



MUSIC@



LA MUSICA A L'AQUILA PIANGE MA NON SI ARRENDE

Vogliono far tacere i musicisti

Novità su Scarlatti

Omaggio a Fausto Razzi che compie 80 anni

Allegato: Musica di Music@

Casella's Jazz Workshop 2012

Lunedì 6 febbraio 2012 ore 10/13-15/18

Javier Giroto

Musica d'insieme

Lunedì 26 marzo ore 10/13-15/18

John Abercrombie

Musica d'insieme

Martedì 24 aprile ore 10/13-15/18

R. Ruggieri - G. Gatto

La fisarmonica nel Jazz

Aula Magna del Conservatorio



L'AQUILA. TRE ANNI DOPO

di Giustino Parisse

Qualche giorno fa sull'autobus per Roma due ragazzi aquilani intorno ai vent'anni, seduti nei posti davanti a quello che occupavo io, si sono scambiati effusioni per tutto il percorso verso la capitale, incuranti di chi stava loro intorno. In quei due ragazzi ho rivisto la serenità, spesso mescolata alla inconsapevolezza, dei miei vent'anni quando sognavo una vita migliore di quella toccata ai miei genitori. A un certo punto mi sono chiesto: ma gli aquilani adulti, i rappresentanti delle istituzioni, il mondo della produzione, che cosa hanno fatto negli ultimi mesi per garantire a questi due ragazzi, oggi felici uno nelle braccia dell'altra, un futuro dignitoso? Fra qualche tempo, inevitabilmente, quei due giovani cominceranno a porsi domande e fare progetti: un lavoro che non sia precario, una casa, servizi adeguati per costruire una famiglia, una città sicura che non sia più trappola in caso di terremoto. La risposta è nei fatti che hanno scandito i giorni dal 6 aprile del 2009 e in particolare nell'anno appena trascorso, il 2011: nulla o quasi.

In tanti aquilani i sentimenti prevalenti sono due: incertezza per il futuro della città e rassegnazione.

Questo perché la ricostruzione materiale e socio-

economica è di fatto finita in un vicolo cieco. In un incontro a Roma i rappresentanti del governo guidato da Mario Monti hanno detto chiaramente al sindaco dell'Aquila Massimo Cialente e al commissario per la ricostruzione Gianni Chiodi che soldi non ce ne sono, e la parola d'ordine lanciata è stata: rispar-

miare. Nel periodo dell'emergenza in verità si è risparmiato molto poco. Lo Stato ha speso oltre un miliardo di euro in un vortice di appalti, consulenze, strutture spesso inutili se non dannose. Lo slogan che ha contraddistinto il primo periodo post sisma è stato: in sei mesi case per tutti. In realtà i sei mesi sono stati quasi un anno, le case non sono state per tutti (si è preferito dare a molti la cosiddetta autonomia sistemazione che a regime è costata oltre 60 milioni l'anno) e quelle che sono state consegnate (fra piani Case e Map) oggi si scopre che erano poco più che baracche anche se ben arredate all'interno. Se poi si vanno ad esaminare i moduli abitativi provvisori costruiti in alcuni comuni e frazioni del circondario aquilano si tocca con mano che i container dell'Irpinia erano molto meglio, almeno per la tenuta nel tempo.

Oggi la ricostruzione dell'Aquila è ferma per un motivo semplice almeno nella sua enunciazione: l'aver mantenuto la struttura commissariale affidata a Gianni Chiodi e al suo vice Antonio Cicchetti (con le propaggini costituite da Sge per l'assistenza alla popolazione e Stm per le questioni tecniche) è stato un errore. Come un errore è stato quello di voler guidare i processi di rinascita del territorio con le ordi-

nanze spesso contraddittorie fra di loro ed incomprensibili. La lettura di una Opcm è riservata a superspecialisti che naturalmente la interpretano a seconda delle convenienze del momento. E' tutto uno scorrere di "visto, visto, visto..." e alla fine il povero cittadino non vede nulla tanto meno le risposte

Venite all'Aquila.
 Venite a vedere cosa fa male all'anima. Venite a vedere le pietre che parlano, sussurrano gridano. Erano frontoni, architravi, basamenti, capitelli.

ai suoi problemi. Serviva, e questo gli aquilani lo avevano capito raccogliendo decine di migliaia di firme, una legge speciale che indicasse modalità e finanziamenti certi. La ricostruzione doveva essere affidata ai Comuni con lo Stato a controllare eventuali sprechi. In realtà si è temuto che affidando tutto agli enti locali ci si sarebbe trovati di fronte a enormi carrozoni guidati dalla politica e dagli interessi di parte con uno sperpero di miliardi a favore di amici e clienti. Questo è stato uno dei nodi della vicenda aquilana: la mancanza di fiducia fra quelli che dovrebbero essere i protagonisti della ricostruzione. Chiodi e Cialente, non è una novità, sono amici per la pelle, ma la politica li rende nemici: ognuno di loro è condizionato dalle cricche e dalle lobby di piccolo cabotaggio. Questo spiega perché la parte emersa dello scontro si è focalizzata sui piani di ricostruzione. Il Comune ne avrebbe fatto a meno, il commissario li ritiene indispensabili, altrimenti niente soldi. L'amministrazione locale punta ad avviare subito la ricostruzione utilizzando - nell'80 per cento del territorio e soprattutto nel centro storico cittadino - le norme contenute in un Piano regolatore vecchio di trenta anni che ha consentito il sacco della città da parte dei costruttori locali. Questo in quanto le varie lobby, dopo aver visto nel terremoto un affare (Piscicelli, quello che rideva la notte del sei aprile, al loro confronto è un dilettante), vorrebbero passare subito all'incasso ignorando un disegno strategico della città fatto anche di occasioni di lavoro per i giovani e di riorganizzazione dei ser-

vizi a partire da quelli sociali. Dall'altra parte i piani di ricostruzione sono l'arma di chi guida la struttura commissariale per tenere buoni i bollori aquilani e controllare meglio il flusso di miliardi. Dunque nessuna illusione. Il terremoto dell'Aquila è stato prima uno spettacolo e poi punta a diventare un affare (anche per la criminalità organizzata). Il dolore, il ricordo, i poveri cristi senza casa, chi ha perso il lavoro, la pianificazione fatta in base alle tante vocazioni del capoluogo di Regione (e la musica è una di queste): tutte variabili secondarie.

Ciò che conta sono i soldi e il potere. La politica non vuole farsi sfuggire né gli uni, né l'altro. Non credete a chi pontifica sul bene della città e su un futuro pieno di gloria. Parole al vento. Vorrei concludere con un'altra amara riflessione: in questo marasma di immobilità anche una parte dei cittadini aquilani ha avuto un ruolo non certo positivo. Molti continuano a vedere nel sisma un modo per rimpolpare le rendite perdute, per farsi ricostruire case da dare in affitto. Altri hanno utilizzato soldi pubblici anche se non ne avevano bisogno.

Centinaia di migliaia di euro sono stati spesi per rifare il look ad abitazioni integre. E l'elenco sarebbe lungo.

Per ora non ci resta che una città distrutta, senza forma e con poche speranze. E allora guardiamo, per adesso, a quelle poche.@

(Giustino Parisse è giornalista del quotidiano 'Il centro')

L'AQUILA. RISCHIO POMPEI

"In cinque anni, se le macerie rimarranno macerie, lo spirito e l'anima del centro dell'Aquila saranno gli stessi di Pompei". Ilaria Borletti Buitoni, presidente del Fai, dice di essere rimasta "sconvolta rivedendo L'Aquila dopo un anno", perché "si trova nelle stesse condizioni dell'immediato dopo terremoto".

"Il centro storico è una città morta dove restano solo rovine, macerie mute e recintate", continua Borletti Buitoni.

"Nessun intervento decisivo è visibile, tranne qualche messa in sicurezza che per paradosso rischia di allontanare anche la prospettiva di un intervento". Ilaria Borletti Buitoni solleva il dubbio che il restauro della fontana delle 99 Cannelle "abbia dato fastidio a chi non ritiene prioritaria la ricostruzione del centro storico e non fa nulla per accelerarla, perché punta sul consolidamento dei nuovi insediamenti. In due anni - sottolinea - sarebbe stato possibile un lavoro enorme sul centro".

L'ACCELERATORE BARCA

Il presidente del consiglio Mario Monti ha affidato al ministro Barca l'incarico di seguire lo sviluppo ed accelerare la ricostruzione a L'AQUILA. Lo coadiuverà una struttura apposita. Per ora è solo una notizia, anche se buona.

EDITORIALE _____	3
L'Aquila. Tre anni dopo <i>di Giustino Parisse</i>	
COMPLEANNI _____	6
Auguri a Maurizio Pollini	
DOSSIER AQUILANO _____	7
Conservatorio Casella. Una proposta per il futuro <i>di Bruno Carioti</i>	
INCHIESTA _____	9
La Musica a L'Aquila piange ma non si arrende <i>a cura di Valeria Blasetti e Silvia Cannarozzo</i>	
Come lo Stato finanzia la musica in Abruzzo <i>a cura di Diana Pettinelli, Fabiana Simonetti, Tamara Manganaro</i>	
ORGANARIA _____	16
Censimento degli strumenti storici dopo il terremoto <i>di Luciano Bologna</i>	
FOGLI D'ALBUM _____	19
Libertà di espressione e circolazione	
MUSICA E TELEVISIONE _____	20
Passate le feste <i>a cura della redazione</i>	
Invettiva <i>di Gisella Belgeri</i>	
ACCADEMIA S. CECILIA _____	22
Movimenti , rielezioni, proteste	
PROGETTO BONTEMPELLI _____	25
Una siepe contro l'impotenza <i>a cura della redazione</i>	
MUSICOLOGIA _____	27
Rivelazioni su Scarlatti <i>di Roberto Pagano</i>	
CONSERVATORIO CASELLA _____	29
L'Aquila nel cuore <i>di Fausto Razzi</i>	

OMAGGIO _____	32
A Fausto Razzi per i suoi 80 anni Avanguardia e coscienza del passato <i>Intervista di Edoardo Sanguineti</i>	
FOGLI D'ALBUM _____	43
Responsabilità	
CASI ITALIANI _____	44
Baratta, Brunetta, Canessa <i>a cura della redazione</i>	
LETTO SULLA STAMPA _____	46
Restituire competitività alla cultura <i>di Andrea Carandini</i>	
APPELLO _____	47
L'Orchestra di S. Cecilia al Ministro Ornaghi	
CONTROPERTINA _____	48
Ministro Ornaghi che ne sa delle fondazioni liriche? <i>di Pietro Acquafredda</i>	
ARIA DEL CATALOGO _____	50
Un bullo in maschera <i>di Leporello</i>	

Conservatorio "Alfredo Casella"
Direttore: Bruno Carioti
Via Francesco Savini 67100 L'Aquila
tel. 0862 22122



Bimestrale di musica
Anno VI. N.27 Marzo - Aprile 2012
Direttore: **Pietro Acquafredda**

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:
Luciano Bologna, Gisella Belgeri, Roberto Pagano, Giustino Parisse, Fausto Razzi. E, per il Laboratorio di Tecniche della Comunicazione: Valeria Blasetti, Silvia Cannarozzo, Tamara Manganaro, Diana Pettinelli, Fabiana Simonetti.

Letto sulla Stampa:
Andrea Carandini (Corriere della Sera)



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

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

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



**Maurizio Pollini
compie 70 anni
Buon compleanno!**





Il nuovo Conservatorio Casella guarda al futuro

di Bruno Carioti

Il Conservatorio è l'unica istituzione scolastica che ha avuto, dopo il terremoto, una sede nuova e funzionale; e poi anche un gioiello di auditorium. Ma, già oggi, quella sede sembra essere insufficiente per ospitarvi gli allievi, cresciuti di numero, e l'attività accademica, enormemente allargata. Una proposta per il futuro 'culturale' della città.

A tre anni dal terremoto che ha sconvolto L'Aquila è importante fare un bilancio di quanto fatto e di quanto resta da fare per tornare alla normalità. Grazie ad un illuminato intervento della Protezione Civile, il Conservatorio Casella opera ora in una sede estremamente funzionale ma che, grazie anche alla politica seguita in questi anni, è addirittura diventata troppo piccola. Il numero degli studenti è salito dai circa 600, prima del terremoto, a 1.000 circa di oggi; e l'offerta formativa si è allargata anche a settori fortemente innovativi, tenendo conto delle richieste del mondo del lavoro. Ne è un esempio il Corso per 'Maestri Collaboratori per la Danza', attivato nel corrente anno accademico e svolto in stretta collaborazione con l'Accademia Nazionale di Danza, unico nel suo genere in Italia e che offre concrete possibilità di impiego nei nuovi Licei ad Indirizzo Coreutico. Accanto al potenziamento dell'offerta formativa del settore dell'Alta Formazione, non si è tralasciato di svolgere un'intensa attività "sociale", offrendo in un contesto totalmente devastato quale è quello dell'Aquila post-sisma, corsi propedeutici riservati ai più giovani (bambini dai 3 anni in su) e proponendo quindi il Conservatorio anche come luogo di aggregazione in un contesto che, da questo punto di vista, offre ben poco. Di conseguenza, il bilancio di questi tre difficili anni è senza dubbio positivo anche se si sarebbe potuto fare molto di più, con un atteggiamento più attento allo sviluppo futuro della città e senza fermarsi alla sola risoluzione dei problemi contingenti – oggettivamente enormi – ma che avrebbero potuto essere affrontati in maniera più incisiva e lungimirante. E' mancata soprattutto una strategia complessiva rispetto a quello che dovrebbe essere L'Aquila del fu-

turo, navigando "a vista" e perdendo un'occasione unica di ridisegnarla in funzione del suo possibile assetto futuro. Già prima del terremoto la città viveva una crisi molto forte e il futuro del territorio appariva assai difficile. A L'Aquila non vi erano industrie né attività commerciali tali da poter garantire possibilità di lavoro adeguate ai giovani locali. Le uniche "industrie" che vivevano uno stato di floridità erano l'Università, il Conservatorio e l'Accademia delle Belle Arti che, di fatto, erano e sono il vero motore economico della città. Con i loro studenti fuori sede garantivano un gettito economico che sosteneva gran parte dell'economia cittadina: e perciò questo è il settore sul quale la città dovrà puntare per garantirsi un futuro. La vicenda della realizzazione della sede temporanea del Conservatorio e la politica delle autorità locali nella vicenda della ricostruzione è, invece, chiaro sintomo di miopia politica e di incapacità di elaborare strategie a lungo termine. Tutti ricordano come all'indomani del terremoto l'architetto giapponese Shigeru Ban avesse elaborato uno straordinario progetto per la riqualificazione della tettoia costruita per il ricovero dei tram della metropolitana di superficie, trasformando quella inutile e mastodontica struttura in una grande opportunità per la città. Il progetto, presentato al G8 dal Primo Ministro Giapponese e dal Presidente Berlusconi, prevedeva la costruzione di un grande auditorium (600 posti), una sala prove e il Conservatorio, come corollario di un centro di produzione culturale dalle enormi potenzialità che avrebbe funzionato anche come polo di attrazione turistica, in virtù della tecnologia costruttiva adottata (tubi di cartone di rivestimento) assolutamente unica nel panorama mondiale. Il progetto saltò per cause ancora oggi poche chiare; solo la proverbiale caparbià dei

giapponesi ha fatto sì che un auditorium molto più piccolo (235 posti) venisse progettato e realizzato nell'area di pertinenza del Conservatorio. Contemporaneamente è stata proposta anche la costruzione di un altro au-



ditorium – a firma del grande architetto italiano Renzo Piano – che sembra debba essere realizzato nell'area del Parco del Castello con una capienza di 250 posti. Praticamente un doppione! Non sarebbe stato meglio coordinare le due iniziative per far sì che si potesse costruire un auditorium più grande in grado di accogliere anche grandi eventi e consentire alla città di proporsi come centro culturale della Regione per quanto attiene alla produzione musicale? Non che l'auditorium di Renzo Piano sia inutile – sono fermamente convinto che in ogni città più auditorium ci sono e meglio è – ma, certo, in una situazione di emergenza (anche economica), come quella nella quale si trova il Paese in generale e la città dell'Aquila in particolare, è indispensabile ottimizzare i progetti per ottenere con la minor spesa possibile il miglior risultato. Spero che nella ricostruzione della sede definitiva del Conservatorio si possa seguire una strada diversa e il Conservatorio intende far valere la propria posizione. Ritengo che la Cultura debba essere una componente essenziale nella economia futura della città dell'Aquila. Cultura come formazione (Università, Conservatorio, Accademia di Belle Arti, ecc.) e cultura come produzione artistica in generale e musicale in particolare, in coerenza con la tradizione del capoluogo abruzzese. Non dimentichiamo che L'Aquila è stata definita "la Salisburgo d'Italia" grazie alla infaticabile opera dell'Avv. Carloni che aveva costruito un sistema di Istituzioni musicali che hanno fortemente influenzato la crescita culturale della città: la Società dei Concerti, l'Istituzione Sinfonica Abruzzese, i Solisti Aquilani, il Conservatorio, ecc.. Sarebbe il caso di completare tale progetto realizzando a L'Aquila un grande centro culturale – sulla falsariga di quanto è stato fatto a Roma con il 'Parco della Musica' – individuando un sito dove creare due auditorium (uno di circa 600 posti e uno più piccolo per la musica da camera), sedi per le Istituzioni musicali aquilane e la sede del Conservatorio. Mi sembra di poter dire che l'area di Collemaggio possa avere tutti i requisiti per realizzare tale progetto e il Conservatorio è pronto a fare la sua parte mettendo a disposizione i fondi che sono stati raccolti nel periodo post-terremoto grazie al generoso impegno del mondo musicale italiano che ha messo a disposizione della ricostruzione del Casella 2.200.000 Euro, di cui 1 milione donato direttamente

al Conservatorio dalla SIAE e 1.200.000 raccolti con la vendita del disco "Domani" realizzato con il contributo dei più noti cantanti italiani. A proposito dei fondi raccolti per il Conservatorio, mi dispiace dover denunciare ancora una

volta che mancano all'appello - e non si sa dove cercarli - circa 350.000 euro raccolti grazie ad un concerto realizzato da Andrea Bocelli al Colosseo di Roma con il contributo dell'Orchestra dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese e trasmesso da RAI Uno. Purtroppo a tutt'oggi i fondi della SIAE e del disco "Domani" - che sarebbero immediatamente disponibili - sono fermi e la cosa ancora più grave è che non esiste un progetto armonico nel quale poter inserire la ricostruzione del Conservatorio. Sarebbe importante che si desse un segnale di novità individuando una strategia complessiva di sviluppo del sistema della produzione musicale a L'Aquila – nel quale il Conservatorio potrebbe fare la sua parte - e, seguendo l'esempio che è ormai comune a tutte le più importanti città europee, elaborare un progetto complessivo di riqualificazione dell'area di Collemaggio, trasformandola nella Collina della Musica dove allocare tutte le Istituzioni culturali che operano in tale campo nel capoluogo abruzzese. In tal modo si creerebbe un polmone economico-culturale che potrebbe ridare fiato alla asfittica economia aquilana, incentivando il turismo culturale e assecondando una vocazione che ha ormai un forte radicamento in questo territorio, creando altresì le condizioni per uno sviluppo del territorio nel rigoroso rispetto della sua tradizione. E' un sogno troppo ambizioso? Chissà! Magari in questo 2012, che sta portando grandi novità nell'organizzazione della nostra società, anche dall'Aquila potrebbe venire un segnale fortemente innovativo: un territorio che basa la sua economia sulla cultura, sulle sue tradizioni e sul suo passato. Detto così sembrerebbe ovvio ma abbiamo visto in questi anni che così non è. L'Italia, culla mondiale della cultura, ha sempre ignorato tale ricchezza e ha orientato i suoi modelli economici verso altri settori, rinnegando un patrimonio che non ha eguali in nessun altro paese del mondo. Sarebbe ora di cambiare strada e sfruttare quello che i nostri antenati ci hanno lasciato: un incredibile scrigno di bellezze che solo noi nel mondo possiamo vantare e che sarebbe ora di cominciare a valorizzare, costruendo su questo straordinario tesoro il nostro futuro e quello delle generazioni che seguiranno. L'Aquila, quindi, grande laboratorio per sperimentare un modello alternativo di sviluppo economico del nostro Paese. Perché no?@



Inchiesta sulla musica aquilana a tre anni dal terremoto

LA MUSICA PIANGE MA NON SI ARRENDE

a cura di Valeria Blasetti e Silvia Cannarozzo

Abbiamo chiesto alle istituzioni musicali aquilane di raccontare peripezie e risultati conseguiti, nonostante le enormi oggettive difficoltà.

OFFICINA MUSICALE

Nasce come Ensemble Barattelli nel 1986 all'interno della Società dei Concerti per volontà dell'avvocato Nino Carloni (notizie più dettagliate sul curriculum dell'ensemble si trovano su Facebook). Dal 1987, l'Officina Musicale non ha mai più avuto una sua propria sede per concerti e prove. Attualmente vanta due 'residenze' musicali in bellissimi borghi: Rocca Calascio e Santo Stefano di Sessanio (provincia dell'Aquila) e, grazie al generoso aiuto degli amici proprietari, all'Aquila ci è stata gentilmente offerta la sala dell'Hotel '99 Cannelle'. Prima del terremoto, la stagione dei concerti era ospitata, da diversi

anni, nel 'Palazzetto dei Nobili', nel centro storico. Nei primi giorni dello stesso mese di aprile 2009, in accordo con il Comune dell'Aquila, tutto era pronto affinché il Palazzetto diventasse la sede stabile dell'Officina musicale. Il sisma del 6 aprile 2009 ha distrutto la sede legale con tutta la biblioteca, il pianoforte ed altri strumenti. Grazie ad un contributo del Comune di Rottweil, gemellato con la nostra città, è stato possibile riacquistare partiture, parti, libri ecc per l'attività. Un pianoforte è stato donato dal Fondo Carloni - Fondazione Carichieti. Altro contributo da amici di Castelfiorentino (FI). Dopo il terremoto, l'Officina musicale riceve contributi del



Comune dell'Aquila, della Regione Abruzzo e di soci sostenitori; è inoltre, sponsorizzata dalla Fondazione Carispaq e dal 'Rifugio della Rocca' (Rocca Calascio, L'Aquila). In relazione alle attività, invece, l'Officina ha realizzato un'incisione dei 'Divertimenti' di Mozart (KV 247&334) per la casa discografica "Fuga Libera" di Bruxelles, e ha tenuto diversi Concerti in Italia e all'estero (Vienna – Belgrado). Il non rinnovato sostegno di alcuni importanti sponsor ha portato una grande diminuzione del numero di concerti. L'Officina musicale, per ovviare ai disagi provo-

cienne) mirata al restauro dell'organo barocco della Basilica di Collemaggio, travolto dal crollo di un'arcata. Oltre alla sottoscrizione, ha pubblicato per la collana "Aforismi" il volumetto di Dario Della Porta "Potere, sublimità e devozione: le vicende dei terremoti in musica", il cui ricavato è stato destinato al restauro dell'organo. L'Istituto ha inoltre pubblicato per Discantica il CD "Johann Kaspar Kerll (1627-1693), Opera omnia per organo" con l'organista Adriano Falcioni all'organo di Collemaggio: si tratta probabil-



cati dal sisma, avrebbe bisogno di una sede stabile che non ha mai avuto.

ISTITUTO ABRUZZESE DI STORIA DELLA MUSICA

L'Istituto Abruzzese di Storia Musicale (IASM) è un'associazione culturale fondata nel 1997 e con sede legale a L'Aquila, sede che il terremoto del 6 aprile 2009 ha reso inagibile (classificata E). L'Istituto si occupa dell'esegesi, dello studio e della divulgazione del patrimonio musicale di ogni epoca e stile, soprattutto abruzzese. Esso pone come cardine della propria attività la ricerca e la divulgazione musicologica, concretizzandone gli esiti nel doppio fronte editoriale (con la pubblicazione di opere e saggi musicologici) e convegnistico. Detto ciò, l'Istituto non organizza direttamente concerti, ma demanda la loro organizzazione ad enti specificamente preposti. Dopo il sisma l'Istituto ha promosso una serie di iniziative specifiche, prima fra tutte una sottoscrizione internazionale in collaborazione con REMA (Réseau Européen de Musique An-

mente dell'unica registrazione effettuata sull'organo seicentesco della basilica aquilana prima che il devastante sisma del 6 aprile 2009 lo facesse rovinare a terra. Per contro, l'Istituto ha visto ridurre fino al 70% i finanziamenti regionali destinati alla promozione delle attività musicali nella Regione Abruzzo (L.R. 22.2.2000, n. 15). Nel post terremoto l'Istituto Abruzzese di Storia Musicale considera ancora più attuale la propria istituzionale missione di preservare la memoria storico-musicale dell'Aquila e dell'intera Regione Abruzzo e intende dare il proprio contributo attraverso la partecipazione al salvataggio e alla messa in sicurezza del patrimonio storico-artistico, specialmente archivistico e librario, nelle zone colpite dal sisma, in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

I SOLISTI AQUILANI

L'Associazione I Solisti aquilani, si costituisce nel 1968, sempre con la collaborazione e su ispirazione dell'avv. Nino Carloni. Esegue concerti in tutt'Italia e



all'estero. Prima del terremoto l'Oratorio di S. Giuseppe dei Minimi, di piccole dimensioni, ma dall'acustica perfetta, era la sede, nonché il luogo in cui tale associazione svolgeva prove e concerti. Dopo il terremoto tale associazione non ha interrotto la propria attività artistica - infatti qualche giorno dopo il terremoto ha eseguito un concerto presso il teatro Vespasiano di Rieti, per dare un segnale. Attualmente 'Casa Onna' (auditorium costruito dopo il terremoto con i fondi del governo tedesco) ospita associazione, prove e i concerti. L'Associazione non è sfuggita ai vari tagli dei finanziamenti, comunali, provinciali e regionali. Il pubblico attualmente comincia ad essere numeroso (uno degli ultimi spettacoli di musica e danza ha riscosso un grande successo); il suo aumento è giustificato anche dal fatto che L'Aquila manca di luoghi d'incontro, di un centro storico; e, di conseguenza, concerti e spettacoli possono costituire un fattore aggregante, una occasione di incontro e, si spera, anche uno strumento di rinascita della città. 'I Solisti aquilani' avrebbero bisogno di finanziamenti, come del resto tutti gli altri enti musicali aquilani; e anche di infrastrutture, perché Casa Onna è un buon auditorium, ma comunque è circondato dalle macerie, per questo si propone anche l'utilizzo del nuovo auditorium 'giapponese' del Conservatorio costruito dopo il terremoto, avviando anche un 'praticantato' per i migliori allievi del Conservatorio nell'ensemble cameristico de I solisti Aquilani.

SOCIETA' AQUILANA DEI CONCERTI 'BONAVENTURA BARATELLI'

La Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" fu fondata il 18 luglio 1946, per iniziativa di Nino Carloni, dopo una serie di concerti preparatori da lui organizzati come direttore della Sezione Musica da lui creata in seno al Gruppo Artisti Aquilani, nel 1945. La Barattelli prima del terremoto aveva una sede, la sua sede storica: l'auditorium del Castello Cinquecentesco, che ospitava le prove e la maggior parte dei concerti e spettacoli; mentre la restante parte era realizzata presso il Teatro Comunale o il grande auditorium della Guardia di Finanza. Attualmente la Barattelli non ha una sede! I suoi uffici sono stati ospitati, dal maggio 2009, prima presso lo SPITECNO di Pile e poi in un container dalla Sovrintendenza del Castello; ed da sei mesi in via Strinella! La mancanza di una sede ha comportato innanzitutto la scelta di spettacoli che non richiedessero prove, mancando un luogo a disposizione in cui svolgerle, ed anche che i concerti si svolgano presso l'auditorium della Guardia di Finanza o il Ridotto del Teatro Comunale o la sala san PioX o l'auditorium Sericchi della Carispaq, e in altre piccole sale. Dopo il terremoto, la Barattelli è rimasta inattiva solo per poco tempo; nel giugno suc-

cessivo ha ripreso l'attività, portando i concerti anche sulla costa adriatica (luogo di 'rifugio' per i terremotati aquilani): Attualmente, l'offerta musicale è invariata rispetto al periodo precedente al terremoto. In relazione ai fondi, il Ministero dei Beni Culturali ha bloccato il contributo per il triennio 2009-2011, sottraendolo a qualsiasi forma di riduzione, al contrario di quanto è successo nel resto dell'Italia; Regione, Provincia e Comune hanno invece progressivamente ridotto il loro contributo. In relazione al pubblico, al contrario di quanto si possa immaginare, il terremoto ha determinato una crescita degli abbonamenti che sono passati da 500-600 prima del terremoto ai 700 attuali! Ovviamente non è rimasto invariato il pubblico degli abbonati, perché mancano all'appello quegli aquilani che non vivono più a L'Aquila e gli studenti universitari che ora sono pendolari.. ma ci sono anche nuovi abbonati (studenti aquilani e intere famiglie). Gli abbonamenti sono sempre da considerarsi riferiti all'intera stagione concertistica organizzata, anche se sono stati creati, ad esempio per il Natale, pacchetti di abbonamenti come 'idee regalo'. La Barattelli ha problemi di natura finanziaria e logistica, ma anche di altro genere: la mancanza di una sede fa saltare molti progetti didattici e salire i costi per l'attività concertistica. Prima del terremoto nell'auditorium del Castello Cinquecentesco c'era un pianoforte di proprietà della Barattelli, che ora si trova a Pescara; e quindi ogni qual volta che serve il pianoforte deve essere noleggiato; ci sono le spese della navetta che collega il Varco 3 all'auditorium della Guardia di Finanza, o l'utilizzo del Ridotto del Teatro Comunale che non è gratuito.

ISTITUZIONE SINFONICA ABRUZZESE

L'Istituzione Sinfonica Abruzzese (ISA) nasce nel 1970, a seguito del progetto di Nino Carloni, il quale intendeva realizzare a L'Aquila un centro di cultura musicale. L'ISA è attualmente è una delle tredici istituzioni Concertistico-Orchestrale italiane riconosciute dallo Stato. Ha svolto un'intensa attività musicale: più di cento concerti l'anno in Italia e all'estero...fino al tragico 6 aprile 2009 che ha cambiato la realtà della città dell'Aquila e così anche dell'ISA. E' venuta a mancare una sede, una sala per le prove ecc... Dopo il terremoto l'ISA è rimasta inattiva solo per 20 giorni; poi è stata ospitata nel Teatro Marrucino di Chieti per sette mesi. Successivamente è tornata per le prove ed i concerti presso il Ridotto del Teatro Comunale di L'Aquila che attualmente è il 'rifugio' di tutte le istituzioni aquilane! Dopo il terremoto l'ISA ha svolto una serie di concerti anche sulla costa abruzzese. Per quanto riguarda i finanziamenti la situazione non è migliore, basti pensare che il Comune dell'Aquila nel 2009 non ha dato il suo finanziamento per l'ISA, nel 2010



lo ha concesso e per il 2011 non si sa ancora nulla di tale finanziamento, nonostante l'anno 2011 sia finito; la Provincia dell'Aquila nel 2010 ha effettuato un taglio del 25% rispetto all'ordinario contributo, comunicando tale taglio solo nell'anno successivo, cioè nel 2011 e, per il 2011, ancora non si sa nulla di tale finanziamento; la Regione Abruzzo invece nel 2009 è riuscita a finanziare l'ISA attraverso il PORFESR (un fondo europeo), ma nel 2010 ha effettuato un taglio di più del 60%; il Ministero per i Beni e le Attività culturali ha fatto in modo che, per il triennio 2009-2011, non vi fossero tagli al FUS, per le istituzioni attive nelle zone colpite dal sisma. (Con un decreto del 26 ottobre 2011, il Ministero ha prorogato le agevolazioni previste dalla precedenti disposizioni per le istituzioni delle zone colpite dal sisma). Il pubblico, nel frattempo, non è diminuito, è cambiato, perché una parte della popolazione aquilana non vive più a L'Aquila. L'ISA avrebbe bisogno di infrastrutture, perché il Ridotto del Teatro Comunale non è un luogo adatto per molte ragioni: si trova tra le macerie, all'interno della zona rossa; manca l'illuminazione nella piazza antistante al teatro; l'accesso a tale piazza non è dei migliori.

ORCHESTRA GIOVANILE ABRUZZESE

L'Orchestra Giovanile Abruzzese (OGA) nasce nel 1995 nell'ambito della L.R. 56/93, per iniziativa di Walter Tortoreto e con il sostegno dei Conservatori abruzzesi (direttori Antonio Castagna, Marcella Crudeli, Sergio Prodigio). Seleziona e riunisce diplomati e allievi dei corsi superiori dei Conservatori abruzzesi per prepararli all'attività professionale con la metodologia del campus, della musica d'insieme, della disciplina orchestrale. Istituita dalla LR 15/2000, l'OGA ha valorizzato finora centinaia di giovani strumentisti abruzzesi e ha avviato alla professione moltissimi giovani musicisti, oggi prime parti e componenti di orchestre anche straniere o solisti di formazioni cameristiche. Ha suonato in teatri, sale da concerto, cattedrali dei principali centri d'Abruzzo e ha collaborato con importanti istituzioni musicali e non. Ha suonato in diretta televisiva nazionale (Rai Uno, Rai Due, Rai Tre), mentre altre esecuzioni sono state registrate e trasmesse da RaiTre. L'organico dell'orchestra varia, secondo i programmi, da formazioni cameristiche (14/24 elementi), anche a gruppi di soli archi o di soli fiati, a complessi sinfonici (50/60 elementi) e il repertorio comprende la letteratura cameristica, sinfonica e sinfonicocorale classicoromantica, moderna e contemporanea. Uno spazio particolare è riservato alla produzione contemporanea, con numerose esecuzioni in prima assoluta di importanti compositori; ha anche ripreso, in prima moderna, e inciso per Bongiovanni l'opera lirica 'La Sunamitide' del lancianese Francesco Masciangelo (1823-1906) diretta da Donato Renzetti. Oltre a Renzetti, presi-

dente d'onore dell'Associazione, La OGA è stata diretta da molti altri noti direttori d'orchestra ed ha collaborato con solisti prestigiosi. In collaborazione con il Gal Marsica ha ospitato giovani strumentisti europei in un campus a Celano. Dal 2000 ha assegnato borse di studio per circa 500.000 Euro (più di quanto ha ricevuto dai contributi pubblici). Il complesso unisce culturalmente e artisticamente centri e popolazioni dell'intera regione al cui servizio pone il suo impegno. Nel novembre scorso ha compiuto una tournée in Francia, con enorme successo. La sua sede (salone di prove e concerti con cento posti e locali di segreteria), sistemata con una spesa superiore a 50.000 Euro in un vasto locale del "Conservatorio di Santa Maria della Misericordia" del 1550, è stata devastata dal terremoto, poco meno di un anno dopo la sistemazione definitiva con relativo arredamento. Ai gravi problemi organizzativi creati dal terremoto si sono aggiunti recentemente le politiche incomprensibili degli enti locali che hanno ridotto progressivamente i contributi. La Regione Abruzzo ha ridotto del 70%, in un sol colpo, i finanziamenti fissati in linea di massima dalla LR15/2000. Tutte le istituzioni culturali aquilane ne sono uscite penalizzate; ma le associazioni minori o più recenti sono state letteralmente massacrate, non potendo godere, tra l'altro, di alcuni tradizionali vantaggi: sedi pubbliche, collaboratori stipendiati, inserimento nel ristretto gotha delle istituzioni finanziate con bilanci ordinari ecc. Anche la stampa diventa stitica quando deve pubblicare i nostri comunicati stampa o i resoconti dell'attività svolta. Per fortuna non mancano riconoscimenti gratificanti. Quando si va nei centri minori, nei quali mai o quasi mai è stato presentato un concerto di "musica classica" (e nel territorio interno dell'Abruzzo tali centri sono tanto numerosi quanto piccoli), gli applausi e i ringraziamenti sono commoventi e convincono a continuare. All'OGA dedica quasi una pagina intera Roman Vlad nel suo ultimo libro 'Vivere la musica (Einaudi)'.

ISTITUTO NAZIONALE PER LO SVILUPPO MUSICALE DEL MEZZOGIORNO

A L'Aquila, nel 1979 è nato l'Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno (ISMEZ), con l'obiettivo di promuovere progetti di ricerca, di analisi e studio finalizzati alla raccolta di documentazione nei diversi settori del campo musicale, dalla musicologia all'economia, dalla cultura in generale alla legislazione, fino a tutte le problematiche inerenti le varie forme e attività di spettacolo. A partire dal 1998, dopo un convegno sulle 'Fonti musicali nel Mezzogiorno' realizzato a Ortona (CH), l'ISMEZ ha avviato un progetto di ricerca e studio sul patrimonio musicale del Mezzogiorno, che ha coinvolto e formato dieci ricercatori e scandagliato il territorio regionale producendo materiali di vasto interesse



culturale e documentario. I risultati della ricerca relativa all'Abruzzo sono stati pubblicati nel 2001, in collaborazione con l'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona (CH), nel volume *Censimento delle Fonti Musicali in Abruzzo*, a cura di Gianfranco Miscia. Successivamente la ricerca è stata concentrata su alcuni fondi particolari messi in luce dalle precedenti attività. Il primo tra tutti è stato quello conservato presso la Biblioteca Diocesana San Domenico di Ortona (CH). Sempre in campo editoriale un ampio capitolo dedicato all'Abruzzo è presente anche nel volume, arricchito da un CD-Rom, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, pubblicato dall'ISMEZ nel 2009. Il terremoto che il 6 aprile 2009 ha devastato la città dell'Aquila ha reso inagibile, tra l'altro, il Castello Cinquecentesco, all'interno del quale era conservato l'Archivio dell'Ente Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" contenente un'importante documentazione riguardante la storia musicale aquilana e abruzzese. L'ISMEZ ha dunque realizzato un progetto triennale (2009-2011) per inventariare e catalogare l'Archivio dell'Ente Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", in particolare il segmento documentario della direzione artistica di Nino Carloni. I risultati del lavoro di catalogazione e informatizzazione dell'Archivio sono stati raccolti nel catalogo dal titolo *La direzione artistica di Nino Carloni nelle carte dell'Archivio della Società dei Concerti "Bonaventura Barattelli" dell'Aquila*, a cura di GIANFRANCO MISCIA, in via di pubblicazione. Altro progetto del dopo terremoto: «FFORTISSIMO.

La musica dei bambini ... più forte di ogni terremoto!!!!», legato all'applicazione della musicoterapia in ambito scolastico, realizzato in collaborazione con il Conservatorio di Musica "A. Casella" dell'Aquila e l'Associazione "Vox Alterna" di Napoli. I risultati di questo progetto saranno raccolti in un volume curato da RENATO DE MICHELE (musicoterapista) ed ELENA DE ROSA (psicologa e musicoterapeuta). Legato alla formazione e promozione dei giovani, il progetto "Music Live - I giovani x i giovani" dove l'Abruzzo è una delle regioni scelte nel biennio (2010-2011). Obiettivo del progetto è mettere "in relazione" tra loro le istituzioni dedite alla formazione dei musicisti, in un'ottica di reciproco scambio culturale. I quattro conservatori che hanno aderito al progetto (per l'Abruzzo il Conservatorio di Musica "A. Casella" dell'Aquila), hanno selezionato giovani allievi, costituiti in ensemble, e sotto la guida di un tutor interno ai rispettivi conservatori, hanno preparato un apposito repertorio, esibendosi in quattro concerti nelle reciproche sedi e/o in altre sedi di Enti che li hanno ospitati, realizzando complessivamente 16 incontri musicali. Le migliori musiche degli ensemble che hanno partecipato alle due edizioni di "Music Live - I giovani x i giovani" sono state raccolte in due CD editi dall'ISMEZ. Nel 2012, tra le attività preventivate in Abruzzo, si prevede di proseguire il lavoro d'inventariazione e catalogazione della sezione documentaria dell'archivio della Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli, relativa alle stagioni concertistiche dal 1992/1993 al 1999/2000.



Interno della Basilica di Collemaggio

ISTITUTO GRAMMA

Nasce a L'Aquila nel 1989 da un gruppo di musicisti con lo scopo di promuovere la musica contemporanea attraverso le applicazioni più avanzate. La sua nascita coincide con l'apertura pubblica di una sede storica della città: la Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, in Piazza San Biagio. La particolarità della Sede ha permesso all'Istituto GRAMMA di creare un progetto integrato, sviluppatosi negli anni con una costante verifica dei risultati raggiunti sia in ambito scientifico che in ambito musicale. La ricerca e la diffusione dei suoi risultati raggiunti vengono realizzati attraverso applicazioni tecnologiche le più avanzate e ogni attività artistica integrata con altri campi della cultura, attraverso la promozione di opere e manifestazioni. A seguito del violento terremoto del 2009 la sede storica di Santa Caterina ha subito gravi danni e l'Istituto GRAMMA ha dovuto riorganizzare completamente il proprio assetto. Nonostante l'impegno immediato, che ci ha visto collaborare con le istituzioni locali alla realizzazione di eventi e progetti speciali destinati alla popolazione colpita dal sisma, l'attività propria dell'Istituto GRAMMA ha faticato a ripartire. La concentrazione sul post-emergenza ha comportato, al di là dei tempi effettivi di ricostruzione, la necessità, di riattivazione e di riavvio di una "normalità", che si è potuta riconquistare attraverso il recupero di spazi di incontro e di socialità.

L'Istituto GRAMMA, da sempre centro "aperto" che vive e si arricchisce di diversi contributi per il know how, per i mezzi e la tecnologia, per la comunicazione e per l'integrazione socio culturale, ha oggi una nuova sede e attraverso la ripresa della manifestazione 'Corpi del Suono' (performance, installazioni sonore, esecuzioni strumentali con elaborazione

elettronica, spazializzazione del suono) e de 'La Terra Fertile' (convegni, concerti, dimostrazioni) si pone l'obiettivo di contribuire alla rinascita sociale e culturale della città. Corpi del Suono' rappresenta il momento più importante per effettuare, come nel passato, l'allestimento, la divulgazione e la verifica delle opere che investono la ricerca sul linguaggio, sull'espressione e sui nuovi mezzi della musica contemporanea. La continuità della manifestazione (1989-2009) ha permesso di esplorare e di presentare nella loro forma spettacolare, opere non conosciute nel nostro paese, contribuendo alla diffusione presso il grande pubblico, di aspetti, tendenze e strumenti che rinnovano il senso del concerto quanto la modalità dell'ascolto. 'La Terra Fertile' (1994-2010) nell'intento di creare un coinvolgimento professionale di forze giovanili continua ad offrire un'opportunità di confronto ed elaborazione delle esperienze didattiche, artistiche e di ricerca.

CENTRO STUDI MUSICALI 'NINO CARLONI'

Il Centro Studi Musicali "Nino Carloni" è nato (con la denominazione originaria di Centro Studi Musicali / Scuola d'Archi), unitamente alla Scuola d'Archi e al Coro di Voci Bianche, in seno all'Istituzione Sinfonica Abruzzese nel 1978, avvalendosi delle forze musicali che a quel tempo operavano all'interno dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese e dei Solisti Aquilani. Dal 30 settembre 1995, il Centro ha assunto piena autonomia gestionale e istituzionale, dotandosi di un proprio statuto. L'idea originale del fondatore Nino Carloni (quasi rivoluzionaria se si pensa che oltre trent'anni fa in nessuna città d'Italia la didattica, la formazione e la propedeutica musicale erano strettamente collegate ad un'entità produttiva), fu subito "sponsorizzata" all'Amministrazione Provinciale



dell'Aquila che permise, attraverso il suo intervento, il decollo e l'affermazione del Centro, che dal principio si avvale della direzione di Mario Ferraris, già primo violino dell'Orchestra della Scala e autorevole didatta. Accanto all'attività didattica, tra l'altro estesa un po' in tutta la Regione Abruzzo, anche attraverso il metodo didattico giapponese Suzuki, l'attività del Centro si è articolata attraverso la realizzazione di Campus - Musica, Stage, Corsi, affidati quest'ultimi a "eccellenze" della didattica musicale; convegni di studio. Dal 2004, a causa della drastica diminuzione dei contributi, il Centro ha interrotto l'attività della Scuola d'Archi, continuando e potenziando quella della ricerca: seminari, conferenze, master class, convegni e l'attività rivolta alle scuole della città con una regolare collaborazione che ha visto negli anni, studenti aquilani delle scuole medie inferiori suonare e cantare accompagnati dall'Orchestra Sinfonica Abruzzese. Nel 2007 ha dato vita al "Premio Carloni" riconoscimento annuale attribuito a importanti personalità della musica (esecuzione, composizione, organizzazione musicale). Il Centro Studi ha la propria sede opera-

tiva presso il Ridotto del Teatro Comunale grazie alla ospitalità dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese. Dopo il sisma del 2009, nonostante la sistematica diminuzione dei contributi, il Centro Studi ha regolarmente continuato a svolgere la propria attività istituzionale avvalendosi della collaborazione dell'istituzione Sinfonica Abruzzese e del Conservatorio di Musica "A. Casella". L'attività dell'associazione è sostenuta dal contributo della Regione Abruzzo e dell'Amministrazione Provinciale dell'Aquila e grazie al sostegno della Fondazione e Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila.

Le informazioni contenute nella presente inchiesta, ci sono state fornite da: Orazio Tuccella (Officina musicale), Marilde Cavuto (Istituto Abruzzese di Storia della Musica), Vincenzo Mariozzi (Solisti Aquilani), Alessandro Mastropietro (Società aquilana dei concerti 'Barattelli'), Giorgio Paravano (Istituzione Sinfonica Abruzzese), Fabrizio Pezzopane (Centro studi musicali 'Nino Carloni'), Walter Tortoreto (Orchestra Giovanile Abruzzese), Maria Cristina De Amicis (Istituto Gramma), Roberta Travaglini (ISMEZ).

COSÌ LO STATO FINANZIA LA MUSICA IN ABRUZZO

La musica, nel suo complesso, comprese le bande e la danza, ma soprattutto a causa della presenza in tale comparto delle 'Fondazioni lirico-sinfoniche', assorbe la quota maggiore del FUS, attestandosi nel 2011 al 47,50%. Tale percentuale del FUS, benché consistente, non è equamente distribuita sul territorio, dove anzi vi sono numerose disparità, alcune delle quali ingiustificate. A tale sostegno statale, va ad aggiungersi un secondo, regione per regione, il quale, complessivamente, risulta dalla somma dei contributi erogati da Regioni, Province e Comuni; ed anche qui non v'è regola comune e le disparità di trattamento sono ancora più evidenti. Le istituzioni musicali d'Abruzzo hanno ricevuto nel 2011 complessivamente dallo Stato 2.623.094,20 Euro. Nel dettaglio: 'I Solisti Aquilani' 205.000 Euro; la 'Camerata Musicale Sulmonese' 62.000 Euro; l'Ente Manifestazioni Pescaresi' 68.000 Euro; l'Ente Musicale 'Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli' 360.000 Euro; la 'Società del Teatro e della Musica Luigi Barbara' di Pescara 82.000 Euro; la 'Società della musica e del teatro 'Primo Riccitelli' di Teramo 39.000 Euro; l'Associazione Orchestrale da Camera B. Marcello' di Teramo 12.000 Euro; l'Accademia Musicale Pescarese' 28.000 Euro; l'Associazione Amici della Musica Fedele Fenaroli' di Lanciano 45.000 Euro; l'Istituzione 'Sinfonica Abruzzese' (ICO) 1.450.000 Euro; l'Associazione culturale 'Harmonia Novissima' di Avezzano 20.000 Euro; l'Officina Musicale dell'Altipiano delle Rocche' di Rocca di Mezzo 10.000 Euro. Nella sezione dei teatri di tradizione, il Teatro Marrucino' di Chieti 135.000 Euro. Per l'attività lirica ordinaria: l'Ente Manifestazioni Pescaresi' 40.000 Euro e la Società della musica e del teatro 'Primo Riccitelli' di Teramo 20.000 Euro. L'unico festival finanziato è il 'Festival Internazionale di mezza estate' di Tagliacozzo: 30.000 Euro. Per i corsi di perfezionamento, quelli dell'Accademia Musicale Pescarese con 15.000 Euro. L'Abruzzo è una regione con una vasta attività corale e bandistica; in base ai dati del FUS 2011 questi numerosi cori non hanno avuto alcun finanziamento, mentre tra le molteplici bande, le uniche che lo hanno ricevuto sono: l'Associazione Culturale Musicale 'Armellis' di Collarmele (AQ); l'Associazione Culturale Musicale 'Accademia 2008' di Pescara (AQ); il Circolo Musicale Banda i 'Leoncini d'Abruzzo' di Pescara (AQ) e l'Associazione Musicale 'Mosè Ricci' di Casoli (CH): 523,55 Euro cadauna. L'ISMEZ (Istituto per lo Sviluppo musicale del Mezzogiorno), ha ricevuto dallo Stato 240.000 Euro. L'Abruzzo, al pari del Molise, Marche e Basilicata, stando ai finanziamenti statali, sembrerebbe una regione che non ha alle spalle una storia gloriosa ed un'attività estesa come in altre regioni italiane; con una popolazione residente di 1.262.392 abitanti registra una quota procapite di circa 2,00 Euro. In seguito al terremoto del 6 aprile 2009 a L'Aquila, il Ministero ha congelato l'ammontare dei contributi del FUS alla musica per l'Abruzzo, per i successivi tre anni, mentre per tutte le altre regioni c'è stato un taglio intorno del 10%. Analogo provvedimento è stato preso per il 2012.

Diana Pettinelli, Fabiana Simonetti, Tamara Manganaro



Le canne dello storico Organo della Basilica di Collemaggio

A tre anni dal terremoto

Ciò che resta degli organi storici aquilani

di Luciano Bologna

Censimento del patrimonio organario della città e del comprensorio aquilano anch'esso duramente colpito, quando non direttamente, a causa delle condizioni precarie delle chiese.

Gli sforzi compiuti negli anni dall'Associazione Organistica Aquilana, per il restauro degli strumenti storici, realizzando così un reale tessuto connettivo per la diffusione della musica organistica soprattutto antica, sono stati vanificati dal terremoto, costringendo momentaneamente gli strumenti restaurati ad un forzato silenzio. Quale è la situazione degli organi storici subito dopo i lavori di messa in sicurezza delle chiese? Sconfortante, perché sembra di essere tornati agli inizi degli anni '80 del secolo scorso quando l'Associazione si interessò

al recupero degli organi storici, da decenni lasciati in completo abbandono e considerati anche dalle competenti autorità un orpello, ed alla diffusione della cultura organistica ed organaria. La costituzione dell'Associazione, nel 1983, fu accompagnata da un concerto dell'organista Antonella Barbarossa, ex allieva del Conservatorio 'Casella' di musica aquilano, alla presenza dell'allora Sovrintendente ai Beni Culturali per l'Abruzzo, architetto Renzo Mancini. Non avendo avuto purtroppo a disposizione uno strumento storico, per il concerto si utilizzò l'organo Mascioni (1939), uno dei tre organi allora disponibili



in città, e lo stesso Sovrintendente, in quella circostanza elogiò la nuova iniziativa che “assumeva una impronta non solo musicale ma soprattutto culturale, colmando una lacuna su un argomento per troppo tempo trascurato”, tanto da denunciare la alienazione di alcuni preziosi strumenti. Ufficialmente veniva così investita la Soprintendenza nelle sue funzioni istituzionali anche riguardo alla tutela del patrimonio organario. Un ruolo importante nella Associazione Organistica Aquilana lo ha svolto il M^o Aurelio Iacoledda, Presidente onorario. Soltanto nel 1992, grazie all’interessamento della stessa Soprintendenza B.A.A.S. per l’Abruzzo, si riuscirà a dare voce allo scenografico strumento settecentesco della basilica di San Bernardino, opera di Feliciano Fedeli (1726), dopo una accurata ricostruzione filologica del materiale mancante ad opera degli organari Glauco Ghilardi e Riccardo Lorenzini. Di questo strumento, fortunatamente, è stato scoperto il cartiglio dell’autore gelosamente custodito all’interno della bocca del Principale di Legno, durante un sopralluogo effettuato nel 1986 con alcuni studiosi del settore e, sulla scia di questo, altri restauri sono stati in seguito effettuati in città e sul territorio abruzzese. In seguito al sisma lo strumento non ha subito fortunatamente danni, così come neanche l’organo Mascioni posto nell’abside, nonostante il crollo del campanile al suo esterno. Ora si attende solo che la basilica, in fase di restauro, venga restituita al più presto alla città e gli organi sottoposti ad un intervento di manutenzione straordinaria.

Un altro strumento risparmiato dal sisma è quello del monastero di Sant’Amico, investito soltanto da alcuni calcinacci. L’organaro Riccardo Lorenzini aveva provveduto nel 1996 al suo restauro filologico che ha determinato un lavoro sul materiale ligneo e fonico, fortunatamente completo, nonostante alcune canne di facciata risultassero intaccate dal cosiddetto ‘cancro’ dello stagno. Lo strumento del XVII secolo, probabilmente opera di Luca Neri da Leonessa, è stato utiliz-

zato per un concerto, già nel 2010, dalla Associazione Organistica Aquilana che ha provveduto alla rimozione dei detriti, alla sua completa ripulitura e all’accordatura. Purtroppo al momento lo strumento non è fruibile per l’inizio dei lavori di restauro e consolidamento della chiesa.

L’organo dell’ex monastero della Beata Antonia (Domenico Antonio Fedeli, 1760) già sede del Conservatorio, ha subito alcuni danni per la caduta di detriti dalla parete di controfacciata della chiesa in precarie condizioni. L’organo di recente è stato smontato dall’organaro Michel Formentelli per essere messo in sicurezza e al riparo da ulteriori danni. Sarebbe auspicabile che alla sua rimozione seguisse il rimontaggio in un più idoneo ambiente con la possibilità di un suo pratico utilizzo. In pieno centro, nonostante la nota chiesa di Santa Maria del Suffragio (chiesa delle Anime Sante) abbia subito gravi danni, la cassa dell’organo (Pacífico Inzoli, 1899), al contrario, l’ha protetto dalla caduta dei detriti. Solo la rastrelliera che sorregge le canne di facciata ha subito un distacco dalla cassa, danneggiando qualche canna. Immediatamente dopo il sisma l’organo è stato smontato e portato presso il laboratorio della casa organaria Inzoli-Bonizzi che ne aveva effettuato il restauro nel 2005.

Pacífico Inzoli aveva realizzato in città un altro strumento per il Convento di Santa Chiara dei Frati Cappuccini; lo strumento è stato restaurato nel 1991

dall’organaro Carlo Soracco che vi aggiunse alcuni registri: lo strumento è stato smontato per consentire i lavori di restauro della chiesa.

Altro luogo danneggiato e sede di un prezioso strumento (acusticamente, il “più bello” della città) è l’Oratorio di Sant’Antonio dei Cavalieri de’ Nardis, anch’esso in pieno centro. Questo stupendo gioiello dell’architettura aquilana è stato danneggiato dal sisma costringendo allo smontaggio dello strumento barocco, autore del quale è Luca Neri da Leonessa che lo ha realizzato nel 1650 e di cui esiste il contratto in possesso della fami-

Lo storico Organo della Basilica di Collemaggio andato completamente distrutto



glia de' Nardis. Attualmente è conservato e messo in sicurezza in uno dei locali dell'Oratorio e non sembra aver subito danni rilevanti (il distacco di alcune parti del soffitto, abbattutisi sulla cassa dello strumento e sulla cantoria hanno investito il crivello e qualche canna).

Per ultimo, deliberatamente, abbiamo lasciato il celebre organo della basilica di Santa Maria di Collemaggio, andato completamente in frantumi, travolto dal crollo dell'arcata sovrastante lo strumento nonché del transetto della basilica e delle colonne che sorreggevano l'arco trionfale della navata centrale. Restaurato anche questo da Riccardo Lorenzini ed inaugurato nel 2000 da Ton Koopman, di questo strumento, della cassa e cantoria sono state recuperate tutte le parti danneggiate, in attesa di poter procedere ad uno scientifico, se non addirittura "miracoloso", restauro filologico; ma viene da chiederci a quale prezzo. Questo strumento molto interessante, è stato già oggetto di alcune ipotesi di restauro/ricostruzione da parte di studiosi. In un precedente numero di Music@ (N° 19 Luglio-Agosto 2010) la paternità dello strumento è stata attribuita a Luca Neri da Leonessa, presumibilmente per analogia con altri simili strumenti. Secondo il musicologo e organologo Renzo Giorgetti, che ha compiuto le sue ricerche in numerosi archivi di Stato e parrocchiali, Luca Neri è nato a Leonessa (ora in Provincia di Rieti) il 15 novembre del 1594; all'età di circa 56 anni, realizzò l'organo dell'Oratorio de' Nardis. Ora, dalle documentazioni che si riferiscono alla ricostruzione della Basilica di Collemaggio dopo il terremoto del 1703, i lavori furono ultimati nel 1706, data presente in un cartiglio del cornicione del soffitto barocco, rimosso negli anni '70 per ripristinare l'attuale aspetto gotico-romanico. Sul fastigio centrale della cassa dell'organo è riportata la data 1709, molto probabilmente da riferirsi alla data di ultimazione della costruzione dello strumento con il completamento della cassa e della cantoria. Se così fosse il leonessino organaro avrebbe realizzato questo strumento all'età di 115 anni (!). E se a lui comunque lo si vuole attribuire, dobbiamo abbracciare la tesi di qualche studioso (Mario Morelli; Raffaele Colapietra), secondo la quale questo strumento sarebbe stato realizzato in precedenza per un'altra chiesa, forse di dimensioni più ridotte, ed in seguito trasportato nella basilica di Collemaggio a completamento dei lavori di adeguamento nel nuovo stile barocco, dopo il terremoto di 1703. L'architettura della cassa e del prospetto delle canne denotano dettagli che si riallacciano al primo barocco spagnolo (il barocco giunge a L'Aquila all'alba del XVII secolo) come il prof. Francis Chapelet, ispettore degli organi storici in Spagna, faceva notare in una sua visita alla basilica.

Teniamo ad evidenziare un dettaglio che richiama i danni subiti dalla basilica nel terremoto del 1703, ri-

portato nel volume Architettura religiosa aquilana Vol. I del Monsignor Orlando Antonini: ironia della sorte anche allora ci fu il crollo di "tutto il transetto travolgendo altresì nel crollo le arcate trionfali con i pilieri a fascio, e i due archi longitudinali a quelli appoggiati con ciò che tenevano sopra, compreso, di conseguenza, parte della soffittatura del 1669".

In questo desolante panorama l'unico conforto ci viene dagli strumenti risparmiati dal sisma, localizzati nelle zone limitrofe, come ad esempio quello del Santuario della Madonna d'Appari nella frazione di Paganica, strumento realizzato da Thomas Vayola (1857), e restaurato da Riccardo Lorenzini (!) nel 1998; l'organo della chiesa di San Nicola di Bari a Prata d'Ansidonia (Damaso e Salvatore Fedri, 1821), restaurato dalla ditta Seri-Ungarelli nel 2005; lo strumento della chiesa di San Vittorino a Fagnano Alto, sempre grazie all'intervento di restauro della ditta Seri-Ungarelli nel 2002 (organo di Adriano Fedri, 1785); e quello della chiesa del Rosario a Navelli (Adriano Fedri, 1782) il cui restauro è stato affidato alla ditta Pedrini nel 2008. Poca cosa se si pensa che altri due meravigliosi strumenti sono andati distrutti, uno totalmente e l'altro gravemente danneggiato (rispettivamente nella basilica di Sant'Eusanio martire nel Comune di Sant'Eusanio Forconese (Adriano Fedri, 1772) restaurato nel 2001 dalla ditta Ruffatti, inaugurato da Edoardo Bellotti; e quello della chiesa di San Martino di Tour nel Comune di Gagliano Aterno, per il quale Barthelemy Formentelli ha effettuato un restauro filologico, restituendo allo strumento la fonica dell'organaro Tomaso Vayola (Thomas Vayola Romanus - 1860), sul nucleo originale del 1750 dell'organaro Gaetano L'Arciprete (sic!), strumento interessante per la ricchezza di registri da concerto secondo la moda dell'epoca, con l'estensione della tastiera di 54 tasti e la presenza di alcuni registri ad ancia compresa la tromba "en chamade". Nel Comune di Caporciano, Onofrio Cacciapuoti (secolo XVIII) ha realizzato l'organo, restaurato dalla ditta Pedrini nel 2007, per la chiesa di San Benedetto Abate che al momento non è agibile. Tornando a L'Aquila, un discorso a parte meritano, infine, l'organo della chiesa dei Gesuiti, sul quale molti allievi del Conservatorio Casella si sono formati, e il Tamburini del Conservatorio stesso situato nella chiesa di San Domenico, oggi entrambe inagibili. A dispetto dell'attuale drammatica situazione, l'Associazione Organistica Aquilana ha istituito un fondo da destinare al restauro di un organo danneggiato dal terremoto, quale simbolo di una "nuova" rinascita organaria ed organistica.@

**Luciano Bologna è
Presidente della Associazione Organistica Aquilana
e-mail: assorgaq@fastwebmail.it*



IL MUSICISTA IN CATENE!

Tutto, apparentemente, regolare, mentre è semplicemente infame e in forte contrasto con il principio della libera espressione - anche per i musicisti, o no? - e della libera circolazione, il contenuto della circolare del 19 gennaio u.s. a firma Salvatore Nastasi, direttore generale dello spettacolo, il quale richiama i sovrintendenti delle quattordici fondazioni lirico-sinfoniche italiane all'osservanza dell'art. 3 della legge n. 100, del 29 giugno 2010 - la classica polpetta avvelenata di Bondi, prima di uscire di scena - che recita: "Il personale dipendente delle fondazioni lirico-sinfoniche, previa autorizzazione del sovrintendente, può svolgere attività di lavoro autonomo per prestazioni di alto valore artistico e professionale, nei limiti, definiti anche in termini di impegno orario percentuale in relazione a quello dovuto per il rapporto di lavoro con la fondazione di appartenenza, e con le modalità previste dal contratto collettivo nazionale di lavoro... sempre che ciò non pregiudichi le esigenze produttive della fondazione. Nelle more della sottoscrizione del contratto collettivo nazionale di lavoro, sono vietate tutte le prestazioni di lavoro autonomo rese da tale personale, a decorrere dal 1° gennaio 2012". Con la sua circolare, Nastasi ribadisce che quella legge non può essere elusa, pena l'applicazione delle sanzioni previste per i dipendenti che non si attengono alle leggi, fino al licenziamento. Insomma dal 1 gennaio di quest'anno nessuno strumentista, sia esso 'di fila' o 'prima parte' o addirittura 'prima parte solista' di un'orchestra può esercitare la libera professione di musicista, anche nei periodi di congedo non retribuito, neppure se autorizzato, giacché nessuna autorizzazione può essere concessa. E questo, apparentemente, per effetto della 'carenza della sottoscrizione del contratto collettivo di lavoro'. Contratto che non è stato ancora sottoscritto, semplicemente perché neppure presentato e che, data l'attuale situazione, rischia ancora per anni di non essere presentato e sottoscritto. Con la conseguente proibizione per tutti i migliori solisti delle nostre orchestre - quelli che svolgono, in virtù della loro riconosciuta bravura, anche attività solistica nei modi consentiti dalla legge - di suonare al di fuori delle orchestre di appartenenza, con le quali non hanno mai sottoscritto un contratto di 'esclusiva'. Le due fondazioni che, invece, hanno ottenuto nel frattempo l'autonomia di gestione (Opera di Roma, Santa Cecilia, oltre alla Scala già salvaguar-

data dalla circolare) sembra possano autorizzare i propri dipendenti per il lavoro autonomo.

Le ragioni di tale norma stanno nella volontà del legislatore di "migliorare la critica situazione economica delle fondazioni lirico sinfoniche italiane". Ma in che maniera queste restrizioni verrebbero a migliorare la grave situazione di crisi, Nastasi non lo spiega. C'è però in quella circolare una deroga a tale divieto, e la deroga è scritta appositamente per il Teatro alla Scala e l'omonima Filarmonica.

"Si precisa che il divieto - si legge nella circolare Nastasi - ispirato al generale principio della esclusività del rapporto di lavoro, tollera bensì l'eccezione delle prestazioni di lavoro autonomo rese dai dipendenti a favore del corpo artistico del proprio teatro... I vantaggi economici per la Fondazione, necessari, devono assumere infatti veste di apposita obbligazione giuridica formalizzata nell'atto di convenzione fra Teatro e corpo artistico autonomo".

Dunque viene salvata l'attività della Filarmonica della Scala, riconosciuta come emanazione diretta del Teatro, attraverso apposita convenzione fra le due entità. E tutti gli altri bravissimi solisti italiani? Niente; e i loro impegni con complessi prestigiosi devono essere cancellati. Al loro posto vedremo calare in Italia un numero sempre maggiore di solisti stranieri, come se non ve ne fossero già a sufficienza, per via dello strapotere di alcune importanti agenzie artistiche internazionali e la mania esterofila - tante volte invano da noi denunciata - di alcuni direttori artistici, a spese dello Stato italiano.

Ma allora Muti, 'direttore onorario a vita' dell'Opera di Roma non potrebbe dirigere né a Chicago né la sua 'Cherubini', né qualunque altra orchestra, e Pappano, direttore musicale dell'orchestra di Santa Cecilia, non potrebbe dirigere mai altrove, salvo il caso in cui con i loro concerti fuori non contribuissero economicamente a risanare le casse delle loro istituzioni? Siamo all'assurdo, alla fine della musica in Italia, al divieto della libertà di espressione, al mancato riconoscimento del merito di noti musicisti.

Che altro si aspetta per reagire? Già un grave danno lo si procurò tanti anni fa alla musica italiana, quando si fece divieto ai musicisti che suonavano in orchestra di insegnare nei Conservatori, negando così ai giovani musicisti la possibilità di studiare con strumentisti in piena attività e di riconosciuta bravura. Ora a seguito di quest'altro duro attacco alla migliore musica italiana, reso ancora più pesante dalla grave situazione economica, i musicisti si preparano ad azioni di protesta eclatanti.@

(Si legga l'APPELLO a pag. 47)



Diego Matheuz direttore del concerto di Capod'anno dalla Fenice

Ma poi, finite le feste, ci risiamo

BUONE NOTIZIE PER LA MUSICA DALLA RAI

a cura della redazione

Nel periodo delle feste natalizie la musica in Rai ha colto il suo momento di massimo splendore: molti (forse troppi in una volta ?) concerti, pubblico in continua crescita, a differenza della tendenza opposta delle reti generaliste.

Qualche numero fa, Music@ è tornata a parlare dell'annoso problema della musica in tv, più precisamente in Rai, profittando di una ricerca effettuata da Sergio Prodigio, compositore, già direttore del Conservatorio Casella, e che nei prossimi mesi verrà pubblicata integralmente. In sostanza quella ricerca dimostrava, anzi confermava che la musica - quella 'seria', intendiamo; 'pesante' secondo la discriminante dizione inaugurata da Quirino Principe - non è più di casa in Rai, da dove l'hanno sfrattata e da molti anni. Abbiamo riprodotto, in quel lungo servizio, alcune dichiarazioni degli attuali vertici Rai che

avrebbero dovuto rassicurarci sul futuro roseo della musica in tv, ed invece il nostro scetticismo sulla sua effettiva attuazione è stato confermato, e il tempo ci ha dato e continuerà a darci ragione. Salvo che in un periodo dell'anno, quello delle feste natalizie, in cui per i telespettatori della televisione pubblica viene imbandita una ricca tavola di offerte musicali, ma non per volere degli attuali, passati, prossimi e futuri amministratori. Semplicemente perchè si dà corso ad una tradizione che vuole trasmessi parecchi 'Concerti di Natale' (Senato, Scala, Assisi - il più visto); ben due 'Concerti di Capodanno' (Venezia, Vienna), ed un sesto, 'Concerto dell'Epifa-



nia', benchè di altro genere, da Napoli. Crolli il mondo, questi concerti vengono ogni anno regolarmente ripresi e trasmessi. Il fatto nuovo di quest'anno, una vera manna per gli amministratori della televisione pubblica, è costituito dall'aumento dei telespettatori per tutti i concerti, a fronte di un calo generalizzato degli ascolti di tutte le reti generaliste nel corso dell'anno. Cosa voglia dire tale 'resistenza' musicale del pubblico televisivo italiano, andrebbe studiato. Intanto serve registrare il dato, perché, oltre tutto, l'aumento generalizzato dello share è abbastanza consistente. Un solo esempio: il Concerto di Capodanno dal Teatro La Fenice di Venezia, diretto quest'anno dal giovane Diego Matheuz, in onda il 1 gennaio su Rai Uno, subito dopo la benedizione papale da Piazza San Pietro, della durata di un'ora esatta (dalle 12.30 alle 13.30, nello stesso orario in cui fino a dieci anni fa andava in onda il Concerto da Vienna) ha tenuto inchiodati davanti al teleschermo ben 4.310.000 spettatori. Un record che ne fa il programma più visto della giornata e, in assoluto, il concerto più seguito della televisione italiana. Con buona pace di qualche sopravvissuto filoviennese che, su un grande quotidiano per il quale scrive, ha continuato ad invocare il ritorno a Vienna (che comunque continua ad essere trasmesso su Rai Due); e, non contento, per gettare discredito sul concerto veneziano, s'è anche inventato

una interruzione pubblicitaria del concerto veneziano - roba da denuncia per falso! - aggiungendo, infine, per far capire quanto sia importante il concerto di Vienna, molto più di Venezia, che l'illustre sovrintendente dell'Opera di Roma, era per l'occasione non a Venezia ma a Vienna, accanto a Julie Andrews - notizia che ha sconvolto gli appassionati melomani, lettori del grande quotidiano, che avevano seguito, con piacere e soddisfazione, il concerto veneziano!

Dopo tutte queste belle notizie, 'Mettiamoci all'Opera' condotta da Pupo. Seconda edizione di uno spettacolaccio già affidato a Frizzi, l'anno scorso, sulla pelle del melodramma: una autentica *débaclé* di gusto e telespettatori.

Ne ha scritto Aldo Grasso nella sua rubrica sul Corriere e Gisella Belgeri nella protesta che riproduciamo, a seguire, come del resto ne hanno scritto, protestando, anche alcuni lettori di quotidiani, che s'erano messi davanti al teleschermo, pensando che fosse tornata 'All'Opera!' la bella trasmissione condotta da Antonio Lubrano su Rai Uno (per sei stagioni, dal 1999 al 2004, con buoni indici di ascolto!) e che aveva, quella sì, concrete finalità didattiche e, nello stesso tempo, dava modo di far conoscere o riascoltare il melodramma, una delle nostre glorie musicali, popolarissimo un tempo. @

INVETTIVA

Ma vogliamo far qualcosa per impedire lo scempio di voci che stanno facendo in TV, e ora anche l'opera lirica affidata a un tale che si chiama PUPO???????????

Negli anni settanta, solo perchè il San Carlo aveva programmato un'opera di un tizio napoletano che non aveva trascorsi di CONSERVATORIO ma solo grandi influenze in città, il Sindacato Musicisti, allora presieduto da Petrassi, è riuscito a BLOCCARLO.

E adesso, assistiamo impassibili - a parte qualche flebile lamento - ad ogni tipo di sfregio proprio sulla lirica? Ma vogliamo far capire che la Clerici e Scotti, con improbabili maestri di canto "esperti" al loro fianco stanno beatamente massacrando decine di giovani voci senza alcun ritegno e senza una reazione autorevole? Tutti mandati allo sbaraglio a urlare a più non posso..... Ma questo è un reato! Siamo tornati alla logica del Colosseo? Vogliamo verificare i danni già prodotti sulla voce dei ragazzini di un paio d'anni fa?

Siamo consapevoli che la gente "televisivamente inebetita" ormai scambia Bocelli per Pavarotti? Quando addirittura non lo preferisce?

Carissimi artisti facciamo qualcosa. Denunciamoli. Chiediamo a Conservatori, Musicologi e Critici, Orchestre e Associazioni, Maestri e Cantanti, Artisti e popolo della cultura di gridare la loro indignazione.

Non possiamo permettere che un'arte raffinata e delicata come quella musicale venga svenduta per il sollazzo populistico di soggetti sordi o incapaci di discernere tra una nota e un urlo. I furboni programmatori hanno ben capito che alla fine, in tutte le competizioni di arte varia, guarda caso, vinceva sempre la lirica, e allora dai, buttiamoci sopra, al minor costo possibile e incuranti delle offese arrecate ai compositori, alla cultura, al buongusto, al rispetto delle partiture.

Propongo di integrare questa INVETTIVA e di farla circolare sistematicamente con tutti i mezzi: giornali, facebook, email, siti, e a tutti gli interlocutori possibili, ivi compreso il mondo politico e dei media.

Un caro augurio di successo

Gisella Belgeri

Autogol dell'orchestra, mancata scalata di Battistelli

Accademici sommovimenti cecilianiani

L'Accademia di Santa Cecilia, dopo una votazione andata a vuoto, in gennaio ha eletto, riconfermandolo, alla presidenza Bruno Cagli. Alla vigilia delle rielezione l'Orchestra aveva protestato i dirigenti dell'Accademia e Giorgio Battistelli, apparso in novembre l'unico possibile contendente di Cagli e che si era dimesso dal Consiglio di amministrazione dell'Accademia, doveva accusare, per ora, una sonora sconfitta.



C'è chi ha ribattezzato la rielezione di Cagli alla presidenza dell'Accademia, dopo diciassette anni di permanenza ai vertici della istituzione romana, come il suo 'ventennio'. E infatti, alla fine di questo quinto mandato Cagli sarà stato Presidente dell'Accademia per ventidue anni circa: ininterrottamente dal 1990 al 1999 (quando dovette dimettersi prima della conclusione del suo secondo mandato per la protesta dell'orchestra che non condivideva il regolamento che Cagli si accingeva a varare) e poi ancora dal 2003 - a seguito della morte di Berio e dopo una breve reggenza di Perticaroli - ininterrottamente fino ad oggi e per i prossimi quattro anni, terminando così la sua presidenza-sovrintendenza nello

stesso anno in cui terminerà il contratto di Pappano che, proprio nei mesi scorsi è stato esteso fino a quell'anno. Cosa farà Pappano non è chiaro ancora, quantomeno non del tutto; cosa farà Cagli, si dà per certa - così dicono i bene informati - la sua sconfitta ad opera di Battistelli; il quale, presidente in pectore, alla prossima tornata elettorale sicuramente avrà la meglio su Cagli; questa volta ha preso solo 18 voti contro i 45 di Cagli. Nei prossimi quattro anni, Battistelli avrà modo di fare la sua campagna elettorale. Della quale le linee programmatiche ha già illustrato per sommi capi nelle interviste rilasciate alla vigilia del voto - troppe!

In quelle interviste Battistelli annunciava che, a seguito di una sua vittoria, avrebbe scisso l'eccessivo



potere riunito nelle mani di una sola persona, ai vertici dell'Accademia : Presidente /Sovrintendente /Direttore artistico. E forse ha ragione, sotto questo profilo, come ha ragione pure quando dice che sarebbe opportuno che l'Accademia avesse orecchie più tese verso i musicisti italiani, vistosamente snobbati dalla attuale direzione concertistica, a favore di quelli stranieri, vedi un po' portati da certe agenzie (storia vecchia!), salvo poche eccezioni. In realtà un occhio di favore verso alcuni musicisti, accademici ceciliani, anche per garantirsi – perché no – il loro appoggio nelle varie tornate elettorali, Cagli l'ha sempre avuta. Tutto il mondo è paese! Poi Battistelli contesta alla gestione Cagli una eccessiva spesa per attività che non rappresentano il fine 'primario' dell'Accademia. E cita il caso 'Opera Studio' rivolta ai cantanti, la cui esistenza in Accademia - lo abbiamo

scritto tante volte e prima di Battistelli - è un lusso che il 'rossiniano' Cagli si permette. Battistelli accenna ancora alla presenza del Museo di strumenti musicali, di recente costituzione all'interno del complesso dell'Auditorium, ed anche in questo caso ha ragione. Quei strumenti potevano onorabilmente finire al Museo nazionale di Piazza santa Croce in Gerusalemme, in bella compagnia della celebre collezione,. Dove, invece, Battistelli non ha un briciolo di ragione è quando dice che la Bibliomediateca è una spesa eccessiva e, per lui, inutile. La battaglia doveva farsi al momento in cui Berio, con l'opposizione di tanti, Petrassi compreso, spogliò la Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia di tutto il materiale cartaceo che apparteneva all'Accademia. Si disse, allora, che non era conveniente né logico spostare quel materiale che per il mondo degli stu-

COMUNICATO

I professori d'Orchestra dell'Accademia Nazionale di S.Cecilia, rappresentati in larga parte dalla Fials-Cisal si vedono costretti a denunciare una incresciosa situazione sulla quale nessun velo di omertà può essere steso:

-la Direzione del Personale della Fondazione, con il consenso del suo Presidente Prof. Bruno Cagli, ha inaugurato da diversi mesi a questa parte una stagione di aggressione frontale nei confronti dei dipendenti e in particolare dell'Orchestra. Questo incredibile cambio di rotta avviene, inspiegabilmente, alla vigilia del riconoscimento della Forma Organizzativa Speciale che il Ministro Ornaghi ha appena firmato, e che dovrebbe preludere ad una nuova e semmai maggiore concordia tra tutte le componenti la Fondazione tra le quali l'orchestra dovrebbe essere considerata il principale "patrimonio" senza il quale nessuna "eccellenza" è possibile. Denunciamo in particolare:

-le continue trasgressioni o tentativi di aggirare la normativa vigente per quanto riguarda l'applicazione contrattuale;

-strane manovre per posticipare gli adempimenti previdenziali e differire il regolare pagamento degli stipendi per consentire alchimie di bilancio volte, probabilmente, a mascherare il saldo negativo del consuntivo 2011. Ci domandiamo come sia possibile, nonostante la conferma di tutti i finanziamenti in preventivo e il reintegro del FUS avvenuto a Marzo, essere giunti ad un bilancio passivo;

-assunzioni quantitativamente difficili da giustificare in ambito amministrativo, parliamo di circa trenta unità che oggi potrebbero rivendicare, a detta della Direzione, contenziosi per l'assunzione a tempo indeterminato provocando uno squilibrio di bilancio permanente a fronte di una probabile restrizione di finanziamento pubblico e sponsor. Come è stato possibile allargare a dismisura tale numerico in dispregio della vigente Pianta Organica Ministeriale? E com'è possibile aver operato in modo da lasciar maturare diritti che ora verrebbero accampati? C'è diletantismo o dolo?

-continue irregolarità nella compilazione delle buste paga a danno dei lavoratori, disfunzioni organizzative nella programmazione, la mancata richiesta dell'inserimento dell'Accademia nel Decreto su Roma Capitale, i continui tentativi di aggirare il confronto corretto al tavolo sindacale contattando individualmente i lavoratori in un clima di intimidazione inaccettabile;

-una trattenuta illegittima sullo stipendio ai professori che non hanno partecipato alla tournée in Giappone pur essendo stati indotti a compiere una libera scelta dall'azienda stessa, che poi si è rimangiata la sua disponibilità operando la più grave e l'ultima delle aggressioni in ordine di tempo, a fronte della quale siamo costretti a tutelare le nostre prerogative e diritti a maggior garanzia della qualità artistica e dell'eccellenza che anche noi pretendiamo, da chi gestisce la Fondazione, in quanto queste sono innanzitutto un bene dei cittadini che deve restare tale;

-chiediamo inoltre di dar spiegazione sui versamenti previdenziali che risulterebbero insoluti già a partire da aprile 2011, non sapendo se tali insoluti contengano anche quote dovute dal lavoratore e già sistematicamente detratte dall'Azienda, non sapendo inoltre se altri insoluti sussistano quanto ad IRPEF ed INPS. In assenza dei più esaustivi chiarimenti, verrà edotta in merito la "Corte dei Conti".

Se "eccellenti" significa, per questa Direzione e Presidenza, appropriarsi di un "brand" svuotandolo di contenuto e trasformando in merce da vendere al minor costo e col maggior profitto, espropriando l'Orchestra e tutti i lavoratori del loro ruolo, questa è una deriva che abbiamo il dovere, oltre che il diritto, di non consentire a nessuno.

Chiediamo quindi le dimissioni del Direttore del Personale, del Direttore Operativo e del Direttore Amministrativo, il ripristino delle corrette relazioni sindacali e della legalità, e proclamiamo a tale scopo e per la prima volta da moltissimi anni, costretti da una gestione irresponsabile, lo sciopero in occasione del concerto del 24 gennaio 2012 ed eventuali altre date che comunicheremo successivamente, riservandoci ulteriori e più incisive iniziative, oltre quelle legali già in atto.

*La RSA FIALS CISAL dell'Accademia Nazionale di S.Cecilia
Annarita Argentieri, Fabio Angeletti, Simona Iemmolo, Roberta De Nicola*

diosi e per tutti i cataloghi internazionali, risultava depositato a Via Vittoria. Berio se ne infischio, avendo dalla sua anche l'incauto direttore del Conservatorio dell'epoca, in quale sperava in favori da parte di Berio che puntualmente non ebbe.

Ritrasferire la biblioteca a Via Vittoria comporterebbe oggi una enorme spesa, e poi i libri ben conservati ed una biblioteca efficiente come l'attuale, a differenza dell'Opera Studio, che sarebbe più logico attivare presso l'Opera di Roma, e del Museo che a Santa Croce avrebbe la collocazione naturale, per il compositore Battistelli dovrebbe essere un punto d'onore ed un vanto e non un peso da scrolarsi di dosso. Infine l'avveniristica iniziativa di riunire le due massime orchestre della capitale (Accademia ed Opera) una volta l'anno, per un evento - una parolaccia in bocca ad un musicista! - di portata internazionale, secondo Battistelli. Molto più semplice sarebbe far sì che Muti diriga l'Orchestra di santa Cecilia - da quanti secoli non lo fa? - e Pappano quella dell'Opera, in un normale scambio fra istituzioni, benefico per direttori e complessi.

Basterebbe questo a rendere per certi versi la vita musicale più normale, ed in linea con i tempi di austerità che viviamo, ponendo fine alle liti fra primedonne ed alle lotte fra vicini. Certo è che oggi, nella attuale situazione, e con la riconferma di Cagli, dopo le battute velenose corse fra Opera e Santa Cecilia (ne abbiamo dato conto nel precedente numero di Music@), impossibile è pensare ad un simile normalissimo e vantaggioso scambio. Desta comunque

qualche sospetto la proposta di Battistelli che a noi è parsa come un ramoscello d'ulivo lanciato a Muti, dietro suggerimento di Nastasi - ancora lui? - molto amico di Muti e che, nello stesso tempo, ha voluto, per i prossimi anni, Battistelli, come compositore 'residente' al San Carlo, dal quale, il Nastasi naturalmente, è appena uscito come commissario ed è rientrato come consigliere di amministrazione, come fosse la cosa più naturale, egli direttore generale del Ministero. Tra parentesi, anche i legami di Muti con il San Carlo, storico teatro della sua città natale, sono ben noti ed hanno la benedizione del presidente Napolitano.



Giorgio Battistelli

Infine, l'anomalia della odierna riconferma di Cagli - il gran numero di voti fra i quali anche quelli di tanti giovani accademici, fatti entrare da Cagli, ma più vicini 'ideologicamente' e 'generazionalmente' a

Battistelli, alla prossima votazione sarà corretta: i giovani punteranno su Battistelli che rappresenterà il futuro piuttosto che per Cagli, ormai a fine corsa. Si spera. Alla vigilia delle votazioni, l'Orchestra, la prima volta dopo anni, ha contestato la dirigenza dell'Accademia con un documento ufficiale che riproduciamo; e il presidente, a sua volta, ha risposto con una lettera ufficiale che, similmente, riportiamo. Al di là di Cagli e Battistelli, la presa di posizione dell'Orchestra ci preoccupa, perché quando ci si incammina sulla strada pericolosa delle accuse, gravi in questo caso, non si sa dove si può finire. La Scala e la stessa Accademia dovrebbero aver insegnato qualcosa.@

RISPOSTA

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha appreso solo dalla stampa la proclamazione di uno sciopero per il 24 gennaio p.v., da parte della FIALS CISAL, una delle quattro organizzazioni sindacali presenti in azienda. Oltre all'assenza di una doverosa comunicazione preventiva indirizzata alla Fondazione nei modi previsti dal contratto collettivo di lavoro, si contestano integralmente tutte le affermazioni, di contenuto peraltro generico ed approssimativo, esposte nel comunicato stampa diffuso. Tuttavia, proprio per riportare la discussione nella sua sede naturale, sarà convocata con urgenza un'ulteriore riunione, aperta anche a tutte le altre sigle sindacali presenti in Accademia, nel corso della quale verrà fornita tutta la documentazione necessaria a dimostrare l'infondatezza delle accuse mosse alla gestione. E' doveroso, inoltre, evidenziare già in questa sede gli elementi comprovanti la corretta, trasparente ed equilibrata conduzione dell'Accademia, gli stessi che stanno consentendo alla Fondazione di ottenere il riconoscimento dell'autonomia: conseguimento del pareggio di bilancio negli ultimi cinque anni, controllo contabile e certificazione dei bilanci da parte della primaria società internazionale di revisione Deloitte & Touche, equilibrio patrimoniale, attestazione della regolarità contributiva da parte degli enti previdenziali, costante puntualità nell'erogazione degli stipendi. Sul bilancio d'esercizio 2011 si può guardare con cauto ottimismo al conseguimento del pareggio e saranno fornite le opportune informazioni al momento dell'approvazione. In ultimo si stigmatizza la diffusione di notizie ed insinuazioni che, in quanto infondate, ledono ingiustificatamente l'immagine dell'Istituzione, con conseguenze difficilmente prevedibili.

La Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Storia di un progetto andato a monte per pochi dannati soldi

Una siepe contro l'impotenza

Prima accolta con entusiasmo da quattro diverse realtà didattiche - conservatorio, università, accademie - la proposta di mettere in scena 'Siepe a nordovest', prosa e musica di Massimo Bontempelli, è stata poi abbandonata. Non per volontà degli interessati.



Teatro di burattini con Napoleone e Colombina per "Siepe a Nordovest" di Massimo Bontempelli. Bozzetto di Giorgio De Chirico

Nel 1922 la storica casa editrice 'Valori plastici' pubblicava un prezioso libretto - a tiratura limitata; ne esiste una copia nella biblioteca del conservatorio aquilano - intitolato 'Siepe a nordovest', autore Massimo Bontempelli. 'Siepe a nordovest', è una pièce teatrale, prosa e musica di Bontempelli, per attori (sei), marionette (sei, comprendenti re, principessa, ministri ecc..) e burattini (due: Napoleone e Colombina), e racconta di un re che, vedendo minacciato il suo regno da un forte vento che spirava da nordovest, si dà da fare perchè i suoi sudditi, in ben altre faccende affaccendati, piantino una siepe

protettiva per impedire al vento di distruggere il suo regno; mentre tutti si danno da fare, si assiste allo spettacolino di Napoleone che tenta di adescare Colombina (la solita storia!). Quel libretto era illustrato per scene e costumi da Giorgio De Chirico, i cui disegni, neoclassici, esposti di recente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, rappresentano una tappa fondamentale del suo itinerario artistico. 'Siepe a nordovest', mai più rappresentato, dopo la prima romana del 1923, al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia, s'era deciso di riprendere in una co-produzione che avrebbe visto insieme il Conservatorio' Casella, capofila del progetto, l'Università

Roma Tre (d'accordo con i prof. Matassi, Aversano), l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma (gli accordi con il direttore Salveti erano a buon punto) e con l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila (il direttore Carlomagno era a conoscenza dell'ambizioso progetto). Per le quattro importanti istituzioni s'era concordato il piano dei rispettivi compiti, sotto la regia del Conservatorio dell'Aquila e di Music@, ideatrice del progetto. L'Università Roma Tre avrebbe approntato il supporto storico-musicologico dell'intera operazione; il Conservatorio, nella persona di Carlo Crivelli, avrebbe curato la rielaborazione-orchestrazione delle musiche di Bontempelli e la loro esecuzione dal vivo; all'Accademia d'Arte drammatica di Roma il compito di mettere su lo spettacolo, per la parte degli attori, ma anche delle marionette e burattini, per i loro manovratori e del regista ; e l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, avrebbe pensato all'allestimento e ad offrire il proprio teatro interno per le prove ed il debutto dello spettacolo. Tutto era ormai definito, quanto al progetto. La complessità della realizzazione non spaventava, perchè ritenuta una prova/sfida delle capacità 'produttive' delle quattro importanti istituzioni, per la prima volta chiamate a collaborare ad un progetto, ambizioso, sì, davvero ambizioso. Poi...

si sono fatti i conti. Ogni istituzione interessata, in varia misura e con diversa modalità, avrebbe provveduto ai costi relativi ai compiti assegnati, salvo che per l'Accademia di Arte Drammatica che, per il suo particolare statuto, avrebbe avuto bisogno di attivare certi meccanismi produttivi, per i cui costi, era impossibile attingere al proprio bilancio, già magro (come del resto anche quelli di tutti gli altri: conservatori, accademie e università). Dunque occorreva un finanziamento apposito del Ministero (chi altro?), di qualche decina di migliaia di Euro per un progetto che avrebbe dato lustro alle istituzioni interessate e, più ancora, offerto una concreta possibilità di impegno artistico agli allievi, difficile da trovare altrove. Ma il Ministero non ha più soldi, ed anzi ogni giorno arrivano notizie e comunicazioni di ulteriori tagli ai fondi ministeriali. Che fare allora? Rinunciare. Rinunciare a questo come a qualunque altro progetto. Ma, almeno, protestare! Seguendo l'esempio del re della pièce di Bontempelli, siamo tutti invitati a costruire una siepe per difenderci dall'impotenza e dalla depressione, nella quale anche le scuole stanno precipitando, sperando che essa tenga almeno fino a quando non si placherà il vento gelido e distruttore che spira da Viale Trastevere (Roma) sulle nostre scuole.@

PROFUMO DI SCUOLA

Non c'è insegnante italiano che non abbia tirato un sospiro di sollievo per l'uscita di scena del ministro Mariastella Gelmini, anche prima di sapere chi sarebbe stato il nuovo ministro e di conoscere il suo programma di governo. Gli infiniti scivoloni dell'ex ministro, fra i quali il famoso 'tunnel' attraversato da un 'fascio' di neutrini, le tracce errate per il concorso a preside, i questionari 'Invalsi' errati anche quelli, le statistiche della scuola italiana tenute nei cassetti e non diffuse perchè non corrispondevano alle sue aspettative, le continue bugie sui fondi destinati all'istruzione - per i quali ha sempre sostenuto, contro l'evidenza, che non sono stati tagliati - e le finte promesse sulla necessità di premiare il merito degli insegnanti, hanno fatto fare sicuramente a tutta la scuola italiana un salto di gioia alla sua uscita di scena. E non citiamo, per carità cristiana, le offese rivolteci in più occasioni, e sintetizzabili in almeno due, le più gravi: la scuola è uno 'stipendificio' ed un 'diplomificio', senza nessun riguardo per il fondamentale ruolo della scuola e un pizzico di rispetto verso tutti gli insegnanti che svolgono con onore e passione il proprio lavoro. Siamo stati tutti, indistintamente, offesi dalle sue uscite pubbliche; ma non potevamo prendercela più di tanto, perché da una persona dalla carriera scolastica non brillante e che, per l'esame di stato per l'esercizio della professione forense, è andata a cercarsi un distretto, nella lontana Calabria, noto per le promozioni facili, non ci si poteva attendere altro. La verità è che la Gelmini odiava la scuola, voleva normalizzarla, toglierle passione e mezzi, deprimere l'entusiasmo degli insegnanti, senza i quali la scuola non si fa. Questo ha fatto la Gelmini, e perciò la sua sostituzione con il prof. Francesco Profumo non può che rallegrarci. Poi quando, il nuovo Ministro ha fatto le sue prime interviste ed uscite pubbliche, ed ha detto, ad esempio, che la classe docente - fondamentale per la formazione dei giovani - ha bisogno di ricostituire la propria autostima, ci ha fatto dire: questo è il ministro che la scuola italiana meritava. Per far meglio comprendere a tutti come la pensi sulla scuola, ha raccontato che, in Giappone, un insegnante quando si presenta, conscio del suo importante ruolo sociale, prima di dire il suo nome, premette che è un insegnante, perché sa perfettamente che quella qualifica professionale comporta distinzione sociale e genera rispetto. Ha capito ex ministro Gelmini? Noi vogliamo recuperare quell'autostima che Lei ed il suo collega Brunetta - professore, ahimè! - ci stavano facendo perdere con grave danno, oltre che per noi, per gli allievi affidatici, la cui responsabilità abbiamo sempre sentito.



Paralipomeni al 'romanzo di un romanzo' scarlattiano

Lieto fine

di Roberto Pagano

Music@ ha pubblicato, a puntate, il 'romanzo di un romanzo scarlattiano', con il quale Roberto Pagano ha fatto il punto sugli studi scarlattiani di ieri e di oggi. L'insigne studioso, che ringraziamo, ci riserva ancora una preziosa anticipazione

Devo a Luca Della Libera la conoscenza anticipata del saggio da lui dedicato a "Nuovi contributi biografici su Alessandro Scarlatti e la sua famiglia", che appare su *Acta Musicologica* (LXXXIII / 2, 2011, pp. 205-222). La cortesia del collega, al quale manifesto la più sentita gratitudine, mi ha regalato la scoperta d'interessanti documenti che confermano pienamente la mia individuazione del soffocante dispotismo che caratterizzava il rapporto di Alessandro Scarlatti con i suoi figli. Mi preme condividere l'inattesa soddisfazione con i lettori del mio *Romanzo di un romanzo*. *Music@* ha il merito di averlo pubblicato senza proporre – o imporre – i buonistici e opportunistici tagli che in altre sedi sono stati inflitti a miei tentativi di reagire al discredito che sotteraneamente o apertamente veniva riservato alla mia fatica di biografo. Il senso chiarissimo di documenti da me citati veniva sistematicamente ignorato o stravolto e trombe e tamburi sono stati mobilitati per chiedere con crescente arroganza prove documentarie supplementari, capaci di avvalorare un'ipotesi biografica fondata su tratti negativi della psiche siciliana, oltre che sui documenti già detti. Il "ritratto" di Alessandro da me proposto penalizza certamente il valore morale dell'uomo, senza nulla togliere all'eccellenza del musicista, ma è difficile sconfiggere la setta dei biografi inclini all'agiografia. Resta facile, comunque, ricordare loro che Caravaggio sarebbe solo un imbrattatele e Proust un morboso scribacchino prolisso, se l'esemplarità di costumi fosse obbligatoriamente connaturata a ogni grande artista. Con buona pace dei miei denigratori, le conferme tassative – oggi a me utilissime, ma che non ritenevo indispensabili – sono emerse, ben custodite nel ricco Archivio Albani depositato presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro. Si tratta soprattutto di due dei quindici documenti segnalati da Della Libera. Il primo è una copia calligraficamente esemplare della supplica con la quale Domenico non si limitava a chiedere una proroga della licenza di un mese che gli era stata accordata, ma sollecitò addirittura "umilmente l'alta clemenza,

e bontà di [Sua] Eccellenza [a] degnarsi di concedere la libertà di poter rimanere in sua casa agli paterni comandamenti", per non "contravvenire a quell'obbligazione che l'impone la legge del sangue e del suo dovere". Clamoroso, il paradosso che traduce virtualmente in arresti domiciliari l'invocata concessione di libertà! Si tratta di duplicazione non firmata di un documento originale che non è stato rinvenuto nell'Archivio di Stato di Napoli, ma della cui esistenza fa fede un preciso riferimento contenuto nella nomina del successore di Domenico; la sua presenza nell'Archivio Albani mi fa supporre che il testo fosse stato inviato a Clemente XI, a suo fratello o a uno dei nipoti perché la richiesta fosse appoggiata presso il Viceré di Napoli. All'inizio dell'esposto "Domenico Scarlatti organista della Real Cappella" aveva precisato che la licenza di un mese gli era stata concessa "per portarsi a Roma all'ubbidienza dei propri Genitori", giungendovi "in tempo del maggior bisogno" per il "male cronico" che ora gli fa "ragionevolmente temere la perdita" della madre (poi sopravvissuta ad Alessandro, morto ventidue anni più tardi...). Il tutto non senza "approfittarsi della sua professione, e vivere (come la divina legge comanda) sotto l'ubbidienza de suoi Genitori." In verità chi traeva profitto dalla professione di Domenico era il padre, ma chiedere licenze retribuite a vuoto per farsi ingaggiare altrove da altri mecenati era uno sport praticatissimo in casa Scarlatti... L'altra conferma clamorosa alla mia diagnosi sul dispotismo di Alessandro viene dalla supplica indirizzata da sua figlia Cristina a Monsignor Albani: un documento che rivela i gravi limiti di quel "manto della virtù" del quale il patriarca si proclamò geloso custode quando le leggerezze d'alcova della sorella Anna Maria restavano fuori causa; si trattava di una coltre tanto opprimente da indurre l'infelice Cristina a scegliere per un suo vano tentativo d'evasione il convento urbinato nel quale il patriarca aveva "parcheggiato" le sue figlie nei mesi dell'infelice trasferta veneziana; e a preferire a "qualsivoglia palazzo del mondo" la nuda cella di monastero che le era stata assegnata come carcere in attesa di essere assolta

dal suo atto d'insubordinazione. Dopo avere sperimentato l'austerità serena della pace monastica Cristina aveva certamente manifestato al padre la "violenza di desiderio di restar sposa di Giesu Christo" nel monastero urbinato senza che Alessandro accettasse una scelta che avrebbe lasciato incontaminati decoro e onore, regalando a lui, tra l'atro, l'onore di un genero impareggiabile... Atterrita dalla prospettiva di rientrare nell'infernale paradiso domestico, Cristina tentò il colpo di testa che non po-

teva trovare grazia presso le autorità conventuali, né presso un Monsignor Vicario urbinato, più disposto a minacciare atti di violenza e a fulminare anatemi, che non a soccorrere un'infelice desiderosa di sottrarsi ai soprusi paterni.

Finalmente Cristina dovette essere "assoluta", ma solo per sprofondare definitivamente nel domestico ergastolo. La tristissima vicenda vede cadere definitivamente una maschera e il campione di religiosità che in quegli stessi anni aveva firmato le edificanti missive indirizzate a Ferdinando de' Medici resta dietro le quinte, ma ci vorrebbe molta fantasia per supporlo estraneo alla repressione dell'infelice tentativo di quell'evasione. In casa Scarlatti la dottrina cristiana veniva impartita ai figli con evidente confusione tra il Primo e il Quarto Comandamento, se la "legge divina" poteva ignorare il primato esclusivo che il Decalogo vorrebbe riservato a Dio, per trasformare l'onore dovuto al padre e alla madre in obbedienza cieca e incondizionata.

Ai miei "nemici" dedico quest'umile confessione: se avessi voluto seguire l'esempio del falsario a lungo coperto dall'omertà della casta musicologica italiana; o quello di un burlone, autore di un'immaginaria lettera che figurava scritta da Domenico ad Alessandro per annunziargli l'addio alla composizione di musica vocale, non avrei saputo "FABBRI-care" prove più adatte a confondere i miei critici...@

Lettera (better.supplica") di Cristina Scarlatti ad Annibale Albani

Urbino, 22 settembre 1707

Archivio Albani, segnatura 3-04-023

Ecco a' piedi dell'Eccellenza Vostra prostrata un[']umilissima serva necessitosa della di Lei protezione per essere assoluta d'un eccesso commesso per la violenza di desiderio di restar sposa di Giesu Christo in questo santo monastero di Santa Caterina di Urbino. Sappia dunque Vostra Eccellenza come vedendo io che i miei genitori si preparavano di ritornarsene costi e ricondurre me ancora, e sapendo io, benissimo che se ciò succedeva, era finita per me [ogni speranza] che fossi più ricondotta qua, venni ieri al monasterio assieme con mia madre e sorelle, ma senza dimostrare né fori né dentro quello [che] volevo fare, bussando la porta, chiamai la portinara che si compiacesse di aprirmi la porta per un momento che volevo mostrarli non so che, e improvvisamente entrai serrandomi qui e protestandomi che solo morta mi cavavano di qua, ma viva non mai, di subito la Madre Abbadessa fece chiamare Monsignor Vicario, il quale mi trattò molto rigidamente sino a dirmi che se non volevo escir per amore m'haverebe fatto cavar per forza dalli sbirri, al che oppostesi tutte con di[re] che questo non era Monastero dove dovesse entrar simile Canaglia doppo molto stento hebbi per duvero di star in una stanza solitaria con solo una Monacha che mi fu assegnata fino ad altra risoluzione, onde io, in visceribus Christi, prego Vostra Eccellenza farmi havere la licenza di poter essere assoluta dal Confessore o da chi stimerà meglio Vostra Eccellenza a cui mi rimetto in tutto e per tutto e sotto il cui patrocinio intendo di vivere, e perché fanno difficoltà che si possi assolvere qui dentro ma che sia necessario d'uscire prego parimente Vostra Eccellenza di far [si] che la licenza d'essere assoluta sia nella più Ampla forma, accio in risposta della presente che verrà da Vostra Eccellenza possi essere assoluta qui dentro col esser libera da questo carcere, destinatomi che però per essere in questi Santi Chiostrì mi è più caro di qualsivoglia palazzo del mondo. Scusi Vostra Eccellenza la mia debolezza ma dettata dal mio anelante desiderio et ispirazione divina, nel mentre umiliandomi à Vostra Eccellenza con farle profondissimo inchino mi dedico.

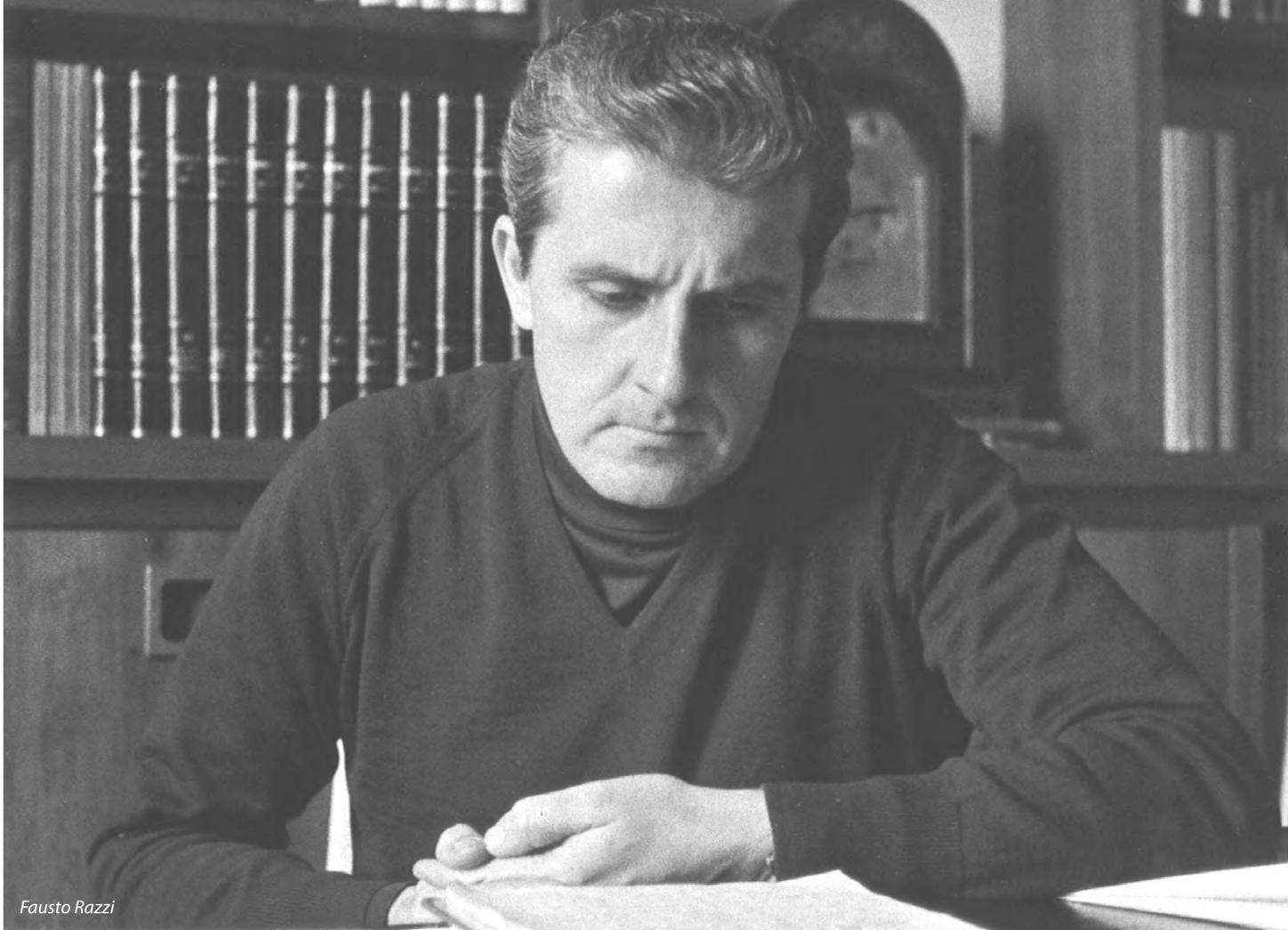
Urbino Santa Catarina 22.settembre 1707

*Di Vostra Eccellenza
Umilissima Devotissima et Obligatissima
Sera Christina Scarlatti*

Eccellentissimo Signore,

Domenico Scarlatti Organista della Real cappella humilmente espone a Vostra Eccellenza come per la licenza che si è degnata concedere al supplicante di un mese, per portarsi a Roma all'ubbidienza de proprij Genitori; essendovi giunto in tempo del maggiore bisogno, per le gravi occorrenze domestiche, una delle quali non minore è l'haver trovata la Madre con male cronico, per cui può ragionevolmente temerne la perdita, come ancora per approfittarsi nella sua professione, e vivere (come la divina legge comanda) sotto l'ubbidienza de suoi Genitori. Perciò supplica umilmente l'insigne clemenza, e bontà di Vostra eccellenza degnarsi concedere la libertà di poter rimanere in sua casa alli paterni comandamenti, per le sudette ed altre importanti cagioni domestiche, per le quali non deve contravenire à quell'obligationi che l'impone la legge del sangue, e del suo dovere. E tutto lo riceverà à gratia singolare dalla Generosa, e Cristiana Pietà del Religiosissimo Animo di Vostra Eccellenza quam deus, (copia di) Supplica di Domenico Scarlatti (a Francesco Pacheco de Acuña, duca di Ascalona, viceré di Napoli)

(non firmata né datata, ma Roma, fine dicembre 1703) Archivio Albani, segnatura 2-29-155



Fausto Razzi

Quarant'anni fa , il noto compositore romano fu tra i fondatori del Conservatorio L'Aquila nel cuore

di Fausto Razzi

Sono stato all'Aquila l'ultima volta ai primi di ottobre del 2008, per un sopraluogo alla Basilica di Collemaggio, in vista della prima esecuzione di un mio lavoro per voci e orchestra, che ebbe poi luogo alla fine del mese. Dopo, mi è mancato sino ad ora il coraggio di tornare in questa città bellissima, dove ero stato per la prima volta quando avevo diciott'anni - e il ricordo è tuttora molto vivo - in una splendida giornata di agosto, per un'escursione sul Corno Grande. Un altro ricordo meno lontano nel tempo è quello del giorno in cui presi servizio al Conservatorio: era il dicembre del 1967, e in città c'erano almeno trenta centimetri di neve, tanto che il pullman aveva dovuto procedere con grande cautela sul valico di Sella di Corno (l'autostrada era ancora di là da venire).

All'Aquila ed alla Società dei Concerti sono poi legate alcune mie "prime", tra le quali quella di un lavoro da camera per gli 80 anni di Goffredo Petrassi e - al Ridotto del Teatro - quella dell'azione scenica

Protocolli, su testo di Edoardo Sanguineti. Sempre alla Società dei Concerti diressi il Gruppo 'Recitar Cantando', per la prima di una mia revisione dell'Euridice di Jacopo Peri.

Ma certamente per me L'Aquila resta legata all'esperienza del Conservatorio, dove ho insegnato dal '67 all'83, con un'interruzione di quattro anni - dal '74 al '77 - dovuta alla decisione di seguire al Conservatorio di Pesaro il direttore Gherardo Macarini Carmignani (che vi era stato trasferito), per continuare con lui l'esperienza didattica aquilana.

Il Conservatorio "Alfredo Casella" iniziò la sua attività nel 1967 (in quel primo anno come Sezione staccata del Conservatorio di Santa Cecilia), grazie all'impegno di Nino Carloni all'Aquila e di Bruno Boccia all'Ispettorato per l'Istruzione Artistica. Ricordo che l'avvocato Carloni era a tal punto interessato a che finalmente l'attività di un Conservatorio si affiancasse a quella della Società dei Concerti da lui fondata nei primi anni del dopoguerra, che molte persone furono da lui inviate nel territorio per informare della

imminente apertura della scuola di musica: ed infatti i primi ragazzi che si iscrissero al Conservatorio provenivano anche dai più sperduti paesi della Regione. Eravamo in tutto non più di dieci docenti, e il numero rimase ancora abbastanza contenuto per almeno altri due anni, il che permise al direttore di contare su un gruppo di collaboratori ristretto (quindi agile), molto coeso (anche politicamente) e soprattutto interessato a realizzare esperienze che consentissero di non riprodurre mentalità e schemi tipici degli altri Conservatori italiani; a tale situazione - già di per sé positiva - si aggiungeva la favorevole circostanza di poter agire in un organismo del tutto nuovo, privo quindi del peso di annose "incrostazioni".

Queste furono indubbiamente le premesse di un'azione didattica - basata su idee avanzate - che consentì di realizzare più di un'iniziativa interessante e di raggiungere una posizione di avanguardia, mantenuta per vari anni: ricordo accese e costruttive discussioni, che iniziavano in Direzione o in Biblioteca con alcuni docenti (in particolare Michelangelo Zurletti, Claudio Annibaldi e Giovanni Piazza), per continuare la sera nella trattoria di San Biagio (un ambiente molto familiare, che per i primi tempi mantenne un simpatico aspetto "paesano") e proseguire poi fino ad ore piccole nel Grand Hotel e del Parco, dove si aggiungevano anche altri intellettuali, come Walter Tortoreto (sempre molto vicino ai problemi del Conservatorio) e Nicola e Francescangelo Ciarletta.

Oltre che argomenti di carattere generale (tra i quali naturalmente in primo luogo la situazione politico/sociale estremamente "calda"), la discussione - specificamente per le questioni musicali - affrontava possibili, differenti impostazioni del piano di studi: per la composizione, ad esempio, convenimmo sulla necessità di evitare metodi e modelli astorici e di basare lo studio sull'analisi ed il "ricalco" dei procedimenti grammaticali e sintattici desumibili dalle forme musicali nelle varie epoche (da Guillaume de Machaut a Anton Webern). Per la storia della musica discutemmo a lungo sull'eventualità di partire dal presente per affrontare solamente in seguito la conoscenza del passato, ma la soluzione fu scartata, anche se a malincuore, per considerazioni di puro ordine pratico: ci si rese conto di non poter prescindere non tanto dai programmi ministeriali quanto piuttosto dai relativi, imm modificabili meccanismi di esame, formulati in base ad una visione che impediva di dare giusto spazio e rilievo proprio al pensiero del '900.

E' giusto dire che l'attività dei primi anni fu possibile grazie principalmente all'impulso impresso da Macarini, musicista di grande cultura e di altrettanto grande curiosità nei confronti di tutto ciò che si veniva modificando nella società. Era stato allievo di Al-

fredo Casella, e sua fu la proposta di intitolare il nuovo Conservatorio ad un compositore che, negli anni tra le due guerre, aveva fatto conoscere ai giovani musicisti quello che avveniva fuori d'Italia e di cui - a causa delle frontiere culturali del governo dell'epoca - non sarebbero altrimenti venuti a conoscenza. Era naturalmente molto attento alla letteratura musicale contemporanea, che egli stesso come pianista aveva contribuito a far conoscere negli anni del dopoguerra e che volle costituissero il corpus centrale della Biblioteca.

Ricordo anche interessanti discussioni sulle recenti conquiste dell'informatica, tra le quali naturalmente quelle in campo musicale, dei cui risultati cominciammo allora a venire a conoscenza. Non si preoccupava mai del fatto che le sue proposte fossero generalmente in contrasto con gli schemi di mentalità conservatrici o burocratiche (e anche qui va ricordata la preziosa presenza di Bruno Boccia al Ministero, senza la quale molte idee non si sarebbero realizzate).

In quegli anni, tra l'altro, si ebbe all'esterno la collaborazione con l'Accademia di Belle Arti (dove erano presenti Carmelo Bene, Mario Ceroli, Sylvano Busotti e Guido Strazza) e con il Teatro Stabile, e - all'interno - l'introduzione nel Conservatorio (in cui già era presente la Scuola Media) di un Liceo modellato su quello Artistico. A questo proposito ricordo un animato convegno a Santa Cecilia, a conclusione del quale la battaglia per l'inserimento del Liceo fu vinta nonostante la forte opposizione di molti docenti che provenivano da altri Conservatori (tra cui, con nostro stupore, Franco Donatoni).

Nel tempo - con l'aumento del numero degli insegnanti - questa opposizione divenne evidente anche all'Aquila, specialmente nei confronti della Scuola Media: la maggior parte dei docenti si rivelò infatti contraria a impiegare il proprio tempo per "far studiare musica a chi non sarebbe mai diventato musicista", ritenendo evidentemente che il compito di una scuola musicale dovesse limitarsi alla formazione di musicisti, e non al contrario affrontare anche la questione dell'educazione alla musica di coloro che poi avrebbero potuto costituire il pubblico dei concerti.

Un altro interessante collegamento si ebbe quando venne aperta la cattedra di Musica elettronica, che fu affidata a Franco Evangelisti, uno dei più importanti compositori del '900 e la cui prematura scomparsa ha privato senza dubbio Nuova Consonanza, l'associazione di cui era stato uno dei fondatori, del suo principale elemento propulsivo.

Figura di grande umanità e rara generosità unite ad un estremo rigore, non aveva un carattere facile, ma con lui avevo sempre avuto un rapporto di stima, amicizia ed affetto, che si rafforzò maggiormente in quegli anni aquilani, anche perché facevamo spesso



insieme il viaggio da Roma ed avevamo quindi modo di parlare a lungo non solo dei molti problemi del linguaggio musicale contemporaneo (sia rispetto alla composizione che alla diffusione), ma anche - per esempio - delle montagne abruzzesi, che amavamo entrambi.

Franco iniziò e volle poi proseguire con me una serie di contatti con la Facoltà di Fisica, ed in particolare con tre docenti interessati agli sviluppi dell'informatica in area musicale (Sergio Ravarino, Aldo Piccialli e Alberto Panatta), con i quali, oltre che all'Università, ci incontravamo poi spesso alla Mensa del Popolo (la quale - insieme alla già ricordata trattoria di San Biagio - divenne così il punto di incontro per intense e fruttuose discussioni).

Tra le molte esperienze di quei primi anni, val la pena ricordarne, in particolare, una, rivelatasi estremamente interessante e realizzata proprio nella Scuola Media del "Casella", con l'obiettivo di proporre agli studenti, fin dal primo anno, la conoscenza della musica del '900, per compensare in modo attivo l'abitudine preesistente, circoscritta al linguaggio tonale (e rafforzata poi dal tipo di esercizi imposti dallo studio dello strumento).

In questo quadro scrissi nel 1970 - su richiesta di Marcarini - Tre pezzi didattici per diversi organici e con differenti gradi di difficoltà, ma senza rinunciare minimamente al linguaggio degli altri miei lavori: il primo di questi pezzi (Studio per 20 esecutori) ha una durata di 5 minuti, un organico che comprende 2 oboi/ 2 trombe/ 2 fagotti/ 2 clarinetti/ corno // 2 pianoforti a 4 mani // 4 violini/ 2 violoncelli/ contrabbasso, e prevede solo difficoltà rapportate esattamente alle possibilità degli studenti a livello

iniziale: suoni in prima posizione per gli archi e - per tutti gli strumenti in generale - solo un limitato numero di interventi, non difficili dal punto di vista tecnico ma molto precisi: per fare un esempio, ad uno dei due esecutori del 1° pianoforte è richiesto di tenere abbassata una nota senza suonarla, mentre l'altro deve suonare con l'intensità prescritta la nota all'ottava superiore, per scoprire/ottenere la risonanza armonica. E, in effetti, il pezzo fu eseguito pressoché interamente da ragazzi della Scuola Media, quasi tutti della prima classe.

Lo scopo principale essendo dunque la familiarizzazione con alcuni aspetti del linguaggio musicale contemporaneo, e non volendo porre in alcun modo problemi di "solfeggio" (materia di cui lo studio era appena iniziato), adottai lo stesso criterio che avevo usato - ovviamente per altri motivi - in Musica n°6 per orchestra (scritta nello stesso anno): in tal modo ottenni due scopi: evitare ai ragazzi inutili difficoltà e al tempo stesso metterli di fronte al fatto che la realizzazione di un lavoro musicale poteva aver luogo anche secondo modi estranei al concetto di "battuta". In sostanza, ogni attacco doveva aver luogo in corrispondenza di uno dei "segnali" del direttore, i quali si susseguivano con cadenza del tutto irregolare (e quindi anche, in certo modo, imprevedibile): l'esecutore doveva attaccare il suono - per fare un esempio - al 4° segnale e tenerlo fino al 7°.

In questo modo era possibile ottenere che la concentrazione di ciascuno fosse indirizzata all'inizio principalmente sulla qualità dei modi di attacco, sull'articolazione e sull'estinzione del suono: in un secondo momento, sul risultato complessivo degli attacchi e sull'effetto ottenuto dall'alternanza e dalla

29 v 70

7° Saggio 29 maggio, ore 17,30 - Auditorium

Scuole di: ARPA - Ofelia Guglielmi; PIANOFORTE - Franco Medori;
 VIOLA - Lodovico Coccon; FLAUTO - Nicola Pugliese;
 CLARINETTO - Luigi Neroni.

MOZART

Concerto in la K 622

G. Di Carlo VI° anno

POZZOLI

Allegretto vivace, Adagio

M. Di Giulio I° S. M.

MOZART

«Tartina di burro»

R. Pelliccione P° S. M.

T. APRÈA

da Juvenilia:

Serenata

Arlecchino

R. Rancione I° S. M.

KABALEWSKY

Marcia, Canzone d'Autunno,

Schërzo

M. R. Principe I° S. M.

CORELLI

Preludio, Minuetto

SaraBanja, Corrente

F. Marulli II° anno

LAUREUX

Petite Berceuse

E. Rosati I° anno

KABALEWSKY

Valzer, «Clowns»

M. R. Memò I° S. M.

KABALEWSKY

Tema e variazioni

A. L. Bayardi P° anno

CORRETTE

Suite

D. Mangano II° S. M.

GROSSI

Allegro

GRANDIANI

Notturno

D. Manilla II° S. M.

BAROK

Pezzo infantile

M. R. Frenelpe I° S. M.

BAROK

Meditazione,

Canto polare,

Danza dell'orso

M. Ragnani III° anno

SCHUMANN

Pezzi fantastici op. 73

Andante, Vivace, Presto

A. Milone IV° anno

RAZZI

Composizione didattica per gli

alumni del Conservatorio de

L'Aquila

Oboe: W. Battiloro,

E. Mangano;

Tromba: G. Romano,

C. Galeati;

Fagotto: R. Ciccone,

F. Marulli;

Clarinetto: M. Paolucci,

G. L. Tarquini;

Corno: O. Tuccella;

Violino: G. Gaudieri,

A. Barone;

A. Di Marco, S. Servilio;

Violoncello: R. Angelini,

G. De Cicco;

Contrabbasso: A. De Laurentis;

Pianoforte: G. Cordeschi,

E. Parise,

C. Cervale, L. Giudizi.

Dirige: P. Gerasoli.

LE MUSICHE

ANTONELLO NERI - PLACET EXPERIRI 2

Violino	Carmine Gaudieri
Flauto	Donato Mangano
Oboe 1°	Walter Battiloro
Oboe 2°	Armandino Cassiani
Clarinetto	Massimo Paolucci
Fagotto	Giovanni Marulli

FAUSTO RAZZI - STUDIO PER 9 ESECUTORI

Clarinetto basso	Giacinto Di Carlo
Trombone 1°	Enzo D'Urbano
Trombone 2°	Angelo Tortora
Contrabbasso	Antonio De Laurentis
Percussione	Michele Jannaccone
	Giovanni Fiorelli
	Giovanni Tirabassi
	Umberto Romano
	Ciro Cocozza

16 dicembre 1970

sovrapposizione dei vari suoni: infine, sull'importanza che in un discorso musicale può avere il silenzio (inteso non come pausa ma come assenza di suono).

Di quell'esecuzione conservo una registrazione (effettuata durante i saggi dell'anno scolastico 1969/70) che, mentre lascia a desiderare dal punto di vista tecnico, può dare una precisa idea del risultato ottenuto: che fu assai notevole (anche perché

tutti i 20 esecutori si interessarono, si impegnarono e soprattutto si divertirono moltissimo per tutto il tempo dedicato alla concertazione), al punto che molti miei colleghi - cui feci in seguito ascoltare questa registrazione - pensarono si trattasse di un complesso di professionisti.

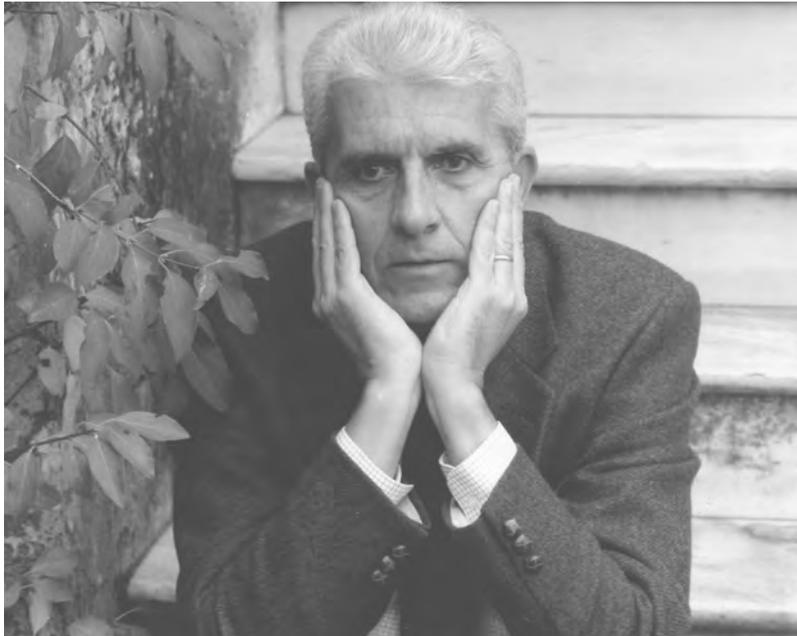
E qui non posso tuttavia fare a meno di notare che tutto questo avveniva ben quarant'anni fa, grazie alla lungimiranza di un direttore e all'impegno di alcuni docenti, e che quindi già allora era stata individuata la strada da percorrere, vale a dire l'improcrastinabile necessità per il Conservatorio di proporre un approccio immediato, continuo (e soprattutto attivo) alla musica del '900: un approccio non limitato a far conoscere sporadicamente quella letteratura mediante ascolti più o meno consapevoli, ma che attuasse un'organica partecipazione dei ragazzi in prima persona fin dai primi anni.

Se i Conservatori avessero proseguito su questa strada - o su strade analoghe - non ci troveremmo probabilmente nella preoccupante situazione in cui versa oggi la musica contemporanea, respinta ai margini dalla maggioranza degli interpreti (anche da quelli che si sono fatti conoscere eseguendola agli inizi della loro carriera), evitata dalle Istituzioni e rimossa dai media (grazie alle imposizioni del mercato). Circostanze che spiegano a sufficienza un fatto altrimenti incomprensibile, ossia la totale ignoranza di questa letteratura da parte del pubblico: se infatti si possono capire le ragioni per le quali si sentano distanti le persone adulte (ormai generalmente abituate ad ascoltare solo ciò che conoscono), tale distacco dovrebbe apparire assurdo nel caso dei giovani, i quali nella parte più significativa della produzione contemporanea troverebbero certamente il

riflesso dei problemi della società attuale.

Fatto ancora più assurdo, il distacco (per quanto mi consta: ma sarei lieto di essere contraddetto) appare cronico proprio nei Conservatori, dove i programmi - e quindi la conoscenza, la sensibilità e la mentalità (soprattutto degli studenti) - sono fermi in genere a Stravinskij, vale a dire ad un linguaggio di quasi cento anni fa e ormai storicizzato. Sarebbe quindi fallito il tentativo di far entrare in questo tipo

di scuole il concetto della necessità di ampliare la formazione culturale degli studenti, ed anzi si potrebbe quasi parlare di una regressione a quella visione "artigianale" degli studi musicali, tipica dei Conservatori all'inizio del '900 (e già allora inattuale, in prospettiva), in base alla quale si riteneva - salvo eccezioni, ovviamente - che compito dei docenti fosse quello



di fornire allo studente esclusivamente i mezzi per poter dominare lo strumento.

In altre parole (anche per esperienza personale, sulla base di alcuni seminari che ho tenuto in questi anni) mi sembra che ci si preoccupi pochissimo sia di dare allo studente quelle conoscenze - non solo musicali - che gli sarebbero necessarie nel momento di entrare nella società, una volta conseguito il diploma, sia di formare docenti in grado di avvicinare al suono ed alla musica il mondo esterno (in particolare quello estremamente ricettivo dell'infanzia in età pre-scolare, cui generalmente la musica viene invece purtroppo proposta mediante l'ascolto di banalità tipo Zecchino d'oro).

E tale indifferenza appare tanto più inammissibile in un tipo di Scuola che in anni recenti ha ottenuto l'equiparazione al Livello Universitario e può fregiarsi del nome di Scuola di Alta Formazione Artistica e Musicale. Una Scuola che però non si preoccupa poi troppo se i giovani diplomati conoscono poco o niente del pensiero musicale contemporaneo, e si trovino quindi in una condizione che potrebbe essere paragonata a quella di neolaureati alla Facoltà di lettere o di neodiplomati all'Accademia di Belle Arti, cui i nomi - rispettivamente - di Pasolini e Sanguineti o di Burri e Fontana risultino del tutto sconosciuti.



Edoardo Sanguineti a colloquio con Fausto Razzi

AVANGUARDIA E COSCIENZA DAL PASSATO

di Edoardo Sanguineti

Fausto Razzi compie ottant'anni. Music@ gli dedica un doveroso omaggio riproponendo una bella intervista, apparsa sulla Nuova Rivista Musicale Italiana, che gli fece Edoardo Sanguineti, con il quale il musicista ha avuto una lunga ed intensa collaborazione, condividendo ideali artistici e di impegno, e mettendo in musica alcuni suoi testi.



Molte volte, parlando del tuo lavoro, della tua formazione, della tua vita, ti ho sentito fare il nome di Petrassi. Mi ha sempre colpito la fedeltà e l'ammirazione che dimostri al tuo maestro, e che non è mai venuta meno, nel tempo. Mi piacerebbe che tu incominciassi spiegando

quali sono stati i tuoi rapporti con lui e con le sue creazioni musicali, e che cosa significhi, oggi particolarmente, per il tuo lavoro, la sua figura di compositore.

Mi reputo molto fortunato per aver avuto la possibilità di stu-

diare con Petrassi: chi di noi è stato suo allievo sa che non si è trattato solo di uno studio non accademico: ho appreso soprattutto un metodo, potrei dire uno stile di comportamento, nei confronti del 'mestiere' di compositore e, quindi, della musica. Da un lato il rifiuto di ogni atteggiamento 'da artista', dall'altro la necessità di

una coscienza autocritica, unica base per un lavoro coerente. Gli fui presentato dall'insegnante di contrappunto, qualche mese prima dell'esame di accesso al corso superiore: gli mostrai tutto il bagaglio dei lavori scolastici, che esaminò con attenzione: poi mi chiese se non avevo qualcosa di mio da fargli vedere: avevo portato, malgrado il consiglio contrario del mio maestro, un lavoro molto hindemithiano, che fu considerato con assai maggior interesse. E ricordo anche una lezione nella quale, anziché quello che mi aveva chiesto ("qualcosa" per quartetto d'archi), gli avevo sottoposto un lavoro per violino e violoncello: Petrassi non lo volle esaminare, affermando che si sarebbe anche potuto trattare di un lavoro interessante, ma che mi era stata chiesta un'altra cosa: e mi pare che questo episodio sia sufficientemente indicativo del metodo di lavoro di cui dovevamo impadronirci. Dei cinque anni trascorsi nella sua classe (tre al Conservatorio e due all'Accademia) ho tuttora un ricordo vivissimo, per la possibilità di un discorso non circoscritto alla musica, i cui problemi comunque - la dodecafonia, Darmstadt, il panserialismo e così via (che Petrassi viveva in prima persona) - erano sempre analizzati con un 'distacco molto partecipe', se così si può dire. Non è che in quel periodo abbia avuto occasioni di frequentarlo, a parte le lezioni, e non so se altri l'abbiano fatto: nei suoi confronti ho sempre avuto una sorta di soggezione, che sono riuscito a superare solo molti anni dopo. Oggi Petrassi è per me non solo il maestro, ma un amico con cui discutere i problemi della musica (e non), e a cui far ascoltare i miei lavori: anche se ovviamente la mia poetica è distante dalla sua, non tanto per l'ovvia differenza di linguaggio quanto per le differenti modalità secondo le quali si svolge nel tempo la struttura sonora. Un'ultima annotazione: a

proposito di Petrassi si usa spesso in questi ultimi tempi il termine, un po' sbrigativo, di 'decano'. Che Petrassi si trovi a essere il più anziano dei compositori è però solo un'annotazione anagrafica: più importante è ricordare che questo musicista, oggi assai più giovane di molti quarantenni, è l'autore degli otto concerti (più il Frammento), del Coro di morti e di Noche oscura.

Nella tradizione musicale, alla quale fai riferimento, la musica dell'età barocca occupa un posto nettamente privilegiato. È stata ed è per te oggetto di studio, di ricerca, di riflessione. Com'è nato questo interesse, e come si colloca, nella tua esperienza, la relazione tra la tua produzione e i tuoi studi sulla musica antica?

Non è la prima volta che mi viene posta questa domanda. Non è facile rispondere. C'è indubbiamente un rapporto tra gli interessi musicali in senso lato e le scelte dell'operare 'creativo', quanto al modo di usare i materiali sonori (tra cui, certo, la voce). Il mio interesse per la letteratura vocale (non del barocco, ma del primo Seicento: questo è infatti il periodo di cui mi sono sempre occupato) risale ai primi anni Cinquanta. In seguito due incontri sono stati particolarmente impor-

tanti: Petrassi (di cui ricordo, tra le altre, una lezione - per la quale potrei anche usare il termine 'emozionante' - sul Lamento della Ninfa di Monteverdi) e Franco Maria Saraceni, che nel 1958 mi chiamò come vicedirettore del Coro dell'Università di Roma: il suo modo di interpretare la polifonia tardo-cinquecentesca (con un atteggiamento del tutto libero da quelle rigidità che caratterizzavano e caratterizzano tuttora le esecuzioni di 'musica antica') hanno segnato in modo definitivo la mia successiva ricerca. Approfondendo la lettura di quelle opere mi resi conto che, se gli interpreti di lavori di epoche più vicine erano in genere attenti a cogliere il senso degli interessi compositivi di ogni autore, ciò non avveniva per la musica del primo Seicento: sfuggivano (e tuttora sfuggono) le motivazioni di quei compositori, ovvero di un momento fondamentale, una svolta rotale di linguaggio e di mentalità: in sintesi, non si coglie il segno connotativo di una sensibilità nuova, 'moderna'. Devo anche aggiungere che un altro motivo di interesse è dato dalla constatazione che il manierismo - come credo sia giusto definire quel periodo, proprio per distinguerlo dal barocco (e accettando la definizione che Hauser dà del manierismo per la letteratura e l'arte figurativa del '500) - presenta molte analogie con quanto





avviene oggi. In sintesi, ridare energia alla parola, divenuta spesso un pretesto per far musica, valersi della ricerca degli altri intellettuali per realizzare il rinnovamento (per gli spazi gli architetti, per la parola i poeti, e così via), riconoscere in sostanza negli altri la propria stessa ricerca e vedere come gli altri hanno affrontato nel loro campo i medesimi problemi: questo - secondo me - avveniva anche nel '600, quando tutto era messo in discussione, nell'intento di rompere la perfezione raggiunta nell'ultimo periodo rinascimentale e di tener conto dei cambiamenti dovuti all'apertura verso strati sociali diversi. Beninteso, si tratta di analogie (poiché nulla si ripete): ma - proprio in quanto compositore - mi pare evidente che nella prassi interpretativa della letteratura della prima metà del Seicento non venga affatto colta la profonda differenza rispetto sia all'ultimo Cinquecento sia al tardo Seicento: quella differente attenzione che costituisce il punto centrale della ricerca dei compositori della "seconda pratica", ossia la stretta interdipendenza tra parola e musica. Le interpretazioni ritenute filologiche sono in realtà centrate sui soli aspetti musicali del problema (anzi, in genere, sono interessate esclusivamente ad una limitata ricerca sul suono): Monteverdi invece, nella lettera ad Alessandro Striggio del 7 maggio 1627, affermava con grande chiarezza che "l'immitatione [deve] trovare il suo appoggiamento sopra alle parole et non sopra al senso della clausola", ossia sulla interpretazione del testo e non sulle caratteristiche puramente musicali. Quanto al rapporto con la mia specifica 'creatività', vorrei fare anzitutto due considerazioni: primo, non è un caso che l'unico testo 'antico' proposto in un mio lavoro sia un frammento del Tasso: secondo, penso che i critici, nell'analisi di questi processi interni, insistano

un po' troppo su certe intuizioni, che poi diventano formule di comodo (vedi, per esempio, il discorso sempre ricorrente sul rapporto tra il Petrassi degli anni '30 e '40 e la scuola vocale romana del tardo Cinquecento e del Seicento). Comunque è possibile, per fare un esempio, che il nucleo della mia idea di come affrontare un testo dal punto di vista compositivo (vale a dire la necessità di renderlo comprensibile) sia legato in modo assai stretto al mio rapporto con gli autori dell'epoca monteverdiana. E anche possibile che la sinteticità, ovviamente non solo grafica, della scrittura del primo Seicento - lontana dalle ridondanze della successiva epoca barocca (con il che, beninteso, non intendo dare un giudizio di valori) - abbia influenzato una mia tendenza all'essenzialità, che parallelamente però venivo sperimentando con Petrassi. Da sempre poi mi sono interessato a tutto quello che, come nell'opera monteverdiana, presenti una solidità e una chiarezza strutturale (e non una semplificazione); il che significa, ovviamente, che ritengo necessaria fondamentale la presenza di una struttura (un'affermazione che potrebbe apparire superflua, ma non lo è affatto, dato che molti compositori operano in altre direzioni). Per quel che riguarda il rapporto tra musica vocale e strumentale, mi pare che in altre epoche, da quando gli strumenti hanno acquistato una dignità pari a quella delle voci - e a differenza di quanto avviene oggi - non si siano mai verificate dicotomie di rilievo tra i due tipi di produzione: voce e strumenti suonavano nel Seicento allo stesso modo; così nel Settecento, così anche nell'Ottocento, quando le amplificazioni della tecnica vocale imposte dalla retorica del melodramma provocavano a loro volta negli strumenti modificazioni analoghe. I guai sono cominciati nel nostro secolo: le trasformazioni linguistiche hanno trovato in

genere abbastanza presto un atteggiamento conseguente nella mentalità dello strumentista, che ha adeguato la sua tecnica alle nuove necessità (anche se a tratti la sensibilità ottocentesca riaffiora ancora nel modo di proporre le opere strumentali del Novecento): la tecnica vocale invece non si è certo adeguata al nuovo, almeno fino agli ultimissimi anni, e sempre come fatto eccezionale. Per cui, da un lato, c'è l'uso acritico di una vocalità vecchia, basata unicamente sul 'vibrato' e sulle vocali, dunque incoerente con i nuovi linguaggi, sia per il fatto di proporre un tipo fondamentalmente indifferenziato di suono, sia per la sua intrinseca, inaccettabile disattenzione al testo (nel melodramma la 'storia' è più importante della singola parola, l'ascolto sintetico più di quello analitico); dall'altro, assistiamo a tentativi - a volte motivati solamente da un intento provocatorio - di lacerare in un modo purchessia tale stato di cose: il risultato mi pare si sia comunque tradotto in due tipi, opposti, ma egualmente improduttivi, di 'accademia'.

Vorrei che adesso chiarissi, con qualche larghezza, il tuo pensiero nei confronti del teatro musicale, e più in generale, se vuoi, intorno al trattamento delle voci, nell'esperienza della musica contemporanea, e nei tuoi lavori, in primo luogo, ed intorno al problema, assai complesso, e fondamentalmente irrisolto, tra musica e spazio. L'esigenza di ripensare le strutture spaziali, nell'esecuzione musicale, drammatica e no, è molto forte, e ricorre e si rinnova con insistenza, ma le proposte efficaci rimangono molto rare. Che fare?

Credo che sia necessaria una svolta radicale: se penso ai tanti progetti innovativi, per esempio all'idea di suono/spazio formulata da Edgar Varèse e Frederyk Kiesler

circa quarant'anni fa (un capanone a spazio centrale per il pubblico, attori e cantanti che agiscono in una specie di corridoio/passarella al centro della sala o lungo il suo perimetro, proiezioni anche sul soffitto, suono amplificato per mezzo di diffusori sistemati ovunque), se penso alla loro idea di eliminare l'azione 'sul palco' (da guardare), per sostituirla con un 'teatro nel centro', da vivere con partecipazione, e considero la produzione anche più recente, proposta quasi sempre negli spazi e nei modi più tradizionali, mi sembra evidente che i compositori non riescono a uscire da un'idea, da un modello, in sostanza da una mentalità che è tuttora quella del melodramma. Le proposte di questi ultimi anni sono state, fondamentalmente, di due tipi: il primo, che risulta in superficie apparentemente avanzato, non riesce a dissimulare l'impostazione conservatrice di fondo. E non intendo riferirmi alla maggiore o minore 'modernità' del linguaggio adottato dal compositore: non si tratta infatti di essere 'neotonali' o meno (benché certamente questo tipo di scelta influenzi la fisionomia generale della proposta), quanto piuttosto di avvalersi o no di una serie di elementi propri, come dicevo, della tradizione del melodramma: il modo di rapportarsi al testo (e dunque la struttura generale), i procedimenti mediante i quali

viene raccontata la storia, la stessa idea di dover raccontare una 'storia': infine (e di conseguenza) la fisionomia della vocalità adottata: con il risultato, in sostanza, di far apparire già vecchia qualsiasi proposta. Nel secondo caso il compositore si serve di mezzi più aggiornati, quelli offerti dall'informatica, con soluzioni che al primo ascolto possono apparire più attuali: ma anche qui la maggior parte di questi lavori rientra - per

dello melodrammatico' è presente per vari aspetti, il più evidente dei quali è l'attenzione sempre rivolta al 'canto', quasi che la voce, altrimenti usata, non sia altrettanto stimolante dal punto di vista fonico ed espressivo. Ricordo di aver letto tempo fa un giudizio di Wolfgang Sawallisch, secondo il quale oggi "mancano opere giuste per le voci": il giudizio dovrebbe essere ribaltato, poiché occorrerebbe semmai denunciare l'assenza di

voci giuste. Ma è chiaro che per una mentalità conservatrice esistono solo opere 'giuste': quelle legate alla tradizione del melodramma, che impiegano cioè una vocalità funzionale solo a quel repertorio e a quello stile (benché, proprio dal punto di vista stilistico, quella vocalità - così come viene normalmente usata - sia ormai inascoltabile anche nel contesto che le è congeniale, dal momento che alla retorica insita nel melodramma si sovrappone



Fausto Razzi con Goffredo Petrassi

l'uso del medesimo tipo di retorica - nel modello descritto sopra: e, proprio perciò, si dimostra ancor meno coerente, in quanto utilizza strumenti 'nuovi' secondo schemi e modelli tradizionali: a queste due categorie appartengono anche, ovviamente, i compositori di area 'non colta' che si cimentano con l' 'opera'. E non prendo nemmeno in considerazione quei lavori in cui la musica viene drasticamente ridotta a banale 'commento'. In genere il 'mo-

spesso quella, assai banale, del cantante) . Non si deve dimenticare che la musica, a differenza della poesia (che per sua fortuna può anche essere letta mentalmente), ha bisogno dell'interprete: e, nel caso della musica vocale, del cantante: nel quale non è cresciuta (generalmente parlando) la consapevolezza della necessità di proporre interpretazioni stilisticamente differenziate, come è accaduto invece per la prosa: dove al tipo di recitazione



di attori attenti solo al suono della loro voce (e ne esistono tuttora numerosi esempi, soprattutto fra personaggi 'eccellenti') si affiancano per fortuna numerose proposte di una lettura 'non recitata', o meglio, 'non recitante': e con questo - semplificando al massimo un discorso assai complesso - voglio intendere una recitazione che non metta in evidenza solamente gli aspetti esteriori, ma il significato profondo del testo. Come ho già avuto occasione di rilevare in un mio intervento sui rapporti tra letteratura e musica nel Novecento (al convegno organizzato a Roma da Asor Rosa circa due anni fa sul tema Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo), per rendersi conto della 'pericolosità' rappresentata dagli interventi del cantante basta appunto pensare, per analogia, ad un attore che legga un testo tuo o di Elio Pagliarani secondo vecchi modelli di recitazione. La situazione è quindi molto grave, in quanto il lavoro del compositore è normalmente affidato a interpreti che, analogamente agli attori cui accennavo prima, sono attenti solamente al suono della propria voce: per di più tutto questo avviene in una società nella quale qualsiasi cantante d'opera viene tuttora collocato su un livello più alto rispetto a quello, per esempio, di Cathy Berberian o di Mina. Il teatro musicale non dovrebbe basarsi sulla presenza, tradizionalmente intesa, della sola musica: e come nella musica strumentale 'silenzio' e 'rumore' sono normalmente, strutturalmente accettati, allo stesso modo si dovrebbe accettare la presenza della voce e del suo 'suono/rumore', non certo però passando dal 'canto' a quella sorta di banale 'recitazione parlata' (ereditata dal verismo) che alcuni compositori ancora richiedono. È chiaro tuttavia che una partitura che non utilizzi esclusivamente il canto (una 'partitura di voci') conterrebbe troppo poca

'musica' per chi attualmente gestisce gli spazi musicali e troppa per chi gestisce i teatri di prosa. Ma anche qui la ragione di questo atteggiamento da parte degli organizzatori va ricondotta alla mentalità corrente, la quale, per quanto riguarda il rapporto testo/musica, accetta solamente soluzioni tradizionali e rifiuta le altre, perché non le comprende. Le scelte di chi guarda al passato si riflettono, com'è ovvio, anche nell'uso dello spazio scenico e negli apporti della regia: riprendo anche qui un concetto espresso nel mio intervento al Convegno di Roma, nel quale ipotizzavo una musica essenziale, un suo essenziale intervento su testi altrettanto essenziali e, infine, uno spazio anch'esso essenziale: dove 'essenzialità' non significa rinuncia alla complessità ma alla ridondanza. Questi, credo, dovrebbero essere gli obiettivi di una ricerca che - per comodità - possiamo definire 'di avanguardia', ma che in realtà rappresenta per me l'unica ipotesi di lavoro possibile e storicamente proponibile. Io penso appunto a più canali (parola, suono, immagine) che si svolgono con un cammino parallelo ed autonomo, in assoluta parità, senza che mai uno di essi prevarichi l'altro: il tutto, ovviamente, tenuto insieme da una struttura organizzata dal compositore. È il problema che ho affrontato nei miei due lavori su testi tuoi, Protocolli e Smorfie. Secondo me non si riflette abbastanza sul fatto che la musica, con il teatro e il cinema, è l'unica forma di pensiero artistico che alteri il tempo personale. Mentre le altre (pittura, scultura, architettura, la poesia letta individualmente) si adattano al tempo individuale di lettura, la musica, il teatro e il cinema si muovono con un tempo scandito da altri: se questo tempo non è 'complesso' (musical, canzone o film non d'arte) l'approccio è naturalmente più facile: altrimenti può addirittura respingere. Si può aggiun-

gere che il cinema, pur essendo una forma d'arte che altera il tempo personale, ha comunque - rispetto al teatro ed alla musica, ovviamente quella eseguita dal vivo - la possibilità di essere riproposto nella stessa, identica forma, tutte le volte necessarie perché ce ne si possa appropriare. Teatro e musica sono invece forme mobilissime, poiché è impossibile non alterarne il microritmo ogniqualvolta le si voglia riproporre. La necessità di considerare tutto questo - un'esigenza che, ripeto, ritengo basilare per un teatro che non sia semplicemente 'di ritorno' - non sembra però costituire l'obiettivo primario di coloro che producono 'opere': probabilmente c'è il timore di apparire perdenti (per lo meno nell'immediato) di fronte alle realizzazioni spettacolari provocate dal culto dell'immagine e legate al modello televisivo. Un modello che nasce in ultima analisi da un'imposizione di mercato, e cui pare proprio non si possa fare a meno di riferirsi, benché il riferimento comporti inevitabilmente una serie di problemi, poiché la televisione e il cinema utilizzano effetti grandiosi, e richiedono all'occhio di muoversi con grande velocità, mentre il teatro dovrebbe basarsi sull'essenzialità, sulla presenza di un ritmo complessivo per l'occhio e l'orecchio, sul rigore formale, sull'assenza di 'retorica del grandioso'. Coerente conseguenza di tutto questo è appunto l'uso tradizionale dello spazio scenico: il regista infatti non può intervenire sul parametro che gli sarebbe proprio, ossia la parola, la quale invece dipende, nell'ordine, dalle scelte del compositore, del cantante e del direttore (e per quanto riguarda gli ultimi due, qualche volta l'ordine è invertito): quindi si trova costretto ad agire sull'immagine e ad 'inventarsi' una serie di interventi, generalmente mutati dal modello televisivo o pensati in concorrenza ad esso: interventi che, sovrapponendosi alla strut-

tura testo/suono ideata dal compositore, ottengono risultati spesso inutili, a volte addirittura negativi. Ci sono certamente alcune importanti eccezioni, ma le varie soluzioni nascono comunque per lo più da una concezione dello spazio scenico che si oppone ad ogni idea di essenzialità e che in ogni caso rappresenta un pesante condizionamento per qualsiasi tentativo di lasciare spazio all'immaginazione. Penso a un passo dalle Lezioni americane di Calvino: "quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la 'civiltà dell'immagine'? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?. Se dunque la mentalità del regista non sembra in genere capace di scardinare queste radicate consuetudini, la soluzione potrebbe essere individuata - forse - nell'alternativa di collaborare con chi è abituato a lavorare unicamente nello spazio, per esempio un coreografo. Una spazializzazione interessante in quanto essenziale richiederebbe però l'apporto di un coreografo eccezionale, che sappia passare da soluzioni tradizionali a forme aperte, per comporle, scomporle e ricomporle. L'architetto dovrebbe poi progettare uno spazio di estrema flessibilità e collaborare con specialisti per realizzare un'amplificazione che tenga conto di necessità diverse. In sostanza, ogni parametro dovrebbe essere 'pensato' al massimo, per non cadere nel pericolo dell'inutile. I primi a non avvertire questo pericolo e l'improduttività di una simile dipendenza dalla routine (o, comunque, la necessità di una decisa opposizione a tale stato di cose) sono proprio i compositori: di conseguenza, poiché manca uno stimolo, non esiste nessuna

forma di dialogo con chi potrebbe essere interessato a progettare spazi e soluzioni di diverso tipo. Non è un caso che sia stato distrutto lo spazio progettato da Le Corbusier per il padiglione Philips all'Expo di Bruxelles del '58. Non è un caso che non esista più quello progettato da Renzo Piano per il Prometeo di Luigi Nono. Non è un caso che non sia mai stato realizzato il progetto con il quale Sacripanti vinse nel 1965 il concorso per l'Auditorium di Cagliari: un progetto che nasceva dal ripensamento del concetto di spazio teatrale dopo l'ascolto alla Fenice di un lavoro di Cage/Cunningham, che aveva portato Sacripanti a rendersi conto dell'incoerenza tra quello spazio e quella proposta: il suo progetto - tacciato di avvenirismo - è tuttora avanzatissimo ed entusiasmante e non si limita a prospettare una soluzione a pareti mobili ma addirittura la possibilità di una 'reinvenzione' volta per volta. Penso che queste rimozioni

possano esser prese come emblema di un certo modo di procedere, tipico di tutti coloro che, per mancanza di coraggio e per desiderio di non rischiare, si rifugiano nella comoda nicchia della 'tradizione'. I progetti di Varèse e Kiesler, il Poème électronique di E. Varèse (imposto da Le Corbusier alla Philips, che avrebbe preferito un lavoro di Walton), il Prometeo di L. Nono e Die Schachtel di Evangelisti testimoniano infatti non solo l'insofferenza per spazi e situazioni tradizionali, ma l'individuazione di nuove soluzioni: non è quindi un caso che la mentalità conservatrice delle varie istituzioni sia intervenuta mettendo da parte o riportando drasticamente a un aspetto tradizionale situazioni ben altrimenti interessanti. Certo, per avere la possibilità di ridiscutere l'intero problema sarebbe necessario far incontrare linee di ricerca (di spazio, suono, gesto, luce) che convergono di norma secondo modi tradizionali.

Mi domando quali siano gli architetti interessati: anziché costruire strutture costose ma effimere come quella per il Prometeo (che tuttavia dimostra come per Nono gli spazi tradizionali erano ormai insopportabilmente inadeguati) non sarebbe meglio battersi per uno spazio 'diverso', non provvisorio, magari riproponendo il progetto Sacripanti?

Ci sono due questioni, distinte ma connesse, che potresti affrontare, dopo quanto hai detto, utilmente. Da un lato, mi piacerebbe conoscere il tuo pensiero intorno alle condizioni presenti del rapporto tra 'musica colta' e 'musica popolare' (posto che questa distinzione, così formulata, ti sembri convincente). D'altro lato, ma massimamente in congiunzione con questo problema, vorrei che tu mi dicessi quello che pensi intorno all'uso dei materiali verbali in



Fausto Razzi con Aldo Clementi



entrambi i livelli musicali ora indicati, quello 'colto' e quello 'popolare'.

In una serie di trasmissioni dedicate mesi addietro da Radio Tre alla musica 'popolare' in genere (e a quella dei cantautori in particolare) era stato affrontato dagli addetti ai lavori il problema della struttura musicale della canzone e della sua 'rigidità', constatando di conseguenza la necessità, per gli autori delle parole, di operare all'interno di queste precise limitazioni strutturali (parlavano di una 'mascherina' entro cui muoversi). È chiaro che niente di tutto ciò esiste nella musica contemporanea colta (quella che da molti viene oggi generalmente definita, in modo improprio, 'classica'). E uso il termine colta (e non 'cosiddetta colta', come ama fare chi pensa in tal modo di strizzare l'occhio all'altra area) con piena coscienza del significato di questo termine: dai primi anni del nostro secolo proprio il linguaggio musicale colto ha fatto uso sia di ritmi sempre più complessi sia dell'assenza di ritmo; ha utilizzato il rumore, ma ha compreso l'importanza strutturale del silenzio; ha impiegato frequenze al di fuori di quelle determinate da convenzioni secolari; ha indagato sul suono, ha lavorato dentro al suono: sono queste appunto le conquiste di un pensiero musicale complesso ('colto', appunto) che ha operato e opera mediante riferimenti, accostamenti e confronti con quanto è stato elaborato durante tutto il secolo (e viene elaborato tuttora) in altri campi di ricerca. Direi che la differenza è solo questa: tra complessità e semplificazione (cosa ben diversa dalla 'essenzialità'), tra informazione complessa e informazione semplificata, tenendo ben presente un concetto che pure dovrebbe essere chiarissimo: la complessità non esclude la presenza di una grande forza espres-

siva, proprio perché non nasce solo dall'emozione, dall'intuizione, dall'improvvisazione, dal caso, ossia da atteggiamenti e situazioni che molti ritengono invece esser gli unici elementi in grado di produrre 'espressività'. La musica complessa non esclude poi, ovviamente, l'esistenza dell'altra, così come la complessità del linguaggio di un libro non esclude l'immediatezza del linguaggio giornalistico. Ma, per chiarire meglio, vorrei fare due considerazioni: 1) ribadire che la differenza non può essere ridotta a una questione di durate, come ho sentito spesso affermare da esperti di musica 'popolare' (e come sosteneva anche Guccini nel convegno che ho citato): una canzone è come è per la sua struttura (che è adeguata alla sua funzione) e non certo perché è breve, così come un giornale è sempre un giornale, che abbia otto pagine o che ne abbia trentadue: le Sei Bagatelle Op.9 per quartetto d'archi di Anton Webern rappresentano una fondamentale conquista del pensiero del nostro secolo, eppure durano in tutto circa tre minuti e mezzo; 2) premesso che, nella società attuale, la circolazione della musica complessa è piuttosto difficile, si può osservare che in un settore abbastanza ampio della produzione 'colta' più recente c'è un'evidente propensione alla omogeneizzazione, al livellamento, alla cancellazione delle differenze (anzi, degli 'steccati', come si usa dire): in una parola, una tendenza alla contaminazione. A questo proposito penso si tratti di un procedimento ricorrente, che non va certo giudicato in modo negativo in sé, a patto però che non si risolva (come invece generalmente avviene ora) nel modo meno interessante e stimolante, vale a dire semplificando e livellando 'verso il basso', nella convinzione di ottenere un facile successo di pubblico, se non addirittura a causa dell'incapacità di realizzare un

pensiero complesso. Credo quindi che dovremmo ripensare al corretto significato del termine 'cultura', usato in questi ultimi tempi in ogni occasione, e spesso con grossi fraintendimenti, a volte di chiaro segno strumentale. Cultura dovrebbe significare, secondo me, capacità di conoscenza, quindi di saper riconoscere, di aver coscienza delle differenze (di spessore, di livello, di complessità, di funzione sociale, di collocazione storica); e dunque la possibilità di dare ad ogni esperienza il suo giusto valore e la sua dignità, senza per questo cedere alle lusinghe della tendenza al livellamento, alla confusione infine, che rende possibile il mantenimento di una situazione ambigua, dunque contraria costituzionalmente alla conoscenza. E rendersi conto delle differenze, saper riconoscere i diversi spessori delle proposte (ognuna delle quali, beninteso, ha diritto di esistenza) significa però avere anche ben chiaro il fatto che la 'cultura' non è necessariamente rappresentata dal famoso tenore, dal celebrato direttore d'orchestra o dal 'grande' attore; significa anche saper distinguere tra la proposta di Nono e quella di Battiato, senza per questo negare l'importanza del quotidiano, e dunque di tutte quelle esperienze e proposte conosciute e seguite da una parte considerevole della società. Nello stesso ordine di idee si colloca anche la pretesa di portare la proposta in spazi che risultano inadeguati (non tanto dal punto di vista acustico/architettonico, quanto da quello ideologico), o addirittura di confondere tali spazi: e come non avrebbe alcun senso intitolare a L. Nono il luogo ove si svolge il Festival di Castrocaro, non avrebbe senso intitolare a D. Modugno il costruendo Auditorium romano; così come non hanno alcun senso certe scelte di commistione (ideate da qualche istituzione con una lunga storia alle spalle): si tratta infatti di scelte che - eludendo il compito di un'attenta,

puntuale informazione sulla letteratura contemporanea - tradiscono solamente l'opportunistico desiderio di proporre a un pubblico 'giovane' l'immagine di un'attenzione al 'nuovo', che vorrebbe essere aggiornata, ma che in realtà è solo superficiale). Sfugge il fatto che ogni azione, ogni proposta ha un suo luogo: come la Scala è il luogo dove vengono proposte opere (ed è già un nonsenso il fatto che vi si possano rappresentare lavori contemporanei), così il Palasport è ormai anche il luogo ove si può ascoltare una star' in concerto' con un'annotazione: non è detto che le opere presentate alla Scala siano tutte di buona qualità, mentre è possibile che al Palasport trovi spazio un gruppo rock di qualità elevata: quindi la Scala non è certo in sé il luogo di opere alte', né è automatico che al Palasport si eseguano lavori 'bassi': semplicemente, non ha senso eseguire Puccini al Palasport o Battiato alla Scala. Che poi siano stati fatti tentativi in entrambi i sensi, è un dato contingente, che permette tuttavia di rendersi conto del grado di confusione cui accennavo prima. Oltretutto una simile operazione non è affatto necessaria, perché sia l'opera che il rock hanno i loro spazi: anche se l'industria (per realizzare un controllo economico altrimenti difficile da attuare) ha provveduto a eliminare i grandi spazi in cui negli anni Settanta i giovani si incontravano per ascoltare musica: spazi che probabilmente erano più 'giusti' di quelli nei quali oggi il rock e i giovani sono stati ingabbiati. Tra parentesi, il progetto di Sacripanti cui ho accennato prima proponeva uno spazio adatto a ogni tipo di manifestazione: era quindi avanzato anche da questo punto di vista. Tornando al tema del rapporto tra testo e musica, molti intellettuali (che con la loro ricerca e la loro produzione mostrano di muoversi su posizioni assai avanzate) non sono in grado

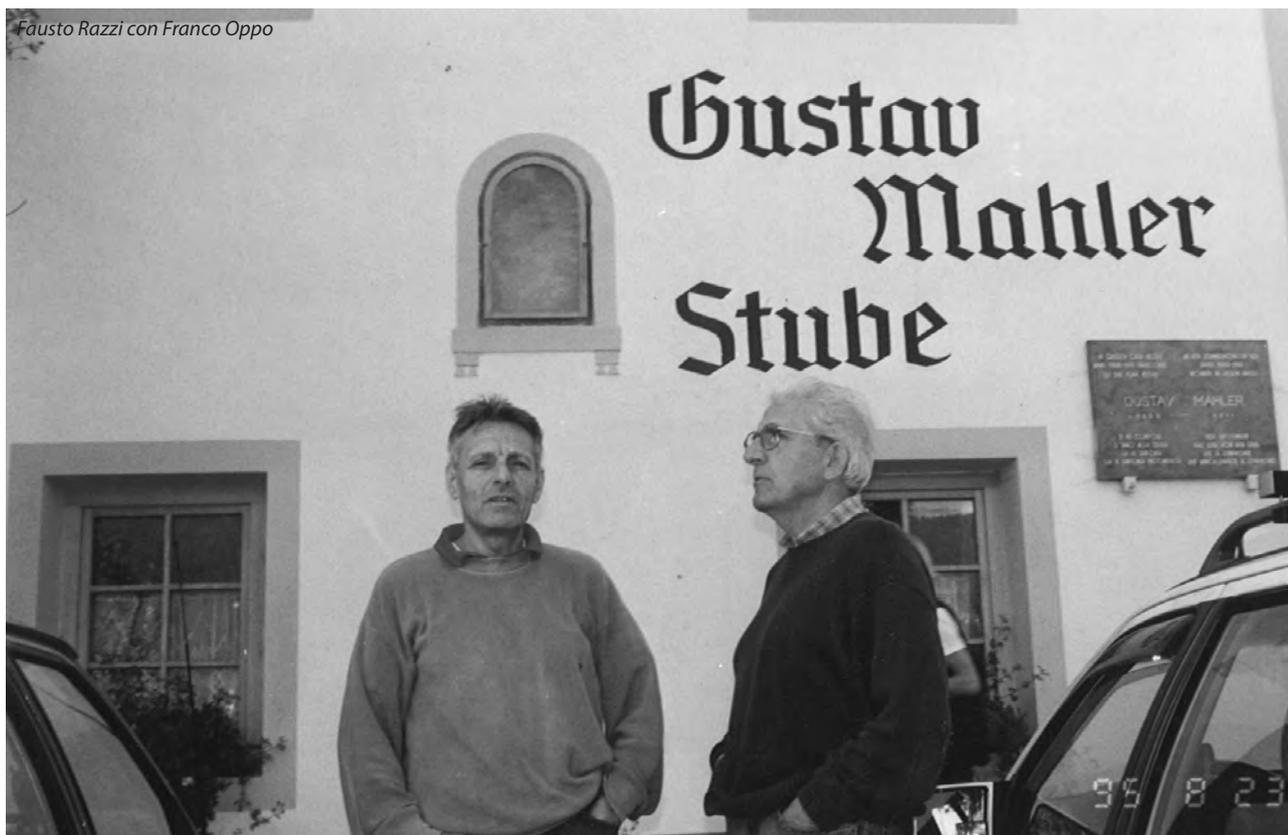
di notare le analogie di percorso nei paralleli lavori di musica 'complessa', anzi, nel caso di lavori musicali basati sui loro testi (se sono scrittori,/poeti), mostrano addirittura di essere incapaci di cogliere la distanza che separa la propria ricerca da musiche pensate secondo modalità tuttora saldamente, ideologicamente ancorate all'uso di stilemi (quando non addirittura di cascami) tradizionali, oppure scritte secondo un'ottica che le subordina completamente al testo, riducendole - come accennavo sopra - a banale 'commento'. E si potrebbe rilevare come, nei lavori validi, tra testo e musica sia sempre esistito un rapporto paritetico: certo, agli inizi del '600 - con la nascita della 'nuova musica' - Monteverdi stabiliva il principio basilare della "seconda pratica" dichiarando che "l'oratione [doveva essere] padrona dell'armonia e non serva": tuttavia l'apoditticità di questa sua affermazione va ascritta alla volontà di enunciare con forza un necessario cambiamento di segno rispetto al passato. Nella musica colta le relazioni strutturali tra testo e musica possono essere realizzate con la più ampia libertà: ma qui vorrei toccare un altro aspetto del problema: per molti compositori il rapporto parola/suono/significato viene considerato una questione in certo qual modo 'privata': nel senso che il testo, che certamente stimola e condiziona la nascita e la fisionomia del lavoro compositivo (e ne costituisce ovviamente la ragione profonda), viene fatto pervenire all'ascoltatore in modo molto più sfumato, essendone proposta una funzione diversa, quella di una sorta di 'chiave di lettura' del lavoro musicale: nel quale quindi, affinché il significato complessivo possa essere comprensibile, non è necessario che la parola in sé sia esattamente percepibile. Per quanto mi riguarda ho sempre pensato invece che la 'comprensibilità' sia una condi-

zione necessaria, del tutto inscindibile dalle ragioni che inducono ad affrontare un testo poetico: in definitiva penso che arrivare a una recitazione comprensibile - il che non significa riproporre una recitazione tradizionale - sia una necessità primaria per un approccio corretto: infatti, anche quando nei miei lavori ho attuato uno 'scardinamento' delle modalità di lettura (considerando le caratteristiche foniche degli elementi che costituiscono il testo medesimo), ho comunque sempre tenuto conto anche del significato.

La tecnologia musicale ha, negli ultimi decenni, arricchito enormemente le possibilità del linguaggio sonoro, modificando i modi di produzione e i modi di ascolto. Penso ai grandi e fecondi problemi connessi alla musica ex machina, intesa in senso molto lato: dall'uso del microfono, poniamo, all'impiego del computer. Che cosa pensi, di questa così complessa tematica?

Non ritengo possibile che il compositore si disinteressi delle trasformazioni prodotte dalla tecnologia: si tratta infatti di un rapporto che è sempre esistito, poiché non si può certo limitare all'informatica un concetto così ampio come quello di tecnologia. Questa infatti, anche nel passato, ha sempre posto una serie di problemi con i quali il pensiero musicale ha dovuto confrontarsi: e non si può certo prescindere dalla conoscenza dei mezzi che essa offre, proprio per poterli utilizzare al meglio. Fra questi mezzi giustamente tu citi, per la nostra epoca, il microfono e il computer, e proprio per le nuove strade che, grazie ad essi, si sono aperte al linguaggio musicale. Ma vorrei partire da una considerazione: il compositore ha sempre operato su due fronti, tra di loro interdipendenti: da un lato, con un'elaborazione astratta (che immagina

Fausto Razzi con Franco Oppo



ed organizza strutture di suoni); dall'altro, adattando il suo progetto ai mezzi di cui può disporre, nell'intento di realizzare una coerente corrispondenza tra i due momenti. Tuttavia - benché l'aspetto pragmatico (un elemento indubbiamente importante, perché stimolo all'immaginazione) si sia spesso rivelato un ostacolo per il progetto, a causa della inadeguatezza dei mezzi - mi pare evidente che questi ostacoli non abbiano impedito ad alcuni compositori di 'vedere lontano', ben al di là delle difficoltà che gli strumenti momentaneamente frapponavano alla realizzazione della struttura immaginata. La mia impressione è che oggi invece si veda un pò troppo 'da vicino': mi limito a due esempi, sul problema dello spazio. Il primo riguarda il radiomicrofono, mediante il quale, per esempio, l'attore può rendere distintamente percepibile la sua voce da qualunque punto del palcoscenico. Ma poiché in genere l'amplificazione avviene grazie a

una coppia di altoparlanti posta ai lati del boccascena, il pubblico - che 'vede' il movimento, ma 'sente' solo attraverso gli altoparlanti - perde del tutto la sensazione dei differenti punti dai quali recita l'attore. Lo spazio, in sostanza, viene totalmente annullato dall'amplificazione: si mantiene lo spazio visivo ma non quello auditivo. Questa perdita (ovvero, la perdita della fisicità del suono) è, almeno per ora, lo scotto che gli attori hanno pagato. Si deve perciò sperare che accorgimenti tecnologici meno semplificati consentano di riacquistare elementi basilari quali, appunto, spazialità, profondità, movimento. Secondo esempio: vari anni addietro (mi pare nel '77) Nuova Consonanza propose alla Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma una serie di lavori elettronici: la diffusione del suono fu realizzata in quell'occasione (su progetto di Vittorio Consoli) mediante l'installazione di centoventisei altoparlanti, montati su una struttura a cupola di forma semi-

sferica: suoni diversi potevano provenire da differenti, predeterminabili e modificabili punti della cupola, avvolgendo e coinvolgendo completamente il pubblico. E ricordo che ci fu grande interesse per questo esperimento, il primo del genere in Italia. In Francia le ricerche su questo tipo di emissione sono proseguite e proseguono tuttora. Da noi invece ci si è in genere orientati sulla simulazione dello spazio, resa possibile dall'informatica: ma si tratta solo di 'qualcosa di simile' a quella totale immersione nel suono direzionato ottenuta con il progetto Consoli: tant'è vero che, anni dopo, Nono ha immaginato il suono del suo Prometeo secondo una linea fondamentalmente collegabile all'idea di Consoli: ed il fatto che nessuno si sia ricordato di quel precedente la dice lunga su come vadano le cose. La questione si collega ovviamente a quanto dici a proposito delle nuove, diverse forme di ascolto che si sono presentate proprio in relazione alle differenti situazioni

che la tecnologia permette di realizzare: ma qui vorrei riprendere quello che dicevo prima, sul fatto cioè che oggi il compositore vede i problemi un pò troppo 'da vicino'. A me pare che la musica elettronica (o elettroacustica, se ci si vuole riferire alla produzione più recente) non abbia in genere finora prodotto una letteratura di ampio respiro, perché l'attenzione è stata di norma posta in genere sulle possibilità offerte da un software sempre più sofisticato (manipolazioni, campionamenti, strutturazioni, interventi vari: e non parlo delle difficoltà costituite - per molti - dalla necessità di dover scegliere tra le infinite potenzialità del mezzo). Non mi pare si sia riflettuto abbastanza sul fatto che nell'organizzazione di questo suono ci si può ovviamente avvalere di procedimenti mutuati dalla scienza o dalla matematica (com'è poi sempre avvenuto, da Machaut a Webern, per riprendere una frase cara a Franco Evangelisti): a patto però che il pensiero musicale (inteso in senso lato) non rinunci al suo ruolo affidando le scelte esclusivamente agli automatismi che quei procedimenti comportano. L'esilità della maggior parte della computer music (quanto a spessore qualitativo, in senso musicale) ha portato per esempio ad una sorta di repulsione nei confronti dei lavori per solo nastro (oggi pare quasi impossibile concepire un lavoro in cui il nastro non sia accompagnato da qualche strumento che interagisca dal vivo). Ma, paradossalmente, tale repulsione viene ascritta al tipo di ascolto (un pubblico 'costretto' a fissare la propria attenzione su altoparlanti im/posti di fronte), e non invece - come sarebbe logico - alla qualità dei lavori. E, per quanto riguarda tale presunta 'costrizione', ho avuto più volte occasione di far rilevare che il problema di ascoltare una struttura sonora senza vedere la fonte che la produce è stato risolto da

secoli nella letteratura organistica, per la quale si realizza veramente un puro ascolto di suono.

Intorno alla posizione dell'intellettuale, e dell'artista, nel sociale e nel politico, oggi si discute pochissimo, e, di solito, non se ne parla nemmeno più. Tutti i dibattiti intorno all'impegno sono scomparsi, nel complesso, senza lasciare traccia. Resta comunque, ineliminabile, il problema del significato dell'esperienza musicale, nelle condizioni storiche attuali, nel presente che viviamo. In che senso si può discorrere, oggi, di un 'impegno' storico del musicista? E come si articola, nell'uso dei testi, nelle strutture dei suoni?

Parlare del sociale? mi sembra di riferirmi a idee di epoche lontanissime. Non perché io non ritenga tuttora necessario l'impegno (direi anzi che si tratta di una questione vitale, e questo vale per il musicista come in genere per chiunque, specialmente in un periodo come quello che stiamo vivendo). Ma per il fatto che, se mi guardo intorno, mi pare che gli intellettuali (e tra essi, in particolare, i musicisti) siano oggi impegnati in tutto, fuorché nel sociale. Dirò di più: mi pare che questo tipo di impegno non venga avvertito come un dovere importante, ma scomodo (cui in fondo è bene sottrarsi), ma che - nell'idea/alibi dell'individualismo - sia addirittura ritenuto doveroso il disimpegno. E mi pare che i musicisti ci riescano benissimo, a disimpegnarsi, dal momento che nessuna battaglia li ha visti riuniti, nemmeno quella per riaffermare i propri diritti alla SIAE o la propria volontà di partecipare in prima persona alla discussione sulla migliore utilizzazione del costruendo Auditorium romano. Non parliamo quindi delle battaglie che dovrebbero essere combattute per ragioni di più ampio respiro:

presenza e diffusione della musica nelle scuole, conoscenza della musica tra gli intellettuali, opposizione al potere delle multinazionali (le quali in nome del profitto hanno pressoché eliminato la musica di pensiero dagli spazi che le erano propri ed hanno imposto inoltre sui media l'opinione, ormai generalizzata, che l'unica produzione contemporanea sia quella musicalpopolare) Una battaglia, in sintesi, per la stessa sopravvivenza della nostra musica. Il fatto è che gli atteggiamenti più diffusi sono la pavidità e l'opportunismo, quest'ultimo vissuto come il vero, serio impegno del momento. E con questo credo di avere in parte già risposto alla tua domanda. Quanto all'impegno nel proprio specifico lavoro: c'è quello, per così dire, 'del mestiere': ogni lavoro dovrebbe nascere da una motivazione, da una necessità, e dunque ogni momento, ogni passo di questo lavoro dovrebbe essere accuratamente considerato, nell'intento di proporre la migliore soluzione possibile. C'è poi l'impegno nella scelta dei temi (e specialmente dei testi, nel caso di musica vocale): in sintesi - perché il discorso sarebbe senza dubbio assai complesso - posso dire che non mi hanno mai interessato quei lavori che mostrano un loro credo - anche politico - in modo troppo 'esibito': voglio dire, per spiegarmi meglio, che per il mio pezzo più esplicito, in senso politico appunto ("e chi è passato resta per memoria", scritto in ricordo di Armando Gentilucci), ho scelto il testo della tua 'Ballata del lavoro': e si tratta di un testo indubbiamente politico, che non si presenta però 'con bandiere e tamburi'.

*(Nuova Rivista Musicale Italiana.
N. 1 - Gennaio/Marzo 1999.
Per gentile concessione)*

RESPONSABILITÀ

Il Segretario generale del Quirinale, dott. Donato Marra, rispondendo dalle pagine del 'Corriere della Sera', ad una precisa domanda rivoltagli da Milena Gabanelli e relativa al suo stipendio, ha precisato che il suo ammontare è di Euro 330.000 netti (540.000 lordi), argomentando che tale stipendio è da mettere strettamente in relazione alla 'responsabilità' del suo incarico. Niente da obiettare. Il dott. Marra riveste un incarico importante e delicato e, di questi tempi agitati, addirittura indispensabile, benedetto oseremmo dire. Dunque sia ben compensato. Ma allora, per Marchionne, che ha alle sue dipendenze alcune centinaia di migliaia di dipendenti, il cui futuro dipende anche dalla sua politica industriale e dalle sue capacità imprenditoriali e manageriali, quale dovrebbe essere lo stipendio annuo, in rapporto alla sua 'responsabilità' industriale? Altissimo, come siamo sicuri egli stesso si sarà dato, con l'avallo del consiglio di amministrazione. Ma se, per sua 'responsabilità' ben retribuita, come giusto che sia - anzi 'irresponsabilità', l'azienda dovesse andare gambe all'aria, di quanto gli andrebbe decurtato lo stipendio? Si sa quanto guadagna ma non si sa quanto perderebbe se commettesse un gravissimo errore. Non si sa e non si saprà mai. Comunque la cronaca recente ci racconta di grandi manager che non hanno mai pagato per i propri errori. Proseguiamo. E un rappresentante del popolo, sempre in base alle sue responsabilità, quale stipendio dovrebbe avere? Giusto stipendio per servire il paese nel migliore dei modi, per il periodo di rappresentanza popolare. Quello dei nostri rappresentanti può definirsi giusto? A detta di molti, lo stipendio dei rappresentanti del popolo, altro che giusto, è esagerato ed ingiustificato, dato che risulta essere il più alto di tutti i rappresentanti del popolo, nei paesi europei. Perché maggiore è la responsabilità di quelli italiani? No davvero. Lo spettacolo che, ogni volta in cui viene ripreso il Parlamento, danno al popolo che li ha eletti, è vergognoso, per comportamento e per assenteismo (se Brunetta fosse riuscito ad alzarsi in punta di piedi per vedere meglio tale spettacolo, forse avrebbe evitato di insultare intere categorie di lavoratori mal pagati!). Ed anche, diciamo, per la assoluta inutilità, essendo invalsa l'abitudine di non investire i rappresentanti del popolo, delle decisioni governative. Di conseguenza, il loro compenso, che è da considerarsi comunque sopravvalutato, anche

qualora avessero effettivamente una responsabilità, risulta, data la situazione, davvero uno spreco per le casse pubbliche. Non scendiamo più in basso, a valutare l'ammontare degli emolumenti in rapporto con le responsabilità di quanti sono eletti nelle amministrazioni periferiche dello Stato (Comuni, Province, Regioni). Le cronache quotidiane ci rimandano dati relativi a compensi che risultano offensivi, salvo quelli di qualche figlio di capo - 'impegnato in progetti sociali' - e, di conseguenza, adeguati. E i magistrati? Anche i magistrati hanno grandi responsabilità e per questo sono, tutto sommato, giustamente retribuiti. E, dulcis in fundo, gli statali? Il sindacalismo di altri tempi, per aumentare la forza contrattuale, ha voluto riunire sotto la medesima etichetta infiniti comparti statali non assimilabili: l'impiegato di un qualunque ufficio con il personale medico e paramedico, ed anche con gli insegnanti, i quali, a giudicare dai loro stipendi, di responsabilità ne hanno davvero poca, quasi nessuna. @

Donato Marra, Segretario generale del Quirinale



Tre casi di ordinaria anomalia

B.B.C? No , Italia

In Italia succedono cose che altrove, come alla BBC, secondo la vulgata di un tempo, sarebbero addirittura impensabili. I casi della Biennale, della Fondazione Ravello, e del consulente per la musica di Palazzo Madama dove, evidentemente, s'è deciso di aprire una discoteca.

B come Baratta: Paolo Baratta, che succede a se stesso alla presidenza della Biennale di Venezia, per volere del ministro Giancarlo Galan, e l'appoggio manifesto di oltre tremila intellettuali italiani e stranieri che hanno aderito ad una sottoscrizione lanciata da un quotidiano veneziano. E qui la massoneria non c'entra, come si potrebbe pensare. C'entra solo il valore di una persona, della quale, dopo ben due mandati non consecutivi, la Biennale veneziana ritiene di non poter fare a meno, per un altro quadriennio.

Il problema della successione a Baratta s'era già posto alcuni anni fa, alla scadenza del primo mandato di Baratta nel 2004. Anche allora, il semplice nome Baratta era per tutti garanzia di buona amministrazione e di successo per l'importante istituzione culturale con sede a Venezia. Sostenne Baratta anche il polemico Sgarbi, convinto che a Baratta non potesse che succedere Baratta; e, infatti, anche lui si battè per Baratta, di nome Gianni, allora potente presidente della Fondazione Toscanini, della Parma dove regnava il ministro Lunardi. Poi, invece, si optò per una terza persona, fra i due Baratti. E Baratta Paolo tornò a Roma, nel consiglio di amministrazione delle Ferrovie dello Stato, noto ente culturale italiano, e, contemporaneamente, alla presidenza degli 'Amici di Santa Cecilia' ed alla presidenza della Filarmonica romana, salotti 'chic & trend' della capitale; mentre di Baratta Gianni si sono perse le tracce, uscito dalla Fondazione Toscanini. A reggere le sorti della Biennale, arrivò un esterno, un industriale veneto, anzi veneziano. Poi, battuto alle elezioni il governo Berlusconi dal governo Prodi, Baratta tornò alla Biennale, per un secondo quadriennio, a partire dal 2008, ora in scadenza. Ma, prima che il mandato scadesse effettivamente, il breve ministero del nuovo governo Berlusconi, retto da Galan, candida alla successione di Baratta, Giulio

Malgara, proveniente dal mondo della pubblicità, dunque estraneo al mondo degli 'impegnati'. Ma è chiaro che la designazione di Malgara era solo di facciata, perché nei fatti Galan voleva confermare Baratta. Come si fa a chiamare una mondina specialista in canti di lavoro, per il posto di protagonista nella donizettiana 'Maria Stuarda', alla Scala? A Galan, del resto, che voleva il ministero dell'Agricoltura gli hanno dato quello della Cultura - ma qui c'era almeno la rima.

Il nuovo ministro Ornaghi, forte del parere espresso da Galan, ha riconfermato Baratta, Paolo, alla Biennale per i prossimi quattro anni. E la massoneria non c'entra neanche questa volta. Del resto perchè dovrebbe? Mica Baratta è fratello massone! Vale solo la statura culturale del presidente riconfermato e la buona amministrazione dimostrata nei precedenti mandati. Il problema si porrà nuovamente alla fine del terzo mandato: si riuscirà, almeno allora, a trovare un sostituto dell'insostituibile Baratta, anche cercandolo su tutta la terra? Noi siamo convinti che anche allora Paolo Baratta succederà a Paolo Baratta.

All'indomani della riconferma di Baratta, è stato dato il benserivito al direttore della mostra del cinema, Muller, invisibile a Baratta, ma si è detto: per opportune ragioni di 'discontinuità' - al suo posto è stato nominato Barbera, senza aspettare ventiquattr'ore.

B come Brunetta. Renato Brunetta interrotto il suo mandato di ministro, è stato nominato presidente della Fondazione Ravello, per i meriti accumulati durante la reggenza del suo importante dicastero, dal quale non ha perso occasione per scagliarsi con tutta la veemenza possibile, contro i dipendenti pubblici, contro i precari - secondo Lui 'l'Italia peggiore' - contro il mondo della cultura e dello spettacolo - 'io i teatri li chiuderei tutti; artisti:



tutti sfatigati, mandateli a lavorare; fossi stato io al posto di Tremonti, il Fus non l'avrei mai rifinanziato' ed altre idiozie, tutte offensive.. Ora con tutte queste premesse cosa ci fa a Ravello, oltre che per il matrimonio con la sua Titti, celebrato l'estate scorsa? Avranno pensato a lui, dopo aver letto nella sua lista di nozze 'due colonne con capitelli corinzi'? Oppure vogliono far fallire la fondazione che si trova in quella cittadina baciata dalla natura, che ospita uno storico festival, ospitato a sua volta in luoghi magici, legati alla storia della musica, e che ora vanta anche un auditorium, costruito da Oscar Niemeyer? Brunetta, ha fatto fuori l'altro candidato, Pippo Baudo, con il piglio che tutti gli riconosciamo, a seguito delle sue apparizioni pubbliche, ed ha già deciso: la fondazione non dichiarerà fallimento – benchè abbia accumulato debiti intorno ai 750.000

Euro (andrà a bussare a Tremonti? forse non sa che non è più ministro e che ora i soldi deve chiederli a Passera?); l'edizione 2012 del 'Ravello Festival' si farà, lui ha già pronto il titolo; vi impianterà un centro di formazione cultural/ musicale e vi chiamerà a collaborare tutti i premi nobel viventi, fra i quali egli si muove con grande disinvoltura, ed alla medesima altezza - senza soggezione intendiamo - essendo stato molte volte lì per meritarselo, quello per l'Economia, anche se non gli è stato ancora assegnato. Non durerà molto, certamente non quanto Baratta Paolo.

Come Canessa. Francesco Canessa, invece, dura ancora. Già critico musicale de 'Il Mattino', ma ancora collaboratore di 'Repubblica', già Sovrintendente del San Carlo di Napoli, a più riprese, come anche dello Sferisterio, pluripensionato, è tuttora in piena attività nonostante abbia superato anche gli Ottanta (appena cinque di più). Ce lo ha ricordato un breve passaggio televisivo, in occasione del 'Concerto di Natale' dal Senato della Repubblica, affidato quest'anno all'Orchestra del Teatro Verdi di Salerno e a quello 'scalmanato' di Daniel Oren, che ha eseguito Bellini, Verdi, ma anche Gershwin e Ravel (Bolero). Oren e la sua orchestra si sono esibiti gratuitamente, e in occasione del concerto sono stati raccolti, fra i 'poveri' senatori, 42.000 Euro devoluti al reparto pe-

diatrico del Policlinico Umberto I di Roma. Ma che ci faceva Canessa lì seduto nei posti d'onore? Lo rivela il sito del Senato. Canessa, l'ex sovrintendente e tuttora giornalista, è 'Consulente culturale per la Musica del Senato' – immaginiamo non a titolo gratuito; e se sbagliamo, ci piacerebbe essere ripresi!- nella presente legislatura, come due legislature fa, saltando quella del Governo Prodi. Ma che ci fa un consulente per la musica al Senato, dove oltre il concerto di Natale, c'è il silenzio più bieco? Comunque alla preziosa

consulenza di Canessa sono da ascrivere, nell'ultima legislatura, la presente, lo sbarco al Senato del grande genio Giovanni Allevi, poi dei Solisti veneti con Scimone e Bocelli e, infine, dell'Orchestra di Salerno, con un programma che giudicare bislacco è gentile. Ci vuole davvero una grande fantasia per simili scelte. Una domanda sorge spon-

tanea: che cosa è successo durante la presidenza Bertinotti? Non ci pare vi fosse un sostituto di Canessa. Ricordiamo solo un concerto, quello diretto da Michele Campanella, e con il coro di Santa Cecilia che esegui l'Inno di Mameli in una trascrizione davvero esilarante e la 'Petite messe solennelle' di Rossini interrotta bruscamente a poco più di metà perché più lunga della durata prevista del concerto televisivo. Ma nessuno lo sapeva? Canessa l'avrebbe fatto?

Ora Canessa è tornato con Schifani ed il governo Berlusconi e ne vedremo sicuramente delle belle; l'età di Canessa non conta, conta la classe. Durante le feste natalizie, Canessa dalle pagine napoletane di Repubblica, ha denunciato una grave anomalia del Consiglio di amministrazione del San Carlo di Napoli: l'incarico di vicepresidente affidato dal sindaco De Magistris al consigliere, presidente della Camera di Commercio. A Canessa è sfuggita, invece, l'unica vera anomalia di quel consiglio di amministrazione: la presenza al suo interno di Nastasi, direttore generale dello Spettacolo e per anni commissario del teatro – evidente il conflitto di interessi - nel quale ha trovato lavoro anche per sua moglie, Giulia Minoli, figlia di Giovanni.@



Auditorium di Oscar Niemeyer a Ravello



Restituire competitività alla cultura Proposte per ritrovare il primato

Nella recessione si dovevano mettere i conti a posto, e ora è necessario preparare la crescita. La crisi, tuttavia, è anche l'occasione per una riforma delle abitudini morali e mentali capaci di sprigionare creatività, la voglia di rischio e competitività, soprattutto in questa società «post-industriale», nella quale le conoscenze servono non più soltanto ai livelli degli imprenditori - come al tempo della borghesia storica - ma anche in quelli intermedi, per cui le distinzioni fra materiale e immateriale si fanno problematiche, in un intreccio che non riguarda più solo un'élite. Siamo in guerra e sotto il fuoco l'azione si concentra sui meccanismi di difesa e attacco, ma subito dopo c'è altro a cui pensare? I meccanismi economici bastano alla ripresa?

Con l'arrivo al governo di borghesi meritevoli e sobri - riemergono le virtù repubblicane - si attende un messaggio che comprenda istruzione, cultura, ricerca e informazione. Sarebbe deludente se, dopo «con la cultura non si mangia», seguisse «della cultura si tace». Il taglietto a Beni culturali di quattro milioni di euro, andati alle carceri, non fa dimenticare le assunzioni e altri recuperi avuti dal competente ministero, ma non siamo ancora alla svolta che da tempo attendiamo: l'inserimento della cultura nella strategia del Paese: una nuova filosofia della produzione, per valorizzare il capitale umano.

A lenire i guai, se non le disperazioni, aiuterebbe apprezzare cose insolite: conoscere una città ignota e vicina, ascoltare suoni come quelli di un'arpa, gustare un nuovo sapore, camminare per riabituarsi a pensare, esercitare la calligrafia, divenire registi di un proprio spettacolo mentale leggendo un romanzo dell'800, conoscere le teorie indimostrate di un astrofisico, lavorare il legno, sprofondare nel cammino dell'umanità...

Attività mentali variegata servono a scollarci dalla depressione ma anche a produrre meglio cose funzionali e belle, capaci di imporsi sul mercato, come ha fatto Steve Jobs, eroe della conoscenza, della tecnologia e dell'estetica applicati alla produzione di cose quotidiane. Siamo più vicini al Rinascimento che alla Rivoluzione industriale. Ma ce ne siamo accorti?

Spetta a un governo come questo - nonostante l'invidia dei partiti: «occupatevi soltanto di economia!» - affrontare il problema posto, non tanto in generale ma come si pone oggi in Italia, dove cultura e turismo compongono il settore che meglio ha retto alla crisi. La cultura è una ciliegina che serve a ornare torte in tempi floridi oppure studiare seriamente, comprendere un testo in modo utile, avere notizie

affidabili e perfezionarsi oltre ogni ostacolo sono presupposti essenziali di uno sviluppo duraturo? Per la borghesia critica la cultura era come una religione; per il ceto medio, un optional?

Si menziona sovente il merito: è la cultura in senso umanistico, scientifico, tecnico e comunicativo. Dunque, quale è oggi il ruolo della conoscenza nel fare, della creatività nel produrre, dell'invenzione nel competere? Vale ancora l'idea marxista che subordinava ogni sovrastruttura alla struttura o la riproduzione di una società complessa è un sistema - etica protestante e spirito del capitalismo... - dove tout se tient? Per essere lungimiranti bisognerebbe immaginare e favorire un'emulsione di praticità e sapienza capace di sollevarci dalla decadenza e di condurci all'oraziana aurea mediocritas.

La Costituzione pone cultura, ricerca e patrimonio paesaggistico, storico e artistico fra le priorità della vita patria e pertanto al di sopra di ogni altro fare. Vantiamo inoltre un immane patrimonio culturale. Eppure i ministeri che curano ambiente, patrimonio culturale e turismo sono sempre stati in coda agli altri e fra i più colpiti da tagli, mentre permangono i privilegi della casta, la grandeur di 131 caccia-bombardieri ultracarri e i privilegi tributari della Chiesa. Quale trasversale contraddizione! Fino a ora l'Italia non ha conosciuto una politica per la cultura. Mai si è stabilito un rapporto fecondo tra il produrre servizi e cose e la coltivazione della mente. Godere spiritualmente e produrre efficacemente sono, oramai, momenti alterni di uno stesso esprimersi della vita, se vogliamo elevarci non soltanto come animali ma anche come uomini, secondo l'ordinamento della Repubblica democratica e secondo la religione che ci vede immagini di Dio.

Il patrimonio culturale italiano, accumulato in tre millenni densi quanto i milioni d'anni dell'evoluzione, va disgregandosi: specialmente il paesaggio, macinato ogni giorno da orrido cemento e boschi incongrui, e i monumenti e le rovine, danneggiati dal degrado paesaggistico ed esposti a intemperie e a sismi, privi come sono di mantenimento. In quale condizione lasceremo questi beni al globo, noi che siamo stati il gioiello dell'universo? I crolli cadenzati a Pompei misurano lo stato della conservazione, mentre a Ercolano fino ad ora sono mancati, perché la manutenzione lì è stata garantita, seppure da un cittadino britannico munifico... Serve dappertutto una manutenzione normale e parca, al posto di vistosi e costosi restauri. Oggi il ministero dispone per questo compito un terzo dei fondi che riuscirebbe a spendere in un anno (500 milioni circa). Questo patrimonio illustra il ruolo cardinale svolto dalla Penisola in Occidente, con primato assoluto e ininterrotto tra IX secolo a. C. e XVII d. C., quando venne il turno di altri luoghi del mondo. Se un indiano o un cinese vuole capire i caratteri dell'Occi-



dente - utili per intendere l'Asia per contrasto - deve visitare la nostra patria. Ma quando vi atterra poco capisce della nostra storia, perché il pochissimo che spieghiamo è tarato ancora sulla borghesia storica, ormai nel sottosuolo. Bastano i gloriosi volumi del Touring Club, ottocenteschi Baedekers in italiano? Non converrebbe un limitato finanziamento annuale dello Stato per fare degnamente figurare la Penisola su Internet? Non è venuto il momento di studiare il contributo dei privati alla gestione del pa-

trimonio pubblico immobile al fine di utilizzarlo per conservarlo e comunicarlo? Soltanto il patrimonio culturale sfugge alla micidiale concorrenza mondiale e soltanto il terziario ha possibilità di espandersi, come ha scritto Abravanel in Regole.

(*Corriere della Sera*, 13 gennaio 2012)

Andrea Carandini

**Presidente del Consiglio superiore per
i Beni culturali**

APPELLO

Al Signor Ministro per i Beni e le Attività Culturali
Prof. Lorenzo Ornaghi

Roma, 27 Gennaio 2012

Illustre Signor Ministro,

noi musicisti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Le rivolgiamo un caloroso appello affinché Lei possa ridare voce a tutti i musicisti italiani revocando il comma 1 dell'Art. 3 della Legge n. 100 del 29 giugno 2010, che nega loro l'espressione musicale al di fuori delle Istituzioni di appartenenza.

Le attività di lavoro autonomo, già regolate dal Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro, venivano consentite solo previa autorizzazione della propria Istituzione e per prestazioni di alto valore artistico e professionale, fatti salvi, comunque, il principio del non aggravio economico e delle esigenze produttive delle Fondazioni liriche e sinfoniche.

La Legge 100, che viene recepita dal mondo della musica - artisti, interpreti, appassionati, professori e studenti di Conservatorio - come una punizione non meritata, vieta solo a noi musicisti italiani l'attività concertistica e cameristica mentre nel resto d'Europa e nel Mondo i nostri Colleghi, dipendenti come noi di Istituzioni musicali, continuano ad esibirsi in tutti i contesti musicali, compresi i teatri italiani.

La libertà di essere artisti anche al di fuori dalle istituzioni di appartenenza è nel mondo riconosciuta come elemento indispensabile di motivazione e accrescimento professionale, caratteristiche che, riportate all'interno dei Complessi artistici, donano nuova linfa e vigore per ottenere sempre più brillanti successi e riconoscimenti internazionali. Senza dimenticare che, in questo momento difficile per tutti, queste attività andrebbero maggiormente valorizzate e sostenute, non solo per il loro alto contenuto culturale ma anche perché spesso permettono alla musica classica di raggiungere territori e ceti sociali che altrimenti ne verrebbero esclusi.

Signor Ministro, sicuri della condivisione dei nostri obiettivi artistici, culturali e sociali rimaniamo in attesa di una Sua positiva risposta.

I Musicisti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Mi unisco all'appello di Santa Cecilia affinché venga meglio regolamentato il comma 1, art 3 legge 100. Una regolamentazione in materia di permessi artistici è assolutamente indispensabile; esistono anche altri gravi problemi per le fondazioni liriche, per cui ne va della loro esistenza, come ad esempio il CCNL non rinnovato dal 2001.

Francesca Colombo
Sovrintendente Teatro del Maggio Fiorentino

Incaute affermazioni in una intervista al Corriere

Ministro Ornaghi, che ne sa delle fondazioni liriche?

di Pietro Acquafredda

Interrogato da Paolo Conti, il neo ministro risponde anche sulle fondazioni liriche, sulle quali occorre intervenire, afferma, perché non è possibile che 'appena cinquemila addetti e 14 fondazioni' siano destinatari di 200 milioni di fondi statali. Una banalità ripetuta tante volte, sulla quale ci sarebbe molto da dire. Noi proviamo a farlo..

Enti Lirici. Cambierà qualcosa anche lì? Si ironizza spesso su 'indennità spade' e su antiche stratificazioni... ha chiesto Paolo Conti in una articolata intervista al nuovo ministro per i beni e le attività culturali del governo Monti, Ornaghi, pubblicata dal Corriere della Sera, in data 23 gennaio 2012. "Ho ottenuto uno spostamento della legge delega a fine dicembre 2012. Ma è chiaro che in un contesto come l'attuale, qualcosa dovrà cambiare in un settore di appena cinquemila addetti e 14 fondazioni liriche che assorbe 200 milioni annui di fondi statali e che raddoppiano aggiungendo quelli locali". Banale, innanzitutto, la domanda di Paolo Conti, giornalista, altrove molto informato e preparato. L'indennità spade - esilarante, come alcune altre - ci vuole molto poco per cancellarla dai contratti integrativi delle fondazioni liriche, se già non l'hanno fatto senza avvertirlo. Come anche le 'antiche stratificazioni'. Quali sarebbero queste antiche stratificazioni? Stratificazioni di personale, a seconda delle varie sovrintendenze? Sono soprusi ed illeciti dei quali alla politica occorre chiedere conto, non alla musica. La politica anche i teatri ha usato per piazzare, premiandoli, i propri servi; vi sono esempi numerosissimi in tutti gli schieramenti politici, indifferentemente, senza vergogna. Le cose, diciamo a Conti, sono cambiate molto negli ultimi anni. Ci sono teatri che chiudono da qualche anno i bilanci in pareggio quando non addirittura in attivo, ed altri che continuano a fare passivi - tanto c'è 'pantalone' che alla fine paga. Ma chi ha inventato 'pantalone', caro ministro, se non la politica che sana i bilanci in rosso degli amici (politici) e mette alla gogna, senza risanarli, quelli in rosso dei nemici,

sempre politici? Dunque cominci col dire cose un pò più sagge di quelle che ha detto a Conti. Cosa vuol dire che 14 fondazioni liriche e 'appena' cinquemila addetti assorbono 200 milioni di fondi pubblici che raddoppiano a causa dei fondi aggiuntivi degli enti locali? Messa così, signor ministro, le rivolgiamo noi analoga domanda, e non cavalcando l'antipolitica.. Cosa ce ne facciamo di deputati e senatori che costano allo Stato dieci e venti volte più delle fondazioni liriche, ogni anno, senza che i cittadini notino evidenti segni della loro presenza? Le 14 fondazioni liriche ed i circa cinquemila addetti rappresentano una delle eccellenze del nostro paese, fonte di reddito - possiamo dire altrettanto dei nostri rappresentanti? - motivo di richiamo per i milioni di turisti che visitano l'Italia. Un esempio per chiarirLe come stanno le cose. Recentemente il sovrintendente del Teatro La Fenice, Cristiano Chiarot, ha rivelato che dei 140.000 spettatori che ogni anno assistono agli spettacoli (opere, balletti, concerti) dello storico teatro veneziano, ben 110.000 circa sono stranieri. Capito signor ministro? E i quindici milioni circa che lo Stato dà a quel teatro, cui vanno ad aggiungersi i contributi locali per un totale di circa 22 milioni di Euro, producono intanto 7 milioni circa di entrate fra botteghino, sponsorizzazioni e biglietti per le visite (quasi 150.000 persone ogni anno pagano 1 Euro per poter entrare a visitare La Fenice), senza contare tutto il resto: alberghi, ristoranti, aerei, negozi coinvolti in tale flusso di turismo culturale che investe il nostro paese. Il Ministro dovrebbe sapere che 1 Euro investito nel settore della cultura ne produce 4, parte dei quali torna allo Stato in forma di tributi di vario genere, ripagandolo ampiamente dei contributi erogati. Ci vuol dire quanti dei 5 miliardi circa



che costa la politica tornano allo Stato sotto qualsivoglia forma, oltre quello del bel vivere degli eletti dai capipartito? Il Ministro cominci col dire, invece, che i finanziamenti saranno triennali e certi, che chi non chiude i bilanci in pareggio va mandato a casa ed è responsabile in solido del disavanzo, che chi destina soldi alle istituzioni culturali può interamente detrarseli dalle tasse; che non ci sarà più 'pantalone' che risana i bilanci in rosso degli amici, perché 'pantalone è morto', che le direzioni artistiche devono essere controllate da esperti veri e sopra le parti, perché innanzitutto salvaguardino il patrimonio del nostro repertorio operistico, quello che immancabilmente riempie i teatri; che i prezzi per andare a teatro devono essere calmierati, fino a quando lo Stato contribuisce, con il suo finanziamento, in maniera considerevole ai bilanci dei teatri, e che si deve riempirli ogni sera i teatri. Già ogni sera, altra anomalia italiana. A Roma, tanto per fare un esempio, l'Opera fa ottanta recite in tutto, all'anno. Si può definire l'Opera una istituzione produttiva?

Se il Ministro Ornaghi vuole avere notizia della buona amministrazione nelle Fondazioni liriche, non ha che da rivolgersi a quattro cinque indirizzi che volentieri gli forniamo. Si rivolga al Teatro Massimo di Palermo, al sovrintendente prof. Cognata, che ha dichiarato che da sei anni i bilanci del suo teatro sono in pareggio e che i dipendenti non hanno mai dovuto attendere un giorno di più per ricevere lo stipendio - mentre per anni quel teatro è stato il simbolo dello spreco incontrollato; alla Scala, parli a Lissner che ha sempre chiuso i bilanci in pareggio ed ha aumentato l'attività; si faccia dire anche da Bruno Cagli dell'Accademia di Santa Cecilia, alla quale pare, in questi giorni, proprio Lei abbia concesso l'autonomia di gestione, in nome della sana amministrazione; senta anche la sovrintendente di Firenze, Francesca Colombo, che si è assunta l'impegno di chiudere il prossimo bilancio in pareggio, dopo quasi dieci con passivi di bilancio, ascolti anche Cristiano Chiarot, sovrintendente alla Fenice - ma alcuni dati glieli abbiamo forniti anche noi. Per carità non vada a bussare alle porte di altri teatri, come Genova, Trieste, Cagliari, dove il Ministero - il suo Ministero - ha inviato un commissario, senza che nulla sia accaduto di positivo ai bilanci di quei teatri - a differenza di quello che invece è accaduto ai due teatri dove ci è andato di persona il suo direttore generale, in veste di commissario, Nastasi, che ha fatto miracoli - ma come, sarebbe utile sapere; chieda anche al dott. Ernani, più volte premiato per la corretta ammi-



nistrazione, mandato via dal sindaco Alemanno perché 'cattivo amministratore', richiamato dalla Cancellieri, sua collega di governo, a Catania come consulente per la Sovrintendenza e, dalla stessa successivamente, nominato a Bologna sovrintendente (Insomma uno o è buono o è cattivo amministratore, non lo può essere buono per taluni e cattivo per altri; i bilanci, a meno che non siano truccati per scopi poco chiari, sono fatti di numeri e con i numeri non si può imbrogliare).

Dopo che si è opportunamente informato, signor ministro, gradiremmo che ci spiegasse come mai

si è lasciato fare un buco di alcune decine di milioni di Euro al sovrintendente Meli, quand'era al Teatro di Cagliari - notizia vecchia, ma ribadita pochi giorni fa dall'Espresso - che, oggi, si trova per quel buco (25 milioni di Euro) nei guai seri; e perché e chi lo ha poi promosso alla Scala, dove è durato poco, sostituito, prima che fosse troppo tardi, dall'ottimo Lissner, e di lì a Parma, dove pare che faccia navigare la barca del Teatro Regio in cattive acque economiche; ci spieghi anche perché Gioacchino Lanza Tomasi, sovrintendente a Napoli, viene commissariato, perché nel teatro c'è un buco di bilancio più grande del Vesuvio; ma poco dopo viene nominato a Catania, al Teatro Bellini, consulente 'per i grandi eventi' e, non bastasse, il Ministro Bondi lo chiama in una commissione del suo Ministero - dove tuttora siede - quella che dà pareri sulle richieste di finanziamenti ed il loro ammontare da parte delle istituzioni musicali, e, colmo dei colmi, Nastasi in una recente intervista, ha lodato come 'ottimo amministratore'. Ma allora perché il suo teatro, quello di Napoli, è stato commissariato, per l'enorme deficit sotto la gestione Lanza Tomasi? Sarebbe anche interessante capire, secondo quale logica il precedente governo e abbia erogato finanziamenti aggiuntivi a fine esercizio, a due sole fondazioni (Scala e Arena) 'padane?', estromettendo quella veneziana che è espressione di una amministrazione 'di sinistra? Una risposta potrebbe essere. L'ha voluto - anzi imposto - la Lega. Ma le sembra una risposta accettabile. Vede quante vere anomalie sarebbe da cancellare o correggere, prima di chiudere una sola delle fondazioni, che tutte e 14 si pappano 200 milioni di Euro, mentre - non se lo dimentichi - ne producono almeno 800 per lo Stato che le finanzia e per la società, attraverso l'indotto?

Si informi prima, ci spieghi poi questi arcani e poi proceda, ad emettere i decreti previsti dalla legge delega del suo predecessore, Bondi. A presto, signor Ministro@.



UN BULLO IN MASCHERA

di Leporello

Con un apposito decreto legge congiunto, la cancelliera Merkel e il primo ministro Monti, dovrebbero vietare i futuri (e minacciati) allestimenti del Don Giovanni di Mozart che ormai viene rappresentato ovunque, anche nell'isola di Pasqua, con il pretesto che le famose statue rocciose abbiano ispirato Lorenzo da Ponte per il terribile personaggio del Commendatore. Ma, soprattutto, dopo la messa in scena dell'opera della Scala, di Robert Carsen, uno dei tanti geni della regia contemporanea, che ha risolto la storia del seduttore utilizzando il telone del teatro ed un lettuccio da pronto soccorso dove l'infame libertino tenta di stuprare Donn'Anna che lo accarezza sul volto avendolo, lui quasi desnudo, perfettamente riconosciuto. Dunque la storia che segue non ha senso drammatico e potrebbe, con generale sollievo, finire lì. Salvo i ghiribizzi dei registi che ne fanno di cotte e di crude, come a Firenze, dove la Comencini ha fatto spirare Violetta sulla panchina nevosa di un parco, decisamente quello delle Cascine. Sorprendente il Don Giovanni scaligero, ossia il basso-baritono Peter Mattei che ha il fascino e la sensualità di un merluzzo lessato restando stupefatto dalle grida di Donn'Anna, interpretata dall'urlatrice lettone Anna Netrebko.

I costumi di questo capolavoro erano quelli che i registi della retroavanguardia, usano per ogni melodramma e vanno bene per Piccinni, Bellini, Weber, Britten ecc. ossia dei frack stazzonati e già indossati decine di volte; inoltre, in molti casi, ci si è abbandonati a goliardici giochetti come fanno i celebrati colleghi di Carsen, in opere come 'I due Foscari', 'Un ballo in maschera' e in chissà in quali altri allesti-

menti su palcoscenici blasonati. Per di più, nel finale dell'opera, il Commendatore si è visto proiettato dietro il presidente Napolitano e la signora Clio: una trovata a dir poco goliardica. Dopo queste prime scaligere, assai cervellotiche e noiose, assistiamo alla parata dei critici musicali ovvero degli incensatori di regime disposti a tutto per ingraziarsi i padrini della Scala. Costoro, impollastrati, si autostimano pavoneggiandosi e portando la testa, a parere di Zola, come un ostensorio. Probabilmente non li sfiora il dubbio che la loro lobby sia estinta da almeno trent'anni con la scomparsa di Massimo Mila e di Fedele D'Amico.

I quotidiani e i settimanali, a parte la kermesse scaligera, non ne vogliono sapere di recensioni di spettacoli operistici, detestano quelle dei concerti sinfonici e di musica da camera a meno che figurino sui cartelloni il nome di Lucio Dalla e altri cantautori che rifanno 'Tosca' o 'Romeo e Giulietta' con risultati imbarazzanti o al limite di un reparto neurodeliri. Flavia Tosca balla come nel programma tv 'Sotto le stelle' con la partecipazione del principe della samba Emanuele Filiberto e del suo Rigoletto Pupo. Insomma hanno ragione coloro, definiti pessimisti, che dicono come l'opera sia morta; non si danno più 'La traviata' o il 'Barbiere' ma le loro parodie. I cantanti non sanno più leggere una partitura, come quel soprano che scambiò una forcella per una forchetta. @

“del cantar e sonar l'istromenti con l'Organo”

Rassegna di concerti in occasione dell'inaugurazione del nuovo
organo meccanico “F. Zanin”

9 febbraio Quintetto “A. Casella”
Mauro Marcaccio, Giuseppe Zanfini, Armando D'Eugenio
trombe
Massimo Di Rocco *timpani*
Claudio Di Massimantonio *organo*
musiche di Buxtehude, Schneider, De San Jeronimo,
Balbastre, Bach, Walther

23 febbraio **Salvatore Dell'Atti** *flauto*
Eugenio Mutalipassi *oboe*
Giandomenico Piermarini *organo*
musiche di Frescobaldi, Telemann, Bach, Quantz, Vivaldi

1 marzo **Antonella Cesari** *soprano*
Mauro Marcaccio *tromba*
Mauro Vaccarelli *contrabbasso*
Daniele Rossi *organo*
musiche di Bach, Scarlatti, Morandi, Clarke, Mancini

8 marzo **Paolo Cerasoli** *organo*
musiche di Bach, Bach - Vivaldi

15 marzo Orchestra da camera del Conservatorio “A. Casella”
Aurelio Iacolenna *organo e direzione*
musiche di Haendel, Haydn

23 marzo Allievi delle Scuole di Organo del Conservatorio “A. Casella”
Alessandro Alonzi, Giovanni Di Giacomo *organo*
musiche di Bach



**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