

MUSIC@

BIMESTRALE. ANNO III N.6 GEN-FEB 2008. LA MUSICA È UN DIRITTO DI TUTTI

contatti

mensile@conservatoriocasella.it

FORUM DI MUSIC@
partecipa anche tu

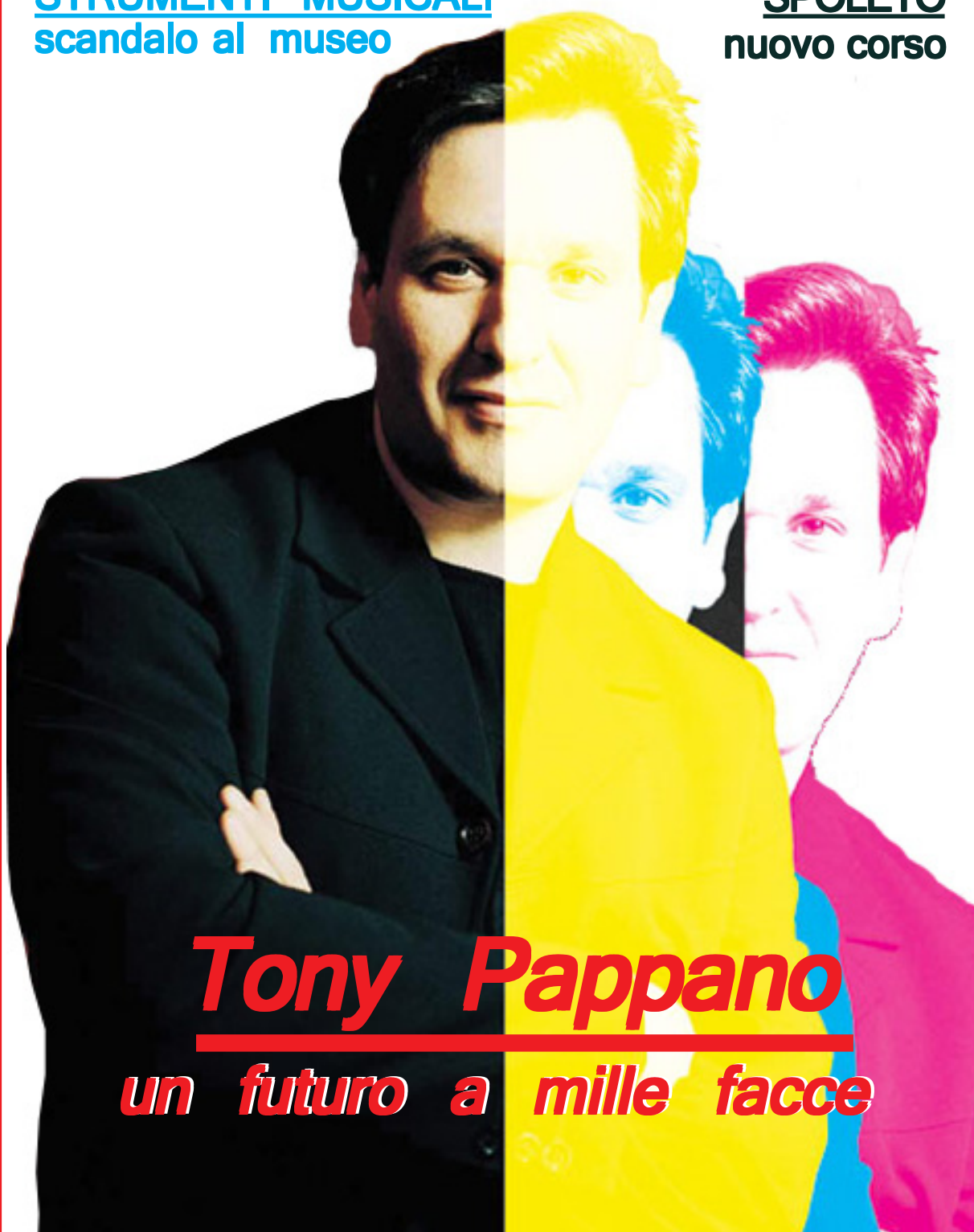
OPERA LIRICA
dibattito

STRUMENTI MUSICALI
scandalo al museo

SPOLETO
nuovo corso

MUSIC@

REDAZIONE: CONSERVATORIO "ALFREDO CASELLA" L'AQUILA



Tony Pappano

un futuro a mille facce



Il paese della musica

Che paese è quello in cui un signore settantenne, di gran nome e professionalmente occupatissimo, decide di tornare agli studi pianistici e di diplomarsi al Conservatorio di Milano e, non contento dell'impresa, esattamente come farebbe un pischello qualunque al suo esame di diploma, dice apertamente che si meritava un voto più alto? Che paese è quello dove nel giro di poche settimane, e nelle principali e più seguite trasmissioni televisive di intrattenimento, vengono intervistati Maazel, Pollini e Mehta i quali, a scanso di equivoci, parlano di musica e solo di musica? E che paese è quello in cui di musica leggiamo pagine e pagine di giornali, alla vigilia di festival ed inaugurazioni di stagioni o in occasione dell'uscita di CD dedicati alle star della musica - per fermarci agli ultimi mesi, i casi di Pavarotti e Maria Callas? Che paese è quello in cui Conservatori ma anche Concorsi, Bande musicali e Fondazioni liriche son in numero più alto che in qualunque altro paese europeo, ed ogni cittadina, anche piccola, ha la sua stagione musicale? Che paese è quello in cui ogni novità di teatro musicale è trasmessa dalla radio pubblica, a patto che si faccia parte del ristretto 'gruppo dei migliori' - scelta sacrosanta? Che paese è, infine, quello in cui due volte a settimana oltre centomila persone si ritrovano per cantare insieme, roba che neanche il Venezuela? È lo stesso paese in cui la musica non si studia nelle scuole, mentre lo si fa in qualunque

altro paese del mondo? È lo stesso paese in cui per un giovane che decida di intraprendere la carriera del musicista gli si chiudono in faccia più porte di quante non gli si aprano; quello in cui le orchestre muoiono invece che nascere; quello stesso in cui su tremila aspiranti musicisti che ogni anno escono dai Conservatori, solo per una sessantina ci può essere il miraggio del lavoro? È lo stesso paese in cui non c'è spazio per un'editoria, ed ancor meno per una pubblicistica musicale? È sempre il paese in cui non si riesce ad abbattere l'IVA sui dischi, mentre perfino i giornali pornografici hanno l'IVA agevolata? È lo stesso paese in cui, se guardi la televisione, ti dimentichi di essere nel paese che tutti considerano il più musicale del mondo? È lo stesso paese in cui nelle istituzioni musicali comandano spesso degli incompetenti che quasi mai pagano per danni, anche economici, recati all'istituzione?

È lo stesso paese in cui se si vuol far carriera in campo musicale, prima ancora di prepararsi professionalmente, è consigliabile cercarsi un protettore potente; e sceglierlo fra i politici, facendo attenzione a non beccare un aspirante perdente? È lo stesso paese in cui si spende per la cultura poco e male, e guai a chiedere ragione, i responsabili fanno il buono e cattivo tempo e non danno conto a nessuno? È lo stesso paese.

Errata corrige: a proposito delle pagine e pagine di musica sui giornali, a scanso di equivoci, si tratta di pagine pubblicitarie, a pagamento. ■

Leporello

Mada - mi - na Il ca ta - lo go è

ARIA DEL CATALOGO

IN FORMA SEMISCEMICA

Diciamolo francamente, anche se si corre il rischio di passare per tradizionalisti, passatisti e fors'anche reazionari, ma molti degli spettacoli operistici di questi ultimi anni, specie in Germania e nel Regno Unito, sono affidati a registi che ne fanno di tutti i colori nel tentativo di attualizzare melodrammi che, probabilmente, non ne hanno alcun bisogno. Da un po' di tempo a questa parte è difficile vedere un Siegmund che non indossi un impermeabile tanto da apparire come l'ispettore Derrick e una Bruhnilde abbigliata al modo della Simona Ventura in collegamento diretto con i premi Nobel dell'Isola dei Famosi. Recentemente, in un noto festival estivo francese, si è vista *La traviata* ambientata in un'autostrada, con una Violetta che fa l'autostop fermando gli altri personaggi dell'opera verdiana. Alfredo è un extracomunitario nordafricano con i bollenti spiriti, l'infame padre Germont ha la mercedes accessoriata e perfino Annina lava i vetri alle macchine che si fermano al culmine dei concertati. In un *Roberto Devereux* (ancora in giro) la regina Elisabetta vaga in un albergo in

tailleurs con una parrucca color topo, come la moglie di Fantozzi, mentre il fatale Roberto, con valigetta e cravatta, sembra uscito da un circolo della libertà di Forza Italia. Nell'orrido albergo si sta svolgendo una seduta (segreta) di furbetti del quartierino che bevono gin e si fanno le pere. Elisabetta intona la sua disperazione amorosa ma nessuno le dà retta, allora si toglie la parrucca e impazzisce. In una *Tosca* tedesca, poi, il soprano spara con un revolver a Scarpia, vestito di cuoio e con i capelli punk e, conseguentemente, a Spoletta che la vuole stuprare, mentre l'Angelo di Castel Sant'Angelo grida all'impazzata: Mario, Mario, Mario perchè mi hai abbandonato? Davanti a tali bizzarrie anche l'*Aida* zeffirelliana, che inaugurò la stagione della Scala l'anno scorso (summa suprema di trovarobato e passamaneria), appariva perfino decorosa (Zeffirelli, come i fratelli Vanzina, potrebbe anche essere un genio) mentre è attesa a Roma, questo mese, per l'inaugurazione del Teatro dell'Opera, un raro melodramma pucciniano, *Tosca*, per la regia dell'anziano maestro.

Leporello



COPERTINA I. ABBATICCHIO

MUSIC@

Bimestrale di musica. Anno III N. 6 Gennaio-Febbraio 2008
 Conservatorio di Musica 'A. Casella' L'Aquila
 Direttore M° Bruno Carioti
 Piazzale di Collemaggio - 67100 L'Aquila

SOMMARIO

- | | |
|--|--|
| <p>3. Editoriale</p> <p>4. Aria del catalogo di Leporello</p> <p>6. Forum di Music@:
 Fondazioni liriche, Riforma spettacolo, FUS, Conservatori, Validità titoli accademici con Francesco Ernani, Carlo Fontana, Roberto Grossi, Bruno Carioti</p> <p>12. Copertina:
 Tony Pappano di Pietro Acquafredda. Discografia di Umberto Padroni. Con una lettera di Vittorio Emiliani</p> <p>22. Fogli d'album:
 Conflitto di interessi</p> <p>23. Damasco capitale 2008:
 di Valerio Festi</p> <p>25. Strumenti musicali:
 Scandalo al museo romano di Antonio Latanza</p> | <p>27. Dibattito sull'Opera
 scritti di Tutino, Pedini, Ferrero, Guarnieri, Battistelli, Stockhausen</p> <p>34. Fogli d'album:
 Se Roma avesse La Scala</p> <p>35. Festival di Spoleto:
 Il nuovo corso</p> <p>37. Jazz:
 L'isola del Jazz di Elisabetta Castiglioni</p> <p>39. La ragazza con l'arpa
 di Enrica Di Bastiano</p> <p>43. Riscoperte:
 Bach ritrovato di Francesco Zimei</p> <p>45. Fogli d'album:
 La TV di Stato è sorda alla musica</p> <p>46. Libri, Dischi, DVD</p> <p>48. Casa Casell@</p> |
|--|--|



FORUM DI MUSIC@

Ogni bimestre, la direzione di Music@ o i suoi lettori porranno domande ad esperti che via via saranno invitati a rispondere in virtù della loro competenza professionale.

La direzione ringrazia sin d'ora gli attuali ed i futuri partecipanti al Forum di Music@

Partecipano Bruno Carioti, Francesco Ernani, Carlo Fontana, Roberto Grossi

Cari nostri teatri

Risponde Francesco Ernani

1. I troppi deficit di bilancio nelle Fondazioni liriche italiane sono effetto della riforma Veltroni – che in pratica ha soltanto auspicato l'arrivo di privati senza alcuna incentivazione, e perciò non sono arrivati; conseguenza della riduzione del FUS o frutto della cattiva amministrazione?

Il deficit economico che risulta nei bilanci di alcune fondazioni liriche non va riferito, a mio parere, al provvedimento legislativo che ha trasformato la natura giuridica dei Teatri lirici da pubblica a privata mantenendo, peraltro, il sostegno dello Stato, del Comune e della Regione, quali soci fondatori di diritto. Il deficit economico si registra nel relativo bilancio di esercizio quando si determinano sia minori ricavi, con particolare riguardo ai contributi pubblici e privati, sia un aumento di costi di produzione e/o di costi del personale e/o di costi dei servizi istituzionali ove non si siano rispettati i limiti degli stanziamenti previsti nel bilancio previsionale.

Prima di parlare di colpe nella gestione, bisogna esaminare come è stato approvato il bilancio previsionale dell'anno in esame, quali linee di guida



sono state deliberate dai competenti Consigli di Amministrazione, con riferimento alle norme di legge e di Statuto in vigore e come il Sovrintendente ha diretto e coordinato, in autonomia, l'attività di produzione artistica e le attività connesse e strumentali.

2. Gli aumenti del Fus nel 2006 e 2007 ci sono stati veramente? Non avrebbero dovuto risolvere i problemi di bilancio? O tali aumenti sono stati dirottati altrove?

Lo stato di difficoltà per le fondazioni lirico-sinfoniche nel corso del 2006 è stato determinato dalla diminuzione del FUS che per l'Opera di Roma, ad esempio, ha comportato una minore entrata pari ad • 4.781.561, non recuperata dalla successiva parziale integrazione del FUS, non ancora liquidata. Per il 2007 lo stanziamento del FUS destinato alle stesse Fondazioni (• 210 milioni), pur revisionato in aumento, è risultato ancora molto inferiore all'importo del 2003 (• 242 milioni). Quindi, il settore, negli anni 2006 e 2007, non ha avuto aumenti intesi come maggiori entrate, ma parziale integrazione dei tagli subiti che non

hanno consentito di risolvere le specifiche difficoltà finanziarie.

3. I deficit delle Fondazioni riguardano mancati versamenti di contributi allo Stato, oppure alla Cassa pensioni? E' così?

I deficit di gestione, nel rispetto delle regole stabilite nelle normative contabili e dal Codice Civile, si evidenziano dai dati che emergono dal conto economico di ciascuna Fondazione lirico-sinfonica, sulla differenza tra il valore della produzione (ricavi propri, contributi, sponsorizzazioni, ecc.) ed i costi della produzione (per servizi, per il personale ed altri oneri). La situazione di deficit economico, certamente inciderà poi sullo "stato patrimoniale" del Teatro interessato.

4. Alcune Fondazioni per sanare il deficit accumulato mettono mano al patrimonio. Firenze ha venduto i laboratori di scene e costumi? Napoli non può farlo? Perché? E una volta venduto il patrimonio che accade? Ci spieghi questa complessa vicenda.

Va chiarito che lo schema di stato patrimoniale previsto dalla normativa in vigore è teso a fornire una rappresentazione completa della situazione finanziaria del Teatro. Ulteriori informazioni sono ricavabili dall'insieme dello stato patrimoniale e della nota integrativa. Osservo, poi, che il Ministero Vigilante e la Corte dei Conti sono in grado di richiedere prospetti di sintesi delle situazioni finanziarie al fine di valutare la ripartizione del passivo tra passività correnti ed a medio-lungo termine.

Il patrimonio di un Teatro, che si è costituito in maniera diversa presso ciascuna Fondazione lirico-sinfonica, va collegato con il risultato economico di esercizio ai fini del ripianamento di eventuali perdite. Il problema dei disavanzi di gestione delle Fondazioni lirico-sinfoniche deriva dalla gestione economica con costi che superano i ricavi e dalla mancanza di un patrimonio disponibile in grado di assicurarne la copertura. Le responsabilità dei risultati riguardano gli Organi di gestione e di controllo.

Le differenze di patrimonio disponibile, nel caso di gravi perdite economiche, possono portare, di conseguenza, alla procedura dell'Amministrazione straordinaria, fino alla liquidazione e, quindi, alla chiusura del Teatro.

5. Se non ci sono soldi non si possono avere programmazione interessante e qualità di realizzazione?

Il difficile momento del settore, aggravato da normative che non hanno sciolto i vecchi nodi che si sono connaturati nell'attività di produzione artistica dei Teatri d'opera, evidenzia una visione distorta sui

costi artistici (legati al mercato internazionale) e sui costi del lavoro.

Stiamo assistendo alla crisi dell'occupazione artistica ed a risultati di gestione che possono portare il nostro Paese in un arretramento anche nei campi dell'opera e della danza.

Occorre che lo Stato, sulla base anche dell'intervenuta riforma costituzionale, decida su quali risorse pubbliche e/o private il settore può contare, tenendo presente l'impegno quotidiano a superare l'esistente "cost disease" (la malattia dei costi).

Ho sempre creduto che nel Teatro d'opera le componenti artistiche e tecniche, con i loro talenti continuamente affinati, contino più della sola proprietà dei mezzi di produzione. Il lavoro, nell'opera, a motivo del suo carattere soggettivo, è reale titolo di partecipazione.

Per questo lavoro occorre che lo Stato, approvate le dotazioni organiche con personale stabile, ne assicuri il finanziamento almeno con riferimento ai costi del contratto collettivo nazionale di lavoro delle diverse categorie. Gli altri soci fondatori di natura pubblica (Regione e Comune) ed i soci privati dovranno assumere la responsabilità di dare copertura ai costi di eventuali accordi aziendali nonché ai progetti artistici da offrire al pubblico che saprà ben valutare la qualità degli spettacoli in cartellone. Ho sempre sostenuto che l'immagine di un Teatro d'opera non deve essere quella condizionata da interessi corporativi ma quella di "centro" di spettacolo e di ricerca, di studio e di educazione alle arti, di rilevante interesse per la comunità.

Francesco Ernani

Sovrintendente dell'Opera di Roma



Riformare la Riforma

Risponde Carlo Fontana

1. Può fare un breve bilancio della legge Veltroni? Veltroni sbagliò – come pensano in molti - ad estendere il 'modello Scala' – da lei formalizzato nello statuto della fondazione- alle altre fondazioni liriche? In che cosa la legge Veltroni ha toppato enormemente?

I risultati contraddittori della Legge Veltroni hanno sostanzialmente due cause: la prima avere reso obbligatorio a tutti gli enti la trasformazione in



FORUM DI MUSIC@

Fondazione, quindi, uniformando realtà economico-organizzative e artistiche assolutamente diverse, superando gli imprescindibili requisiti che il decreto legislativo 367 aveva ben definito, quale ad esempio l'apporto dei privati e l'equilibrio economico-finanziario tra pubblico e privato. Si è trattato perciò di trasformazioni forzate. L'altra causa è stato il venir meno della centralità del finanziamento pubblico che ha seguito l'andamento decrescente del FUS, senza che a ciò corrispondesse un'adeguata incentivazione della partecipazione dei privati attraverso la fiscalizzazione del loro contributo.

2. Cosa si propone come correttivo. Lei stessa ha proposto alcuni emendamenti, ed il governo ha presentato un suo particolare disegno di riforma. Necessità di riformare la riforma? 0 il primo riformatore non aveva idea alcuna su cosa stava facendo?

Il correttivo è a mio giudizio tornare al principio ispiratore della legge, ricordando che la razionalizzazione dell'intervento pubblico e l'incentivazione del finanziamento privato resta ancora al centro di ogni processo trasformatore nell'ambito della cultura e dello spettacolo. Sulla base di questa considerazione, ho presentato nei mesi scorsi un disegno di legge che introduce alcuni correttivi alla legge 367. Ne ricordo alcuni particolarmente significativi:

- a) razionalizzare la struttura operativa delle fondazioni lirico-sinfoniche, con interventi sulla *governance* e sull'assetto gestionale mirati a rendere più agile l'esercizio delle funzioni istituzionali, sia coordinandone l'attività, sia rivalutando i legami con il
- b) rivedere i criteri di finanziamento valorizzando la progettualità e l'identità delle singole istituzioni;
- c) aggiornare gli ambiti della contrattazione del personale dipendente per meglio svilupparne le potenzialità produttive in un'ottica di un rigoroso controllo di spesa.

3. Recentemente Lei è stato chiamato in causa dai giornali su un emendamento alla Finanziaria che a molti è sembrato una sorta di 'legge speciale' per salvare i teatri a rischio chiusura per fallimento, il San Carlo, per intenderci - che ha accumulato un passivo, si dice, addirittura di 40 milioni di Euro, che non può ripianare neppure mettendo mano al patrimonio, come pare abbiamo fatto, zitti zitti, altri teatri - e il Comunale di Firenze .

E' una lettura sbagliata dell'articolo 49 bis della legge finanziaria approvata dal Senato.

Il fondo di risanamento di 20 milioni non è certo infatti il provvedimento di ripiano di disavanzi pregressi di una delle tante "leggine" da 40 anni a questa parte, bensì un intervento finalizzato a ricondurre alla gestione ordinaria i teatri commissariati e al tempo stesso a premiare le "gestioni virtuose", quelle cioè di teatri che con le loro forze sono usciti da situazioni gravemente compromesse.

Mi sembra onestamente questa una significativa novità.

5. Perché nella sua gentile e lusinghiera lettera inviata al nostro giornale si è definito 'Frankenstein'?

E' noto che nella legge Veltroni ho avuto un ruolo importante; basti ricordare che il progetto della trasformazione degli Enti lirici in Fondazioni è stato redatto dall'Università Bocconi su una mia sollecitazione. Ho quindi creduto molto in questo modello istituzionale, "terza via" tra quello mitteleuropeo e quello anglo-americano.

Il "rito ambrosiano" scaligero ha però provocato una conseguenza discorsiva: anche il "pubblico" è diventato "privato".

Di questa prassi sono stato vittima, per questo mi sono sentito come Frankenstein ucciso dalla sua creatura.

*Carlo Fontana
già Sovrintendente della Scala, Senatore DS*

Nuove regole per il FUS

Risponde Roberto Grossi

1. Benedetto FUS, o no?

Ad oltre vent'anni dalla sua istituzione, 1985, è arrivato il momento di rivedere i meccanismi di attribuzione del cosiddetto Fondo Unico dello Spettacolo (FUS), di cui beneficiano, come è noto, anche le 13 Fondazioni lirico sinfoniche. Questa forma di sostegno statale al settore ha consentito la realizzazione delle attività e delle stagioni musicali di istituzioni nate come Enti pubblici e che, dunque, non disponevano di entrate proprie sufficienti ad allestire i propri cartelloni né a sostenere i costi di produzione e di gestione. La prima svolta è avvenuta con la cosiddetta Legge Veltroni del 1996 (decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367), più volte modificata con successive norme, che ha trasformato i suddetti Enti in Fondazioni di diritto privato, prevedendo la possibilità e, contemporaneamente, l'obbligo di prevedere una quota minima, oggi l'8%, di partecipazione complessiva dei soggetti privati ai costi di gestione. Più di recente, parallelamente alla generale riduzione delle risorse statali destinate al settore della cultura, le Fondazioni sono state sollecitate dal legislatore (legge 43/2005 o legge Asciutti) a perseguire ed accrescere, il più possibile, forme di autofinanziamento delle proprie attività. Questo obiettivo rimane sostanzialmente valido, nonostante che con la Finanziaria del 2007 sia aumentata la quota triennale del FUS, invertendo così la tendenza al "disimpegno" dello Stato verso il settore. Anche per il triennio 2008 - 2010 si prevede un importante atteso incremento delle risorse destinate al FUS, pari a circa 526 milioni di Euro per il 2008, che salgono a circa 573 milioni sia per il 2009 che per il 2010. La quota riservata alle Fondazioni lirico sinfoniche rispetto a queste cifre aumenterà, quindi, proporzionalmente rispetto all'anno in corso. Giova ricordare che già nel luglio 2006 il Governo aveva stanziato 50 milioni di Euro e, da allora, la progressione degli investimenti è stata costante. La tematica del FUS si intreccia con quella dell'avvio della piattaforma per il rinnovo del contratto di settore per il quale, sempre nel 2006, sono stati stanziati 18 milioni di Euro. Si tratta, dunque, di una tematica molto attuale, che riguarda la natura stessa e il ruolo delle Fondazioni, in relazione alle imprese e ai privati nel panorama culturale italiano, e che merita un discorso a sé.

2. Come funziona il FUS?

Per approfondire, invece, il ragionamento sul FUS per la quota spettante alle Fondazioni lirico sinfoniche, è utile soffermarsi sugli attuali



meccanismi di erogazione del fondo e sulle prospettive che il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha aperto negli ultimi mesi, specialmente sulla scia del decreto Bersani del luglio 2006, che ha espressamente previsto una rivisitazione dei criteri di ripartizione del contributo tra i diversi beneficiari. Questi, lo ricordiamo, non sono soltanto le Fondazioni lirico-sinfoniche, ma anche le istituzioni legate al cinema, alla prosa, alla musica, alla danza, alle attività circensi e allo spettacolo viaggiante.

Attualmente, e in particolare a partire dal regolamento adottato con decreto 10 giugno 1999, n. 239, la quota del Fondo destinata alle Fondazioni lirico-sinfoniche viene attribuita secondo tre criteri:

1. la media storica, che rispecchia i contributi ricevuti in passato e pesa per il 60%.
2. la qualità della produzione programmata, specialmente nell'ultimo triennio, che incide per il 20%.
3. il costo del lavoro, misurato partendo dagli organici funzionali derivanti dal Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro, per il restante 20%.

La conclusione si deduce facilmente: le Fondazioni vengono valutate per lo più sulla base di una parte fissa, derivante dalla storia e dalla tradizione, e un po' meno per la dinamicità e la diversificazione delle attività svolte. Giova ricordare, poi, la situazione generale del settore dello spettacolo, dovuta al decreto "taglia cachet" che, tra l'altro, ha fissato criteri stringenti sugli onorari degli artisti, secondo le diverse categorie, e al blocco delle assunzioni previsto dalle ultime due Leggi Finanziarie. Senza dimenticare, infine, che gli organici funzionali approvati hanno rilevanza, in molti casi, soltanto ai fini della determinazione del contributo statale, mentre sul piano concreto sono stati necessariamente ampliati, per far fronte alle esigenze produttive e di sviluppo delle Fondazioni, tramite l'utilizzo di personale non stabile. Per fare un caso concreto, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, nonostante le sue peculiarità nell'ambito delle 14 Fondazioni, realizza una fetta significativa della propria attività (ad esempio i concerti cameristici con *ensemble* fino a 12 elementi oppure le iniziative del settore Education) che sfugge al computo del punteggio FUS, pur rispondendo



FORUM DI MUSIC@

all'assolvimento della propria missione istituzionale, che ha un precipuo rilievo educativo e sociale.

Il Governo sta cercando di dare nuovo impulso e nuove regole ai meccanismi di riparto delle quote del FUS destinate alle Fondazioni lirico-sinfoniche, anzitutto attuando il comma 1149 della Legge Finanziaria 2007 con la predisposizione di un decreto sostitutivo del n. 239/99. Con esso sono stati individuati nuovi criteri, il cui intento è quello di stimolare la crescita produttiva del settore, collegando più strettamente i contributi a criteri come la quantità e la qualità della produzione.

4. Qual è allora l'attuale quadro generale?

La riforma del FUS si inserisce, in ogni caso, nel panorama più ampio della legislazione italiana in materia di spettacolo che, al momento, risulta praticamente ferma. In particolare, manca un quadro generale di riforma, che tenga in considerazione la necessità, sempre più avvertita dagli operatori, di una defiscalizzazione delle attività connesse al settore, per incentivare gli investimenti dei privati, nonché l'opportunità di introdurre nuovi strumenti di collaborazione tra soggetti pubblici e privati per la gestione dei servizi collegati. Inoltre, è fortemente auspicabile che le disposizioni normative recepiscano il valore sociale delle attività di spettacolo e favoriscano la nuova produzione artistica, soprattutto dei giovani. Per completare il quadro, in base alla riforma del Titolo V della Costituzione lo spettacolo viene inserito tra le materie di competenza concorrente tra Stato e Regioni. Proprio per questo si sente parlare della possibile "regionalizzazione" del FUS in materia di competenza per l'assegnazione delle risorse. Il dibattito sulle conseguenze è tuttora aperto. Vanno comunque considerati tutti i rischi che una differenziazione regionale dello sviluppo in questo campo può comportare in termini di regolazione, di effettiva erogazione e di utilizzo dei fondi secondo precisi criteri di qualità.

5. Quali le possibili prospettive?

Tornando, dunque, al problema del FUS e in considerazione di queste prospettive generali che riguardano anche le Fondazioni lirico sinfoniche, il punto è: vogliamo continuare con i finanziamenti a pioggia, oppure fare un salto di qualità e premiare le istituzioni più efficienti e che propongono i programmi migliori, pur tenendo conto del necessario equilibrio dei contributi alle varie Fondazioni? Certamente non spetta ai singoli indicare le modalità in cui questo processo possa essere avviato, ma almeno invitare a cogliere questa occasione di rinnovamento.

Sciogliere nodi importanti, che limitano l'autonomia e la capacità di intervento delle Fondazioni. Si tratta, dunque, di fare una scelta coraggiosa. Condurre il processo di riforma verso la piena responsabilizzazione delle Fondazioni, abbracciando davvero i criteri dell'efficienza e dell'economicità delle gestioni. Oppure tornare indietro, verso una concezione vecchia di Enti orientati e controllati secondo logiche burocratiche, distanti dal perseguimento dei risultati ad essa richiesti. *Tertium non datur.*

Roberto Grossi

*Direttore generale dell'Accademia di Santa Cecilia
e Segretario generale di Federculture*



Conservatori e Diplomi: un rebus

Risponde Bruno Carioti

1. A che punto è ferma la riforma?

E' difficile rispondere alla domanda se non si fa una distinzione tra quello che accade nella realtà delle

nostre Istituzioni e le norme emanate per l'applicazione della Legge 508/99.

Nella realtà la riforma è già in vigore: i corsi sperimentali funzionano in tutte le istituzioni il sistema dei crediti formativi è ormai diventato una realtà con la quale ci misuriamo tutti i giorni, gli scambi Erasmus sono stati avviati da quasi tutte le Istituzioni, i nostri studenti sono equiparati agli studenti universitari e possono accedere ai benefici del Diritto allo studio e così via.

Dal punto di vista normativo invece siamo molto indietro. Dei nove Regolamenti attuativi previsti nella Legge 508/99 ne sono stati emanati solo 2: quello sull'autonomia giuridica delle Istituzioni (D.P.R. 132/03) e quello sugli Ordinamenti didattici (D.P.R. 212/05). Di questi due regolamenti solo il primo ha potuto trovare piena applicazione in quanto non prevedeva ulteriori provvedimenti ministeriali per la sua attuazione: i Conservatori, sulla base di quanto in esso indicato, hanno elaborato gli Statuti di autonomia che ora regolano lo status giuridico delle Istituzioni. Il secondo, quello sugli Ordinamenti didattici, emanato nel corso dell'ultimo semestre di vita della passata legislatura, non può essere ancora applicato perché mancano i Decreti attuativi che regolano il funzionamento delle strutture didattiche previste nel futuro assetto ordinamentale dei Conservatori. Tali decreti previsti nel D.P.R. 212 rappresentano il vero cuore della riforma ma ancora non sono stati emanati dal Ministro competente, per cui le Istituzioni si dividono tra l'attuazione delle sperimentazioni di I e di II livello decisamente improntate ad un'organizzazione degli studi di tipo universitario e la prosecuzione del vecchio ordinamento basato sulla vecchia normativa del 1918. Ovviamente la responsabilità non è solo politica ma, come è noto, anche di una forte resistenza da parte di alcuni sindacati che vedono nelle proposte attualmente in discussione al CNAM (organo consultivo che per legge deve dare pareri tecnici al Ministro sulle norme che riguardano il sistema AFAM) un presunto danno per i propri iscritti. In questo momento vi è un forte scollamento tra il sistema che è sì spinto molto avanti nell'applicazione della Riforma attraverso l'attuazione delle sperimentazioni e le norme che il Ministero, a causa delle note lungaggini burocratiche, non riesce ad emanare in tempi rapidi. Tale situazione crea ovviamente sconcerto e disorientamento negli studenti che non riescono a valutare con serenità qual'è il percorso formativo migliore per loro e spesso si rifugiano nel vecchio ordinamento che è ormai consolidato e che si basa su norme certe.

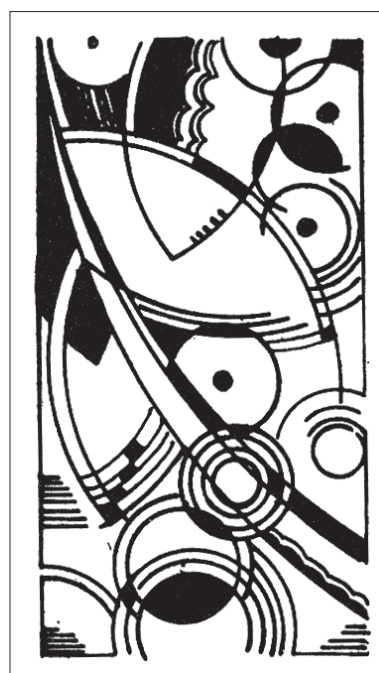
2.I diplomi equipollenti alla laurea servono o no? hanno valore giuridico?

La risposta è sicuramente sì. Il valore giuridico dei Diplomi è dato dalla Legge di Riforma 508/99 che li definisce con chiarezza incontrovertibile. Il dubbio può venire ingenerato dal fatto che i corsi che portano a tali titoli sono sperimentali ma una cosa sono i percorsi formativi e una cosa sono i titoli rilasciati.

Per fare un esempio chiaro a tutti si può riportare la vicenda dei licei in alcuni dei quali da decenni vengono seguiti percorsi sperimentali (valga per tutti il liceo cosiddetto Brocca dal nome del politico che lo propose) ma che rilasciano ovviamente diploma di maturità sicuramente validi, con i quali ci si iscrive tranquillamente all'università e si consegue la laurea. A conforto di tutto questo vi è il caso di uno studente del Conservatorio di L'Aquila ammesso ad un Dottorato di ricerca in Musicologia presso il DAMS di Bologna con il Diploma Accademico di II livello conseguito presso il Casella. E' noto che per essere ammessi al Dottorato di ricerca (il cosiddetto terzo ciclo) è necessario essere in possesso di una Laurea specialistica (di II livello). Ergo è stato pienamente riconosciuto il valore giuridico del titolo conseguito dallo studente in un Conservatorio come equipollente alla Laurea specialistica. Sottolineo che fino ad ora era impossibile accedere ai dottorati di ricerca con il vecchio diploma di conservatorio

Bruno Carioti

*Direttore del Conservatorio di L'Aquila e
Presidente della Conferenza dei Direttori
dei Conservatori italiani*





Oggi Roma e Londra e domani?

Presente e Futuro di Tony Pappano

Per Tony Pappano, che da pochi giorni ha festeggiato il 48° compleanno, le stelle stanno già lavorando per predisporgli un futuro forse più glorioso ma comunque diverso dal presente.

di Pietro Acquafredda

Perché siamo interessati anche al futuro di Pappano oltre che al presente? Perché è fra i direttori che più convincono e mettono d'accordo critica a pubblico; perchè ha un repertorio che spazia dal melodramma - dove può vantare la più approfondita conoscenza fra i direttori viventi, anche fra quelli più avanti di lui negli anni, per il senso quasi innato del teatro e la conoscenza approfondita della voce, il cui merito è di Pasquale suo padre, maestro di canto, ragione per la quale i cantanti lo adorano; al sinfonico - che, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare rivolgendosi al suo passato di direttore musicale di teatri, è inaspettatamente vasto, arrivando a toccare anche il Novecento

storico; perché ha conoscenza e pratica del repertorio da camera, egli stesso magnifico pianista; sviscerato amore per il coro che spesso anche dirige (da Schoenberg a Carissimi). Ci colpisce anche la convinzione con la quale affronta ogni nuova opera, ogni nuovo autore, fino a quelli contemporanei (esemplari le sue esecuzioni di Ligeti, Berio ecc...); e la forza di coinvolgimento dei suoi orchestrali e del pubblico, soggiogati dal suo carisma; infine l'affabilità - ma sa anche essere duro, quasi scontroso - e la disponibilità verso tutti, a patto che non gli si scombinino tempi e ritmi di lavoro.



Pappano è capace di lavorare da mattina a sera, senza uscirne stravolto, ed in certi momenti della stagione – per lui, troppo frequenti – stenti a credere che possa avere la resistenza che ha. E poi la dedizione al dovere. Per tutte queste ragioni non vorremmo perderlo, e ci auguriamo che resti legato all'Italia, non importa in quale maniera.

Ora, intanto, che ha sposato il Covent Garden a Londra, e Santa Cecilia, a Roma, dicendo basta alle trasferte da commesso direttore, per Pappano non esistono che la Royal Opera House e l'Accademia cecilianiana, per le quali è disposto a tutto, per le quali mai si risparmia. Si

pensi solo ai ritmi massacranti della passata stagione quando ha portato la sua orchestra romana in giro per l'Europa ed in estremo Oriente; o, per la stagione presente, alla Tetralogia wagneriana, presentata al Covent Garden in quattro cicli completi, terminati ai primi di novembre, ed al lavoro lungo e paziente che ha appena svolto per il Guillaume Tell a

Santa Cecilia, a fine novembre. Per questo, oltre che noi, anche le stelle stanno vegliando attentamente sul suo futuro.

Dal 2013 - fra sei anni circa - Pappano sarà libero da Londra e Roma. Cosa farà?

Da poco ha avuto in regalo dalla Presidenza della Repubblica, la cittadinanza italiana, l'Accademia, a ruota, l'ha eletto suo membro effettivo, ha preso casa a Roma, ed un pied-à-terre, nella verde Umbria, dove andarsi a ritemperare ogni tanto; e perciò, in teoria, dal 2013 potrebbe anche assumere l'incarico di presidente- sovrintendente-direttore musicale della storica istituzione romana, circondandosi di persone fidate e guidando egli le danze della programmazione oltre quelle della realizzazione.

Ma lo farà? Recentemente un giornalista gli ha chiesto: dunque maestro, fra qualche anno Lei potrà prendere il posto del sovrintendente alle cui dipendenze ha lavorato fino a qualche mese prima. Possiamo scommettere che ciò non accadrà, per lo meno a quella scadenza, quando Pappano avrà 53 anni appena, e potrebbe aver voglia di cambiare aria

e vita? Come anche che decida di restare a Londra, dopo un'esperienza decennale nel massimo teatro inglese? Forse possiamo scommettere, sicuri di vincere. Ma allora che farà?

Pappano, a differenza di quasi tutti gli altri direttori in attività, ha acquisito una esperienza anche 'amministrativa' dei teatri, e forse per tale ragione gli arriveranno inviti da New York come da Milano o da Vienna. E lui potrebbe non rifiutarli. Ci potrebbe essere perciò per Pappano la Scala. C'è chi la vede nel suo futuro, dopo Santa Cecilia. Lissner lo stima, gli è amico, per i prossimi anni è prevista

una coproduzione con il Covent Garden, e da poco vi è andato a lavorare anche un suo collaboratore all'Accademia, quel Gaston Fournier che insieme all'avvocato Ripa di Meana fece a Berio il nome di Pappano per Santa Cecilia, terminato il doppio mandato di Chung. Molti elementi insomma potrebbero indurre a pensare che il suo futuro sia a Milano, con la Scala, guidata da Lissner, pacificata (i recenti scioperi non



devono ingannare, hanno altre ragioni); e senza che Barenboim rappresenti un diretto concorrente o addirittura un ostacolo. I due sono amici, fra loro vi è anche stima incondizionata, l'uno è stato maestro dell'altro, e poi Barenboim fra cinque anni, anche in ragione dell'età, potrebbe ritenere conclusa la sua esperienza di maestro 'scaligero'. Ma anche New York potrebbe attirare l'italo-anglo americano Pappano. Sarebbe ancora un ritorno a casa, alla sua casa americana. dove guidare il Metropolitan, e, nello stesso tempo, ritagliarsi del tempo per qualche trasferta nei posti che contano. Certo non lo spaventano i trasferimenti; ci è abituato anche per le sue vicende familiari, e poi c'è anche sua moglie che è americana e forse una volta potrebbe chiedere ed ottenere da Tony un 'avvicinamento' alla famiglia. Ma non bisogna neppure scartare Vienna, lì comanda un suo amico ed estimatore, Jan Holender che si è visto a Roma, nelle serate del Guillaume Tell, sbracciarsi per Tony. E poi ci sono altre

(continua a pag.16)

A proposito di *Guillaume Tell*

Caro direttore,

alla fine della prima esecuzione del “Guillaume Tell” eravamo tutti emozionati e anche commossi. Quel finale cosmico in cui ricorre la parola “liberté”, in cui “le ciel grandit” fino all’impossibile, era stato reso dal direttore Antonio Pappano, dai cantanti solisti (come spiccava la bella voce di Michele Pertusi), dall’orchestra e dal coro di Santa Cecilia con una tensione, con una intensità pari alla suprema bellezza di quella musica (davvero “musique de l’avenir”). L’ultima pagina musicale, non per caso, che Gioachino Rossini scrisse per il teatro al termine di un ventennio di frenetica attività, di autentico “furore”. Dopo, non gli fu più possibile. Portò con sé in valigia, da Parigi a Bologna, alla campagna di Castenaso, il libretto di un Faust e però – che si sappia – non mise sulla carta nemmeno una nota. Cos’altro poteva scrivere per la scena dopo quell’immane “Guillaume Tell”? Ce lo chiedevamo l’altra sera ammirati.

Prima dell’inizio avevo parlato brevemente con Alberto Arbasino, che conosco dai tempi lontani di Voghera, e ci eravamo ricordati a vicenda la “pesante” esecuzione mutiana della Scala con le scenografie movimentate di Luca Ronconi che a volte parevano filmati dell’ente turistico elvetico. Questa esemplare, curatissima esecuzione in forma di concerto è volata via senza un filo di noia, anzi col rimpianto che, alla quarta ora, finisse. Come ci era capitato per la “Cenerentola” scaligera di Claudio Abbado e con l’ormai mitico “Viaggio a Reims” ritrovato, sempre di Claudio Abbado, pur nel torrido Auditorium Pedrotti di Pesaro, agosto 1983. Ecco, con questo “Tell” (più che col precedente “Stabat Mater”, anche se pregevole) Antonio Pappano è entrato nella ristretta schiera dei direttori capaci di rendere appieno il suono rossiniano, di ridisegnarne le grandi architetture sonore e vocali.

Quelle che aveva appreso, e fatte proprie, studiando Mozart e Haydn dai canonici Malerbi a Lugo, ancora bambino. Quelle che gli vennero sempre rimproverate – anche negli anni del fulgore napoletano – come “risonanze oltremontane”, come musiche “italo-alemagne” (per “Armida”, ad esempio). La forma di concerto sembrava prestarsi meno di altre volte – meno del raffinato “Tancredi”, opera marmorea, canoviana di molti anni prima, quasi senza azione, sentita nella primavera scorsa da Renè Jacobs – per questo “Guillaume Tell” dove

la natura, il cosmo irrompono fin dalla sinfonia iniziale sul palcoscenico e vi restano sempre, con cori che sono fiumane, cascate rimbombanti (il coro del giuramento). E invece è stata tale la capacità di orchestrazione, di animazione, di resa plastica dei personaggi dimostrata da Pappano che abbiamo colto e inteso di più di quanto non avremmo potuto con scene, costumi, azioni. Grazie anche ad un cast che il direttore ha saputo scegliere con grande perizia. Si dice sempre che si può fare un buon “Guillaume Tell” (dove il protagonista è un basso) se si trova un valido tenore per la parte di Arnoldo. Parte impervia che va crescendo di scena in scena. Il protagonista c’era: Michele Pertusi è una delle più belle voci italiane, capace di quel “canto sentito” che Rossini voleva, mai debordante però. Su di lui non c’erano dubbi. Per questo la vera rivelazione della serata è stato il tenore americano John Osborn: un Arnold solido, energico, attrezzato, sicuro nello squillo e nel legato. Sino al tremendo finale. Tremendo vocalmente, bellissimo musicalmente, s’intende. Ma anche gli altri interpreti sono stati all’altezza dell’impresa rossiniana, come l’orchestra, molto partecipe, come quel coro di Santa Cecilia che, ogni volta che torna Norbert Balatsch, ridiventa fra i migliori del mondo.

Nei giorni di questo poderoso e insieme lirico, elegiaco, sfaccettato “Guillaume Tell”, il presidente dell’Accademia di Santa Cecilia, Bruno Cagli, veniva riconfermato nella carica dagli accademici, praticamente alla unanimità. Giusto premio ad una attività che con la direzione di Antonio Pappano è cresciuta di livello e di intensità. Santa Cecilia è la sola fondazione musicale ad eleggere dall’interno il proprio consiglio e il proprio presidente (che poi dirigerà artisticamente la stagione dei concerti); sono cioè i poco più che quaranta accademici, italiani e non, a votare, senza intromissioni esterne. Né politiche, né lobbistiche. E quasi sempre nella storia dell’istituzione hanno votato bene.

Il modello non è “esportabile”, temo, e tuttavia, se si seguissero, in generale, taluni criteri analoghi, se si evitassero pesanti intromissioni politiche o corporative, si farebbe il bene della musica in Italia. Che ha bisogno di venire, in taluni casi, letteralmente rifondata.

Saluti rossiniani

Vittorio Emiliani

Roma, novembre 2007

istituzioni dove non ha ancora mai diretto e alle quali un direttore del suo rango, dovrebbe assicurare una presenza regolare. Ad oggi, tanto per fare il caso più eclatante, non ha ancora mai diretto a Salisburgo. Non glielo aveva offerto Mortier - strano caso per un direttore artistico che veniva da Bruxelles – ed ora non riesce ad accordarsi con Flimm per una sua presenza almeno come direttore sinfonico (sarebbe semplice se Pappano decidesse di andarci con una delle grandi orchestre ospiti abituali a Salisburgo; sembra che lo stesso Pappano voglia invece andarci con Santa Cecilia, ma che per ora preferisce procrastinare questa trasferta. Salisburgo lo vorrebbe come direttore d'opera, ma per questa seconda ipotesi, fra il lavoro di Roma e Londra, Pappano davvero non ha tempo. Ma non è detto che non lo trovi in un prossimo futuro, se qualche ragione indipendente dalla sua volontà lo costringa a disamorarsi di una delle due amanti: la Royal Opera House e l'Accademia di Santa Cecilia.

Altro possibile scenario. Pappano potrebbe ricevere un'offerta da una grande orchestra sinfonica della vecchia Europa (Berlino? Monaco di Baviera?); intanto nei prossimi anni, prima di decidere, potrà ascoltarlo alla guida della sua orchestra romana in tournée o nelle numerose e pregevolissime registrazioni già programmate e previste per i prossimi mesi.

Già Pappano ha riaperto con l'Accademia e la sua casa discografica, la Emi, il capitolo delle registrazioni, proprio quando di dischi non se ne fanno quasi più e se ne vendono ancora meno. Pappano, invece, incide e per i prossimi mesi, dopo Ciaikovskij e Respighi, ha programmato Verdi (Requiem) e Puccini (Madama Butterfly), poi forse anche Rota e chissà quali altri autori. Fatto ancor più curioso, il melodramma lo registra a Roma e non a Londra. Insomma il futuro è ancora aperto per Pappano, e per ora lui sembra non volerci ancora pensare. ■

Tony Pappano

intervista esclusiva

Intanto, ora, Pappano, al suo terzo anno di direzione musicale a Roma, si sente come a casa; ed ha una schiera di ammiratori, anche fra i giovani. Un bel gruppo di loro, universitari, ha costituito un 'Pappano Fans Club'. Su internet lo reclamano anche come prossimo sindaco di Roma, al grido di 'Vota Antonio!'. Sai che figata! - scrivono – concerti ovunque, una carrellata di festival classici ogni settimana, altro che Beatles Day!

- Ci vuol raccontare di questo 'Pappano fans club'?

Il sabato sera, quando esco per salutare il pubblico, alla fine del concerto, so che devo guardare in alto a sinistra, perchè loro sono lì. Questo mi dà sicurezza ed una soddisfazione grandissima. Sono giovani e sono in gamba, hanno grande personalità, amano la classica. Una sera siamo andati a mangiare la pizza insieme. Stavo dirigendo, in quei giorni, il 'Don Giovanni'. Hanno trovato il vino citato da Mozart, il marzemino, e l'hanno servito per tutta la sera; hanno humor. Si parla tanto di coinvolgere i giovani, Santa Cecilia si dà molto da fare; per me che non conosco

molti giovani italiani, la loro conoscenza mi dà speranza per la vita oltre che per la musica.

- Il suo primo Guillaume Tell. Un rischio calcolato?

Un grande rischio, per la ricerca dei cantanti e la durata dell'opera. Ho tagliato un po', ma ho visto che ridurla a meno di tre ore non era davvero possibile. Non che abbia sofferto molto per questo, ma durante le prove ho cambiato alcuni tagli, ho ricomposto la struttura, nell'intento di tenere in una simile esecuzione la tensione drammatica, nonostante che i cantanti non si muovano e stiano impalati davanti ai leggi. La tenuta musicale è perciò molto esposta. Sono rimasto contento quando il pubblico è letteralmente esplosivo, alla fine dell'opera. Il pubblico ha accumulato, per tutta l'opera, tanta ricchezza e - giustamente - l'ha riversata sugli interpreti, alla fine. Lo stesso effetto della 'Tetralogia' a Londra. Si tratta di musica che ha bisogno di grande concentrazione negli interpreti e nel pubblico, ma che bello ascoltare la reazione

(continua a pag.19)



Un suono 'italiano'. Nota discografica

Nella nuova positiva stagione che vede Antonio Pappano al timone dell'Orchestra di Santa Cecilia, allarga la sua attività alla produzione discografica, in esclusiva per la EMI, in una misura rapportabile a standard d'oltralpe. Pappano vanta, nell'incalzante corso della sua intensissima vicenda artistica, fior di realizzazioni anche discografiche: soprattutto, ma non solo, teatrali. Ora, nel lavoro romano, il giovane direttore ha individuato validi motivi per chiamare l'orchestra all'impegno della registrazione, che peraltro non le è estraneo; all'Orchestra di Santa Cecilia si riconosce il merito di avere fissato nel '900, in iniziative magari estemporanee, e comunque senza regolarità, esecuzioni di valore, da non dimenticare. Ora, con la dinamica presenza di Pappano sul podio, e con la confidenza che il maestro intrattiene con i non semplici meccanismi organizzativi della musica riprodotta, l'orchestra romana coglie la fortuna dell'opzione discografica per la EMI: è di questi ultimi mesi la distribuzione di ben quattro emissioni - un set di due CD è quello dedicato alle tre grandi ultime Sinfonie di Tchaikovsky (1840-1893), spesso riunite in un *unicum* con una collocazione particolare nel repertorio sinfonico - emissioni che più che una vetrina dell'orchestra nella sua nuova stagione, si pongono a testa alta a petto di produzioni dovute a orchestre straniere poggianti su un efficacissimo marketing. Pappano, musicista organico come pochi oggi è dato incontrare, richiama in vita le amate partiture del più collaudato repertorio sinfonico con arte direttoriale di acuto intuito e con tecnica magistrale; la gamma è ampia: dal programma russo dedicato a Tchaikovsky che alle tre Sinfonie accosta *Francesca da Rimini*, *Romeo e Giulietta*, una carrellata di brani dall'*Eugenio Onegin*, e l'Overture "1812" nella versione originale con coro, una bella conferma viene dal ricco CD (con i suoi quasi 81' uno dei più estesi sul mercato) che riunisce la trilogia sinfonica "romana" di Ottorino Respighi (1879-1936), il maggiore compositore in Italia - ebbene, sì - della sua generazione, e del quale Pappano toglie dal silenzio una *Il tramonto*, una pagina lirica e di drammatica declamazione nella versione per soprano - la vibrante Christine Rice - e archi. Il quarto CD riunisce, per il solare e virtuoso archetto solista della giovane violoncellista Han-Na Chang, la *Mélodie* op.20, n.1 di Alexander

Glazunov, l'*Allegro appassionato* op. 43 di Camille Saint-Saëns, il *Rondò in sol min.* op.94 di Antonin Dvořák, un *Andante cantabile* di Piotr I.Tchaikovsky, l'importante *Concerto in re min.* per violoncello e orchestra di Édouard Lalo e *El cant dels ocells* di Pablo Casals: un disco prezioso. Nell'impossibilità di entrare in dettagli, queste registrazioni proclamano l'alta globale qualità della collaborazione dell'orchestra con il podio, con qualche positiva evidenza: anzitutto una sorprendente sinergia orientata alla coltivazione di una insolita cultura del suono; il programma, molto vario, ma unificato nel carattere del più pregevole sinfonismo, rivela una dote inspiegabilmente ormai negletta nel disegno esecutivo delle celebratissime orchestre pass-partout: quella *matericità* nelle fibre del suono, che, quando risplende come quella che Pappano cava con bel gesto dal grande organico romano è un appagante valore aggiunto che conferisce nuova articolazione al fraseggio, porta nuovo spessore alle armonie, definisce forse un nuovo profilo, se non una nuova identità alle opere. Soprattutto quando la bacchetta solleciti l'orchestra all'esibizione di doti a lungo nascoste come un tempestivo, non generico virtuosismo, che si coglie dalle diverse famiglie strumentali: a volte sgargiante e divertito in superficie, a volte, accattivante e gustoso, nelle voci interne. Insomma l'Orchestra dell'Accademia sembra riscoprire, con una guida che intenda fare leva sulle reali potenzialità, un'intelligenza musicale che valorizzi intanto la grande forma e che individui la possibilità di accensione del lampo nella breve pagina. Queste produzioni, con la rotondità sonora, ma anche con virtuosismo orchestrale che fa lievitare la tessitura dell'idea sinfonica di Tchaikovsky, e con le ombre fascinosi e i fuochi d'artificio delle partiture di Respighi, rivelano una non artificiosa versatilità dei ceciliani per l'occasione esecutiva da consegnare al disco. Si tratta di un contesto epocale, certamente proposto dall'industria culturale, e accettato dal mondo della musica, ma nel quale vanno salvaguardati con decisione e con una definizione precisa e autorevole - come sotto la guida di Antonio Pappano - i parametri portanti attinenti alla cultura e alla storia, come sembra testimoniare con i suoi meriti la presenza di queste realizzazioni. **Umberto Padroni**

positiva del pubblico, alla fine, una grande soddisfazione anche per me, dopo la grande fatica.

- 2008: centenario dell'Orchestra di Santa Cecilia. Felice coincidenza. L'orchestra è di nuovo arrivata ai massimi livelli avendo a guida un direttore italiano.

La lista dei direttori che hanno diretto l'Orchestra in questi cento anni di vita mette paura, in senso positivo, per la presenza di tanti grandi nomi. Il centenario ci costringe a riflettere su dove siamo, da dove siamo partiti e dove dobbiamo arrivare. Se ho portato qualcosa all'orchestra, dopo i miei predecessori bravissimi, è perché voglio che l'orchestra abbia qualcosa di italiano nel senso della carica emozionale, della concentrazione, per rivelare con chiarezza il volto della musica. Nelle tournée dell'anno scorso, abbiamo dovuto dimostrare che abbiamo un'idea del nostro modo di suonare, scatenati come nel passato, ma con una grande

precisione ed esattezza anche mentale. Io sono quello che accende il fuoco ma se manca la legna, il fuoco si spegne. Sono fiero di aver beccato il tempo giusto, quello del centenario; poco importa se quest'anno non giriamo molto e restiamo in Italia. Cercheremo di costruire il futuro, penso semplicemente ai programmi

brahmsiani del prossimo mese, in previsione delle numerose tournée, parecchie, del 2009. Per questo è importante restare a casa, dobbiamo pensare a caricarci”.

- Qualche anticipazione sulle tournée internazionali del 2009?

“Tournée in Oriente ed Europa. Torneremo a Vienna, dove possiamo dire di essere stati invitati praticamente la sera stessa del nostro debutto dello scorso anno. Poi Parigi, Amsterdam, Francoforte, Londra, e, per l'Oriente: Cina, Corea, Giappone.

-I programmi con Pollini (Concerti di Brahms) e le Sinfonie ancora di Brahms, potrebbero costituire il repertorio delle tournée internazionali, con la presenza di Pollini?

(qualche attimo di silenzio e di incertezza se rispondere o meno, poi Pappano risponde, all'unisono con il sovrintendente Cagli): non

possiamo dirlo ancora.

- Lei, maestro, ha proprio deciso di non mettere mai il frack?

L'ho portato per tanti anni. Ma ora basta. Forse la decisione ha a che fare con la temperatura delle buche d'orchestra. Al Covent Garden è o troppo freddo o troppo caldo. Non mi sento a mio agio con quell'affare lì. Ma non sono il solo, ci sono tanti direttori che dirigono senza frack che , eventualmente, dovrebbe essere perfetto, ed oggi se ne vedono pochi fatti bene, se è appena più lungo del giusto è sbagliato. Le racconto un fatto molto interessante. Per un certo periodo portavo una giacca molto lunga, me l'ero fatta fare da un bravo sarto italiano a Chicago; anche Barenboim la portava; una volta ho partecipato ad un gala con la London Symphony, c'era anche Rostropovich: concerto e poi una grande cena. Dopo la cena, io e mia moglie ci siamo alzati abbiamo salutato e siamo andati al



guardaroba per ritirare i nostro cappotti. Ho sentito alle mie spalle un rumore di passi svelti, anzi di corsa. Mi sono girato, era Rostropovich che ci rincorreva. Maestro, lei fantastic conductor, e mi baciava dieci volte. Mi ha fatto un sacco di complimenti, però - ha aggiunto - devi assolutamente cambiare il vestito

in concerto. Si devono vedere le gambe, a tutti i costi. Da domani. Quando dirigo, il frack avrebbe un peso in evidente stridore con la leggerezza del gesto”.

- Cosa pensa dell'attuale situazione di agitazione di teatri italiani?

Non conosco bene l'ambiente dei teatri italiani, sono stato poche volte. Il grande peccato dei teatri italiani è che in essi sovrintendente, direttore artistico e direttore musicale non costituiscono un vero team; sono così disuniti che, in pubblico, appaiono in eterno conflitto fra loro, mentre dovrebbero essere come pane e burro. Ho avuto la grandissima fortuna a Bruxelles, come a Londra, di avere delle squadre formidabili ed affiatate. A Londra, certo, sulle cose artistiche ho io l'ultima parola, ma so di avere attorno a me persone con cui parlare, e nelle conferenze stampa non c'è mai la sensazione che

esista fra noi qualche conflitto, come invece accade in Italia. Stessa fortuna a Roma. Voler a tutti costi definire chi comanda e mostrare il potere che ne deriva a me non interessa. Se non c'è unità è impossibile che tutto funzioni come deve, anche i rapporti con la struttura sindacale diventano difficili. Forse apparirà troppo semplice quello che dico, ma è esattamente quello che penso. E poi la produttività

musicista che non mancano di tensione drammatica, quasi operistica?

Bach lo faccio a casa. E' vero. A santa Cecilia noi invitiamo molti interpreti, esperti filologi. Arriverà un momento in cui dirigerò Bach; la 'Messa in si minore' la sento molto vicina, devo però ancora riflettere su come farla.

- Ma quale potrebbe essere il suo primo Bach in



dei teatri italiani è quasi scandalosa, noi al Covent Garden con gli stessi soldi di un grande teatro italiano facciamo quasi trecento recite all'anno, fra opera e balletto (mi dicono che i finanziamenti statali all'Opera di Roma e al Covent Garden sono pressochè identici; noi dallo Stato prendiamo il 24 % del nostro budget complessivo). Sono contento di avere a che fare con un ente sinfonico, dove posso fare anche l'opera. L'opera è una 'cosa' italiana, noi abbiamo il talento per l'opera... perché queste difficoltà, questi blocchi... (Bruno Cagli , presente all'intervista, fa notare a Pappano che lui ha la fortuna di far parte di una istituzione dove non c'entra la politica "che in Italia ha sempre fatto grossi guai. A santa Cecilia, per fortuna, comandano e decidono i musicisti").

- Nel suo vasto repertorio, non c'è ancora posto per Bach. Eppure ci sono opere del grande

concerto?

Il Magnificat, qualche cantata o la Messa la cui musica, letteralmente mi incanta".

- Alla fine del 2013 Lei sarà libero da Londra e da Roma. Sta pensando al suo futuro? E' lecita questa domanda?

La domanda si può fare; ho già avuto proposte, io stesso ho delle idee, ma non sono ancora pronto per prendere una decisione qualsiasi; in sei anni chi lo sa cosa succede nella vita? Certo io ho preso la decisione per il Covent Garden con alcuni anni di anticipo. Ma se ti dicono che ti vogliono al Covent Garden, non puoi dire di no. Dopo dieci anni al Covent Garden la cosa è diversa. Se ti propongono il Metropolitan o La Scala o Vienna con tutte le responsabilità di questi grandi teatri uno ci deve pensare veramente.

Un anno al Covent Garden è come tre a Bruxelles,

un teatro fantastico ma una boutique; a Londra ci sono molte responsabilità. Devi avere comunque partners giusti.

Quante opere avrò diretto fino al 2012?

In tanti casi ho diretto opere che volevo dirigere; ma tante opere dirette in passato ora non ho più voglia di rifarle.

Il Ring, invece, si può sempre rifare.

- E poi ci sono sempre Bellini, Rossini, Donizetti in lista d'attesa.

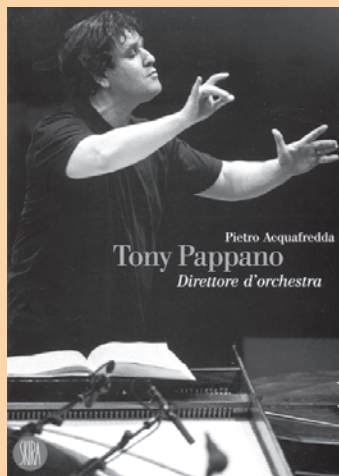
Ho sempre evitato il repertorio belcantistico, preferendo quello più sinfonico, dove cioè l'orchestra è in primo piano. Dall'esperienza del Guillaume Tell ho appreso che anche il repertorio belcantistico ha i suoi pregi. Io godo ad accompagnare i cantanti, meglio quando ciò che cantano è bello. Quando accompagni hai la sensazione di abbracciare una persona che si sforza di esprimersi, per condurla più in alto possibile, alle stelle. E' bellissimo! ■

Apologia del direttore d'orchestra

La biografia di un direttore d'orchestra sorprendentemente ancora lontano dai cinquant'anni d'età non può che essere una tappa sullo "stato dell'arte", sull'evoluzione, e sull'affermazione, dell'artista.

Quando Antonio Pappano il 30 settembre 2005 assunse l'incarico di Direttore musicale dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia erano da poco passati tre anni dalla primavera del 2002, epoca in cui il giovane direttore salì per la prima volta sul podio dell'orchestra romana, all'Auditorio di via della Conciliazione, stabilendo, secondo le cronache, un rapporto molto positivo con l'organico; gli spostamenti dei direttori nelle alte sfere della musica implicano sempre un ampio gioco diplomatico in cui arte, finanza, industria culturale almeno, ma anche politica, e quant'altro, devono trovare un momento d'incontro che renda la manovra ottimale operativamente, e "necessaria" ai fini delle istituzioni; ma essa rimane sempre nel novero delle novità, anche con gli inevitabili margini raccolti

Antonio Pappano ha alle spalle un Garden e presso le grandi orchestre da una famiglia modesta non estranea dura ma formativa come raramente sua ammissione, e forse vanto, non ha conservatorio - ha scalato con i soli convincimento, nutrita con evidenza difficile erta del successo, addirittura mondo della direzione d'orchestra: come testimonia la bella prospezione, con una bacchetta animata di idee, la sinfoniche di gran nome - Oslo, nulla dovere a nessuno, se non a se schiva, e senza avere mai partecipato della finanza.



fortunato passato londinese al Covent storiche della metropoli; proveniente alla musica, e forte di una "gavetta" accade, il giovane direttore - che per mai varcato l'ingresso di un propri meriti, e con la forza del dalla qualità del proprio lavoro, la proibitiva quando la si riferisca al esclusivo quant'altri mai. Insomma, Pappano è un direttore che ha donato, propria attività a teatri e a istituzioni Bruxelles, Londra, ed ora Roma - senza stesso, malgrado una personalità al jet-set della musica, della politica e

Pietro Acquafredda, nella accurata, sciolta, sintetica ed elegante biografia originata da una lunga intervista (*Pietro Acquafredda, Tony Pappano. Direttore d'orchestra. Skira, 2007*)

traccia gli itinerari lungo i quali Pappano, gratificato dai successi di pubblico e dai riconoscimenti dell'industria e della diffusione del CD - in calce figura l'intensissimo calendario dell'ormai ventennale attività soprattutto in teatro, ma anche in concerto - è approdato a Roma, e dedica qualche noticina acidula alle inevitabili pieghe polemiche, o malumori, che si accompagnano alle investiture.

Dalle pagine del plastico ritratto esce un vivo, interessante racconto di quella che si mostra come un'ascesa irresistibile - il libro si legge come un romanzo edificante, una di quelle vicende esemplari lontane nel passato - di un giovane dotato e volenteroso, consapevole di sé e insolitamente umile, intelligente e aperto anche all'ottimismo, che l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per sua fortuna, e con raro senso dell'opportunità, ha acquisito nel ruolo di guida: in questo campo la formazione e lo sviluppo ben guidato si intrecciano in un processo che non può conoscere soste e tantomeno termine, se vuole essere virtuoso, pena il decadimento.

Il volume è corredato di un album fotografico su Antonio Pappano di alta ed eloquente qualità, e di una riflessione critica su qualche aspetto della sua ricca discografia. (U.P.)

Ha ragione Ezio Mauro, direttore de 'La Repubblica' fondata da Scalfari. La benedetta legge sul conflitto di interessi è ora di farla. Perché il conflitto di interessi è una brutta cosa e tocca moltissime categorie.

Quella dei giornalisti non ne è esente, compresa la sottospecie dei 'critici', per la quale sottospecie

invochiamo, d'accordo con Mauro, l'approvazione della legge, di una qualsiasi legge, in tempi brevissimi, perché il semplice sospetto che i critici abbiano le mani legate nella loro professione, a causa di incarichi in evidente contrasto con la loro funzione pubblica di 'consiglieri' dei lettori in materia artistica, vanifica e rende inattendibile ogni loro intervento, perfino quelli meno soggettivi. Non certo ad Ezio Mauro, che la materia conosce assai bene, ma a qualcuno dei lettori ai quali non siamo riusciti a far comprendere la delicatezza della materia, vogliamo fornire alcuni fatti a mò di esempio.

Alcuni anni fa suscitò scandalo a Roma il contratto che legava, come consulente, un noto critico de 'Il Messaggero' all'Opera di Roma - epoca Cresci - per una stagione jazz che il noto critico avrebbe dovuto confezionare per l'Opera. Nessuno si nascose quale ricatto professionale avrebbe potuto costituire per il critico quella consulenza, nonostante tutti fossero convinti che egli comunque glielo avrebbe cantate a Cresci, in ogni occasione, se necessario, in barba alla sessantina di milioni circa (di vecchie lire, s'intende; fossero stati Euro ne sarebbe valsa la pena!) che era il suo compenso. Eppure senza eccezione, tutti pensarono che sarebbe stato più corretto per lui abbandonare l'Opera, se voleva continuare a fare il critico, meritandosi la stima dei lettori che lo aveva sempre accompagnato. Quel critico scelse di non saltare il fossato, salutò Cresci e restò al Messaggero.

L'argomento è delicato, perché quando si mette il dito nella piaga di una categoria, specie se alla stessa si appartiene seppure indegnamente, si diventa odiosi e ci si attira critiche ed inimicizie. E comunque, insistiamo: non si può pensare che una stessa persona eserciti contemporaneamente il mestiere di medico e becchino. Ci si perdoni l'immagine cruda ma efficace.

Casi assai simili a quello del Messaggero riguardano oggi illustri critici musicali e teatrali del quotidiano



FOGLI D'ALBUM

Conflitto di interessi Subito la legge

di Ezio Mauro, più di ogni altro quotidiano italiano. A nessuno verrebbe in mente di pensare che i suddetti critici il direttore sia andato a pescarli dalle rispettive professioni, mettendo sotto contratto i migliori in assoluto; nel qual caso Ezio Mauro i guai sarebbe andato a cercarseli. Le cose sono andate esattamente nella direzione opposta. Quei

critici - per La Repubblica, quasi tutti, ma i nomi non li faremo mai, neppure sotto tortura, perché non c'è davvero bisogno - svolgono mansioni di direzione artistica nei rispettivi settori perché le istituzioni sono andate a cercarli fra i giornalisti che scrivono sui quotidiani più diffusi, nella speranza (anzi: sottintesa certezza!) di ottenere, per loro intercessione, una maggiore visibilità. Un obiettivo questo primario per il mondo musicale e teatrale italiano che dai giornali sta lentamente scomparendo. Dunque Ezio Mauro non solo non avrebbe colpa, né potrebbe essere accusato di complicità, ma addirittura potrebbe sentirsi autorizzato a chiedere di devolvere alla cassa del giornale almeno metà degli emolumenti che i critici-direttori artistici incassano per la ragione che appartengono alla doppia casta di giornalisti e di 'Repubblica'. Possiamo azzardare anche un'ipotesi, apparentemente cattiva? Toglietegli il giornale e poi vediamo chi li tiene, un bel po' di loro, a fare i direttori artistici! A differenza di 'Repubblica', negli altri giornali, passati in scrupolosa rassegna, i casi sono praticamente inesistenti.

C'è ancora un'altra enclave, in evidente conflitto di interessi, ma in zona Rai, dalle parti di RadioTre, dove non di rado, anzi assai spesso, si ascoltano dirette radiofoniche da istituzioni che hanno rapporti di committenza con chi in quella rete radiofonica ha responsabilità di programmazione musicale o svolge attività di critica.

Il potere di autopromozione di Radio Tre, per semplice appartenenza, ci saltò immediatamente agli occhi, sfogliando su internet la home page di una istituzione musicale italiana. Con nostro grande stupore leggemmo che quella istituzione aveva commissionato un pezzo ad un compositore i cui primi (e forse più importanti) titoli di merito erano: ha condotto Mattino Tre e Radio Tre Suite. Ora, se avessimo confidenza con il direttore Valzania, come invece non ne abbiamo con Ezio Mauro, coinvolgeremmo anche lui, personalmente, in questa petizione. E invece no. (P.A.)

Anno della cultura araba. Damasco capitale 2008



Quando la musica accende i simboli di un popolo

Questo gennaio si dà il via ai festeggiamenti per la proclamazione di Damasco, capitale araba della cultura del 2008. Dureranno sette giorni e sette notti. Allo 'Studio Festi' l'incarico di animare la capitale.

di Valerio Festi

Immaginate una scena che per pavimento invece delle tavole da palcoscenico ha il selciato di una piazza, e che per quinte e fondale invece di una prospettiva dipinta ad arte per dare profondità alla

scena, ha invece una montagna le cui pendici degradano dolcemente verso il vostro punto di osservazione. Immaginate ora questo di notte e che improvvisamente, a ritmo di musica, sulla collina si

accendono, in un disegno pirotecnico di proporzioni gigantesche, i simboli che definiscono il vostro ambiente culturale...e che questi vi traghettino nell'Anno della Cultura araba.

Questo è il "gran finale" del conto alla rovescia che porterà Damasco ad essere la Capitale araba della cultura nel 2008.

Tutto inizierà sette giorni prima, facendo del sette il "numero simbolo" che scandirà tutta la marcia di avvicinamento di inizio dell'anno della cultura a Damasco.

Ogni giorno, per 7 volte consecutive, uno spettacolo pirotecnico ogni giorno di un minuto più lungo fino a raggiungere la durata di 7 minuti, creerà l'attesa della serata finale, nella quale, sollevate da una mongolfiera, grandi cifre luminose, il 7 poi il 6, poi il 5.. e così via saliranno sulle teste degli spettatori raccolti in

piazza Rawda, introducendo i quadri dello spettacolo precedenti l'accensione delle pirotecnie che disegneranno con il fuoco sulla montagna del Quaisun la Moschea di Omayyade, la Porta San Paolo, la Sfinge e la Rosa. I più riconosciuti e

importanti simboli e *landmark* della città e della nazione.

Saranno le rappresentazioni dei quattro elementi ad iniziare lo spettacolo, seguiti dalla musica, dalla danza, dalla scrittura per introdurre la cultura araba e mescolarla, in una metamorfosi di suoni e di immagini, alla cultura e alla musica occidentali, facendo diventare Damasco la confluenza di spiriti e tradizioni solo apparentemente lontani, che si confronteranno e si rincorreranno in una corsa, quasi una sfida, per poi unirsi in un matrimonio simbolico nel finale.

Prima le musiche arabe, poi quelle del resto del mondo, dall'Europa alla Cina, dall'Africa al Giappone, accompagneranno lo spettacolo, tutte scelte a rappresentare le differenze nell'unità del mezzo, il suono, e della scala tonale.

Sarà dunque una festa dell'essere insieme quella che Valerio Festi, insieme a Franco Laera, ha ideato per Damasco ripercorrendo, nel solco della sua esperienza di eventi en plain air più che ventennale, la tradizione della festa rinascimentale, traendo da questa l'idea di rovesciare l'approccio allo studio della prospettiva di Dürer, che mise a punto la tecnica e le regole per riprodurre un solido tridimensionale su una superficie bidimensionale, mantenendo l'illusione della profondità.

In questo caso, il problema tecnico è stato esattamente l'opposto, cioè come dare agli spettatori in piazza l'impressione di una forma bidimensionale, disegnandola su una superficie inclinata come quella del fianco della montagna.

Per ottenere questo risultato si è fatto ricorso alla tecnica dell'anamorfismo, cioè un effetto di illusione

ottica per cui una immagine viene disegnata sul piano in modo distorto, tale per cui il soggetto originale sia riconoscibile solamente guardando l'immagine da una posizione precisa. Dato che l'immagine è creata da



punti formati da bengala, la loro disposizione sul fianco della collina è stata studiata utilizzando una tecnica laser che, attraverso la sua scansione tridimensionale, ha consentito di individuare i punti dove collocare le pirotecnie così da ottenere dalla prospettiva della piazza, l'effetto di un disegno in verticale dei 5 simboli scelti.

Per coloro che hanno familiarità con le arti visive, lo stesso tipo di effetto è stato utilizzato nel quadro 'Gli ambasciatori' di Hans Holbein il Giovane, oggi esposto alla National Gallery di Londra, nel quale la figura di un teschio è stata dipinta in modo da essere irriconoscibile per un osservatore dell'opera in posizione frontale, mentre si disegna nettamente tra i due soggetti del quadro se lo si osserva di sguincio, rivelando il simbolo nascosto. ■

valerio.festi@studiofesti.it

Contro il Museo Nazionale degli Strumenti Musicali quasi una congiura, come denuncia il suo direttore

Storia di ordinaria follia

A Palazzo Venezia una mostra di liuteria; apre il Museo di Strumenti Musicali dell'Accademia di Santa Cecilia presso l'Auditorium, mentre il Museo Nazionale di Strumenti Musicali di Piazza Santa Croce in Gerusalemme è assediato da nemici di ogni genere, oltre i tarli.

di Antonio Latanza

Se vi preme innanzitutto avere notizie sulla 'salute' del 'gravicembalo col piano e forte' di Bartolomeo Cristofori (1722), dotazione e vanto del Museo Nazionale degli Strumenti musicali di Roma, secondo per antichità dei quattro esemplari ancora esistenti, fra tutti il più integro e perciò il più interessante a fini organologici, state tranquilli : il celebre strumento di Cristofori è in buona salute, anzi sta male.

Per la Sovrintendenza al Polo Museale Romano, da cui il Museo dipende direttamente, il Cristofori è in ottime condizioni, al punto che nel 2000 ha permesso che affrontasse una trasferta in America, nonostante il parere contrario della direzione del Museo. Invece, per gli americani che hanno potuto ammirare ed anche studiare (loro ne hanno uno al Metropolitan, ma il loro Cristofori ha subito molti rimaneggiamenti, ed ancora suona!) il nostro Cristofori è invece in cattive condizioni di salute, al punto che l'hanno sottoposto ad accurata disinfestazione e ce l'hanno rimandato con tutti i tarli messi fuori gioco. E' una operazione che, soprattutto per gli strumenti di maggior pregio – non dimentichiamoci anche della famosa Arpa 'Barberini', altra pregevolissima dotazione del Museo romano – andrebbe fatta ogni due anni. Ma per quanto la direzione abbia per questa come per altre ragioni chiesto l'intervento della Sovrintendenza , questa ha sempre fatto orecchie da mercante, pur sapendo che un Museo di strumenti antichi – in massima parte lignei - custodisce un

patrimonio che ha bisogno di continue cure, di locali climatizzati, di restauri regolari (a proposito: il Museo non ha neppure un laboratorio di restauro; ne aveva uno fino a molti anni fa, poi l'espertissimo restauratore andò in pensione ed il laboratorio chiuso) ecc...

Fra il Museo e la Sovrintendenza (e il Ministero) è in atto da tempo una vera e propria guerra. L'ultimo atto di questa guerra, silenziosa ma logorante e senza esclusione di colpi, ha contrapposto direttamente il Ministero per i Beni e le Attività culturali al Museo, con il trasferimento da Via della Ferratella nella palazzina adiacente al Museo, ex Caserma Capocci (da tempo reclamata dal Museo per esporvi gli oltre mille e cinquecento preziosi strumenti ancora conservati nei magazzini ed a rischio distruzione, per assenza delle più elementari condizioni di conservazione) della Direzione Generale per il Cinema e di quella per lo Spettacolo dal vivo del medesimo ministero.

Trasferimento avvenuto lo scorso ottobre, come risulta dal bando d'appalto per il trasferimento del ministero dall'una all'altra sede (prot. N.34977/04.01.07-1.1 del 2 agosto 2007).

Della 'naturale' destinazione della ex Caserma Capocci, al Museo, allo scopo di ampliarlo e dotarlo finalmente di tutte le strutture necessarie al suo funzionamento, si parlava da una ventina d'anni circa. Poi arrivò l'illuminato ministro Alberto Ronchey - il più bravo ministro che l'Italia della cultura abbia avuto, secondo Montanelli – il quale,

per meritarsi tale medaglia al valore decise di soffiare al Museo la palazzina adiacente, per destinarla all' Ufficio centrale per i Beni archivistici: a deposito di cartacce, in parole povere. Lo stesso Ronchey che, pochi giorni prima di quella ignobile ed incivile decisione, in un suo articolo per 'La Repubblica' aveva lodato i francesi che erano riusciti a sfrattare, in poco tempo, un ministero dalla sua sede, per far spazio al 'grande' Louvre. Non sarà che nel paese che tutti considerano il 'più musicale del mondo' solo gli strumenti musicali non vengono considerati dal legislatore vere e proprie opere d'arte e perciò protette?

La storia degli ultimi dieci anni del Museo è un vero e proprio bollettino di guerra fra il Museo stesso, il Ministero dal quale dipende e il Sovrintendente al Polo Museale romano, Claudio Strinati, della cui competenza musicale, a differenza di Ronchey che ad un concerto neppure in catene lo si sarebbe potuto trascinare, fa inequivocabilmente fede l'illuminante recensione discografica che ogni settimana egli pubblica sul 'Venerdì' di Repubblica. Il Museo occupa soltanto un piano della palazzina, il primo. Il secondo e gli altri locali disponibili, salvo quelli in cui sono ospitati il piccolo auditorium, la biblioteca ed un shop, sono adibiti a magazzino. In tutto, il Museo dispone di una ventina di impiegati, sufficienti secondo la Sovrintendenza a gestire il Museo che negli ultimi tempi ha avuto ventimila visitatori l'anno, che evidentemente per la Sovrintendenza non rappresentano un afflusso considerevole.

Non è ancora finita. Il Museo non esiste come tale. Infatti il Museo "nazionale" degli Strumenti musicali manca tuttora di effettivo riconoscimento giuridico-formale: non è un 'Museo' e neppure 'Nazionale' ma soltanto un "deposito" mai fondato come "Museo" e, men che meno, è "Nazionale". Con decreto del 9 luglio 1929 la prima raccolta "informale" fu sottoposta a vincolo storico, artistico, etnografico ed archeologico; il museo, finalmente, sorse a Roma, nei pressi della basilica di S. Croce in Gerusalemme, grazie all'azione tenace ed appassionata della dott.ssa Luisa Cervelli. Da oltre 20 anni è annesso al Museo un impianto di disinfestazione prima attiva con ossido di etilene e bromuro di metile, poi con un più aggiornato sistema ad azoto. Esso si trova nell'interno di una palazzina a suo tempo annessa al Museo e in tempi recenti destinata dal Ministero alla Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo. L'impianto, unico in Italia per funzionalità e prestigio, sta per essere cancellato definitivamente: gli spazi tecnici circostanti sono stati già occupati dalla struttura burocratica del ministero. La distruzione materiale

non è ancora avvenuta perché bisognerebbe distruggere alcune mura della palazzina! E' il risultato di una faida tra architetti, soprintendenti e direttori generali. E' del tutto sorprendente che anche l'*Istituto Centrale per il Restauro* non sia dotato di un impianto di disinfestazione: ebbene proprio alcuni direttori generali e soprintendenti sono stati del tutto indifferenti alla prossima distruzione della camera di disinfestazione più importante d'Italia.

- Il Museo - nonostante l'unicità scientifico-culturale, riconosciuta anche ai massimi livelli internazionali - di fatto non è operativo in rapporto alla sua potenzialità, per la perdurante mancanza d'assegnazione di fondi, originata da varie contingenze e l'assenza forzata - malgrado ripetute sollecitazioni, interne ed esterne - d'ogni iniziativa pubblicitaria, prevista o prevedibile dalla struttura ministeriale, a favore del Museo medesimo.
- Insufficienti, inadatti ed antiquati risultano l'allestimento e l'illuminazione delle sale.
- I lavori di climatizzazione, attualmente in corso, non sono stati preceduti da alcun progetto e appaiono frutto di improvvisazione. La mancata climatizzazione degli ambienti museali ha provocato negli anni e continua a provocare numerosi danni, tutti documentati e denunciati dalla direzione, e che si concretano in veri e propri danni al patrimonio dello Stato.
- Nessuna proposta, formulata dalla direzione museale per l'acquisto d'importanti strumenti musicali storici, è stata accettata dai competenti uffici ministeriali.
- Per ragioni difficilmente identificabili, non risulta mai autorizzata nessuna delle tante mostre proposte dalla direzione del Museo, inerenti alla materia organologica.

Questa lunga drammatica vicenda che ha coinvolto e coinvolge il Museo Nazionale degli Strumenti Musicali sembra come preconizzata, quasi cento anni fa, in una amarissima lettera del 7 dicembre 1915, da Ferruccio Busoni: "Quando l'arte è applicata alla burocrazia, quando è pretesto a modestissimi uomini per assurgere a dignità che madre natura non ha loro consentito, quando un istituto può essere considerato come palestra per autogratificazioni di mediocri, allora l'arte diventa una bottega speculativa dalla quale a ragione gli artisti veri e sani debbono stare lontani".

Che cosa fare, allora?

Forse è il caso di seguire il consiglio di Ferruccio Busoni e abbandonare il campo. ■

**Antonio Latanza è Direttore del Museo nazionale degli strumenti musicali - Roma*

Un dibattito ancora attuale

Quale volto avrà l'opera

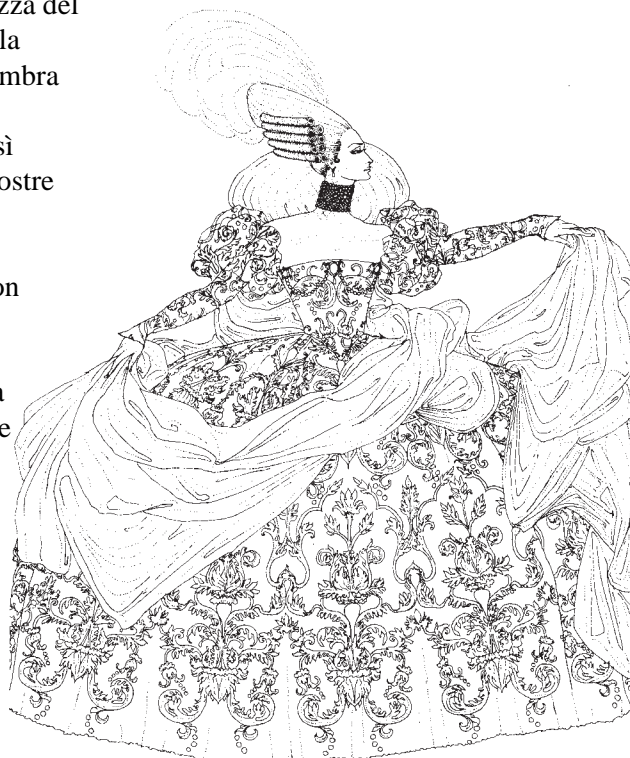
L'opera è morta o gode di ottima salute? Intorno al futuro dell'opera discutevano, su invito di Piano Time, giusto vent'anni fa, nel 1988, cinque musicisti italiani che con l'opera si erano già cimentati, e taluni anche più d'una volta. E poi a Stockhausen, autore del monumentale ciclo 'Licht', in quegli anni rappresentato alla Scala, mandarono a dire... e Stockhausen rispose.

MARCO TUTINO

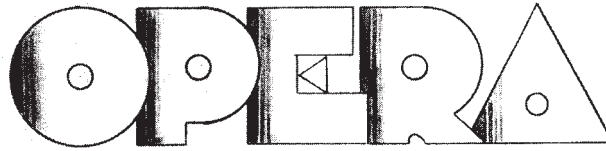
Come tutti sanno il genere "Opera" è nato in Italia. Pur essendo stato esportato e pur avendo subito modifiche e mutazioni legate alle diverse culture "adoptive", credo sia lampante la constatazione che la tradizione italiana precisamente individuabile nei soggetti, nel modo di costruire i libretti e infine, ovviamente, nella versificazione della nostra lingua, rimane quella che più corrisponde alla completezza del genere "Opera", quella in cui la definizione di Opera Lirica sembra trovare il più alto grado di pertinenza. Una tradizione così fittamente intrecciata con le nostre vicende da essere in qualche modo protagonista causale di avvenimenti socioculturali, non solamente quindi un risultato artistico. Non si può comprendere nulla della storia e della cultura del nostro paese senza conoscere l'Opera, da Monteverdi a Puccini. Non si dovrebbe potere, a mio giudizio, esercitare nessuna funzione di pubblica responsabilità, dalla Presidenza della Repubblica al più sperduto assessorato allo sport e tempo libero, senza essere

prima sottoposti ad un severo esame delle conoscenze e direi della consapevolezza di cosa sia l'Opera; un esame della esistenza del nostro patrimonio intellettuale del *sentimento* dell'Opera. Tuttavia, dalla "Turandot" e mettendo tra parentesi il regime e la guerra, questa tradizione oramai vecchia di più di due secoli subisce una battuta d'arresto di circa 40 anni nei quali pur essendo parecchie le produzioni operistiche, o le medesime

non riescono a sollevarsi qualitativamente da una nostalgica routine, oppure vengono emarginate da una cultura ufficiale che tende a rimuovere l'idea di Opera Lirica dal più generale contesto di ciò che è omologabile ad una mutata definizione di progresso artistico. Le cause di questo rigetto, del quale la nostra educazione musicale risente ancora oggi i guasti, sono evidentemente complesse, ma una cosa è certa: il teatro d'Opera ha sempre richiesto alla musica la capacità di costituirsi in un linguaggio di sintesi,



Bozzetto di Massimo Gasparon



nella fusione di generi
anche socialmente
differenti e con una forte
tensione verso la necessità

di stimolare le aspettative del pubblico; un
linguaggio altamente propositivo ed anche
pragmaticamente forzato al suo scopo.

Apparentemente l'esatto contrario di qualsiasi
poetica musicale colta dal dopoguerra agli anni
settanta inoltrati, escludendo forse i minimalisti
americani.

Questo discorso mi serve per chiarire meglio il
punto di partenza di chi oggi si riavvicina all'Opera
ponendosi in rapporto con le sue peculiarità, e
credendo allo stesso tempo nella capacità della
musica operistica di svolgere una benefica funzione
per il linguaggio musicale tout court.

In quest'ottica va anche vista la questione, negli
ultimi anni così frequentemente dibattuta, della
riappropriazione o comunque dell'interesse verso il
panorama vario e composito della musica extracolta:
non già, come molti si ostinano per comodità a
pensare, in funzione di facili ammiccamenti o di
una non ben precisata "captatio benevolentiae" nei
confronti di un pubblico creduto facilone e
sprovvisto, ma proprio nella convinzione che un
linguaggio che aspira alla sintesi e alla
"universalità" non possa ignorare, anche e
soprattutto dal punto di vista teorico, il 90% della
musica oggi prodotta nel pianeta (anche senza tener
conto degli enormi mezzi di diffusione che questa
percentuale possiede).

È chiaro che l'Opera difficilmente potrà divenire un
grande spettacolo di massa paragonabile al cinema o
anche al musical anglosassone; ma è di questi ultimi
anni la ricostituzione di un corpo sociale che
dell'Opera — intesa ancora come tradizione —
sente un rinnovato bisogno a patto che quest'ultima
sappia cogliere quelle innovazioni soprattutto
interpretative che oramai hanno sostituito la routine
deleteria attraverso la quale si mortificava ogni
speranza di vivificazione; credo che a questo
pubblico gli Enti Lirici dovranno rispondere anche
sul piano delle novità, e sarà, a mio parere, sempre
più difficile ingannarlo con la scusa della
inamovibile "difficoltà" dell'arte contemporanea, a
meno di non perdere un'altra volta un appuntamento
in realtà non procrastinabile.

Non vorrei che da queste considerazioni si potesse
dedurre che sia possibile coltivare un'idea
dell'Opera sclerotizzata al modello ottocentesco;
non penso affatto che si tratti di un esempio
riproponibile al pubblico di oggi. Anzi, è proprio
l'aggiornamento del linguaggio operistico la
scommessa su cui si dovrebbero concentrare gli

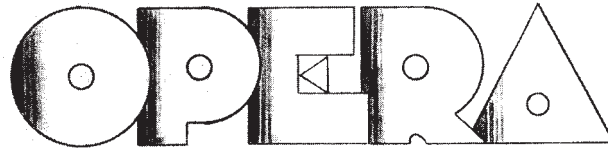
sforzi. Ma conservando le
motivazioni ideali e
poetiche che giustificano la

necessità di un genere altrimenti abbandonabile al
suo destino.

Chi pensa infatti all'Opera come ad un business in
cui quello che conta sia sbattere sul palcoscenico di
un Ente Lirico musica già composta per altri fini,
testo eventuale scritto magari in prosa dopo la
musica e vagamente strillato da non ben precisate
vocalità in declino, il tutto illustrato da alcune dotte
dissertazioni sulla profondità e ineffabilità del
suddetto messaggio, e supportato da una appropriata
regia che ne giustifichi in qualche modo quel poco
di senso, allora prenderà una brutta cantonata.
L'Opera Lirica è una faccenda maledettamente seria,
direbbe Philip Marlowe, che non sopporta il bluff.
Chi non si preoccupa di affrontare problemi quali la
storia da raccontare, la drammaturgia, la
versificazione italiana applicata al ritmo musicale
con tutti i corollari semantici derivati, la vocalità e i
suoi infiniti dettagli tecnici di estensione, appoggio,
emissione, zone particolari o addirittura note
particolari, il peculiare linguaggio musicale che la
storia dell'Opera ha dimostrato nascere dalla
necessità di risolvere questi ed altri problemi che
appartengono comunque a quello più generale della
comunicabilità e necessità della Musica Operistica
di essere metalinguistica; insomma, chi non l'ama,
chi non ha il talento innato necessario, chi non ci
crede, chi non conosce il Rigoletto a memoria per
favore, scriva sinfonie. Non è obbligatorio essere
operisti; non è nemmeno considerato molto fine.
Mi dispiace invece di non aver molto da dire sul
signor Stockhausen, pur avendo visto ambedue le
produzioni del Teatro alla Scala che lo riguardavano.
Egli, per sua stessa ammissione, odia da sempre il
genere opera; e infatti i suoi lavori coerentemente lo
dimostrano, al di là della loro qualità intrinseca sulla
quale non sono la persona giusta per dare un
giudizio pertinente, facendo io un altro mestiere. Mi
piacerebbe quindi illustrare la concezione che
Stockhausen dovrebbe avere dell'Opera, ma appunto
pare che non ne abbia alcuna: se non quella, simile a
molte altre di altrettanti suoi colleghi, della
rappresentazione della sua presunta impossibilità, o
ancor peggio, morte. Sulla qual cosa oramai si
potrebbe anche sorridere, se non fosse così
terribilmente costosa.

CARLO PEDINI

In un colloquio di pochi mesi fa Lanfranco
Mencaroni obiettava a certe mie considerazioni
sull'impossibilità di perpetuare oggi lo spettacolo



lirico, il dato di fatto che l'opera abbia comunque trovato i suoi cultori anche in questo secolo,

dimostrando la vitalità che io gli contestavo al di là di qualsiasi pregiudiziale storica e estetica. Più precisamente la conclusione era quella di non poter censurare in partenza una forma così ricca e complessa che nel tempo aveva sempre dimostrato di trovare gli stimoli e le motivazioni della sua esistenza.

In effetti quando si parla di opera si possono intendere cose diverse: da un lato l'esperienza melodrammatica per così dire "italiana", dall'altro il teatro in musica in genere. Tutto sommato resto della stessa opinione per quanto riguarda il primo caso (pur con le precisazioni che seguiranno), ma certo dovrei tener fuori dal discorso le varie esperienze che da Wagner in poi hanno segnato la storia dell'opera negli ultimi cento anni; esperienze che (mi riferisco al teatro di Strauss, di Berg, di Schoenberg, di Debussy, di Bartok, di Hindemith, di Sciostakovic, e così via fino ai "nostri" Manzoni, Sciarrino, Nono e perfino Donatoni), pur non seguendo il filo di uno stesso discorso e quindi molto diverse l'una dall'altra, trovavano comunque nel proprio tempo, se non addirittura in se stesse, le ragioni della loro presenza.

Chiaramente sotto quest'ottica il discorso sull'opera resta tuttora aperto, anche perché, in questo campo, le dichiarazioni di principio prima o poi finiscono immancabilmente per essere smentite dalle opere stesse. Tuttavia alcune considerazioni vanno pur fatte: innanzi tutto le tentazioni che il teatro esercita nei confronti di chi con esse viene in contatto possono essere particolarmente insidiose per il compositore. Ed in realtà quelle suggestioni in cui la finzione assurge a norma comportamentale, finiscono spesso per coinvolgere anche chi dovrebbe rivestire un ruolo critico e consapevole di quanto sta al di là dello spettacolo in sé. A questo proposito ho pensato molte volte che non ci sia affatto una reale richiesta di nuove opere da parte del pubblico lirico. Piuttosto ho la sensazione che ci siano alcuni compositori smaniosi di giustificare in questo modo la loro voglia di tuffarsi in quel mondo che era stato di Verdi e di Puccini. Niente di male in tutto ciò, per carità!, solo che queste voglie non dovrebbero fare a cazzotti con la storia. E quando, a questo proposito, vengono tirati in ballo i nomi di Rota e di Menotti a dimostrazione di una supposta continuità fra la (incontestabile) fine dell'esperienza melodrammatica italiana e certe (inspiegabili) operazioni neoveristiche di questi ultimi anni, si sente, francamente, puzza d'imbroglio. Al contrario

certi temi, se non addirittura certe formule, potrebbero essere

riaffrontati con spirito critico e quindi con diverse motivazioni (valgano, in altri campi, gli esempi di Borges e di Balthus), ma sempre con l'onestà di ammettere di avere a che fare con qualcosa che appartiene ad un mondo scomparso. Certo, trovare gli stimoli e le motivazioni adeguate non sarà compito facile, ma, in definitiva, nessuno si aspetta produzioni copiose e forse il dato distintivo fra lavoro e lavoro potrebbe giocarsi anche sulla pertinenza di quegli stimoli e quelle motivazioni.

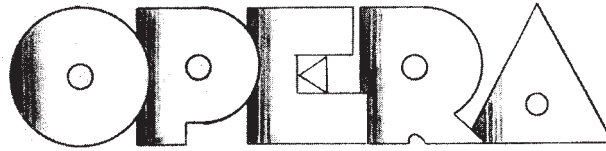
Vorrei eludere il cortese invito di Piano Time ad accennare un giudizio sull'opera "Licht" di Stockhausen. In verità ho avuto modo di assistere all'esecuzione scaligera di "Donnerstag" nel suo allestimento di alcuni anni fa, esperienza che, in tutta franchezza mi ha dissuaso dal seguire altre "giornate" del ciclo. Posso solo dire di essere stato impressionato non tanto dalla concezione scopertamente wagneriana del progetto quanto dall'ammirevole fiducia nel proprio stato di salute dello Stockhausen: considerando che nel 2000, anno in cui prevede di terminare il lavoro, avrà passato i settanta, non ci si può che rallegrare per lui!

LORENZO FERRERO

C'è chi dice che è morta, c'è chi dice che è solo addormentata. C'è chi dice che non è mai stata così bene. Ognuno dice la sua, il che vuol dire che l'opera oggi ha quantomeno un suo momento di attualità.

La mia personale opinione è che comunque bisogna guardarsi da un entusiasmo che fa di tutte le erbe un fascio, considerando opera tutto ciò che sotto questo nome viene prodotto da teatri, appunto, dell'opera. L'opera va presa sul serio. E prenderla sul serio significa soprattutto accettare le sue caratteristiche di "genere": un particolare rapporto tra musica, scena e testo regolato da una serie di equilibri che non permettono ad alcuna delle componenti di prendere, se non temporaneamente, il sopravvento. Elemento centrale di mediazione è il canto, un tipo di canto che grazie alla sua *astrattezza*, legata alla capacità dell'interprete di impersonare un ideale di suono, rende tale equilibrio riproducibile da un'opera all'altra in esecuzioni e versioni diverse. Altro non meno fondamentale elemento è la narrazione, senza la quale il raggiungimento di un qualsivoglia equilibrio sarebbe privo di scopo e di senso. Non meno essenziale è la capacità di

comunicare ad un pubblico che non ha né le caratteristiche del gruppo ristretto di iniziati, né



cambiare anche grazie alle opere nuove, se avessero la circolazione che il loro esito eventualmente merita.

l'ampiezza di quello degli stadi, ma le dimensioni civili (legate ad una idea della "città" che lungi dallo scomparire si va oggi riscoprendo) dei teatri.

La vitalità dell'opera è rappresentata dalla vitalità del repertorio stesso, che si riverbera anche sul cinema e addirittura sulla pubblicità. Il repertorio non è omogeneo, e l'opera ha subito nel corso del tempo numerose crisi (quasi esiziale quella degli anni sessanta dell'Ottocento, in Italia). Tuttavia ha saputo rinascere e rinnovarsi senza rinnegare le proprie caratteristiche basilari, ma dando nuove regole e definizioni al gioco di convenzioni attraverso cui si concretizza la sua esistenza. L'opera "moderna" (esclusi non a caso i lavori entrati in qualche modo in repertorio come il *Wozzeck*) è invece caduta in un pericoloso tranello: quello di pensare che il rinnovamento dell'opera passasse per il suo superamento e annullamento come "genere", cioè per la negazione o l'assenza o il ribaltamento di uno degli elementi sopra elencati.

Quanto sia fatale l'errore è dimostrato dall'inesistente interesse del pubblico, e per la verità della maggioranza degli stessi musicisti, verso una intera generazione di esperimenti che si sono immediatamente rivelati tali, e subito dimenticati. Complementare errore del l'opera non "moderna", che tuttavia sopravvive meglio nei repertori, è stato di credere che l'ultima combinazione di convenzioni (verismo) fosse quella definitiva.

Invece il genere dimostra oggi una vitalità che va aldilà di ogni previsione: se il cinema che si credeva l'avesse sorpassata è stato a sua volta soppiantato dalla televisione, se il teatro è in grave crisi di pubblico, l'opera rimane l'unica forma di spettacolo dal vivo a conoscere una crescita, grazie al mai perduto fascino di rito e, perché no, anche alla sua spettacolarità.

Ciò vale anche per le opere nuove, da quando una giovane generazione di compositori è tornata appunto all'opera come "genere". Il pubblico non fugge più, anzi rimane e applaude, o quantomeno è in grado di giudicare. Il pubblico dell'opera, s'intende. Perché sono possibili altri pubblici, anche se rimane tuttora da dimostrare. E se una dimostrazione viene non è certo dalle antiopere fatte dentro i teatri dell'opera, coi loro fondi e coi loro abbonati.

Che l'attuale pubblico dell'opera sia il pubblico ideale non è affatto detto: ma va detto che è cambiato e continua a cambiare. E potrebbe

Così com'è cambiato grazie a nuove regie, a direzioni d'orchestra qualificate, allo stesso allargamento del repertorio.

Tuttavia rimanendo pubblico dell'opera, e non di qualcos'altro.

Il fatto è forse che fra le molte prime esecuzioni ci sono ancora troppo poche "opere" per convincere tutti. Ma il fatto veramente grave è che le decisioni degli enti lirici nostri e altrui non dipendono nella scelta delle opere nuove dalle stesse considerazioni che valgono per il repertorio.

Quanto alle giornate di Stockhausen non credo che un compositore vivente sia la persona più qualificata a dire la sua su un compositore vivente. Chiunque abbia sentito qualcosa di mio può facilmente pensare che le detesto. E con ciò?

Posso fare tuttavia qualche disordinata osservazione di contorno.

Da anni a questa parte La Scala sembra voler accreditare un'idea dell'opera nuova che non corrisponde alla realtà internazionale: fra gli assenti Glass, Henze, Reimann.

Nessun teatro al mondo, e tantomeno in Germania, ha ripreso un'opera di Stockhausen, né ci sono notizie in tal senso.

La scelta di Stockhausen non è fra le peggiori: il fascino "pop" del personaggio assicura almeno una certa curiosità del pubblico.

Finché dura.

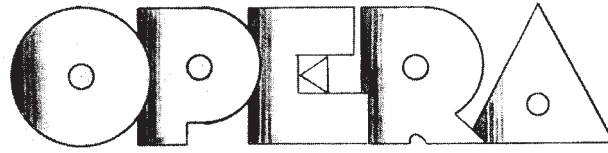
ADRIANO GUARNIERI

Trovo quanto meno straordinario, che si parli tra i compositori d'oggi di Opera, e che dal suo concetto ottocentesco (esaurito sotto ogni aspetto lo si voglia analizzare) stia *nascendo gradualmente* un nuovo ed attuale modo di intenderla.

Questa sorta di 'tavola rotonda' ne è un esempio lampante; e cioè che un teatro musicale non può spegnersi.

Personalmente non ho mai sentito in crisi il rapporto musicateatro, anche negli anni '60 '70. Basti pensare allo straordinario ed affascinante periodo della "*musica gestuale*": *germe storico* di ciò che oggi si va delineando (con più chiarezza) verso la realizzazione di nuovi "percorsi teatrali".

Fu Malipiero a sconvolgere una logica formale di teatro preconstituito riproponendo l'antico ed inquieto problema di rifondarlo alle radici, prima ancora dei "significati".



Maderna anticipò una logica “visiva” di percorsi (*Iperion*).

Manzoni coglie nel proprio teatro il valore della fusione armonica dei linguaggi, potenziandone i valori espressivi. Bussotti, non ha mai scisso nelle sue composizioni teatrali e non il fascino della “corposità” del suono nel senso più dinamico del termine (traiettorie, percorsi gestualità) aggiungendovi anche quel sostegno “accordale” che ancora pareva impossibile ridare alla parola cantata. Per non parlare di un teatro “di impegno politico”, statico, ma vero ed immediato. Sino... al *Prometeo*. Il *nonteatro in senso assoluto*. Una “cantata” compiuta da una forma ad archi, entro le cui “navate” il rapporto suonoparola (acusticamente proiettato per traiettorie) rimbalza sino a raggiungere limiti di percettività “estatici”.

Dopo questo punto apice (a mio avviso) si può tentare gradualmente la strada “inversa”; alla ricerca cioè di un rapporto funzionale anche con l’immagine, con lo spazio e con l’azione. Per il momento accontentiamoci della “azione”, intesa come “suono” che “agisce od interagisce”. Scatterà poi inevitabile (ma solo con tenace ricerca) il rapporto “mobile ed asincrono” fra suonospazioimmagine: e qui i mezzi multimediali cambieranno senza dubbio il senso di Opera: da non intendersi più solo teatralmente conclusa. Infine la ricerca più importante: sulla vocalità.

Se il mezzo visivo diventerà vero ed un tutt’uno con il suono la voce non potrà più suonare “come falsa”: cioè *impostata*. Callas, Berberian, Mina: mi diceva un musicologo tempo fa azzeccando con giusta intuizione le mie preferenze vocali di oggi e la strada della mia ricerca sulla voce.

La voce impostata falsa tutti i vari aspetti sonorooperistici. A mio avviso ha gli anni contati. E se avremo cantanti non più tradizionalmente impostati sarà ancor più “vera” una rinascita dell’Opera proprio nel suo dato comunicativo più importante: la voce e la parola.

Stockhausen credo abbia lavorato verso una direzione diversa rispetto a quella italiana. Ho voluto citare fonti dirette della nostra storia musicale contemporanea perché mi sembra che essa prediliga, rispetto alla ricerca tedesca, un’indagine sul suono e dunque sulla duttilità della voce.

Il Teatro di Stockhausen come constatato a Milano vedendo una delle sue “giornate” alcuni anni fa, mi sembra fatto di ricerca sui significati e sui “simboli”. Cioè una concezione molto wagneriana: di “sintesiesistenziale”.

Il “simbolo”, predetermina l’uso “teorico” della voce. E di conseguenza anche la tecnica strumentale

si pone sempre come ricerca “di linguaggio”. Tutto l’impianto strutturale rimane il perno

fondamentale nella concezione di Stockhausen, essendovi percepibile ancora il rigore costruttivo (quasi contrappuntistico) a ritroso... sino a Bach. Dunque una posizione lontana rispetto alla nostra, ma pur affascinante.

Certo a mio avviso il fascino della voce, se nuova, se vera, se immediata... rimarrà il richiamo maggiore nell’Opera come ieri, anche oggi e sicuramente anche domani.

GIORGIO BATTISTELLI

Oggi tutti parlano di tutto. L’Opera è un argomento saturo di parole antiche, moderne, postmoderne, e inventate, che rendono impossibile qualsiasi tentativo di delinearne la forma, l’odore, il colore e le dimensioni, L’accettazione passiva dell’informazione sull’Opera non ha altra funzione che quella di promuovere una omogeneizzazione della cultura. Il brivido dell’avvenimento si è sgretolato sotto i colpi della promozione e dell’autorappresentazione. Oggi non si è più in grado di giudicare il bello e il brutto, ogni compositore vive nella profonda convinzione di essere l’unico portatore sano di verità.

Ma quante sono le verità?

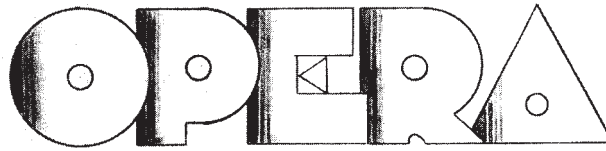
La Redazione di Piano Time ha invitato sei compositori (tra cui lo scrivente) a fare il punto, o i punti, sulla situazione attuale. Andiamo per ordine alfabetico.

La verità per Claudio Ambrosini (che non ha ritenuto di rispondere, n. d. red.) è quella di relazionarsi alla musica come Armando Verdiglione si relaziona alla psicanalisi. Quella del sottoscritto è una verità che attualmente appartiene a una dimensione frattale.

Quella di Lorenzo Ferrero è iperglicemica, quella di Adriano Guarnieri ha una densità del rosso sangue, quella di Carlo Pedini è legata con un capello al parrucchino di Pippo Baudo, e, per finire, quella di Tutino Marco ha la verità tipica degli adolescenti ex studenti della Montessori.

Giovani e vecchi, ricchi e poveri, tutti si contribuisce alla proliferazione del reale. È chiaro che il reale dei ricchi è diverso da quello dei poveri, entrambi fortemente intolleranti e indifferenti verso lo stesso reale.

Esiste un *reale simulato* che è quello maggiormente diffuso, e il *reale mutante* tanto caro ad alcuni compositori che dagli anni dell’impegno politico si è



sviluppato, evoluto, mutato in una forma di impegno che si modifica in tempo reale e si immerge

totalmente nell'ideologia della tecnologia.

L'invenzione della tecnologia e dell'oggetto musicale immateriale è corteggiata in particolare modo dai compositori già rivoluzionari che hanno ormai riposto il loro costume e si son tolti l'orecchino alternativocreativo per essere più aderenti alla realtà.

L'esplosione della tecnologia ne ha provocata un'altra che è quella dei generi musicali che a loro volta ne hanno provocata ancora un'altra caratterizzata da una crescente e generale intolleranza per l'altro.

C'è sempre più intolleranza tra i serialisti e i neotonalisti, tra l'Islam e l'Occidente, tra gli israeliani e i palestinesi, tra iracheni e iraniani, i critici musicali cossuttiani sono sempre più intolleranti nei confronti di tutto ciò che è diverso. Il compositore moderno, oggi, usa i media come materiali strutturanti per la sua prassi compositiva. L'Opera viene imposta attraverso più o meno sofisticate violenze per l'immaginazione. La tragedia dell'ascolto o la tragedia dell'immagine, della rappresentazione, è sempre una oscenità quando non c'è spettacolo e illusione.

Spesso l'Operaoggetto viene sostituita dal compositoresoggettoattore che emette messaggi simulando l'Opera. L'informazione sul compositore prima, e l'informazione sull'Opera poi, sono più importanti di un eventuale valore intrinseco dell'Opera stessa. Un'importante operazione pubblicitaria sull'Opera devitalizza l'ascolto e la visione provocando frustrazione allo spettatore ipertrofico di informazioni e comunicazioni dati dall'emittente compositore.

Il motto hollywoodiano è stato recepito: "STARE AL POSTO GIUSTO AL MOMENTO GIUSTO" L'opera può essere semplicemente enunciata con tutti i messaggi che sono richiesti al momento. Il compositore, sia ricco che povero, crea la propria immagine pubblicitaria con una cura oscena che genera strategie inesplorate.

L'attività compositiva e concertistica di Karlheinz Stockhausen in questi ultimi anni si è ulteriormente sviluppata sulla grande arcata temporale.

Nell'Opera *Donnerstag aus Licht*, Stockhausen ha dimostrato ancora una volta la sua notevole capacità ad individuare campi proiettivi.

L'attuale opera stockhauseniana si sviluppa all'interno di un laboratorio familiare, o di una famiglia laboratorio, in cui i risultati di una ricerca musicale di gruppo divengono punti cardine

dell'attività compositiva del capo famiglia. I media stanno lavorando da anni a pieno ritmo per imporre

con atti di terrorismo culturale il mega silenzio di Eschilo e i viaggi musicali misticometropolitani concepiti come Opere modulari (da serials americani) da poter sfruttare per anni. Credo che la creatività debba essere contraddittoria nella sua convivenza con i diversi materiali da cui viene sollecitata. È oltre l'esperienza, oltre la pornografia, oltre l'indifferenza, che possiamo trovare delle nuove e necessarie possibilità di pacifica convivenza. Andando oltre la distanza della diversità che si potrà cogliere la felicità dell'espressione dell'immaginazione.

E l'assenza del poeta che non permette ancora alla *Vecchia Testa Vulcanica* di poter scrivere una *Fase Terza* della musica moderna.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Caro Direttore, Lei chiede una mia opinione sui testi dei 5 autori che hanno scritto a proposito della mia opera. Sarebbe stato sensato interpellare autori che avessero viste tutte le tre opere DONNERSTAG, SAMSTAG e MONTAG aus LICHT; invece, i loro testi dimostrano che questa conoscenza manca.

È errata e superficiale l'asserzione che le mie opere abbiano un rapporto con le opere di Wagner. Il giudizio è inequivocabilmente extramusicale. Un giudizio basato sul contenuto musicale dimostrerebbe esattamente il contrario.

È altrettanto sbagliato sostenere che nessun altro teatro abbia rappresentato LICHT: DONNERSTAG è stato messo in scena nel 1985 alla Royal Opera House di Londra (Covent Garden) per l'inaugurazione della stagione (nella storia di questo teatro non era mai successo che la stagione venisse inaugurata con un'opera contemporanea). Per tutte le rappresentazioni, i biglietti erano esauriti. Nel corso di una conferenza stampa internazionale, la direzione della Royal Opera House ha affermato che l'allestimento di DONNERSTAG era stato quello di maggior successo della stagione e che l'opera sarebbe stata ripresa, non appena il teatro avesse terminato i lavori di restauro.

Nel 1991 il Teatro dell'Opera di Amburgo metterà in scena 20 rappresentazioni di MONTAG aus LICHT. Il Sindaco di Palermo, nel corso di una conferenza stampa, ha annunciato che nel 1991 DONNERSTAG, SAMSTAG e DIENSTAG aus LICHT verranno rappresentate nei due teatri di Palermo. Anche il Sovrintendente del Teatro di Rio

de Janeiro ha confermato che MONTAG aus LICHT verrà rappresentato a Rio, sempre nel 1991. I teatri tedeschi (oltre 80) non hanno potuto rappresentare le opere di LICHT per il semplice motivo che devono utilizzare le loro compagnie stabili di cantanti e coristi; di conseguenza, non sono in grado di scritturare la compagnia per le opere di LICHT (tutti gli interpreti delle opere di LICHT sono stati preparati per le rappresentazioni al Teatro alla Scala in lunghi anni di prove e poi sono stati scritturati dal Teatro alla Scala). Questa situazione sta iniziando a cambiare solo molto lentamente. Non dimentichi che per MONTAG aus LICHT sono stati scritturati solisti americani, olandesi, belgi, inglesi, ungheresi, oltre che un coro misto olandese e un coro di 60 bambini ungheresi. Inoltre, per ogni opera di LICHT deve essere noleggiato per circa 2 mesi un impianto elettroacustico estremamente complesso (banco di missaggio a 40 canali, 24 altoparlanti con amplificatori, 16 trasmettitoriricevitori, 10 monitor tv, magnetofoni a 8 piste, ecc. ecc.). Soltanto il Covent Garden ha potuto mettere a disposizione queste apparecchiature e 6 tecnici, Per tutte le altre rappresentazioni, apparecchiature e tecnici sono stati fatti venire dalla Germania.

Per quanto riguarda la “rinascita dell’opera proprio nel suo dato comunicativo più importante: la voce e la parola”, basterebbe ascoltare le edizioni discografiche di DONNERSTAG e SAMSTAG aus LICHT. Dopo l’ascolto chiunque può provare che anche i compositori tedeschi (non soltanto quelli italiani) rinnovano l’opera per quanto attiene “voce e parola”. (Perché mai la critica musicale italiana avrebbe insignito l’opera DONNERSTAG aus LICHT del premio di “ migliore novità di musica contemporanea”?. Questi esperti devono proprio essere sordi!).

Cosa si intende per “famiglia-laboratorio”? È vero che in DONNERSTAG aus LICHT erano impegnati tre dei miei figli (su un totale di 14 solisti), in SAMSTAG aus LICHT due dei miei figli (su un totale di 13 solisti) e che in MONTAG aus LICHT mio figlio Simon suonava il sintetizzatore (su un totale di 21 solisti). Non dimentichi che ci sono più di 30 eccellenti cantanti, strumentisti, danzatori e mimi e numerosi esperti tecnici del suono che eseguono regolarmente e *a memoria* (alcuni di loro da 20 anni) le mie opere. Forse siamo una “famiglia”, ma in senso spirituale.

Amichevolmente La saluta il suo Karlheinz Stockhausen

L’Opera ieri e oggi

Vent’anni fa, Tutino, Ferrero, Pedini, Guarnieri, Battistelli, allora giovani compositori attivi nel teatro, discutevano sul futuro dell’opera che aveva fatto discutere. A loro si unì, in un secondo tempo, Karlheinz Stockhausen, recentemente scomparso, e del quale in quegli stessi anni si rappresentava alla Scala il ciclo ‘Licht’, perché chiamato in causa dai cinque compositori italiani ed anche per diritto di difesa.

Che cosa è accaduto nel frattempo? Qualcosa è cambiato? Innanzitutto altri soggetti sono entrati in scena, mentre fra i cinque allora attivi, qualcuno s’è tirato in disparte, qualcun altro ha cambiato idea, ed altri ancora s’è messo a sfornare opere allo stesso ritmo di Rossini e Donizetti. In verità sono più d’uno i compositori italiani che ogni anno sfornano da due a tre opere. Alcuni, per contrappeso, lavorano ad un ritmo più lento, più consoni ad una creatività che continuamente si rinnova a seconda dei soggetti, e le loro opere, prenotate con anni di anticipo, le destinano a grandi teatri, istituzioni e festival internazionali stranieri; dove alcuni nostri compositori non hanno mercato e forse nessuno li conosce. Una tendenza tutta italiana sembra stia diffondendosi, quella dell’impegno. In occasione della presentazione radiofonica di una novità – a proposito, la radio fa sempre da megafono – un noto autore, interpellato, sentenziava: basta con il postmoderno, basta con l’estetismo, è il momento di cercare un’anima per la musica (e per l’opera, come precisamente intendeva). Anni fa, alcuni compositori scrissero un ‘Requiem’ contro la mafia. Uno di essi dichiarò per tutti che era ora per il musicista di impegnarsi, visto che non lo avevano fatto i loro padri. Gli rispose a stretto giro di giornale il saggio Petrassi: chi sono questi ragazzotti che vogliono insegnarci la necessità dell’impegno a favore di telecamere ed a riscossione di Siae? Oggi, nel melodramma, si cantano soltanto temi sociali, si fanno denunce, si mostra l’attualità. Sembra sia nato un nuovo genere di melodramma, la ‘Social Opera’, e sembra anche che in questo genere di melodrammi alcuni teatri siano all’avanguardia, avendovi bandito il divertimento, la risata, il piacere estetico; sottovalutando il pericolo di scambiare il valore sociale del soggetto con il valore estetico, musicale e formale dell’opera. Altri invece preferisce la strada dell’invenzione: basta inventarsi una nuova formula: ‘musica per teatro senza parola’.



FOGLI D'ALBUM

Se Roma avesse La Scala

Lissner è stato un po' ingeneroso, alla vigilia di sant' Ambrogio 2007, secondo della sua campagna lirica italiana, quando ha presentato a tutti il 'Tristano' firmato Barenboim-Chéreau. Perché uno non va a dire, proprio quando rischiava di fare fiasco, per via delle agitazioni sindacali nella giornata simbolo del teatro milanese, che per lui " il nostro è un paese strano, dove chi rispetta la legge è guardato come uno stravagante, mentre il teatro ha bisogno di trasparenza.... E così non è stato con alcuni miei predecessori...". Che voleva dire? Forse che i suoi predecessori hanno agito nell' illegalità e senza trasparenza - dove il riferimento non può che essere a Fontana, visto che lui per ragioni anagrafiche non può sapere dei tempi di Badini? O forse voleva semplicemente dire che, in osservanza alle leggi vigenti in materia di lavoro, egli non poteva firmare il contratto integrativo con i dipendenti scaligeri, senza che venga prima rimosso legislativamente lo scoglio 'Asciutti'? Perché, allora, ha detto che gli aumenti 'produttivi' glieli concederà a febbraio, assumendo fin d' ora un impegno che, per i medesimi obblighi di legge, non può assumere in anticipo? Lissner dice questo solo dopo che lo sciopero è rientrato e il 'Tristano' di sant' Ambrogio si è salvato. Anche Lissner ha fatto né più e né meno che ciò che qualche volta hanno fatto i suoi predecessori, per salvare un sant' Ambrogio a rischio sindacale.

Poi Lissner ha parlato della sua idea di Scala, e ha detto che " per realizzarla occorre svincolare la Scala dal resto delle ribalte liriche e promuoverla a quel Teatro Nazionale che di fatto è. Come il Covent Garden, il Metropolitan, l'Opera di Vienna. Se si vuol fare una vera

politica d' apertura a nuovi pubblici - Lissner sogna una 'democratizzazione' della lirica, dove sia possibile per tutti entrare alla Scala con 15,00 Euro - occorre innescare coproduzioni, scambi internazionali, c'è bisogno di autonomia di gestione. So che questo non piacerà a tutti, ma la Scala non è paragonabile a nessun altro ente lirico. Qui siamo ad un altro livello, ed è giusto che questo venga riconosciuto. La mia battaglia per il 2008 sarà questa". Giusta battaglia, ma Lissner è sicuro di vincerla? Su quali alleati conta? Intanto Rutelli gli ha detto che lui da quell' orecchio non ci sente, e che di legge 'speciale' e di 'Teatro Nazionale' non se ne parla. Qui non siamo in Francia!

Pensa di poter contare su Veltroni, al governo o al Comune di Roma? Meglio che no. Veltroni, da una qualunque delle due possibili postazioni future (Palazzo Chigi o Campidoglio) gli direbbe che la Scala, sì che se lo merita il riconoscimento di teatro nazionale, ma anche l'Opera di Roma ha compiti di rappresentanza nazionale, e perciò se una legge speciale ha da farsi questa deve riguardare Scala e Opera di Roma. E non sarebbe la prima volta; di leggi speciali, in favore delle due fondazioni liriche, lo Stato italiano ne ha fatte tante per sanare i deficit dei due massimi teatri lirici della nazione, l'ultima proprio per La Scala, alla vigilia dell' arrivo di Lissner a Milano. Lissner , invece, tifa perchè La Scala sia tolta dal mazzo, e stia da sola in mostra, come una bella profumatissima rosa, ammirata ed invidiata da tutti. Ma se questo è ciò che Lissner vuole, l' unica possibile soluzione sarebbe che La Scala si trasferisse, armi e bagagli, a Roma, Capitale della Nazione ed anche sede del Teatro Nazionale. ■

Nasce il Festival di Stato

Spoletto dà i brividi



Il Festival di Spoleto, come lo vuole Rutelli, è il secondo anzi il terzo 'Festival di Stato' del governo Prodi, dopo quello di teatro ('napolitano') e il celebre Mito (festival settembrino delle città di Milano e Torino)

a cura della redazione

Da settimane, uno dei nomi in lista di attesa per qualunque incarico era quello di Ferrara Giorgio, trionfatore a Parigi, alla guida dell'Istituto Italiano di Cultura e fratello del più grande Giuliano. Era candidato alla Biennale, che è andata a Baratta, e lui ha ottenuto Spoleto. Il sig. Francis Menotti sarà(?) presidente onorario della Fondazione Festival. Francis, se ci avesse pensato prima a chiamare un direttore o una terna di direttori, non avrebbe fatto la fine che rischia di fare. Ora però il festival quasi certamente cambierà nome, perché quello antico è di proprietà dei Menotti, che tenteranno di cederlo al miglior offerente. Ma ciò che preoccupa di più dell'intera faccenda è che ora Rutelli - la politica - detti anche le linee artistiche di

un festival, tenendo a battesimo una nuova tipologia di festival, il festival 'ministeriale'; o, se si preferisce, 'di Stato'. In tempo di privatizzazioni. Gli intenti programmatici ed artistici del nuovo festival li ha enunciati il ministro Rutelli.

"Il passato glorioso del Festival di Spoleto ci obbliga a ricostruire quella fama internazionale di cui godeva, facendone una vetrina imparagonabile di prestigiose creazioni.

L'ambientazione che offre questa meravigliosa città darà alle produzioni culturali una visibilità insostituibile.

E' indispensabile coinvolgere nuovamente artisti di fama nel campo del teatro, dell'arte lirica, della musica e del balletto per proporci "riletture" del

grande repertorio. **Nomi celebri per la loro inventività, ma soprattutto per la loro curiosità. Registi cinematografici invitati a modernizzare l'opera lirica, registi di teatro invitati a reinventare i classici.** Apertura del festival anche ai più giovani. Il nuovo Festival deve rappresentare una chiave di libertà e una garanzia di altissima qualità. Lo Stato e le amministrazioni locali negli ultimi anni hanno realizzato numerosi interventi di recupero e rifunzionalizzazione di spazi di straordinaria bellezza architettonica, che si prestano all'utilizzo per le attività del Festival. Palazzo Collicola con la Galleria d'Arte Moderna, la Rocca Albornoziana, al cui interno è presente un grande teatro all'aperto; le sale del Museo del Ducato, i cui spazi si prestano all'utilizzo per mostre di arti visive; Palazzo Mauri, che entro l'estate del 2008 sarà restituito alla fruizione pubblica e che potrà essere utilizzato per le attività seminariali di ricerca drammaturgica. Le attività del Festival non saranno circoscritte alla programmazione delle settimane estive. Le date saranno concordate con gli enti regionali e a livello nazionale per favorire interazioni ed evitare negative sovrapposizioni. Il Teatro Nuovo di recente ristrutturazione, il Teatro Caio Melisso, il Teatro Romano, il Teatrino delle Sei con archi a volta di grande suggestione, l'Auditorium della Stella nell'ex Chiesa dei Santi Stefano e Tommaso, **costituiscono luoghi ideali in cui eseguire prestigiose produzioni culturali.** Gli spettacoli si svilupperanno in un'atmosfera speciale e stimolante perché, **ogni anno, sarà scelto un tema comune e portante, che indirizzerà le creazioni dei nostri maggiori ospiti.** Il nuovo Festival si aprirà alle altre culture, così spesso descritte nel cinema e così raramente rappresentate dal vivo. **L'Asia (con la Cina, la Corea, l'India e il Giappone), il Sudamerica, l'Africa (del Maghreb e del continente nero), le Caraibe: dei crogiuoli di originalità che ci regaleranno visioni insolite e stupende. Scopriremo i loro linguaggi: dalle marionette del "bunraku" giapponese, ai ritmi del Sudamerica, a quelli africani.** Spoleto dovrà dialogare, tramite coproduzioni e scambio di ospitalità, con altri Festival: Avignone, Edimburgo, Aix en Provence, Salisburgo, Venezia, Festival d'Automne, Madrid; consolidare i rapporti con Charleston. Ci proponiamo di istituire delle Accademie di ricerca drammaturgica contemporanea attraverso una serie di seminari, durante i quali riflettere sulla riutilizzo estetica di materiali all'origine previsti per altri scopi artistici: **l'adattamento**

teatrale di un romanzo o di una sceneggiatura, l'interpretazione musicale di un dipinto, l'uso delle arti visive nello spettacolo. Romanzieri, poeti, musicisti, registi collaboreranno tra loro per arrivare a creazioni comuni. Ogni anno i seminari saranno accompagnati da una riflessione a tema collegata a un paese, a un'area geografica-culturale, con mostre di arti visive e fotografia, rassegne cinematografiche ed altre espressioni creative.

I seminari, che saranno aperti al pubblico, animeranno la città per alcuni mesi prima del festival e si concluderanno con una serie di "rappresentazioni".

Grandi attori saranno invitati a recitare monologhi, poemi, romanzi, nella loro lingua.

Ogni anno presenteremo due maggiori produzioni (opera e teatro) e il concerto in piazza (con un grande direttore d'orchestra e una formazione strumentale di fama).

Il progetto per il nuovo Festival di Spoleto necessita di coerenza, di uno spirito comune che avvolga l'insieme dell'offerta. Questo non significa omologazione né banalizzazione, ma coesione interdisciplinare, orientata dalle scelte degli indirizzi tematici.

Ogni anno dedicheremo un evento speciale a una grande personalità e istituiremo un Premio Internazionale assegnato a un celebre nome della scena mondiale. In considerazione della valenza culturale, storica e artistica della cinquantennale esperienza del Festival dei Due Mondi, che ha proiettato la città di Spoleto alla ribalta della scena artistica mondiale, promuovendo la conoscenza dei più grandi talenti del novecento, si propone di conferire al sig. Francis Menotti l'incarico di Presidente Onorario della Fondazione.

Francesco Rutelli Ministro della cultura

P.S. Il ministro ha dichiarato poi che "si tratta di un passo decisivo, basato sulla concordia e l'ambizione di ricreare, nell'arco di alcuni anni, un appuntamento primario di rilievo nazionale e internazionale. Sostenere Spoleto è un dovere per il Ministro della Cultura, e nelle prossime settimane annunceremo altre importanti novità, prima delle quali l'idea di una nuova denominazione". Perdoni Rutelli, dica come stanno le cose. Il nome del festival deve cambiarlo per forza se non vuole una costosa azione legale da parte di Francis Menotti, che - come sembra - nel nuovo festival potrebbe accettare una presidenza onoraria, in cambio 400.000,00 Euro l'anno. ■

Incontro con Garsia fondatore del 'Brass Group' di Palermo

L'isola del jazz

Ignazio Garsia finì , qualche anno fa, sulle prime pagine dei giornali per una singolare protesta in favore di una legge sulla produzione Jazz in Sicilia, dove era riuscito a portare i protagonisti della storia della musica afroamericana: Dizzy Gillespie, Miles Davis, Art Blakey, Max Roach, Sun Ra, Ornette Coleman, Bill Evans, Michel Petrucciani, Dexter Gordon, Frank Sinatra, Pat Metheny, Sarah Vaughan.

di Elisabetta Castiglioni

Come inizia la sua avventura nel Jazz?

Avevo appena vinto il concorso nazionale per un posto di pianista dell'Orchestra Stabile Siciliana a Palermo... Erano gli anni '70 e decisi di metter su io stesso un'orchestra perché era più forte l'idea di produrre musica in quel tempo, nonostante la mia formazione accademica. Fu dopo avere ascoltato Woody Herman a Stoccolma...

Da subito ebbi difficoltà per ricercare qualche scrittura per mantenere in vita questa formazione, così pensai di cercare uno spazio per poter avere una sala prove e produrre concerti

- Fu così che nacque il Brass Group?

In effetti l'associazione, costituita insieme a musicisti ed intellettuali, prese il nome dalla sezione di ottoni, trombe e tromboni – in inglese BRASS appunto. Volevamo che l'Europa ci degnasse di attenzione e così partimmo in una cantina con arredi poveri, sedie scomodissime, vecchi tavoli ed un modestissimo impianto di amplificazione. Poco a poco la nostra cantina ebbe così tanto successo che divenne meta di molti siciliani mentre cominciavano ad arrivare i più grandi nomi della storia del Jazz. Charles Mingus, Dexter Gordon, Chet Baker, Kenny Clarke venivano con le loro formazioni in un locale dove ci stavano appena 200 persone.

Era il 1974. Due anni dopo, per ammortizzare tutti i costi, l'attività si irradiò in tutta la Sicilia e questo fu molto importante perché le sezioni 'distaccate' di Palermo diventarono associazioni con un proprio



Ignazio Garsia nei giorni della protesta

consiglio di amministrazione. Tuttora esistono realtà come il Brass Group di Trapani, di Messina, i quali della mia idea, tutto sommato, conservano solo il nome.

- Nel tempo l'orchestra del Brass è stata diretta dai più grandi direttori, tra cui Gil Evans, Carla

Bley, Toshiko Akioshi, Vince Mendoza, Bill Childs, Hernie Wilkins, Gunther Schuller....

E' scritto nello Statuto del Brass – proprio come per i Wiener o i Berliner - che sia l'orchestra ad indicare una rosa di tre nomi, e questo per evitare manovre di tipo politico... Attualmente il direttore è Dusko Goigovick...

- La vostra attività riuscì a modificare gusti e consumi musicali dei siciliani in quel periodo?

Avvenne una vera e propria rivoluzione culturale, nacque una sorta di 'isola del jazz'. La crescita del Brass permise, dopo alcuni anni, di trasferire l'attività nei teatri più importanti di Palermo, fino agli anni 90, quando realizzai che con la legge Bassanini - che riconosceva e conferiva autonomia agli enti locali - gli enti locali sarebbero diventati direttamente i promotori delle attività dell'unico genere che non era istituzionalizzato. I teatri di prosa avevano la propria fondazione, così come la musica lirica e sinfonica, ma non il jazz, che in certi ambienti era definito musica "extra-colta". Temetti che senza un provvedimento legislativo regionale il Brass sarebbe scomparso perché anno dopo anno venivano a diminuire i contributi per le nostre attività.

- Inizia così il suo calvario per una legge che riconoscesse al jazz la stessa dignità della musica lirica e sinfonica...

Furono presentati addirittura quattro disegni di legge; ma in 10 anni non arrivarono mai agli esami delle competenti commissioni legislative. Una legge che avesse riconosciuto pari dignità dal punto di vista produttivo al jazz era vista come un pericolo dagli ambienti conservatori.

E poi, con una legge che avesse riconosciuto dal punto di vista produttivo pari dignità e sovvenzioni a tutti gli ambienti musicali siciliani, altre regioni avrebbero fatto lo stesso e il generale sistema produttivo italiano avrebbe subito un gravissimo danno. Si temeva addirittura che anche il FUS avrebbe potuto ridursi.

- Ha avuto avversari in questa battaglia?

Direttamente o indirettamente molti, ma uno per tutti: il Barone Francesco Agnello, presidente del Cidim e dell'Associazione "Amici della Musica" di Palermo, che ha addirittura pagato un'inserzione sul giornale, per far conoscere le sue motivazioni per cui questa legge non doveva essere presentata al Parlamento Siciliano. La Regione – sosteneva il Barone - aveva bisogno di ben altro per produrre altre attività musicali...

- Qual era invece il suo pensiero sulla produzione?

Per me 'produrre' significava fare jazz con musicisti propri. E con questa idea chiara in mente,

nel mese di dicembre 2005 mi incatenai al pianoforte, in via S. Cecilia, a Palermo, accanto all'omonimo teatro costruito alla fine del Seicento, per il melodramma. Scelsi quel luogo perché pensavo che proprio quel teatro potesse diventare la sede elettiva dell'Orchestra jazz siciliana. Ma così non fu e non è mai stato. Palermo è una città servita in tutto e per tutto nel settore spettacolo: il Teatro Biondo per la prosa, il Massimo per la lirica, il Teatro Libero per l'innovazione, il Teatro Zappalà per il genere popolare... La domanda era "Cosa manca nella mia città"? Un teatro per le musiche di derivazione afroamericana. Quindi era automatico e naturale decidere quella protesta.

- Come andò a finire?

L'azione di protesta durò una settimana: tutta la città si riversò in quella strada, e molti vennero a manifestarmi la loro solidarietà. Poi ebbi un malore e fui ricoverato in ospedale (mi nutrivano in quei giorni solo di pochi liquidi grazie all'interessamento di un locale lì a fianco, "il Dottore del Brodo"). Dopo varie assicurazioni sul fatto che il disegno di legge sarebbe stato portato in Quinta Commissione legislativa, ancora nell'estate 2005, trasferii il pianoforte a Piazza Indipendenza (tra Palazzo d'Orleans - sede della Presidenza della Regione - e Palazzo dei Normanni - sede dell'Assemblea Regionale Siciliana) e lì restai addirittura tre mesi. Ottenuto il parere positivo della Commissione bilancio e con l'opinione pubblica solidale, il parlamento siciliano varò la legge che permetteva la trasformazione dell'associazione in fondazione a partecipazione pubblica, come sancì la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale, nel gennaio successivo.

- Qual è il senso della tua battaglia?

Nacque a quel modo, e per la prima volta in Italia, una fondazione di produzione di musica jazz. Nel maggio 2007 stilammo l'atto costitutivo per cui il Brass Group è ora fondazione a tutti gli effetti ed il suo presidente è nominato direttamente dal Presidente della Regione. Attualmente svolge attività di produzione con l'Orchestra Jazz Siciliana; attività didattica, attraverso la scuola che conta ben 400 iscritti; e finanzia il Museo del jazz dove si potranno ascoltare registrazioni storiche dagli anni Settanta ad oggi e dove stiamo allestendo anche nastroteca e biblioteca. La sede, lo ricordo, è il complesso monumentale dello Spasimo di Palermo.

- Ora che ha vinto la sua battaglia ha qualche altro obiettivo?

Uno solo, a cui tengo particolarmente... Mi impegnerò perché la nostra battaglia riesca a varcare lo stretto di Messina ed a raggiungere il continente. ■

Giovane musicista italiana racconta

La ragazza con l'arpa

Cronaca di due anni di viaggi della speranza e di incontri con musicisti italiani più o meno disperati ed in giro per il mondo in cerca di fortuna.

di **Enrica Di Bastiano**

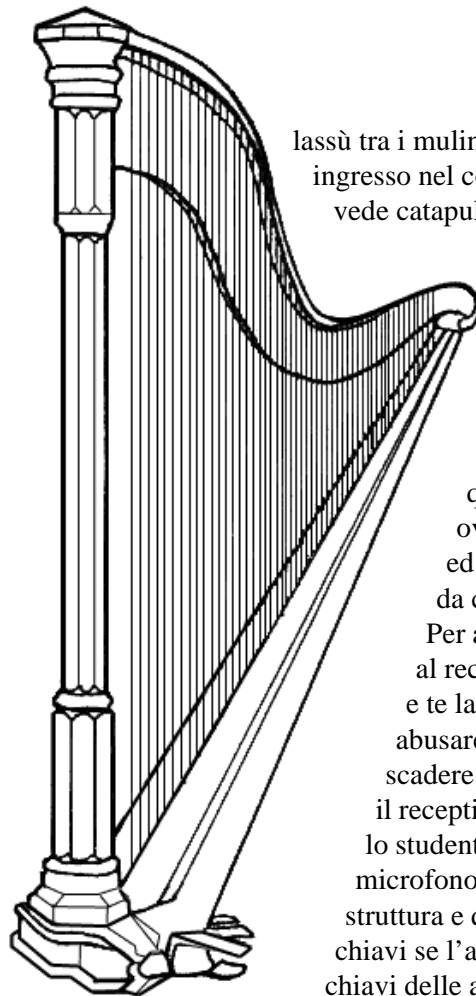
Se fossi stata la ragazza con l'orecchino di perla, invece che la ragazza con l'arpa, adesso sarei già stata immortalata pallida ed eterea dall'abile Vermeer e riposerei felice (e col torcicollo) nel museo di Den Haag.

Invece sono la ragazza con l'arpa, il torcicollo ce l'ho congenito, grazie al mio strumento e vi assicuro che a Den Haag ci sono andata. Non al museo, ma al Conservatorio a fare un'audizione che mi doveva permettere di studiare lì per il mio secondo anno del biennio superiore di strumento attraverso una borsa di studio Erasmus.

L'audizione l'ho fatta in un umido pomeriggio olandese di settembre, dopo un'estate di terrore passata tra studio e conseguenti masterclass e concerti a tema, sempre basate sui tre pezzi da presentare all'audizione...un'ossessione, insomma.

L'insegnante mi ha ascoltata, mi ha osservata, abbiamo parlato un po', ed alla fine mi ha accolto nella sua classe piena di arpiste e arpisti (!!!) promettendo di rivedermi ad ottobre, regolarmente ogni settimana. Lì a Den Haag ho un amico italiano in Conservatorio (il primo di una lunga serie di amici che costelleranno questa storia di musicisti in fuga dall'Italia e di belle speranze).

Dopo anni passati in Italia a studiare ha deciso di andare via, di tentare la fortuna all'estero, di studiare (ancora!) in un Conservatorio prestigioso fuori dall'Italia, in un paese che sicuramente ha da offrire di più del nostro nel settore musicale. Il mio amico mi dice che, tolta la pioggia (che sicuramente giova allo studio e alla concentrazione...) sta bene



lassù tra i mulini e i coffeshop. Il mio primo ingresso nel conservatorio straniero mi vede catapultata subito in un gioioso ristorante dove di tante parti del mondo (molti italiani, anche) bevono birra e mangiano hot dog.

Un signore in cravatta e computer sta dietro ad una bella reception (sembra quasi un hotel), computer ovunque collegati ad internet ed utilizzabili senza password da chiunque, divani, luci soft.

Per avere un'aula basta chiedere al receptionist che ti dice l'orario e te la prenota. Nessuno può abusare di un'aula perché allo scadere di un certo periodo di tempo il receptionist richiama prontamente lo studente inadempiente al microfono in filodiffusione in tutta la struttura e quello deve riconsegnare le chiavi se l'aula è prenotata da altri. Le chiavi delle aule, addirittura, hanno una

sorta di antifurto incorporato, se uno prova a portarle fuori suona tutto...però non vieni arrestato!! Né portato al tribunale dell'Aia che sta proprio lì di fronte.

Il mio amico mi dice che in Conservatorio c'è addirittura una figura, inesistente in Italia, che si occupa di ricevere le disponibilità degli studenti interessati a fare concerti e si preoccupa di trovare per i medesimi, occasioni di concerti, ovviamente pagati. Io trasecolo. Veramente esiste una cosa del genere? Insomma mi si prospetta un anno interessante. Il mio conservatorio mi finanzia con circa 600 euro al mese che agli occhi di uno studente

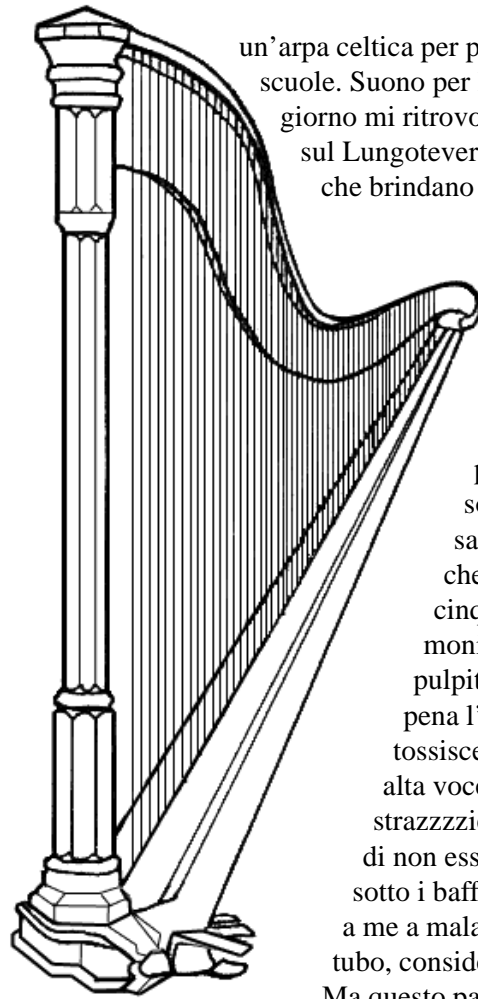
di musica (cioè uno sfigato per antonomasia) non sono pochi, e in effetti pochi non sono, considerato che le università 'finanziano' con circa 200 euro al mese. Se poi si considera che una casa in Olanda costa intorno ai 350, 400 euro al mese allora...non sono nemmeno tanti. Ma mi dico che è meglio così, che posso stringere i denti, lo devo fare, per cercare fortuna lì, per ottenere un lavoro in futuro, per trovare una sistemazione. Già, la sistemazione, il lavoro...parole grosse per una che vuole suonare l'arpa e pretende anche di mangiarci, in Italia.

Ma questo è solo l'epilogo di un'epopea iniziata qualche anno prima.

Mi diplomò in una afosa giornata di Luglio nel 2005, il caldo non lo sentivo, per l'emozione. Un anno dopo mi laureo, in tutt'altra materia, con buona pace dei miei genitori che, stando con i piedi per terra (e forse non a torto), mi consigliano di accompagnare lo studio dello strumento a quello dell'informatica per avere un lavoro un giorno, più possibilità di sopravvivenza, insomma.

Dal giorno del mio diploma ad oggi ho vissuto una piccola odissea personale, (che poi ho scoperto essere comune praticamente a tutti) alla disperata ricerca di un lavoro in ambito musicale, possibilmente con la mia arpa...possibilmente pagato, visto che in Italia suonare sta sempre più diventando sinonimo di beneficenza reiterata ai danni dello strumentista nonché autore della medesima. Che per traslitterazione vuole dire che nel nostro paese, allo stato attuale delle cose, essere strumentista coincide con l'essere masochista.

Mi barcameno tra insegnamento e borse di studio. Insegno nelle scuole private per 8 euro all'ora. Di borse di studio divento una collezionista, lavoro nella biblioteca provinciale, poi in quella del mio Conservatorio, guadagno qualche euro e puntualmente lo reinvesto in musica, masterclass soprattutto (la voce più pesante del mio magro bilancio) corde nuove, spartiti. Con quello che mi resta non ci pagherei una pizza il sabato sera. E infatti il sabato decido saggiamente di non uscire. I miei colleghi fanno tutti più o meno la mia stessa vita solo che a differenza mia si scontrano con molta più concorrenza. Insomma un'arpista ha dalla sua almeno il fatto di essere una rarità. Ho sentito tante messe di matrimonio negli ultimi 4 anni, con gioia - devo dire - perché monetizzi subito e con il minimo sforzo. Con i proventi dei matrimoni ho comprato



un'arpa celtica per poter insegnare nelle scuole. Suono per le cene, per i pranzi... un giorno mi ritrovo su una terrazza romana sul Lungotevere a suonare per dei russi che brindano col Cristal, cantando 'Nel blu dipinto di blu', un altro alle terme per allietare la colazione di Baudo e della Ferilli.

Le sere estive sono fitte di concertini nelle chiesette di montagna dei paesi abruzzesi, valide sostituti dei teatri che non ci saranno mai. Le vecchiette che vanno alla messa delle cinque sono costrette dai moniti che lancia il prete dal pulpito a rimanere al concerto, pena l'inferno. Qualcuna tossisce, qualcun'altra chiede ad alta voce "Quann finisc 'stu strazzzie" perché è sorda e crede di non essere sentita. Io suono e rido sotto i baffi, il flautista che è di fronte a me a mala pena riesce a soffiare nel tubo, considerata la situazione comica.

Ma questo passa la casa e questo ci mangiamo, anzi con questo dobbiamo mangiare. A fine estate il sonno è tanto, la schiena è rotta, un po' perché hai suonato troppo, un po' perché mentre tiri giù un'arpa da una macchina ti chiedi sempre perché quel giorno che hai fatto la domanda di ammissione al Conservatorio non hai pensato ad un leggero violino o ad un portabilissimo ottavino...I soldi (quei pochi che rimarranno, al netto di tutte le tasse che il nostro bel paese pretende!) non si vedono se non a gennaio, le amministrazioni sono lente a pagare e il musicista tira il collo volentieri fino all'anno nuovo, no?

Ottobre e Novembre sono lunghi e freddi, si insegna di nuovo, mi iscrivo nuovamente in Conservatorio per il biennio specialistico alla fine del 2006. Spero di avere qualche possibilità in più con un altro titolo di studio, ma anche di poter approfondire le mie conoscenze, mi aspetto tante cose, che in parte arrivano, in parte no. Il mio primo anno di biennio lo vivo intensamente, tante materie interessanti per me, inutili a detta di molti miei colleghi che dicono che dobbiamo suonare e non dobbiamo studiare teoria. Forse hanno ragione pure loro, comunque per una che negli ultimi cinque anni si è occupata di linguaggi di programmazione e algoritmi, le discussioni sull'Orfeo e sulla forma sonata sono "musica" per le orecchie. Prendo tutto quello che

c'è da prendere dal Conservatorio, faccio la domanda per l'Erasmus, inizio a rendermi conto che in Italia la situazione è troppo difficile e che per combinare qualcosa devo emigrare. Qui al massimo mi vengono offerti dei lavori in settori intermedi tra la musica e la gestione, segreterie artistiche, archivi musicali, ma ciò è dovuto più alla mia doppia qualifica che alla musica. Comunque io vorrei semplicemente suonare né insegnare, né fare l'impiegata. Audizioni, manco l'ombra, addirittura le orchestre giovanili per fare i corsi da professori d'orchestra richiedono esperienza pregressa (ma se ce l'avessi non farei l'audizione per suonare in un'orchestra che mi sfrutta e non mi paga o no?). Stranezze italiane.

Nel frattempo tento la via della Spagna, una mia collega è andata lì a fare l'Erasmus anche lei, italiana, diplomata giovane e brillantemente, brava e con esperienza in orchestra. Nonostante questo bel biglietto da visita, anche lei scappa dall'Italia e in Spagna trova la sua seconda casa. Allora io vado a Saragozza in Conservatorio, conosco l'insegnante di arpa, giovanissima, come tutti in Spagna (i vecchi non esistono!) utilizza le email e si rende subito disponibile per una mia visita. Il mio Conservatorio è convenzionato con il suo, magari, mi dico, potrò fare il mio Erasmus lì. Vado da lei, suono per lei, mi mostra il Conservatorio: è bello, è anche molto nuovo. Lei ha diversi alunni, gli chiedo se è vero che in Spagna c'è lavoro, fermento, perché così ho sentito dire in Italia. Mi dice che a lei non risulta, comunque mi sconsiglia di andare lì a Saragozza se ho intenzione di trovare lavoro e mi invita ad andare in Svizzera, la settimana dopo, lei fa un seminario là e mi dice di andare a seguirlo e a suonare con lei. Così il giovedì sono in Spagna, la sera sono in Italia, il Venerdì mattina sono in Svizzera, a Sion. Vengo a contatto con musicisti svizzeri e con un musicista italiano che si è trasferito lì, perché, mi dice, si lavora meglio. La Svizzera è il paradiso dell'insegnamento. Tutti insegnano perché tutti i paesi (anche Sion che ha solo 10.000 abitanti) hanno il Conservatorio, Sion, anzi, ne ha addirittura due. A mezzanotte il Conservatorio è ancora aperto, e rimane aperto tutti i giorni anche la domenica. L'italiano che è lì mi confessa di rimpiangere la gente italiana, il calore, il sole, il cibo...ma

non rimpiange, invece, la vita da musicista. E come potrebbe? Torno di nuovo in Italia, ormai è estate, cerco altri contatti per l'Erasmus, scrivo mail a tutte le professoressine di arpa d'Europa di cui riesco a rintracciare l'indirizzo su Internet. Alla fine riesco a stabilire un contatto con l'insegnante dell'Aia a cui propongo di incontrarci. Mi manda una mail con un appuntamento per tre mesi dopo, mi indica addirittura il numero dell'aula in cui mi devo presentare e l'orario, dicendosi contenta di potermi conoscere.

Quello che è successo in terra d'Olanda è già noto. Quello che non è noto è cosa sia accaduto in seguito. All'inizio di settembre sono in Olanda, alla fine di settembre vengo spedita in Francia dal mio Conservatorio. Un bellissimo viaggio in una graziosissima città, Strasburgo con un efficientissimo e modernissimo Conservatorio. Tutto è "issimo" al punto giusto insomma. Sono lì per partecipare ad una tavola rotonda sul romanticismo con altri musicisti e docenti provenienti da altre parti d'Europa. Un'esperienza interessante; approfitto ancora una volta per portate avanti la mia indagine sulle condizioni di lavoro nel resto d'Europa e ancora una volta mi imbatto in un emigrante italiano. Questa volta è un giovane flautista diplomato a Bologna, si è trasferito a Strasburgo per seguire un insegnante italiano e per avere maggiori

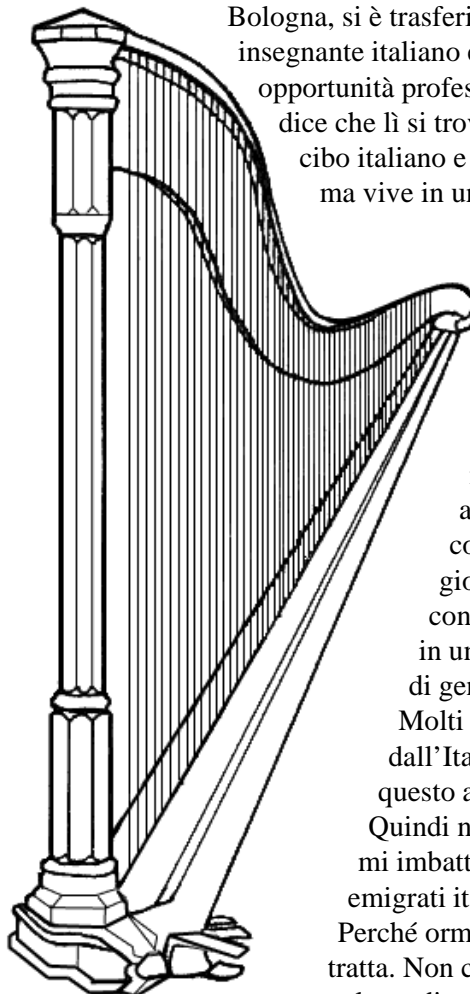
opportunità professionali (e come ti sbagli?); mi dice che lì si trova bene, rimpiange anche lui il cibo italiano e la nostra proverbiale cordialità, ma vive in una città che non fa più di

300.000 abitanti e che, nonostante questo, ha concerti tutte le sere in auditorium meravigliosi, mostre, esposizioni, un polo universitario all'avanguardia e un Conservatorio ancora più moderno. La città, mi dice, è attentissima alla musica contemporanea (io stessa, in quei giorni, assisto stupita ad un concerto di musica contemporanea in un auditorium enorme stracolmo di gente, addirittura interessata!).

Molti compositori arrivano, anche dall'Italia per venire a studiare in questo ambiente tanto stimolante.

Quindi niente di nuovo, ancora una volta mi imbatto nell'ennesimo posto pieno di emigrati italiani.

Perché ormai si è capito che di questo si tratta. Non ci si può nascondere dietro alle parole studio e estero...nessuno di noi



scapperebbe all'estero se avessimo l'opportunità di lavorare nel nostro paese. E invece la situazione tende a peggiorare e i ventenni di oggi che vogliono realizzarsi stanno tutti con la valigia in mano e conoscono a memoria le tariffe della Ryan Air.

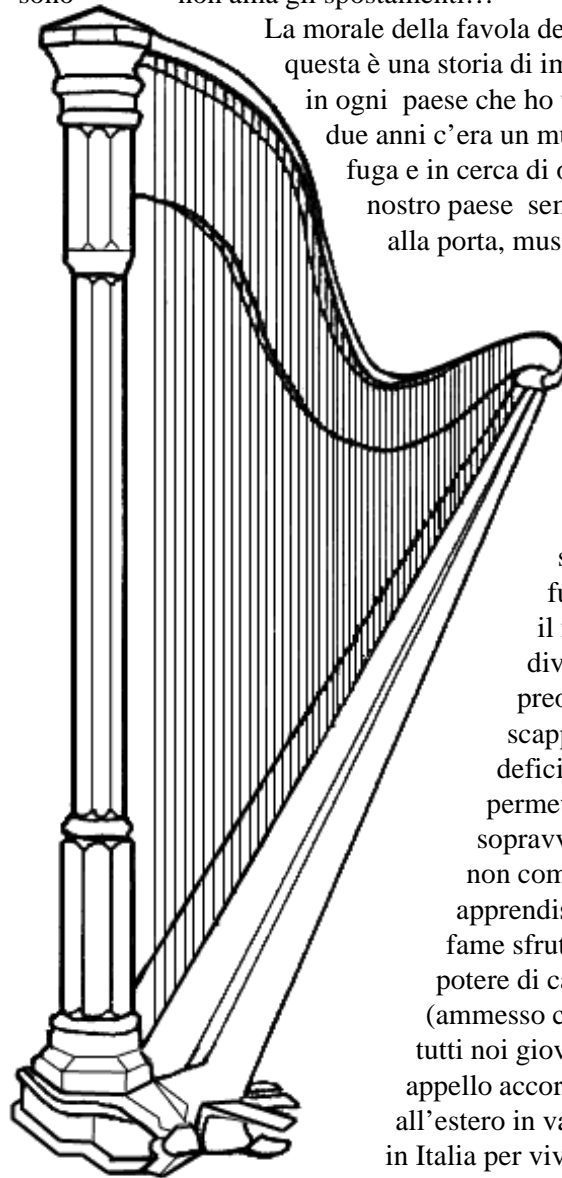
Anche io stavo per fare la stessa cosa, ma in Olanda ancora non ci sono andata.

Mi trovo più lontano, in un paese molto diverso dal nostro, suono in un albergo, negli Emirati Arabi, almeno per i prossimi tre mesi (poi non lo so, andrò da qualche altra parte). Ho una casa, ho uno stipendio che in Italia sognerei, sono rispettata perché musicista. Mi esibisco tutti i giorni davanti ad un pubblico eterogeneo e addirittura attento, di ogni parte del mondo. E soprattutto: mi pagano per suonare, non per insegnare o per stare dietro ad una scrivania. Ho conosciuto altri musicisti che sono qui. Mi dicono che stanno qui da molto perché si lavora bene. Nei giorni scorsi ho ricevuto una chiamata dall'Italia. Dopo un'attenta disamina di curriculum mi offrivano un posto da ispettore d'orchestra perché ritenevano la mia figura ottima per questa posizione (io, dal canto mio, di questo mestiere non sospettavo nemmeno l'esistenza, prima della telefonata). Ho risposto che stavo fuori Italia per lavoro. E' stata una soddisfazione, mi chiedo se la potrò provare ancora in futuro. E poi io non voglio passare la mia vita a vedere gli altri che suonano, voglio suonare, non voglio insegnare e non voglio fare la segretaria. La mamma di una mia collega più grande di me (anche questa bravissima e, reduce dai suoi studi all'estero, di nuovo in Italia senza lavoro), prima che partissi, nel sentire queste mie parole, mi ha detto che anche la figlia parlava così in passato, ma che poi si era dovuta ricredere e che adesso conduceva battaglie per frequentare il biennio di didattica. Avrò tempo di ricredermi anche io se ce ne sarà bisogno. Io, però, penso all'insegnamento non come all'ultima spiaggia per una persona frustrata che non è riuscita a fare altro (non per inabilità, ma per mancata possibilità), ma come alla prima scelta di tutti coloro che hanno una vera vocazione verso questa professione, non facile e in cui non ci si può riciclare, soprattutto in una materia, come la nostra, che richiede pazienza e doti comunicative. Ma in Italia, insegnare sta diventando la panacea di tutti i mali o forse l'unica possibilità concreta di lavoro stabile per chi è solo un musicista e non riesce a

trovare uno straccio di lavoro. Lo scotto di questa situazione, spesso, lo pagano gli studenti che si trovano di fronte personaggi inquietanti e inabili nella loro professione.

Comunque vivere in paese straniero, così diverso dal nostro per cultura e tradizioni, sta avendo i suoi pro e i suoi contro, come tutte le cose. Io, nella vita, ho sempre investito (oltre che in musica) in viaggi e voglio conoscere il mondo. La musica e la mia ostinata ricerca di opportunità di lavoro, almeno in questo, mi stanno aiutando e ne sono contentissima, spero di poterlo fare per sempre. La cosa certa è che viaggiare per turismo o per una tournée, però, è ben diverso dal trasferirsi per lavoro. Non sarebbe male se, nel nostro paese, potessimo scegliere tra le due alternative, soprattutto per chi, diversamente da me, non ama gli spostamenti...

La morale della favola dell'arpista è che questa è una storia di immigrazione forzata; in ogni paese che ho visitato in questi due anni c'era un musicista italiano in fuga e in cerca di occupazione. Il nostro paese sembra che ci metta alla porta, musicisti e non (perché anche i miei colleghi di studi all'università hanno sempre con la valigia pronta). Qualcuno deve fare qualcosa, si parla sempre di fuga di cervelli, ora il fenomeno sta diventando più preoccupante, stanno scappando anche i deficienti!! Nessuno può permettersi più di sopravvivere in Italia se non come stagista o apprendista, alias morto di fame sfruttato. A chi ha il potere di cambiare le cose (ammesso che qualcuno ci sia) tutti noi giovani lanciamo un appello accorato. E' bello stare all'estero in vacanza, è bello stare in Italia per viverci; è bello poter decidere di non voler vivere in Italia, ma non è bello non avere libertà di decisione sulla propria vita e dover scappare dal nostro paese, come facevano i nostri bisnonni cento anni fa, perché non si può sperare di sopravvivere. ■



Interessante scoperta al X Festival Musicale Estense

Bach ritrovato

Presentata l'edizione critica a stampa del perduto Concerto in si minore per flauto traverso, archi e basso continuo di Bach, identificato e ricostruito dopo anni di ricerche sui rapporti e le corrispondenze tra produzione strumentale e vocale del grande musicista. A Modena il Concerto ritrovato è stato eseguito dall'Ensemble Aurora che l'ha anche inciso per l'etichetta Glossa. La ricostruzione dell'affascinante riscoperta ad opera del suo autore.

di Francesco Zimei

L Signor [Bach], infine, è il più eminente fra i musicanti attivi a [Lipsia]. [...] Questo grand'uomo costituirebbe la meraviglia di tutte le nazioni se avesse maggiore attrattiva e non togliesse naturalezza ai suoi pezzi con modi ampollosi e ingarbugliati, offuscandone la bellezza con un'eccessiva artificiosità. Poiché giudica secondo le proprie dita, le sue composizioni sono estremamente difficili da eseguire giacché esige che i cantanti e gli strumentisti eseguano, con la gola o con gli strumenti, ciò che egli va facendo sulla tastiera.

Questo celebre passo di Johann Adolph Scheibe, parte di uno scritto apparso il 14 maggio 1737 sul periodico «Der kritische Musicus» e passato alla storia come un duro e pretestuoso libello antibachiano, contiene in realtà un'attestazione molto precisa su una delle applicazioni peculiari nell'ambito dei procedimenti parodistici adottati da Bach: la trasformazione di opere strumentali in opere vocali. Il fenomeno, da ascrivere non solo a



ragioni di opportunità, come si è spesso sostenuto, ma anche estetiche, denotando una certa predilezione per le formule – specie se già collaudate – dello stile galante, si riscontra in misura più frequente durante i primi anni di Lipsia, allorché il Thomaskantor, dovendo concentrare la sua attività quasi esclusivamente nella produzione di cantate, ricorse spesso al ‘travestimento’ di movimenti tratti da concerti e ouvertures del proprio repertorio, dotandoli di testi lirici appositamente concepiti. Ciò veniva ottenuto principalmente in due modi: sovrapponendo al brano originario parti vocali indipendenti,

oppure integrando le voci all'apparato strumentale preesistente mediante diretta trascrizione delle relative parti solistiche – con la conseguenza, denunciata appunto da Scheibe, di costringere spesso soli e cori a impervi ruoli concertanti. Si trattava, ad ogni modo, di soluzioni sempre coerenti

con le ragioni dell'eloquenza poiché consentivano di trasferire alla nuova destinazione i significati 'linguistici' della precedente conservandone intatta l'efficacia motivica. Nei casi in cui il passaggio di genere è consistito in una semplice sovrapposizione o in una sostanziale equazione tra voce e strumento, in grado di rivelarne gli elementi musicali primigeni, si può dunque tentare di isolare tali 'stratificazioni', in modo da aprire la strada – sia pur con le dovute cautele – a interessanti esperimenti di recupero di pagine orchestrali di Bach pervenute nella sola veste vocale.

È il caso dell'aria per tenore «Zieht euren Fuß nur nicht zurück» BWV 207/3, parte di una composizione – il «Dramma per musica» *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* – che già di per sé potrebbe essere definita un campionario di *Galanterien*, visto che al suo interno sono confluiti anche materiali tratti da un'opera strumentale di palpabile evidenza come il *Primo concerto "Brandeburghese"*.

Varie ragioni inducono infatti a riconoscervi il movimento conclusivo di un concerto per strumento solista, archi e basso continuo: il brano, nella tonalità di si minore e dal carattere agogicamente vivace, presenta al riguardo una nitida scrittura solistica, in cui la rigorosa organizzazione del dualismo solo-tutti trova riscontro in una struttura basata non già sul modello col 'da capo', tipico delle arie del periodo, ma sulla forma 'concerto-allegro' d'ispirazione vivaldiana, con la quale Bach ebbe confidenza fin dagli anni di Weimar; forma consistente, in genere, nella regolare alternanza fra episodi orchestrali e solistici con modulazione alla dominante nel primo 'solo' e ritorno alla tonica nel penultimo 'tutti'.

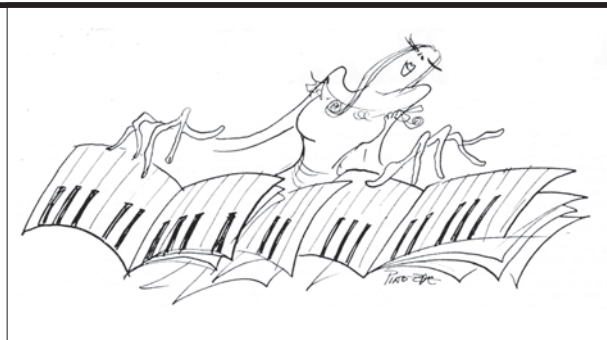
Considerando le prerogative formali del brano, il deciso carattere concertante della parte solistica, l'estrema trasparenza della veste orchestrale, si può ragionevolmente sostenere che, eccezion fatta per la trasposizione all'ottava inferiore – necessaria, trattandosi di un tenore –, l'adattamento vocale cui dovette essere sottoposto non abbia comportato modifiche sostanziali, limitandosi piuttosto a interventi di natura grafica come la riorganizzazione dei gruppi notazionali in funzione della sillabazione del testo.

Quanto all'originaria destinazione strumentale, alcuni indizi permettono di restringere progressivamente il campo d'indagine: anzitutto il tipo di figurazioni impiegato, basato su rapide volate di semicrome articolate in campate funzionali comunque alla respirazione, appare congeniale a esaltare l'uso virtuosistico degli strumenti a fiato; in secondo luogo le dinamiche dell'accompagnamento

d'archi, generalmente tenui negli episodi solistici – ove il dialogo si restringe spesso al violino primo –, sembrano presupporre un 'interlocutore' dalle sonorità morbide e contenute, ossia particolarmente adatte al flauto traverso.

Muovendo da tali rilievi si è presa in considerazione la sua stringente complementarità tematica con una pagina poco nota, la sinfonia di apertura della cantata *Non sa che sia dolore* BWV 209 (opera notoriamente estrapolata proprio da un perduto concerto per flauto traverso, archi e basso continuo), che l'Autore compose su un testo italiano ottenuto mescolando, non sempre in modo appropriato, citazioni da opere di Guarini e Metastasio al fine di rendere omaggio a un non meglio identificato amico in procinto di lasciare Lipsia. Accostando i due brani si coglie in modo palpabile la loro appartenenza a un disegno musicale unitario, in cui le ragioni stilistiche offrono plausibili indizi alla cronologia: dal momento che la cantata BWV 207 fu eseguita l'11 dicembre 1726, mentre Bach sarebbe tornato a coltivare un regolare interesse per la musica strumentale solo dall'aprile 1729 – dopo aver assunto, cioè, la direzione stabile del Collegium Musicum –, è infatti assai plausibile che il concerto qui identificato risalga agli anni di Cöthen; periodo oltretutto fertile per la produzione di opere per flauto traverso solista – si pensi alla *Partita in la minore* BWV 1013, alle quattro sonate comprese tra il BWV 1030 e il 1035 e al *Quinto concerto "brandeburghese"*.

Proprio quest'ultimo, a fronte di notevoli affinità metriche e tonali (con tempi binari e impianto confrontabile *a contrario*, poiché basato sulla relativa re maggiore, con il movimento centrale in si minore), ha fornito parametri utili per un'indagine sistematica nel repertorio vocale del periodo, sortendo, ai fini del completamento del concerto, una più che plausibile soluzione: quella dell'aria «Güldner Sonnen frohe Stunden», secondo numero della cantata d'auguri *Durchlaucht'ster Leopold* BWV 173a, composta in occasione di un compleanno del Principe di Anhalt-Cöthen; pagina perfettamente coerente sia nello stile che nell'organico, peraltro accomunata ai movimenti esterni anche dal ruolo preminente affidato al violino primo, destinatario di frequenti episodi di dialogo con lo strumento solista. Questo carattere, tipico di molti lavori bachiani, ne suggerisce un'esecuzione a parti reali in grado di contribuire senz'altro a un ascolto consapevole: donde l'auspicio che, oltre a essere percepita nella sua originaria unità creativa, l'opera riesca a suscitare lo stesso entusiasmo che si proverebbe nel veder ricomposto un grande trittico smembrato. ■



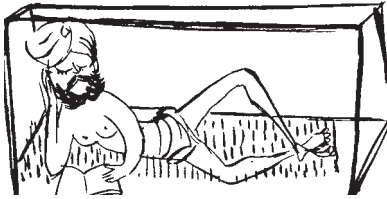
FOGLI D'ALBUM

La TV di Stato è sorda alla musica

Come potrei da Petruccioli e da Cappon o da uno qualunque dei consiglieri di amministrazione, comprare una macchina anche nuova, se sono giunto alla conclusione che di quello che dicono o promettono non posso mai fidarmi e il loro grado di credibilità è quasi zero? Tardi ma l'ho capito: i dirigenti della tv pubblica raccontano esattamente ciò che gli italiani vogliono sentirsi dire, e poi se ne fottono – letteralmente: fottono!- di dare corso alle promesse fatte. L'ultima beffa è rappresentata dal 'piano editoriale' presentato e discusso a novembre.

Al capitolo 'cultura e tv', si legge che la cultura "deve diventare un genere televisivo che si aggiunga a ciò che è già presente in alcuni prodotti di fiction, cinema e altro". La Rai dovrà preoccuparsi di attirare quel pubblico giovane che segue le mostre d'arte e riempie le platee (se ne è accorta anche la Rai!) per ascoltare "monologhi di rilettura dei grandi classici, lezioni di storia o archeologia, musica classica e leggera". Come la mettiamo con gli ascolti, i cui dati sembrano essere in cima ai pensieri dei dirigenti Rai, se non l'unica loro preoccupazione? Pronta la risposta che piace al pubblico: "Le attese e i risultati di ascolto non dovranno condizionare l'offerta del servizio pubblico né favorirne l'omologazione a contenuti e modelli della tv commerciale". Magari, verrebbe da dire. La tv commerciale ogni tanto trasmette qualche concerto in orari possibili, per gente che solitamente lavora per vivere, e, in un caso, ha pure una rubrica settimanale di informazione musicale che la tv di Stato non ha mai avuto, e si guarda bene dal prevedere per il futuro. Ma nell'immediato cosa fa, in attesa che il 'piano editoriale' che rappresenta la strategia di lunga durata, si concretizzi? Prevede maggiori elementi

di arte, letteratura, cinema, teatro, musica nella programmazione di reti e tg. Fin qui a grandi linee il piano editoriale e le buone ma false intenzioni. Di fatto, nulla di nuovo e di concreto per la musica in tv. La musica semplicemente non esiste per la tv pubblica, se non quelle cosette occasionali, sgangherate, senza senso e per nottambuli, e l'abbuffata annuale fra Natale e la Befana. Il teatro, non sta certo meglio. Quelle poche comparse, la direttrice Milella tornata in auge, le va a pescare non tra i classici ma fra i comici di oggi, ricorre insomma al 'genere televisivo' anche per il teatro. Lei però ha avuto l'agio di vedere anticipate le sue incursioni culturali in tv, di 15 minuti circa, da dopo a prima della mezzanotte. La musica ancora no. Il vice direttore generale, Leone, durante una pubblica assemblea, aveva assicurato - or sono due anni- che la musica sarebbe tornata in tv, ed anche l'opera. Richiesto espressamente del ritorno di 'All'Opera!', la trasmissione di Rai Uno dedicata al melodramma e presentata da Lubrano, sul quale proprio l'attuale consiglio di amministrazione, all'inizio di mandato, si era impegnato con dichiarazioni pubbliche riportate dai grandi quotidiani - Giancarlo Leone non si era voluto sbilanciare. Se 'All'Opera!' od una qualunque altra trasmissione dedicata al melodramma al momento non lo sapeva; ma era certo che il melodramma avrebbe avuto uno spazio in tv, esattamente come scrive anche il 'piano editoriale'. Ma voi potete credergli? Se chiedete ai direttori di rete della musica in tv, rispondono che ai piani alti interessano gli ascolti e solo quelli, e la musica non ne fa abbastanza. Dove sta la verità? E voi vi fidereste a comprare una macchina anche nuova da questi signori? (P.A.) ■



Mozart, Rossini, Paganini da leggere

Nell'editoria musicale italiana qualcosa si muove. In libreria, al reparto musica, per quanto non ricchissimo, accanto a libretti di vario genere, compaiono sempre più spesso tomi con un peso fisico oltre che musicologico non indifferente, a firma di studiosi italiani.

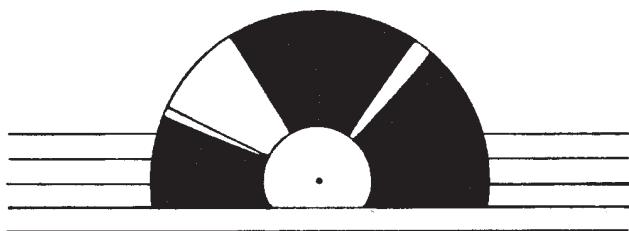
Fra due, recentissimi, uno è rivolto a quel pubblico di lettori musicofili che amerebbe documentarsi regolarmente e continuamente su argomenti e personaggi anche notissimi, Mozart ad esempio, se i costi fossero più contenuti; e il secondo, l'autore destina alla schiera di studiosi, meglio: alle biblioteche di mezzo mondo, dove si ricorre in occasione di ricerche musicologiche. Cominciamo da Mozart. **'I Mozart in Italia'**. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone, è un volumone edito dall'**Accademia di Santa Cecilia**, e curato da **Alberto Basso**. Il volume, di grande formato e di oltre settecento pagine, è stato pubblicato con il contributo del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e con i fondi del Comitato 'Le vie italiane di Mozart' - ben noto carrozzone italico 'a disonore' di Mozart - che, per fortuna, con questa pubblicazione qualche traccia cartacea lascia della sua esistenza. Il volume, come recita il titolo, ripercorre i viaggi italiani dei Mozart e li mette sotto la lente di ingrandimento cui nulla sfugge; si offrono tutti i particolari con nomi di città, date e personalità incontrate, e prodigi musicali dispensati. Un gran bel libro del quale possono godere anche gli amatori della musica, oltre agli adoratori del divino fanciullo. Il secondo volume, di recente uscita, si rivolge prevalentemente agli studiosi, ed ha per titolo **'Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVII'**, previsto in due parti di cui questa prima, è ricca già di quasi mille pagine. Il volumone è di **Saverio Franchi**, studioso mai abbastanza lodato per la cura delle sue ricerche musicologiche, coadiuvato da **Orietta Sartori**, ed è edito dall'**IBIMUS**. Qui il semplice titolo fa capire ai destinatari la sua preziosità ed indispensabilità nel campo della ricerca musicologica. Questa prima

parte riporta tutte le edizioni musicali uscite a Roma negli anni dal 1601 al 1650 incluso. Per ogni anno, di ciascuna edizione musicale vi sono riportati autore, titoli dell'opera, contenuto, riproduzione del frontespizio, giacenza bibliotecaria ed altro. Insomma una miniera di oro musicale luccicante. Grazie Franchi!

Ancora dall'**Accademia di Santa Cecilia** un bella raccolta epistolare, dedicata a Niccolò Paganini: **'Niccolò Paganini. Epistolario 1810-1831'**, edita da **Skira**. La raccolta, nonostante le 670 pagine, è parziale, e si attende un secondo volume; ma rappresenta con le sue oltre cinquecento lettere, arricchite da puntualissimi commenti, i venti anni più importanti della carriera artistica di Paganini. Il curatore della raccolta, in capo ad essa, rende onore al vero autore della silloge epistolare, **Edward Neil**. Comunque, quel che l'Accademia - assai lodevolmente ha già fatto con Beethoven (ma quando finirà la pubblicazione?), ora fa anche con Paganini. E chi ha dimestichezza con questi tesori epistolari può già immaginare quali sorprese possa riservargli la lettura di un simile volume.

La **LIM** pubblica un volume che raccoglie gli atti del convegno dedicato a Muzio Clementi, organizzato dal Conservatorio di Perugia nel 2002, per il 250° della nascita del musicista, in collaborazione con la Società Italiana di Musicologia. **'Muzio Clementi. Compositore, (Forte)Pianista, Editore'** è curato da **Bianca Maria Antolini** e **Costantino Mastroprimiano**. Infine, l'ottimo, documentatissimo volume rossiniano di **Vittorio Emiliani**, edito da **Il Mulino**, dal titolo **'Il furore e il silenzio. Vite di Gioacchino Rossini'**. Di questo volume, oltre naturalmente che per la ricchezza del contenuto, colpisce la competenza e la vastità di orizzonti del suo autore, giornalista notissimo, già direttore de **'Il messaggero'**, oltre che parlamentare, e, per anni, Presidente della Fondazioni Rossini di Pesaro, che gli ha iniettato l'amore che, a sua volta, ha generato lo studio per il pesarese. Emiliani dipinge con competenza e sicurezza di tratto l'immenso affresco storico /sociale prima che musicologico riguardante le due vite, lunghe ambedue, la seconda più della prima, quella dell'attivismo giovanile, e la seconda della vecchiaia silente, almeno in apparenza; meglio ancora, seguendo il suggerimento dell'autore: le mille vite di Rossini.

Non ci lasciano indifferenti i musicologi come Emiliani, studiosi per passione che si dimostrano assai più documentati ed attendibili di certi musicologi di professione, nei quali la sua ricca ricerca rossiniana genererà invidia ed anche qualche travaso di bile. (P.A.)



Bellucci & Berlioz

“La mia vita è un romanzo che m’interessa assai”. E tutto è romanzesco nella vita appassionata di Hector Berlioz (1803-1869); tutto vivificato da un’eccitazione ideale e artistica incontenibile, che trova riscontro nell’opera: sorprendente e originale per dinamica innovatività e prospettiva modernità. La *Sinfonia fantastica*, dedicata a Nicola I di Russia, opera ambiziosa densa di impressioni e visioni romantiche, dopo una falsa partenza nel maggio 1830, fu presentata nella piccola sala del Conservatorio di Parigi meno di sette mesi dopo, il 5 dicembre, nel corso di un lungo, e senz’altro sorprendente, fortunato pomeriggio musicale dedicato al compositore ventisettenne. “Successo straordinario. La *Symphonie fantastique* è stata accolta con grida, con tumulti...” scrisse Berlioz al padre. Era presente anche Franz Liszt, che aveva conosciuto Berlioz il giorno avanti, e che, diciannovenne, era a Parigi già da sette anni, giovane virtuoso applauditissimo. Dopo tre anni Liszt ultima la trascrizione della *Sinfonia fantastica*; essa è confluita un sontuoso spartito pianistico, subito pubblicato, e nello stesso anno Berlioz riscuote l’entusiasmata ammirazione di Paganini che gli commissiona un’opera per viola e orchestra - *Aroldo in Italia* - che però non lo convince e non la eseguirà.

Con la *Fantastica* Berlioz e Liszt - due geni avventurieri dello spirito e dell’arte - hanno animato un episodio che ha partecipato, peraltro in ottima compagnia, della più intensa temperie romantica con la visionarietà delle immagini musicali e con un particolare assunto letterario - sottotitolo: *Episodi della vita d’un artista*, e i cinque quadri: *Sogni, passioni; Un ballo; Scena campestre; Marcia al supplizio e Sogno di una notte di Sabba* - tutto risolto in grande musica. Ora, nell’avventura della *Fantastica*, irrompe Giovanni Bellucci che con la sua ricchissima tastiera riscatta intanto le ragioni sacrosante della creatività di Berlioz e poi quelle aristocraticamente legittime e potenzianti di Liszt. Bellucci guadagna a sé un ruolo di rilievo nel pianoforte, ma soprattutto nella musica d’oggi, rivendicando con la sua arte, che vanta pochissimi confronti, i valori di un repertorio ottusamente e

spocchiosamente negletto a memoria d’uomo; un repertorio che, nella sommatoria dei tesori, contribuisce con straordinaria efficacia alla definizione dell’aura musicale romantica: musica su musica. Ma chi, tra coloro che *poterono, o possono*, ha mai puntato su tanto eccellenti occasioni a favore di valori che non chiedono altro che di essere riproposti? Forse perché l’operazione non è proprio semplicissima, e inoltre occorre una specchiata, non diffusissima forza di convinzione...

Per cogliere appieno la grandezza del lavoro di Liszt è in qualche modo utile seguire l’esemplare, creativa esecuzione di Bellucci, non sullo spartito per pianoforte - tra l’altro di difficile reperimento - ma meglio sulla partitura di Berlioz: emerge così l’ardua complessità della trascrizione pianistica e nel contempo si rimane affascinati dalla grandiosa fantasiosità della ri-costruzione di Bellucci. Oggi che si parla tanto di *creatività* a proposito di iniziative di cartapesta, ci si disponga a tre quarti d’ora di felicità con l’ascolto di questo grande CD per dare, una volta tanto, un significato non arbitrario a una parola svilita dall’abuso.

Nell’impossibilità di un’analisi dettagliata basterà accennare alla fortuna toccata alle prime sedici misure: un *Largo* che assume intensità nuova nella tastiera di Liszt-Bellucci, in una sorta di geniale preludere prima di innervarsi nel *Più mosso*. Ma l’intera lettura di Bellucci è una rivelazione di tesori nascosti: il respiro soave, un minimo esempio tra i tanti, che culla le dieci misure del *Ritardando e diminuendo poco a poco* (Partitura, pag 55 dell’edizione Peters) e in generale l’intelligenza, la dinamica geniale dei rubati, soprattutto in *Un ballo*: una felicità che l’orchestra non può concedersi e che Bellucci elargisce con gusto supremo nello specifico pianistico di questa organica, esemplare esecuzione.

- Berlioz - *Symphonie fantastique* - Trascrizione per pf. di Franz Liszt - Giovanni Bellucci, pf. Decca 476 5684

Umberto Padroni



Lacrime di Viole

IX. CANTO.

Raise blindesse eyes, for feeling is deceit, Bee dumbe vaine tongue, words are but
 flattering windes, breake hart & bleed for ther is no re- ceit, to purge in- conflancy from most mens
 And fo I wackt amazed and could not moue, I know my dreame was
 true, and yet I loue.

IX. ALTO.

Praise blindesse eyes, for feeling is deceit, Bee dumbe vaine tongue, words are but flattering windes,
 breake hart & bleed, for ther is no re- ceit, to purge in- conflancy from most mens mindes.
 And fo I wackt amazed and could not moue, I know my dreame was true, and yet I loue.

IX. TENOR.

Praise blindesse eyes for feeling is deceit, Bee dumbe vaine tongue, words are but flattering windes,
 breake hart & bleed, for ther is no re- ceit, to purge in- conflancy from most mens mindes.
 And fo I wackt amazed and could not moue, I know my dreame was true, and yet I loue.

Il Consort di Viole da gamba (Andrea De Carlo, Roberto De Santis, Annamaria Gentile, Maurizio Pratola, Paolo Leoncini, Fabio Gionfrida, Luca Marzetti e il soprano Claudia Di Carlo) del Conservatorio A. Casella di L' Aquila ha presentato nella Sala Celestiniana, l' esecuzione delle "Lachrimae" di John Dowland, Doctor of both Universities (Cambridge e Oxford) una raccolta scritta per un organico di cinque viole (cantus, altus, tenor, quintus, basso) e liuto.

Il ciclo è composto sul tema delle Lachrimae (tetracordo discendente; la, sol, fa, mi, simbolo della lacrima cadente ed emblema del suo autore tanto che si firmò "Jo. Dolandi de Lachrimae"), che si presenta simbolicamente sempre uguale ma anche sempre diverso nelle trame del contrappunto nelle sue Sette esoteriche ricorrenze. Con l'elaborato intreccio del denso contrappunto a cinque parti Dowland conduce attraverso le trasformazioni compositive e "alchemiche" insieme, per il cammino di sofferenza espresso dalle aspre dissonanze delle Lachrimae Gementes, L. Coactae, L. Amantis ecc. fino alla catarsi delle ultime Lachrimae, quelle Verae.

Le Lachrimae contengono alcuni tra i brani più belli della musica scritta per il "very english" Consort di viole medium per il quale scrissero praticamente

tutti i grandi compositori inglesi (Gibbons, Byrd, Lawes, Locke ecc. sino a Purcell). La prima di queste Pavane, La Lachrimae Antiquae, esisteva già in forma di Song nel "The First Book of Songes or Ayres of Four Partes" del 1597 col titolo "Flow my teares" ed ebbe un tale successo da essere presente in più di cento versioni manoscritte o stampate tra il 1590 e il 1650.

La raccolta fu pubblicata nel 1604 a Londra in un formato tipico della Gran Bretagna che fu usato per decenni per pubblicazioni del genere. Esso prevede la disposizione delle parti dei vari strumenti in maniera circolare in modo tale da potere essere letta da tutti gli esecutori seduti intorno allo stesso tavolo (Table-book).

Maratona Sciostakovic

Nella bella Sala Celestiniana del complesso monumentale di Collemaggio, da un anno e mezzo sedesse del Conservatorio, si è svolta il 22 e 23 novembre una maratona pianistica dedicata interamente a Sciostakovic, nella ricorrenza del centenario della nascita del grande compositore russo, ideata dalla prof. Drahomira Biligova ed organizzata con gli studenti della sua classe di pianoforte. Nel corso della maratona i giovani

pianisti hanno eseguito quasi per intero il repertorio pianistico di Sciostakovic, dagli sperimentali spregiudicati 'Aforismi' al 'Concertino per due pianoforti', ai 'Ventiquattro preludi' op.34. La maratona pianistica è stata preceduta dalla proiezione di un raro prezioso film-documentario che la moglie del musicista ha fatto restaurare, in occasione della ricorrenza centenaria. Il film del regista Aleksander Sokurov,



intitolato 'Sonata per viola' - dal titolo dell'omonima ultima opera del compositore, che racconta con immagini vere la vita travagliata del compositore ed i suoi rapporti con Stalin - l'ha presentato Valerij Voskobochnikov che, in precedenza, aveva tenuto una master class sulla musica pianistica di Sciostakovic, al Conservatorio dell'Aquila. ■

LETTERE AL DIRETTORE

Caro direttore,

il 10 ottobre u.s. con otto miei allievi, sono andata al concerto di Stefano Bollani, diretto da J. Conlon, per la stagione sinfonica della Accademia di Santa Cecilia, al nuovo Auditorium di Roma.

Il prezzo del biglietto era di 37,00 euro, in galleria, alle spalle dell'orchestra.

La visuale era ottima, ma l'acustica pessima, accentuata dall'apertura del coperchio del pianoforte verso la sala. Gli studenti, tutti residenti fuori Roma avevano speso 20,00 euro circa per il viaggio. Più un panino o una bustina di patatine fa oltre 60 euro!!! Sessanta Euro per ascoltare un pianoforte dal suono esile, in compenso la vista sulle mani di Bollani era ottima. Una settimana dopo Radio Tre ha trasmesso quel concerto: **MAGNIFICO!!!**

Un suono bellissimo che ci ha fatto apprezzare, comodamente seduti ed al solo costo del canone RAI, il pianismo e l'arte di Bollani!!

Lettera firmata

Il costo, troppo alto, della musica è un vecchio e mai risolto problema. E quello dei concerti è enormemente più basso di quello dell'opera dove alle biglietterie sparano cifre da capogiro. Anche se va ricordato che, come per le agenzie di turismo, i viaggi low cost, e gli alberghi, ci sono tariffe ufficiali ma anche enormi sconti, in particolari periodi e per clienti speciali. Nel caso della musica, sconti e riduzioni sono previsti da tutti gli enti, per ragazzi, studenti e persone che hanno

più di sessant'anni, quelli che un tempo si chiamavano anziani ed ora 'over 60'.

Quando si discute di tale problema, i vertici delle istituzioni rispondono che i nostri biglietti costano meno che nel resto d'Europa; o, nel peggiore dei casi, hanno il medesimo prezzo. Ciò che oggi non si dice, e volutamente si tace, è che i biglietti per la musica in Italia potranno anche costare come all'estero, ma i nostri stipendi sono in assoluto i più bassi dell'Unione, per quasi tutte le categorie di lavoratori.

Che fare allora? Secondo il nostro modestissimo parere sarebbe meglio avere biglietti meno cari e sale sempre piene, con una opportuna ed efficace informazione sulla ricca attività musicale italiana. I problemi di acustica del nuovo Auditorium, specie della Sala Santa Cecilia, non sono gli unici del complesso progettato da Renzo Piano: mancano i bagni, non c'è un foyer a livello della sala da 2700 posti; le scale sono ripide e numerose, i passaggi quasi dei cunicoli. Per l'acustica, in particolare, per quanto i tecnici si siano dati da fare risulta impossibile raddrizzare le gambe ad uno storpio; e l'acustica della sala grande (Sala Santa Cecilia), troppo grande per una sala da musica, neppure un miracolo potrà mai correggere; salvo la drastica decisione di farne due da una. Allora l'acustica potrebbe migliorare. Ma chi lo farà mai. Comunque, per terminare, mi sento di ringraziare i giovani del nostro Conservatorio e tutti i giovani che per ascoltare un concerto fanno un viaggio, pagano un biglietto (carotto!) e poi tornano a casa contenti. ■