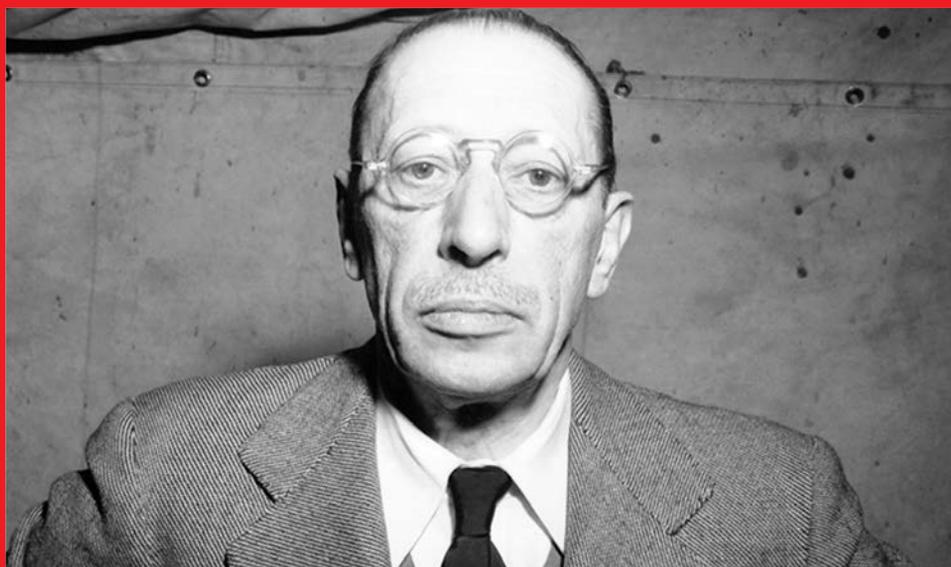


MUSIC@



IGOR STRAWINSKY 1913. SCOPPIA IL 'SACRE'

Il caso Lissner-Isotta
botta e risposta tra Scala e Corriere

La musica 'concentrazionaria'
spiegata da Francesco Lotoro

Un Conservatorio chiamato 'Casella'
storia di un nome

Attilio Berni collezionista di sax



COPERTINA _____ 4

100 anni fa scoppiò il 'Sacre' di Strawinsky

di Quirino Principe

Ci sono state battaglie più cruente

di Alberto Savinio

DIBATTITI _____ 8

Un Conservatorio chiamato Casella

di Renzo Giuliani

Io c'ero

di Fausto Razzi

FOGLI D'ALBUM _____ 11

Ritratto di Casella

di Giorgio de Chirico

PROGRAMMI _____ 12

Voglio fare il direttore

a cura della redazione

MUSICA & SCIENZE _____ 14

Il suono del DNA

di Carlo Ventura

FOGLI D'ALBUM _____ 16

Quando i conti non tornano

PIANOFORTI _____ 17

Liszt: Erard mon amour

di Walter Tortoreto

FOGLI D'ALBUM _____ 20

Una modesta proposta per evitare il collasso dello spettacolo

MUSICA A NAPOLI _____ 21

Ci hanno sfilato la veste turchina

di Antonio Florio

DOCUMENTI _____ 24

La cultura in uno Stato libero

di Gabriele d'Annunzio

VITA NEI LAGER _____ 26

Musica concentrazionaria

di Francesco Lotoro

DVD STORICI _____ 30

Celibidache nel 1992 di nuovo con i Berliner

di Umberto Padroni

FOGLI D'ALBUM _____ 32

Pappano dirige Bach

di Pietro Acquafredda

COLLEZIONI _____ 33

Attilio Berni collezionista di Sax

intervista di Luigina Battisti

MUSICOLOGIA _____ 37

Da piccolo volevo fare il musicologo

di Dinko Fabris

RITRATTI _____ 40

Salvatore di Gesualdo:

Bach e la fisarmonica

di Salvatore Dell'Atti

CD, LIBRI _____ 44

di Umberto Padroni

LETTO SULLA STAMPA _____ 46

CONTROCOPERTINA _____ 47

Il caso Lissner-Isotta

a cura della redazione

ARIA DEL CATALOGO _____ 50

Da 'diversamente giovani' a 'emeriti'

di Leporello

Conservatorio "Alfredo Casella"

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



Bimestrale di musica
Anno VIII N.33 Maggio - Giugno 2013
Direttore Responsabile: **Pietro Acquafredda**
Reg. Trib. dell'Aquila in corso

Progetto grafico
curato dagli studenti del corso di Grafica dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila
Copertina: Marta Fornari, Alberto Massetti
Interno: Caterina Sebastiani
Illustrazioni: Eleonora Regi, Barbara Santarelli, Alberto Massetti

Impaginazione: Barbara Pre

Consultabile sul sito: www.consaq.it
Versione online: Alessio Gabriele

Hanno collaborato a questo numero:

Luigina Battisti, Salvatore Dell'Atti, Dinko Fabris, Antonio Florio, Renzo Giuliani, Francesco Lotoro, Umberto Padroni, Quirino Principe, Fausto Razzi, Walter Tortoreto, Carlo Ventura

Letto sulla stampa

Cristiano Chiarot, Davide Zoggia



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

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

Stampa: Fabiani Stampatori
Zona ind.le Loc. San Lorenzo
67020 Fossa (AQ)
tel. 0862 755005 / 755096 - fax 0862 755214
E-mail: stampagte.aq.it

La movimentata prima parigina del capolavoro di Strawinsky

Cent'anni fa scoppiò il 'Sacre'

di Quirino Principe

La prova generale, il 28 maggio 1913, alla presenza di Debussy e Ravel, non lasciò presagire il putiferio che si sarebbe scatenato la sera della prima, l'indomani al teatro degli Champs Elisées: Il compositore lasciò infuriato la platea e andò dietro le quinte, ove restò per tutto il balletto, accanto a Nizinskij.



Pablo Picasso. Ritratto di Strawinsky

La violenza di un pugno sferrato non dalla grandezza della mano ma dall'energia dei suoi muscoli, dalla giusta direzione del braccio, dalla saldezza delle nocche e dalla forza interiore di chi dà l'impulso al proprio braccio e alla propria mano: in sostanza, dal fascio di centri nervosi e dalla capacità di coordinarli. In definitiva, dipende dal cervello, o, se vogliamo invadere il campo del trascendente, dallo spirito. Igor Fedorovic Strawinsky, nato a Oranienbaum (dopo il 1917, Lomonosov) il 5 giugno 1882 (secondo il calendario giuliano in uso nella Russia anteriore al 1918; 17 giugno secondo il calendario gregoriano in uso in Occidente), morto a New York il 6 aprile 1971, fu un compositore che spesso agì come un pugno energico e concentrato, di piccole dimensioni. Ciò avvenne soprattutto nei suoi primi lavori, che provocando il pubblico e la critica vollero non tanto rompere con la tradizione – della tradizione Strawinsky sa essere superbo interprete – quanto arricchire le possibilità creative con una materia sonora nuovissima, tale da travolgere e colpire in maniera penetrante grazie alla novità. Furono, in genere, composizioni 'grandi' per potenza dinamica e dovizia di organo orchestrale, ma relativamente brevi, talora fulminee. 'Le Sacre du printemps', il 'caso' per eccellenza, giganteggia come un'opera ciclopica, ma ciò è dovuto all'immane urto della sua sonorità barbarica, dei suoi ritmi e del pensiero

musicale destabilizzante che ci viene incontro. In realtà, è un balletto che dura non più di 35 minuti. Il titolo originale è in lingua russa: 'Vesna Svjascennaja'. Il titolo francese 'Le Sacre du printemps', è dello scenografo russo Léon Bakst (1867-1924), che aveva curato l'allestimento di un altro balletto strawinskiano, 'Loiseau de feu' ed avrebbe collaborato ad importanti lavori scenici e coreografici di Debussy (Le martyre de Saint Sébastien), e Ravel (Daphnis et Chloé). Come osserva Strawinsky (Igor Strawinsky e Robert Craft, Expositions and Developments, Doubleday, New York 1962. Tradotto in italiano da Adelphi) il titolo inglese 'The Coronation of Spring' è più vicino al significato del titolo originale di quanto non sia quello consueto, 'The Rite of Spring'. Strawinsky aveva in Russia una casa di campagna a Stilog-Clarens, in Volinia nella parte occidentale del territorio russo, in direzione della Polonia), e là ritornava nei mesi estivi lasciando Parigi e i suoi impegni in Occidente. Là, tra il 1911 e il 1913, fu composto il 'Sacre'. In passato, mentre ancora scriveva le ultime pagine de 'Loiseau de feu', a Strawinsky era balenato nella mente un sogno, o una specie di visione. Aveva immaginato "un solenne rito pagano: anziani seduti in cerchio assistevano alla danza d'una vergine finché ella morisse. Un sacrificio per propiziare il dio della primavera". Strawinsky sceneggiò rapidamente quest'idea, che egli espose più tardi, con le



parole da noi testualmente riferite, in 'Croniques de ma vie', e affidò le scene al pittore Nikolaj Roerich, specializzato nell'antica storia russa e soprattutto in quella dei tempi pagani, al quale la partitura del 'Sacre' fu poi dedicata. Già questo elemento, la paganità barbarica della concezione indicata anche nel sottotitolo (Quadri della Russia pagana), era fatto apposta per provocare i benpensanti e gli spiriti timorati di una Francia in cui il cattolicesimo tradizionalista (quello alla Charles Maurras) era più aggressivo che mai. Si aggiungano altri elementi di provocazione: l'erotismo associato alla crudeltà, il sangue ed il larvato sadismo, la totale negazione della morale cristiana nella rappresentazione della arcaica società russa anteriore all'evangelizzazione. Ma ciò che più era destinato a scandalizzare l'ambiente degli artisti e dei musicisti, il pubblico e la critica, era la coreografia innovativa e violenta, e soprattutto la musica traboccante di asprezze armoniche inaudite, di effetti percussivi, di

dissonanze laceranti. La prima esecuzione del 'Sacre', a cura dei Ballets Russes parigini, ebbe luogo al Teatro degli Champs Elisées di Parigi, giovedì 29 maggio 1913. La coreografia fu di Vaslav Nizinskij. Il ruolo della vergine uccisa (la Vittima Designata) fu danzato da Marie Piltz. L'orchestra fu diretta da Pierre Monteux. Quella prima esecuzione fu uno scandalo di prim'ordine, quasi senza precedenti nella storia del moderno teatro musicale. Eppure, lo scandalo era imprevedibile. Il 1° maggio ebbe luogo la prima prova sul palcoscenico del teatro: il 26 e 27 maggio le due uniche prove con orchestra. La prova generale della vigilia, 28 maggio, si svolse in assoluta calma, in presenza di Debussy, di Ravel, di altri musicisti importanti, e di tutta la stampa parigina. Nulla fece presagire la tempesta. La sera della première, durante l'introduzione orchestrale già si udirono lievi proteste e qualche risatina. Poi il sipario si alzò su un gruppo di fanciulle dalle lunghe trecce, con le gambe incrociate. Nelle 'Expositions' del 1962,



Strawinsky le chiama 'Lolitas', con palese riferimento al romanzo 'Lolita' di Vladimir Nabokov (1955) e alla sua protagonista, una ragazzina acerba, quasi ancora bambina e irresistibilmente erotica. Quando le fanciulle cominciarono a saltare su e giù, scoppiò il finimondo. Nelle 'Expositions', Strawinsky ricorda di aver udito il grido "ta gueule!" (chiudi il becco!) dietro a sé, e la voce del compositore Florent Schmitt che urlava, in difesa dello spettacolo: "Taisez-vous garces du sezème" (tacete, puttane della sedicesima fila). Strawinsky che occupava la poltrona 111 nella quarta fila, lasciò infuriato la platea e andò dietro le quinte. Vi rimase per l'intera rappresentazione, accanto a Nizinskij. Costui stava in piedi su una sedia e gridava disperatamente ai danzatori, come un nostromo ai marinai: "sedici, diciassette, diciotto..." (i ballerini avevano un loro conteggio per battere il tempo). Naturalmente, i poverini non udivano quasi nulla, a causa del frastuono in sala e dal calpestio prodotto da loro stessi. Nizinskij era rosso di rabbia, e si teneva pronto a balzare in palcoscenico per invitare il pubblico a venire alle mani con lui. Sergej Diaghilev, direttore dei Ballets Russes, cercava invece di sedare il tumulto, e ordinava agli elettricisti ora di spegnere le luci, ora di illuminare la platea. Un memorialista presente alla prima, Carl van Vechten, scrive "una certa parte dell'uditorio era turbata per quello che considerava un tentativo blasfemo di distruggere la musica come arte... Era impossibile udire l'orchestra

tranne che in pochi punti, quando le acque si calmarono un po'. Il giovane seduto dietro di me nel palco si alzò durante lo svolgimento del balletto per poter vedere meglio. L'intensa eccitazione che lo travagliava si tradì quando egli cominciò a battermi ritmicamente i pugni in testa (ecco che la nostra metafora quella del pugno si avvalora). La mia emozione era così grande che per un certo tempo non sentii i colpi". Una danzatrice dei Ballets Russes, Romola de Pulski, che più tardi avrebbe sposato Nizinskij provocando la rottura fra lui e Diaghilev, si trovava in teatro durante la prima parte del balletto. Ella narra: "Una signora ben vestita in un palco di proscenio si alzò e diede uno schiaffo a un giovane che stava fischiando nel palco vicino. Il suo accompagnatore si levò in piedi e i due si scambiarono i biglietti da visita". Ci piacerebbe sapere se abbia avuto luogo, il giorno dopo, l'immane duello, magari all'ultimo sangue. Se così fosse, saremmo lieti di pensare a una morte per cause di gusto musicale e di concezione dell'arte. Sarebbe il motivo più serio per morire: un motivo estetico, quindi infinitamente più importante dei motivi etici, o politici, o religiosi, e via frivoleggiando; mentre i due gentiluomini si sfidavano, forse di malavoglia, Jean Cocteau udì l'attentata contessa de Pourtalès gridare, ritta in piedi nel palco, rutilante di sdegno, brandendo il ventaglio come un'arma e con il diadema storto: "Questa è la prima volta in sessant'anni che qualcuno osa





prendermi in giro!“. Un ultimo episodio della serata mostra come il becerume che infesta i teatri sia eterno. Marie Rambert, allieva di Emile Jacques-Dalcroze e studiosa di euritmica, era stata scritturata da Diaghilev come ausilio a Nizinskij. Verso la fine del balletto, prima della ‘Danza sacrificale’, Marie Piltz, Vittima Designata, che fino a quel momento non si era ancora mossa, cominciò a tremare, con crescendo frenetico, simulando terrore come voleva il suo ruolo. Era, naturalmente, non un optional ma un elemento innovativo nella gestualità, un nuovo movimento coreografico. La Ram-



George Balanchine e Stravinsky

bert udì qualcuno in galleria chiamare ad alta voce :“ Un dottore... un dentista... due dottori“. Becerume, certo. Ma quale effetto volevano ottenere Stravinsky, il suo coreografo e il suo impresario? Dopo lo spettacolo, alle due di notte, Stravinsky, Diaghilev, Nizinskij e Cocteau andavano in carrozza al Bois de Boulogne. Scrive Stravinsky con una punta di autoironia: “Eravamo eccitati, furiosi, disgustati e... felici“. E Diaghilev: “ Esattamente ciò che volevo“.

(Il presente articolo è apparso sul mensile 'Applausi', nn.15-16. Luglio/ Agosto 1994)

ABBIAMO VISTO BATTAGLIE BEN PIÙ CRUENTE

In occasione della ‘Sagra della primavera’, rappresentata al Teatro Reale dell’Opera, qualche giornalista più colto ha rievocato la ‘battaglia’ che questo balletto di Stravinski accese la sera della prima rappresentazione, avvenuta a Parigi, il 28 marzo (la data esatta è 29 maggio , ndr.) del 1913, al Teatro dei Campi Elisi. Non bisogna esagerare. Noi che avemmo la ventura di assistere a quel lontano spettacolo, possiamo assicurare che come battaglie ne abbiamo viste di ben più cruente. Cominciamo col dire che la ‘Sagra della primavera’ non è tra le opere migliori di Stravinski, anzi una delle più retoriche ed estetizzanti. Quella sera la furia degli stravinskiani superò quella degli antistravinskiani. Tra i primi era anche Gabriele D’Annunzio che, sporto da un palchetto di proscenio, applaudiva ostensibilmente, con le mani vestite di candidissimi guanti. Qual valore di giudizio ha il plauso di Gabriele D’Annunzio? Pochi anni prima, e con grande ardore, egli aveva lodato Riccardo Strauss, chiamandolo ‘il barbaro temerario e magnifico dagli occhi chiari’; e via via egli lodò Aristide Sartorio e Claudio Debussy, Ildebrando da Parma e Adolfo De Carolis...”

*Alberto Savinio
(Documento. Mensile, aprile 1941)*

Quali ragioni spinsero la direzione e gli insegnanti aquilani a tale scelta?

Un Conservatorio chiamato Casella

di Renzo Giuliani

A quasi quarantacinque anni dal provvedimento ministeriale del 27 settembre 1968, che sancì l'autonomia della sezione staccata dell'Aquila dal Conservatorio di Musica 'Santa Cecilia' di Roma e istituì il Conservatorio di Musica 'Alfredo Casella', serve scoprire le ragioni di tale innovativa intitolazione.

Innanzitutto non esiste, nell'archivio del Conservatorio, un documento che ci aiuti a capire le ragioni della intitolazione di un conservatorio ad un musicista da poco scomparso e che con l'Abruzzo non aveva avuto particolari legami. Comunque, se sia stato stilato un verbale relativo all'intitolazione, non se ne è conservata traccia. Ancora più interessante, perciò, è ricostruire fatti e circostanze che portarono a tale decisione, davvero insolita nel panorama dei Conservatori italiani, per lo più intitolati a grandi musicisti del passato.

Dalla lettura della autobiografia e dei numerosi scritti di Alfredo Casella, non si rileva nessun particolare legame del musicista con l'Abruzzo e, più specificamente, con la città dell'Aquila o con la sua provincia; mentre si possono registrare amici-



zie e frequentazioni del Compositore con alcuni personaggi del mondo della cultura e della musica nati in Abruzzo; si pensi, solo per citarne uno fra i più noti, al pescarese Gabriele D'Annunzio, che Casella frequentò a lungo quando il "Vate" si era già ritirato nel "Vittoriale".

Avendo Casella rappresentato senza dubbio una figura di musicista di altissimo profilo nel panorama italiano della prima metà del Novecento, si potrebbe quindi ipotizzare che, a poco più di vent'anni dalla sua scomparsa, avvenuta il 5 marzo del 1947, il Conservatorio aquilano, oramai autonomo, possa aver pensato a lui come naturale destinatario dell'intitolazione? La storia del Conservatorio forse, riserva alcune risposte convincenti.

Primo Direttore del Conservatorio aquilano, dal 1968



al 1972 (quando andò a dirigere il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro) fu il pianista romano Gherardo Macarini Carmignani, allievo del Corso di Perfezionamento di pianoforte che Casella tenne, per diversi anni, nel Regio Conservatorio di Musica "S. Cecilia" di Roma e, dopo il Decreto del 22 giugno 1939, nella Regia Accademia "Santa Cecilia". Con lui, Macarini Carmignani, si diplomò nel 1940 con il massimo dei voti. Potrebbe, dunque, quell'intitolazione essere stata suggerita al primo direttore dalla devozione verso il suo illustre maestro?

Se è certamente importante, nello sviluppo della personalità di un giovane, il rapporto con il proprio insegnante, specie in ambito artistico; e l'incontro con un personaggio come Casella, che aveva maturato un'enorme esperienza compositiva, esecutiva e organizzativa, ed aveva conosciuto e frequentato alcuni autentici 'monumenti' della storia della musica del suo tempo (Debussy, Ravel, Stravinskij, Mahler, per citarne alcuni), non poteva non avere una grande influenza nell'evoluzione culturale e personale del suo allievo Macarini Carmignani, che rimarrà legato alla memoria del musicista torinese, anche dopo la sua morte. E se dall'archivio della Società Aquilana dei Concerti, ad esempio, apprendiamo delle sollecitazioni di Macarini Carmignani presso la Direzione Artistica, in accordo con la vedova dello scomparso, per realizzare, a L'Aquila, una serata dedicata al ricordo del Musicista - tale concerto-ricordo ebbe luogo nel corso della Stagione 1948/49, con un programma interamente dedicato alla musica di Casella ed affidato al futuro direttore del Conservatorio aquilano, alla violinista Ida Coppola e al violoncellista Giuseppe Selmi; il concerto fu introdotto da Emilia Zanetti - ciò non basta a giustificare tale intitolazione.

Ma se scorriamo l'elenco dei docenti che formavano la prima pattuglia di insegnanti troviamo, forse, una risposta più soddisfacente. In tale elenco compaiono anche altri allievi di Casella: il pianista e compositore Armando Renzi e il pianista Franco Rampini (i quali furono anche compagni di classe dello stesso Macarini Carmignani); ma anche alcuni dei più originali e significativi compositori d'avanguardia, fra gli anni Sessanta e Settanta: Domenico Guacero, esponente di spicco nel panorama compositivo italiano e fondatore, insieme ad altri, dell'associazione "Nuova Consonanza"; Franco Evangelisti, docente all'Aquila del Corso di Musica Elettronica, il quale porterà nell'Istituto le esperienze maturate nel suo lungo periodo di formazione svolto in Germania; e Fausto Razzi, allievo di Goffredo Petrassi, autore attento alle nuove tecniche compositive.

Qualche anno dopo, dietro suggerimento di Macarini Carmignani, Fausto Razzi scrisse Tre pezzi per orchestra (Music@ li ha pubblicati qualche mese fa)

destinati agli allievi appena entrati in Conservatorio nelle varie classi di studio, per abituarli da subito a familiarizzare con la musica 'contemporanea'; e, nel 1971/72, sempre Macarini Carmignani, provò a far nascere, all'interno dell'Istituto, anche un Centro Studi dedicato a Casella, organismo alla cui presidenza voleva il musicologo e ricercatore Guido Maggiorino Gatti, Presidente della Società Aquilana dei Concerti dal 1969 al 1973. Purtroppo, con il suo trasferimento a Pesaro, l'iniziativa non andò in porto né fu ripresa da altri.

Il Conservatorio strinse rapporti di collaborazione con l'Accademia di belle Arti aquilana dove allora insegnavano Sylvano Bussotti, Carmelo Bene, ed anche con la facoltà di Fisica dell'Università, volendo da un lato allargare gli orizzonti della musica alle altre arti ed alla scienza.

Anche la biblioteca dell'Istituto assecondò la particolare attenzione del Conservatorio aquilano alle nuove tendenze musicali con un imponente piano acquisti di libri e spartiti di musica moderna e contemporanea, avviato da Michelangelo Zurletti, primo bibliotecario del 'Casella'.

Dai registri d'ingresso del patrimonio librario della biblioteca, ciò appare evidente: in meno di due anni, dal 1 ottobre 1968 a giugno 1970, infatti, rileviamo oltre 5100 voci in ingresso, comprendenti partiture, libri di musica, testi musicologici, riviste musicali, discografia, frutto solo in misura ridotta di donazioni (la più consistente, quella Ferraresi, con circa quattrocento testi, o quella Macarini Carmignani, con oltre duecentocinquanta); mentre gran parte della sua dotazione fu il frutto di una lungimirante strategia di investimento culturale che sembra insistere molto sul Novecento musicale europeo, senza trascurare approfondimenti musicologici, filosofici e semiologici fra i più avanzati.

L'Istituzione aquilana, dunque, doveva rappresentare, nelle intenzioni dei suoi primi protagonisti, un presidio della musica d'avanguardia, una sorta di avamposto che, in un periodo di grande innovazione e sperimentazione, avrebbe alimentato una notevole effervescenza culturale in tutto il territorio. Non è un caso, quindi, che in quegli stessi anni, la Società "Barattelli" abbia proposto molti appuntamenti di musica contemporanea, anche in prima esecuzione assoluta, chiamando a partecipare gruppi e artisti di grande prestigio (dal Gruppo Strumentale Romano, con Luigi Dallapiccola nella veste di pianista e direttore, a Les Solistes des Choeurs dell'O.R.T.F., all'American Brass Quintett, al Gruppo Rinascimento Musicale, e così via).

L'intitolazione a Casella del Conservatorio aquilano appare, quindi, non una decisione dettata da scontate ragioni di natura storico/ territoriale o dall'ossequio alla memoria di un artista, seppur lodevole, bensì una scelta, consapevole e programmatica;



Felice Casorati. Ritratto di Casella

perchè Alfredo Casella era il musicista italiano che più di ogni altro si era prodigato per far conoscere in Italia, in un periodo non certo facile, tutta la musica

del nostro tempo, e che, per questo, lo si prendeva a modello dei musicisti che si sarebbero formati nel Conservatorio aquilano.

ALLA NASCITA DEL 'CASELLA' IO C'ERO

Il Conservatorio dell'Aquila, nato nel 1967 come Sezione del Conservatorio di S.Cecilia, divenne, inaspettatamente, autonomo l'anno successivo; ricordo molto bene che noi tutti - a cominciare da Renato Fasano, direttore del Conservatorio romano - restammo sorpresi per la rapidità del provvedimento, dovuta evidentemente alla duplice e impegnata azione di Bruno Boccia e di Nino Carloni che si era impegnato per far nascere il Conservatorio, e tutte le altre istituzioni musicali dell'Aquila.

Si presentò quindi subito la necessità di trovare un nome al nuovo Istituto, e il direttore Gherardo Macarini Carmignani propose ai docenti (in quel secondo anno eravamo ancora non più di una decina) quello di Alfredo Casella, di cui sia lui che Franco Rampini (docente di pianoforte "complementare") erano stati allievi. Naturalmente la proposta non nasceva solo dal desiderio di ricordare il maestro, ma da ragioni più profonde: Casella infatti era stato un intellettuale molto aperto e aveva avuto forti legami con i principali esponenti della cultura internazionale (non solo musicale): e questo fatto acquistò particolare importanza nel periodo tra le due guerre, quando cioè il regime fascista aveva reso difficili la conoscenza e soprattutto la diffusione di quanto avveniva fuori d'Italia in campo culturale; inoltre era stato un pianista di fama internazionale e insegnante di valore, e se come compositore si era mosso entro i limiti di un linguaggio moderatamente avanzato, si era comunque senza dubbio estremamente interessato alle esperienze dell'avanguardia europea (a lui si deve - tra l'altro - la prima esecuzione italiana del 'Pierrot lunaire' di Schoenberg): di conseguenza tutti coloro che erano stati suoi allievi avevano avuto grazie a lui la possibilità di conoscere quanto avveniva fuori dei confini italiani, sia in campo musicale sia in altre forme di pensiero.

Fummo perciò tutti d'accordo sulla scelta del nome, anche se la proposta aveva suscitato qualche perplessità in alcuni esponenti della sinistra, a causa delle simpatie di Casella per il regime fascista: ma tali perplessità non influirono affatto sulla nostra decisione, e benché alcuni di noi - oltre Macarini - manifestassero apertamente la loro adesione - non necessariamente formalizzata - al Partito comunista (del Conservatorio dell'Aquila si diceva addirittura che fosse "rosso"), tale circostanza non impedì di considerare Casella esclusivamente per la sua figura di intellettuale ed il suo impegno di musicista. @

Fausto Razzi

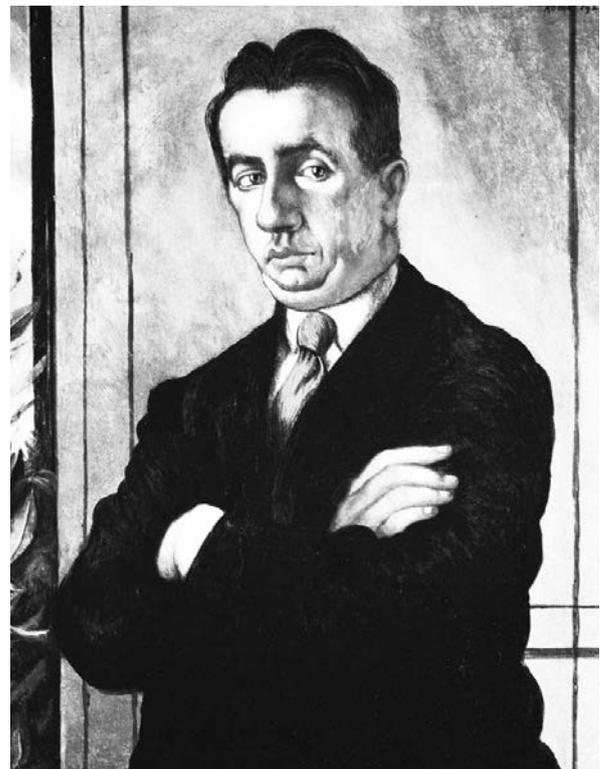
RITRATTO DI CASELLA

di Giorgio de Chirico

Quando udii per la prima volta il nome di Casella, si presentò nella mia mente l'immagine di una scatola rettangolare ove si mettono schede, poi quest'immagine sparì per cedere il posto a quella di un piccolo quadrato tracciato sulla carta e che si usa per scrivere dei numeri e fare dei calcoli. Queste raffigurazioni, d'aspetto geometrico e che evocano l'idea dell'ordine, sono sempre rimaste nella mia mente legate alla persona di Casella ed alla sua arte. Più tardi, conosciuto meglio Casella, ho spesso pensato che raramente il nome di una persona corrisponde così bene alla sua intima essenza, come nel caso del mio amico, il musicista Alfredo Casella. Era nell'anno 1918, durava ancora l'armistizio, quando conobbi a Roma Alfredo Casella. In quel tempo cominciavo a preoccuparmi dei problemi tecnici della pittura (...). Pure in quel tempo ebbi la fortuna di capire che il solo mezzo per un artista di riuscire nella sua arte è di lavorare duramente, di lavorare enormemente e di parlare e discutere il meno possibile. Infine capii ad un tratto, con grande chiarezza, che la vera pittura, la sola che conti, la sola che sia veramente dell'arte, non attinge il suo valore in un soggetto o in un'idea, ma che tale pittura è un fenomeno molto più complesso, e che riunisce in sé il talento, l'ispirazione, l'esecuzione e quel superiore compimento che è il mistero dell'arte e che sorpassa e domina completamente ogni soggetto. Io, che solo allora avevo realizzato in pieno la serietà in arte, incontrando Casella mi sentii attirato verso di lui, proprio per quel lato serio con cui egli si approssima all'arte. Tutta la persona di Casella, così come la sua musica, danno un'impressione geometrica ed ordinata. Ogni sfumatura, ogni tenerezza in arte hanno come origine la struttura esatta, la costruzione geometrica, quel tal modo di vedere parallelepipedicamente, poliedricamente, dal quale modo nasce poi la forma fluida, la divina morbidezza, che sono il segno ineluttabile dell'evoluzione artistica, giunta ad un punto elevato, giunta ad un piano di dolcezza platonica; è allora che l'artista, cosciente della qualità di quello che produce, conosce la divina felicità del creatore soddisfatto.(...)Nella musica di Alfredo Casella la linea è sempre chiusa tra due punti, e per questo il disegno musicale vive. Anche nella musica di Casella l'ossatura e le fondamenta procedono da basi geometriche, nell'ordine e nell'equilibrio, per

questo è possibile lo svolgersi ulteriore della tenerezza e della morbidezza che sono allora di buona qualità. Preciso, ostinato e sicuro in ogni sua attività, instancabile e regolato, egli sa che poesia e armonia avanzano sempre in ordine chiuso. La sua mentalità ascetica ed asciutta lo spinge al lavoro quotidiano, al lavoro preciso, metodico, sistematico, dal quale nasce la poesia, lo spinge al lavoro creatore di forme. Il suo aspetto inganna, poiché dietro al maestro preciso e severo, dietro al pianista brillante ed impeccabile, dietro al compositore vario e fecondo, dietro allo scrittore, il conferenziere, lo studioso, l'organizzatore, il critico, il dattilografo, il viaggiatore dei due mondi, dietro quell'ingannevole aspetto di artista del nostro tempo, preso nell'enorme carosello della vita moderna, agitata e meccanizzata, c'è soprattutto il poeta dei suoni precisi, il disegnatore di forme musicali, serio e tenero, esatto e fantasioso, e che di là da ogni società e da ogni ambiente, di là da ogni epoca e da ogni luogo, vive la sua solitaria e spirituale vita di musicista, vegliato dal caro fantasma della sua buona mamma.

(*Rassegna Musicale* 1943)



Format, gratuito, offerto agli aspiranti direttori del Conservatorio

VOGLIO FARE IL DIRETTORE

Navigando in rete alla ricerca di suggerimenti e stimoli, ci siamo imbattuti in questo dettagliato programma per aspiranti alla direzione di un Conservatorio. Sembrandoci esso degno di qualche attenzione, ed in previsione delle prossime elezioni per la direzione nel nostro Conservatorio, che avranno luogo in settembre, abbiamo ritenuto opportuno ri-proporlo all'attenzione dei candidati.

Una premessa. Abbiamo aggiunto al punto 3 del paragrafo 'Strumenti', alcuni elementi legati al territorio ed alla realtà dell'Aquila, dove il nostro Conservatorio ha sede. Non si vuole obbligare nessuno ad adottarlo, senza dividerlo. Ma almeno a leggerlo, sì. Prima gli obiettivi e poi gli strumenti per raggiungerli.

OBIETTIVI

1. Riaffermare la centralità della formazione come scopo primario degli studi di Conservatorio, convogliando in essa tutte le forze, anche quelle economiche. Inseguire parallelamente intensi obiettivi di produzione musicale è controproducente, specie quando da molte parti - e non sempre a torto - si contesta al Conservatorio la capacità di saper formare musicisti 'preparati' all'esercizio della professione.
2. Recuperare la funzione di servizio dell'attività docente: l'insegnante deve, in Conservatorio, mettere a frutto le sue capacità professionali verificate sul campo, e non considerare il Conservatorio come palcoscenico di rivalse per l'esercizio di una professione che, preclusagli all'esterno, è fonte di innumerevoli frustrazioni delle cui conseguenze gli allievi sono talvolta vittime innocenti.
3. Sostenere ed intensificare l'insegnamento nei settori che, data l'attuale situazione del mercato musicale italiano, più facilmente possono rappresentare effettivi sbocchi professionali per gli studenti, una volta terminati gli studi.
4. Perseguire la formazione totale degli allievi, convincendosi che un musicista ignorante e demotivato difficilmente reggerà la concorrenza europea alla

quale pure occorre guardare non come ad ulteriore pericolo bensì come a stimolo per meglio operare.

5. Superare l'eccessiva burocratizzazione, che incombe come cappa improduttiva sui Conservatori, perché essa rappresenta la morte sicura per un ambiente di studio e formazione rivolto ai giovani e che opera in un ambito creativo come quello musicale.

STRUMENTI

1. Offrire a tutti gli studenti, nessuno escluso, i mezzi necessari alla loro formazione: dagli strumenti musicali che tante volte vediamo 'simbolicamente' e 'tragicamente' chiusi a chiave; alla biblioteca, che deve essere sempre aperta durante i turni di lezione, con bibliotecario (o bibliotecari, utilizzando qualche insegnante in sovrannumero, dove è possibile; od altri insegnanti la cui presenza in biblioteca, può essere utilizzata per effettuare le ore necessarie, ad oggi, per la progressione della carriera) sempre a disposizione degli studenti ed insegnanti; agli strumenti di ascolto e riproduzione musicali per la necessaria conoscenza esecutiva della musica (l'era del compact disc non si è ancora aperta per la discoteca del Conservatorio!).
2. La biblioteca, non è inutile insistervi, deve essere rifornita e continuamente aggiornata: una scuola che non tiene alla sua biblioteca non può essere considerata tale. Inculcare e favorire nello studente lo studio culturale, storico e stilistico recherà vantaggi anche alla sua formazione strettamente professionale.
3. Avviare forme di collaborazione con la cattedra di Storia della Musica dell'Università de L'Aquila e la Società di concerti 'Barattelli' per iniziative comuni. E' singolare che i seminari di musicologia, da anni pro-



dotti da Università e Barattelli, avvengono al di fuori del Conservatorio con conseguente scarsa partecipazione dei suoi allievi, quando invece proprio quelli dei corsi superiori sarebbero i naturali e logici destinatari. Li si ospitino in Conservatorio o, intanto prima che ciò si possa realizzare, si programmi e disponga, facilitandola e dandone preventiva informazione, la frequenza di allievi ed insegnanti. Nel caso della 'Barattelli', si potrebbe sfruttare anche l'arrivo di grandi concertisti, per promuovere qualche incontro con gli studenti dei corsi superiori, naturalmente programmando ogni cosa in anticipo, magari destinando a tale scopo anche qualche risorsa finanziaria, ove necessario.

4. Favorire, laddove richiesto da singoli docenti, la riunione saltuaria di alcune classi per effettuare insieme specifici programmi di studio complementari, anche per sradicare dalla mente degli allievi l'idea che la musica sia fatta a compartimenti stagni.

5. Disporre, anche attraverso opportune disposizioni degli orari delle lezioni, il potenziamento degli insegnamenti di musica d'insieme, dai piccoli gruppi cameristici all'orchestra, non foss'altro perché solo tali formazioni costituiscono oggi di fatto degli effettivi sbocchi professionali per il musicista.

6. Invitare gli insegnanti ad aprire periodicamente le porte delle loro aule di lezione, per permettere agli studenti di materie affini un confronto fra le rispettive cattedre. Questi sì, sarebbero produttivi per gli studenti e gli stessi insegnanti, molto più dei saggi di fine anno che, così come sono attuati, rappresentano un'inutile, troppo lunga passerella.

7. Alla fine dell'anno si facciano pure due o tre manifestazioni, ma non di più, riservate ai migliori allievi di tutti i corsi, specie quelli di musica d'insieme.

8. Il fondo destinato dal Ministero per il 'Progetto di Istituto' va impiegato altrimenti, mentre oggi si confi-

gura di fatto come 'elemosina' aggiuntiva allo stipendio. Quel fondo deve servire ad avviare nuove forme di formazione professionale per studenti ed insegnanti. Nulla vieta che il Collegio dei docenti destini la gran parte di quei fondi per seminari 'intensivi' finalizzati ad una migliore formazione delle varie famiglie strumentali,

invitando prime parti di orchestre (per archi, legni ed ottoni) o concertisti di riconosciuta competenza didattica, anche in funzione della costituzione dell'Orchestra del Conservatorio. Simili incontri sarebbero utili anche ai rispettivi docenti per riqualificare ed aggiornare le tecniche di insegnamento.

9. Per conseguire questi obiettivi occorre instaurare un nuovo clima fra i docenti, oggi occupati a difendere il loro 'orticello' e sordi ad

ogni ipotesi di concreta riqualificazione generale del Conservatorio; il disamore e la disattenzione, oggi serpeggianti, vanno rimossi ed il Collegio dei docenti deve assumere nuovamente la sua funzione centrale nella didattica, individuandone gli obiettivi ed indicandone i mezzi per il loro effettivo raggiungimento.

10. Rapporti fra direzione e docenti. Si teme che l'elettività del capo d'istituto possa costituire impedimento alla funzione direttiva, perché esercitabile - si paventa da qualche parte - con maggiore benevolenza nei riguardi dei docenti elettori. La funzione di coordinamento e direzione che, da un lato, non può prescindere dal rispetto fra i soggetti interessati e dall'autonomia della funzione docente, dall'altro deve fondarsi sull'osservanza scrupolosa dei doveri da parte degli insegnanti, la cui verifica non può essere demandata del tutto ad un congegno elettronico, ma esercitata dal capo d'istituto che agisce in questo caso, con determinazione ed imparzialità, in forza del prestigio e della stima che i docenti gli hanno riconosciuto, eleggendolo.@



Il potere del suono

Il suono del DNA

di Carlo Ventura

Suono e Musica come veicoli di informazioni per la riprogrammazione di cellule staminali. Una nuova prospettiva per la medicina rigenerativa.

Per decenni gli scienziati hanno utilizzato strumenti chimici per influenzare il comportamento cellulare. Anche in tempi moderni, la possibilità di governare la funzionalità cellulare a fini terapeutici è stata affidata principalmente alla chimica. Tuttavia, questo punto di vista, e l'idea che la terapia di molte malattie dell'uomo si debba basare essenzialmente su un armamentario chimico, sono ora profondamente in discussione. Abbiamo precedentemente dimostrato che le cellule staminali, che hanno la capacità di trasformarsi virtualmente in tutti i tipi di cellule di un individuo adulto, sono state trasformate in cellule miocardiche, le unità contrattili del cuore, quando esposte a campi magnetici di frequenza estremamente bassa (ELF-MF) (1,2). Più recentemente, abbiamo dimostrato che l'esposizione a campi radioelettrici, convogliati con un dispositivo innovativo chiamato "Radio Electric Asymmetric Conveyer (REAC)", è in grado di trasformare le cellule staminali in cellule cardiache, nervose e del muscolo scheletrico (3,4). Inoltre, i campi radioelettrici così convogliati hanno agito come una sorta di "macchina del tempo" capace di "riprogrammare" cellule umane adulte non staminali, come i fibroblasti della pelle, in tipi cellulari in cui queste cellule non si sarebbero altrimenti trasformate, come elementi cardiovascolari, neuronali e muscolari (5). Questi risultati dimostrano che il destino delle cellule staminali può essere notevolmente modulato da una energia fisica. In linea con questa concezione è la nostra scoperta che le cellule sono in grado di produrre vibrazioni acustiche. Infatti, abbiamo dimostrato e brevettato per la prima volta la capacità delle cellule di esprimere "firme vibrazionali" del loro stato di salute e della loro potenzialità differenziativa (6). Con l'aiuto di un microscopio a forza atomica (AFM), che è in grado di misurare le strutture e le proprietà delle cellule viventi a livello atomico, abbiamo scoperto che ogni cellula vivente produce un pattern di vibrazioni che cambia a seconda del compito che la cella sta ese-

guendo. "Sonocitologia" è il termine che abbiamo introdotto per identificare una nuova area di ricerca basata sul fatto che, dopo un accurato processo di amplificazione, le vibrazioni cellulari registrate con AFM possono essere trasformate in suoni udibili, fornendo una valutazione accurata delle proprietà funzionali della cella (6). Sulla base di questi risultati, stiamo lavorando all'ipotesi che l'applicazione di

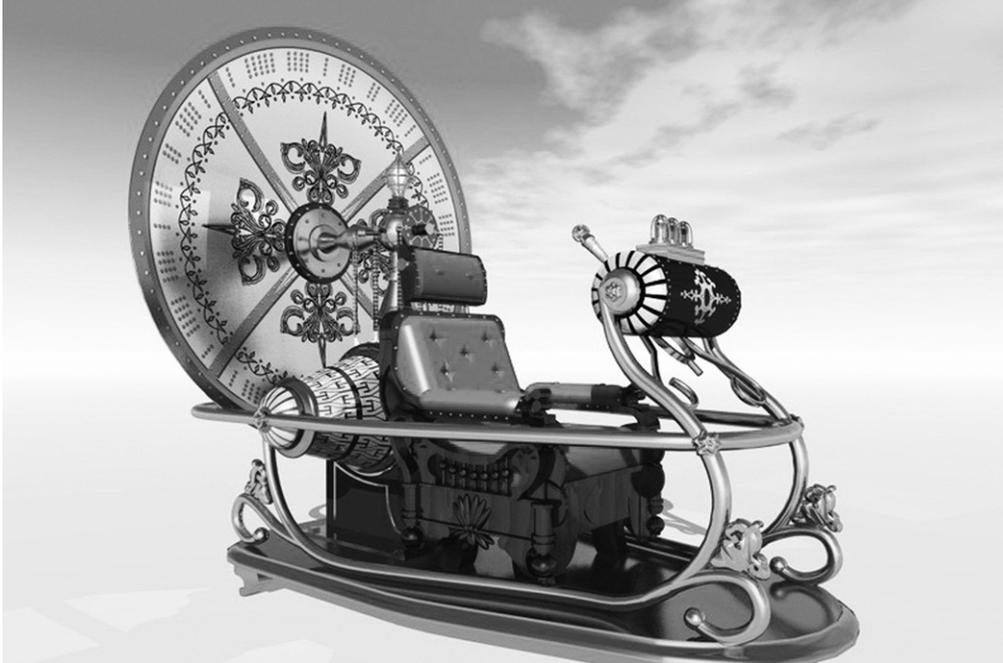
FONÈKA – RASSEGNA SULLA VOCE E IL POTERE DEL SUONO

Si è svolta in marzo al Parco della Musica di Roma la prima edizione di 'Fonèka – Rassegna sulla voce e il potere del suono' - ideazione e direzione artistica di Agata Lombardo, coproduzione di Musica per Roma e Associazione Cerretum. Nel suo significato etimologico, seppure il termine sia di invenzione, Fonèka indicherebbe il suono non ancora conosciuto. La rassegna è stata innanzitutto un percorso dell'orecchio nel senso dell'ascolto di quelle voci che riusciamo a sentire, a udire ma anche di quelle voci mute che devono ancora essere disvelate. Si sono ascoltate le voci di artisti come Moni Ovadia con il suo "Registro dei peccati"; del biologo molecolare Carlo Ventura e del musicista Bruno Oddenino che hanno esposto le loro sperimentazioni sulla riprogrammazione delle cellule staminali attraverso il suono, riconosciuto ormai dalla scienza come un eccellente vettore di informazioni; e di Alex Bertetti che ha illustrato i paesaggi sonori dell'ambiente. La rassegna si è aperta con una tavola rotonda sul meraviglioso tema della voce insieme a Saba Anglana, Moni Ovadia, Giovanni Ruoppolo e Carlo Boschi.

energia sonora possa governare il processo di differenziazione cellulare. In particolare, ci stiamo focalizzando sulla pos-

sibilità che suoni emessi a livello di organi del corpo umano possano racchiudere informazioni cruciali per regolare la funzionalità cellulare a livello molto sottile, molecolare, submolecolare, o anche quantistico. A questo proposito, stiamo collaborando attivamente con alcuni artisti tra cui Bruno Oddenino, Professore di Oboe presso il Conservatorio di Torino e leader nel campo della Musicoterapia, già fondatore della Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo e Presidente e Direttore artistico della Filarmonica di Torino. Con lui stiamo esplorando l'effetto prodotto dall'esposizione delle cellule staminali alla musica ed alla luce pulsata di frequenza e lunghezze d'onda selezionate. Insieme a musicisti e artisti, stiamo cercando di comprendere come la musica sia in grado di fornire informazioni alle cellule che gli Scienziati possano interpretare come dinamismo di significati del "mondo" interiore cellulare. Che la musica possa toccare il cuore del nostro essere è una scoperta antica quanto la coscienza umana. Platone intuì i poteri della musica in "Le leggi" e in altri Dialoghi, e non fu certo il primo. Shakespeare in alcune delle sue opere più toccanti mise in scena l'effetto consolatorio della musica sulle anime in difficoltà. I guaritori di molte epoche hanno cercato di sfruttare la musica per scopi terapeutici. Ma potrà mai la musica avere un posto fra la Medicina? Si sta manifestando la nuova prospettiva di vedere Artisti e Scienziati lavorare insieme guardando alle cellule come "attori" capaci di "parlare" o "gridare", con la consapevolezza di come l'ascolto dei suoni emessi dalle cellule possa eventualmente modificare il modo in cui gli Scienziati pensano alle cellule stesse, come soggetti dinamici, situati nell'ambiente e capaci di "esperienza".

Crediamo anche che queste collaborazioni, "unendo" Artisti e Scienziati, potranno ispirare le persone a pensare alle Arti ed alla Scienza, come già interconnesse e rilevanti per la nostra Società, facendo sbiadire la linea di demarcazione delle "due culture" (umanistica e scientifica), e contribuendo ad inaugurare una Cultura Nuova da tempo attesa - una cul-



tura di pensatori creativi del mondo delle Arti e delle Scienze, che si uniscano per combinare le loro conoscenze e compe-

tenze per giungere ad innovazioni, collaborazioni e soprattutto allo sviluppo di nuovi paradigmi. Pensiamo anche che queste collaborazioni possano offrire una nuova "visione" per l'integrazione della Scienza in un "Territorio globale della cultura", portando allo sviluppo di una nuova "Arte Sperimentale", ispirata in modo autonomo dagli strumenti e dai percorsi della Scienza.@

***Carlo Ventura è Professore Ordinario di Biologia Molecolare, Scuola di Medicina, Università di Bologna. Direttore: VID, Visual Institute of Developmental Sciences, Bologna, Italy; Laboratory of Molecular Biology and Stem Cell Engineering, National Institute of Biostructures and Biosystems (NIBB), Italy**

Bibliografia

1. Ventura C, Maioli M, Asara Y, Santoni D, Mesirca P, Remondini D, Bersani F. (2005) Turning on stem cell cardiogenesis with extremely low frequency magnetic fields. *FASEB J* 19:155-157
2. Ventura C, Maioli M, Asara Y, Santoni D, Mesirca P, Remondini D, Bersani F. Turning on stem cell cardiogenesis with extremely low frequency magnetic fields. *FASEB J* express article 10.1096/fj.04-2695fje. Published online October 26, 2004
3. Maioli M, Rinaldi S, Santaniello S, Castagna A, Pigliaru G, Gualini S, Fontani V, and Ventura C. Radio frequency energy loop primes cardiac, neuronal, and skeletal muscle differentiation in mouse embryonic stem cells: a new tool for improving tissue regeneration. *Cell Transplantation* 2011, Sep 22. doi: 10.3727/096368911X600966. [Epub ahead of print]
4. Maioli M, Rinaldi S, Santaniello S, Castagna A, Pigliaru G, Delitala A, Bianchi F, Tremolada C, Fontani V, and Ventura C. Radio electric asymmetric conveyed fields and human adipose-derived stem cells obtained with a non-enzymatic method and device: a novel approach to pluripotency. *Cell Transplantation*, submitted 2012
5. Maioli M, Rinaldi S, Santaniello S, Castagna A, Pigliaru G, Gualini S, Cavallini C, Fontani V, and Ventura C. Radio electric conveyed fields directly reprogram human dermal-skin fibroblasts toward cardiac-, neuronal-, and skeletal muscle-like lineages. *Cell Transplantation* 2012, In press.
6. Gimzewski JK, Pelling A, and Ventura C. International Publication Number WO 2008/105919 A2, International Publication Date 4 September 2008. Title: Nanomechanical Characterization of Cellular Activity

QUANDO I CONTI NON TORNANO

Alessandro Petretto illustre cattedratico a Firenze, assessore nella giunta Renzi, ad un recente convegno fiorentino ha proposto alcuni dati. I nostri teatri producono ogni anno - egli ha detto - circa 3000 spettacoli, al costo medio per ciascuno di 135.000 Euro, ed impiegano 5.600 addetti. Per produrre 3000 spettacoli l'anno dovrebbero ciascuno dei 13 teatri fare 230 alzate di sipario l'anno, mentre non arrivano a tanto, ad esempio i teatri di Roma, Napoli, Genova, Firenze e Bari insieme (Santa Cecilia, 14esima fondazione, non sappiamo dove collocarla). Nel panorama italiano solo la Scala e La Fenice hanno una produzione abbastanza ricca, senza comunque toccare la ragguardevole cifra di 230 spettacoli l'anno. Allora? Allora mediamente gli spettacoli d'opera dei nostri teatri costano per lo meno il doppio e forse anche il triplo. Questa è la verità. Ma quali voci fanno salire di tanto il costo medio di ogni alzata di sipario nei nostri massimi teatri, dove tuttavia è una voce importante del bilancio delle singole fondazioni (il 70% circa) il costo fisso dei dipendenti che, nel tempo, sono aumentati, talvolta anche senza bisogno, ad ogni mutamento di dirigenza istituzionale e politica?

Sempre dai giornali apprendiamo notizie che, lungi dal chiarirci i dati del problema, aumentano la confusione. Cominciamo dalle dichiarazioni del commissario del Petruzzelli di Bari, Carlo Fuortes, che si è vantato di aver portato per la stagione in corso le recite da 39 a 41, nell'intero anno; e per quasi undici mesi, i dipendenti li paga solo, senza che lavorino? Dichiarò ancora che lui quest'anno fa cinque titoli d'opera, tutti nuovi allestimenti, perché avendo pochi dipendenti, può spendere di più per la produzione. Recentemente, poi, ha chiamato un giovane direttore musicale dell'orchestra che si chiama Daniele Rustioni, e l'ha messo a capo della nuova orchestra fatta in massima parte di giovani. Tutti giovani. Viva la gioventù. Nessuno dei suoi - visto che non lo capisce da solo - gli fa capire che così le cose non vanno? Rustioni, a sua volta, ha dichiarato che quando dirige all'estero (Covent Garden, ad esempio) lui prende un terzo di quello che solitamente prende in Italia. E ciò che dice non riguarda solo lui. Gli artisti si giustificano con il fatto che in Italia non si pagano le prove e perciò quei cachets che sembrano alti in realtà non lo sono perché vanno 'spalmati' anche sulle giornate di prova. Dun-

que voci importanti dei bilanci dei teatri sarebbero i cachets degli artisti ospiti, direttori stabili inclusi? Oppure lo sarebbero le spese per gli allestimenti, in una logica che vuole ogni teatro fare nuovi allestimenti, regie trasgressive purchè costose, le uniche in grado di richiamare la critica? O le une e le altre?

Dal Nuovo Carlo Felice di Genova, per bocca del suo sovrintendente, Giovanni Pacor, di professione direttore d'orchestra, arriva una soluzione miracolosa per ridurre sensibilmente il costo degli allestimenti che, a suo parere, sono quelli che incidono maggiormente sui bilanci. Per il 'Rigoletto', titolo primaverile della stagione genovese, scene, costumi ed attrezzi non sono nuovi, ma provengono dai magazzini e depositi del teatro. Una ritinteggiatura, qualche aggiustata e via. Così facendo, a Genova risparmiano quasi il 70% del costo dell'allestimento. Cioè a dire gli allestimenti vengono a costare davvero poco.

Ma se si abbassano sensibilmente i costi degli allestimenti e dei cachet, non potendosi abbassare il costo dei dipendenti, salvo che mandandoli a casa in massa, tutti i teatri dovrebbero chiudere quanto meno in pareggio; o no? No, perché allora i sovrintendenti mettono mano alle casse del teatro, per altre spese.

Ad esempio, a Bari, Fuortes, forte dei risparmi del suo esiguo personale dipendente e degli scarsi stipendi dei giovani strumentisti, s'è portato da Roma una squadra di suoi fedelissimi, quando avrebbe potuto, invece, impiegare forze capaci ed in gamba del luogo. Evidentemente, l'artefice del miracolo dell'Auditorium di Roma, non ama la musica a 'km. Zero', ed ha trovato il modo di spendere comunque.@

Carlo Fuortes e Daniele Rustioni





Bechstein dell'Accademia Chigiana

I pianoforti amati da Franz Liszt

Erard, mon amour

di Walter Tortoreto

In Italia, due strumenti fra quelli particolarmente amati da Liszt, il Bechstein, conservato alla Chigiana e lo Steinway del Museo della Scala. Dietro ognuno di essi c'è una sorprendente storia, quasi d'amore. Ma più di ogni altro, Liszt amava l'Erard.

Un violino di classe acquista valore con il tempo. Meno redditizio, come investimento durevole, è l'acquisto di un buon pianoforte, strumento più fragile e deperibile: telaio, corde, smorzi, feltri, meccanica, cavalletti eccetera, sono parti che subiscono sia l'usura fatale del tempo sia gli assalti dei concertisti fociosi che mettono a dura prova le parti vitali del pianoforte, a cominciare dalla tastiera. Tuttavia, un pianoforte appartenuto a un grande musicista è sempre uno splendido trofeo per qualsiasi museo musicale, benché non sia utilizzabile senza costanti e opportuni interventi di restauro. Dire pianoforte significa dire Liszt e, infatti, al grandissimo musicista di origini magiare è legata, assieme alla vastissima letteratura pianistica, anche la storia di vari strumenti appartenuti a lui o da lui suonati. Nonostante il valore di Liszt nella storia della letteratura pianistica e, più in generale, nella storia della musica, che egli contribuì ad avviare alle conquiste novecentesche con alcune sue pagine profetiche, la

bibliografia lisztiana non è ricca nella misura che meriterebbe il compositore. Ed è una letteratura nella quale prima o poi s'inciampa nel capitolo sulla qualità della produzione lisztiana. Eppure basterebbe il giudizio che sulla musica di questo insigne artista ha più volte espresso un compositore rivoluzionario come Arnold Schoenberg, per il quale molte pagine lisztiane hanno sepolto il Romanticismo e annunciato la musica del XX secolo. In occasione dei bicentenni della nascita di Chopin e di Liszt, la bibliografia sui due musicisti si è infittita e sono stati pubblicati diversi libri dedicati anche alle preferenze strumentali dei due grandi pianisti. Pianista sommo, per unanime consenso internazionale, è ovvio che a Liszt, inarrivabile concertista, fossero interessati i maggiori costruttori di pianoforte dell'Ottocento. Le preferenze di Liszt andavano, come si sa, ai pianoforti Erard, non soltanto per le qualità intrinseche e per la voce degli strumenti (anche Verdi componeva su un Erard del 1850!), ma anche perché i rapporti di Liszt con Sébastien Erard, proprietario

della celebre fabbrica, si erano felicemente intrecciati fin dal 1824, allorché la famiglia Liszt approdò a Parigi con il tredicenne fanciullo prodigio per conquistare artisticamente la metropoli. La relazione con gli Erard fu suggerita da Czerny, insegnante e mentore del piccolo genio, e la cordialità degli Erard per la famigliola Liszt fu assoluta e, con il passare degli anni, sempre più solida. Si può qui ricordare che all'indomani di questo arrivo a Parigi, Liszt chiese di entrare nel locale Conservatorio, ma il direttore, l'italiano Cherubini, non volle ammetterlo perché straniero!... Il giovanissimo Liszt, che si sottoponeva quotidianamente a esercizi molto accorti per conseguire un'assoluta perfezione tecnica, superò l'avvilimento per il diniego subito, consultando gli allievi del Conservatorio che si perfezionavano con il celebre Kalkbrenner.

Erard impegnò Liszt come protagonista di una straordinaria intesa artistica che si rivelò commercialmente assai fruttuosa. Tuttavia, maturando con gli anni, il concertista ineguagliabile avvertì il fascino anche di altri strumenti di pregio. Per esempio, nel 1846 tra il pianista e la casa Steingraeber di Bayreuth si stabilì un legame occasionale che qualche anno dopo diventò collaborazione. Nel 1846 Eduard Steingraeber, giovane tecnico della casa viennese Streicher, fu incaricato da Erard di assistere Liszt nelle tournées per preparare i pianoforti tra i quali il musicista avrebbe scelto lo strumento per il concerto. Le osservazioni del pianista erano più preziose di un oracolo per il giovane tecnico sia per preparare gli strumenti sia per la concezione di una sonorità pianistica sempre meno sontuosa e densa e più cristallina. Verso l'inizio del 1870 Liszt tornò a frequentare Eduard poiché, in occasione dei Festival di Bayreuth, suonò più volte sugli strumenti della ditta Steingraeber, operante a Bayreuth. Conquistato dalla loro sonorità, ordinò per sé un pianoforte della ditta, tra le più impegnate a lavorare sulla tavola armonica per modificare la composizione delle armoniche e per ottenere un suono puro, essenziale, quasi spirituale, prossimo a quello che Liszt concepiva in quel periodo. Infatti il suono dello Steingraeber, sottile e cristallino, ma continuo e dalle particolari risonanze armoniche, si affacciava alle sonorità del Novecento e costituì la tavolozza sonora ideale per le musiche dell'ultimo Liszt orientate a un decostruttivismo asciutto e antiretorico. Durante le cerimonie del duecentesimo anniversario della nascita di Liszt, il suo Steingraeber del 1877 è stato esposto per alcune settimane nel Conservatorio Verdi di Torino.

Invece a Siena si è potuto ammirare il Bechstein berlinese acquistato da Liszt nell'estate del 1860 (la ditta era nata da poco) e portato da Weimar a Roma l'anno seguente. Il fondatore della ditta, che aveva lavorato per i berlinesi Perau, in pochi anni conqui-

stò un prestigio internazionale anche grazie alla collaborazione di Hans von Bülow, uno dei migliori allievi di Liszt e, dal 1857, anche suo genero. Bülow aveva suonato su un Bechstein la poderosa 'Sonata in si minore' scritta da Liszt nel 1852 e dovette parlar bene a Liszt della ditta e dei suoi strumenti. Dagli archivi della fabbrica risulta che l'8 settembre 1860 fu spedito a Weimar per Liszt un modello particolare, il Konzertflügel (n.247), diverso dagli altri nella 'tavola' e nel "mantello". Alla morte di Liszt, lo strumento fu donato a Giovanni Sgambati, l'allievo italiano più apprezzato dal Maestro che in lui vedeva il compositore idoneo a ridestare in Italia l'interesse per la musica strumentale. Morto Sgambati, il Bechstein n.247 fu acquistato da un ingegnere romano, Roberto Almagià, amico del conte Chigi, fondatore dell'Accademia chigiana. Almagià aveva acquistato il preziosissimo strumento per sua moglie pianista, ma nel 1938 lo donò alla Chigiana. Restaurato nel 2011, il Bechstein fu utilizzato in un concerto senese di Michele Campanella inciso per la Brilliant Classics. In quell'occasione Campanella presentò anche un suo libro intitolato 'Il mio Liszt'. Su un'etichetta a stampa applicata dentro il pianoforte dalla Bechstein, si legge: "Questo pianoforte fu spedito nell'anno 1860 al Signor Dr. Franz Liszt a Weimar e da lì trasferito a Roma, dove fu utilizzato dal Maestro fino alla sua morte. C. Bechstein". Benché sia difficile oggi capire esattamente il "problema suono" di questi pianoforti ottocenteschi, non mancano elementi per farsene un'idea, non perfetta ma convincente. Così Chopin, che durante gli anni giovanili suonava abitualmente un pianoforte Bucholz (strumento usato anche a Varsavia il 17 marzo 1830, alla prima del Concerto in fa minore, con esiti acusticamente discutibili), preferiva i Pleyel per il senso di intimità e la sonorità elegante; ed è noto il suo giudizio scritto all'amico Tito Woyciechowski: «Quando non sono perfettamente in forma, preferisco il pianoforte Érard che mi garantisce un suono già fatto; quando sto bene e abbastanza in forze per cercare il mio suono, mi servo del Pleyel». Chopin aveva tenuto il suo primo concerto parigino su un Pleyel, suonando tra l'altro il 'Concerto in fa minore', il 26 febbraio 1832; poco dopo, scrisse all'amico Tito di aver visitato la ditta Pleyel e di averci trovato i pianoforti migliori del mondo. Tra i Pleyel e gli Erard le caratteristiche sonore erano ovviamente diverse, ma la differenza più vistosa era che il Pleyel, costruito secondo le tecniche artigianali degli inglesi, non aveva il doppio scappamento. Delle serate parigine con Chopin, Liszt scrisse tra l'altro: «Il suo appartamento, invasato di sorpresa, era illuminato solo da alcune candele, tutte attorno al pianoforte Pleyel, che egli amava particolarmente per la sua sonorità argentina ma leggermente velata, e il suo tocco facile, che gli permetteva di trarre dallo strumento suoni che sembravano provenire da

una di quelle armoniche di cui la romantica Germania ha preservato il monopolio, e che sono state così ingegnosamente costruite dai suoi antichi maestri, unendo l'acqua col cristallo». Con la felice metafora del matrimonio tra cristallo e acqua, Liszt si riferisce ai suoni acuti; quelli bassi e tenorili erano invece pieni, quasi tonanti, al punto che nelle copie delle opere mandate agli editori tedeschi Chopin abbondava nelle indicazioni di pedale, al contrario molto più sobrie nelle copie per l'editore francese. Erano strumenti già evoluti sotto il profilo tecnico. Nel 1824, quando Liszt comincia a sbalordire il pubblico parigino, il 'Moniteur Universel' scriveva a proposito dell'Erard usato nel concerto: "La tastiera è più flessibile di qualunque altra e i suoni hanno una forza, un'uniformità e una purezza altrettanto ammirevoli". Sul 'Journal des Débats' si poteva leggere un commento anche più tecnico: "Questo strumento unisce i vantaggi dei pianoforti a scappamento e senza scappamento; il tasto parla in tutte le posizioni in cui si trova, e non è affatto necessario lasciarlo risalire per trarne suoni nuovi. Questo agio, questa prontezza, sono del massimo valore per la perfezione del trillo e un'infinità di passaggi che richiedono un'esecuzione delicata e leggera. Questa scoperta è importante per il pianoforte quanto quella del doppio movimento lo è stato per l'arpa; è un problema che il talento del Signor Sébastien Erard ha appena risolto, e di cui i pianisti sapranno apprezzare conseguenze e vantaggi".

Liszt possedette anche uno dei primi Steinway, un gran coda (C-227 n.49382), oggi al Museo della Scala, inviato a Liszt per mostrargli l'eccellente livello raggiunto dalla ditta. Il giudizio dell'anziano musicista fu lusinghiero: "grandioso capolavoro di forza, di sonorità, di qualità di canto e di effetti armonici perfetti". La storia di questo Steinway è curiosa. Tenuto inizialmente nella dimora della baronessa Olga von Meyendorff, fu poi offerto da Liszt come dono di nozze alla sua nipote prediletta, Daniela Senta von Bülow, prima figlia di Cosima, vissuta però nella casa di Wagner. Qualche anno dopo la morte di Wagner, Daniela visse perlopiù in Italia, nella villa Cargnacco sul lago di Garda; il marito di Daniela, Henry Thode, l'aveva acquistata dagli eredi Wimmer l'8 marzo 1910 dopo interminabili dibattiti con Daniela, contraria all'acquisto e ormai sofferente di paranoia e spesso ricoverata in case di cura. Daniela aveva sposato

il 1° luglio 1886 Henry Thode, insigne studioso e critico d'arte, innamorato dell'arte italiana, professore all'Università di Heidelberg, autore di volumi fondamentali su Michelangelo e la fine del Rinascimento. Intorno al 1910 Thode aveva cominciato a frequentare la violinista Hertha Tegner, figlia di un magistrato di Copenaghen. La relazione portò alla rottura con la famiglia Wagner, al divorzio con Daniela (26 giugno 1914) e al matrimonio con la musicista. A Villa Cargnacco, Henry e Daniela avevano portato arredi, cimeli, tra i quali spiccava lo Steinway di Liszt, e più di seimila libri quasi tutti d'arte o di musica (oggi nella Sala del Mappamondo e nella Stanza del Masccheraio del Vittoriale). Il 24 maggio 1914 l'Italia entrò in guerra con l'Austria; i coniugi Thode, dichiarati "persone non gradite", abbandonarono in tutta fretta la villa lasciandovi un patrimonio di valore inestimabile. Gabriele d'Annunzio acquistò la proprietà requisita dallo Stato italiano il 31 ottobre 1921 e la donò allo Stato nel dicembre 1923. Thode, Hertha Tegner e soprattutto Daniela Senta tentarono più volte, sempre inutilmente, di riavere i cimeli più importanti, tra i quali il pianoforte sul quale suonava spesso Luisa Baccara, la pianista che viveva con il Vate. La vicenda si trascinò a lungo; d'Annunzio chiese anche l'intervento di Mussolini, poiché il Vittoriale era diventato patrimonio della Nazione, e la stampa s'impadronì della storia, in particolare allorché la Bülow ricorse al tribunale. Dopo la morte di d'Annunzio la battaglia legale fu vinta da Daniela, la quale, riavuto lo Steinway C-227 n.49382 del nonno, lo donò al Museo del Teatro alla Scala. Restaurato con un intervento integrale (estetico e tecnico-funzionale) in occasione dei festeggiamenti lisztiani, il preziosissimo strumento, presentato alla stampa il 10 ottobre 2011 nella Sala Eventi, è tornato a suonare sotto le dita di Michele Campanella. Secondo Campanella "conoscere i pianoforti di Liszt non è sol-

tanto un esercizio filologico: il lungo percorso musicale di Franz Liszt è parallelo allo sviluppo del pianoforte così come noi lo intendiamo oggi. Il valore della musica di Liszt risiede principalmente nella creazione del suono e di suoni. Ben venga dunque un restauro che restituisca alle nostre orecchie la possibilità di ascoltare una realtà che dalla storia degli strumenti musicali passa a quella della musica".@



PER EVITARE IL COLLASSO DELLO SPETTACOLO. UNA MODESTA PROPOSTA

Esattamente due settimane prima delle elezioni di febbraio, il ministro fantasma Lorenzo Ornaghi, annunciava il taglio, ulteriore, al FUS per il 2013, previsto in 389 milioni di Euro, 22 in meno rispetto al FUS del 2012. Mentre restava invariato lo spaccettamento delle quote per i vari settori - alle fondazioni lirico-sinfoniche sarebbe andato il 47% dell'ammontare complessivo che riduceva di 10 milioni circa la dotazione dello scorso anno. E il ministro - in stile Ponzio Pilato - si lavava le mani, senza protestare, dicendo che tale ulteriore decurtazione, che metterà a repentaglio lo svolgimento di chissà quante attività nel nostro paese, era conseguenza diretta della 'spending review' e della sentenza della Consulta che dichiarava non potersi 'toccare' gli stipendi dei dirigenti pubblici. Mentre i finanziamenti 'produttivi' (quante volte abbiamo riportato, invano, i risultati di indagini sulla redditività del settore della cultura in Italia che vale oltre 70 miliardi di Euro, impiega 1,5 milioni di addetti e contribuisce e rappresenta il 4,6 % del PIL?) al mondo della cultura e dello spettacolo, quelli sì. Sempre la Consulta aveva espresso ancora parere sfavorevole alla decurtazione degli stipendi dei magistrati, sentenziando che la congruità di tali stipendi era garanzia dell'indipendenza della magistratura; come a dire che quanti vengono trattati come figliastri dallo Stato, per esempio gli insegnanti, non è necessario che siano indipendenti. Insomma se allo spettacolo - che non è la discoteca, il pub, il piano bar, il night club, serve ricordarlo a politici analfabeti - bensì l'opera, il concerto, il teatro, la danza ma anche il jazz e la musica popolare ecc.. si tagliano i finanziamenti, una qualche colpa - ce lo dice anche la Consulta e il Governo - l'hanno i lautissimi stipendi del palazzo, a cominciare dai suoi reggitori, e scendendo man mano ai frequentatori abituali, ai servitori, perchè avere a che fare con la politica, vuol dire stipulare una assicurazione sulla vita, senza che l'assicurato paghi il corrispondente premio. Mentre è evidente a chiunque che si tratta di privilegi immeritati, autentici soprusi, che chi ha il potere ha compiuto fraudolentemente; la casta ed i suoi difensori, non disinteressati, parlano di 'diritti

acquisiti', e dunque intoccabili, anche in situazioni di particolare difficoltà. No. E' giunta l'ora di mettere le mani anche nelle loro tasche: riduzione della casta, dei suoi stipendi, dei privilegi (dalle macchine blu, via via a tutti gli altri privilegi e benefit), dei vitalizi. Argomenti dei quali nell'ultimo anno di legislatura si è continuamente parlato, senza giungere mai ad una decisione. Ora siamo al punto in cui la casta ed i suoi servitori devono dare a quello Stato dal quale hanno sempre preso e preteso, immeritatamente. Non possiamo esser ancora una volta noi tutti a tirare fuori i soldi, con l'aumento della benzina e con altri furti di Stato. Tocca a loro salvare quella cultura, il nostro melodramma innanzitutto, alla quale a parole dicono di tenere come teniamo noi, ed al cui mantenimento non hanno contribuito mai neanche con un Euro, come, invece, abbiamo fatto noi tante volte. In fondo 200 milioni circa di Euro - a quanto ammonta oggi lo scarno finanziamento statale alle fondazioni liriche - non sono tanti. Da dove prenderli? Due soli esempi: l'on. Amato che ha una pensione da nababbo, chiamato da Monti per individuare i settori nei quali operare tagli onde ridurre la spesa pubblica, cominci a tagliare il suo vitalizio oltre che il suo stipendio. Lo faccia anche Scalfari, già deputato e, di conseguenza, beneficiario di un vitalizio da decenni, come riferiva il settimanale L'Espresso qualche anno fa. Servono quei soldi al giornalista-imprenditore-filosofo o al 'dottor sottile', e a quei settantamila italiani circa che hanno pensioni per le quali non hanno mai versato i relativi e congrui contributi che, solo, potrebbero giustificarle, come si chiede, invece, a milioni di cittadini? Nessuno dei destinatari di tali trattamenti speciali e di vitalizi ingiustificati finirà a fare il barbone, siamo sicuri! Il Governo appena eletto decida di darci un taglio! Lo farà? Non lascia ben sperare il fatto che in nessuno dei programmi elettorali dei vari schieramenti compariva anche una sola volta la parola: cultura. (P.A.)



Il racconto dei primi 25 anni dei Turchini di Napoli Ci hanno sfilato la veste turchina

di Antonio Florio

Fondata nel 1987, la Cappella della Pietà dei Turchini, portata a notorietà internazionale con programmi rari, produzioni di opere e oltre 40 incisioni discografiche, è divenuta l'emblema della riscoperta della musica napoletana tra il Quattrocento e l'Ottocento. Il suo fondatore ripercorre le tappe principali dei 25 anni del complesso, in occasione della Mostra dedicatagli, a Napoli, da "Na Musica" in collaborazione col Teatro di San Carlo.

La nostra storia ebbe inizio la sera del 6 maggio 1987 nella Chiesa della Pietà dei Turchini di Napoli (detta "Incoronatella") per la Stagione dell'Associazione Polifonica con la prima esecuzione moderna 'La Colomba Ferita Opera Sacra di S. Rosalia' di Francesco Provenzale. Fin dagli anni di studio al Conservatorio di Bari, con Nino Rota e con Francesco D'Avalos, avevo istintivamente prediletto la musica preclassica e poi avevo avuto il battesimo nel mondo teatrale collaborando alle fortunate riprese del capolavoro di Roberto De Simone 'La gatta cenerentola'. Avevo a lungo suonato in formazioni caratteristiche tra gli altri con Rinaldo Alessandrini al cembalo e la voce inimitabile di Pino De Vittorio, quest'ultimo rimasto un pilastro della mia attività da direttore. Il gruppo del 1987 era stato da me costituito con giovanissimi allievi del Conservatorio che avevo convinto ad intraprendere lo studio degli strumenti storici, con corde di budello e prassi adeguata. Il nome di 'Turchini' (peraltro all'esordio nella chiesa omonima) richia-

mava idealmente il più importante dei quattro conservatori di musica attivi a Napoli fin dal primo Seicento, dove si formarono migliaia di professionisti che distribuirono, fino alle soglie dell'Ottocento, il frutto straordinario di quella 'scuola' in tutto il mondo. La veste turchina da cui prendevano il nome gli allievi del Conservatorio non c'era, ma lo spirito di rigore e di entusiasmo erano gli stessi di tre secoli prima. Fino a quel 1987 il nome dell'autore della 'Colomba ferita' (un vero melodramma napoletano del 1670, anche se di argomento spirituale, con tanto di personaggi comici che cantano in napoletano), Francesco Provenzale, era noto soltanto per qualche rapido cenno nei manuali di storia della musica e nelle enciclopedie. Studiando le sue composizioni superstiti, conservate nella biblioteca del Conservatorio di Napoli, ritrovai, impegnato ad esaminare le stesse antiche carte il musicologo Dinko Fabris; creammo un progetto di ricerca in comune che non abbiamo

mai più abbandonato. Oggi possiamo dire con orgoglio che quasi tutta la musica di Provenzale è stata da noi studiata e incisa dai Turchini e il suo nome è riconosciuto universal-

Antonio Florio



mente come quello del più importante musicista attivo a Napoli prima dell'arrivo di Alessandro Scarlatti (nel 1683) e soprattutto maestro diretto o indiretto di tutti i grandi compositori della Napoli settecentesca. Accanto a Provenzale, ecco venir fuori dagli scaffali delle biblioteche del Conservatorio e dei Girolamini di Napoli e poi da tante biblioteche sparse per il mondo, i 'tesori di Napoli': cominciano i recuperi di Sabino, Salvatore, Netti, Caresana, Veneziano, Leo, Jommelli, Vinci, Latilla, Paisiello. A volte con incursioni nel passato (villanelle del 500 con Patrizia Bovi e gli amici di Micrologus) o nell'età romantica ('Le salon napolitain').

Guardando indietro vedo scorrere come in un film d'avventura la riscoperta esaltante. Accanto agli studenti napoletani convertiti alla musica antica, cominciano ad arrivare bravissimi musicisti da tutta Italia e dall'estero, che arricchiscono l'esperienza dei Turchini e aiutano ad adeguarci ai livelli internazionali. Molti di loro resteranno stabilmente in

organico fino ai nostri giorni. Per iniziativa di Vincenzo De Gregorio ed Eugenio Ottieri, sempre con Dinko Fabris al fianco, nel 1988 è già possibile la creazione del primo 'Centro di Musica Antica' in Italia, sul modello del 'Centre de Musique Baroque' di Versailles appena fondato in Francia, nella chiesetta di Santa Maria Ancillarum (che darà il nome al Centro) nel pieno centro storico e con concerti indimenticabili nella sbalorditiva cappella di Santa Restituta nel duomo di Napoli, a San Giacomo degli Spagnoli, alla Pietrasanta, a Portici e in tanti altri luoghi di profonda suggestione. Nel 1991 esce il primo CD per la etichetta italiana Symphonia, dedicato alla ricostruzione di un Vespro napoletano del 1631 per San Gennaro, e contemporaneamente parte un ambizioso progetto di ricerca e riesecuzione intitolato 'In-

torno allo Stabat', inteso a contestualizzare la celebre pagina di Pergolesi in una antica e solida tradizione di maestri della 'scuola napoletana', progetto che coinvolse una équipe di ricerca diretta da Francesco Degrada.

Gli anni '90 sono stati certamente per noi Turchini il periodo dell'affermazione internazionale, dopo la buona fama e i primi premi guadagnati dai primi 7 CD prodotti inizialmente da Symphonia (è in corso una ristampa per Glossa). La svolta avvenne nel 1996 quando l'etichetta discografica di nicchia OPUS 111, fondata da poco a Parigi da Yolanta Skura, ci affidò una collana destinata a un successo planetario che chiamammo 'Les Trésors de Naples', con la consulenza musicologica di Dinko Fabris. Nello stesso

tempo si gettarono le basi per la creazione di un nuovo e più ambizioso 'Centro di Musica Antica' di Napoli, allora una utopia quasi impensabile per l'Italia, dove la musica antica ancora stentava ad attecchire. Una straordinaria personalità della cultura napo-



Cappella della Pietà dei Turchini

letana che ricordo sempre con affetto, Giuseppe Castaldo, nominato Commissario dell'Ente Morale 'Conservatorio della Solitaria', presso la chiesa di Santa Caterina da Siena nei Quartieri Spagnoli, mi propose di affidarci la chiesa ed una parte dell'annesso monastero per crearvi una attività di produzione e didattica musicale di livello internazionale. Nacque così il 'Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini' (che, si badi bene, volle accogliere nel nome la preesistente denominazione del complesso) con un progetto coordinato da me per la parte artistica, da Fabris per quella musicologica e da Federica Castaldo per la storia dello spettacolo barocco. Altre personalità cominciarono ad essere coinvolte nella progettazione delle attività sempre più internazionali del neonato Centro, dallo storico del teatro



Franco Carmelo Greco al musicologo Francesco De-gradà. Più tardi, numerosi altri studiosi e artisti divennero ospiti fissi della struttura, che si proponeva lo studio comparato della musica e dello spettacolo a Napoli dal punto di vista artistico-esecutivo e storico-filologico: un esperimento mai prima tentato in Italia e ancor oggi molto raro nel mondo.

Anche grazie ai successi internazionali dei CD prodotti da Opus 111, le attività interdisciplinari dei Turchini nel 'Centro di Musica Antica' attirarono l'attenzione di critici, televisioni e media di diversi paesi. Nel 1998 fu realizzato un primo film per la rete franco-tedesca ARTE, che vinse anche il premio Unesco, e i successi a livello planetario si moltiplicarono: invitati da Abbado alla Berliner Philharmonie; ospiti abituali di sale prestigiose a Vienna, Barcellona, Siviglia, Bruxelles, o di festival in diversi continenti; mentre il nostro repertorio si ampliava costantemente con l'inserimento di opere barocche di autori napoletani, mai eseguite prima o dimenticate. Dopo una fortunata serie 'Provenzale', a Palermo nei primi anni

'90, proprio a partire dal 1996 – annus mirabilis – abbiamo prodotto per la stagione lirica di Bari prime della 'Stellidaura' di Provenzale, della 'Finta cameriera' di Latilla, degli 'Ziti 'n galera' di Vinci, tutti capolavori assoluti della storia della musica, poi ripresi in autonome produzioni con gli stessi Turchini a Ro-yaumont, Beaune, Cité de la Musique, e così via.

Questa vocazione particolare per dare nuova vita a capolavori del teatro musicale dimenticati, si è intensificata negli anni, contando riprese di titoli ormai divenuti celebri, dalla 'Partenope' di Vinci ad 'Alidoro' di Leo, passando per 'Dido and Aeneas' di Purcell, 'Ottavia restituita al trono', prima opera di Domenico Scarlatti, 'Aci Galatea e Polifemo' serenata "napoletana" di Händel e altri (alcuni sono diventati DVD, editi da Dynamic). L'unico rammarico resta la strana reticenza proprio del Teatro San Carlo di Na-

poli ad accettare in cartellone titoli operistici così significativi per la propria stessa storia, al contrario di tanti teatri di tutto il mondo. In compenso il nostro gruppo ha davvero visitato ogni angolo del globo come ambasciatori della antica musica napoletana: dalla Cina e Giappone a tutte le Americhe, Nord Africa e Medio Oriente, oltre ai ripetuti giri in Europa. E i dischi, ormai oltre 40, continuano ad uscire

per la coraggiosa casa spagnola Glossa, con cui inizieremo presto un nuovo entusiasmante progetto musicologico e artistico dedicato ai viaggi dei grandi cantanti dal Seicento all'Ottocento, a cominciare da un libro-CD dedicato a 'I viaggi di Faustina' (la Bordoni Hasse) nel 2013.

Dinko Fabris, nel catalogo della nostra mostra per i 25 anni dei Turchini ha scritto: "come molte belle storie d'amore, anche la irripetibile ed entusiasmante epopea dei Turchini al 'Centro di Musica Antica' era destinata ad affievolirsi e poi consumarsi." Dopo che lui si dimise dal ruolo di consulente scientifico, dal 2010 ho anch'io abbandonato la direzione artistica del Centro che avevo ricoperto fin dalla fondazione e con me sono fuoriusciti tutti i musicisti che avevano intanto formato l'Orchestra Barocca 'Francesco Provenzale', di cui è presidente Rosario Di Meglio, violista dei Turchini e mio collaboratore prezioso fin dalla creazione del gruppo. Le divergenze su questioni delicate legate alla vita amministrativa e alle scelte di fondo della struttura, trasformata in Fondazione e allontanatasi fortemente dalla linea di pura ricerca artistica che avevamo tracciato alle origini, hanno portato a questa scelta sofferta ma necessaria. Siamo rimasti stupefatti invece dalla reazione degli attuali amministratori del Centro Musica Antica, che continua a chiamarsi "Pietà dei Turchini" pur essendo fuoriuscita l'intera orchestra, i quali hanno intentato una azione legale per impedirmi di chiamare 'Turchini' il complesso da me fondato 25 anni fa e conosciuto con questo nome in tutto il mondo. Nonostante l'amarezza, abbiamo deciso di rifondare il gruppo con apposito statuto e atto costitutivo col nome rinnovato in 'I Turchini di Antonio Florio' (presidente è il noto critico musicale spagnolo Juan Angel Vela Del Campo, da sempre un fan dei Turchini), proprio per non creare ambiguità con l'attuale 'Centro di Musica Antica' di Napoli, che tuttavia non vuole desistere dalle azioni legali. La mia risposta è soltanto una: continuare con i compagni di sempre a fare umilmente ricerca, studiare e riscoprire ancora tanti 'tesori di Napoli' da far conoscere al mondo...@

Biblioteca dei Girolamini

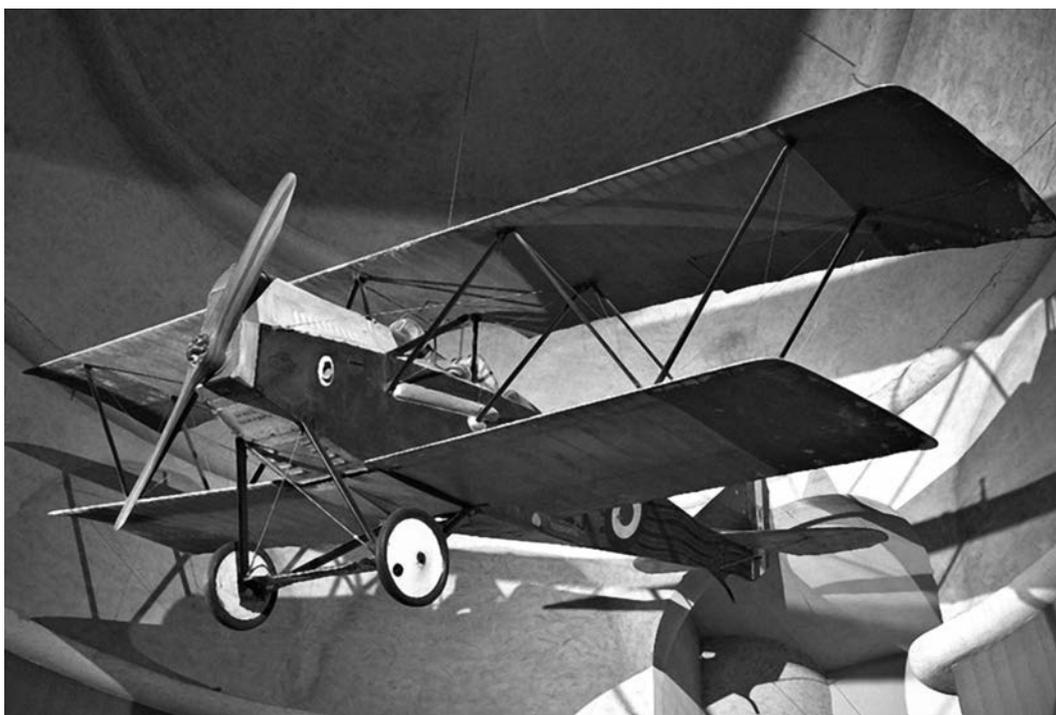


sta è soltanto una: continuare con i compagni di sempre a fare umilmente ricerca, studiare e riscoprire ancora tanti 'tesori di Napoli' da far conoscere al mondo...@

Omaggio al Vate

Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero. Costituzione di Fiume - Carta del Carnaro 1918

di Gabriele d'Annunzio



Art.50. Dell'istruzione pubblica

Per ogni gente di nobile origine la cultura è la piú luminosa delle armi lunghe. Per la gente adriatica, di secolo in secolo costretta a una lotta senza tregua contro l'usurpatore incolto, essa è piú che un'arme: è una potenza indomabile come il diritto e come la fede. Per il popolo di Fiume, nell'atto medesimo della sua rinascita a libertà, diviene il piú efficace strumento di salute e di fortuna sopra l'insidia estranea che da secoli la stringe. La cultura è l'aroma

contro le corruzioni. La cultura è la saldezza contro le deformazioni. Sul Carnaro di Dante il culto della lingua di Dante è appunto il rispetto e la custodia di ciò che in tutti i tempi fu considerato come il piú prezioso tesoro dei popoli, come la piú alta testimonianza della loro nobiltà originaria, come l'indice supremo del loro sentimento di dominazione morale. La dominazione morale è la necessità guerriera del nuovo Stato. L'esaltazione delle belle idee umane sorge dalla sua volontà di vittoria. Men-

tre compisce la sua unità, mentre conquista la sua libertà, mentre instaura la sua giustizia, il nuovo Stato deve sopra tutti i suoi propositi proporsi di difendere conservare propugnare la sua unità la sua libertà la sua giustizia nella regione dello spirito. Roma deve qui essere presente nella sua cultura. L'Italia deve qui essere presente nella sua cultura. Il ritmo romano, il ritmo fatale del compimento, deve ricondurre su le vie consolari l'altra stirpe inquieta che s'illude di poter cancellare le grandi vestigia e di poter falsare la grande storia.

Nella terra di specie latina, nella terra smossa dal vomere latino, l'altra stirpe sarà foggata o prima o poi dallo spirito creatore della latinità: il quale non è se non una disciplinata armonia di tutte quelle forze che concorrono alla formazione dell'uomo libero. Qui si forma l'uomo libero. E qui si prepara il regno dello spirito, pur nellosforzo del lavoro e nell'acredine del traffico. Per ciò la Reggenza italiana del Carnaro pone alla sommità delle sue leggi la cultura del popolo; fonda sul patrimonio della grande cultura latina il suo patrimonio.

Art. 64. Della musica

Nella Reggenza italiana del Carnaro la Musica è una istituzione religiosa e sociale. Ogni mille anni, ogni duemila anni sorge dalla profondità del popolo un inno e si perpetua. Un grande popolo non è soltanto quello che crea il suo Dio a sua somiglianza ma quello che anche crea il suo inno per il suo Dio. Se ogni rinascita d'una gente nobile è uno sforzo lirico, se ogni sentimento unanime e creatore è una potenza lirica, se ogni ordine nuovo è un ordine lirico nel senso vigoroso e impetuoso della parola, la Musica considerata come linguaggio rituale è l'esaltatrice dell'atto di vita, dell'opera di vita. Non sembra che la grande Musica annunzi ogni volta alla moltitudine intenta e ansiosa il regno dello spirito? Il regno dello spirito umano non è cominciato ancora. "Quando la materia operante su la materia potrà tener vece delle braccia dell'uomo, allora lo spirito comincerà a intravedere l'aurora della sua libertà" disse un uomo adriatico, un uomo dalmatico: il cieco veggente di Sebenico.

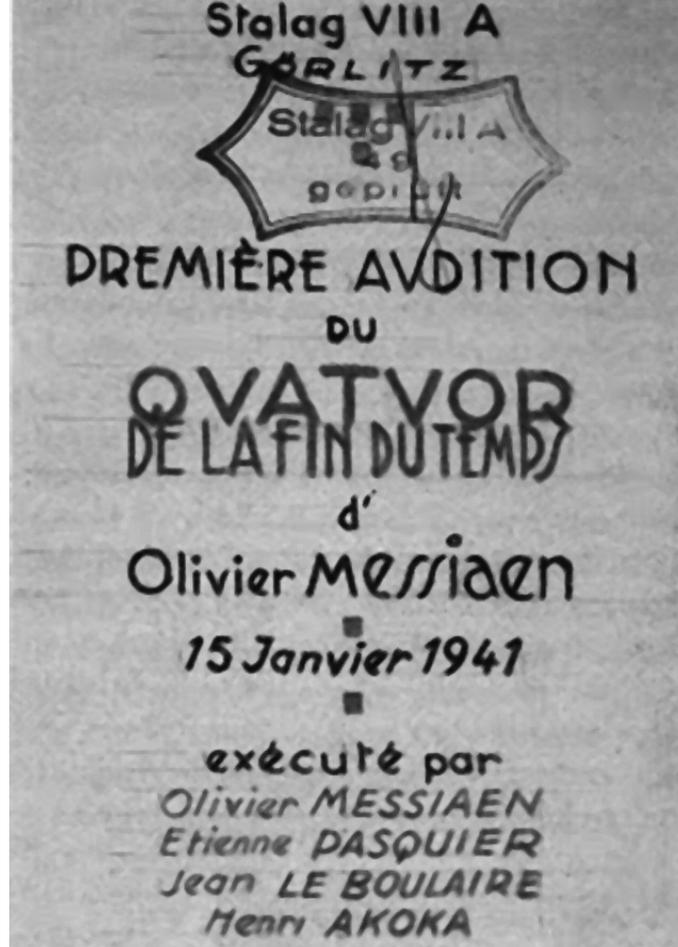
Come il grido del gallo eccita l'alba, la musica eccita l'aurora, quell'aurora. Intanto negli strumenti del lavoro e del lucro e del gioco, nelle macchine fragorose che anch'esse obbediscono al ritmo esatto come la poesia, la Musica trova i suoi movimenti e le sue pienezze. Delle sue pause è formato il silenzio della decima Corporazione.

Art. 65.

Sono istituiti in tutti i Comuni della Reggenza corpi corali e corpi strumentali con sovvenzione dello Stato. Nella città di Fiume al collegio degli Edili è



commessa l'edificazione di una Rotonda capace di almeno diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e per il coro. Le grandi celebrazioni corali e orchestrali sono totalmente gratuite come dai padri della Chiesa é detto delle grazie di Dio.@



Neologismi da genocidio

Musica concentrazionaria

di Francesco Lotoro

L'attività artistico-musicale nei lager e nei campi di prigionia è da considerarsi fondamentale per la cultura e l'arte del Ventesimo secolo, come confermano, ogni giorno, nuovi studi e recenti scoperte. Racconta questa immane tragedia umana ed il suo straordinario lascito artistico il più noto studioso della materia.

Discriminazione, persecuzione, prigionia, deportazione e uccisione di musicisti durante la Seconda Guerra Mondiale per ragioni pseudo razziali, politiche, sociali o connesse allo status bellico furono eventi drammatici ed epocali anche per la cultura e per l'arte, oltre che per la civiltà; in pochi anni scomparve una intera generazione di compositori, direttori d'orchestra, solisti e virtuosi, jazzisti e anche uomini di spettacolo. E l'attività artistico-musicale nei lager è da considerarsi pietra angolare della cultura e letteratura del Ventesimo secolo: il consesso internazionale ne ha recentemente preso definitiva coscienza.

È uso dire che l'Europa collassò ad Auschwitz (lager) e ripartì da Norimberga (processo). Affermazione efficace ma lacunosa; perché i popoli più paneuropei che hanno cementato con la loro musica un'Europa profondamente diversa da quella che noi conosciamo furono quello ebraico e quello Romanès, ossia gli unici ad essere condotti nei Campi di sterminio.

A quei tempi Madrid e Budapest non avevano nulla in comune, dalla lingua ai costumi; ma in entrambe le città c'era il musicista Rom che suonava sotto casa; sebbene le nazioni slavofone e germanofone fossero divise da remore storiche e rivendicazioni territoriali, dal Mar Baltico al Mar Nero, passando per



Prussia, Lituania e Bielorussia, si poteva parlare e cantare in un'unica lingua: lo jiddish.

Dal 1940 al 1945 Theresienstadt e lo Zigeunerlager di Auschwitz furono baluardi della cultura musicale di ebrei e Rom; i loro musicisti scrissero, crearono, eseguirono e cantarono nei lager l'ultima pagina musicale di un secolo consumatosi prematuramente.

A Theresienstadt grandi musicisti toccarono vertici assoluti di creatività musicale; e, anche prescindendo da quale e quanta musica scrissero, forgiarono un pensiero musicale, delinearono inediti sentieri e linguaggi che resero Theresienstadt crocevia della musica contemporanea. L'elenco dei musicisti e delle loro opere è oggi in parte noto. Qualche curiosità, emersa da studi recenti, relativa anche a musicisti italiani deportati. A Les Milles, Max Schlesinger scrisse nel 1939 l'inno del Campo sulla colonna sonora di 'Biancaneve e i sette Nani' di Walt Disney; 'La Favola di Natale' per narratore, coro maschile e orchestra di Giovannino Guareschi e Arturo Coppola e 'Cantico delle Creature' per soli, coro maschile e orchestra di Pietro Maggioli furono scritte presso lo Stalag XB Sandbostel; il 'Concerto spirituale' per violoncello e orchestra di Giuseppe Selmi fu scritto a Tarnopol; e i 'Lagerlieder' per pianoforte a 4 mani di Gino Marinuzzi jr. furono scritti a Ludwigshafen am Rhein. Tutta questa musica si è soliti definire 'concentrazionaria', neologismo tragico ma chiaro. Ma 'concentrazionaria' è anche la musica scritta nei penitenziari sottoposti ad autorità occupante. Come 'concentrazionaria', è anche la musica obbligatoria, scritta o eseguita su ordine delle autorità tedesche. E la musica degli ufficiali della Wehrmacht nei POW Camps aperti dagli Alleati nel Nord Reno-Westfalia, Renania-Palatinato, Baden-Württemberg,

Baviera e sul suolo francese, britannico, statunitense, canadese e sovietico? Anche questa va annoverata nella musica 'concentrazionaria'; e ad essa va dato il medesimo rispetto intellettuale della

restante produzione musicale nei lager: la creatività musicale va studiata ed eseguita, a prescindere dalla biografia, dal pensiero e da altri elementi relativi agli autori. La produzione musicale 'concentrazionaria' è fortemente trasversale e capace di coinvolgere uomini, contesti e situazioni geograficamente e storicamente distanti tra loro.

In linea generale nessuno costringeva i musicisti deportati a fare o scrivere musica. Fatte le dovute eccezioni, il musicista creava a prescindere dal contesto umano e logistico e la musica era frutto di espressione creativa non ostacolata poiché fare musica produceva distensione psicologica, stemperava attriti e tensioni tra deportati e superiori, dava ossigeno a energie che sarebbero diversamente implose nel deportato o sarebbero state indirizzate a tentativi di fuga o ribellione.

Riguardo all'attività artistico-musicale della popolazione ebraica nel Reich, le disposizioni del ministro della Propaganda Joseph Paul Goebbels relative alle linee generali dell'Arte e della Musica, regolate dalla Reichsmusikkammer, vietavano ai musicisti ebrei qualsiasi genere di attività artistico-professionale, dalla direzione d'orchestra e artistica di teatri a ruoli di insegnamento pubblico e di strumentisti nelle orchestre. Al danno si aggiunse la beffa dello Jüdische Kulturbund, associazione-fantoccio controllata dalla stessa Reichsmusikkammer che radunava musicisti ebrei allontanati dalla vita musicale del Reich che nel Jüdische Kulturbund avevano possibilità di tenere concerti riservati all'utenza ebraica (il Jüdische Kulturbund si sciolse all'indomani della Kristallnacht, 9-10.11.1938, con l'uccisione dei suoi membri o il loro internamento nei campi).

Il compositore ebreo nel Reich non aveva alcuna possibilità remota di creazione ed esecuzione pubblica delle

proprie opere (le disposizioni della Reichsmusikkammer vennero applicate retroattivamente persino alla musica dell'ebreo battezzato Felix Mendelssohn-



Olivier Messiaen

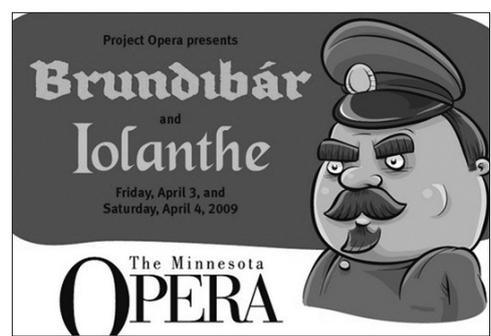


Bartholdy) ma uno dei paradossi esistenziali del lager era che in esso il musicista, dilettante o professionista, poteva suonare, aggregarsi ad altri musicisti, dirigere, organizzare concerti, comporre, fare musica con uno sforzo intellettuale e manuale nonché una lucidità mentale e tecnica ancora più ammirevole, dato il contesto logistico; da parte dell'autorità occupante, assecondare l'attività musicale poteva giocare un ruolo fondamentale nel mascheramento della situazione concentrazionaria, in caso di ispezioni della Croce Rossa. Il lager offriva a breve o media durata la possibilità di dare sfogo alle tensioni intellettuali dei deportati; a prescindere dall'attività musicale e teatrale si potrebbero citare i corsi universitari o di studio talmudico svolti a Theresienstadt, insegnamento scolastico, tornei di pugilato e di calcio, attività bibliotecaria e altro ancora. Occorre, perciò, tenere distinte la coercizione fisica subita dalla deportazione e la 'facoltà ricreativa musicale' consentita nei lager, con tutte le limitazioni e varianti: pochi strumenti a Mauthausen, molta carta-

la morte di Alma Rosé ad Auschwitz nell'aprile 1944, l'intera orchestra venne trasferita a Bergen-Belsen e sopravvisse.

Oltre la catastrofe storica e umanitaria, la Guerra strappò alla posterità una 'intelligentsia' artistico-musicale che oggi, seppure con difficoltà, è possibile specificare e quantificare.

Si pensi allo 'Studio für Neue Musik' aperto a Theresienstadt, vera e propria Darmstadt ante litteram dove si sperimentavano i più avanzati linguaggi musicali; lo 'Studio per orchestra d'archi' di Pavel Haas porta alle estreme conseguenze il virtuosismo orchestrale sperimentato da Béla Bartók nel suo 'Concerto per orchestra'. Nello Stalag VIII, a Görlitz, Olivier Messiaen scrisse il celebre 'Quatuor pour la fin du temps' nel quale clarinetto e pianoforte non suonano mai alcune note dato che sugli strumenti in uso a Görlitz mancavano le relative chiavette e corde. I piani di trasferimento verso i Campi di sterminio aperti dal Reich in territorio polacco furono tali da convogliare la gran parte dei musicisti di The-



musica e molti strumenti a Theresienstadt; orchestra di 84 elementi e bande di ottoni ed ensemble corali a Buchenwald, Lichtenburg, Sachsenhausen, un harmonium e 4 violini a Saïda, un flauto e 2 violini a Huyton (per un simile organico Hans Gàl scrisse la 'Huyton Suite').

Ben sei orchestre nell'enorme complesso di Auschwitz, tra le quali l'orchestra dei polacchi diretta da Franciszek Nierychło (in seguito classificato etnicamente tedesco e coscritto nella Wehrmacht) e successivamente da Adam Kopyciński ad Auschwitz I, l'orchestra dei Romanès presso lo Zigeunerlager, un'orchestrina jazz (per un breve periodo si esibì il chitarrista jazz Heinz Coco Schumann che a Theresienstadt aveva fatto parte dei Ghetto-Swingers) e un'orchestra femminile di 54 elementi diretta da Alma Rosé (Rosenblum) figlia di Arnold Josef Rosé (Konzertmeister dei Wiener Philharmoniker) e Justine Mahler (sorella minore di Gustav Mahler); dopo

resienstadt nel medesimo treno del 16.10.1944; il giorno dopo Pavel Haas, Viktor Ullmann, Bernard Kaff, Hans Krása, Viktor Kohn, Egon Ledec, Carlo Sigmund Taube e altri morivano per gasazione ad Auschwitz-Birkenau. In poche ore scomparve una intera generazione di musicisti, compositori, celebri virtuosi della tastiera, quinta colonna della élite musicale ebraica dell'Europa centro-orientale.

Simile tragico destino ebbero numerosi 'hazanim', cantori ebrei officianti o tenori solisti o direttori di cori sinagogali alcuni dei quali vocalmente molto dotati nonché autori di musiche e canti per il culto ebraico. Il linguaggio musicale sarebbe stato profondamente diverso o avrebbe percorso ulteriori, inedite strade se tutti questi musicisti e uomini di spettacolo fossero sopravvissuti? Crediamo di no. La musica 'concentrazionaria' che comprende un corpus musicale vastissimo -sinfonico, teatrale, oratoriale, cameristico, solistico vocale e strumentale,



corale; cabaret, jazz, canto religioso, popolare e tradizionale, parodia, opere frammentate e incomplete, musica obbligatoria, opere ricostruite dopo la Guerra, creati nei Campi di prigionia, di transito, di lavori forzati, di concentramento, di sterminio e nei penitenziari militari da musicisti di qualsiasi estrazione professionale e artistica nonché provenienti da qualsiasi contesto nazionale, sociale e religioso che abbiano in tal periodo subito discriminazioni, persecuzioni, ingiusta detenzione e che siano stati deportati, uccisi o che siano sopravvissuti (ebrei, cristiani, Sinti e Rom e altri gruppi appartenenti al popolo Romanès, Euskaldunak o del popolo basco, sufi, quaccheri, Bibelforscher, comunisti, disabili, omosessuali, prigionieri civili e militari - sebbene creata in cattività o in condizioni estreme di privazione dei diritti fondamentali dell'uomo e sia spia dello status sociale dei deportati, delle loro capacità creative nonché della possibilità di utilizzare strumenti musicali, scrivere, concertare ed eseguire opere proprie e altrui (in base a ciò è altresì possibile definire concentrazionario il 'blues' afroamericano, dal quale discendono jazz e gospel, creato durante il periodo storico del lavoro nelle piantagioni americane sino al 1865, il repertorio di canzoni napoletane dei militari italiani prigionieri in Austria durante la I Guerra Mondiale, il repertorio vocale dei dissidenti politici nei Gulag aperti in Siberia dall'U.R.S.S. e il canto di Victor Jara scritto nello stadio di Santiago del Cile prima delle fucilazioni nei giorni del golpe di Augusto Pinochet, nel 1973) non è diversa. Definita 'concentrazionaria' unicamente ai fini della ricerca, un giorno dovrà chiamarsi 'musica' e basta; mediocre, buona, eccezionale come la musica di sempre, come la musica di chiunque altro; non dovrà più necessitare di elementi di specificazione geo-politica o di veicoli storici quali Seconda Guerra Mondiale, deportazioni civili e militari, Shoah. Fare musica è una esigenza intellettuale e spirituale dell'uomo; deportazione, cattività, condizioni umanitarie, tortura, lavoro coatto e altre forme di costrizione fisica e psicologica, nel nostro caso non ostacolarono ma incoraggiarono i processi di creazione artistica; tant'è che anche dopo la liberazione l'attività ricreativa più diffusa tra ex deportati e truppe alleate in numerosi campi (in attesa del compimento delle procedure per il rimpatrio degli ex deportati civili e militari) fu quella concertistica. Nel luglio 1945 a Bergen-Belsen la violoncellista Anita Lasker-Wallfisch e la cantante Eva Steiner, già musiciste dell'orchestra femminile di Auschwitz e sopravvissute, suonarono in concerto con il cantante Gerardo Gaudio, il violoncellista Giuseppe Selmi e il pianista Giorgio Ferrini, già internati militari italiani presso il vicino Stalag 310 Wietzenhof; flussi deportatori di diversa tipologia che si incontrano e fraternizzano sotto il comune denominatore della musica.

Sono stati necessari decenni di ricerca presso musei, archivi, biblioteche, conservatori, librerie antiquarie, collezioni private in Austria, Belgio, Croazia, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Israele, Italia, Paesi Bassi, Polonia, Repubblica Ceca, Repubblica Slovacca, Russia, Serbia, Svizzera, Ungheria, U.S.A. per giungere a tali conclusioni.

Il materiale attualmente acquisito e catalogato presso l'Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria di Barletta è di oltre 4.000 opere e 13.000 documenti comprendenti microfilms, diari di prigionia, quaderni musicali, saggistica musicale, registrazioni su audiocassetta o videocassetta o DVD, interviste ai musicisti sopravvissuti.

Nel gennaio 2011 sono usciti i 24 CD-volumi dell'Enciclopedia discografica KZ Musik (Musikstrasse Roma) che rappresenta uno dei più grandi sforzi storiografici e artistici mai compiuti e lo stadio più avanzato di ricerca e documentazione della musica concentrazionaria.

Recentemente, poi, ha visto la luce anche il primo volume del 'Thesaurus Musicae Concentrationariae', Enciclopedia in quattro lingue che, periodicamente, pubblica in partitura le opere scritte nei lager dal 1933 al 1945 e delle quali l'Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria di Barletta detiene i diritti di pubblicazione; ogni volume contiene CD con le esecuzioni delle opere contenute nel volume ed estratte dall'Enciclopedia discografica KZ Musik, una introduzione critico-estetica, le schede dei campi dai quali provengono le opere pubblicate nel volume, e quelle biografiche dei compositori, e poi bibliografia, discografia e filmografia.

Questa enorme lascito musicale ci obbliga a riparlare alle sofferenze subite dalla generazione di musicisti che questa musica l'ha creata; Viktor Ullmann avvertiva compimenti epocali che avrebbero tragicamente rivoluzionato il pensiero umano e, riguardo alla propria situazione a Theresienstadt, scriveva che era servita "a stimolare, non ad impedire le mie attività musicali e che in nessun modo ci siamo seduti sulle sponde dei fiumi di Babilonia a piangere; il nostro rispetto per l'Arte era parimenti commisurato alla nostra voglia di vivere. Io sono convinto che tutti coloro, nella vita come nell'arte, che lottano per imporre un ordine al Caos, saranno d'accordo con me" ('Goethe und Ghetto', Theresienstadt 1944).@

Quel giorno Celibidache tornava sul podio dei Berliner

Era il 31 marzo 1992

di Umberto Padroni

In un documento video torna la memorabile serata in cui, dopo 38 anni, il grande direttore romeno tornava a dirigere i Berliner. L'orchestra alla cui ricostruzione egli aveva lavorato dopo la guerra assieme a Furtwaengler. Ma i Berliner gli preferirono Karajan.

Quando si intenda sollecitare la risorsa dei ricordi per identificare, in un arco limitato di tempo, gli eventi significativi a memoria d'uomo - nella fattispecie nel campo della musica - nel secondo Novecento, sembra di vedere emergere tre occasioni di assoluto rilievo: il concerto che Arturo Toscanini diresse sul podio della NBC Symphony Orchestra a conclusione della sua storica carriera (New York, 4 Aprile 1954); la prima messinscena di *The Rake's Progress* di Igor Stravinsky (Venezia, 11 Settembre 1951) e il ritorno, dopo trentotto anni, di Sergiu Celibidache sul podio dei Berliner Philharmoniker (31 Marzo 1992), forse anche a ricucire il discusso strappo che a suo tempo l'orchestra operò - dopo la prodigiosa, avventurosa ricostituzione postbellica alla quale il giovane direttore romeno dedicò anima e corpo - optando, alla scomparsa di Furtwaengler (1954), per Karajan.

Nella primavera del 1945 - le macerie fumavano ancora - i filarmonici berlinesi sopravvissuti accettarono le condizioni del giovane musicista romeno che si attivò con vigorosa determinazione alla ricostituzione del glorioso organico. Due anni dopo per Wilhelm Furtwaengler caddero le pregiudiziali che ostavano al rientro sul podio della sua orchestra, e Celibidache cooperò con l'anziano maestro fino alla improvvisa morte di quest'ultimo (1954). In questo frangente i Berliner, non confermarono Celibidache sul podio e scelsero come direttore stabile il quarantaduenne Herbert von Karajan, di quattro anni meno giovane, e che garantiva, provenendo dall'esperienza con la londinese Philharmonia Orchestra di Walter Legge, una lucrosa attività discografica: a differenza di Celibidache, le cui convinzioni non riconoscevano alla registrazione sonora alcuna dignità nel novero degli autentici significati musicali. Passarono i decenni; Karajan si arricchì inondando il mondo di prodotti sonori tecnologici distribuiti con etichette musicali; Celibidache, invece, il mondo lo

percorse in lungo e in largo elargendo musica vitale, con le sue acclamate esecuzioni, e con l'ininterrotto insegnamento, nell'ottica di una prospettiva fenomenologica mirata a restituire all'opera musicale la vita "fisica", irripetibile, della realtà sonora: hic et nunc. L'originale, atipico, incontentabile, intransigente, carismatico direttore romeno raccolse dovunque stima e applausi approdando nel 1979 all'unico contratto della sua vita artistica: con i Münchner Philharmoniker, che guidò fino all'ultimo suo giorno di vita, e che portò a livelli qualitativi eccelsi.

Nel 1992, dai Berliner Philharmoniker giunse a Sergiu Celibidache l'inopinato invito alla realizzazione di un concerto: l'ottantenne direttore accettò senza entusiasmo, anche per secondare il Presidente della Repubblica Federale Tedesca Richard von Weizsäcker, che caldeggiava pubblicamente l'iniziativa; Celibidache impose però all'orchestra una quantità di prove assai superiore del consueto, "perché non sapevano più suonare insieme", e chiese che l'evento fosse ospitato, forse non solo per motivi acustici, dallo Schauspielhaus, piuttosto che dall'Auditorium della Filarmonica.

E così andò: il 31 Marzo 1992 il vecchio direttore salì a fatica il podio che gli fu sottratto, ma ormai davanti ai leggii che sostenevano le parti della Settima Sinfonia di Anton Bruckner non sedeva nessuno dei gentiluomini che trentotto anni prima optarono per un "meglio" in qualche modo, s'è visto, discutibile. Ci fu chi parlò di Nemesi. Per l'occasione la scelta del programma della serata - un simbolo importante - non poteva non cadere su Anton Bruckner, l'adorato mentore; quasi sette anni avanti, a Monaco, Celibidache inaugurò il Gasteig di Monaco con la sua Sinfonia n.5. Celibidache riconosceva ed onorava in Bruckner - come prima di lui Wilhelm Furtwaengler, in una considerazione convinta, anche se non proclamata - l'erede legittimo e il nobile ultimatore della grande tradizione sinfonica occidentale.

Oggi quell'evento, non riparatore ma straordinaria-



mente significativo, è, in ottime condizioni di immagine e di suono, collocato su un imperdibile DVD, arricchito da una pacata chiacchierata di Celi alla giovane orchestra, e da esemplari sequenze tratte dalle prove. A conclusione figurano interviste allargate a componenti del vecchio organico, anche a testimonianza che la scelta non fu univoca. L'evento fu ampiamente commentato, e le cronache musicali confermarono l'autorità carismatica del grande, atipico direttore, ma non andarono molto oltre gli aspetti più evidenti, e anche più frantesi, della sua concezione. Si sot-

tolineò, come troppo spesso, la larghezza dei tempi staccati, la minuziosa raffinatezza della concertazione, senza mai sfiorare le ragioni fondanti di ogni evocazione alla vita del suono operata dal direttore romeno.

L'esecuzione berlinese della più nota e amata Sinfonia di Bruckner - Luchino Visconti ne scelse magistralmente alcuni momenti per *Senso* (1954), forse il film più importante del cinema italiano - potrebbe dare luogo a un commento di pagine e pagine; sarà prudente accennare all'intensità e alla visione lirica dell'inveramento sonoro dell'opera, emersa hic et nunc da un conio armonico definito nel respiro da tempi staccati con vissuta partecipazione: Enzo Fantin, colto e appassionato teorico della fenomenologia, anche applicata alla musica, sottolinea che "il linguaggio e lo stile bruckneriani che in altre mani



Celibidache e, sotto, Karajan



diventano ansimanti, faticosi, periclitanti, goffi o velleitari, o, all'opposto, freddi e deterministici, iperrazionalistici, con il maestro romeno si articolano secondo canoni di pura gioia interiore, di beatificante semplicità, ma anche di plastica evidenza." (E.F., *Il suono vivente. Firenze, Le Cariti, 2007, p.191*). Il DVD è da centellinare: il musicofilo apprenderà come al gesto ampio e commosso del maestro risponda un'orchestra convinta, e, s'immagina, anche impegnata in una sorta di autoanalisi: un apologo di arte e di vita, su cui

meditare per la somma dei valori proposti e perseguiti con generosa intenzione. Il successo, con fiori e ancora emozioni, è testimoniato senza riserve, e conferma la pregnanza artistica, umana e spirituale (non bisogna avere paura delle parole) dell'evento.

(Bruckner. Sinfonia n. 7 Berliner Philharmoniker Sergiu Celibidache, dir. EuroArts DVD 2011408)

PAPPANO DIRIGE, PER LA PRIMA VOLTA, LA PASSIONE SECONDO MATTEO

L'ha detto tante volte: Bach non l'ho ancora mai diretto in pubblico (Passioni e Messa in si minore, per fermarci alle opere maggiori che impiegano anche la voce) ma fa parte del mio 'nutrimento' quotidiano. E, ad una precisa domanda proprio sulle Passioni, cariche di espressione drammatica e dunque adattissime alla sua personalità di direttore, Pappano aveva risposto che forse sarebbe arrivata prima la Messa, destando qualche meraviglia. Poi invece, l'ordine di presentazione s'è invertito. Quest'anno la 'Passione secondo Matteo', in occasione della Pasqua, e l'anno prossimo la 'Messa in si minore'. La Passione è, da cima a fondo, carica di umanità, arriva a manifestare una familiarità dei fedeli con Cristo, se rivolgendogli l'estremo saluto, allorchè è deposto dalla croce, si esprimono con la bella, tenera espressione: 'Buonanotte, mio Gesù' (Questa espressione, manifestazione di una umanità condivisa nella confessione riformata, sembra il modello di analoghe espressioni di Papa Francesco che, fin dal primo incontro con i fedeli dalla loggia di San Pietro, ha salutato tutti, con una espressione abbastanza irruale, ma ricca di calore umano: Buonasera! Le Passioni di Bach o la sua grande Messa, a differenza di ciò che accade, ad esempio, con la 'Missa solemnis' di Beethoven, non deludono mai le aspettative. E noi, personalmente, quale che sia stato l'esito di una esecuzione bachiana, ne siamo stati sempre soddisfatti. Beethoven impegna quanto Bach, e forse più di Bach in taluni casi, ma l'esito non è sempre scontato. L'esempio della 'Missa solemnis', in particolare, calza perfettamente: crea ancora sconcerto, e soddisfazione poca.

Ma la posizione dell'ascoltatore è diversa da quella del direttore che deve interrogarsi su tutto, prima di dare una sua versione di questo o quel capolavoro. E anche Pappano, quando finalmente ha deciso di dirigere Bach, ha dovuto risolvere parecchi problemi e sciogliere un dilemma impossibile da eludere, dopo centinaia, migliaia di interpretazioni della 'Passione secondo Matteo', alcune delle quali 'tradizionali' ma 'storiche': Bach secondo la 'moderna' prassi cosiddetta filologica, oppure secondo

tradizione esecutiva, precedente all'esplosione della 'moda' barocca? Stando ai fatti, si sarà risposto che nessuna delle due faceva per lui. Quella in voga oggi non gli andava bene, perché l'Orchestra dell'Accademia - pur avendo al suo interno un ensemble 'barocco' - non è un complesso 'barocco' propriamente tale, già per le sue dimensioni; ma forse, più che per ragioni di organico, non ne condivideva il presupposto. Quella tradizionale neanche, perché riproporre la 'Passione' come la si ascolta in pregevolissime ma vecchie edizioni, sarebbe parso, oggi, davvero anacronistico. Cosa fare allora? Prendere dell'una e dell'altra gli elementi più convincenti e darci il meglio di ambedue le impostazioni stilistiche? Potrebbero essere queste le ragioni dell'attesa di Pappano, che ha alle spalle una ventina d'anni di direzione senza Bach, con i risultati che andiamo a dirvi. Della tradizione ha conservato l'orchestra, snellita, e il coro, che però ha diviso in due gruppi - come previsto da Bach - ai quali ha impresso un incedere solenne e meditativo, senza abbondare nel vibrato, anzi quasi abolendolo, e spingendola ad una 'mobilità' assai interessante; ha formato, poi, il coro ad uno stile di canto 'cameristico', lontano da quello, sinfonico, cui è, solitamente, più abituato, ma senza togliergli la verve di numerosi interventi, e, per i corali, imponendogli, in taluni casi, un canto di una impalpabilità sorprendente. Dalla moderna prassi 'barocca', invece, ha preso alcuni impasti timbrici risultanti dagli strumenti concertanti di molte arie, ma poi ha, giustamente, rifiutato quell'incedere ormai standardizzato sull'alta velocità, anche quando il repertorio non sia strumentale e virtuosistico, dove forse una qualche giustificazione l'avrebbe; ed ha evitato quell'ansimare continuo che i barocchisti praticano con grande piacere. E i solisti, li ha guidati con mano sicura e leggera, come sa fare lui. Se qualcuno ci chiedesse come vorremmo noi la 'Passione secondo Matteo' di Bach, risponderemmo convinti: come l'ha diretta Pappano. E, allora, in attesa che arrivi anche la 'Messa in si minore', diciamo che l'attesa del suo 'primo' Bach, non è stata né troppo lunga né vana. @

Pietro Acquafredda



A colloquio con Attilio Berni, il più grande collezionista di sax

SAX DAY, ASPETTANDO

IL 2014 DI ADOLPHE

di Luigina Battisti

Il 23.Gennaio.2013 si è tenuto nel Conservatorio dell'Aquila una giornata interamente dedicata al saxofono. Concerti, incontri, conferenze e, in particolare, una ricchissima esposizione di sax di ogni epoca e forma.

Attilio Berni con alcuni sax della sua collezione



Cominciamo dall'inizio. Come e quando è nata la passione per il saxofono ed il collezionismo?

La passione per il saxofono nacque durante il mio primo viaggio negli USA dove trovai il primo strumento di quella che sarebbe

divenuta la mia collezione. Era il 1993; a New York andai per ascoltare Joe Lovano ed Aldo Romano, al Village Vanguard. Terminato il concerto, m'intrattenni con Joe sui saxofoni vintage e, in particolare, sul suo strumento, un 'Conn Chu Berry' argentato che aveva i fori sulla campana contrapposti, anziché entrambi a destra come

ero abituato a vedere. Verso le due del mattino, prendemmo il taxi insieme per recarci in albergo, parlando ancora di saxofoni vintage; il taxista, avendoci ascoltato, ci disse di averne uno strano, del quale si voleva disfare. Incuriosito, gli chiesi come fare per poter vedere quel suo strano strumento che, incredibilmente, aveva nel

portabagagli della sua autovettura! Appena giunti in albergo, il taxista aprì il portabagagli e mi mostrò un bellissimo sax tenore, Selmer Padless! Uno strumento sperimentale senza cuscinetti, costruito dalla Buescher, su licenza Selmer, durante la seconda guerra mondiale.

All'inizio, il mio approccio al collezionismo fu esclusivamente commerciale: pensavo di rivenderli. Nel giro di poco, ero di ritorno da un secondo viaggio negli Usa, con un container stracolmo di saxofoni, 600 strumenti circa, se non ricordo male! Dopo qualche anno però - ed arriviamo al 1996-'97 - qualcosa cominciò a cambiare in me: ogni volta che vendevo un saxofono provavo una stranissima sensazione, una sorta di distacco. In quel momento mi accorsi che le conoscenze e le competenze che man mano andavo acquisendo sul campo avevano sviluppato in me una vocazione: quella del collezionismo.

Collezionare per me, oltre che preservare, è sfidare il tempo e ridare vita a momenti e movimenti artistici, sociali e storici che hanno concepito e prodotto questi straordinari strumenti.

Ogni strumento vintage, infatti, è "vittima" della propria evoluzione ed è plasmato dall'alito vitale insufflato da chi lo ha posseduto. Collezionando, ricostruisco la storia dello strumento, ne studio l'evoluzione e soprattutto evidenzio quel particolarissimo rapporto fra l'uomo e le sue creazioni, fra evoluzione e conservazione, fra storia e memoria, che è a metà tra archeologia e storia e che è particolarità del collezionismo.

Quanti strumenti fanno parte della sua vasta collezione di saxofoni?

La collezione comprende circa cinquecento strumenti, dai soprani al sub-contrabbasso ed alcuni strumenti dalle dimensioni

più rare ed inusitate; varia assai spesso a causa di frequenti acquisti o scambi con altri collezionisti. Si divide in due gruppi, gli strumenti professionali e quelli da collezione, anche se a volte alcuni strumenti appartengono ad entrambe le categorie.

Alcuni di questi saxofoni sono strumenti solo da collezione; sia per l'accordatura, perché qualcuno ha un'intonazione alta (high Pitch- A=456), che per i meccanismi delle chiavi, decisamente scomodi per gli standard moderni. Poi ci sono gli esemplari rari o fuori dal comune che costituiscono la parte più interessante della collezione e che possono essere divisi in quelli con particolari modifiche dei modelli già esistenti e quelli invece creati ex novo. Tra i primi si possono elencare il soprano e l'alto Holton Modello Rudy Wiedoeft, il Buffett-Powell con quattro fori di ottava, il Cmelody Martin Home Model e l'alto Buescher Academy, il tenore e l'alto Selmer "Padless", un alto Mark6 discendente al La grave ecc... Tra i secondi invece si distinguono: il Conn "O-Sax" ed il mezzosoprano in Fa della Conn, l'alto diritto della Buescher, il King Saxello, il sopranino curvo della Orsi, l'alto ed il clarinetto Grafton Plastic, il tenore diritto della L.A. SAX, il soprano in Do "Saxie" prodotto dalla Cuesnon nel 1920, il saxtromba, il clarosax della Conn, i saxofoni a culisse della Swanee-Sax ed il Mellosax, il baritono diritto di Piter Nixon, il soprillo, il tubax, il sub-contrabbasso JElle & Stainer, ecc...

Tra gli strumenti della sua collezione, ce n'è uno a cui è particolarmente affezionato o che ha una storia insolita?

Sono innamorato di tutti gli strumenti della mia collezione, con loro ho un rapporto quasi fisico. Non passa giorno senza che li prenda; ovviamente, ne ho uno

personale con il quale sono in assoluta simbiosi e dal quale non riesco mai a separarmi. Si tratta di un tenore Conn Chu Berry Artist Virtuoso De Luxe costruito da Julius Stemberg: uno strumento unico e testimone assoluto di un'epoca nella quale artigiani, autentici artisti riuscivano a riversare la passione per l'arte e la musica negli strumenti musicali che costruivano. Gli 'Artist' erano modelli di lusso estremamente ricercati e costruiti su ordinazione. Nello specifico il mio è un Conn Artist argentato, con un'incisione che ne ricopre quasi interamente il corpo, ha madreperle su tutte le chiavi, anche su quelle laterali e di ripiego. E' costruito con la tecnica della grammatura delle tazze (ogni tazza ha un peso specifico, affinché le vibrazioni prodotte sostengano l'impressionante ricchezza degli armonici). Inoltre, sull'interno delle tazze delle chiavi delle note gravi (il Si ed il Sib) c'è incisa una poesia d'amore dedicata ad una donna: una sorta di "saxofono innamorato" o "messaggero d'amore".

Qual è lo strumento più raro appartenente alla sua collezione?

Senza dubbio si tratta del Conn "O-Sax", un saxofono in Fa. Originariamente il saxofono era stato concepito da Adolphe Sax in due distinte famiglie: l'orchestrante (in Do ed in Fa) e la bandistica (in Sib ed in Mib). Il primo vero saxofono costruito da Sax era un basso ed era tagliato nella tonalità di Do: lo strumento utilizzato da Berlioz nel suo 'Inno sacro' del 1843. L'uso più famoso dell'alto in Fa è nella 'Sinfonia Domestica' di Strauss (1904), nella quale viene impiegato un quartetto di saxofoni (soprano in Do, alto in Fa, tenore in Do e baritono in Fa).

Dietro ogni collezione c'è un grande lavoro di ricerca. Come si trovano saxofoni rari o addirittura



tura unici?

Riuscire a localizzare così tanti rari strumenti in un periodo di tempo relativamente breve non è stato facile e sebbene sia vero che la ricerca nella storia del saxofono spesso offra utili spunti, molte volte è stata la fortuna e la perseveranza nella ricerca che ha fatto la differenza. La maggior parte di essi sono stati reperiti negli USA durante viaggi, o da collezionisti sempre americani, oppure in Inghilterra ed in Francia, mentre pochissimi gli strumenti localizzati in Italia. Gli strumenti a volte sono comparsi nelle circostanze più disparate ed improbabili. Per esempio il tenore Conn costruito ed inciso da Julius Stemberg, l'ho trovato su una bancarella, al mercato di Portobello a Londra; il primo saxofono della collezione, il sax Selmer Padless acquistato - come le ho già detto - da un taxista di New York, e soprattutto molti li ha trovati per me Phil Nicoli, un carissimo amico italo-americano...

Oggi, con internet (ed i siti eBay, mercatino musicale, saxforum, ecc...) tutto è molto più semplice e rapido, anche se non c'è più il gusto della scoperta.

E' comunque fondamentale un grande lavoro di ricerca e di continua documentazione, alimentato dalle continue sorprese che questo tubo misterioso riserva: un modello particolare porta spesso a conoscerne un altro o a rivalutarne un altro e così via. L'esperienza tratta dallo studio di uno strumento vintage, caratterizza sempre, e sensibilmente, il proprio modo di fare musica.

Passiamo invece all'aspetto pratico. Quanto costa mantenere una collezione tanto vasta?

Il mantenimento di una collezione di strumenti musicali non è un diversivo o un hobby, ma

un'opportunità eccezionale per esplorare ed ampliare costantemente la comprensione della natura dello strumento e della sua musica. Indubbiamente la dimensione economica è importante; nel mio caso, non nascondo che a volte ho rischiato la bancarotta, o peggio la lite familiare, pur di entrare in possesso di uno strumento. La ricerca deve essere improntata al buon senso ed alla competenza cercando di non cadere nella "bramosia del possesso" che può portare alla rovina. Non mi rammarico di nulla, collezionare saxofoni mi ha arricchito di competenze, esperienze incredibili, contatti umani con numerose personalità musicali, dai grandi artisti ai giovani che si avvicinano con passione a questo strumento.

Nei suoi spettacoli spesso gli spettatori sono particolarmente colpiti da strumenti insoliti, come i saxofoni slide o quelli "giocattolo", gli opposti sax soprillo e sax contrabbasso, ma lei possiede anche strumenti appartenuti a grandi musicisti classici e jazz che hanno fatto la storia del saxofono?

Sì, possiedo alcuni strumenti appartenuti a musicisti famosi come un tenore Selmer Mark VI, modello Varitone appartenuto a Sonny Rollins: una sorta di saxofono elettrico con un microfono Electro-Voice installato nel collo ed una piccola unita mixer sulle gabbie di protezione che permette di regolare volume, eco, sub-ottava, tremolo ed una primitiva equalizzazione. Lo strumento include un amplificatore valvolare di 100W. Un altro strumento che possiedo è appartenuto al celebre ed eccentrico polistrumentista Adrian Rollini è un saxofono basso Selmer Cigar Cutter. Lo strumento è argentato con una campana tagliata e poi saldata, l'estensione è dal sib grave al mib acuto. Il numero di matricola del sax indicato

sulla campana differisce da quello indicato in prossimità della fascetta di collegamento della curva inferiore perché molto probabilmente la Selmer ha utilizzato un fusto prodotto dalla vecchia fabbrica del figlio di Adolphe Sax. Ed Ancora un sax alto Selmer Super Action Balanced costruito appositamente dalla Selmer per Marcel Mule con la particolarità di avere 3 chiavi extra ed il sax tenore Selmer Model 26 di Tex Beneke il tenor saxofonista dell'orchestra di Glenn Miller che con questo saxofono interpretò i soli più famosi dell'epoca swing: "In The Mood" e "Chattanooga Choo Choo".

C'è invece un saxofono che vorrebbe avere ma ancora non ha o un sogno che vorrebbe realizzare?

Fino a qualche tempo fa c'era un supporto vuoto, scaramanticamente pensavo che fosse di buon auspicio lasciare il posto per il più raro e mitico dei saxofoni: il Conn O-Sax. Questi è poi arrivato ed il supporto è stato utilizzato. Ciò non significa che io possieda tutti gli strumenti più rari del mondo, qualcuno ancora manca... Di supporti vuoti non ne lascio ma tutti i miei strumenti, essendo stati suonati per moltissimi anni dai più svariati musicisti del mondo, sono ben educati alla tolleranza, alla solidarietà ed alla multietnicità e quindi, all'occorrenza, sanno che basterà stringersi un po' facendo spazio al nuovo arrivato, come sempre del resto...

Il mio sogno sarebbe, invece, quello di realizzare un museo per la mia collezione. Il primo museo al mondo interamente dedicato ad uno strumento ed ai suoi protagonisti ed utilizzatori. Un museo per la creatura di Adolphe Sax che molti di questi strumenti non li ha potuti vedere ma che, di certo, ardentissimo quale era, sarebbe felice dei passi da gigante che il suo geniale pupillo ha fatto in un se-

colo e mezzo di vita.

Il suo spettacolo "Saxophobia", un viaggio con cui immergersi totalmente nel saxofono tra suoni e curiosità, è stato portato in tutta Italia ed anche per l'Europa. Come è arrivato a L'Aquila, all'interno del nostro conservatorio?

L'iniziativa è stata fortemente sostenuta da Giuseppe Berardini, docente di saxofono nel vostro Conservatorio ma, ovviamente, anche dal Direttore, Bruno Carioti, e si è giovata dell'aiuto tecnico e organizzativo di Giancarlo Giuliani, della Consulta degli Studenti e dell'intera classe di jazz che ha accompagnato la mia esecuzione e degli allievi delle classi di saxofono, che l'hanno introdotta.

Da saxofonista jazz oltre che collezionista, ha trovato l'incontro con il mondo classico interessante? Pensa che analoghi 'Sax Day' possano essere ospitati anche in altri conservatori ita-

liani?

Non nascondo che era la prima volta che mi esibivo in un conservatorio e l'esordio non è stato privo di un certo "timore reverenziale". L'iniziativa, unica nel suo genere, è stata occasione d'incontro e scambio molto importante. Ritengo che debba essere ripetuta e promossa anche negli altri conservatori italiani, per far conoscere a tutti gli studenti le infinite possibilità del sax.

In tal senso sono in procinto di presentare a tutti i conservatori italiani una proposta di progetto itinerante per il 2014, anno in cui ricorre il bicentenario della nascita di Adolphe Sax. Un'iniziativa che contemplerà contemporaneamente di esibizioni saxofonistiche classiche e jazzistiche, conferenze-stage e l'esposizione degli strumenti più rari della mia collezione unitamente al prossimo inserimento di un pezzo unico al mondo: il saxofono sub-contrabbasso in Bb della J'Elle & Stainer. Un saxofono gigantesco di oltre 3

metri solo ipotizzato da Adolphe Sax e mai costruito prima.

Infine, come visitare la sua collezione e dove i suoi prossimi concerti con annessa esposizione?

Al momento la stagione concertistica estiva non è stata programmata, quanti desiderino assistere ad un mio concerto o stage possono scrivermi all'indirizzo info@centrostudimusicali.it, richiedendomi di essere inseriti nella "mailing-list eventi". Gli strumenti musicali, unitamente agli altri oggetti della collezione (fotografie, imboccature, giocattoli ed accessori) sono ospitati nel Centro Studi Musicali "Torre in Pietra", via Aurelia, 2871 - 00054 Torrimpietra (RM). E' possibile visitare gli strumenti su appuntamento, contattando la segreteria, : tel. 06.61697862 - 06.61698035(fax) - info@centrostudimusicali.it - [@www.centrostudimusicali.it](http://www.centrostudimusicali.it)

SAX IN FA

Dal 1915 al 1926 si era sviluppata in America una sorta di "sax mania" che aveva dato una popolarità incredibile allo strumento. Si ritiene che oltre un milione di saxofoni siano stati venduti in questo periodo, il che è assolutamente straordinario se si pensa alla popolazione ed alle condizioni economiche del tempo. Moltissimi possedevano un saxofono e questo era utilizzato in tutte le orchestre e bande militari.

Le fabbriche di strumenti musicali non riuscivano a soddisfare le richieste di acquisto di saxofoni e ciò contribuì ad acuire la rivalità tra le varie case costruttrici le quali lottarono per mantenere alto il livello di ricerca e di perfezionamento del design, della meccanica e dell'innovazione.

Tuttavia verso il 1927 si comincia a prospettare un'inversione di tendenza: ancorché molto popolare il saxofono non riusciva più a vendere come negli anni precedenti.

Il colpo di grazia lo diede il crack della borsa del 1929 e dalla conseguente grande depressione. In questo contesto la Conn e la Buescher decidono di sviluppare nuovi progetti e sperimentazioni nel tentativo di recuperare i volumi di vendite precedenti al 1927. La Buescher presenta l'alto diritto ed il soprano Tipped Bell mentre la Conn, più ambiziosa, produce due modelli totalmente nuovi: il mezzosoprano ed il Conn-O-Sax, senza dubbio il saxofono più straordinario mai costruito e con un'estensione dal la grave al sol acuto.

La Conn si aspettava di venderne molti ma sfortunatamente le vendite non furono all'altezza delle previsioni e gli esemplari venduti non più di una decina: un vero fallimento commerciale! Già nel 1930 il Conn-O-Sax non viene più menzionato nei cataloghi Conn.

Cosa invece sia successo agli strumenti invenduti è purtroppo una triste storia: nelle scuole Conn (dove s'insegnava a costruire e riparare gli strumenti) i Conn-O-Sax invenduti vennero utilizzati come materiale sul quale lavorare. Questi strumenti venivano volutamente danneggiati e lasciati agli allievi per l'apprendistato di riparazione con il risultato di far scomparire gli ultimi esemplari rimasti. Attualmente si è a conoscenza di soli tre esemplari superstiti, uno è quello che fa parte della mia collezione, un altro è in vendita, alla bella cifra di 1.000.000 di euro.



Primo italiano eletto presidente della società mondiale dei musicologi

Da piccolo volevo fare il musicologo

di Dinko Fabris

Il più giovane presidente nella storia quasi centenaria della IMS, per i prossimi cinque anni, Dinko Fabris racconta la sua esperienza personale e la sua visione della musicologia italiana nel contesto internazionale.

Ho scoperto la parola 'musicologia' - e anche la mia vocazione - al liceo, partecipando a metà anni '70, alle due edizioni del Concorso di musicologia istituito dal 'Coretto' di Bari (una delle straordinarie intuizioni del fondatore, il compositore non vedente Silvestro Sasso) e destinato agli studenti degli ultimi due anni delle scuole medie superiori: vinsi entrambe le edizioni e da quel momento il mio destino era segnato, anche se ancora non lo sapevo. Fui invitato a tenere rubriche radiofoniche alla Rai di Bari (non avevo ancora 18 anni, allora era possibile) e divenni 'vice' critico musicale della 'Gazzetta del Mezzogiorno'. Continuavo a frequentare il Conservatorio e l'Università di Bari, ma qualcosa mi diceva che dovevo partire, andare oltre. Scelsi di studiare uno strumento raro, il liuto, e cominciai a frequentare corsi a Basilea e ovunque in Europa, e parallelamente il Corso di perfezionamento in musicologia dell'Università di Bologna, unico titolo post-laurea esistente a quel tempo in Italia. Gli inizi degli anni '80 erano una specie di

sogno per noi ragazzi, tutto il contrario dei tristi tempi odierni: ovunque vi erano stimoli, occasioni, possibilità. Sembra incredibile ma accanto alla esplosione di corsi e festival di musica di ogni tipo, vi erano corsi estivi ed incontri di musicologia ovunque. Fui accolto nel consiglio direttivo della 'Società italiana di musicologia' come in una festosa famiglia numerosa e vi restai per due trienni. C'erano tanti posti nei conservatori italiani per giovani laureati in materie musicologiche e ancora nessuna lite per i posti nelle università, ai quali avevano avuto accesso da poco quei rappresentanti della 'giovane musicologia italiana' che avevano contribuito a guadagnare alla nostra nazione per la prima volta una positiva reputazione internazionale, provata dal numero speciale della rivista 'Acta Musicologica' dedicato nel 1982 a 'Vent'anni di musicologia in Italia'. Fu così che si arrivò al convegno di Bologna 1987, il primo mai

organizzato in Italia dalla Società internazionale di musicologia (IMS), che sancì appunto il riconoscimento della produzione scientifica italiana: eravamo del resto terzi per numero di soci IMS dopo Stati Uniti e Germania. Negli anni successivi questa euforia collettiva pian



Dinko Fabris, secondo da sinistra

piano svanì e in pochi anni si arrivò alle tristi vicende che portarono alla fuoriuscita dalla 'Società italiana di musicologia' di gran parte dei docenti universitari, compresi gli organizzatori di Bologna 1987: ne scaturì una tensione fratricida tra musicologi di conservatorio e universitari, che solo in tempi recenti sembra finalmente scemata. Intanto i soci italiani dell'IMS scesero da 130 a 30, declassando numericamente l'Italia nella tabella dei paesi membri. Ho dovuto ricordare queste vicende sia per capire qual era la situazione al tempo dell'esordio del mio percorso professionale, sia per riflettere sulla scarsa presenza dell'Italia nel contesto internazionale degli ultimi vent'anni. Deluso dalla situazione italiana, dopo gli entusiasmi giovanili, ho continuato a lavorare in una situazione decisamente periferica (insegno tuttora in ruolo al Conservatorio di Bari e come professore a contratto annuale, dal 2001, all'Università della Basilicata a Potenza) e, contemporaneamente, ho intensificato i contatti con i centri di ricerca e le università di diverse parti del mondo con viaggi continui, quasi sempre autofinanziati. Per trent'anni ho dovuto rinnovare l'iscrizione a diverse società straniere di musicologia, per essere sempre aggiornato e ricevere le loro riviste, altrimenti introvabili nelle mie sedi di lavoro - la cifra annuale di tali investimenti è davvero alta. La società per cui ho avvertito subito la maggiore attrazione era tuttavia quella sovranazionale. Avevo scoperto la 'Società internazionale di musicologia' nel 1982, quando partecipai al convegno di Strasburgo come mascotte del gruppetto di italiani presenti: da allora non ho più mancato nessuno dei convegni che l'IMS organizza, ogni cinque anni, in una città diversa del pianeta: Bologna, Madrid, Londra, Leuven, Zurigo. E intanto dal 2002 cominciai a far parte del 'Directorium' IMS, il direttivo composto dai rappresentanti di tutte le musicologie del mondo. Nel primo quinquennio dividevo il ruolo con Pierluigi Petrobelli, essendoci ancora abbastanza soci italiani per avere due rappresentanti (minimo 60). Poi fui riletto a Zurigo nel 2007 come unico rappresentante. Questa esperienza è stata fondamentale per capire che esistono tante musicologie e tante energie straordinarie che è molto difficile percepire dall'osservatorio locale del proprio lavoro quotidiano. Non soltanto la visione d'insieme di una certa 'old musicology' di stampo ottocentesco è tuttora eurocentrica, ma ogni nazione predilige la propria storia; l'Italia si è ripiegata su se stessa, producendo una gran mole di pubblicazioni musicologiche di buon livello, ma che pochi leggono e citano essendo scritte in

una lingua, l'italiano, tra le meno diffuse del pianeta. Del gap non solo linguistico della musicologia italiana mi ero reso conto presto: nel 1994 avevo passato quasi sei mesi al 'Warburg Institute' di Londra (dove noi borsisti avevamo la chiave per entrare anche di notte o di domenica in una biblioteca di 5 piani tutta dedicata al Rinascimento; ma già a Chicago nel 1991, con la mia prima borsa di studio, avevo scoperto che nelle biblioteche americane si può studiare fino ad oltre mezzanotte, domenica compresa) e, nello stesso anno, il mio primo invito come visiting professor all'Università di Melbourne per un mese, mi fece scoprire internet. In entrambi i posti al mio arrivo ebbi un email, oltre a una postazione di studio con computer. Al ritorno a Bari, senza neppure pensare al conservatorio (che tuttora non assegna né postazioni né email ai docenti o agli studenti) chiesi al preside della facoltà di Lettere, con cui mi ero laureato anni prima, di poter usare il loro servizio internet, sentendomi rispondere che nessuno aveva attivato la posta elettronica in università perché non avrebbero saputo a chi scrivere. Per alcuni anni dovetti pagare una cifra spaventosa per usare l'unico server disponibile, a pagamento, in città, e tuttora sono uno dei pochi che paga una cifra simbolica per mantenere lo stesso indirizzo di allora, pur potendo disporre di molti gratuiti. Questo ritardo tecnologico, allora diffuso in tutta Italia, è stato rapidamente colmato negli anni successivi, ma certamente le biblioteche aperte (e soprattutto aggiornate) restano ancora un sogno. Ho voluto prendere tardi, a quarant'anni, un dottorato di ricerca (PhD) all'Università di Londra anche perché stanco di sentirmi rivolgere ad ogni viaggio all'estero la domanda "dove ha preso il suo dottorato?" (troppo difficile spiegare come era considerato il dottorato in Italia; e spiegare anche che molti docenti importanti e bravi non sono 'dottori'); del resto, una volta ho perso un'importante occasione di lavoro in Francia perché non avevo ancora questo titolo e la lezione mi è servita. Non intendo, ovviamente, minimizzare l'alto livello di professionalità che gli studenti apprendono nei corsi universitari italiani e che contraddistingue anche la maggior parte dei docenti di materie musicologiche nei conservatori: del resto

l'incredibile quantità di "cervelli musicologici in fuga" italiani, che ha trovato posti prestigiosi nelle università di tutto il mondo, non fa che attestare questa preparazione eccellente. E' però evidente che negli ultimi vent'anni la musicologia italiana non si sia più imposta all'attenzione internazionale come era avvenuto fino a Bologna 1987 e



Dinko Fabris



i casi che ho riferito possono almeno dare alcune indicazioni sui tanti motivi di questa involuzione. A maggior ragione, dopo quanto detto sulla scarsa considerazione internazionale dell'Italia, mi ha sbalordito, e certamente deve aver sorpreso molti, la mia inattesa elezione a presidente dell'IMS per i prossimi cinque anni fino al 2017, sancita nel luglio scorso a Roma. Alcuni colleghi molto affettuosamente mi hanno fatto notare che, oltre ad essere il più giovane, sono il primo musicologo italiano a presiedere questa Società, nata a Basilea nel 1927 per iniziativa di personalità come Adler, Prunières, Dent, ma che raccoglieva a sua volta l'eredità della prima 'Società Internazionale di Musica', sorta in Germania nel 1899. Eppure ben altri italiani nell'ultimo mezzo secolo avrebbero meritato di essere presidenti dell'associazione che raggruppa i musicologi di tutto il mondo: penso per primo a Nino Pirrotta, poi alla generazione che negli anni '80 del Novecento ha fatto conoscere al mondo la via italiana alla musicologia (pur essendo tale via ignorata nel provocatorio libro di Kerman 'Musicology', dove proprio nessun italiano è citato) e in particolare a Pierluigi Petrobelli, il più internazionale di tutti i musicologi italiani, come prova la sua rara nomina, ottenuta nel 2009, a 'honorary member' dell'IMS. Probabilmente la scelta del mio nome era associata al 19° congresso IMS tenutosi a Roma dal 1 al 7 luglio 2012 (per la seconda volta in Italia, 25 anni dopo Bologna), per il quale mi sono impegnato fin dal 2008 con l'appoggio dello stesso Petrobelli, di Philip Gossett, Agostino Ziino e Annalisa Bini, tra gli altri. Presidente del congresso era un altro italiano di prestigio, Fabrizio Della Seta, che ha proposto il tema: 'Musiche, Culture, identità', guidando con grande impegno e serietà il comitato scientifico in un lavoro molto duro per scegliere le oltre 600 relazioni ammesse su oltre 1000 domande di partecipazione. E hanno superato il migliaio i partecipanti di tutto il mondo presenti al Parco della Musica, in questa kermesse che ha contribuito in maniera decisiva al rilancio della musicologia italiana a livello internazionale. Se pensiamo che pochi giorni prima del congresso il nostro organologo di punta, Renato Meucci, ha ottenuto il 'Curt Sachs Award' dalla 'American Musical Instrument Society', anche in questo caso primo italiano nei trent'anni del prestigioso premio, e che sempre un italiano, Federico Celestini (ex allievo di Petrobelli, oggi professore ordinario a Innsbruck) è direttore della rivista 'Acta Musicologica', organo dell'IMS, ci rendiamo conto che l'Italia sta attraversando una nuova fase di forte credibilità internazionale. E sembra che, per fortuna, si possano cogliere, anche a livello interno, segnali di inversione di tendenza positivi, soprattutto per disinnescare la lunga tensione tra università e conservatori: il Ministero della ricerca e università ha avviato un confronto tra CUN

(università) e CNAM (alta formazione di accademie e conservatori) e dal gennaio 2012 ha affiancato a questo tavolo tecnico per la musicologia un ulteriore gruppo di tre esperti, presieduto da Franco Piperno (Università Sapienza di Roma), con Lorenzo Bianconi (Università di Bologna) e me stesso. Questo gruppo intende stabilire la possibilità di una equiparazione reale dei titoli tra università e conservatori, a partire dai settori in cui esiste la musicologia. Dunque una prospettiva molto concreta. Un ulteriore passo avanti si è avuto con la recente giornata di studi dedicata allo stesso argomento, nell'ambito di 'Cremona Mondo Musica', lo scorso 29 settembre; ma in quella occasione ho dovuto avvertire che non è più possibile pensare di risolvere problemi legati all'istruzione musicale superiore soltanto con lo sguardo nazionale, per non dire locale, rispetto alla più ampia realtà globale. Viviamo una occasione storica per verificare l'importanza dei saperi musicali (campo di studio della musicologia) rispetto alla nuova società del nostro tempo, ben diversa ovviamente da quando furono create le prime società musicologiche oltre un secolo fa. Queste tematiche sono rimbalzate nel Congresso di Roma del luglio scorso, per il titolo che si riferiva a 'identità' e 'musiche' (al plurale), ma anche per la partecipazione, mai così autenticamente planetaria, con colleghi giunti in massa anche da quelle che erano considerate "periferie" del mondo musicologico; dai paesi dell'est europeo, centro e sud America, alle molte presenze dall'Asia (ma ancora pochi dall'Africa e Medio Oriente). L'allargamento a queste aree è stato una geniale intuizione del mio illustre predecessore alla presidenza IMS, Tilman Seebass, e sarà anche il mio impegno per i prossimi anni, soprattutto per le parti del mondo finora assenti o poco rappresentate, per rendere davvero "internazionale" la società dei musicologi. La scelta di Tokyo come prossima città per il Congresso quinquennale IMS nel 2017 (che coinciderà con la fine del mio mandato) è emblematica dello spostamento di orizzonti in funzione non più eurocentrica; così come lo è stata l'elezione dei due vicepresidenti IMS: la argentina, residente negli Stati Uniti, Malena Kuss, animatrice della 'Regional Association' di tutti i musicologi dell'America latina, e il giapponese Ryuichi Higuchi. E i prossimi incontri preparatori della 'Società Internazionale di Musicologia' saranno altrettanto simbolici: a Taiwan e Vilnius nel 2013, a Cuba nel 2014, New York 2015, in Brasile e Norvegia nel 2016. La musicologia italiana, anzi le musicologie europee, dovranno fare i conti con questo scenario internazionale mutato e con lo spostamento dal centro alle periferie, che in musica avviene come per tutti gli aspetti della vita. @

Viaggio intorno alla figura di Salvatore di Gesualdo

Bach il mio dio, la fisarmonica la sua voce

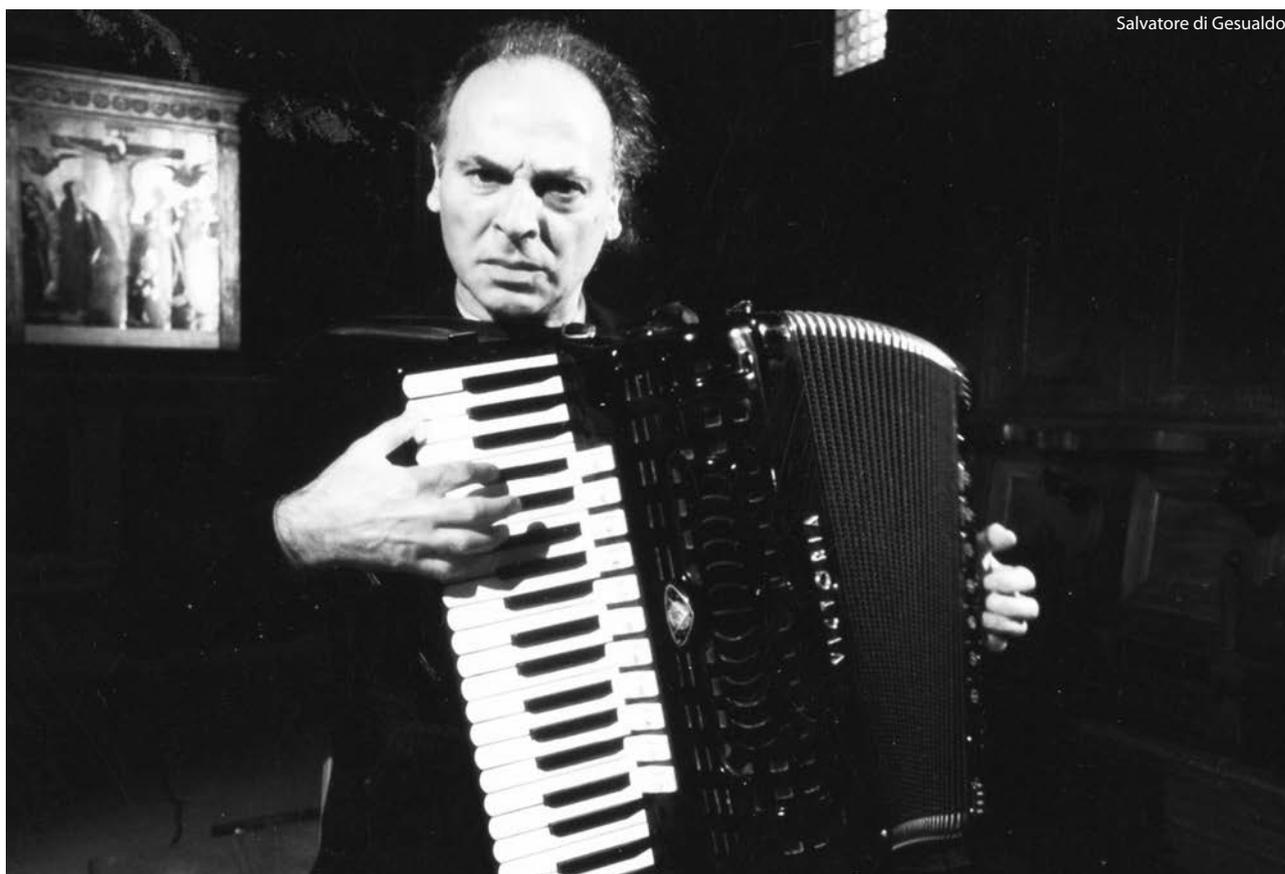
di Salvatore Dell'Atti

Nel corso della sua vita, aveva spesso raccomandato ai giovani musicisti di investire sulla buona formazione invece di passare attraverso ... le 'italiche raccomandazioni'.

In principio fu una piccola fisarmonica rossa Paolo Soprani con ottanta bassi: quasi un premio o ricompensa per essere diventato già all'età di cinque anni – a livello locale – un fenomeno con la chitarra e per aver dimostrato grande interesse e talento per la musica. In realtà il dono di una fisarmonica – erede di quell'organetto tipico di quella cultura semplice, contadina e del "dopo lavoro" che richiama sia al suo paese di origine che agli stessi suoi nonni – sembra quasi un marchio indelebile che lo voleva rendere DOC, oltre a legare Salvatore di Gesualdo, nato a Fossa (LAQ), alla sua terra d'origine, l'Abruzzo. Al piccolo e irrequieto enfant terrible, autore di innumere-

voli bravate, si sostituirà l'étudiant illustre: «lo studio, o l'incontro, con la Kunst der Fuge ha incoraggiato una mutazione nella mia vita di musicista». Pur vivendo un'infanzia priva di grandi stimoli culturali, quella sorta di «Hausmusik» che organizzava il padre Lorenzo la sera dopo il lavoro di segretario comunale nella propria casa a Cansano, sembra abbia inciso molto favorevolmente nel suo rapporto con la musica.

Salvatore inizia a coltivare un particolare interesse per la musica, grazie soprattutto all'ascolto di concerti d'organo, con una piccola Phonola, e così da lì a poco inizia a dedicarsi alla realizzazione del suo grande sogno: riprodurre sulla sua "scatola sonora"



Salvatore di Gesualdo



(la fisarmonica) quei suoni arcaici che sentiva durante il concerto delle dieci della Domenica a Rete Azzurra. Quel concerto, ci riferirà lo stesso di Gesualdo, diventa una sorta di rito domenicale che, in seguito, assumerà le caratteristiche di un granello che porterà molti frutti. Così Vignanelli, Germani, e pochi altri organisti diventeranno suoi punti di riferimento e suoi idoli.

Inizia così, a partire dai 10 anni, una prima fase di studi da autodidatta sulla fisarmonica, spargendo suoni nel suo paese, quasi a rafforzare con il suono i muri, come lui stesso annota.

Ben presto il giovane si renderà conto che per raggiungere i suoi obiettivi artistici ha bisogno di unire lo studio della fisarmonica con uno studio più ampio della musica. Dopo le prime lezioni di Luigi Lanaro proseguirà con lo studio della Composizione sotto la guida di Rosolino Toscano; presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro conseguirà il Diploma nel 1967 in Musica corale e Direzione di Coro, e nel 1970 – con Boris Porena – il Diploma di Composizione con la seguente commissione: Marcello Abbado, Mario Bertoncini, Aldo Clementi, Domenico Guacero e lo stesso Porena.

Il giovane musicista inaugura, così, una fase di studio intenso e proficuo, isolandosi spesso. Lo studio dello strumento durante tutta la giornata lasciava poi spazio dalle ore 23 allo studio "silenzioso" di partiture di vario genere, mentre il canto del primo gallo in lontananza lo avvisava che si faceva jòurn e bisognava smettere. L'esigenza di una reale concentrazione e un certo studio "silenzioso" lo accompagnerà per tutta la vita. In particolare, d'estate, di Gesualdo trovava questa dimensione ideale di studio nella sua casa a Talla, paesino in provincia di Arezzo, nel Casentino, che sembra aver dato i natali a Guido d'Arezzo.

L'esperienza di studio della composizione per il nostro musicista inizierà a dare i suoi primi frutti sia sul piano dell'interpretazione che per la sua attività di compositore e trascrittore, ribadendo in tutte le occasioni l'orgoglio di essere stato un allievo quasi atipico della scuola di composizione di Boris Porena. In uno dei suoi scritti egli (Kunst & Fuga, Primo Libro) ricorderà Porena come maestro mai abbastanza gratificato della sua inquieta coscienza di autodidatta, anche se dal suo maestro erediterà la passione e l'interesse per la didattica della composizione che metterà in pratica nelle sue interessantissime e coinvolgenti lezioni di 'Elementi di Composizione' all'interno della scuola di Didattica della Musica presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze (sua città adottiva ed elettiva) ove insegnerà dal 1973 fino alla conclusione dell'attività didattica.

Il decennio 1960/70 rappresenta un periodo molto importante per di Gesualdo. Dopo i primi risultati in

alcuni concorsi nazionali, nel 1962 – grazie ad uno strumento prestatato per l'occasione da Alberto e Lelio Picchetti della Victoria e che, a seguito della vittoria, gli verrà poi regalato – si aggiudica il XII Trofeo mondiale a Salisburgo. Il concerto per la Camerata Musicale Sulmonese del 18 Novembre 1962 in qualche modo rappresenta il suo debutto. Ha inizio il proiettarsi verso la professione – come scriverà egli stesso – di "solista inventore", aprendo nuove prospettive al suo strumento.

In sostanza, di Gesualdo, indagando su una serie di elaborazioni di nuove tecniche di esecuzione sulla fisarmonica, – in particolare per la polifonia e per l'esplorazione di nuove possibilità timbrico-dinamiche – inaugura l'inizio di una nuova stagione del concertismo per quello strumento. Si avvia così il passaggio della fisarmonica – usata finora quasi esclusivamente per la musica popolare – a strumento classico, il cui repertorio, partendo dalla letteratura antica da tasto, si proietterà successivamente anche verso la musica contemporanea.

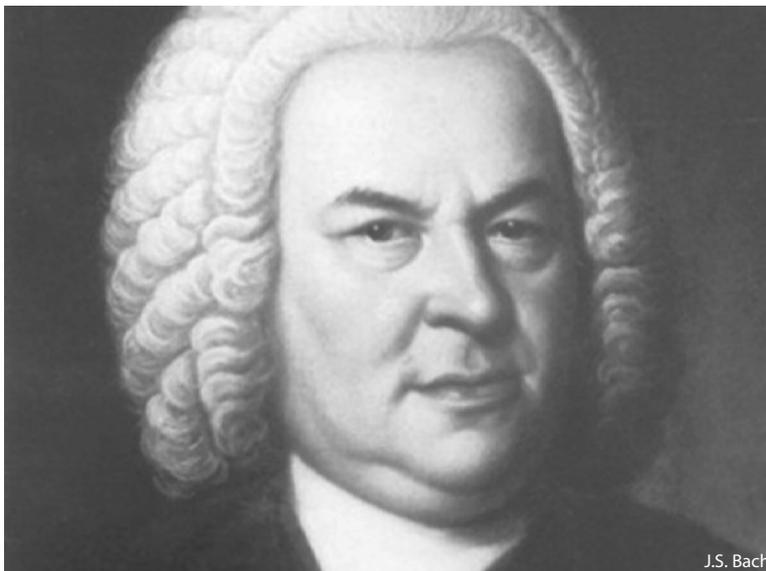
Per la realizzazione dell'ambizioso progetto per il "nuovo strumento" egli incontrerà molti ostacoli e problemi. Sempre nel 'Kunst & Fuga, Primo Libro', scrive che il suo compito è stato quello di un "musicista-contrò" che ha dovuto inventarsi arti e parti (ovvero tutto, non essendoci ancora sia il repertorio che lo stesso "nuovo strumento") per aver diritto ad esprimersi. Oltre a ciò, per realizzare il suo sogno è costretto, suo malgrado e con vari sensi di colpa, ad abbandonare Cansano, diventando un 'Wanderer'. «Ho lasciato il paese senza il mio suono, forse ho offeso i muri... ma il mio suono di Paese ha mosso l'aria...». Ormai la fama è tale che si susseguono, pur fra i vari "calvari" e resistenze, diversi concerti per importanti istituzioni concertistiche italiane: Firenze, Napoli, Siena, Brescia, Parma, Messina, etc.

Soltanto l'8 Gennaio del 1969 ottiene il primo concerto Rai (ore 15:15 sul secondo canale, eseguendo, fra l'altro, la sua trascrizione realizzata a vent'anni della Toccata e Fuga in re minore di J. S. Bach), dopo aver superato audizioni con commissioni formate da: Giorgio Vidusso, Francesco Siciliani, Wolfgang Sawallisch, etc., in quanto le domande di audizione che presentava per "Musica da Camera" venivano dirottate per "Musica leggera". Questa è una data importante nella storia dei programmi Rai poiché la fisarmonica entra nei palinsesti come strumento classico per la prima volta e da allora seguiranno molti altri concerti per i canali Rai video e audio. La tournée del 1969 negli Stati Uniti è l'occasione per presentare al pubblico – attraverso sue trascrizioni – programmi con musiche da tasto di autori come Merulo, Byrd, Frescobaldi e Bach, ricreando sonorità particolari che rimandano a strumenti dell'epoca, in particolare all'organo positivo. Inoltre resta fonda-

mentale l'esecuzione a New York dei suoi Momenti d'improvvisazione che segna l'inizio di un new sound della fisarmonica. Finalmente di Gesualdo inizia a realizzare il suo sogno: riprodurre attraverso il suo strumento quel misterioso suono dell'organo ascoltato per radio da bambino e l'inizio di nuove indagini sul suono.

Nel 1964 nella Sebaldus-Kirche di Nürnberg per la

prima volta ascolta L'Arte della fuga. A quest'opera monumentale di J. S. Bach egli dedicherà molti anni della sua vita; porterà a termine nel 1984 la realizzazione (trascrizione) per il suo strumento dell'opera e, successivamente, a partire dal 2000, la collaborazione con la casa editrice PHYSA e la successiva pubblicazione dei quattro volumi Kunst & Fuga. In particolare, il lavoro di trascrizione



J.S. Bach

dell'Arte della fuga, oltre ad impegnarlo molto, ha rappresentato: «... il punto finale dell'acquisizione della polifonia elaborata. Idealmente ho pensato a un esproprio di cultura!... Mancando il riferimento strumentale specifico...Sembra un paradosso, ma l'articolazione espressiva della fisarmonica suggerisce quasi una sintesi tra gli strumenti polimelodici con fissità dinamica (organo, cembalo) e gli strumenti monodici con variabilità sempre dinamica ». La realizzazione dell'Arte della fuga ebbe una lunga gestazione e si concretizzò in numerosi concerti. Si ricorda, a mo' d'esempio, una selezione dell'opera alla XXXI Estate Fiesolana nel 1979; il concerto a Rai Uno il 22 marzo 1985, in occasione del terzo centenario della nascita di J. S. Bach e poi lo storico concerto al Teatro Comunale di Firenze del 20 Febbraio 1986, dove l'esecuzione e l'interpretazione era sempre preceduta da una sapiente introduzione di ogni parte dell'opera. Quel concerto si concluse con l'improvvisazione di una fuga con la sua fisarmonica da un soggetto ricavato da alcune note suggerite dal pubblico in sala. Da un quaderno di appunti "... deciso a studiare l'Arte della fuga di Bach... da anni accompagno il pensiero di questa 'impresa'..."; " nelle ripercussioni al basso potrei raddoppiare con l'8° inferiore come un pedale d'organo o un contrabbasso in un quintetto d'archi... forza e presto..."; "... quest'Arte della fuga non mi dà pace, non dormo la notte... Devo..."... non so cosa accade al mio essere

fisico musicale al solo pensiero di eseguire queste note... mi sconvolge il sangue alla testa, tutti i brividi in corpo, il pianto accenna a dirompere i muscoli tesi, totalmente coinvolto, le mani ferme, il cuore mi scoppia come nel romano Dirumpi dolore!...". Nel frattempo, nel pieno della sua attività concertistica, insegna presso il Conservatorio di Pesaro, scrive recensioni per il Resto del Carlino; segue

un corso di Direzione d'Orchestra a Roma con Franco Ferrara, iniziano i primi lavori da "pittore autodidatta" che - solo per fare qualche esempio - saranno presentati in quelle varie "personali"(Anni Ottanta), presentando lavori di china e grafite su carta, tecnica mista su carta-cotone. Ai visitatori della mostra si raccomanda: "... all'osservatore chiedo di 'ascoltare' questi

quadri da vicino e da lontano e poi con una messa - a - fuoco sghemba o imperfetta... annebbiarsi la vista vuol dire estraniarsi slontanare porre un diaframma tra sé e il mondo o semplicemente ridurre tutto a sé come un bimbo 'attraverso' lacrimoni a capriccio...".

Curioso verso ogni campo del sapere, univa, attraverso un sottile fil rouge, la musica e molte altre espressioni artistiche.

"Ho inseguito 'curiosità'... ho curiosato migliaia di libri... quante cose so, di musica e di arti!... E quante cose non so?... Un milione di volte di più delle cose che so...". Nel suo Primo Libro 'Kunst & Fuga', lo stesso maestro, quasi con vis polemica a proposito dei musicisti e dei pittori contemporanei, allude utopicamente alla eliminazione di «quei clan che decidono a tavolino il destino degli artisti con criteri di mercato» in quanto «l'intermediazione lucra e non educa», esortando: "...ogni artista torni alla sua bottega aperta agli amici sostenitori e ai nemici detrattori... Allora il rapporto diretto tra artista e il suo popolo, tra il pittore e i suoi 'collezionisti', etc.,... si perfeziona in un "rapporto di conoscenza", unica garanzia di un gusto duraturo, selettivo di qualità...". La critica e la stampa internazionale lo definiscono 'innovatore'; lo chiamano 'il Segovia della fisarmonica'; in Italia non mancano altrettante critiche lusinghiere. Leonardo Pinzauti, in occasione di un suo concerto, lo definisce 'Fisarmonica sbalorditiva'.



Saranno in particolare, già dalla fine degli anni '60, numerosi incontri collaborazioni ed attestazioni di stima a segnare – come ricorda lui stesso – la sua 'epifania'. Nel 1966 Goffredo Petrassi: "... un contributo molto importante nello sviluppo del suo strumento..."; 1967, G. Malipiero: "... lei aggiunge lustro a un nome già tanto illustre, quello di Gesualdo..."; 1968, Pierre Boulez: "l'artiste de l'accordéon" e Luigi Nono: "... ha fatto una vera rivoluzione nel campo della fisarmonica..."; 1973 Luigi Dallapiccola: "Paganini della fisarmonica"; 1975, Bruno Bartolozzi "... porta uno straordinario contributo alla conoscenza di questo strumento, mettendone in luce le reali possibilità... con effetti di grande nobiltà espressiva e di insospettite risorse sonore..."; Sylvano Bussotti: "... straordinario musicista... egli rivela quella proprietà (forse l'essenziale) di trasfigurazione del reale che la Musica, sopra tutte le umane ricchezze, con ogni mezzo ed ingegno ci dona"; György Ligeti: "You are Wonderful artist!"; 1976, Franco Donatoni, nel piacere e stupore nell'ascoltarlo, alludendo sia al coraggio che alle ragioni di far musica con la fisarmonica: "... Uno dovrebbe poter trovare la tua coerenza, e allora un lumicino piccolo ma fermamente acceso illuminerebbe la sua esistenza".

Per comprendere l'originalità e la genialità del nostro musicista non si può non accennare anche alla sua produzione compositiva, particolarmente indirizzata per il suo strumento. "... Non sono un "compositore" dal punto di vista sindacale... compositore "malgré moi"... senza alcun motivo di inorgogliarmi, davvero!...". Ecco la sua autodefinizione di vista compositore (I Libro Kunst & Fuga). Alla già menzionata attività di trascrittore (J.S. Bach, Arte della Fuga, oltre

a vari autori tratti dalla letteratura da tastiera come ad esempio: F. Landino, G. Frescobaldi, C. Merulo; B. Paquinini, o W. Byrd), nascono e si aggiungono diverse composizioni originali per la fisarmonica da concerto raccolte in un CD edito da EMA Records nel 1996. Le intenzioni e i "sogni" di Salvatore per raggiungere nuove sonorità sulla fisarmonica si concretizzeranno nella realizzazione di un nuovo strumento. Grazie alla Victoria di Castelfidardo potrà così realizzare il modello V SdG, uno strumento che si caratterizza soprattutto per ampie e nuove possibilità espressive. Le sue composizioni così risultano "nuove", originalissime e aprono a nuove prospettive. Se in Epitaffio (Anni Settanta), composto in memoria del padre, cerca una certa intesa e interazione di timbri tra lo strumento e un nastro preordinato, nelle Improvvvisazioni (1-3) egli stesso ci informa che: «ho spinto la mobilità dinamica fino all'esasperazione tramite quel "polmone esterno" che è il mantice». Agli anni '80 risalgono i Moduli, composizioni per fisarmonica e computer realizzate attraverso la collaborazione tecnica di Pietro Grossi; Musica Pro Guido (anni '90), composta in occasione del Millennio dalla nascita di Guido Monaco sviluppa ulteriormente il linguaggio utilizzato in Moduli e nasce una composizione per fisarmonica, nastro e suoni concreti. Nel corso della non facile vita e professione aveva fatto suo il motto "non senza fatica si giunge al fin" di frescobaldiana memoria; ed aveva raccomandato di investire sulla buona formazione invece di passare attraverso "... le italiane 'raccomandazioni'", sono sue parole. A lui si deve, infine, anche la redazione dei Nuovi Programmi della Fisarmonica nei Conservatori, a seguito dell'incarico del Ministero negli anni '90. @





dischi

IL 'SACRE' SEMPRE VERDE

Nella primavera del 1913, Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero si aggiornavano a Parigi; erano entrambi sui trent'anni, e - altri tempi - si davano il lei; Malipiero era in procinto di rimpatriare, ma l'amico volle trattenerlo: "Non parta. In maggio avremo la rappresentazione del nuovo balletto di Igor Stravinsky: Le sacre du printemps che segnerà certamente un altro passo avanti in quella direzione che tutti dobbiamo seguire per la salute dell'arte musicale". È Malipiero che ricorda, nel suo Stravinsky (Venezia, Il Cavallino, 1945) come Casella gli abbia suggerito l'opportunità di assistere all'evento che in seguito si sarebbe confermato di maggiore pregnanza del Novecento musicale. Infatti, il 29 (ma Stravinsky e Malipiero sostengono il 28) Maggio, al Théâtre des Champs-Élysées, sotto la (temeraria) direzione del trentottenne Pierre Monteux, eroicamente devoto al compositore russo, va in scena il balletto commissionato da Serge de Diaghilew, lontano parente di Stravinsky (1882-1971), per i suoi "Ballets Russes". L'accoglienza è burrascosa, il pubblico reagisce scompostamente all'inaudito impatto uditivo con la tellurica e graffiante partitura, e di fronte alla forte coreografia di Vaslav Nijinskij, che nell'evocazione di ancestrali riti terragni, non lasciava spazio alcuno alla categoria del grazioso, anzi. Sulla storica coreografia è in seguito intervenuto Leonid Massine che dal 1920 ripropose il balletto nella sua versione, per molti decenni, in tutto il mondo, senza peraltro giungere a una vera assimilazione da parte dei pubblici. Dopo questi notissimi dati molto sommari, occorre precisare che La sagra della primavera è soprattutto nota nella sua forte identità sinfonica, sempre presente nelle programmazioni concertistiche e fissata in mille realizzazioni discografiche. Oggi l'esecuzione delle centocinquante pagine d'oro della partitura che evoca il fremito e il vigoroso pulsare della natura al suo risveglio, non è (quasi) più un problema, e non è più accolta dal putiferio d'allora - anche perché la cultura e la sensibilità del popolo della musica sono sottoposte, nel delirante dilagare della "comunicazione", a un evidente ottundimento - e la grande opera che compie un secolo di vita, può anzi porsi come colonna portante del Novecento. Essa - nella sua sfrontata complessità, nelle ardue strutture ritmiche e strumentali che animano con insolente dinamismo e con crudo parossismo la grande, sgargiante orchestra - si pone radicalmente nella non discutibile, magistrale collocazione riassuntiva, e naturalmente di promozione, di tutte le istanze valide di un processo che, ai suoi giorni, era ancora inteso come evolutivo. Tanto più oggi, ovviamente, cadute e rinsecchite in qualche



decennio le fronde del velleitario, astrattamente utopistico albero dell'emancipazione dalla tonalità, e proprio spariti i germogli della disperata asfittica indefinita vegetazione cresciuta alla sua infertile ombra.

Tra le sempre impegnative realizzazioni discografiche di questa che, si ripete, è da assumere senza incertezze come la capitale opera sinfonica (e forse non solo) novecentesca, la presente, pilotata e scandita da Ivan Fischer, a Budapest nel Dicembre 2010 è - a quanto è dato da cogliere dal vorticoso girare del dischetto metallico - fuor di dubbio la più lodevole: per la indagatoria ma rispettosa indagine cromatica del tessuto sinfonico, per la solidità e la sicurezza nell'interazione delle sezioni della magnifica orchestra, e, non ultima, la rivelatrice attenzione - un miracolo - prestata al rilievo delle voci interne della formidabile partitura. Ivan Fischer, direttore dotato di superba sensibilità e di lucide idee, è da apprezzare sempre più come una garanzia di intelligenza musicale e di probità artistica: con la sua straordinaria orchestra offre in questo raccomandabilissimo CD stravinskyano, le esecuzioni, anch'esse esemplari, della Suite 1919 da L'uccello di fuoco, lo Scherzo à la Russe, e - una rarità - la versione orchestrale di Felix Guenther, di Tango (1940, 1953), approvata dall'autore, che ebbe protagonista il clarinetista Benny Goodman, a suo tempo solista anche nella realizzazione di Contrasti di Béla Bartók, con l'autore al pianoforte e il violinista Joseph Szigety in trio (reg. 1940): non solo jazz.

Umberto Padroni

*(Stravinsky The Rite of Spring Budapest Fest. Orch.
Ivan Fischer, dir.
Channel Classics CCS SA 32112)*



Fedele d'Amico



PASSIONE E RAGIONE DI FEDELE

Fino al 1990 al nome di Fedele d'Amico rispondeva un signore non alto, vivacissimo, onnipresente sui luoghi della musica. Era dovunque.

Dall'anno della sua scomparsa, a settantotto anni, questo illustre nome viene attribuito al maggiore critico e storico della musica attivo nella penisola nel secondo '900. Nato "bene" - figlio di Silvio, il maggiore critico e storico teatrale del suo tempo - e di ottima formazione - fu allievo di Alfredo Casella - a diciannove anni Lele già scriveva di musica, nel 1941 era funzionario alla EIAR (poi RAI) dove si faceva musica con vero impegno, e per tutta la vita, instancabilmente, ascoltò musica e assistette a eventi teatrali, partecipò con saggezza, generosità e ironia, a dibattiti: sempre riflettendovi e scrivendone, anche dopo avere lasciato l'attività accademica alla Sapienza di Roma, nel 1988.

Lele d'Amico fu un vero protagonista; oggi, al suo lascito i giovani soprattutto possono riferirsi con fiducia per verificare il valore fondante della cultura, appetto al disvalore e alla futilità delle mode. A un uomo di vigoroso carattere, determinato, di specchiata probità e di inconsueta autonomia intellettuale come d'Amico - i numerosi volumi che raccolgono variamente una parte del suo lavoro quotidiano, sono lì a testimoniare la passione e la ragione - si riconosce inoltre un solidissimo spessore storico e culturale, e un gusto a tutta prova: una summa di doti che gli hanno impedito di inzaccherarsi, negli anni più tetri della nuova musica, in cedimenti, e in difese di cause storicamente perse, in cui altri, di orecchio ottuso e di miope occhio, sono invece inciampati. Sono trascorsi decenni, e qualche somma si può tirare.

Passione e ragione: virtù rare che nell'opera di Fedele d'Amico danno tensione e risalto all'impegno storico che il grande critico esibisce nella preziosa, autorevole scelta di programmi di sala, ormai irripetibili, riuniti - con Prefazione di Giorgio Pestelli e una

Nota al testo di Lorenzo Bianconi - dal meritorio editore. Si tratta di testi che nel loro insieme si arricchiscono, addirittura si illuminano aggregandosi in una reciproca integrazione, di quella compenetrazione che fa rimpiangere l'assenza di un'opera storica architettata organicamente a corona della sua bibliografia.

I due ricchissimi volumi sono insomma un decisivo contributo alla conoscenza e alla valutazione del teatro musicale del Sette, Otto e Novecento: la scelta ha messo a fuoco ben oltre settanta opere con una golosa appendice di tredici balletti. Fortunato per essere stato forse solo sfiorato dalla sciagura delle oscene, lesive messinscene odierne - scenografie e regie - d'Amico colloca nei suoi programmi, con mano colta e sicura, sintetica ma mai reticente, acuta e rivelatrice, e talvolta opportunamente polemica, il disegno eloquente della complessa creazione e realizzazione teatrale: fino al momento in cui egli "conquistatosi il lettore, se lo porta a teatro con sé", come dice Giorgio Pestelli.

Il sipario si alza sui più significativi lavori di C.W. Gluck, W.A. Mozart, L. van Beethoven, G. Spontini, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi, H. Berlioz, R. Wagner, M. Musorgskij, J. Strauss, G. Bizet, P.I. Čajkovskij, J. Offenbach, J. Massenet, N. Rimskij-Korsakov, G. Puccini, R. Strauss, B. Bartók, G.F. Malipiero, S. Prokof'ev, A. Schönberg, L. Janáček, M. Ravel, A. Berg, I. Stravinskij, D. Šostakovič, K. Weill, A. Casella, G.C. Menotti, P. Hindemith, M. Peragallo, G. Petrassi, V. Bucchi, S. Barber, B. Britten, G. Turchi, H.W. Henze, F. Testi, N. Rota, L. Berio, e sui balletti di A. Adam, P.I. Čajkovskij, F. Chopin-M. Fokine, M. de Falla, A. Casella, e P. Hindemith: una composita storia del teatro musicale implicante amore anche per la polvere, e il profumo, delle tavole del palcoscenico. Provvidenziali sono l'Indice dei nomi e l'Indice delle opere e dei balletti in un lavoro di tale profondità e ampiezza - pregnante anche per la forte valenza metodologica - quale si offre all'appassionato e allo studioso nella veste di agile, esaustiva, impareggiabile Biblioteca. (U.P.)

(Fedele d'Amico Forma divina.

Saggi sull'opera lirica e sul balletto. Firenze, Leo S.Olschki Editore, 2012; pp.xiii, 578, 2 voll. € 54.)

Lettera aperta ai candidati al Parlamento

Ancora una volta viene assestato un duro colpo alla Cultura del nostro Paese. Il FUS, Fondo Unico dello Spettacolo, viene decurtato di 20 milioni di euro nel 2013, un taglio che per le Fondazioni Liriche sarà di 10 milioni di euro.

Questo avviene dopo l'approvazione di un provvedimento, il 22 dicembre scorso, il cui risultato sarà quello di provocare la chiusura di molte, se non di tutte, le Fondazioni liriche italiane.

Tutto questo avviene di fronte a una totale disattenzione per la Cultura e lo Spettacolo dal vivo da parte di chi dovrebbe difendere questo patrimonio culturale fondante del nostro Paese, una ricchezza sulla quale si basa una parte importante dell'economia di alcune città.

Ancora una volta, dunque, sul settore dello Spettacolo dal vivo, delle Fondazioni Liriche, si abbatte una terribile minaccia, un taglio inutile e dannoso che arriva a bilanci già approvati, attività programmate, impegni contrattuali già presi, investimenti pianificati. Un taglio che, colpendo in maniera indiscriminata tutte le Fondazioni, andrà a penalizzare ancor di più quelle virtuose, quelle con i bilanci in pari.

Se a questo comparto si chiede efficienza e produttività deve anche essere oggetto di grande rispetto e attenzione per la portata nazionale ed internazionale della sua produzione e dell'immagine legata al Sistema Paese.

Ai candidati alla Camera e al Senato chiediamo di far conoscere le loro posizioni su questa emergenza e le loro intenzioni per il futuro a favore della Cultura e del Teatro La Fenice.

Cristiano Chiarot
Sovrintendente Teatro La Fenice

Caro Sovrintendente,

la situazione in cui versa l'attenzione del nostro Paese alla Cultura è decisamente non degna di un paese civile. Vi è un problema di insostenibili tagli, ma vi è anche un problema di considerazione, di valorizzazione che ormai ha raggiunto livelli insopportabili. L'Italia non ha bisogno di dire al mondo cosa rappresenta dal punto di vista culturale, per storia e per presente. Inoltre non si comprende che le attività culturali nel nostro paese, in modo particolare quelle delle Fondazioni Liriche, sono vere e proprie linee economiche su cui poggiano moltissime attività, anche di indotto. Inoltre i tagli indiscriminati, che non tengono conto di chi ha già fatto in proprio importanti razionalizzazioni, sembrano premiare più chi non 'ha badato a spese' rispetto a chi ha lavorato tenendo conto della situazione del Paese. Garantisco il mio totale impegno e anche quello del mio partito per ribaltare questa assurda situazione. La situazione del Paese la conosciamo tutti, le difficoltà pure, ma sappiamo che se non valorizziamo quanto di buono abbiamo, probabilmente non ci riprenderemo mai. Noi vogliamo la dignità delle persone, dei lavoratori e un forte riconoscimento a chi nel nostro Paese produce cultura e ne mantiene salde le fondamenta. Tutto l'impegno per La Fenice e le altre Fondazioni Liriche.

Davide Zoggia
Partito Democratico

Cristiano Chiarot saluta il Presidente Napolitano e, accanto, la contessa Valmarana





Storia di una inammissibile censura ALLA SCALA PORTE CHIUSE AL CRITICO DEL CORRIERE

a cura della redazione

E' accaduto a Milano, in occasione delle recite del 'Nabucco': la Scala ha rifiutato i biglietti al critico del Corriere, Paolo Isotta. Tale rifiuto è la conseguenza diretta di un articolo di Isotta sul 'Falstaff' diretto da Harding. Si tratta di uno dei tanti casi di censura nei confronti della critica.

Con un duro corsivo del direttore del Corriere della Sera, il 2 febbraio 2013, quello che poteva restare uno spiacevole episodio di insofferenza e censura, avvenuto fra via dei Filodrammatici e via Solferino, diviene di pubblico dominio. Scrive de Bortoli: "Paolo Isotta, critico musicale del Corriere della Sera, è stato bandito dalla Scala. Decisione del sovrintendente dopo un articolo non proprio benevolo nei confronti di Daniel Harding e, indirettamente, di Claudio Abbado. Chi scrive, al contrario del suo critico, ama entrambi i direttori d'orchestra, l'allievo e il maestro, ma ha sempre ritenuto e ritiene che la libertà di critica sia sacra purché non scada mai nei toni e nei contenuti.

Isotta non è alieno dagli eccessi (il direttore è anche un calmante naturale) ma è uno straordinario, intelligente e imprevedibile critico che conosce la musica meglio dei suoi detrattori scaligeri per i quali ogni lode è dovuta, ogni appunto sospetto, ogni richiesta - anche la più bizzarra di un artista - legittima. Con la lettera a chi scrive del 18 ottobre 2011 il sovrintendente Stéphane Lissner - che mai si sarebbe peritato [sic] di rivolgersi allo stesso modo agli organi di in-



Stéphane Lissner

formazione del suo Paese (ma forse ci considera una colonia) - chiese con arroganza la testa di Isotta. Non più gradito. Non la ebbe e non l'avrà neanche questa volta.". (f.d.b.)
L'indomani, Lissner, sovrintendente della Scala, risponde, dalle pagine del Corriere, al durissimo attacco di de Bortoli: "Caro Direttore, rispondo al tuo corsivo di ieri per chiarire soprattutto all'opinione pubblica

di che cosa si parli realmente nel caso che intitoli 'la porta chiusa della Scala al critico del Corriere'. Primo, la Scala non 'chiede la testa di Isotta', né l'ha mai chiesta. Ha solo preso una decisione, dopo una serie di articoli che hanno ampiamente superato i limiti di quella che tu stesso definisci una 'critica che non scada mai nei toni e nei contenuti': non concedere i tradizionali due posti stampa gratuiti (e pretesi a domicilio) per entrare alla Scala. Dici che Isotta non è 'alieno da eccessi', ma questo è noto a tutti, colleghi, teatri e spettatori da anni. Lo ricorda bene anche la Scala prima di me, lo ricordano i musicisti e gli uomini di cultura a proposito di un offensivo 'necrologio' di Luigi Nono; lo ricordano alcuni colleghi anche più anziani che sono stati schiaffeggiati pubblicamente, uno anche alla Scala, il decano dei critici ita-



liani; lo ricorda una direttrice d'orchestra cui veniva consigliato uno uso alternativo della bacchetta, lo ricorda un direttore svillaneggiato perché non portava il frac. E così via. Se Paolo Isotta è uno 'straordinario, intelligentissimo e imprevedibile critico', ciò rende ancora più imbarazzante il suo sconfinare negli eccessi di cui 'il direttore è anche un calmante naturale'. In realtà ancora non siamo al cuore del problema. La Scala ha deciso di prendere le distanze da Paolo Isotta, non perché egli esprima ed abbia espresso opinioni difformi e scomode nei confronti del teatro, ma perché troppe volte ha deciso di tradire lo spirito del 'krinein' greco da cui la professione di critico trae la logica e l'etica della sua funzione: pensare, riflettere, porsi fra l'opera d'arte e il pubblico per far capire. Isotta ha deciso di condurre campagne personali di natura diversa da quella della critica musicale,

e di usare i suoi articoli non come momenti di riflessione, ma come strumenti di potere, come armi 'contro' qualcosa e qualcuno, istituzioni e artisti. E in questo la Scala non ha alcuna intenzione di assecondarlo, pur restando ben aperte le porte del teatro al Corriere della Sera. E' comprensibile e giusto che tu difenda i tuoi

giornalisti e una testata carica di storia e di rispetto. Per questo non ti sarà difficile comprendere perché, di fronte ad attacchi intrisi di secondi fini, che oggettivamente hanno violato i codici di comunicazione che tu stesso ritieni non aggirabili, come sovrintendente della Scala abbia deciso di difendere l'istituzione, i suoi artisti, i suoi lavoratori. Lo farò, da uomo libero, fino alla fine del mio mandato. Con immutata stima. Stéphane Lissner".

Sulla medesima pagina, a seguire, la risposta del direttore del Corriere: "Pubblico la sua lettera, gentile sovrintendente, ormai a metà mi risulta fra la Scala e l'Opéra, per cortesia e rispetto verso l'istituzione che noi milanesi veramente amiamo. Isotta ha sbagliato nel richiederle in quel modo i biglietti. Ma la decisione di dichiararlo persona non gradita, e io

di conseguenza con lui, non sarebbe mai stata presa da nessuno dei suoi predecessori. Gli eccessi del mio critico mi sono ben noti, purtroppo, e me ne scuso. Ora mi aspetto da lei che con coerenza bandisca dal teatro tutti gli artisti dal carattere difficile e dal comportamento bizzoso e indisciplinato, a cominciare da alcuni celebri direttori d'orchestra. L'ordine sarà assicurato. La noia pure". (f.d.b.)

Interviene il diretto interessato, Paolo Isotta, con una dichiarazione all'Adnkronos: "Non replico alle innumerevoli affermazioni diffamatorie intorno al mio lavoro e alla mia carriera che Lissner mi attribuisce. Mi preme però precisare che ove Lissner parla di un attentato che avrei effettuato alla Scala ai danni del decano della critica musicale, il mio carissimo amico Rubens Tedeschi, che la storia andò in questi termini: nel foyer della Scala lo apostrofoi affettuosamente, chia-

mandolo 'amore mio', come si usa presso noi meridionali, intendendo 'carissimo amico'. E Rubens, altrettanto scherzosamente, mi rispose fingendo di darmi uno schiaffo. Andò così', come si evince anche dai giornali dell'epoca". **Infine, interviene l'Associazione Nazionale dei**



Luciano Berio

Critici Musicali, solitamente in sonno in simili circostanze, salvo rarissimi casi, stando attenta tuttavia a non 'svegliare il cane che dorme', come si dice, per esprimere "apprensione per una scelta che, di fatto, mette in pericolo il libero esercizio della critica impedendo il lavoro regolare di uno dei suoi professionisti. Senza entrare nel merito delle motivazioni e rispettando il diritto-dovere delle istituzioni di tutelare il proprio nome, l'Associazione ritiene che spetti al direttore del giornale e alla comunità dei lettori valutare la correttezza professionale del giornalista. Discriminazioni di questo genere screditano la funzione culturale e di servizio di tutta la critica musicale italiana, oltre a offendere il ruolo di chi le assume".

Fin qui il caso Isotta, o Lissner, se si vuole. A seguire



due altri casi che hanno riguardato in passato il direttore di Music@. Si citano, semplicemente, perché rivelano situazioni analoghe.

Dieci anni fa o poco più, l'AdnKronos, riferiva di un grave episodio occorso al direttore di questa rivista: "Un critico musicale ha scritto una lettera aperta al maestro Luciano Berio, presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per protestare contro un "grave atto di censura" di cui sarebbe stato vittima. Pietro Acquafredda, ex direttore di 'Piano time' e 'Applausi', ha denunciato di non aver ricevuto l'invito per prendere parte alla conferenza stampa di presentazione della stagione: i funzionari dell'Accademia avrebbero avuto l'ordine di non mandare al critico l'invito. "La decisione deriva dal fatto che negli ultimi mesi Acquafredda aveva espresso giudizi negativi sull'operato del maestro Berio, in qualità di commissario". L'accaduto venne riferito all'Associazione Critici Musicali, con la richiesta di un intervento. Il suo presidente di allora - che è lo stesso di ora - disse che l'Associazione stava monitorando il fenomeno; ma non ritenne di intervenire ufficialmente; come invece ha ritenuto di fare di recente per protestare con il Sovrintendente di Firenze, per il licenziamento di Susanna Colombo (ufficio stampa del teatro, all'epoca non critico musicale); e poi per il dimissionamento del sovrintendente Cognata a Palermo (Cognata è anche critico musicale? No, ma è stato dimissionato da un ex critico musicale. O, più semplicemente, perché Palermo è sempre stata 'terra adorata' per le carovane dei critici). E di recente, un analogo episodio si è verificato al Teatro dell'Opera di Roma, un teatro che Isotta ritiene il massimo in Italia. Sarà, sicuramente non in fatto di rispetto del diritto di critica. L'episodio segnalato proprio su questa rivista, non ha ottenuto nessuna presa di posizione da parte dell'Associazione dei critici musicali'. Sul numero 26 (gennaio-febbraio 2012) di Music@, si denunciava il sopruso: "Nel precedente numero di Music@, il direttore di questa rivista aveva espresso, in base a dati oggettivi e a sue personali valutazioni, una opinione sulla situazione dei due maggiori nostri teatri, Scala di Milano e Opera di Roma. E, per Roma, aveva ipotizzato che se, in futuro, Lissner sbarcasse a Roma e Muti vi restasse, i due insieme potrebbero davvero far rinascere il teatro in maniera duratura. Mentre attualmente la presenza di Muti, 'direttore onorario a vita', pur salutare, sul podio è assai limitata. Al contrario, come si sente dire in tutte le occasioni, ogni scelta che si fa in teatro ha l'avallo di Muti, a partire dalla nomina dei suoi dirigenti, sui quali sarà pure consentito, con tutto il rispetto e la stima che si ha per il noto direttore, esser di diverso parere. Quell'articolo del direttore di

Music@ non deve essere piaciuto all'attuale dirigenza dell'Opera di Roma che, con gesto intimidatorio e volgare, gli ha negato il biglietto per la prima del 'Macbeth' di Verdi. Il maestro Muti, quando verrà a conoscenza di tale fatto, non mancherà di riprendere i vertici del suo teatro, obbligandoli a scusarsi. Glielo impone il suo alto profilo morale e professionale". Inutile dire che a tutt'oggi quelle scuse non sono ancora arrivate.

UNO, DIECI, CENTO LISSNER

La storia, come si vede, si ripete e, purtroppo, nulla assicura che non si ripeterà ancora. E allora? Bene ha fatto Ferruccio de Bortoli a rispondere pubblicamente a Lissner, che ha senz'altro sbagliato, quand'anche avesse avuto tutte le ragioni del mondo, a 'censurare' Isotta. Per una volta, il caso Isotta ha fatto il miracolo di resuscitare l'Associazione dei Critici Musicali, da tempo morta e sepolta, sebbene nel sito della stessa non vi sia traccia di questa presa di posizione che, si deve presumere, assai timida. Il fatto più grave, che non può sfuggire a nessuno, è che, sull'altra sponda, quella critica musicale italiana che si ritiene 'corretta', scrive quotidianamente dietro suggerimento: per lo meno ogni qualvolta una istituzione paga il giornale per quelle cosiddette pagine 'eventi', o quando questo o quel critico è a libro paga di questa o quella istituzione, per scrivere programmi di sala o guidare incontri e tavole rotonde, come la cronaca quotidianamente informa. Si può credere al critico quando scrive di ciò che accade in quelle stesse istituzioni? Crediamo fermamente, invece, che i responsabili di grandi istituzioni culturali, finanziate con soldi pubblici, non possono mai assumere atteggiamenti come quello di Lissner (e non è il solo: è bene ribadirlo!). Cioè a dire da padroni che provano ad intimidire i critici che, considerano, alla stregua di loro dipendenti. Come, in molti casi, lo sono. (P.A.)



DA 'DIVERSAMENTE GIOVANI' A 'EMERITI'

Quando è andato alla pagina del suo catalogo, intitolata 'Musici diversamente giovani' per cancellarvi il nome di Ratzinger, musicista ad honorem, dimessosi per sopraggiunti e superati limiti di età, perfino ad uno come Leporello, uomo di mondo, che ne ha viste di cotte e di crude, prima e dopo il servizio a Don Giovanni, per poco non gli veniva un colpo. Quella pagina, dalla quale stava cassando il nome di Ratzinger, per trasferirlo nella pagina dei 'Musici emeriti', giacchè continuerà ad esercitare comunque, lontano dagli occhi di tutti, era ancora zeppa di nomi di musicisti che non si decidono a schiodare, nonostante l'età avanzata. Perché - si è allora detto - anche loro non seguono l'esempio del papa re che ha rinunciato al trono più importante del mondo, senza che nessuno glielo abbia chiesto? E, pensa e ripensa, gli è venuta un'idea. E se proponessi ad ognuno di essi di trasferirli alla pagina 'Musici emeriti' del catalogo, mettendo nuovamente il loro nome accanto a quello di Ratzinger, rinuncerebbero alle poltrone dalle quali tuttora, per colpa dell'età e degli acciacchi, fanno fatica a staccarsi? Leporello non sa quale sarà la loro risposta; ma siccome di speranza si vive, confidando anche nella loro sensibilità, offesa al semplice pensiero di lasciar solo Ratzinger nel suo nuovo status di 'emerito', si è ripromesso di inviare loro questa lettera di invito con la proposta di scambio: "Illustre maestro, dopo le clamorose dimissioni del suo compagno di musica, Ratzinger, che ha deciso di godersi una serena pensione, sapendola occupata al limite della resistenza, volevo invitarla a dimettersi, promettendole, in cambio, che trasferirò il suo nome, all'interno del mio catalogo, dalla pagina 'Musici diversamente giovani' a quella di 'Musici emeriti'. Conto sulla sua sensibilità ma soprattutto sul suo evidente affanno. Mi faccia sapere". Firmato Leporello.

Ha preso carta e penna, ha ricopiato la lettera e l'ha inviata ai destinatari, nelle rispettive sedi di lavoro. Fra i primi, a Francesco Canessa, di anni 86: 'consulente culturale per la musica' del Senato della Repubblica; a Gioac-

chino Lanza Tomasi di anni 79: professore all'Università di Palermo (sempre che sia ancora attivo, come abbiamo letto a proposito di un recente convegno napoletano); a Mario Messinis di anni 81, direttore Bologna Festival e critico musicale; a Piero Rattalino di anni 82: membro della direzione artistica e culturale del CIDIM di Roma e Membro Commissione Musica del MIBAC; a Cesare Mazzonis di anni 77 (un pischello, tanto è vero che il suo nome non è ancora presente neppure nel DEUMM aggiornato): direttore artistico dell'Orchestra nazionale Rai e della Filarmonica romana.

A Domenico Bartolucci di anni 96, non ha scritto, perché dalla Cappella Sistina è passato a fare il cardinale, e dunque, d'ufficio, passa dall'una all'altra pagina del catalogo. E intanto sta tuttora continuando ad inviare lettere a tutti i musicisti 'diversamente giovani'.

Ad essere sinceri nella stessa pagina del catalogo figurano anche altri nomi, che ha deliberatamente espunto dall'elenco dei destinatari della lettera, tra cui i compositori Sylvano Bussotti, Giacomo Manzoni, Fausto Razzi, Ennio Morricone, Paolo Castaldi ed altri... tutti liberi professionisti, che non hanno incarichi pubblici - sta qui la differenza: i quali, dunque, possono continuare ad esercitare, finché qualcuno li richiede. Nella pagina seguente, 'prossimi musicisti emeriti', legge i nomi di Michelangelo Zurletti di anni 76: direttore Teatro sperimentale di Spoleto; Bruno Cagli di anni 71, sovrintendente 'a vita' Accademia di santa Cecilia; a loro, se non schiodano prima, Leporello, scriverà prossimamente.

Una confessione, anzi due, per finire. Leporello, con quelle lettere, ha voluto dare una mano alla rottamazione e liberare qualche posto per darlo a musicisti 'veramente giovani', valorosi ma disoccupati; ma, avendo egli da poco superato i 65, ha scritto ai matusalemme della musica italiana, per illudersi di essere, per un po' ancora, giovane.@

Leporello



**Siamo quelli di sempre,
con più forza per difendere
i tuoi valori.**

La Cassa di Risparmio
della Provincia dell'Aquila
fa parte del Gruppo BPER,
sesto Gruppo Bancario Italiano.



 **CARISPAQ**

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA Spa

 GRUPPO BPER

...la Banca della gente

www.carispaq.it