarlino) grazie ai quali emerge gradatamente l'urgenza dell'imitazione musicale del senso del testo cantato. A Firenze fu il grecista Girolamo Mei a diffondere le idee platoniche sulla musica, idee poi trasfigurate negli esiti musicali di inizio secolo. Il Mei, sintetizzando gli antichi insegnamenti sottolineò come il potere di muovere le emozioni fosse proprio solo della monodia e assolutamente negato alla polifonia.

Monteverdi da parte sua dimostrò il suo coinvolgimento nel platonismo, citando il filosofo a più riprese con pertinenza e precisione. Fece



richiamamento alla "Repubblica" nella prefazione all'Ottavo Libro dei madrigali e nella diplomatica controversia che accompagnò il tentativo di composizione dell'opera "Le Nozze di Tetide", un debole libretto composto da Scipione Agnelli; evocò ancora esplicitamente Platone alludendo ad un momento cruciale dei suoi studi, durante la composizione dell'Arianna.

Ecco come i compositori presentavano il nuovo stile.

"... mettere alla stampa alcune singolari e nuove sue composizioni di musica, fatte a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori...", "E' ben vero che, avendo occhio il S[ignor] Emilio [De' Cavalieri] a dar la maggior perfezione che si potesse a questo genere di musica affettuosa, ha giudicato conveniente il concertar con altri stromenti, per la copia che n'abbiamo a nostri tempi...", "non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, né pure udito...", "manifesta pruova quanto questo stile sia atto a muover'anco a devozione..." (Alessandro Guidotti nella Prefazione alla "Rappresentazione di Anima e di Corpo" di Emilio De' Cavalieri, pubblicata a Roma nel 1600)

"...Volendo rappresentare in palco la presente opera...e far sì che questa sorte di musica da lui rinovata commuova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso... che il cantante abbia bella voce, bene intonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole chè siano intese, et le accompagni con gesti e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono molto efficaci a muovere l'affetto... Gli stromenti, perché non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della scena, e da persone che vadino secondando chi canta, e senza diminuzioni, e pieno... Il passar da un affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuove gradamente." (dall'Avvertimento "A Lettori")

"E' stata opinione di molti... che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere; ma sì nobil maniera di recitare nonché rinnovata, me né pur, che io sappia, fin qui era stata tentata da alcuno..." (Ottavio Rinuccini, nella Prefazione al libretto de "L'Euridice" pubblicato a Firenze nel 1600)

"... ove il signor Ottavio Rinuccini..."

adornandola... con maravigliosa unione di quelle due cose che sì difficilmente si accompagnano: gravità e dolcezza..." (Jacopo Peri nella Dedicà de "L'Euridice" a Maria de' Medici, Firenze 1600)

"... questa nuova maniera di canto..." "... si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani... usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana..." "... e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quelli della favella spediti e veloci..." "Conobbi, parimente, nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per molte altre che non si intuonano, finchè si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza. Et avuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più or meno, secondo gli affetti..." (Jacopo Peri nell'Avvertimento ai Lettori dell'"Euridice")

"Nella qual maniera di canto ho io usata una certa spezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella..." (Giulio Caccini nella Prefazione a "L'Euridice" Firenze 1600)

La definizione "*recitar cantando*" porta con sè un significato estremamente particolare: "...et dimani sera il ser.mo principe ne fa recitare una nella sala del partimento che godeva madama ser.ma di Ferrara che sarà singolare, posciachè tutti li interlocutori parleranno musicalmente..."



(in Fabbri "Monteverdi"). Così Carlo Magni, il giorno precedente la prima rappresentazione di Orfeo a Mantova (la prima di Orfeo fu data in un teatro di fortuna, realizzato in una stanza degli appartamenti già di Margherita Gonzaga, il 24 febbraio 1607, un luogo che Monteverdi definì 'angusto') individuava con semplicità la portata rivoluzionaria di quello che stava per accadere. Si trattava dunque di una *commedia*, un pezzo teatrale, insomma, dove però non si parlava ma si *cantava*, o

meglio si *recitava cantando*: ci si aspettava cioè modi e misure di un lavoro teatrale ma con la sostanziale differenza che gli attori avrebbero 'intonato' la voce, invece che parlare mantenendo la stessa attitudine espressiva degli attori di teatro.

Ovviamente Monteverdi non arrivò agli esiti di Orfeo per caso: prima del 1607 aveva pubblicato i primi cinque libri di madrigali. Il Quarto e il Quinto, in particolare, avevano dato l'avvio a quell'enorme rivoluzione che si sintetizza oggi con la famosa frase "*la musica sia serva dell'oratione e non padrona*".

Monteverdi aveva cioè maturato un ribaltamento totale delle necessità della composizione musicale – già nella composizione polifonica – : il testo, con tutte le

sue conseguenze emotive, avrebbe dovuto da quel momento in poi guidare la composizione musicale. La musica non avrebbe cioè più potuto procedere in contrasto o in mancanza di associazione col senso emotivo del testo. Questo stato di cose comportava una deformazione del tessuto musicale che si allontanava man mano dalla prassi contrappuntistica ormai consolidata, e cominciava piuttosto a privilegiare i procedimenti accordali, omoritmici, e comunque una variata successione di diversi e contrastanti caratteri di scrittura. La dissonanza acquistava un valore sempre più decisivo, venendosi a definire come il mezzo ideale

per l'espressione delle passioni più estreme, sia nella dolcezza che nella drammaticità. Monteverdi sanciva in un certo senso la distruzione della regola a vantaggio della possibilità di una continua reinvenzione del linguaggio musicale, determinata solo ed esclusivamente dalla necessità di esprimere gli affetti del testo.

L'esecuzione sicuramente ne doveva risentire, poiché una certa maniera di cantare avrebbe più o meno reso giustizia a tanti e così basilari cambiamenti. La mobilità dinamica e ritmica entrano a far parte integrante del madrigale, ingredienti essenziali per l'illuminazione del potere emotivo del testo. Aquilino Coppini descrive la prassi esecutiva di questi madrigali: "...quelli che sono di Monteverdi richiedono, durante l'esecuzione, più ampi respiri e battute non proprio regolari, talora incalzando o abbandonandosi a rallentamenti, talora anche affrettando. Tu stesso stabilirai il tempo. In essi c'è una capacità davvero mirabile di muovere gli affetti."

Ma la dottrina delle conversazioni fiorentine lo stordì: in una lettera dell'ottobre 1634, il compositore ammette di avere avuto alcune difficoltà ad inserirsi in quelle dotte ricerche e di aver dunque chiesto aiuto ad altri studi e suggestioni: "ho però visto non prima d'ora, anzi venti anni fa, il Galilei colà, ove nota quella poca pratica antica. Mi fu caro all'hora l'haverla vista, per haver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali, a differenza de nostri, non cercando di avanzarmi più oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riuscite come oscurissime zifere, et peggio essendo perso in tutto quel modo praticale antico. Per lo chè rivoltai gli miei studi per altra via, appoggiandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura. [...] Lascio lontano nel mio scrivere quel modo tenuto dai Greci con parole et segni loro, adoperando le voci et gli caratteri che usiamo ne la nostra pratica; perché la mia intenzione è di mostrare con il mezzo de la nostra pratica quanto ho potuto trarre da la mente di que' filosofi a servizio de la bona arte, et non a principii de la prima pratica, armonica solamente" Sicuramente avvertì che le istanze dei fiorentini avevano qualcosa di ormai non più procrastinabile. Per Monteverdi, analogamente ai fiorentini, fu la lettura di Platone a indicargli la strada da seguire. In un'altra lettera, del 1633, scrivendo a proposito del suo trattato teorico che però mai vide la luce, narra che durante la composizione dell'Arianna si ritrovò di fronte al problema di dare una disciplina al suo



istinto musicale: "[...] Il titolo del libro sarà questo: *Melodia, ovvero seconda pratica musicale. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica..* divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte Ritmica; Vado credendo che non sarà discaro al mondo, posciachè ho

provato in pratica che quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via al naturale alla immitatione né meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel l poco che mi mostrava; ho provato dicco la gran fatica che mi bisognò fare in far quel poco ch'io feci d'immitatione [...]."

Il Duca di Mantova intervenne ai festeggiamenti del 1600 a Firenze. Quelle feste costituirono, musicalmente parlando, un vero e proprio avvenimento alla moda. Se ne volle dare un saggio anche a Mantova: il principe ereditario Francesco Gonzaga si fece dunque patrocinatore, attraverso l'Accademia degli Invaghiti, della creazione di uno spettacolo per il carnevale 1607. Così venne dunque commissionato l'Orfeo a Claudio Monteverdi e al librettista Alessandro Striggio. Ed ecco che anche qui, come già a Firenze, è un cenacolo di raffinati intellettuali a dare vita ad una operazione culturale che marca un netto stacco col passato. Alla luce di questi avvenimenti sarà complicato negare il carattere aristocratico di Orfeo e delle prime opere fiorentine. Si tratta di un taglio col vecchio, col conosciuto. Ciò nonostante la prima di Orfeo ebbe un successo tale da indurre il Duca a una replica il 1 marzo 1607, questa volta nel Teatro di corte. Tra i primi interpreti dell'Orfeo, abbiamo notizia della presenza di Francesco Rasi, nobiluomo aretino, cantante e compositore che frequentò la Camerata fiorentina, partecipò alla prima esecuzione dell'Euridice, cantando il ruolo di Aminta e arrivò quindi a Mantova per interpretare il ruolo del protagonista dell'opera monteverdiana, perfettamente informato e padrone dei meccanismi del nuovo stile; Giovan Gualberto Magli, castrato, che cantò il ruolo di Proserpina oltre al Prologo, e forse padre Girolamo Bacchini che interpretò Euridice. E' già il tempo nel quale si richiede a un cantante una competenza derivante dalla piena coscienza dello stile e delle possibilità tecniche della voce: "Da messer Pandolfo [Grandi] m'è statto comesso da parte de l'Altezza Serenissima Sua ch'io

senta un certo contralto venuto da Modena, desideroso egli di servire all'Altezza Serenissima Sua; così dilungo l'ho condotto in San Pietro e l'ho fatto cantare un motetto nel'organo, e ho udito una bella voce, gagliarda e longa, e, cantando in s[c]ena, giungerà benissimo, senza di scomodo, in tutti i lochi, cosa che non poteva così bene il Brandini. Ha trillo assai bono e onesta gorgia, e canta assai sicuro la sua parte ne' motetti, e spero che non dispiacerà all'Altezza Serenissima Sua. Ha qualche difettuzzi, come a dire s'ingorga un poco tal volta la vocale, quasi alla maniera di messer Pandolfo, e talvolta se la manda nel naso e ancora se la lassia sdrusillare tra' denti che non fa intelligibile quella parola, e non percotte bene la gorgia come bisognerebbe, né la indolcisce a certi lochi, ma tutte queste cose, io sono di certa opinione che, subito avvertito, il tutto si levarebbe..." (Lettera di Monteverdi al Duca Vincenzo Gonzaga da Mantova il 9 giugno 1610).

E' interessante notare come Monteverdi avesse cognizioni di tecnica vocale assai solide, ma soprattutto come pragmaticamente cercasse in una voce quegli elementi essenziali necessari alla quotidiana prassi musicale: potenza d'emissione e di proiezione, naturalità del colore, intelligibilità del testo e soprattutto padronanza dell'articolazione per la realizzazione di un buon trillo e dei passi di agilità. (Intendiamo per trillo una successione di note ribattute, rapida e articolata, e per gorgia la distinta articolazione dei passi rapidi) Anche un esame superficiale di queste prime opere mette in evidenza la grande differenza fra la scrittura di Monteverdi e quella dei suoi predecessori. Di non poco conto furono le esperienze armoniche sperimentate nei suoi ultimi libri di madrigali. Diremmo, per esemplificare, che i

fiorentini si concentrarono su un dato compositivo che semplificasse la scrittura, portandola lontano da qualsiasi complicazione: ben sapevano che i dettagli d'esecuzione, legati ad una attitudine degli interpreti, effimera ma essenziale, avrebbero costituito un elemento fondante per la riuscita della loro musica. Monteverdi, pur non dimenticando questo elemento fondamentale (non avrebbe neanche potuto farlo dato che Francesco Rasi, primo interprete di Orfeo, fu anche protagonista

dell'Euridice fiorentina e quindi grande conoscitore del nuovo stile e delle possibilità di apporto individuale attraverso

l'espressione), non si sottrae a una più approfondita analisi delle possibilità della scrittura, sicuramente maggiore di quanto non abbiano fatto i fiorentini. Si

riscontrano, perciò, nei procedimenti melodici dell'Orfeo alcune soluzioni ritmiche che generano una situazione di instabilità armonica: gli stessi squilibri ritmici della scrittura madrigalistica dei libri Quarto e Quinto che creavano sottili sfasamenti nella verticalità armonica, producendo fugaci dissonanze. Si tratta per la maggior parte dei casi della scrittura 'in extenso' di alcune

formule di ornamentazioni che si supporrebbero a volte istintive nei cantanti: *anticipazione della nota o della sillaba*. Christoph Bernard nel suo "Von der Singe-Kunst" del 1649 ci spiega con ricchezza di particolari l'applicazione di questi ornamenti. Non dobbiamo farci fuorviare dalla collocazione geografica che Bernard gli attribuisce, legandoli a una prassi romana: in realtà fanno parte di un patrimonio più esteso, italiano. Va da sé che l'aggiunta dei *trilli* (rapide ripetizioni della stessa nota), *accenti* (sistemi più o meno lunghi di fugaci appoggiature), *esclamazioni* (o *clamazione* per dirla con le parole di Diruta: uno squillante ornamento



che collegava salendo due note lontane una terza), *cascate scempie e doppie* (discese di rapide notine) quella che si chiamava ornamentazione *picciola*, fosse data per scontata nel *modus operandi* di un raffinato cantante alla moda, ad inizio secolo.

Monteverdi utilizzerà questi ornamenti per iscritto anche nelle opere veneziane, testimoniandone l'assimilazione strutturale nello stile del canto a voce sola.

Ci sembra di riconoscere nella loro applicazione la volontà di sottolineare zone di particolare impegno espressivo ("Tu' se' morta" e gli interventi della Messagera) e va da sé il riscontrarne la massiccia presenza nell'aria di Orfeo "*Possente Spirto*": modo di fare che sembrerebbe accomunare Monteverdi a Bach, per la precisione di scrittura, tesa a determinare apporti che si suppongono pertinenti all'estemporaneità dell'esecuzione. Non so se una tale stato di cose sia applicabile alle opere fiorentine: la scrittura estremamente più piana sembrerebbe escluderlo. Nei fiorentini sembra centrale il fatto di avvicinare lo stile di canto il più possibile allo stile parlato, recuperandone la flessibilità e in ultima istanza un certo modo di procedere, assai prossimo ad una elocuzione naturale, non lontana da una gestualità elegante e non priva di una certa ricercatezza.

Nell'architettura dell'Orfeo, è presente una serie di strutture cicliche, che contribuiscono a fare avanzare l'opera su un piano assolutamente determinato. E dunque nel primo atto, giusto dopo la fine del Prologo, Monteverdi sistema la struttura speculare:

Vieni Imeneo (madrigale)

Muse, onor di Parnaso (Ninfa)

Lasciate i monti (madrigale)

Ma tu gentil pastor (Pastore)

Rosa del ciel (Orfeo)

Io non dirò (Euridice)

Lasciate i monti (madrigale)

Vieni Imeneo (madrigale)

Il primo atto seguita con l'alternanza di un ritornello scritto in stile osservato e una serie di interventi dei pastori, 3 per la precisione - alto e tenore; soprano, alto e tenore; alto e basso - tutti concepiti in forma di variazione su uno stesso basso, ma realizzati con abbondanza di ornamentazione. Il basso si esibisce addirittura in un lungo passo "*alla bastarda*", viaggiando cioè sui registri del tenore e del basso contemporaneamente. In questa macrostruttura termina il primo atto, che era stato introdotto da un prologo concepito anch'esso come una serie di variazioni melodiche sullo stesso basso.



Ripetizioni, stroficità e ciclicità abbondano anche nel secondo atto: *Mira che se n'alletta/Su quel'herbosa sponda* e i ritornelli; *In questo prato adorno/Qui Pan Dio de' Pastori* e ritornelli; *Qui le Napee vezzose/Dunque fa degno Orfeo*; la lunga canzone *Vi ricorda o boschi ombrosi*. Tutto questo aiuta ad arrivare allo squarcio traumatico dell'arrivo della

messenger con il quale inizia una lunghissima parte in stile recitativo, il primo fino a qui di una certa consistenza. L'atto si conclude con la ciclicità del refrain "*Ahi, caso acerbo*" alternato alle lamentazioni dei pastori, cromatiche.

Il terzo atto ospita maggiori porzioni di recitativo ma la grande aria di Orfeo è anch'essa basata sulla ciclicità del basso, sia nelle strofe che nei ritornelli strumentali.

Numerosi i brani d'assieme negli atti terzo e quarto, sinfonie a 7 parti e madrigali per voci maschili (gli spiriti).

Il quinto atto ospita il grande monologo conclusivo di Orfeo e l'apparizione di Apollo.

Evidenti le diversità tra il libretto di Striggio e il testo stampato nella partitura del 1607.

Aggiustamenti, diremmo, apportati da un innato senso delle proporzioni e della resa drammatica. Non trascurabile è però il drastico cambio del finale. Nell'originale di Striggio, Orfeo viene ucciso (fuori scena) dalle Baccanti che appaiono al seguito delle affermazioni misogine contenute nel monologo del quinto atto. La partitura, invece, prevede l'apparizione di Apollo e l'ascesa al cielo dei due. Si è molto pensato al perché di questo cambio così drastico. Probabilmente il finale apollineo fu quello pensato fin dall'inizio della concezione dell'opera, ma si rivelò impraticabile a causa dell'"*angustia del luogo*" e quindi del palcoscenico che, per le scarse dimensioni, non avrebbe potuto permettere l'uso di macchine complicate. Ma al momento della stampa, probabilmente Monteverdi decise di ripristinare il finale originale.

Monteverdi elenca all'inizio della partitura a stampa una lista di strumenti che nelle intenzioni del compositore riflette quella che fu impiegata il 22 febbraio 1607 a Mantova.

Duoi Graucembani.

Duoi contrabbassi de Viola [da gamba?].

Dieci Viola da braccio.

Un Arpa doppia.

Duoi Violini piccoli alla Francese.

Duoi Chitarroni.

Duoi Organi di legno.

Tre bassi da gamba.

Quattro Tromboni.

Un Regale.

Duoi Cornetti.

Un Flautino alla Vigesima seconda

Un Clarino con tre trombe sordine.

Già a questo stadio di cose, la strumentazione monteverdiana si modernizza, escludendo dall'uso strumenti di più marcata derivazione rinascimentale. All'interno della partitura il compositore precisa ulteriormente la strumentazione con altre didascalie, entrando in contraddizione con se stesso.

Deduciamo che i chitarroni sono 3 e non 2, i tromboni 5 e non 4; ed anche altre informazioni assai utili a comprendere la disposizione dell'orchestra, in quella rappresentazione. In particolare 3 indicazioni recitano:

“Questo Ritornello fu suonato di dentro da vn Clauicembano, duoi Chitarroni, & duoi Violini piccioli alla Francese” [indicazione posta prima del primo ritornello del secondo atto].

“RITORNELLO. Fu sonato di dentro da duoi Chitarroni[,] vn Clavicembalo, & duoi Flautini” indicazione posta al ritornello prima del verso *“Qui le Napee vezzose”*].

“Fu suonato questo Ritornello di dentro da cinque Viole da braccio, vn contrabbasso, duoi

Clavicembali & tre chitarroni” [indicazione posta prima del ritornello che introduce l'aria di Orfeo *“Vi ricorda boschi ombrosi”*].

Sappiamo come la pratica teatrale dell'epoca prevedesse la disposizione degli strumenti – o di una buona parte degli stessi – dietro la scena, mentre altri potevano essere invece disposti sulla scena o nelle vicinanze, magari anch'essi nascosti alla vista. Nell'Orfeo si potrebbe arguire che il gruppo del continuo fosse integralmente dietro la scena (*di dentro*), mentre quello degli archi diviso in due corpi - 5 e 5 - uno davanti e uno dietro alla scena. Questo spiegherebbe intanto le dieci viole da braccio

della prima lista (4 violini, 4 viole, 2 bassi da braccio) che non troviamo mai citati nel loro assieme nella partitura. Gli esecutori di oggi sanno perfettamente quali problemi comporti il suonare privati del reciproco contatto visivo o di una comune guida: ciò rende questo aspetto della prassi esecutiva assai interessante e non privo di aspetti delicati. L'effetto dovuto al fatto che gli strumenti del continuo fossero nascosti permanentemente è fondamentale sotto il profilo scenico, così la vista del

pubblico non veniva distratta dall'orchestra: da un punto di vista sonoro l'effetto è permanente, e quindi finalmente non rilevante ai fini espressivi dell'intera durata dell'opera.

Un'interessante indicazione ci viene invece da altre indicazioni che citano l'adozione del basso di violino (o un violoncello) a sostegno della linea di basso. Questa prassi è particolarmente scabrosa, dato che la maggior parte dei musicisti la considerano piuttosto propria di una tradizione tarda. E' vero altresì che lo stesso Monteverdi, ad esempio, nel suo Ottavo libro dei madrigali non solo non cita, nei grandi madrigali con strumenti, l'adozione di bassi di violino né di

strumenti di 16 piedi, ma nel madrigale *“Altri canti d'amor”* strumenta la linea di basso affidandola eccezionalmente ed esplicitamente ad una viola da gamba, creando quindi un caso che chiarirebbe un dato fondamentale della prassi esecutiva: cioè che il basso non dovrebbe essere raddoppiato da nessuno strumento melodico.

D'altra parte è lo stesso Monteverdi a prescrivere non solo il basso di violino ma anche il contrabbasso nelle parti cantate del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, ancora nell'Ottavo libro, dando luogo dunque a un'apparente contraddizione. Rimane evidente la grande frattura fra la



strumentazione del primo e secondo atto, e del terzo e quarto. Monteverdi richiede infatti l'utilizzo degli archi negli atti primo, secondo e quinto, quelli cioè di ambientazione pastorale. Per gli atti terzo e quarto, ambientati nell'oltretomba, prescrive invece l'uso di cornetti, tromboni e regali. Monteverdi semplicemente associa luoghi e caratteri a determinate situazioni sonore (e quindi retoriche):

"... la musica vol essere padrona del'aria e non solamente del'acqua: volio dire, in mio

linguaggio, che li concerti descritti in tal favola sono tutti bassi e vicini alla terra – mancamento

grandissimo alle belle armonie, poiché le armonie saranno poste ne' fiati più grossi del'aria della

sena...poiché le armonie de' tritoni e altri dèi marini

credderò che siano sopra a tronboni e cornetti, e non sopra a cettere o clavicembani e arpe, poiché questa operazione essendo marittima, per

conseguenza è fuori dela città: e Platone insegna che "cithara debet esse in civitate et thibia in agris...". Così

il compositore in una lettera inviata ad Alessandro Striggio il 9 dicembre 1616, lamentandosi della uniformità di ambientazione

acquatica del libretto delle *"Nozze di Tetide"* scritto da Scipione Agnelli.

Per il 'continuo', Monteverdi segue almeno in parte le iniziali indicazioni di Cavalieri che loda il cambiare strumento in relazione all'affetto espresso dal testo, attribuendo ad esempio al suono dell'organo un'ambientazione espressiva dolorosa (nel lamento di Orfeo, ad esempio) o la sottolineatura di un'attitudine riflessiva (come nel lungo monologo del quinto atto). Grande effetto infatti a questo scopo l'organo sortisce alla sua prima entrata con l'arrivo della messaggera. Fino a quel punto l'ambientazione pastorale si avvale

dell'apporto sonoro di cembali e tiorbe, affidandosi esclusivamente al dato compositivo (nell'uso di una scrittura più evidentemente contrappuntistica dei ritornelli e quindi retoricamente più vicina al sacro) quando i pastori si avviano al tempio per offrire doni e voti per il matrimonio di Orfeo e Euridice. Inoltre, sempre a causa dell' *"angusta scena"*, anche lo spazio per i musicisti non dovette essere ampio. Per certo i musicisti di quella sera furono impegnati nell'esecuzione su più strumenti – prassi

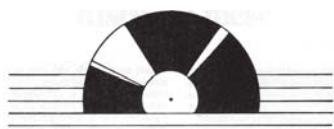
assolutamente normale a quell'epoca -, cosa che sicuramente ridusse i problemi: *"L'Altezza Serenissima Vostra lassio comissione a messer Giulio Cesare Cremonese che suona il cornetto che, se avesse ritrovato uno che sonasse di flauto, cornetto, trombone, traversa e fagotto, per bisogno d'una quinta parte nel concerto delli istrumentisti da fiato dell'Altezza Serenissima Vostra, che si sarebbe compiaciuta di pigliarlo. Vengo pertanto io con questa mia a far sapere all'Altezza Vostra Serenissima che qui si ritrova un giovane di età de qualche 26 ovvero 28 anni (non so se sia di passaggio o venuto a posta) qual sa sonare de li ustrimenti detti assai comodamente bene e sicuramente,*

perché e di flauto e di cornetto l'ho udito, ma di più, dice che anco sa sonare e di viola da gamba e da braccio." (Lettera al Principe Gonzaga da Mantova, il 26 marzo 1611).

Si trattava di consuetudine comune e, di conseguenza, raramente si procedeva, come si fa oggi, alla distribuzione di un solo strumento per ogni esecutore.

Questo avrà sicuramente facilitato l'utilizzo del ridottissimo spazio a disposizione, ma anche creato non poco movimento di musicisti che dovevano alternarsi con strumenti differenti "di dentro" e davanti la scena.



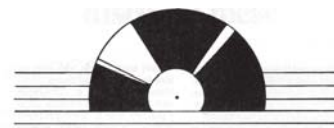


Ciaikovskij all'italiana

Molte le sorprese di questa registrazione che vede l'Orchestra di Santa Cecilia ed il suo Coro tornati nuovamente ad incidere dischi assieme al direttore musicale Antonio Pappano, vero artefice della rinascita dei complessi della storica istituzione romana. E questa non è che la prima di una lunga serie di registrazioni che vedranno regolarmente la luce nei prossimi mesi (ancora Ciaikovskij, Lalo, Respighi, Verdi, Puccini). Pappano ha detto chiaramente ai suoi musicisti: dobbiamo meritarcene ogni volta che facciamo un disco, il successivo. Sul mercato, di Ciaikovskij ve n'è in quantità, perché anche noi? Perché dobbiamo dimostrare di avere anche noi voce, anzi una nostra voce, ben riconoscibile, tutta italiana, ispirata alla vocalità, trovando insieme quel calore che in sala d'incisione non è facile raggiungere, mentre in sala da concerto e con un'orchestra come quella dell'Accademia, Pappano è riuscito ad ottenere quasi al primo colpo. E' un vero piacere l'ascolto di questa registrazione che riserva qualche altra bella novità. Il brano di chiusura (*Overture 1812*), Pappano lo ripropone in una versione con coro (vi collabora la Banda della Polizia, diretta da Maurizio Billi), aggiungendo al registro 'celebrativo' quello della suggestione del canto ortodosso.. E poi la gioia interiore del Valzer e Polacca dall'*Onieghin*, e le turgide increspate sonorità di *Francesca da Rimini* e *Romeo e Giulietta*. Un trionfo della sonorità spiegata italiana.

Ciaikovskij. *Ouvertures & Fantasies*.

Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia; Pappano dir. EMI 3 70063 P.A.



Il miracolo di Cenerentola

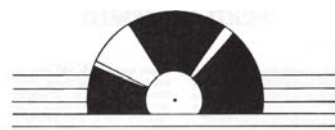
Undici mesi dopo *Il barbiere di Siviglia*, Rossini componeva, a Roma, in soli ventidue giorni e 'in mezzo la più gran chiasso', *La cenerentola ossia la bontà in trionfo*- rappresentata al teatro Valle il giorno successivo alla conclusione della composizione, il 28 gennaio 1817. Libretto di Jacopo Ferretti dalla favola di Perrault. Stando alle cronache, l'accoglienza non fu entusiasta, anche per la scadente esecuzione. Eppure l'opera

vanta meriti eccelsi nell'invenzione melodica e nella architettura dei concertati, come anche nello scavo psicologico dei personaggi.

Attorno al 'personaggio soave, spiritoso, ingenuo' – come scrisse Fedele D'Amico – si tesse una trama di fatti musicali e scenici di alta fantasia, che non sono sfuggiti a Carlo Rizzi che guida i complessi bavaresi con gesto ricco di cultura e sapiente nel respiro dei tempi. *Cenerentola* è nata nell'epoca gloriosa del 'belcanto' e un'esecuzione attendibile oggi comporta un'arte canora che escluda oggi con rigore approssimazioni e faciloneria; il cast riunito per questa eccellentissima realizzazione vede attorno alla protagonista, l'autorevole Vesselina Kasarova, Maria Laura Martorana, luminosa Clorinda autenticamente virtuosa e di voce smaltata; Judith Schmid, Tisbe localmente timbrata; Bruno De Simone, un forse troppo giovane Don Magnifico; Antonino Siragusa, Paolo Pecchioli e Vladimir Chernov ottimi anche nel carattere dei ruoli. Da apprezzare anche l'elegante virtuosismo di tutta la compagnia di canto.

Rossini. *La cenerentola*. Solisti di canto, Munchner Rundfunkorchester, Rizzi dir. RCA 82876 86500 (2 CD)

U.P.



Pergolesi o Paisiello?

Vivaddio un allestimento rispettoso del testo! Giovanni Paisiello (1740-1816), maestro indiscusso dell'opera del suo tempo, ha composto, nel 1781, in una decina di giorni, su libretto di Gennaro A. Federico - lo stesso utilizzato cinquant'anni avanti da G.B.Pergolesi - il felice "intermezzo" per l'imperatrice Caterina II di Russia nella non esaltante parentesi alla corte di San Pietroburgo: prima dell'intenso periodo napoletano, e del credito, ampiamente onorato, apertogli da Napoleone Bonaparte a Parigi (1802) negli anni più fortunati dell'Impero.

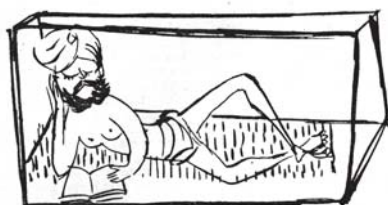
La serva padrona - vivace operina ricchissima di qualità musicali, e di risorse sceniche - ha due personaggi: l'anziano e insofferente Uberto (baritono), smanioso di trovare finalmente moglie, e la svelta, deliziosa, giovane Serpina (soprano) che assolve alle incombenze domestiche nella ricca casa e che intende farsi impalmare dal vecchio. Sulla scena c'è anche Vespone, il servitore tutto fare: un mimo che non apre bocca ma che si rivela determinante nella scontata azione. Un'operina ricchissima di spunti, si diceva, raccolta

elegantemente in questo bel DVD sotto la puntuale guida di Marco Zuccarini, e che vede Tiziano Bracci e Gabriella Colecchia inappuntabili nei ruoli protagonisti e soprattutto - una gradevolissima rivelazione - la presenza in scena di Gianni Salvo, eccellentissimo mimo: a margine dell'azione finalmente recita, e con arte sopraffina, due garbatissimi, spiritosi, pertinenti interventi di Piero Rattalino - *Prologo e Congedo* - che introducono e siglano la messinscena.

Paisiello. *La serva padrona*. Solisti di canto, Orchestra del Teatro Bellini di Catania, Marco Zuccarini, dir.

Fabula Classica FAB 602.

U.P.



Quattro meravigliosi ospedali a Venezia

Se l'attività dei teatri, oltre una dozzina, attivi nel Settecento a Venezia è materia sufficientemente nota, altrettanto non può ancora considerarsi quella capillare, assai variegata ma comunque sempre pregevolissima dei quattro Ospedali (Derelitti, Incurabili, Mendicanti, Pietà), nati come istituzioni umanitarie ed assurti col tempo (alla stregua dei Conservatori napoletani) al rango di veri e propri 'conservatori' con cappella musicale annessa, dove le giovani derelitte si formavano nella musica ma nel contempo producevano musica, e alla cui direzione si avvicendarono nomi che nulla hanno da invidiare a quelli che spadroneggiavano nei teatri, anche perchè in taluni casi erano i medesimi. Le notizie generali sull'eccellenza degli Ospedali veneziani (dalle quali sono escluse quelle sul loro ordinamento interno, usi costumi ed altro) al lettore non studioso della materia, nel tempo, gliele hanno fornite i tanti viaggiatori che nel Seicento e soprattutto nel Settecento (Burney, De Brosses) visitarono Venezia, e non mancarono di appuntare nei loro diari o di scriverne ai loro corrispondenti. Delle meraviglie che si potevano ascoltare alla Pietà - in assoluto l'Ospedale più conosciuto, anche per la presenza di Vivaldi - riferiscono con puntigliosa precisione ma anche con esuberante entusiasmo del tal pezzo o del tal altro ascoltato, e della tale cantante o virtuosa di strumento senza volto, che incantava il pubblico accorso.

Quanto agli altri ospedali, invece, i resoconti diaristici od epistolari risultano più avari di notizie. Poi ci fu l'avanzata degli studiosi, fra cui non sono mancati gli italiani; ma a noi piace ricordarne uno per tutti, forse il più noto, senza altro il più attendibile ed acuto, l'inglese Denis Arnold che abbiamo conosciuto tanti anni fa alla Chigiana, professore di musicologia (teneva un corso su Monteverdi a Venezia).

Ma un'indagine di tale mole e di altissima qualità e finezza musicologica ancora non era apparsa prima di questa di Pier Giuseppe Gillio, uscita sotto l'egida della Fondazione Cini di Venezia e del suo Istituto Vivaldi; giacchè le precedenti ricerche di studiosi stranieri, pur ricche di dati difettano assai spesso di corretta interpretazione degli stessi e sono zeppe di refusi che ne inficiano la attendibilità generale. La ricca ricerca di Gillio si divide in due parti. Nella prima, di quasi trecento pagine, facciamo la conoscenza di quelle gloriose istituzioni, non limitandoci alla attività musicale, studiandone anzi gli statuti, la organizzazione ed, infine, l'offerta musicale. La seconda parte, divisa in quattro corposi capitoli, esamina uno per uno i quattro ospedali 'maggiori', sotto il profilo della loro attività musicale, elencando anche i maestri che vi lavorarono.

Per non far pesare ulteriormente, in termini di peso materiale, il volume, Gillio ha preferito affidare al più leggero CD-Rom accluso una enorme messe di documenti, altrettanto preziosi, senza i quali allo studioso non sarebbe consentito di verificare la giustezza delle deduzioni dell'autore. Il quale dichiara, sconsolato, che questo volume è frutto del suo lavoro, della sua tenacia, ma anche dei suoi risparmi, accumulati lungo un arco di tempo non breve, per poter autofinanziare la sua ricerca. A Gillio auguriamo di cuore di mettere ancora tanti soldini da parte in futuro, per esercitare ancora il suo talento di ricercatore di cose musicali.

Pier Giuseppe Gillio. *L'Attività Musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento*. Pagg. 587+

CD.Rom: Materiali documentari

Olschki Editore

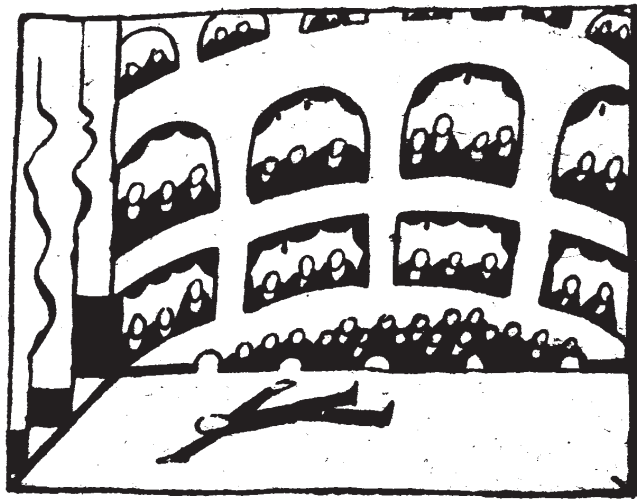
P.A.



Giancarlo Menotti scomparso a Montecarlo

ADDIO, DUCA!

Il primo febbraio è scomparso Giancarlo Menotti.
Aveva novantasei anni e cinquant'anni fa aveva fondato il
Festival dei Due Mondi



Se n'è andato in terra straniera, nel Principato di Monaco. Era lì, per seguire da vicino una nuova messinscena della 'Medium', affidata a suo figlio Francis. Non ha fatto in tempo a vedere da vivo la prima, che ha avuto luogo, come previsto, il giorno dopo i funerali, alla presenza di un centinaio di persone. Dì la salma è volata in Scozia, dove risiedeva con la famiglia allargata, senza passare per Spoleto, per un ultimo saluto!

Musicista stimato ed apprezzato, con una particolarissima propensione per il teatro, e con un senso drammaturgico davvero infallibile - le sue opere compaiono regolarmente nelle stagioni dei grandi teatri - a Menotti la fama, ma anche qualche invidia e le più acerrime critiche, gli sono venute principalmente a causa dell'invenzione, cinquant'anni fa, del Festival di Spoleto. Compagni d'armi rosi dall'invidia, l'avevano quasi convinto che il successo di musicista gli derivasse e fosse conseguenza del successo di organizzatore. Vero o falso, Menotti è stato ed è musicista molto eseguito, ed il suo festival umbro è considerato fra i più geniali, del secolo scorso. Fino a quando non cominciò a sentire la

stanchezza degli anni e ad abdicare lentamente in favore del figlio adottivo, Francis, fonte di immensi e continui dispiaceri, di opposizioni e critiche anche feroci. Per lui e solo per lui Giancarlo Menotti, l'unico Menotti, ha fatto negli ultimi anni il sangue amaro, ma senza mollare, e senza un cenno di ripensamento, almeno in pubblico. Francis era l'unico suo degno erede. Amore di padre! Ora, anche in considerazione di quel funerale usurpato a Spoleto, la città del cuore del grande musicista scomparso, riprenderanno ben presto le ostilità (con la Fondazione, il Comune, e la cittadina in buona parte!) che, con il maestro ancora in vita, sembravano essersi acquisite. Che accadrà ora al Festival di Spoleto? Nei giorni del funerale, Francis, andava dicendo che per quest'anno il festival lo faceva a Spoleto, anche per la circostanza anniversaria, del mezzo secolo di vita della manifestazione; ma che, già per il 2008, pensava di trasferirlo altrove. Francis sa, comunque, che il Festival lontano da Spoleto, non sarebbe più lo stesso. E Spoleto ed il suo Festival senza Menotti, il duca, non sono più gli stessi. ■