

MUSIC@

BIMESTRALE. ANNO III N. 8 MAG-GIU 2008 · LA MUSICA È UN DIRITTO DI TUTTI

contatti

mensile@conservatoriocasella.it

MUSIC@

REDAZIONE: CONSERVATORIO "ALFREDO CASELLA" L'AQUILA

MUSIC@
SCRIVE
AL NUOVO
GOVERNO

PROFESSIONE CANTANTE

tutto quello
che c'è
da sapere
per non
steccare
nel paese
del belcanto

MORAVIA INEDITO

il varietà



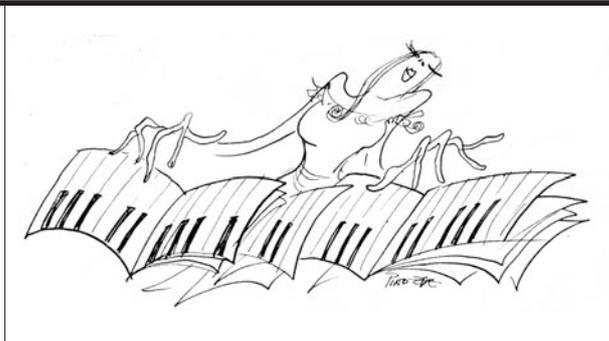


MUSIC@

Bimestrale di musica - Anno III N. 8 Maggio - Giugno 2008

SOMMARIO

- | | |
|--|---|
| <p>4. Aria del catalogo:
Nessun dorma
di Leporello</p> | <p>27. Ritratti:
Vincenzo Scaramuzza
di Piero Rattalino</p> |
| <p>5. Mostre:
Ex musicis a Pescara
a cura della redazione</p> | <p>31. Interviste:
L'Italia che canta in coro
Intervista a Sante Fornasier
di Sandro Bergamo</p> |
| <p>6. Calendario
a cura di Chiara Bianchetti</p> | <p>34. Ritrovamenti 1:
La fuga in maschera di Spontini
di Federico Agostinelli</p> |
| <p>9. Fogli d'album:
Sgarbi sordo alla Verdi
di Pietro Acquafredda</p> | <p>36. Ritrovamenti 2:
Alidoro di Leonardo Leo
di Dinko Fabris</p> |
| <p>10. Forum di Music@:
Caro Governo, ti scrivo</p> | <p>39. Reportage:
Festival di Abu Dhabi
di Enrica Di Bastiano</p> |
| <p>13. Copertina:
Professione cantante.
a cura della redazione
- Intervista a Elio Battaglia
a cura di Rosa Fanale
- Corsi e Concorsi
consigliati da Music@</p> | <p>42. Documenti:
Una generazione 'senza'
Relazione Musicarticolo9
a cura di Daniela Petracchi</p> |
| <p>24. Riscoperte:
Varietà
di Alberto Moravia</p> | <p>44. Recensioni libri, CD, DVD
di Enrica Di Bastiano, Umberto Padroni</p> |
| | <p>47. Lettere al Direttore</p> |



ARIA DEL CATALOGO

NESSUN DORMA

Su quotidiani e settimanali la così detta critica musicale è defunta da almeno quindici anni. Le recensioni diventano sempre più piccole, specie di loculi, dove vengono citati, a stento, i nomi degli interpreti delle opere e dei concerti. Gli autori di questi necrologi son sempre gli stessi, eredi, più o meno, di quel Massimo Mila che, tuttavia, sul letto di morte, ebbe l'onestà di dichiarare l'inutilità del suo lavoro. Più si restringono, questi critici, più s'impavoneggiano, danno del tu a Verdi e Donizetti, scuotono la testa davanti a Massenet, ripudiano Mascagni e Giordano. Un critico assai celebrato, che di mattina s'alza per consultare il sole che sorge, è passato dall'elzeviro al tomo rinforzato e borchiato, producendo dei veri kamikaze in sol maggiore, armi letali dello spessore e della sostanza dei romanzi di Faletti e di Baricco. Così immonumentito questiona con un altro Premio Nobel, che dalle colonne di una gazzetta è l'unico che tenga viva la tradizione (si fa per dire) dei Barilli e dei Savinio, insomma un "provocatore" a suo modo divertente. Ma quanti sono i critici italiani adibiti alla recensione-loculo? Vi siete mai chiesti perché le Istituzioni musicali, nel loro complesso, sono sempre al verde? La colpa è da addebitarsi, in gran parte, ai loculi smatitanti che sciamano nei teatri, nei festival ecc. facendosi ospitare, come nababbi, dai così detti uffici stampa, enti assolutamente inutili che stanno lì per contattare i critici parrocchiali, in modo da ottenere la recensione-lapide nelle pagine finto culturali. Le pretese di costoro non sono descrivibili da un normale cronista, occorrerebbero Rabelais.; ordinano per colazione, pranzo e cena piatti rinascimentali.

Gli uffici stampa stanno lì per soddisfare i satrapi che alloggiano in camere lussuose con l'idromassaggio incorporato e il nuovo casco per tingere i capelli in dieci minuti. Gli uffici stampa e i recensori-loculi fanno parte di un'unica specie: le sanguisughe, affratellate da anni di bagordi e di sperperi. Abbondano i critici di giornaletti come La voce del crampo, L'Italia che suona, La Gazzetta dell'ocarina e altre testate consimili, che dopo una settimana riferiscono degli spettacoli del Festival lodando smisuratamente il Direttore Artistico e gli altri digerenti, finendo sempre con la scoperta che Mozart era un genio. Nei teatri occupano i posti più prestigiosi, direttamente il palco reale, da dove si sporgono per mostrare le loro facce belluine e zombiesche, usando il costoso volume del programma, approntato dall'ufficio stampa, fitto di scritti infinitamente riciclati, per farsi aria e nascondere sbadigli e rutti. Appena il direttore alza la bacchetta s'addormentano di colpo, pian piano scivolando dalle poltrone foderate di broccato, dove in altri tempi alloggiavano le celebri chiappe della Regina Margherita, del resto lodate dal Carducci. E poi ce l'abbiamo con i politici, con le USL e gli uffici comunali! Noi possiamo testimoniare di un critico innamorato della musica crucca, dormire e russare per l'intero Parsifal, compresi gli intervalli mentre altri, versati nella musica nuova, addormentarsi a gettone quando iniziano le solfe dei nuovi compositori. Si svegliano alla fine della carica dicendo soddisfatti: Che bel pezzo! Ma c'è ancora una piccola nota: la sala è vuota.

Leporello

Ex Musicis in mostra

Al Museo d'arte moderna "Vittoria Colonna" (Piazza Primo Maggio, 1) di Pescara si inaugura il 10 di questo mese una singolare mostra, che si protrarrà fino al 2 giugno, e si potrà visitare tutti i giorni, mattina e pomeriggio. Espone una collezione di quasi 200 'Ex Musicis', di proprietà del libraio antiquario Andrea Tomasetig, per iniziativa della locale sezione del Rotary, sponsorizzata dalla CARISPAQ, nella stessa città in cui vive l'ing. Giuseppe Cauti, uno dei più noti collezionisti di 'Ex Libris', che sono etichette di piccolo formato, grandi più o meno come un biglietto da visita, solitamente ornate di figure e scritte, che si applicano sui libri per indicarne il proprietario, oppure l'appartenenza ad una biblioteca privata.

I più antichi 'Ex Libris' sono addirittura del Quattrocento; oggi ve ne sono collezioni ricchissime presso importanti Musei - conosciutissima quella del British Museum (circa 100.000 esemplari); in Italia è altrettanto nota quella dell'aretino Mario de Filippis, che conta circa 130.000 pezzi, dei quali 13.000 a suo nome, realizzati da artisti di tutto il mondo, e con ogni tecnica conosciuta. Il collezionismo vero e proprio di questa singolare forma di grafica d'arte, è iniziata a metà Ottocento. Tanto è diffusa anche in Italia questa forma di collezionismo artistico che s'è costituita una 'Associazione Italiana Ex Libris' la quale a proposito



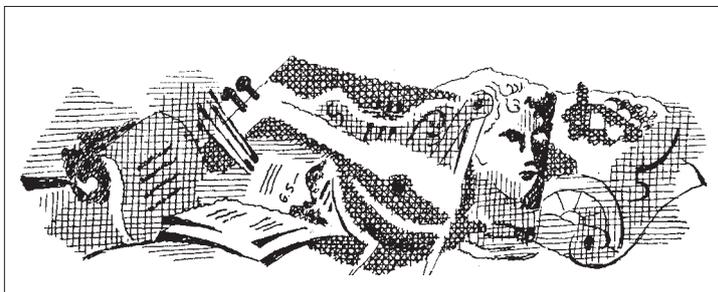
di un settore di Ex Libris, quello dedicato alla musica, specificamente denominato 'Ex Musicis', assume l'affermazione di un grande musicista come Robert Schumann: "l'estetica di un'arte è quella delle altre, cambia solo la materia", che i nostri collezionisti volgono - a differenza di quel che intendeva dire Schumann, che si riferiva ad uno dei principi fondamentali dell'estetica romantica - a significare che la musica oltre che con il suono, suo principale mezzo di espressione, si esprime anche attraverso immagini, la qual cosa si propongono di fare gli artisti, quando realizzando per conto terzi 'Ex Musicis', e non volendosi limitare a fermare sulla carta l'immagine del proprietario, in una specie di ritratto d'autore o caricaturale, ambiscono a realizzare nei vari stili a loro più congeniali, un'immagine della musica stessa, coltivata per passione da tanti bibliofili amanti del bello. La mostra di Pescara, attraverso gli Ex Musicis, passa in rassegna quasi due secoli di grafica d'arte, fra Otto e Novecento, allineando artisti di molte nazioni, con una prevalenza di quelli dell'Est Europeo. Da non mancare.

Ex Musicis in mostra. Museo d'Arte moderna 'Vittoria Colonna'. Piazza Primo Maggio. Pescara. Dal 10 maggio al 2 giugno.



MAGGIO - GIUGNO '08

a cura di Chiara Bianchetti



Disegno di Gino Severini

BARI

Teatro Petruzzelli

- La Clemenza di Tito di Wolfgang Amadeus Mozart.
Direttore Michael Güttler; regia Walter Pagliaro.
Interpreti: Bruce Sledge, Alexandrina Pendatchanska,
Gabriella Sborgi, Stefanie Irányi, Mirco Palazzi, Cinzia
Rizzone.

2, 4 maggio.

- Das Rheingold-L' oro del Reno di Richard Wagner.
Esecuzione in forma di concerto.

Direttore Stefan Anton Reck.

Interpreti: Albert Dohmen, Katja Lytting, Germán Villar,
Thomas Harper, Sabina von Walther, Ethan Herschenfeld,
Mette Ejsing, Anneli Peebo, Sara Allegretta, Valentina
Farcas.

1, 3 giugno.

www.fondazionepetruzzelli.it

BOLOGNA

Teatro Comunale

- Norma di Vincenzo Bellini.

Direttore Evelino Pidò/Roberto Polastri; regia Federico
Tiezzi.

Interpreti: Daniela Dessì/Annalisa Raspigliosi, Nino
Surguladze/Giuseppina Piunti, Fabio Armiliato/Francesco
Anile, Rafal Siwek.

2, 4, 6, 7, 8, 9 maggio.

- Samson et Dalila di Camille Saint-Saëns.

Direttore Eliahu Inbal; regia Michail Znaniecki.

Interpreti: José Cura/Andrew Richards, Julia Gertseva/
Rossana Rinaldi, Mark Rucker/Angel Odena, Mario
Luperi, Ivica Cikes.

31 maggio, 3, 4, 6, 7, 8 giugno.

www.comunalebologna.it

CAGLIARI

Teatro Lirico di Cagliari

- La leggenda della città invisibile di Kite* e della vergine
Fevronija di Nikolaj Rimskij-Korsakov.

Direttore Alexander Vedernikov; regia Eimuntas
Nekrosius.

Interpreti: Vsevolodovic Michail Kazakov/Igor
Mathiukin, Vitaly Panfilov/Roman Muravitskij, Tatiana
Monogarova/Tatiana Smirnova, Mikhail Gubskij/Vitalij
Tarashenko, Albert Schagidullin/Gevork Hakobyan,

Marika Gulordava, Riccardo Ferrari, Stefano Consolini,
Valerij Gilmanov, Alexander Naumenko, Rosanna
Savoia, Elena Manistina, Gianluca Floris, Marek Kalbus,
Alessandro Senes.

2, 4 maggio (VIII Festival di Sant' Efisio).

- Falstaff di Giuseppe Verdi.

Direttore Gabriele Ferro; regia Daniele Abbado.

Interpreti: Michele Pertusi/Harry Peeters, Roberto De
Candia/Enrico Maria Marabelli, Celso Albello/Daniele
Zanferdino, Gianluca Floris, Bruno Lazzaretti, Francesco
Palmieri, Myrtò Papatanasu/Doriana Milazzo, Katarzyna
Dondalska/Rosanna Savoia, Elena Zilio, Marina
Comparato.

30 maggio, 1, 3, 4, 6, 7, 8 giugno.

www.teatroliricodicagliari.it

CATANIA

Teatro Massimo Bellini

- Manon Lescaut di Giacomo Puccini.

Direttore Stefano Ranzani; regia Pierfrancesco Maestrini.

Interpreti: Adina Nutescu/Alessandra Mantovani,
Domenico Balzani/Giovanni Guagliardo, Andrea
Patucelli, Saverio Fiore, Angelo Nardinocchi, Giuseppe
Conte, Josè Maria Lo Monaco/Gabriella Grassi,
Alessandro Busi, Mauro Buffoli, Ezio Maria Tisi.

17, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29 maggio.

www.teatromassimobellini.it

FIRENZE

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

71° Maggio Musicale Fiorentino-"Donne contro"

- Carmen di Georges Bizet.

Direttore Zubin Mehta; regia Carlos Saura.

Interpreti: Marcelo Álvarez/Carl Tanner, Ildebrando
D'Arcangelo/Dario Solari, Alessandro Battiato, Carlo
Bosi, Enrico Marrucci, Maurizio Lo Piccolo, Julia
Gertseva/Elena Maximova, Inva Mula/Serena Daolio,
Gemma Bertagnolli, Bracha Kol.

2, 3, 4, 6, 8, 9, 11 maggio.

- Phaedra di Hans Werner Henze.

Direttore Roberto Abbado; regia Michael Kerstan.

Interpreti: Natascha Petrinsky, Cinzia Forte, Mirko
Guadagnini, Martin Oro, Maurizio Lo Piccolo.

Dal 5 al 7 giugno.

- Lady Macbeth del distretto di Mzensk di Dmitrij

Sostakovic.

Direttore James Conlon; regia Lev Dodin.

Interpreti: Vladimir Vaneev, Vselovod Grivnov, Jeanne-Michele Charbonnet, Sergej Kunaev, Nanà Miriani, Leonid Bomstein, Andrea Cortese, Nikolaj Bykov, Mmarco De Carolis, Saverio Bambi, Julian Rodescu, Vladimir Matorin, Andrea Snarsky, Armando Caforio, Alessandro Calamai, Natascha Petrinsky, Igor Mathiukin, Elena Borin.

21, 23, 26 giugno.

www.maggioflorentino.com

GENOVA

Teatro Carlo Felice

- La sonnambula di Vincenzo Bellini.

Direttore Daniel Oren; regia Patrick Mailler.

Interpreti: Carlo Colombara, Mariola Cantarero, Josè Bros/Dario Schmunck, Adriana Kucerova.

3, 4, 6 maggio.

- Evgenij Onegin di Piotr Il'ic Cajkovskij.

Direttore Juanjo Mena; regia Peter Stein.

Interpreti: Svetla Vassileva, Fabio Maria Capitanucci, Dimitri Korchak, Laszlo Polgar.

23, 25, 28, 30 maggio, 1 giugno.

- Tea: a mirror of soul di Tan Dun.

Esecuzione in forma di concerto.

Direttore Lawrence Renes.

Interpreti: Haijing Fu, Nancy Allen Lundy, Ning Liang.

7 giugno.

www.carlofelice.it

MILANO

Teatro alla Scala

- 1984 di Lorin Maazel.

Direttore Lorin Maazel; regia Robert Lepage.

Interpreti: Ian Greenlaw, Nancy Gustafson, Iride Martinez, Richard Margison, Mark S.Doss, Wayne Hobbs, Ann McMahon Quintero, Jeremy White.

2, 4, 6, 8, 10, 14, 17 maggio.

- Il prigioniero di Luigi Dalla Piccola e Il Castello del duca Barbablù di Béla Bartók.

Direttore Daniel Harding; regia Peter Stein.

Interpreti (Il prigioniero): Paoletta Marrocu, Vito Priante, Kim Begley, Gregory Bonfatti, Davide Pelissero.

Interpreti (Il Castello del duca Barbablù): Eörs Kiszfaludy, Gabor Bretz, Elena Zhidkova.

18, 20, 22, 25, 27, 30 maggio.

- La Traviata di Giuseppe Verdi.

Direttore Carlo Montanaro; regia Liliana Cavani.

Interpreti: Mariella Devia/Irina Lungu, José Bros/Giuseppe Gipali, Renato Bruson.

3, 5, 7, 9, 12, 17, 20, 23, 25, 27 giugno.

- Il giocatore (Igrok') di Sergej Prokofiev.

Direttore Daniel Barenboim; regia, scene e costumi Dmitri Tcherniakov.

Interpreti: Vladimir Ognovenko, Kristina Opolais, Misha Didyk, Stefania Tocziska, Stephan Rügamer.

16, 19, 21, 24, 26, 28, 30 giugno.

www.tetroallascale.org

NAPOLI

Teatro San Carlo

- I Lombardi alla Prima Crociata di Giuseppe Verdi.

Direttore Pier Giorgio Morandi; regia Giancarlo Cobelli.

Interpreti: Tito Beltran, Erwin Schrott, Maria Cioppi, Dimitra Theodossiou, Luca Casalin, Fabio Sartori, Adelima Scarabelli.

16, 18, 20, 22, 24 maggio.

- Turandot di Giacomo Puccini.

Direttore Pinchas Steinberg; regia, scene, costumi e luci Denis Krief.

Interpreti: Andrea Gruber, Marco Spotti, Fabio Armiliato, Aldo Botton, Norah Amsellem, Giorgio Caoduro, Aldo Orsolini, Stefano Pisani, Andrea Porta.

20, 22, 24, 26, 28 giugno.

www.teatrosancarlo.it

PALERMO

Teatro Massimo

- Il Trirrico: Il Tabarro-Suor Angelica-Gianni Schicchi di Giacomo Puccini.

Direttore Paolo Arrivabeni; regia Giovanni Scandella, Giulio Ciabatti, Francesco Micheli.

Interpreti (Il Tabarro): Amarilli Nizza/Chiara Angella, Frank Porretta/Badri Maisuradze, Alberto Mastromarino/Ivan Inverardi.

Interpreti (Suor Angelica): Amarilli Nizza/Simona Bertini, Rosalind Plowright/Agnes Zwierno.

Interpreti (Gianni Schicchi): Alberto Mastromarino/Luca Salsi, Amarilli Nizza/Cristina Ferri, Fernando Portari/Aldo Caputo.

17, 18, 20, 21, 22, 24, 25 maggio.

- Manon Lescaut di Giacomo Puccini.

Direttore Giampaolo Bisanti; regia Pierfrancesco Maestrini.

Interpreti: Daniela Dessì/Adina Nutescu, Fabio Armiliato/Francesco Anile, Dalibor Jenis/Vincenzo Taormina, Danilo Rigosa.

13, 14, 15, 17, 18, 19 giugno.

www.teatromassimo.it

ROMA

Teatro dell'Opera

- Viaggio alla fine del millennio di Josef Bardanashvili.

Direttore e maestro concertatore Asher Fisch; regia Omri Nitzan.

Allestimento dell'Israeli Opera di Tel Aviv.

8 maggio.

- Carmen di Georges Bizet.

Direttore Alain Lombard; regia, scene, video e costumi Pier' Alli.

Interpreti: Ildiko Komlosi/Tiziana Carraro/Haldar Halevy, Andrea Bocelli/Richard Bauer/Alfredo Portilla, Natale De Carolis/Simone Alberghini, Maria Carola/Cinzia Rizzone.

17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28 giugno.

www.operaroma.it

Accademia Nazionale di Santa Cecilia

- La mort de Cléopatre, scène lyrique per voce e orchestra di Hector Berlioz;

Struensee, musica di scena, intermezzi, di Jakob Meyerbeer;

Tristan und Isolde: Morte di Isotta di Richard Wagner; Also sprach Zarathustra, poema sinfonico op. 30 di Richard Strauss.

Direttore: Pinchas Steinberg.

Soprano: Violeta Urmana.
Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
10, 12, 13 maggio (Sala Santa Cecilia).
- Musiche di Mozart, Brahms, Strauss, Dvorák.
Soprano: Edita Gruberova.
Pianoforte: Friedrich Haider.
16 maggio (Sala Sinopoli).
- Sinfonia n.3 in re minore per contralto, coro e orchestra di Gustav Mahler.
Direttore: Gustavo Dudamel.
Mezzosoprano: Michelle DeYoung.
Maestro del coro: Norbert Balatsch.
Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
24, 26, 27 maggio (Sala Santa Cecilia).
- Sinfonia n.36 in do maggiore K.425 "Linz" di Wolfgang Amadeus Mozart;
La contesa tra Febo e Pan, cantata profana per soli, coro e orchestra BWV 201 di Johann Sebastian Bach.
Direttore: Ton Koopman.
Soprano: Katerina Beranova.
Mezzosoprano: Annette Markert.
Tenore: Jörg Dürmüller.
Basso: Klaus Mertens.
Basso: Ekkehard Abele.
Maestro del coro: Norbert Balatsch.
Orchestra e Coro dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
31 maggio, 3, 4 giugno (Sala Santa Cecilia).
www.santacecilia.it

TORINO

Teatro Regio

- La Clemenza di Tito di Wolfgang Amadeus Mozart.
Direttore Roberto Abbado; regia Graham Vick.
Interpreti: Giuseppe Filianoti/Stefano Ferrari, Carmela Remigio/Marcella Orsatti Talamanca, Rachel Harnisch/Anna Chierichetti, Monica Bacelli/Jennifer Rivera, Daniela Pini/Paola Gardina, Simón Orfila/Carlo Cigni.
16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25 maggio.
- Edgar di Giacomo Puccini.
Direttore Lü Jia; regia Lorenz Mariani.
Interpreti: José Cura/Rubens Pelizzari, Amarilli Nizza/Carmen Giannattasio, Julia Gertseva/Giuseppina Piunti, Marco Vratogna/Domenico Balzani.
Dal 25 al 29 giugno.
www.teatroregio.torino.it

Auditorium RAI

- La demoiselle élue, poema lirico per voce, coro femminile e orchestra di Claude Debussy;
Shéhérazade, tre liriche per voce e orchestra di Maurice Ravel;
Métaboles di Henri Dutilleux;
Trois nocturnes di Claude Debussy.
Direttore: Pascal Rophé.
Maestro del coro: Claudio Marino Moretti.
Soprano: Sophie Karthäuser.
8 e 9 maggio.
- Sinfonia in si maggiore Hob. I n.102 di Joseph Haydn;
Concerto per violino e orchestra di Igor Stravinskij;
Music for a Puppet Court op.11 di Oliver Knussen;

Sinfonietta di Francis Poulenc.
Direttore: Christoph Poppen.
Violino: Kolja Blacher.
15 e 16 maggio.
- Hymne di Olivier Messiaen;
Lo spirito delle acque, poema sinfonico op.107 di Antonín Dvorák;
Symphonie fantastique op.14 di Hector Berlioz.
Direttore: Oleg Caetani.
22 e 23 maggio.
- Concerto n.1 in mi minore op.11 per pianoforte e orchestra di Fryderyk Chopin;
Quattro poemi sinfonici da "La mia patria" di Bedrich Smetana.
Direttore: Michael Guettler.
Pianoforte: Alexander Lonquich.
12 e 13 giugno.
- Concerto per violoncello e orchestra di Edward Elgar;
Sinfonia n.2 in do minore (versione 1877) di Anton Bruckner.
Direttore: Jeffrey Tate.
Violoncello: Gautier Capuçon.
19 e 20 giugno.
www.orchestrasinfonica.rai.it

VENEZIA

Teatro La Fenice

- Tosca di Giacomo Puccini.
Direttore Daniele Callegari; regia Robert Carsen.
Interpreti: Daniela Dessì, Walter Fraccaro/Fabio Armiliato, Alessandro Spina, Roberto Abbondanza, Iorio Zennaro.
24, 25, 27, 28, 29, 30, 31 maggio.
- Death in Venice (Morte a Venezia) di Benjamin Britten.
Direttore Bruno Bartoletti; regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi.
Interpreti: Marlin Miller, Scott Hendricks, Razek-François Bitar.
20, 22, 25, 27, 29 giugno.
www.teatrolafenice.it

VERONA

Arena

86° Festival Arena di Verona
- Aida di Giuseppe Verdi.
Direttore Renato Palumbo; regia Gianfranco De Bosio.
Interpreti: Konstantin Gorny, Dolora Zajick, Micaela Carosi, Marco Berti, Paata Burchuladze, Ambrogio Maestri, Antonella Trevisan, Antonello Ceron.
20 e 28 giugno.
- Tosca di Giacomo Puccini.
Direttore Giuliano Carella; regia Hugo de Ana.
Interpreti: Nadia Michael, Marcello Giordani, Alberto Mastromarino, Nicolo' Ceriani, Dario Giorgelè.
21 e 27 giugno.
- Nabucco di Giuseppe Verdi.
Direttore Daniel Oren; regia Denis Krief.
Interpreti: Leo Nucci, Giorgio Casciari, Roberto Scandiuzzi, Maria Guleghina, Angelo Casertano, Stefania Spaggiari.
22 e 26 giugno.
www.arena.it



FOGLI D'ALBUM

Perché l'assessore Sgarbi è sordo alla musica dell'Orchestra Verdi?

Caro Vittorio, ti scrivo forte della nostra vecchia conoscenza; non pensare, però, che voglia domandarti favori o raccomandazioni per me. Ti scrivo per la Verdi, la gloriosa Orchestra Verdi di Milano, al cui canto mi sembra che tu sia sordo del tutto. E ti scrivo avendo sotto gli occhi la ricerca sul Festival MiTo ('L'impatto di un festival sulla città') realizzata, su tua commissione, dalla Bocconi e recentemente presentata proprio da te, pubblicamente, a Milano.

I numeri cantano vittoria: 160.000 presenze, per un festival praticamente gratuito offerto alla città, che è costato alle casse comunali 2.776.000 Euro. Non pensare che intendo criticare la scelta del tuo assessorato e che voglia scagliarmi contro un nuovo festival. Sempre meglio spendere i soldi per un festival di musica che diverte ed educa. Nulla da eccepire. Ho, invece, molto da eccepire sul fatto che tale festival, che collega due grandi metropoli del nord, vada a beneficio di una città che usufruisce per tutto l'anno della Scala, ha ancora un paio di festival, qualche altra orchestra ed alcune prestigiose società di concerti. Insomma fa anche bene, d'estate, che il popolo dei cultori della musica si riposino un po', e magari approfittino per girare l'Italia, ricchissima di bellezze architettoniche, di festival di tutti i generi oltre che di liti di campanile. Come vedi non voglio entrare nel merito, ma potrei anche e ci provo. Era stato detto che Milano avrebbe sfruttato la sinergia con Torino per offrire, a costi contenuti per la comunità, concerti pregevoli in ambedue le piazze. Ciò non è stato. Insomma nella moria generale di festival sancita dal Ministero, tu da solo spendi per una città già inondata di musica per tutto l'anno, quanto sarebbe bastato a tenerne in piedi una

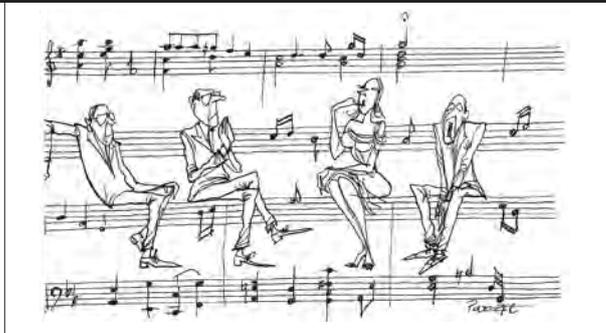
buona parte. Ora, da quell'indagine si dedurrebbe che il 4% del pubblico totale era rappresentato da un pubblico nuovo (6590 su 160.000). Un risultato apprezzabile, da non sottovalutare, il cui costo per la comunità – ammesso che fosse quello l'obiettivo principale – è stato, tuttavia, abbastanza alto. Ma anche su questo non voglio aggiungere altro. Ma allora perché dopo tanta sensibilità per la musica, sei sordo all'appello per la Verdi che l'ex ministro Rutelli ha rivolto a Comune, Provincia e Regione Lombardia? Mi pare che tu ti sia giustificato dicendo che un ente pubblico non può dare soldi ad una istituzione che non è in regola con le tasse.

A parte il fatto che il Ministero sta rifondendo il Teatro San Carlo di Napoli, per quella sua voragine di debiti; mi colpisce questo tuo senso di legalità, 'pelosetta' (permettimi!). La Verdi, che ha avuto un finanziamento straordinario dal Ministero, ha già predisposto un piano di rientro dei debiti in qualche anno; ma ha anche dimostrato, conti alla mano, che rende allo Stato più di quanto meriterebbe di ricevere ed ancora non riceve, senza parlare del riconoscimento del suo status giuridico. Ora mancano all'appello Comune, Provincia e Regione, tre realtà territoriali che per prime beneficiano della attività della gloriosa Verdi.

Caro Vittorio, non essere sordo, proprio mentre ti accingi a tirar fuori per una seconda volta dalle casse comunali di Milano 5 miliardi delle vecchie lire o forse più per un festival che di veramente 'mitico' ha principalmente il fatto che il suo nome deriva dell'unione delle iniziali delle città di Mi(lano)To(rino).

Un saluto.

Pietro Acquafredda



FORUM DI MUSIC@

IL MONDO DELLA MUSICA ITALIANA PER IL NUOVO GOVERNO

Il Forum di questo numero di Music@ assume la forma di una lettera aperta del mondo musicale italiano al governo che verrà. Sinteticamente, i rappresentanti delle associazioni che operano nel settore musicale, formulano tre richieste concrete ed urgenti ciascuno. E noi, così come ci sono pervenute le giriamo ai governanti futuri che, senza distinzione, si sbracciano a parole in favore della cultura e della musica, al momento delle elezioni, ma poi, una volta preso il potere - per voto popolare - guardano alla cultura ed allo spettacolo, in genere, come ad uno spreco da eliminare o quantomeno da ridurre.

Caro Governo, ti scrivo...

Walter Vergnano

Sarebbe sufficiente se il futuro governo facesse due cose; sono convinto che in questo modo si troverebbe una soluzione per i principali problemi della vita culturale italiana, certamente per quelli del mondo della musica .

1. Destinare alla Cultura una percentuale del bilancio dello Stato pari, ad esempio, a quella della Francia, Germania, Spagna, Austria, ecc. ecc.
2. Inserire l'insegnamento della musica all'interno dei programmi di studio della scuola dell'obbligo (così come avviene negli altri paesi europei e in quasi tutto il mondo). Non credo che occorra dare spiegazione ai suddetti punti e spero che non ci si stupisca se il Presidente dell'Anfols ritenga prioritario portare l'Italia - almeno per quanto riguarda l'impegno verso la cultura - allo stesso livello degli altri Paesi europei prima ancora di cercare soluzioni ai problemi, tanti, che affliggono tutti i settori che compongono il mondo musicale italiano (orchestre, festival, società di concerti, teatri di tradizione, la ricerca e la musica contemporanea ecc. nonché - ovviamente - le Fondazioni liriche). Approfitto di questa occasione per invitare i colleghi a difendere in via prioritaria tutti i principi che identificano e qualificano culturalmente un Paese piuttosto che intraprendere o continuare sterili e miopi battaglie intestine che, troppo spesso, caratterizzano i rapporti tra i nostri comparti.

*Walter Vergnano, sovrintendente
Teatro Regio di Torino e presidente ANFOLS*

Vittorio Emiliani

1. Rivedere a fondo la legge sulle Fondazioni Musicali, in queste due direzioni:
 - a) un sistema di nomine dal quale scaturiscano consigli di amministrazioni non inquinati da scelte di carattere partitico, adottando per tutti un modello analogo a quello della gestione dei concerti di Santa Cecilia ;
 - b) Rendere più flessibile il rapporto di lavoro delle masse artistiche con selezioni e verifiche annuali in modo da evitare la sindrome di appagamento del posto fisso e tagliare incisivamente nei ruoli burocratici.
2. Moltiplicare le scuole di musica del tipo di Fiesole e i corsi di perfezionamento vocale come quello istituito dall'Accademia di Santa Cecilia con Renata Scotto (Opera studio).

*Vittorio Emiliani
presidente del Comitato per la bellezza*

Paolo Maluberti

1. Riconoscimento giuridico della funzione e del numero delle Orchestre ICO da mettere in relazione ai 57 conservatori con una chiara necessità di dare sfogo occupazionale e crescita a tutti i diplomati in maniera tale da comportarci come gli altri paesi europei che posseggono e finanziano molte più orchestre regionali equiparate alle nostre ICO
2. Varare un' apposita legge sulle ICO che ne ridefinisca

la missione; superando le griglie della Legge 800 ed esaltando la funzione delle Orchestre senza appiattimento verso il basso, in ruoli marginali rispetto alla lirica.

3. Rivedere il sistema delle sovvenzioni pubbliche premiando la produzione e obbligando gli altri settori sovvenzionati a “servirsi” delle orchestre Ico per i loro progetti con un sistema premiante frutto di coproduzioni mirate e non come adesso avviene che i budget degli Enti ospitanti siano utilizzati principalmente per ospitare il cosiddetto star system. Tra l’altro, per lo più straniero.

*Paolo Maluberti
presidente dell’Associazione che riunisce le ICO*

Franco Punzi

1. Il settore della cultura dev’essere considerato una casella privilegiata sia nella legislazione che nella legge finanziaria. Se ieri era importante incoraggiare e sostenere la Cultura oggi è indispensabile fornire ai suoi diversi settori gli strumenti anche programmatori necessari per essere competitivi con gli altri Paesi Europei che vanno sviluppando progetti avanzati nella direzione cultura-economia-turismo.
2. Legislazione e normative adeguate per lo spettacolo e una ripartizione del FUS (fondo unico dello spettacolo) non più cristallizzata. I vari disegni di legge giacenti in Parlamento ormai rappresentano tentativi obsoleti di por mano al settore, senza che vi sia un preciso riconoscimento delle peculiarità dello spettacolo e del suo valore quale bene culturale ed economico primario. Dare finalmente certezze agli operatori ed ai lavoratori con una legge snella e chiara anche per quanto riguarda la ripartizione delle competenze fra Stato e Regioni. Non è possibile più inventarsi iniziative estemporanee. Rafforzare il consolidato ed incoraggiare le realtà innovative e collegate al territorio.
3. Vanno fatte scelte di fondo sia nel campo della musica classica che contemporanea ed ai festival va riconosciuto un ruolo di laboratorio e di promozione imprescindibile. In un raccordo chiaro e forte tra Stato e Regioni va incoraggiata e sostenuta la programmazione a lungo termine (triennale) promuovendo altresì la formazione del pubblico, anche in raccordo con il mondo della scuola e dell’università.

Franco Punzi, presidente Italiafestival

Bruno Carioti

1. **Completamento dell’iter applicativo della Legge 508.**
Dopo otto anni dalla sua approvazione la Legge di riforma dei Conservatori non ha ancora trovato piena applicazione. E’ indispensabile quindi che venga emanato in tempi brevissimi il Regolamento sulla programmazione e lo sviluppo del sistema ed il reclutamento dei docenti. Tale documento ha già parzialmente fatto il suo iter. Il CNAM ha dato

il suo parere ed il testo è stato proposto alle forze sindacali che hanno manifestato le loro osservazioni. Il testo definitivo è stato elaborato dal Ministero ed è ora all’attenzione del Ministro che lo deve inviare, dopo l’approvazione in Consiglio dei Ministri, al Parlamento ed al Consiglio di Stato per i prescritti pareri. Si tratta del Regolamento che chiude la Riforma. Con questo provvedimento si definiscono le nuove regole sia per il reclutamento dei docenti (che risultano essere molto vicine a quelle in uso nell’università) sia per lo sviluppo del sistema. Alcune soluzioni contenute nel provvedimento appaiono cruciali per costruire un sistema realmente competitivo a livello europeo, e consentono alle Istituzioni di rafforzare la propria posizione di riferimento culturale territoriale non solo per l’attività formativa ma anche per quanto attiene alla produzione artistica.

2. **Istituzione di una Commissione per lo sviluppo dell’istruzione musicale nella scuola secondaria.**
Uno dei punti critici e meno definiti della riforma dei Conservatori è quello che riguarda la formazione musicale nel periodo che precede il segmento finale, e cioè nella scuola primaria e secondaria. Nel corso di questa legislatura è stato costituito un Comitato per l’inserimento della pratica musicale all’interno del curriculum formativo della scuola primaria e di quella secondaria di primo grado. Si tratta di un provvedimento di portata storica, che riconosce finalmente il valore formativo dell’insegnamento della musica non solo per coloro che intendono intraprendere tale professione, ma per tutti i cittadini. E’ necessario però coordinare questo processo con quello che prevede, a regime, che i Conservatori limitino la propria azione al segmento finale. E’ quindi indispensabile creare un raccordo organico tra i tre segmenti formativi – primario, secondario e terziario – per dare al tutto uno sviluppo armonico e coerente. Ritengo che questa sia una vera e propria necessità, anche perché la Legge di Riforma non ha risolto questo problema e fino ad ora non è mai stata affrontata in maniera organica ed approfondita.
3. **Incremento organici e risorse a disposizione delle Istituzioni AFAM.**

Il contenuto del D.M. 483 del 22.01.08, che contiene i nuovi ordinamenti didattici dei Conservatori, consente alle Istituzioni di avviare corsi estremamente innovativi rispetto a quelli tradizionalmente presenti nei Conservatori italiani: corsi di jazz, nuove tecnologie, musica antica, musica popolare, musicologia, ecc..i quali richiedono la presenza di docenti con specifiche competenze che attualmente non sono in servizio nelle istituzioni. Se non si procede con l’acquisizione di queste nuove professionalità, molto difficilmente si potrà dar seguito ai contenuti del citato Decreto Ministeriale e il processo di Riforma rischierebbe di rimanere a livello di un bel progetto. E’ ovvio che, considerata anche la generale situazione politico-economica del Paese, in prima applicazione dovranno essere

individuare formule di reclutamento flessibili che però richiedono comunque un impiego di risorse aggiuntive. Un discorso a parte merita la struttura amministrativa dei Conservatori che è assolutamente inadeguata a soddisfare le crescenti necessità derivanti dalle molteplici attività aggiuntive negli ultimi anni: dalla produzione artistica alla mobilità internazionale, ai nuovi corsi, alle master class, alle nuove strutture necessarie per dare piena attuazione all'autonomia. L'adeguamento degli organici amministrativi è una necessità diventata ormai urgenza.

In generale comunque è indispensabile superare il concetto di "riforma a costo zero" che è stato il leit motiv degli ultimi anni, quando addirittura - visti i continui tagli operati a danno dei capitoli di finanziamento del settore - si è andati sotto zero. Il Governo deve investire nell'Alta Formazione Musicale, se non vuole distruggere un sistema formativo che opera in uno dei settori, quello artistico, in cui l'Italia è indiscutibilmente e universalmente riconosciuta come leader.

Bruno Carioti
direttore Conservatorio de L'Aquila
presidente Conferenza dei direttori Conservatori

Luca Francesconi

1. Introdurre l'insegnamento della musica in ogni scuola.

Essendo l'Italia il paese degli analfabeti musicali, occorrerebbe prendere sul serio la formazione dell'individuo, nella quale la musica ha un'enorme importanza. E per quel che riguarda l'educazione musicale, occorre cominciare dal basso, dalle elementari fino alle università, per porre fine alla strana situazione di una nazione in cui ci sono una settantina di 'università' della musica (Conservatori) ma nessuna scuola elementare media o liceo.

2. Considerare la musica (e l'arte in genere) un investimento e non una vergogna.

Se lo Stato avesse un po' di lungimiranza dovrebbe sviluppare il talento musicale; anche perché le sue conquiste sono utili in molti campi. Ci sono, poi, diversi livelli di pensiero musicale, e per quanto si possa fare confusione, c'è ancora una grande differenza fra un madrigale di Monteverdi ed una canzoncina di Jovanotti o di chi per lui. Jovanotti è simpatica persona ma fra le sue canzoncine e i madrigali di Monteverdi c'è differenza di spessore, di profondità di pensiero.

3. Comprendere la necessità della ricerca e della sperimentazione musicali.

Per questo occorre investire di più sulla creatività che tutti all'estero ci invidiano e che qui, invece, crepa soffocata. Tutti gli altri paesi aiutano i talenti che hanno in casa, in quei paesi noi italiani ci vedono emigranti, siamo costretti ad andar via perché qui non c'è un Ministero della cultura, non esiste l'istituto delle 'commissioni' ai musicisti. In Francia,

ad esempio, i musicisti ricevono commissioni per la ricerca dal ministero, dalla radio, dalle tante istituzioni culturali. In Italia i soldi ci sono, ma non si riesce a capire quale fine facciano (in verità, si sa bene quale fine facciano). Il Ministero costituisca al suo interno una Commissione di esperti di cinque membri, tre dei quali stranieri e che durano in carica un anno solo, a questa commissione le associazioni presentino i loro progetti, la missione li valuterà esclusivamente in base alla loro qualità, ed in base ad essa attribuirà, investendoli, i suoi fondi.

Luca Francesconi
compositore e direttore Biennale Musica

Enrico Dindo

Mi piacerebbe vivere in un paese dove l'arte sia un valore, dove la musica non sia poi così leggera, dove i bambini non imparino prima i numeri le lettere e poi le note, dove i ragazzi conoscano non solo Dante o Manzoni, ma anche Pergolesi o Respighi, dove i luoghi di aggregazione non siano solo le discoteche o gli stadi, ma i teatri e gli auditorium. Mi piacerebbe vivere in un paese più civile e soprattutto mi piacerebbe trasmettere orgoglio di patria a mio figlio. Invece vivo in Italia, ma forse ancora per poco, e per questo chiedo al Governo:

1. Che la musica venga insegnata nelle scuole primarie, a cominciare dagli asili. Che i bambini possano iniziare a giocare con la musica molto presto. La politica deve capire che questo ha un potere educativo e formativo straordinario... o forse la politica lo sa già?
2. Negli ultimi anni sono state chiuse molte piccole associazioni di concerti grazie (si fa per dire!) ai tagli governativi. Si va sempre di più verso la logica dell'evento straordinario che cattura attenzioni economiche e non fa altro che bruciare su se stesso. La politica deve capire che è fondamentale il sostegno economico alla diffusione della musica sul territorio.
3. Noi italiani siamo ormai abituati ad esse gli ultimi quasi in tutto. Anche per la previdenza dei musicisti la situazione è a dir poco confusa. Con la mia associazione Musicarticolo9 ci stiamo occupando della possibilità di una riforma dell'Enpals e del grande problema del modulo E 101, un pezzo di carta che dice al paese straniero dove andiamo a suonare, che la previdenza ce la paghiamo in Italia e che quindi non ci deve essere trattenuta. La lettera "E" sta per Europa, tutti i musicisti europei che vengono a suonare qui se lo portano. Anche a noi italiani, chiediamo al governo che quel pezzo di carta venga rilasciato.

Enrico Dindo, violoncellista e direttore,
presidente dell'Associazione Musicarticolo9

Rinaldo Alessandrini

Potendo considerare la qualità della vita culturale del paese e del tempo libero dei cittadini un indice di una più

generale qualità di vita, auspicherei che il nuovo governo, oltre a liberarci dagli annosi e decennali problemi che ci affliggono dimostrandoci una competenza che ci meritiamo, rivolgesse un occhio più benevolo alla musica in generale e in particolare a quella che per qualità e quantità – quella del Sei e Settecento - ci rappresenta oggi nel mondo nel modo più efficace, assieme all'opera ovviamente, promovendone i legami con la cultura architettonica, urbanistica, delle nostre città e con le eredità conservate nei musei italiani. In breve:

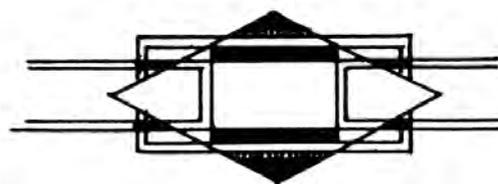
1. Mettere a disposizione dei teatri d'opera fondi straordinari per l'allestimento di opere italiane non edite, auspicandone almeno la rappresentazione di un titolo l'anno per teatro;
2. Finanziare gli ensemble che garantiscono una continuità di lavoro e messa in repertorio di musica italiana inedita;
3. Creare un organismo di organizzazione di circuiti turistico-culturali che combinino visite di siti architettonici e museali rilevanti, in collegamento con eventi storico-musicali di rilievo”.

Rinaldo Alessandrini
fondatore e direttore di 'Concerto Italiano'

Sante Fornasier

1. Riconoscere alla pratica corale ed al mondo corale un ruolo importante nell'ambito della cultura musicale;
2. Riconoscere Feniarco come sistema di rete organizzato sul territorio nazionale ed anche come agenzia educativa;
3. Predisposizione di uno strumento di legge mirato, semplice ed agile che ci tolga dal grande mare del FUS dove contiamo in maniera del tutto residuale; assicuri al nostro mondo adeguati finanziamenti con principio di continuità progettuale; adotti procedure di assegnazione e di controllo snelle, veloci ed al passo con i tempi, senza inutili gravami burocratici.

Sante Fornasier
presidente FENIARCO



DIECI RICHIESTE DA MUSIC@

1. FUS triennale, per consentire alle istituzioni una programmazione ragionata e nei tempi tecnici internazionali.
2. Lo Stato, una volta assegnati i finanziamenti in tempo debito e triennali, non deve più ripianare i debiti delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche; la responsabilità 'in solido' deve essere degli amministratori.
3. Pensare al futuro delle giovani generazioni che studiano nei nostri Conservatori e che vorrebbero svolgere attività musicale in questo paese. E, per l'immediato, e fino a quando perdurerà la crisi, obbligare – pena decurtazione dei finanziamenti - le Associazioni a scritturare, a parità di capacità e valore, musicisti italiani (ed anche giovani, laddove è possibile), al posto dei troppi stranieri, oggi in circolazione.
4. Limitare l'eleggibilità degli amministratori (sovrintendenti, direttori artistici, direttori musicali) di grandi istituzioni a due soli mandati. Proibire cumulo degli incarichi artistici in istituzioni importanti.
5. Maggiore attenzione dello Stato verso le numerose associazioni musicali sparse sul territorio che hanno assicurato negli anni la diffusione della musica in uno stato colpevolmente assente ;vigilando comunque sulla qualità della loro programmazione.
6. Nella Commissione Centrale Musica - quella alla quale il Ministero demanda l'esame delle richieste di finanziamento e l'attribuzione, oltre che l'ammontare dei medesimi - devono sedere persone competenti, informate, di specchiata moralità, e al di sopra di qualunque sospetto.
7. Cancellare il termine 'evento' dal vocabolario ministeriale. Il ministero si occupi della quotidianità, secondo il cui ritmo la cultura deve essere salvaguardata e diffusa.
8. Salvaguardia delle storiche biblioteche musicali italiane; dei centri di ricerca tecnologica applicata alla musica.
9. Obbligare la Televisione di Stato - finchè lo sarà - a riservare una quota della sua programmazione anche alla musica, nei modi stabiliti ovviamente dagli specialisti.
10. Pregare Iddio per ottenere la grazia di avere un ministro della cultura che ogni tanto metta piede in una sala da concerto o in un teatro, come fa assai spesso il Presidente Napolitano.

Come prepararsi alla carriera di cantante.
Quando e da dove cominciare?

Tutti i segreti per non steccare nel paese del belcanto

Il mondo del canto è forse quello che presenta le contraddizioni maggiori, in Italia. Prepararsi adeguatamente non è facile, entrarvi con tutti i crismi difficile; restarci a certi livelli quasi impossibile. Molte le incognite e gli ostacoli da superare.

a cura della redazione

Drizzate le orecchie, qualora vi capitasse di leggere da qualche parte Bohème ‘giovane’. Quell’aggettivo, assolutamente inutile per la semplice ragione che la Bohème è impastata di giovinezza e non da oggi, potrebbe nascondere una trappola. Se nel migliore dei casi potrebbe voler dire che l’opera pucciniana viene ripresa con un cast di giovani cantanti, più verosimilmente nasconde la necessità di ripiegare su cantanti giovani, perché non ci sono soldi e i giovani, come si sa, sono più a buon mercato.

E’ uno dei pochi casi in cui si fa leva sui giovani. Provatevi, invece, a proporre un giovane od una giovane cantante di talento ad una qualunque istituzione musicale del nostro paese, garantendo per loro; vi risponderanno picche salvo che... e non possiamo continuare.

I giovani non se li fila quasi nessuno, e i giovani cantanti ancor meno; perché pochissimi fra coloro che sono preposti a stagioni musicali in cui si pratica il canto, a cominciare dai teatri, sanno discernere il buono dal cattivo cantante; e, perciò, consci di tale loro incapacità, preferiscono demandare le decisioni agli agenti che nelle loro liste hanno buoni e cattivi cantanti, e solitamente ne offrono qualcuno di buono, con l’obbligo di prenderne anche uno della lista degli ‘scarsi’.

Così vanno le cose in Italia nel mondo del canto. Eppure dura è la formazione di coloro che aspirano a diventare cantanti, vittime delle fauci affamate di maestri, o sedicenti tali, i quali sono decisi a sfruttare qualunque occasione o circostanza per spremere soldi ed anche qualcos’altro dai giovani aspiranti cantanti.

Si comincia a studiare canto quando non si è più ragazzi. È l’unica materia che prevede certi limiti di età,

per la semplice ragione che occorre superare la pubertà prima di avviare qualunque studio che ha a che fare con la voce. Le femmine, possono accedere al Conservatorio, quando hanno fra i 16 e 25 anni e i maschi fra i 18 e 26. Cinque anni dura il corso.

Prima di cominciare occorre superare un esame di ammissione. Si racconta qualche brutta storia occorsa ad aspiranti cantanti dell’Estremo Oriente. Numerosi giovani di quei paesi lontani sbarcano in Italia per studiare il nostro melodramma. In patria hanno già compiuto studi di canto, ma non sufficienti. Sono convinti, non a torto, che il melodramma italiano si impari meglio in Italia. In tanti fra insegnanti di canto italiani si propongono di aiutarli a superare il primo scoglio; e il più delle volte riescono nello scopo, dopo una preparazione sommaria e attraverso una fitta rete di collegamenti e di scambi fra docenti. Naturalmente non si fa niente per niente; per questi stranieri danarosi, ma anche per i danarosi italiani, si predispongono corsi privati di preparazione all’esame di ammissione, corsi solitamente costosi. Quando si supera l’esame e si entra in Conservatorio, se si è iscritti nella classe di un insegnante che sa il fatto suo è come vincere un terno al lotto, perché la voce umana rappresenta uno degli strumenti più delicati da trattare, e pochi sono gli insegnanti tecnicamente davvero competenti, mentre basta poco per rovinarla definitivamente. Ma poniamo che la fortuna aiuti il giovane a trovare un buon insegnante - e nei Conservatori ve ne sono, sia chiaro, altrimenti da dove sarebbero usciti tutti quelli che oggi cantano anche in Italia ? - e che egli possa fare il suo corso di studi e guadagnarsi un bel diploma in piena regola; cosa gli può accadere subito dopo?



Maria Laura Martorana

Che debba intraprendere il pellegrinaggio da un corso di perfezionamento all'altro, da un concorso all'altro. Nel primo caso sta a dire che l'insegnamento che solitamente si è ricevuto in Conservatorio, anche nel migliore dei casi, non ha ancora formato il cantante, il quale, perciò, chiede aiuto ad altre istituzioni che, più direttamente, preparano alla professione. Si bussa, ad esempio, all'Opera Studio dell'Accademia di Santa Cecilia, o all'Accademia della Scala; oppure agli infiniti corsi o alle cosiddette accademie, che in Italia durante l'anno ma ancor più d'estate, nascono letteralmente come funghi. In molti casi ad attirare i giovani cantanti desiderosi di entrare nel mondo della professione, sono i nomi di cantanti in carriera che si fanno in questo caso insegnanti, contando della loro esperienza. In altri conta la presenza in cattedra o come osservatori di direttori artistici di teatri e festival che possono accorciare il lungo cammino che porta al debutto.

In genere tali corsi possono essere oggettivamente di una qualche utilità, quando non si esauriscono nel breve volgere di pochi giorni. Più attendibili naturalmente sono i corsi che durano parecchie settimane o meglio ancora qualche mese.

La Scala, ad esempio, ha fatto debuttare in grande stile un giovane soprano georgiano, Nino Machaidze, venticinque anni nel 2008, che ha allevato nella sua Accademia, che ha vinto successivamente il Concorso Leyla Gencer, ed ora ha appena cantato in Gianni Schicchi (Lucetta); nella passata stagione ha fatto Marie nella Figlia del reggimento accanto a Juan Diego Florez, e, fra breve, l'attende il ruolo di Musetta nella Bohème diretta da Dudamel, con la regia di Zeffirelli. I critici, a dir il vero,

sono stati abbastanza tiepidi con Lei, nel Gianni Schicchi diretto da Chailly.

Ma proprio nei giorni del suo non entusiasmante ritorno sul palcoscenico milanese, giungeva un comunicato dal Salzburg Festspiele che annunciava come lei avrebbe sostituito la Netrebko incinta, in Roméo et Juliette di Gounod, quest'estate, al fianco di Rolando Villazon tornato sulle scene, dopo una pausa per malattia, con un disco ed una lunga teoria di ruoli in teatro (attento Rolando! non sarà che la sua recente malattia, sia stata causata da stress per superlavoro? Non ci ricaschi!). Una breve parentesi per darvi ragione della copertina di Music@ di questo numero. Nell'annunciare la sostituzione della Netrebko, Salisburgo allegava una foto della Machaidze, tutta occhi e labbra carnose, una sosia di Angelina Jolie o, per fermarci alle glorie nostrane, di Ilary Blasy, o una terza gemella delle due. La Machaidze è giovane, ha appena venticinque anni e già è lanciata, e come per tante dive avvenenti, la sua agenzia fa leva sulla sensuale bellezza dei suoi lineamenti. E' una tecnica di vendita, quella adottata dalla sua agenzia, che non ci convince del tutto, una tecnica 'd'assalto' che neppure nel caso della Netrebko era stata mai adottata, e la Netrebko è una brava cantante ed uno straordinario animale da palcoscenico. Anche per denunciare questa svolta pubblicitaria, abbiamo sfruttato la sua immagine in copertina. La nostra Nino deve saper cantare, certamente non guasta se non è brutta, ma quella sua immagine occhioni verdi e labbra di fuoco sarebbe più adatta per altri generi di comunicazione. E' proprio il caso di dire: chi ha orecchie da intendere intenda!

Torniamo ai giovani cantanti italiani. Una volta

terminati gli studi e dopo aver anche frequentato corsi di perfezionamento, chi li prende per mano per accompagnarli direttamente in scena?

Qui cominciano i veri guai. Se l'aspirante cantante non si trova qualche santo protettore, se non ha il suo insegnante di fiducia, se un agente non la prende in carico nella sua scuderia, addio sogni. La carriera neppure inizierà. E se quest'anticamera dura a lungo, l'aspirante cantante può demoralizzarsi, entrare in depressione.

Se non si ha un santo protettore e un agente non si riesce a trovare - perché gli agenti tempestano di telefonate solo i cantanti già in carriera, solo quando sono certi che possono lucrare su di loro, senza aver investito un minuto di tempo e un centesimo di euro nell'avviare la loro carriera - allora val la pena tentare con i concorsi. Ti danno subito il polso della situazione, ti mettono a confronto con cantanti usciti da altre scuole, anche straniere (in una edizione del Concorso Caniglia, a Sulmona, di alcuni anni fa, emerse subito la differenza

Novella Bassano



abissale fra cantanti americani e italiani: gli americani, nonostante la giovane età, sembrava avessero già anni di carriera alle spalle, per la maturità della voce, per la scioltezza dei movimenti; laddove i nostri non riuscivano neppure a cantare per la paura, e sul palcoscenico sembravano impacciati). Vi sono concorsi, ma solo alcuni - perché si sa che ci sono concorsi e concorsi, che ve ne sono di truccati, e che ci sono giurie viaggianti, per le quali tu fai un favore a me ed io ne faccio uno a te: è questa una regola che vige fra giurati - che danno come premio la partecipazione all'allestimento di un'opera; questi certamente si rivelano di grande utilità (Sperimentale di Spoleto, As.Li.Co, Treviso ecc..) e possono veramente avviare una carriera.

In qualche caso occorre sperare in una imprevista sostituzione, come è accaduto a molte cantanti anche italiane che si sono messe in luce, perché chiamate all'ultimo momento a sostituire una diva ammalata. Talora ha significato la loro consacrazione, in un solo momento.

Nell'attesa, che fare? Studiare, continuare a studiare, formarsi un repertorio adatto alla propria voce, con l'aiuto di un qualche tecnico della vocalità che non la rovini definitivamente. Diffidare comunque di quelli che sanno tutto; preferire quelli che lavorano sulla voce che uno ha, costruendola e facendola maturare pian piano. La fretta è cattiva consigliera anche in questo caso.

Cosa ci vorrebbe in Italia per dare una mano ai giovani cantanti, e, contemporaneamente far spendere meno soldi allo Stato? La storia della Serafin che ha debuttato a Roma nella Tosca, a gennaio, fornisce una soluzione. Lei, di origini venete, ha vissuto a Vienna per molto tempo. Alla Staatsoper ha lavorato nella compagnia stabile per alcuni anni, ricoprendo alcuni ruoli, trovando pian piano la sua strada e preparandosi al debutto da protagonista, la qual cosa, forte dell'esperienza quotidiana sul palcoscenico, ha fatto con risultati eccellenti. Prima della Serafin, autentiche glorie del canto hanno seguito questa trafila professionale. Perché in Italia non si fa altrettanto? Quelli che sanno tutto rispondono che in Italia, patria dell'eccellenza, non si accetterebbe una compagnia in gran parte di giovani.

Il teatro in Italia si fa con le star, dicono! Ma cosa rispondono a coloro i quali accusano le istituzioni italiane di dilapidare i soldi del finanziamento pubblico, scritturando per ruoli da comparsa cantanti in carriera, che pagano come se facessero il Duca di Mantova o Violetta Valery?

Elio Battaglia ci svela la sua visione del mondo del canto

Evitare accuratamente la fama prematura

Un esperto ci aiuta a muoverci nel paese del Belcanto, spiegandoci come si insegna nei conservatori, quando cominciare, il repertorio di partenza e come conservare in forma la voce.

a cura di Rosa Fanale

Elio Battaglia, cantante, insegnante di canto e studioso della vocalità s'è guadagnato negli anni notorietà internazionale. Dalla sua scuola sono usciti alcuni ottimi cantanti, suo il merito di prodigarsi senza riserve per lo studio e la diffusione del Lied in Italia; al suo impegno di studioso sono da ascrivere alcune pregevoli edizioni moderne sia di trattati che di repertori, come il 'Vaccaj' o le 'canzoni' di Bellini. A lui Music@ s'è rivolto per fare il punto sul mondo del canto in Italia.

- Per cominciare, maestro, l'Italia può considerarsi ancora il paese del Belcanto?

L'Italia finì di essere considerata il Paese del cosiddetto "Belcanto" verso la metà del Settecento. Il periodo glorioso dell'effettiva nascita e sviluppo di studi pionieristici nel campo dell'allora nascente Vocalità Operistica e Oratoriale può in un certo senso giustificare l'etichetta "Belcanto" per un semplice motivo chiarificatore: la Vocalità di quel tempo era di carattere esplicitamente edonistico. I castrati miravano soprattutto alla bellezza fisica del suono da emettere indipendentemente dai possibili valori nascosti nelle composizioni di Monteverdi, Carissimi, Hasse, Leo e tanti altri autori della contemporaneità. I virtuosi del tempo soggiogavano il pubblico con la cosiddetta, a volte a torto, bellezza del suono, con l'eguaglianza dei registri vocali, con l'ornamentazione quasi eccessiva del discorso musicale. Il Belcanto viene ricordato casualmente da Rossini allorchè, in pieno Ottocento, affermava: "Oggi nessuno sa più cantare come si faceva vent'anni fa la "Casta Diva" di Bellini! Il Belcanto sembra essere morto per sempre.". Il Belcanto è semplicemente un modo di intendere la vocalità se, come spesso ancora oggi accade, viene riferito a quell'immenso repertorio teatrale-sinfonico-liederistico compreso fra i secoli XVII e XX. Illuminante il giudizio di Massimo Mila che, nel

1977, ricordando Maria Callas, scomparsa da qualche giorno, affermava: "Certamente le presunte eredi della cantante greca cercarono di ripristinare moduli cosiddetti belcantistici, errore in cui la Callas non cadde mai!". Eppure non di rado qualche critico melomane si chiede se l'insigne Interprete abbia risuscitato il Belcanto! E non dimentichiamo che Giulio Caccini ignorando il termine in questione ne usasse un altro più semplice: il "Buoncanto" che già al suo tempo non era immune dalle intemperanze dei divi castrati! Un'interessante pubblicazione dell'American Academy of Teachers of Singing" avverte giustamente: "Il termine italiano "Belcanto" è spesso oggi erroneamente considerato come un metodo speciale di insegnamento. E' soltanto un modo di cantare". E, giustamente, attribuisce il termine alla Terminologia non-scientifica, cioè di carattere strettamente empirico. Oggi i nostri teatri d'Opera sono letteralmente invasi da legioni di giovani cantanti provenienti dai più disparati paesi che certamente un tempo guardavano al nostro Paese come ad un Sogno irraggiungibile. Russi, rumeni, turchi, coreani, giapponesi e "nuovi" cinesi competono egregiamente con i colleghi italiani per bellezza di voce e soprattutto per cultura strettamente musicale che in un certo senso compensa la scarsa conoscenza della nostra lingua, svelandoci che la Verità, nell'Opera in Musica, risiede nell'interpretazione all'interno del Suono! La competizione con gli stranieri va combattuta con studi musicali di base approfonditi. L'uso della parola va studiata nel suo aspetto puramente "Musicale". Realizzando quello che in fondo andavano raccomandando sia Verdi che Wagner, purtroppo invano. Bisogna cercare di dimenticare il periodo del cosiddetto "Belcanto" e cantare per un pubblico di domani.

- Anni fa lamentava la presenza di "cialtroni" che si improvvisano maestri; crede che il fenomeno sia ancora diffuso?

Davvero non ricordo quando io abbia detto questo! In effetti l'ormai antico dilemma " Il Didatta deve essere un ex cantante non importa se grande o piccolo" ha fatto scorrere fiumi di inchiostro!

Noi riteniamo che l'insegnante di Canto debba essere provvisto di talento didattico, indipendentemente dalla sua passata o presente attività professionale, per saper estrarre e sviluppare nello studente, seguendo un certo tipo di Maieutica socratica, l'attitudine ad emettere suoni gradevoli e soprattutto espressivi nella loro ragione d'essere. Nella Prefazione a L'Arte del canto (1853) Enrico Panofka, chiedendosi chi potrà essere il Didatta di canto 'ideale', afferma la sua avversione verso il comune insegnamento "d'imitazione" così in voga anche nel suo tempo ed avvertiva: "Il signor Garcia figlio, rinomato insegnante di canto ed autore del

Trattato completo dell'arte del canto, non canta affatto!" Il grande didatta Francesco Lamperti che attraversò gran parte dell'Ottocento musicale, ed ebbe allievi quali l'Albani, la Crivelli, la Stolz, nel suo celebre trattato L'Arte del Canto all'ipotetico interlocutore che gli chiedeva:

"Sono tutte le voci adatte ad essere coltivate?" rispondeva candidamente ma sicuro: "No, soltanto quelle che posseggono estensione, uguaglianza di suono, flessibilità". E alla seconda domanda: "Basta possedere una bella voce e un'estesa gamma vocale per diventare un buon cantante?" aggiungeva: " No, oltre alla voce è necessario avere l'attitudine all'espressività naturale e soprattutto un orecchio perfetto adatto a ripetere i suoni sia di un'altra voce che di un qualsiasi strumento; mancando queste qualità, non si aspetti il giovane studente alcun successo".

A leggere le risposte del celebre ma anche onesto Didatta vi sarebbe – oggi soprattutto – da smarrirsi e da chiedersi: " Bene, se il futuro studente di quel tempo era già in possesso di quelle qualità, diciamo naturali, cosa mai avrebbe potuto ancora insegnarli il Maestro ?".

Dunque possiamo arguire che lo studio del canto nell'ormai lontano Ottocento, consisteva, solo dopo tali premesse, nell'approfondire, sviluppandole a mezzo di lunghi studi tecnici (non dimenticando che il termine "Tecnica" risale al suo originario vocabolo greco "Tekne" cioè "Arte") le qualità innate artistiche dell'allievo. Sembrano essere queste le premesse che garantivano la bontà di questo o

quel Maestro di canto. Oggi la situazione non sembra molto migliorata ,almeno nel nostro martoriato Paese. Le cattedre nei Conservatori di Stato che sono oggi chiamat Istituti di alta Cultura, vengono concesse con estrema facilità senza poter provare l'effettiva preparazione culturale-tecnico-artistica del Didatta prima che quest'ultimo prenda possesso di una cattedra ad infinitum...

- Pensa che i 'Metodi di canto' siano ancora utili?

Di sicuro. Non mancano certo egregi Metodi di Canto sia del passato che del presente. Bisogna che questi vengano bene interpretati dai didatti dei nostri giorni per renderli utili ai giovani studenti del nostro tempo. I buoni Metodi riportano Studi e Vocalizzi di estrema importanza. Bisogna che i didatti istruiscano il giovane



Federica Carnevale

cantante ad una ragionata arte del vocalizzo. Bellini, conscio dei terribili problemi da cui erano afflitti i suoi giovani interpreti-co-creatori, non faceva che raccomandare a cantanti del calibro di una Pasta o di un Rubini di approcciare le sue creazioni seguendo un ben preciso metodo di studio-indagine: a) lettura approfondita del libretto; b) solfeggiare ogni brano con voce parlata, pronunciando il nome delle note; c) eseguire lo stesso brano a mezzo del Vocalizzo per approfondire il significato poetico dei singoli suoni; d) interpretare infine in piena voce e con i versi ogni singolo brano. Possiamo soltanto ricordare che Maria Callas seguiva questo Metodo con i risultati ben noti a tutti.

- Basta il Conservatorio a formare un cantante?

Assolutamente no. Almeno fino a quando il Conservatorio non avrà la possibilità di formare “realmente” il giovane cantante. Fortunatamente vi è la possibilità di rapporti didattici internazionali che permettono di aggiornare e le idee e le tecniche di apprendimento. Il rapporto con un unico insegnante non è sempre raccomandabile. Le cattedre di Musica Vocale da Camera hanno certamente allargato il panorama culturale di tanti studenti desiderosi di rendere globale la loro educazione. Fortunatamente sono ormai dimenticati quei torbidi tempi in cui non erano pochi i didatti di Conservatorio che usavano dire allegramente: “ Chi canta Mozart di certo nasconde qualcosa...” oppure: “ La pratica del Lied può rovinare la voce. Il tedesco è

E LE STELLE NON STANNO A CANTARE

Le stelle non son tante, non milioni di milioni, altrimenti nessuno starebbe lì ad inseguirle. Le stelle del canto capaci di riempire i teatri, con il semplice nome in locandina, sono davvero pochissime, più donne che uomini. E i teatri nel cui pubblico sopravvive ancora un qualche divismo, alimentato naturalmente ad arte, sono pochissimi, quasi tutti fuori d'Italia, gli unici dove le stelle amano mostrarsi e farsi ascoltare. Perché mai le grandi star, le stelle del canto appunto, non vengono in Italia, nei nostri teatri che certamente - in alcuni casi quantomeno- non sfigurano al confronto dei quelli stranieri? Perché - così dichiarano da tempo- in Italia si programma in ritardo quando, invece, le loro agende sono zeppe di impegni da qui all'eternità. Sarà vero? Noi non ci crediamo, anche se è vero che in Italia nella maggior parte delle istituzioni si naviga a vista. E un nostro cicerone, che desidera restare anonimo, ma che conosce assai bene il mondo del canto e quello dei teatri, ci rivela che la vera ragione è un'altra. Le pochissime star chiedono cachet astronomici, i teatri italiani non possono accordarglieli, e perciò si tengono alla larga: ” pochi anni fa, la Cecilia nazionale chiese per un recital alla Scala una cifra vicina ai 50.000 Euro, che il teatro non gli diede e il recital saltò”. Ecco una ragione. Nello specifico della Bartoli, poi, non bisogna dimenticare che la sua carriera è prevalentemente discografica; il suo repertorio è molto limitato ed assai particolare. Le star che in Italia pretendono cifre da paese di bengodi, dimenticano che qui esiste il calmere dei cachet, nella forma di circolare approvata da Buttiglione, allora ministro. Secondo quel calmere - tuttora in vigore della cui inosservanza gli amministratori delle fondazioni, finanziate con denaro pubblico, potrebbero essere chiamati a rispondere legalmente - nessuno può prendere più di 17.000 Euro a recita. Sempre secondo il nostro cicerone, ancora alla Scala, una delle ultime prestazioni di Domingo e della Freni (Fedora, 2004) veniva retribuita - da contratto - con 17.000 Euro a recita cadauno. L'ultima stella del canto - o forse quella più recente, la Netrebko- fra breve, in pausa maternità - osannata a Vienna, alla Scala non ha ancora cantato, anche forse per questione di soldi. Certamente non perché la sua agenda sia fittissima, o perché non riesca da anni a trovare uno spazio per il 'teatrino' milanese. Nel suo caso, Robert Wissmann, suo potente agente, sta adottando una tecnica sofisticatissima. La fa venire ogni anno a Cortona, per farcela vedere e sentire, arma intorno a lei tutto un casino di giornali e giornalisti e aspetta che arrivino le richieste, e allora si ripagherà dei soldi investiti in pubblicità.

E poi, dice il nostro cicerone, l'Italia, i nostri teatri, fanno paura. Da noi, specie in certi teatri, c'è un pubblico molto esigente che non perdona nulla a nessuno, ed ancor meno alle star. In certi teatri stranieri, al nostro cicerone è capitato di assistere a performances di dette star per nulla affatto soddisfacenti, e di constatare come il pubblico finga di non accorgersene. E poi all'estero non c'è teatro dove viga ancora la bella consuetudine di fischiare chi stecca.

Gli chiediamo se, adottandolo anche in Italia, il sistema delle compagnie stabili - come s'usa in molti importanti teatri europei - possa essere utile ai giovani cantanti. Lui dice di no e ne è convinto, perché sostiene che i teatri stranieri fanno cantare i giovani, però li sfruttano per le loro esigenze, e qualche volta fottendosene di rispettare la loro voce. Certo non sono tutti così i teatri, altrimenti a molti cantanti non sarebbe riuscito di emergere e di avere una bella carriera, dopo la permanenza in compagnie stabili. La storia che una compagnia di giovani non fa per l'Italia non è opinione solo del nostro interlocutore, lo ha scritto il mese scorso, nel Forum di Music@ anche Lissner. Ma insomma nessun consiglio da dare ai giovani cantanti? “ Si cerchino un bravo maestro che gli faccia studiare il repertorio giusto, che non gli faccia mai fare il passo più lungo della gamba; che insista molto sullo stile e poi che non abbiano paura di proporsi”. Certo- prosegue- occorre che il pellegrinaggio una volta finisca, a questi giovani qualcuno deve offrire la possibilità di debuttare in palcoscenico, altrimenti si corre il rischio in alcuni casi di avere un cantante mancato, causa sfiducia e stanchezza”. Voglio, infine, girare ai giovani cantanti un consiglio che mi diede, all'inizio della carriera, Mirella Freni: non aver fretta, e soprattutto non accettare mai nulla dopo un trionfo. Io la mia carriera l'ho fatta soprattutto con i no!”.

antivocale”, ed altre amenità del genere! Io consiglio sempre di frequentare Corsi all’Estero ma in luoghi altamente qualificati.

- Che cosa consiglia e sconsiglia ai giovani che decidono di intraprendere la carriera del cantante?

Consiglio di evitare accortamente la fama prematura. Non dimentichiamo che quasi tutti i grandi interpreti hanno sperimentato un difficile inizio. Qualche nome? Maria Callas, Marilyn Horne, Giulietta Simionato. La prima ha avuto un lungo inizio di carriera. Non era facile vincere con quella voce accusata di avere i colori della bandiera italiana. Di avere tre voci diverse. O, come argutamente ha osservato Nicola Rescigno, ben trecento! La Callas non aveva poco sofferto della scarsa lungimiranza della sua maestra, una cantante, di fine ottocento, Elvira de Hidalgo, nota per i gorgheggi e le meccaniche roulades con cui amava eseguire i grandi personaggi romantici che l’allieva, con ben altra tecnica, avrebbe dato al mondo “a miracol mostrare”. La de Hidalgo lasciò che la giovanissima allieva debuttasse, a 18 anni, in ruoli quali Tosca, Santuzza, Leonore (“Fidelio”) et similia, malgrado possedesse il virtuosismo più ardito che, usato agli inizi, avrebbe di certo prolungato la più gloriosa ed

unica carriera che il Teatro d’Opera ricordi! La grande Horne attraversa lo scibile della Vocalità femminile: dalla Carmen Jones del celebre film di Otto Preminger in cui poco meno che ventenne doppia la protagonista di Bizet ricreata nei panni di una giovane stupenda black Carmen made in Broadway. Dalle Cantate di Bach, alla irripetibile Zerlina di un indimenticato Don Giovanni discografico. Dalla Marie del Wozzeck alla Shéhérazade di Ravel ed infine, usando ex novo il suo spettacolare registro contraltile, conquistò fama leggendaria quale regina indiscussa della Renaissance rossiniana nel Novecento. E che dire di Giulietta Simionato che pur avendo una splendida voce di autentico mezzosoprano-contralto, fornita di preparazione vocale globale fin dalla prima giovinezza, patì una lunga anticamera scaligera prima di brillare quale stella di assoluta grandezza per più di trent’anni!

Non abbia dunque fretta il giovane cantante: cerchi piuttosto di indagare i diversi linguaggi vocali da Bach a Strauss, dedicandosi con serietà e amore anche alla musica del suo tempo. Così come facevano i grandi cantanti dell’Ottocento, per i quali la pratica vocale altro non era che pura contemporaneità.

Novella Bassano Federica Carnevale Maria Laura Martorana

Le Sorelle Casella

Per terminare, raccontiamo tre storie di successi, di tre giovani cantanti uscite dal Conservatorio aquilano e che, affettuosamente, chiamiamo ‘Sorelle Casella’

Tre esempi, diversi, ma vicinissimi a noi. Tre brave e giovani cantanti uscite dal Conservatorio aquilano ed in piena e soddisfacente carriera, ci illustrano alcuni percorsi dei tanti possibili per giungere materialmente a cantare in scena. In ordine alfabetico.

Novella Bassano

Soprano lirico, si è diplomata a L’Aquila con Mario Machì, baritono che aveva fatto una bella carriera prima di dedicarsi completamente all’insegnamento. Dopo il diploma inizia la trafila dei concorsi, delle audizioni, delle prime produzioni operistiche, mentre continua lo studio con il mezzosoprano Marina Gentile. Nel 2000 vince il Concorso dello Sperimentale di Spoleto, che la fa debuttare come Frasquita in Carmen di Bizet e Norina in Don Pasquale di Donizetti. Spoleto le offre l’opportunità di studiare con grandi cantanti come Luis Alva e Renato Bruson, canta come soprano solista nel progetto di

trascrizione e rielaborazione dell’Arte della Fuga di Bach ideato da Luciano Berio, sotto la direzione di Marcello Bufalini. Da alcuni anni continua il perfezionamento con William Matteuzzi.

Spoleto è stato per Lei la grande occasione. Ma due persone ancora hanno contato molto nella sua carriera: Claudio Desderi: di cui ha seguito due corsi di perfezionamento alla Scuola di Musica di Fiesole, quando ancora era in Conservatorio; e Francesco Sanvitale, che ha conosciuto quando ha fatto il concorso Tosti a Ortona e le ha fatto apprezzare ed amare la musica di Tosti, che canta assai spesso. “In questi anni - racconta - mi sono resa conto di essere inserita in un mondo estremamente competitivo, nel quale solo l’esperienza insegna ad affrontare con tranquillità e con i nervi saldi ogni debutto ma anche ogni recita”.

Per le caratteristiche della sua voce predilige Donizetti, Bellini e Rossini e Mozart; e, per il carattere, si sente



Dall'alto in basso: F. Carnevale, N. Bassano, M. L. Martorana

di Leo Nucci a Spoleto.

Tra i prossimi impegni, anticipa Federica Carnevale- “La Cenerentola” di Rossini al Piccolo Teatro Regio di Torino e la tournée del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto che toccherà i maggiori teatri giapponesi e poi mi aspettano tre mesi di lavoro a Liegi (Arianna a Nasso, Traviata)”. Lo studio più impegnativo e più redditizio per Lei è stato quello presso lo Sperimentale di Spoleto:

“ Ho vinto il concorso nel 2006 e ho avuto la possibilità di studiare per due anni sotto la guida di ottimi maestri e di debuttare in due opere (Barbiere, Cenerentola) da protagonista. Spoleto offre un percorso formativo nel

quale sei seguito costantemente da persone competenti. Quando si arriva al debutto si è davvero preparati” Due incontri importanti per il suo avvio di carriera, quello con: “Cesare Scarton, in Conservatorio, lui per primo ha capito tanti aspetti della mia vocalità e ha individuato il mio repertorio; e quello con Natale de Carolis che mi ha preparata per Spoleto e mi ha concretamente fatto entrare nella professione”.

Maria Laura Martorana

Soprano di coloratura, particolarmente apprezzata per abilità ed agilità vocali ma anche per le sue capacità sceniche, ha debuttato nel 2003 con

maggiormente a suo agio nell'opera buffa. Le piacerebbe, prima o poi, dedicarsi all'insegnamento.

Federica Carnevale

Mezzosoprano, diplomata in canto all'Aquila, laureata in drammaturgia, ha avuto esperienze anche come attrice di prosa e danzatrice. Ha studiato con Natale de Carolis, Ulf Bastlein, Brigitte Balleys e Renata Scotto. Ha debuttato nel 2002 come protagonista del “Dido and Aeneas” di H.Purcell ed è stata Suzuki (Madama Butterfly) al Teatro F. Vespasiano di Rieti, Araspe nella “Didone Abbandonata” di B. Galuppi al Teatro Caio Melisso di Spoleto e Rosina ne “Il Barbiere di Siviglia” di G. Rossini al Teatro Nuovo di Spoleto, al Morlacchi di Perugia, al Vittorio Emanuele di Messina, al Teatro Nazionale del Qat e nei principali teatri giapponesi (Tokio, Takasaki, Nagoya., Kobe, Osaka, Yokohama), infine Angiolina ne “La Cenerentola” di G. Rossini al Teatro Nuovo di Spoleto. Ha collaborato con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra di Roma e del Lazio e l'Orchestra Accademia “I Filarmonici” di Verona. Nel 2005, ha cantato, in prima mondiale, nell'opera “La nave a tre piani” di Carlo Boccadoro (Auditorium di Santa Cecilia a Roma) e nello stesso anno alla prima di “Don Chisciotte” di Paisiello-Henze (30° Cantiere d'Arte di Montepulciano). Nel 2007 ha preso parte alla prima mondiale di “Obra Maestra” di Giovanni Mancuso, con la regia di Pippo Del Bono (Teatro Caio Melisso, Spoleto). Ha inciso “Il Barbiere di Siviglia” di Rossini (DVD), “Didone Abbandonata”, e Concerto per il 40° dal debutto



l'Italiana in Algeri, ha cantato in Proserpine (Paisiello), La Cenerentola (Rossini), Lo sposo di tre (Cherubini), Mitridate (Porpora), Mitridate (Mozart), I giuochi di Agrigento (Paisiello), Il flauto magico (Mozart), Die Vögel (Braunfels), Ademira (Lucchesi) in teatri come La Fenice, Lirico di Cagliari, Olimpico di Vicenza, Teatro dell'Ermitage di S. Pietroburgo, e al Festival di Martina Franca, dedicandosi prevalentemente al repertorio barocco. Tra i prossimi impegni Alcina (Handel) all'Haendel Festspiele di Halle e al Potsdam Hans Otto Theater, direttore Marcon; Ottone in Villa (Vivaldi) al Teatro Olimpico di Vicenza, direttore Guglielmo, e Andromeda liberata (Vivaldi e altri) a Lione, ancora con Marcon.

Maria Laura Martorana, dopo il diploma di canto conseguito a L'Aquila, si è dedicata alla ricerca scientifica (a Parigi, all'Institute Curie), studiando contemporaneamente, in Francia, il repertorio francese di coloratura. A Sulmona, nell'Ateneo della Lirica, ha ripreso a cantare, studiando con Margaret Baker che è

diventata la sua insegnante. "Posso dire di aver iniziato con lei – afferma la Martorana - lo studio del canto e del repertorio, del mio repertorio, e la voce si è finalmente sviluppata. E' stato allora che ho preso la decisione di dedicarmi totalmente al canto. Prima ho lavorato sul repertorio, il lavoro tecnico è venuto in un secondo momento". Ora studia con Doris Andrews. Ma deve a Sergio Segalini il suo debutto " Lui mi ha affidato ruoli anche da protagonista nelle varie edizioni del Festival di Martina Franca; tutte le opere che ho cantato sono finite in CD".

Ha lavorato anche con Giancarlo Cobelli in "Die Vögel" a Cagliari (cfr. Music@ n°3) ed anche con colleghi e maestri eccellenti come Vesselina Kasarova, Bruno de Simone, Patrizia Ciofi, Antonino Siragusa, Roberto Abbado, Federico Maria Sardelli. "Cerco di prendere qualcosa da tutti, non so dire chi mi abbia dato di più", conclude Maria Laura Martorana. Oggi il suo repertorio spazia dal barocco al Novecento, ed ha all'attivo già numerose registrazioni discografiche.

Corsi e Concorsi di Canto

Corsi

Accademia Teatro alla Scala

La scuola del Teatro alla Scala nasce nel 1991 mentre l'Accademia nel 2001, con l'intento di rendere autonoma la Direzione Scuole, Formazione e Sviluppo del Teatro alla Scala ed è oggi una vera e propria università dello spettacolo. Divisa in quattro dipartimenti, Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management, l'accademia offre percorsi formativi di altissimo livello per la formazione degli artisti. Alla fine del percorso formativo si realizza con il "Progetto Accademia" un'opera inserita nel cartellone della Scala, alla cui realizzazione concorrono gli allievi di tutti i corsi.

Per accedere è necessario il diploma di conservatorio o una valida dichiarazione di idoneità rilasciata dall'insegnante. Si accede dopo il superamento di prove di ammissione.

Tra maggio e giugno si svolge un workshop sulla legislazione dello spettacolo. Nel corso delle 24 lezioni si parlerà di normativa, fisco, previdenza, gestione, Finanziaria 2008.

Informazioni: grassi@accademiascala.it

Sede centrale Accademia

Via Santa Marta 18, 20123 Milano

Per informazioni: <http://www.accademiascala.it/>

Opera Studio

Istituto dall'Accademia di Santa Cecilia il corso comprende tre rami: interpretazione vocale con il M° Renata Scotto, tecnica vocale applicata al repertorio con il M° Anna Vandi dizione con il M° Cesare Scarton. E' previsto anche un corso per maestri accompagnatori con il M° Robert Kettleon.

Le sessioni di studio sono tre: dal 2 al 27 aprile, la primavera; dal 9 giugno 6 luglio, quella l'estiva; e l'autunnale, dal 13

ottobre al 16 novembre. Al termine di ciascuna sessione è previsto un concerto-recital pubblico all'Auditorium. Inoltre nel 2008 grazie al contributo della Signora Laurel Schwarz l'accademia assegna a sei cantanti, particolarmente bravi, delle borse di studio e la possibilità di prendere parte a realizzazioni artistiche di vario genere.

Per informazioni:

<http://www.santacecilia.it/scw/servlet/Controller?gerarchia=01.18.03>

Accademia della lirica di Sulmona

L'Ateneo ha come obiettivo la formazione del cantante d'opera sotto tutti gli aspetti della professione: tecnica vocale, l'arte scenica, la corretta pronuncia delle lingue e la proprietà stilistica.

I corsi si tengono per una settimana al mese con lezioni collettive e individuali. Si accede al concorso tramite una prova di selezione. Tra i docenti: Jaume Aragall, Marilyn Schmiege, Bernadette Manca di Nissa, Claudie Verhaeghe, Dario Lucantoni, Italo Nunziata.

Per informazioni:

Ateneo della lirica di Sulmona

Vico dei Sardi, 9 67039 Sulmona (AQ) 0864.212207

Web: <http://www.ateneolirica.it/>

e-mail: info@ateneolirica.it

Scuola di Lied 'Ugo Wolf'

Scuola fondata e diretta da Elio Battaglia con il fine di divulgare la pratica del Lied tedesco. I corsi si tengono al palazzo Cesi di Acquasparta. Oltre lo stesso Battaglia, insegnano anche Lucio Gallo, Erik Battaglia, Ulrike Merkel.

Per informazioni: <http://www.scuolahugowolf.it/>

Claudio Desderi opera workshop
 Il corso prevede lo studio di un' opera, ogni anno diversa.
 Si accede con un esame di ammissione e il corso si svolge presso la scuola musicale di Fiesole.
 Per informazioni:
 Scuola di Musica di Fiesole
 Via delle Fontanelle 24 50014 S. Domenico di Fiesole (FI)
 0039/55/597851
<http://www.scuolamusica.fiesole.fi.it> e-mail: info@scuolamusica.fiesole.fi.it

Concorsi

As.Li.Co

L'Associazione Lirico Concertistica Italiana (AsLi.Co) si propone l'individuazione di talenti operistici, la formazione artistica dei giovani cantanti e la produzione di opere di repertorio nelle quali far debuttare i medesimi. Ogni anno centinaia di giovani cantanti europei vengono selezionati per i ruoli principali della stagione lirica. Il concorso si svolge in febbraio.

Tra i cantanti lanciati dall'As.Li.Co: Luigi Alva, Carlo Bergonzi, Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Paolo Montarsolo, Katia Ricciarelli, Renata Scotto, Simone Alaimo, Susanna Anselmi, Pietro Ballo, Carlo Columbara, Daniela Dessì, Michele Pertusi, Alessandra Ruffini, Giuseppe Sabbatini.

Per informazioni: As.Li.Co

Corso di Porta Nuova, 46 – Milano 0039.026551501
 e-mail: info@aslico.org <http://www.aslico.org>

Teatro Lirico Sperimentale 'A. Belli'

Il concorso per giovani cantanti lirici della Comunità Europea organizzato dallo Sperimentale di Spoleto si svolge in tre fasi. Nella prima, una giuria internazionale seleziona i candidati di tutta Europa: superano la selezione coloro che ottengono una votazione media di 8/10. Nella seconda fase, i cantanti vengono preparati al debutto tramite un corso di perfezionamento della durata di cinque mesi. L'ultima fase corrisponde al debutto e alla stagione lirica che si svolge a Spoleto o in tournée. Il concorso si svolge in marzo; termine ultimo per le domande febbraio.

Hanno vinto il concorso dello Sperimentale spoletino: Cesare Valletti, Franco Corelli, Antonietta Stella, Anita Cerquetti, Renato Bruson, Mietta Sighele, Ruggero Raimondi, Mariella Devia, Natale De Carolis, Giusy Devinu, Elisabeth Norberg-Schulz, Sonia Ganassi, Daniela Barcellona.

Per informazioni: Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto "A. Belli"

Piazza Giovanni Bovio, 106049 – Spoleto (Perugia) 0039 (0)743.22.16.45
<http://www.tls-belli.it/>

'Operalia'

Fondato e diretto da Plácido Domingo. La prima selezione avviene attraverso una registrazione audio o video. I primi quaranta classificati, spesi dagli sponsor, vengono selezionati, con ascolto diretto. Plácido Domingo assiste a tutte le fasi del concorso, senza diritto di voto, ma svolgendo il ruolo del supervisore. I vincitori vengono segnalati ai

teatri più importanti e sostenuti da Domingo in persona. Il termine per la presentazione della domanda è il 31 marzo; il concorso si svolge in settembre.

Tra i vincitori: Dimitra Theodossiu, Inva Mula, Hui He, Carmen Gianattasio, Giuseppe Filianoti, Mariola Cantarero, Erwin Schrott, Joyce Di Donato, Olin Anastasovv, Rolando Villazon.

Per informazioni: <http://www.operalia.org/>

'Leyla Gencer'

Organizzato dalla İstanbul Foundation for Culture and Arts in collaborazione con la Fondazione Accademia di Arti e Mestieri dello Spettacolo Teatro alla Scala e patrocinato dalla stessa Gencer il concorso 'Leyla Gencer Competition' si propone di promuovere i giovani talenti nel mondo dell'opera.

La prima selezione avviene mediante l'ascolto dei cd inviati dai candidati mentre la finale si svolge a Istanbul. Il termine per le domande di partecipazione è in aprile, la finale in agosto.

Tra i vincitori delle passate edizioni: Marcello Alvarez, Enkelejda Shkosa, Paola Cigna, Nino Machaidze.

Per informazioni: <http://www.leylagencer.org/>

'Toti dal Monte'

Concorso per ruoli d'opera (quest'anno per Tosca) prevede la realizzazione dell'opera a concorso e borse di studio per i più meritevoli. Domande di iscrizione entro il 9 giugno.

Per informazioni: <http://www.fondazioneecassamarca.it/teatrispa/index.html>

6.Voci verdiane

Il concorso è organizzato dal comune di Busseto ed è finalizzato alla realizzazione di opere verdiane. Molte delle voci verdiane che cantano attualmente nei teatri di tutto il mondo sono uscite vincitrici da questo concorso.

Per informazioni:

Segreteria del Concorso Voci Verdiane "Città di Busseto"
 COMUNE DI BUSSETO – Piazza G. Verdi 10 – 43011
 BUSSETO Tel. 0524/931706

Web: <http://www.comune.busseto.pr.it/>

e-mail: segreteria.concorsovociverdiane@comune.busseto.pr.it

'Maria Caniglia'

Concorso organizzato dal comune di Sulmona, dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali- Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo, l'Amministrazione Provinciale di L'Aquila, e sotto l'Egida della Regione Abruzzo. I vincitori hanno la possibilità di esibirsi in concerti organizzati dall'associazione. E' prevista l'assegnazione di una borsa di studio per cantanti lirici con ospitalità completa e frequenza gratuita ai Corsi di Perfezionamento dell'anno 2008 dell'Ateneo Internazionale della Lirica di Sulmona offerta dall'Associazione Musicale "Maria Caniglia".

Per informazioni:

ASSOCIAZIONE MUSICALE "MARIA CANIGLIA"

Vico dei Sardi, 9 – 67039 SULMONA (AQ)

Tel. +39 0864 212207 – Fax + 39 0864 208668

Web: <http://www.mariacaniglia.it>

e-mail: info@mariacaniglia.it

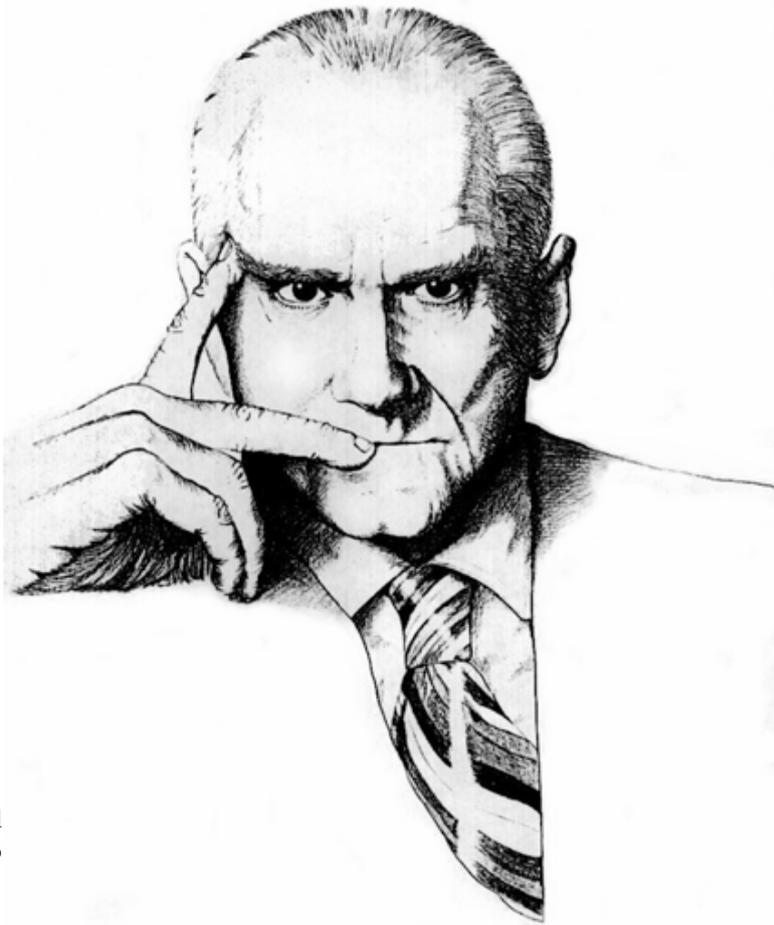
Sul mensile 'Documento' di Novembre-Dicembre 1942 (Anno I I - nn.11-12), uscì l'articolo che segue, a firma Pseudo, di Alberto Moravia, intitolato "Varietà", mai più inserito nelle numerose raccolte di romanzi, racconti e scritti del grande scrittore che Bompiani ha ripubblicato negli anni. Al cadere delle celebrazioni per il centenario della nascita di Moravia, il bimestrale 'Nuova Storia Contemporanea' (Gennaio-Febbraio 2008), ha ricostruito l'ampia collaborazione di Moravia, come di tanti altri famosi scrittori dell'epoca, alla nota rivista. Con l'autorizzazione del 'Fondo Alberto Moravia' e degli eredi dello scrittore - che si ringraziano per la preziosa cortesia - Music@ è lieta di ripubblicare quell'articolo, offrendolo ai suoi lettori.

Varietà'

di Alberto Moravia

Varietà, parola internazionale, di stile liberty, scintillante e falsa come i diademi delle sue ballerine. Ma nel paese che l'ha creato il varietà si chiamò dapprima "music-hall"; e in quello che l'ha adottato per primo, "café-concert", o se si preferisce la brevità popolare "café-conc.". Parole ambedue più profonde e antiche del novecentesco varietà; la prima rievocante il profano settecento inglese delle stampe di Hogarth; la seconda impennacchiata e borghese come tutto ciò che fu creato al tempo del secondo impero. Ho detto che il "café-concert" è di importazione inglese; bisogna

tuttavia aggiungere che una volta passata la Manica fece prestissimo a diventare francese anzi mediterraneo. Così che adesso il "café-concert" fa subito pensare ai velenosi aperitivi all'assenzio o al nero tabacco caporal; e non possono non venire in mente le sale fumose dai tavolini gremiti di uomini sanguigni ed esigenti e le ballerine senza scrupoli e senza malinconie che si esibivano davanti a queste assemblee, donne dai petti ridondanti e dalla



pelle bruna, animali robusti e accorti, educati alla dura scuola delle peregrinazioni in Levante e in Sud-America, teste di commercianti e di risparmiatrici. Tutto diverso era invece il "music-hall" anglosassone. Se al "café-concert" trionfava una sensualità decisamente meridionale, questa era al tutto bandita dal "music-hall". Il "music-hall", in America come in Inghilterra, era un luogo di vizio che conservava quasi sempre le apparenze della rispettabilità. Nel "café-concert" si beveva forte e si stava allegri; nel "music-hall" il sentimentalismo nordico faceva degenerare l'ubriachezza in

malinconia o furore. Del resto per apprezzare il valore di questa differenza basta pensare al balletto così tipicamente inglese delle girls. In Inghilterra esso fu e rimase un pezzo, un disciplinato battaglione di ragazza bionde, dai visi indifferenti, dai petti sforniti e dalle magre gambe bianche; girls, ossia fanciulle e tali erano spesso nel senso più corrente della parola. In Francia, invece, le girls dovettero parere insipide, ci furono molti

adattamenti, infine il genio nazionale trionfò nel cancan: amplissime gonne nere roteanti intorno una spuma di trine candide, gambe calzate di seta nera, legacci rossi, cosce nude. Altro che girls. Il cancan era la vittoria di una femminilità esperta e adulta. Forse per indicare che non sarebbero mai stati capaci di tanta arditezza, gli inglesi lo chiamarono il “french cancan” ossia, non senza dispregio, il cancan francese.

Il “music-hall” e il “café-concert” erano ancora l’espressione di gusti nazionali ben definiti, giacché in quei tempi lontani il cosmopolitismo democratico del nostro secolo era ancora da venire e ancora esisteva un folclore urbano non meno genuino e originale di quello rurale. Ma con il novecento, tutto, come si dice, si “organizza”. Intervengono le agenzie internazionali, gli impresari, l’industria dello spettacolo. E tanto il “music-hall” come il “café-concert” pian piano si trasformano nello stereotipato varietà. Prima dell’attuale guerra, qualsiasi viaggiatore che volesse passare una serata al varietà, sapeva in anticipo quello che ci avrebbe trovato; e poco importava se la città in cui era capitato fosse Parigi o Berlino, Milano o Madrid, Nuova York o Buenos-Ayres. Sapeva quel viaggiatore che nella sala più o meno decorata, sul solito palcoscenico, avrebbe visto i soliti “numeri” ormai d’obbligo: la stella matura che tirandosi dietro qualche metro di strascico discende regalmente, tra due siepi di belle ragazze seminude, i gradini scintillanti di una scala artificiale; gli acrobati esotici, filippini o boemi, dagli strumenti sfavillanti di nichelio, dalle acrobazie impeccabili e noiose; i corpi di ballo troppo numerosi, “inflazionati” di venticinque, cinquanta, cento ragazze, tutte uniformemente sorridenti e sgambettanti, specie di millepiedi in delirio; i prestigiatori in frak, dalle facce verdastre e dalle mani fatate; i melensi ammaestratori di scimmie, ani, asinelli e di ogni altra bestia mite e paziente; la danzatrice “artistica”, greco-romana oppure negro-orientale, prodiga in gesti alati, in slanci eroici, in flessuosità e contorsioni allarmanti; e in breve tutte quelle “attrazioni” che il progresso delle comunicazioni permetteva agli impresari di diffondere in tutto il mondo senza troppo preoccuparsi di variarle e adattare ai gusti locali. Un varietà senza alcuna varietà, mi si perdoni il bisticcio, anzi spaventosamente uniforme. E’ un po’ come avviene nel cinema, ma in misura molto maggiore, i nomi esotici annunciati con sfoggio tipografico sui cartelloni nascondevano quasi sempre gli stessi personaggi per nulla sorprendenti. Ci furono, è vero, dei tentativi per rinnovare il languente varietà; ma furono quasi tutti compiuti in una direzione, diciamo così, “contenutistica”, nel vicolo cieco del nudo e della pornografia. In America il “burlesque”, varietà locale molto ardito, non trovò di meglio che fare intervenire sul palcoscenico qualche bellissima ragazza la qual, davanti ad un pubblico congestionato di vecchi e di giovanetti, si toglieva con studiata lentezza un panno dopo l’altro fino all’ultima mutandine, in un silenzio tragico e rituale molto simile a quello che di solito accompagna il “salto della morte” e altrettali esercizi. Alla fine la brava ragazza restava completamente nuda, l’orchestra si risvegliava con un rullo di tamburi e il pubblico entusiasmato

batteva le mani reclamando un bis. Ci fu chi pensò di far passeggiare la ragazza, dopo che si era spogliata, sopra una pedana, tra le poltrone della platea. Oggi, credo che il “burlesque” sia proibito agli Stati Uniti.

Per conto nostro, abbiamo presto disertato le grandi sale, le costose poltrone di prima fila dei varietà internazionali; e se vogliamo ancora divertirci ad uno spettacolo di arte varia, scegliamo le sale popolari, i cinema della periferia, i teatrini provinciali. Si tratta, beninteso di un divertimento affatto speciale, agro e ironico, di specie moralistica; quale appunto si può provare davanti ad uno spettacolo come quello nel quale l’umanità grezza e involontaria degli attori supera di gran lunga in interesse e “attrazione” i loro maldestri esercizi. La cantante diplomata a Milano dal petto sviluppatissimo, dalla larga faccia bianca e rossa sotto i riccioli neri, vestita sgargiantemente, la quale canta tenendo una mano sollevata e l’altra premuta sul cuore e finito di cantare fa un mezzo giro della ribalta mostrando al pubblico un crollante deretano tutto fasciato di seta ed ornato di nastri, certo non mi affascina con il suo canto; ma in compenso mi fa sorridere e mi piace come immagine. Le otto ragazze che compongono il corpo di ballo sono tutte disuguali, neppure a farlo apposta, alcune giovanissime e altre mature, quali bionde e quali brune, la prima altissima e magra, la terza piccola e rotonda, ma che importa? Ai loro corpi sgraziati non chiedo di eccitarmi



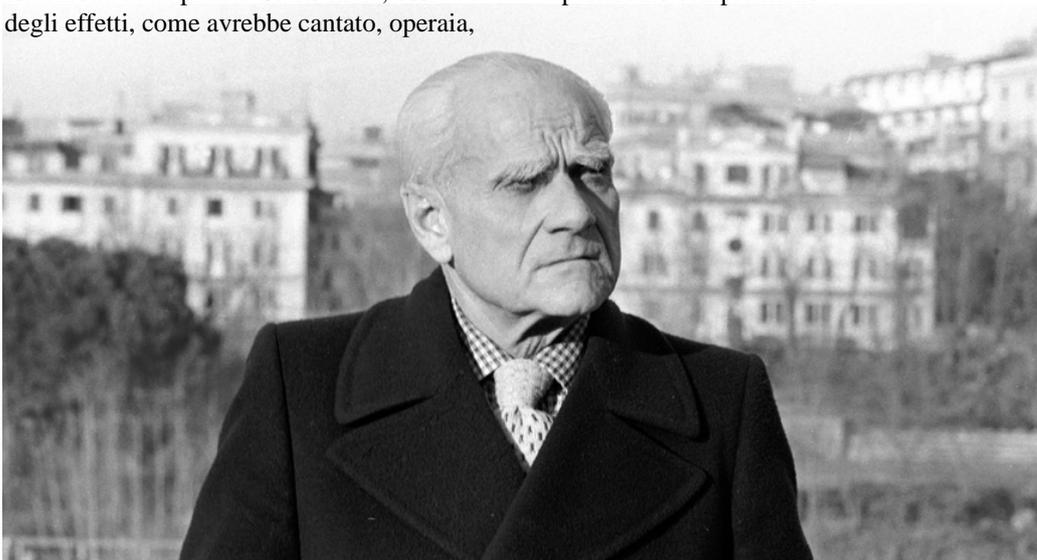
con la procacità delle forme e di stupirmi con la regolarità meccanica dei movimenti, bensì di raccontarmi una storia. Il vecchio dicatore in frak, che cerca invano e senza molto impegno di dominare il pubblico ribelle con le sue antiche spiritosaggini e se ne esce inchinandosi sfrontatamente ai fischi come se fossero applausi, è ben lontano dal brillante personaggio che avrebbe dovuto rappresentare; ma incompreso la vecchiaia, la miseria, l'antiquato repertorio, lo scetticismo e gli acciacchi, gli hanno composto una parte che inconsapevolmente recita a meraviglia. E che dire dei due equilibristi spettrali e affamati, dai muscoli flosci e dai costumi miserabili che consultano con occhio inquieto il trapezio dal quale debbono slanciarsi; e quando, riuscito il salto, ricadono su due piedi con un inchino, non si sa se provano più sollievo loro o il pubblico? Seppure per motivi diversi, essi sono più emozionanti dei loro levigati colleghi delle platee europee e americane.

Del resto non sempre il piacere si alimenta soltanto di ironia e di squallore. Seppure di rado, capita talvolta di scoprire sui palcoscenici più impensati figure intere e poetiche, fuori da ogni compenso di curiosità di compassione. Come avvenne a me, in quella cittadina provinciale, durante un freddo inverno in un cinema affollato di ragazzi e di coscritti. Finito il film, il pianoforte attaccò uno sgangherato ballabile, quattro lampade si accesero alla ribalta, e su quel minuscolo palcoscenico comparve una ragazza. Era molto giovane con una gran zazzera crespa, gli occhi neri, le labbra rosse. Non aveva addosso in quell'aria gelida che uno stiracchiato reggipetto e una specie di fascia girata tra le gambe e intorno ai fianchi; ma il suo corpo bruno, adombrato per le gambe e le braccia di una rude peluria non pareva risentirsene e anzi infondeva calore a chi lo guardava. Cominciò a cantare con voce limpida e sonora, cercando nello stesso tempo di fare con le braccia dei gesti di accompagnamento e di accennare con le anche e le gambe dei passi di danza. A vederla muoversi con tanta ingenua goffaggine, veniva fatto di pensare che da poco tempo avesse barattato la sottana e la camicetta di ragazza povera con il costume provocante di canzonettista. E questa idea, non sapevo perché, dava alla sua nudità una credule aria di verginità violata e recente, come davvero fosse stata la prima volta quella sera che ella esponeva il corpo alla indiscrezione della platea. Cantò male; ossia senza curarsi degli effetti, come avrebbe cantato, operaia,

in una fabbrica, o contadina, in un campo, con foga, abbandono e malinconia, commovendosi probabilmente ella stessa alle stupide parole della canzone; e finito di cantare scappò via in fretta, senza aspettare gli applausi del resto scarsi e contrastati. Poi per quella sera non comparve più sul palcoscenico.

Tali modeste sorprese noi chiediamo al varietà; poco più in fondo, di quanto ci aspettiamo dalla comune umanità che incontriamo per le strade o nelle case. Ma venti o trent'anni fa, auspice certa moda decadente, al varietà saremmo andati per trarre ispirazione e collezionare immagini. Correvano allora gli anni migliori del varietà, non parlo dello spettacolo che è rimasto su per giù lo stesso, parlo del favore e della curiosità che riscuoteva il varietà tra gli artisti, pittori, scrittori, poeti. I primi, a dire il vero, erano stati gli impressionisti e post impressionisti francesi; la loro pittura aveva reso noti e popolari gli aspetti più fantomatici, insoliti, e patetici dell'arte varia. Quanti equilibristi, dopo Picasso; quante canzonettiste, dopo Toulouse Lautrec; quanti pagliacci, arlecchini, danzatrici, domatori, soliste, cantanti, etc. etc. L'impressionismo si trovava a suo agio in questo mondo in cui un gesto, un riflesso di lampada, uno svolazzamento di veste parevano fermare senza residui, il momento culminante di quella vita effimera; ad altri credo che il varietà si appellasse coi costumi, tanto più pittoreschi dei soliti costumi borghesi. Poi, sulle tracce della pittura, tutta una letteratura divagò sul varietà. Fu una letteratura di respiro breve, intenta anch'essa a fermare taluni aspetti "metafisici" oppure semplicemente trasognati del varietà. Ancora adesso certuni parlano del varietà come di un soggetto "bellissimo". Riconoscete in loro gli ultimi epigoni di quella moda. Buon ultimo, il cinema, dopo Variété, film tedesco con Emil Jannings, ci ha dato una quantità di film sull'argomento. Il varietà continuerà certo a esistere e a prosperare; ma la sua nobiltà di "contenuto" artistico, risale ai primi decenni del secolo. Forniamo queste ragioni anche per giustificarci di non aver composto un "pezzo" sul varietà. Ma il nostro lirismo e, forse, anche quello del secolo si sono fortemente allontanati dal varietà come da tanti altri fallaci aspetti della vita moderna. In fondo il varietà è crepuscolare e decadente; non se ne può discorrere che in falsetto. Continueremo dunque ad andare al varietà; ma ne parleremo sempre meno.

PSEUDO



Vincenzo Scaramuzza maestro di pianoforte

Dal Vesuvio al Mar de la Plata



Ricorre quest'anno il quarantennale dalla morte del celebre didatta calabrese, il cui nome le giovani generazioni di musicisti conoscono appena. Formatosi a Napoli ed espatriato in Argentina, fondò a Buenos Aires una storica scuola pianistica alla quale si formarono alcuni fra i nomi più prestigiosi del pianismo mondiale, fra tutti Bruno Leonardo Gelber , Martha Argerich e, indirettamente, anche Daniel Barenboim. La Argerich ha compiuto in Italia, i mesi scorsi, una lunga tournée in onore di Scaramuzza, con due soste, davvero memorabili, presso l'Accademia di Santa Cecilia, a Roma.

di Piero Rattalino

Muzio Clementi – non mentre era in vita: molti anni dopo la sua morte – fu detto “padre del pianoforte”. In verità, non l’aveva inventato lui, il pianoforte, né l’aveva dotato lui della sua letteratura più popolare. Ma Clementi aveva inventato la didattica pianistica, e con lui avevano studiato i capiscuola dell’Ottocento: Cramer, Hummel, Field, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny. Il più grande didatta, fra gli allievi di Clementi, fu Carl Czerny, che fra i suoi discepoli poté annoverare il re dei pianisti, Liszt, e il re dei didatti della seconda metà dell’Ottocento, il polacco Theodor Leschetizki. Il quale ebbe a bottega, fra centinaia e centinaia di allievi, Paderewski e Schnabel. E via di questo passo, saltando di ramo in ramo! Insomma, se Cesare Musatti poteva sostenere scherzando che tutti siamo bisbisbisnipoti di Giulio Cesare, gli storici della didattica pianistica possono ragionevolmente affermare che ben pochi pianisti sfuggono ai tentacoli sparsi da Clementi nella storia dello strumento.

Jan Nepomuk Hummel aveva dapprima studiato a Vienna con Mozart, vivendo a pensione in casa del Maestro, giocando con lui ai birilli, lucidando le sue scarpe ed aiutando Costanza nel disbrigo delle faccende domestiche. Poi era stato portato dal padre a Londra, e lì, per due anni, aveva studiato con Clementi. Si può discutere all’infinito di quanta parte del suo pianismo fosse eredità di Mozart, e quanta di Clementi. Ma è certo che, essendosi formato alla scuola di Mozart, Hummel aveva fatto con Clementi quello che oggi chiamiamo pomposamente il “corso di perfezionamento”. E le grandi eredità che aveva ricevuto egli le trasmise ai suoi allievi, due dei quali, Sigismund Thalberg e Adolph Henselt, sono da annoverare fra i maggiori virtuosi dell’Ottocento.

Ora, capitò un bel giorno che Thalberg, stancatosi di raccogliere in Europa, negli Stati Uniti, in Messico, a Cuba, in Brasile innumerevoli corone d’alloro e sacchi su sacchi di monete d’oro, si accasasse con Cecchina Lablache, vedova di un pittore e figlia del celeberrimo basso Luigi, residente a Parigi ma nato a Napoli, e decidesse di ritirarsi a vita privata. Nel 1866 la coppia felice si stabilì in una meravigliosa villa che il rispettivo suocero e padre aveva posseduto a Posillipo. Così, godendosi la vista del golfo e coltivando una vigna che gli dava molte soddisfazioni, Thalberg trascorse in santa pace i suoi ultimi giorni (morì nel 1871, a soli cinquantanove anni).

A Napoli si trovava il famosissimo conservatorio di S. Pietro a Maiella dalle cui aule erano sciamate in Europa legioni di musicisti, e nel conservatorio studiava Beniamino Cesi. Il pianoforte era stato creato a Firenze alla fine del Seicento, ma l’Italia, pessima genitrice, lo aveva ben presto abbandonato al suo destino, tanto che un secolo più tardi il poeta G. B. Dall’Oglio avrebbe amaramente lamentato che lo strumento nato in riva all’Arno fosse ormai ritenuto dagli italiani “dono del britanno, del gallo e del germano”. Se Lablache, figlio di un marsigliese fuggito a gambe levate dalla sua patria per via della Rivoluzione, non fosse nato casualmente a Napoli, se il pittore Bouchot non fosse morto prematuramente, se Thalberg non ne avesse sposato la

vedova e non avesse deciso di averne piene le tasche della vita girovaga del concertista, Beniamino Cesi sarebbe stato uno dei tanti pianisti italiani che fuori dalle Alpi contavano quanto il due di picche, e non sarebbe mai diventato il fondatore della rinomatissima “scuola napoletana”. Invece Cesi, nato nel 1845, seppe farsi ben volere da Thalberg a tal punto da riuscire a rendersi partecipe di tutti i segreti di quel Grande, autore fra l’altro della Scuola del canto applicata al pianoforte. E siccome era in possesso di un raro talento pedagogico, Cesi sfornò in breve tempo una stella come Giuseppe Martucci. Fra gli innumerevoli allievi di Cesi raggiunsero gran fama di didatti il calabrese Alessandro Longo e il pugliese Florestano Rossomandi. E dalla scuola di Rossomandi uscirono Attilio Brugnoli e il nostro Vincenzo Scaramuzza, calabrese di Crotona, nato il 19 giugno 1885. Allievo dapprima del padre, modesto musicista che sbarcava il lunario nella città di Pitagora suonando e insegnando molti strumenti, Vincenzo Scaramuzza entrò nel conservatorio di S. Pietro a Maiella a dodici anni e ne uscì, diplomato a pieni voti, a venti. Un brillante diploma ottenuto a Napoli era una carta di credito subito spendibile: Scaramuzza tenne concerti, oltre che a Napoli, a Palermo, Catania, Roma, Firenze, Bologna, Parma, Venezia, Milano, Genova. Il 3 dicembre 1906 partecipò a Roma al concorso per l’assegnazione di cattedre di pianoforte nei conservatori statali (che erano allora soltanto cinque): idoneo, ma secondo in classifica su ventitre concorrenti. Il primo classificato, Attilio Brugnoli, ebbe la cattedra di pianoforte principale a Parma; a Scaramuzza fu assegnata la cattedra di pianoforte complementare nel conservatorio di Napoli. Scaramuzza insegnò a Napoli esattamente dall’1 febbraio all’8 aprile 1907, quando salpò per Buenos Aires, chiamato da Luigi Forino che vi dirigeva la succursale argentina del romano Liceo Musicale di S. Cecilia. Dopo quattro anni Vincenzo Scaramuzza era in grado di... mettersi in proprio: nel 1912 si apriva la sua scuola, organizzata a sua immagine. La pratica del pianoforte era allora, in Europa come in America come in tutto il mondo occidentalizzato, un ornamento sociale che non poteva mancare nell’educazione di nessun rampollo delle classi economicamente potenti,... e non solo di quelle; e perciò i maestri sulla cresta dell’onda amministravano un parco-allievi molto più folto di quanto si possa oggi immaginare (Miecio Horszowski racconta che il suo maestro, Leschetizki, istruiva all’inizio del Novecento ben centoquattro fra ragazzi e ragazze). Nessuno, naturalmente, poteva per davvero seguire contemporaneamente un centinaio di allievi, e perciò i grandi maestri smistavano la loro clientela più... ordinaria verso gli assistenti e si concentravano sui più dotati, riservando agli altri un numero di lezioni bastevole per non recidere il cordone ombelicale. Scaramuzza chiamò in Argentina la sorella Antonietta, più tardi ebbe come assistente la moglie, ed allieva, Sara Bagnati, e più tardi ancora anche la figlia, Conchita. A Buenos Aires restò fino alla morte, il 24 marzo 1968, senza assumere la cittadinanza argentina. Ogni scuola, si dice, è basata su un metodo che la

contraddistingue. Ora, com'era il "metodo" della Scuola Scaramuzza? Prima di tutto, terroristico. Sentiamo Bruno Leonardo Gelber:

Ho studiato con Scaramuzza tredici anni e mia madre Aña Tosi era stata sua allieva per sedici. Il maestro era un uomo molto difficile; il suo carattere era complesso e mutevolissimo, un giorno ti dava un'impostazione della mano, il giorno dopo te la cambiava completamente. Era autoritario e severo, sempre in cattive condizioni di salute, ma aveva molta pazienza nell'insegnamento. La sua figura emanava rigore, persino durezza; non ci salutava e nemmeno ci guardava. Noi allievi dovevamo aspettarlo in piedi: ognuno di noi lo osservava attentamente per indovinare dall'espressione del viso di quale umore fosse. Quando si inquietava poteva accadere di tutto: faceva volare i libri in aria, ti colpiva persino con la lunga asticella di cui si serviva per indicare da lontano le note sullo spartito... A me ha detto di tutto!... Ma non ho mai pianto davanti a lui, l'ho fatto sempre in segreto.

Sentiamo Martha Argerich:

Ho studiato con il Maestro Scaramuzza dai sei ai dieci anni. Fu un rapporto bello, ma nello stesso tempo infelice per il carattere difficile e mutevolissimo del Maestro. [...] Il Maestro pretendeva molto da tutti gli alunni, era molto severo e ci sottoponeva a prove difficilissime, cambiando spesso volte l'impostazione della mano. Ricordo che una volta mi disse: "Io paragono gli allievi a delle spade di ferro e di acciaio; quelle di ferro, piegandole, si spezzano e si buttano via; quelle di acciaio, anche se sottoposte a sforzi e dure prove, resistono. A me interessano gli alunni d'acciaio". I rapporti di noi allievi e dei nostri familiari erano regolati da severe regole di comportamento stabilite dal Maestro. Nell'anticamera del suo studio doveva regnare l'assoluto silenzio; al suo passaggio allievi e genitori dovevano tutti mettersi in piedi e salutare. La lezione iniziava con una stretta di mano ben sentita tra l'allievo e il Maestro. La lezione durava molto, ma se andava male era tormentata da continui impropri del Maestro. Al termine, quando l'allievo si congedava da lui, gli porgeva la mano, che però restava sospesa nel vuoto, del tutto ignorata dal Maestro. [...] Quando io ero allieva del Maestro Scaramuzza egli aveva più di sessant'anni, un gran numero dei suoi allievi erano già diplomati. Tutti temevano il Maestro a tal punto che alcuni mi cedevano il

turno [della lezione].

Sembra evidente che nei confronti degli allievi piacesse a Scaramuzza impersonare una figura intermedia fra quella del guru e quella del tiranno. Del resto, così si comportavano allora in famiglia molti padri, ... e molti direttori d'orchestra sul podio. A parte i tanti aneddoti tramandatici oralmente da fonti non sospette possiamo trovare nelle registrazioni di prove di Toscanini qualche bello squarcio di epiche sfuriate. Ed io ho conosciuto anziani maestri che, quando gli giravano i classici cinque minuti, davano il passo a tali cataratte di insulti che

gli allievi si addossavano ai muri dell'aula come schiacciati dalla forza di un ciclone. Scaramuzza apparteneva a quest'antica razza di orchi, e i dolori degli implumi passerotti affidati alle sue cure lo lasciavano indifferente. Lo commuoveva la musica. Dice Gelber:

"Scaramuzza era anche molto umano, con punte di calda emotività: insegnava da una vita e, nel cantare i temi di alcune opere, le lacrime gli scendevano lungo le guance".

Il lettore ricorda ancora che poco fa ho citato l'Arte del canto applicata al pianoforte di Thalberg? E dove si canta meglio che a Napoli? Scaramuzza camminava ancora nel solco tracciato dalla prima generazione dei virtuosi romantici, quella che aveva lottato con il melodramma e che tra il pubblico del melodramma aveva portato a compimento il suo Ratto delle Sabine, facendo uscire il pianoforte dal salotto e rendendolo



Martha Argerich

protagonista nelle grandi sale. Dice ancora Gelber, del suo maestro: "Ci insegnava persino a cantare per capire più profondamente un'idea; bisognava arrivare a prendere coscienza di essere se stessi in ogni nota che si eseguiva, prima ancora di sapere come studiare. Bisognava respirare insieme alla musica". Insegnamento basato dunque sull'istinto – e sulla pratica – del canto, e forse sull'istinto della danza; ma a proposito del ritmo non trovo nei ricordi degli allievi gli appigli che confermerebbero la mia impressione.

Scaramuzza, dice ancora Gelber "amava affrontare un'opera nella sua prospettiva storica e studiarne il respiro, la dimensione, la tonalità, le modulazioni". E poi: "Bastava non avvertire una modulazione o «respirare» nel corso di essa che si veniva letteralmente aggrediti". Penso dunque – scoperta lapalissiana – che Scaramuzza subordinasse tutto l'insegnamento all'interpretazione. "Si

preoccupava che chi suonava non fosse solo un esecutore di note ma un interprete, e perciò tutto il suo lavoro di ricerca didattica consisteva nel trovare il mezzo più idoneo da utilizzare per ottenere una data interpretazione” (Gelber). Ma quale fosse l’interpretazione, quale fosse l’estetica, quale fosse la poetica di Scaramuzza non ce lo rivela nessuno. L’unico spiraglio ce lo offre Gelber quando dice che “per farci penetrare nelle interpretazioni di alcune pagine della letteratura pianistica erano significative le «sceneggiate» create estemporaneamente durante le lezioni e declamate ad alta voce dal Maestro”. Le sceneggiate! Il calabrese napoletanizzato, trapiantato in Argentina, non aveva dimenticato gli spettacoli dei cantastorie partenopei.

Negli anni della formazione di Scaramuzza la storia dell’interpretazione aveva attraversato in realtà un momento molto felice, una sua belle époque che coincideva con quella della civiltà: la crisi sarebbe arrivata più tardi, dopo la prima guerra mondiale, e in verità non so se e quanto avrebbe coinvolto la vita musicale dell’Argentina e scosso le convinzioni di Scaramuzza. Negli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento i problemi sui quali i pianisti discutevano con il coltello in mano riguardavano invece la tecnica. I mutamenti che si erano verificati nella costruzione dello strumento a seguito dei progressi della siderurgia avevano reso in parte obsoleta la tecnica romantica, e parecchi ricercatori e didatti si erano impegnati in un’analisi nella quale entravano in gioco non solo l’osservazione e la riflessione ma anche i principi della meccanica, dell’acustica, dell’anatomia, della fisiologia. I primi grandi risultati venivano ottenuti con i trattati di Tobias Matthey (1905) e di Rudolf Maria Breithaupt (1905). In Italia il problema veniva affrontato per primo da Bruno Mugellini, che per diffondere le teorie del Breithaupt pubblicava nel 1907 un saggio nella Rivista Musicale Italiana e poi le Lezioni teorico-pratiche sui nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianoforte.

Vincenzo Scaramuzza conobbe sicuramente gli scritti del Mugellini, che provocarono in Italia un vero e proprio terremoto. Ma la mia impressione è che egli continuasse a comportarsi da artigiano, e quindi non con la forma mentis del suo condiscipolo Attilio Brugnoli, ricercatore accanito e intransigente. Hector H. Coda, nella prefazione alle Enseñanzas de un gran Maestro, Vicente Scaramuzza di Maria Rosa Oubina de Castro, fa un’affermazione assai impegnativa: “Si può dire che Scaramuzza possedette tutte le conoscenze dell’epoca; concentrò il suo genio in modo da trasmetterlo agli allievi, possedette un’arte pedagogica che dominò come pochi nel paese e forse nel mondo”. Ma nel trattatello della Oubina de Castro non troviamo affatto il riflesso di “tutte le conoscenze dell’epoca” quanto, piuttosto, un insieme di osservazioni prive di originalità, banalmente pragmatiche e spiegate in modo confusionario. Dice Gelber che nell’insegnamento di Scaramuzza si trovava “il cosiddetto rilassamento, il non suonare rigidi, l’elasticità del polso, il contenimento dei gesti inutili al fine di ottenere i migliori risultati”. Tutte ottime cose, si capisce. Ma siamo ben lontani dalla scientificità – o pseudoscientificità – di Brugnoli.

Alla Dinamica pianistica di Brugnoli (1926) e al The Act of Touch di Matthey (tradotto in italiano nel 1922), entrambi non citati, è sicuramente ispirato il trattatello della Oubina de Castro, che però sviluppa un discorso teorico-pratico in modo quanto mai dilettantesco, anzi, talvolta involontariamente comico. La responsabilità di ciò, ben s’intende, è tutta sua, ma credo che lei cercasse di elaborare teoreticamente una serie di semplici osservazioni estemporanee e pittoresche del Maestro, nate da situazioni contingenti e non riferibili ad un sistema strutturato e coerente. L’impressione che ricavo dalle testimonianze degli allievi è che Scaramuzza possedesse un mirabile talento pedagogico, innato e raffinoso nella lunga pratica dell’insegnamento, e che su quello si basasse, probabilmente tenendo conto di certe tesi del Matthey, del Mugellini, del Brugnoli. Ma il fulcro dei suoi interessi di pedagogo risiedeva sicuramente nella comunicazione, e cioè nella efficacia concertistica della declamazione e della gestualità, e non nella scientificità dell’approccio al testo e allo strumento.

“Mia madre”, dice la Argerich, “assisteva a tutte le lezioni e stenografava tutto ciò che diceva il Maestro”. Ed ecco alcune di queste osservazioni riportate nei taccuini della mamma di Martha, e citate dalla Oubina de Castro: Non c’è intenzione!... Non c’è accentuazione!

L’accentuazione dà il carattere... Io non parlo perché la gente si annoi, ma per dire qualcosa di interessante.... Ci vuole fantasia e sensibilizzazione. La fantasia per sapere ciò che si vuol dire, e la sensibilizzazione per dargli intenzione. Codesta accentuazione deve prodursi tanto nel forte quanto nel piano. Chi ha talento musicale non ha bisogno di provarlo, perché gli si incide l’effetto nell’udito... Sa ciò che vuole [...] Nel tocco espressivo il gomito tende ad aprirsi. E perché? Perché è il gomito a prendere la parola. Nel tocco brillante, invece, il gomito tende a chiudersi. Fisicamente è il braccio che qui agisce, ma col braccio va tutto il nostro spirito. [...] La sinistra fa un commento, ragiona, ma è discreta, quanto dice viene da sé, ma essa non prende la parola. [...] Gli accordi a Z [lettera di riferimento nel primo movimento della Sonata op. 31 n. 3 di Beethoven]. Che cosa produce la Z?... Un maggior avvicinamento della testa alla spalla. Non bisogna però dimenticare che la testa nel sistema non è come quella degli esseri umani, ma come quella dei quadrupedi. [...] Quando si interpreta un’opera uno deve domandarsi: m’interessa quanto sto facendo, mi interessa vedere quanto accade? Qual è la maggior miseria del musicista esecutore?... Pretendere che la gente si interessi a cose che a lui non interessano... Egli è il grande diapason: provoca in se stesso l’emozione e l’interesse. Come dire: il vero modello della didattica non è la Fenomenologia di Hegel ma il Così parlò Zarathustra di Nietzsche.

N. B.- Tutte le citazioni sono tratte da “L’arte Pianistica di Vincenzo Scaramuzza” di Antonio Lavoratore, ISMEZ Editore, Roma.

(Music@ ringrazia l’Accademia di Santa Cecilia per l’autorizzazione a ripubblicare il saggio di Piero Rattalino su Scaramuzza, apparso sul programma di sala dei concerti romani di Martha Argerich).



Intervista a Sante Fornasier, presidente FENIARCO

Così facciamo cantare gli italiani

Duemilaquattrocento i cori italiani iscritti; settantamila circa i cantori. Quest'esercito pacifico, che si autofinanzia, due volte a settimana si riunisce per cantare. Un vero miracolo; il Presidente della più nota federazione corale italiana lo racconta a Music@

di Sandro Bergamo

FENIARCO è l'associazione che cura in Italia lo sviluppo della musica corale e la diffusione ad ogni livello della sua pratica. FENIARCO è l'acronimo di Federazione Nazionale delle Associazioni Regionali Corali. Nasce nel 1983, per ridare alla coralità italiana un'organizzazione nazionale, dopo che questa ne era rimasta sprovvista, a seguito della soppressione, nel 1979, dell'ENAL, e con esso dell'USCI (Unione delle società

corali italiane) che dell'ENAL era un'articolazione. I cori vi aderiscono tramite le Associazioni regionali che si riorganizzarono via via nel tempo dopo lo scioglimento dell'ENAL-USCI.

- Presidente, come è organizzata a livello nazionale e regionale la FENIARCO?

L'organizzazione nazionale poggia su due organismi principali. Da un lato c'è l'Assemblea, che si riunisce

ogni semestre, e dalla quale deriva i suoi poteri il Consiglio di Presidenza, che è formato dal Presidente e dai due Vicepresidenti. Al Consiglio di Presidenza è demandata l'attuazione delle linee generali decise dall'Assemblea. Dall'altro c'è la Commissione Artistica Nazionale, formata da musicisti italiani tra i più importanti nel settore corale, cui spetta proporre e progettare le iniziative artistiche, valutare e selezionare le composizioni da inserire nelle pubblicazioni FENIARCO, individuare le personalità cui affidare la realizzazione artistica di specifici progetti. Accanto a questi organismi ne possono esistere altri per specifiche funzioni. Tra questi il Comitato di Redazione della rivista Choraliter, il nostro quadrimestrale. Al comitato spetta in generale anche la cura della comunicazione. L'organizzazione regionale è molto varia, legata com'è alla diversità di storie, dimensioni e tipologie dei cori aderenti. Quasi tutte riflettono comunque la duplice dimensione organizzativa e artistica presente a livello nazionale attraverso organi gestionali (Assemblea, Direttivo...) e organismi di consulenza artistica. Non poche associazioni regionali producono un loro periodico. Alcune associazioni, inoltre, sono strutturate anche a livello provinciale. In Trentino-Alto Adige operano due distinte associazioni, una per ciascuna delle due province autonome.

- Quanti sono i cori aderenti? si può valutare con una certa esattezza quanto è grande quest'esercito di cantori in Italia?

I cori iscritti sono circa 2.400 con una maggiore presenza nelle regioni del nord dove la coralità affonda le sue radici in una matrice popolare contrassegnata proprio dal canto popolare; le regioni centro-meridionali mostrano in questi ultimi anni una notevole crescita, qualitativa e quantitativa, della coralità in tutti i settori. Possiamo stimare in circa 70.000 i cantori attivi facenti capo al sistema FENIARCO; dati più precisi li avremo a breve con il completamento del censimento che stiamo attuando grazie ad un progetto finanziato dal Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali. Naturalmente questi dati non esauriscono la coralità italiana. C'è una vasta area corale meno strutturata, più fluida nelle sue forme, magari più discontinua nei ritmi, ma non per questo di minore importanza come fattore di diffusione della musica corale. In particolare, due realtà: quella dei cori liturgici e quella di cori scolastici. Soprattutto a quest'ultima stiamo rivolgendo molta attenzione, sia promuovendo specifiche manifestazioni, come il Festival di Primavera, sia con iniziative editoriali mirate: i tre volumi di Giro Giro Canto.

- Come vengono addestrati i coristi? Esiste un repertorio cui va la preferenza dei cantori oppure i repertori sono tanti?

Sul piano del repertorio direi che c'è una sempre maggiore diversificazione. Non solo si ampliano le categorie del repertorio corale, ma sempre più cori praticano diversi generi; praticano l'antico e il moderno, il popolare e la polifonia classica, anche se c'è che si specializza in un particolare settore. Più che tentare di dare delle cifre o delle percentuali, preferirei sottolineare alcuni aspetti in cui la pratica corale e la sua evoluzione

in questi decenni ha un riflesso importante nella cultura generale. Uno riguarda la musica popolare, dove si è assistito ad una sempre più responsabile ricerca nelle proprie realtà regionali. Se inizialmente, soprattutto nel nord, si è assistito ad un semplice fenomeno di imitazione dei capiscuola, dagli anni '70 in avanti si è cercato sempre più di costruire un repertorio popolare partendo dalla ricerca etnomusicologica in loco. Di questo anche FENIARCO si è fatta interprete, con una collana editoriale, Voci & Tradizione, che proprio quest'anno vedrà uscire i primi due titoli: prevediamo venti volumi, uno per ciascuna regione italiana, con i più importanti canti della tradizione orale-popolare di cui verrà riportata la versione originale, così come testimoniata, con accanto la elaborazione corale.

L'altro aspetto è quello della salvaguardia della polifonia classica, in particolare di quella rinascimentale. Dopo l'abbandono, nelle cerimonie liturgiche, del patrimonio di musica sacra ricco di secoli di storia, sono stati i nostri cori a mantenere in vita questo repertorio. La stessa cosa si può dire anche per la polifonia profana: per decenni, quando la discografia sul madrigale era prevalentemente inglese, in Italia, quasi esclusivamente i nostri cori hanno praticato questo genere. E i gruppi corali di professionisti che, finalmente, anche da noi si sono dedicati al repertorio profano rinascimentale, hanno con la coralità amatoriale un doppio legame: da un lato molti di quei cantanti vengono dalle esperienze corali, dall'altro sono i nostri coristi a rappresentare una parte importante del loro pubblico.

Anche per la formazione abbiamo le tipologie più diversificate, che variano da coro a coro. Sono ancora limitati a qualche coro di voci bianche gli esempi di formazioni che abbiano istituito una vera e propria scuola per accedere al coro, sul modello di quanto può avvenire nelle bande. In questi ultimi anni tuttavia è cresciuta la sensibilità verso la formazione vocale e non pochi cori si avvalgono attualmente, sistematicamente o in forma saltuaria, del lavoro di un vocalista. Forse non altrettanta attenzione è stata posta alla capacità di lettura che dovrà tuttavia trovare una più ampia considerazione. C'è poi il capitolo direttori: molto spesso hanno formazioni musicali da strumentista, e si tratta di riconvertire queste competenze alla pratica corale. In questo l'associazionismo corale, anche a livello regionale, fa continuamente grandi sforzi, con una miriade di iniziative formative. FENIARCO invece cura momenti di formazione più alta, come l'accademia Europea per direttori, che si tiene a Fano.

- Come vi finanziate? C'è qualcuno che vi sostiene economicamente?

Non è facile il reperimento delle risorse finanziarie per sostenere un'attività così articolata e complessa. Principalmente FENIARCO trova i suoi mezzi nelle quote associative e nell'autofinanziamento. Il sostegno pubblico viene dal Ministero per i Beni e le Attività culturali attingendo nei capitoli residuali del FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo); si tratta tuttavia di sovvenzioni certamente non adeguate ad una pratica musicale così importante; un movimento così articolato e diffuso su

tutto il territorio nazionale meriterebbe ben altra e più importante considerazione. Negli anni recenti si è potuto contare sul supporto del Ministero della Solidarietà Sociale per la realizzazione di specifici progetti corali che coinvolgono il mondo del sociale.

– Promuovete anche iniziative speciali?

Abbiamo costruito negli anni un calendario di eventi a cadenza per lo più annuale, col quale vogliamo dare il nostro contributo a sviluppare tutti i settori della coralità. S'è concluso da poco il Festival di Primavera, un appuntamento che riserviamo alla coralità scolastica. Quest'anno sono stati due i fine settimana, dal 4 al 6 aprile per i cori delle scuole medie, dal 10 al 13 per quelli delle superiori. E' una manifestazione che è andata crescendo anno dopo anno, segno del fervore che, nonostante le difficoltà, c'è in questo settore. Durante il festival abbiamo presentato i due nuovi volumi di Giro Giro Canto e i relativi CD: ci attendiamo anche per queste pubblicazioni il medesimo successo della prima uscita. Al Festival di Primavera ha partecipato anche il Coro Giovanile Italiano, concludendo così la sua stagione 2007/2008 dedicata ad un progetto sul canto popolare, che alle elaborazioni di Ghedini e Berio ha affiancato quelle di compositori italiani viventi, in alcuni casi frutto di nostra commissione.

In agosto il coro inizierà la nuova stagione, con lo stage sulla musica corale del Novecento italiano che terrà in Veneto e la successiva tournée nelle regioni del nord Italia. Il direttore sarà ancora Stojan Kuret, cui è stato rinnovato per un anno l'incarico, mentre l'organico è stato parzialmente rinnovato con le audizioni da poco concluse.

Dal 13 al 19 luglio Aosta ospiterà il Seminario europeo per giovani compositori, realizzato in collaborazione con 'Europa Cantat', con quattro prestigiosi docenti: Vic Nees che seguirà la bottega di composizione, Jonathan Rathbone quella di arrangiamento vocal-jazz, Bruno Zanolini la bottega di elaborazione e Carlo Pavese quella di sperimentazione. La bottega di Aosta, a cadenza biennale, si alterna con l'Accademia per direttori di Fano, anche questa in collaborazione con 'Europa Cantat'.

La prima settimana di settembre si svolgerà a Lignano, in provincia di Udine, la 'Settimana internazionale di canto corale Alpe-Adria Cantat', con diversi ateliers, che vanno dal Romanticismo al Gospel, e interessano sia i cori di voci bianche che i gruppi vocali, con una partecipazione attestata da anni attorno ai 400 corsisti, per due terzi stranieri. A latere della Settimana corale, Lignano ospita anche il Festival Corale Alpe-Adria e l'International Study Tour, una settimana riservata all'incontro tra musicisti italiani e stranieri. Tutte queste iniziative

si svolgono in collaborazione con l'associazione della regione ospitante.

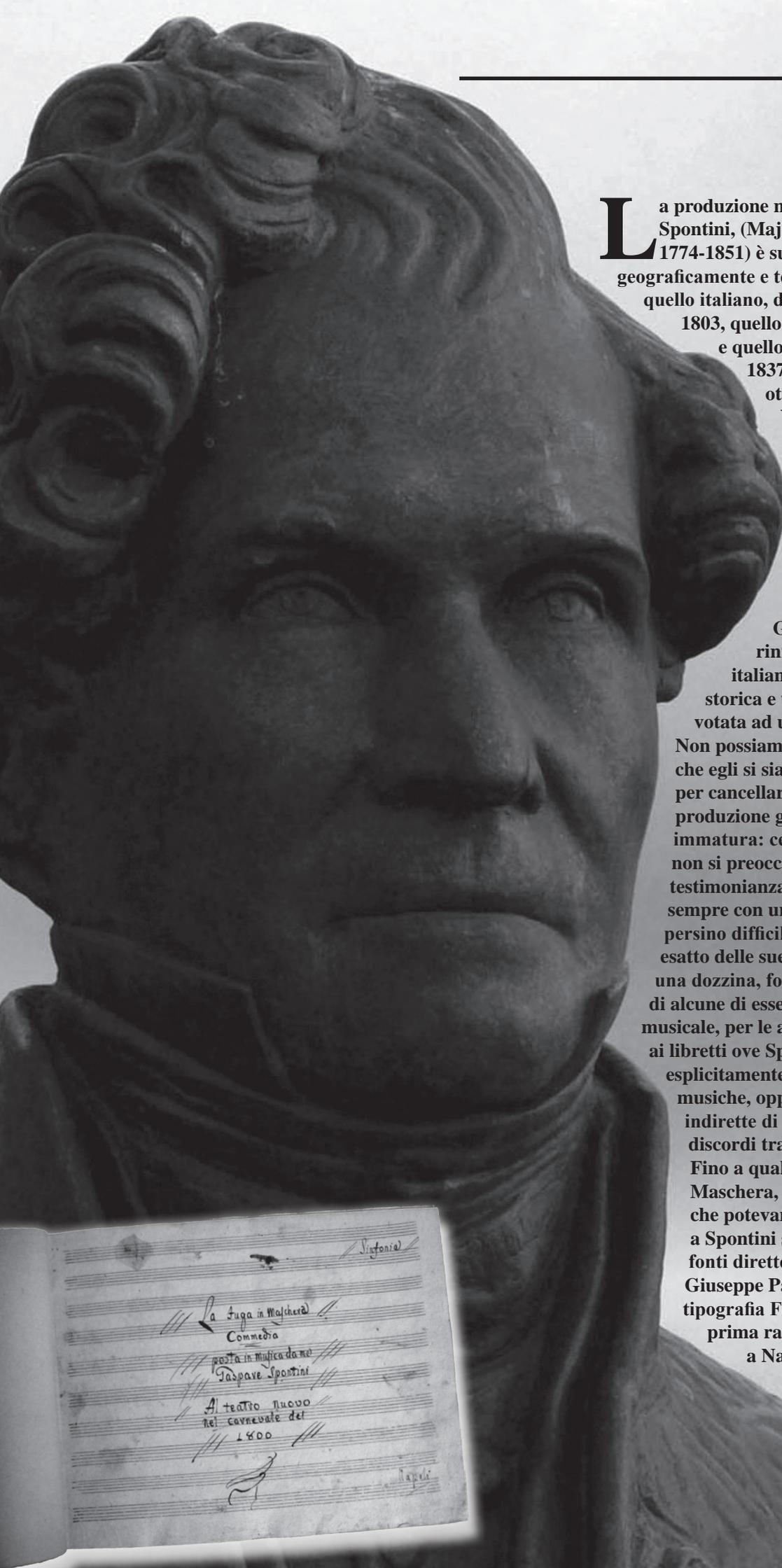
Accanto agli eventi, abbiamo impegnato molte energie nell'attività editoriale, puntando soprattutto a innovare il repertorio dei cori e a valorizzare i compositori italiani. Sono nate così le già citate collane di Giro Giro Canto e di Voci e Tradizione. Un'altra collana è costituita da Melos, che pubblica nuove composizioni rivolte a tutte le formazioni corali. Le commissioni per il Coro Giovanile Italiano hanno dato via ad un'altra collana di nuove composizioni per coro misto, presentate singolarmente in agili edizioni. E c'è inoltre la collana, giunta al settimo numero, Antologia Choraliter, più 'generalista', che raccoglie brani di ogni epoca e genere. A partire dall'ultimo numero ciascun quaderno raccoglie composizioni attorno ad un tema, per rispondere ad una domanda sempre più diffusa da parte dei cori, che desiderano costruire dei programmi coerenti. Infine con Il respiro è già canto, scritti di Fosco Corti e a cura di Dario Tabbia, abbiamo avviato anche la saggistica, che presto vedrà un ulteriore titolo con la pubblicazione degli atti del convegno "Canto 'popolare' e Canto corale".

- Solo cantori amatoriali o anche professionisti in un paese in cui gli unici cori professionistici sono quasi esclusivamente quelli delle fondazioni liriche?

La nostra è l'associazione dei cori amatoriali e coltiva principalmente la diffusione della pratica corale come elemento di formazione nei ragazzi e di educazione permanente negli adulti. I confini col mondo corale professionistico peraltro sono molto fluidi. Molti direttori sono professionisti, almeno in senso lato, in quanto vivono, se non proprio di direzione di coro, comunque di una professione musicale: insegnanti, docenti di conservatorio, concertisti... C'è poi la realtà di taluni gruppi vocali in cui le competenze richieste sono di tipo professionale e possono portare a situazioni di semiprofessionalità. Ma soprattutto molti futuri musicisti maturano nel coro la loro 'vocazione'. Direttori, compositori, ma soprattutto cantanti. Con buona pace di tanti insegnanti di canto che continuano a proibire ai loro allievi di far parte del coro, sono moltissimi i solisti che hanno scoperto la propria voce muovendo i primi passi nel coro.



Coro Giovanile Italiano 2007



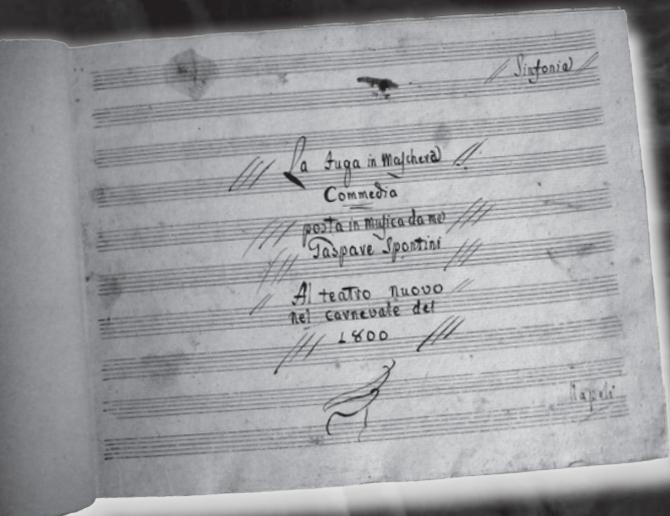
La produzione musicale di Gaspore Spontini, (Majolati, nei pressi di Jesi 1774-1851) è suddivisibile in tre periodi, geograficamente e temporalmente ben distinti: quello italiano, dal 1796 fino alla fine del 1803, quello parigino, dal 1804 al 1820, e quello berlinese, dal 1820 al 1837. Il successo straordinario ottenuto nel 1807 con *La Vestale* proiettò il giovane compositore marchigiano in una dimensione espressiva e culturale di respiro moderno ed europeo e dall'alto dei prestigiosi riconoscimenti a lui tributati da Napoleone e poi dal Kaiser Guglielmo III, Spontini rinnegò i suoi melodrammi italiani, espressione di una civiltà storica e teatrale ormai passata e votata ad un declino irreversibile.

Non possiamo arrivare ad affermare che egli si sia espressamente adoperato per cancellare le tracce di una produzione giovanile da lui ritenuta immatura: certamente però egli non si preoccupò di tramandarne testimonianza e memoria, parlandone sempre con una certa reticenza. E' persino difficile stabilire il numero esatto delle sue opere italiane (circa una dozzina, forse quindici): se infatti di alcune di esse conserviamo una fonte musicale, per le altre dobbiamo rifarci ai libretti ove Spontini sia indicato

esplicitamente come compositore delle musiche, oppure a testimonianze indirette di biografi o cronisti spesso discordi tra loro.

Fino a qualche mese fa, *La Fuga in Maschera*, era una di quelle opere che potevamo attribuire con certezza a Spontini sulla scorta di almeno due fonti dirette: il libretto, scritto da Giuseppe Palomba e pubblicato dalla tipografia Flautina in occasione della prima rappresentazione dell'opera a Napoli nel carnevale del 1800

“al teatro Nuovo sopra Toledo” ed un'aria di Corallina pubblicata a stampa



La fuga in maschera di Gaspare Spontini

Un'opera ritrovata

Riapparsa presso una casa d'asta londinese, l'opera di Spontini ritenuta definitivamente perduta, è stata acquistata dalla fondazione intitolata al grande musicista e verrà rappresentata nell'edizione 2009 del Festival Pergolesi Spontini, nell'edizione critica approntata dall'autore del presente articolo.

di Federico Agostinelli

in una raccolta di arie italiane per canto e pianoforte. Ma la partitura era considerata perduta. Improvvisamente essa è riemersa, in ottimo stato di conservazione perfettamente rilegata con costa in marocchino rosso, autore e titolo in lettere d'oro, presso la casa d'aste londinese Lisa Cox. Si deve alla preziosa attività di Marco Palmolella, conservatore del Museo Spontini, se il comune di Majolati ha potuto entrare in trattativa con la suddetta casa d'aste tempestivamente, ed assicurarsi, con il contributo economico della Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, nonché della Provincia di Ancona, l'importante manoscritto.

Importante per più di un motivo. Innanzitutto si tratta di un manoscritto autografo. Tralasciando brani minori o pagine sparse, gli unici autografi completi di opere di Spontini, si trovavano al Musée de l'Opéra di Parigi (dove sono conservate le sei grandi opere della maturità, *La Vestale*, *Fernand Cortéz*, *Olympie*, *Nurmahal*, *Aldidor* e *Agnes von Hohenstaufen*) e al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli (*I Puntigli delle donne*, prima opera di Spontini, del 1796).

In secondo luogo, si tratta di un'opera della quale non sopravviveva che un'aria. Dunque si è riconquistato alla storia della musica un nuovo titolo, che getta nuova luce sulla produzione di un periodo "fin de siècle" non troppo esplorato; un breve interregno di transizione tra gli ultimi bagliori della vecchia generazione dei Cimarosa e dei Paisiello e la folgorante ascesa dell'astro rossiniano. Dello Spontini di questo periodo, oltre ai sopracitati Puntigli ci restavano copie manoscritte di sole altre tre opere intere (*L'eroismo ridicolo*, *Teseo Riconosciuto*, *Li finti filosofi*) più il solo primo atto de *Gli elisi delusi*.

Il volume manoscritto consta di ben 393 folii per un

totale di 18 numeri musicali (10 nell'atto primo e 8 nel secondo) preceduti da una sinfonia e separati tra loro da recitativi secchi: un'opera dunque assai lunga ed articolata, la cui strumentazione comprende due oboi, un clarinetto, due corni ed un fagotto oltre ai consueti archi. I brani musicali sono tutti autografi di Spontini; alcuni di essi presentano battute tagliate, per lo più con semplici cancellature a penna, talora per mezzo di "collettes", non sappiamo se ad opera del compositore stesso. I recitativi secchi, invece, non sono di mano di Spontini (così come era del resto usuale all'epoca), per quanto risultino tutti scritti da un'unica mano. Per ciò che riguarda la trama, il librettista ha attinto a piene mani ai clichés della tradizione buffa napoletana. Un ciarlatano (*Doralbo*, tenore) sotto le mentite spoglie del dottor Filebo, vuole sposare la benestante figlia di un pittore da strapazzo (*Elena*, soprano); questa è innamorata di un altro giovane (*Nardullo*, basso) mentre ad ambire alla mano del ciarlatano è una cugina della protagonista (*Olimpia*, soprano). Il tutto contornato dalla presenza di un padre stravagante (*Marzucco*, basso), di una giovane avventuriera (*Corallina*, sorella di *Nardullo*, soprano) e di un servitore scaltro, (*Nastagio*, basso). Equivoci e malintesi si protrarranno fino alla scena finale, dove approfittando di una festa mascherata le coppie di amanti si ricomporranno secondo le ineludibili leggi del lieto fine.

Singolare è la scelta da parte del librettista, di attribuire un testo in dialetto non ad un personaggio tutt'altro che imbroglione, arrivista o semplicemente bizzarro, com'era usanza nei teatri napoletani del tempo, bensì all'amante e futuro sposo della protagonista, *Nardullo*, ruolo che così diventa appannaggio di un basso buffo; in sua vece, nei panni del tenore, viene calato il ciarlatano *Doralbo*.

Alla riscoperta dell'opera comica del 700

L'Alidoro di Leo



Ripresa a Napoli un'opera sconosciuta di Leonardo Leo, ritrovata nell'archivio musicale di Montecassino, ad opera dei Turchini e del suo fondatore Florio. Presentata anche al Valli di Reggio Emilia , nella prossima stagione sbarcherà al rinato (?) Petruzzelli di Bari. Napoli, Reggio Emilia e Bari l'hanno coprodotta; Roberto Scoccimarro ha fornito l'edizione critica.

di Dinko Fabris

Si pensava fino a pochi anni fa che di Leonardo Leo, una delle personalità più importanti della florida schiera dei compositori napoletani del Settecento, fosse sopravvissuta una sola opera comica, *Amor vuol sofferenza*, riproposta anni fa al Festival di Martina Franca senza grandi riscontri. Davvero poco per l'autore di decine di fortunate opere comiche in lingua napoletana o in "toscano", dalla *Mpeca* scoperta del 1723 al *Nuovo Don Chisciotte* del 1743, un anno prima della morte. La recente catalogazione rigorosa

dell'archivio musicale dell'Abbazia di Montecassino, ricolma di tesori napoletani del Settecento, ha portato all'individuazione di altre 4 opere comiche di Leo, che sono state studiate per la sua tesi di laurea dal musicologo romano Roberto Scoccimarro. Di queste Antonio Florio ha scelto *L'Alidoro* e lo stesso Scoccimarro gli ha fornito una edizione critica per cominciare il lavoro di ricreazione drammaturgica che caratterizza il metodo performativo del fondatore e direttore del complesso napoletano di strumenti antichi e voci Cappella della

Pietà dei Turchini: una delle più belle realtà della musica italiana da vent'anni a questa parte. Com'è ampiamente noto i Turchini hanno riesumato tanti capolavori del Sei e Settecento napoletano, mai in forma museale ma sempre viva e teatralissima, anche quando si tratti di musica sacra in forma di concerto: da Provenzale a Caresana, da Vinci a Latilla, Piccinni, Paisiello, Jommelli, Anfossi, e così via. Questa volta, ed era ora, è toccato a Leo, autore di

diviene servitore del vecchio Giangrazio. Questi, nobile parvenu non proprio raffinato in un paese vicino Napoli, ha previsto per lo scapestrato figlio Don Marcello un matrimonio d'alta classe proprio con Faustina. Ma Don Marcello è piuttosto attratto dalle grazie prosperose della taverniera Zeza, che amoreggia con Meo, un giovane popolano squattrinato. Anche Giangrazio, nel tentativo di distogliere il figlio, s'invaghisce di Zeza e chiede aiuto a



fama europea al suo tempo ma quasi del tutto trascurato ai nostri giorni.

L'Alidoro, su testo dello stesso Gennarantonio Di Federico che aveva scritto il libretto di Amor vuol sofferenza (ma anche della Serva padrona di Pergolesi e della Finta cameriera di Latilla), fu presentato per la prima volta al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1740. Dopo 268 anni questa commedia musicale è tornata sulle scene di un teatro storico di Napoli, il Mercadante, il 16 febbraio scorso, pochi giorni dopo un'anteprima al teatro Valli di Reggio Emilia (coproduttore di questo spettacolo, insieme al Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini di Napoli e alla Fondazione Petruzzelli di Bari), per una sola serata con un afflusso di pubblico eccezionale e un successo travolgente. Le ragioni del successo sono equamente ripartite tra la qualità altissima della partitura di Leo e la bravura degli interpreti, vocali e strumentali. Prima di parlare dell'allestimento e della sua resa, ecco la complessa trama dell'Alidoro. Si tratta della consueta successione di equivoci e travestimenti su cui gioca tutto il teatro napoletano barocco, questa volta provocata da un "finto cameriere" ossia Ascanio, innamorato di Faustina, che per starle vicina si traveste col nome di Luigi e

Luigi per arrivare ad averla ed assicurare le nozze di Don Marcello e Faustina. Per complicare la vicenda Luigi è corteggiato dalla nobile Elena a cui sembra dare speranze. L'agnizione finale, dopo esilaranti gags ed equivoci, viene da un duello quasi cruento tra Don Marcello e Luigi, che consente a Giangrazio di riconoscere da un segno al braccio in quest'ultimo il figlio Alidoro che credeva perduto per sempre, da cui il titolo dell'opera. Tutte le coppie si ricompongono secondo l'obbligo del finale lieto: Luigi/Ascanio/Alidoro-Faustina, Marcello-Elena, Zeza-Meo, e Giangrazio resta solo a invidiare la felicità dei giovani innamorati.

In questa vicenda assai poco spazio resta al teatro di movimento, alle invenzioni o ai colpi di scena: il povero regista Arturo Cirillo, uno dei nomi più interessanti della nouvelle vague teatrale italiana, ha scelto un allestimento minimalista, in cui luccicano i costumi settecenteschi reinventati da Gianluca Falaschi (specie le acconciature femminili) e le eccellenti luci di Ugo Mahieux; quasi nulla resta per lo scenografo Bellando Randone, se non due piattaforme, un tavolino, qualche sedia e stendipanni. Cirillo inserisce un personaggio muto, Cicco (il bravissimo Gaetano Bruno, appena

Ciulla della Pignasecca

La stagione musicale che segue il decennale del Centro di musica antica Pietà dei Turchini nella bella chiesa barocca di Santa Caterina da Siena, nei Quartieri Spagnoli di Napoli, prevede domenica 25 maggio (ore 19.30) un programma particolarmente raro ed intrigante, dedicato a “GIULIA DE CARO «SEU CIULLA» PRINCIPESSA DI NAPOLI”; protagonisti Licia Maglietta, recitante, il soprano Maria Ercolano e Anna Fontana, clavicembalo. Da un’idea del direttore artistico Antonio Florio, il musicologo Paologiovanni Maione ha ricostruito un itinerario storico e musicale attorno alla figura di “Ciulla della Pignasecca” ovvero Giulia De Caro, che attorno alla metà del Seicento fu celebre cantante, impresario d’opera e anche prostituta d’alto bordo, guadagnandosi dal Muscetto la dedica di un feroce pamphlet intitolato *Il bordello sostenuto*, in cui venivano descritte accuratamente le attività amatorie dell’artista, capace di conquistare il vicerè e trasformarsi dunque nella vera ‘principessa’ di Napoli. Questa attività multiforme non durò più di sette anni, dal 1669 (epoca in cui compare come cantante nell’ultima compagnia di Febi armonici che rappresentarono l’ultima opera di Cavalli a Napoli) al 1676, quando cantò la sua ultima opera, *Giulio Cesare* di Boretti su libretto di Aureli. Ma il clou della carriera di Giulia si era registrato negli anni precedenti, quando aveva interpretato i capolavori teatrali del più grande maestro napoletano del secolo, Francesco Provenzale: *Lo schiavo di sua moglie* (1672) e *Stellidaura* (1674, replica 1675). Furono questi a determinarne il successo come cantante, favorendone l’ascesa ad impresario del Teatro di San Bartolomeo. Era la seconda volta che una donna assumeva quell’incarico.

Oltre alle opere, alla bella Giulia furono dedicate anche numerose cantate, come quelle composte dal principe di Corsi, Giovanni Cicinelli, un altro dei suoi amanti illustri, rimaste manoscritte nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Paologiovanni Maione, che ha dedicato alla De Caro alcuni importanti saggi musicologici, ha estratto dal suo repertorio (Cavalli, Provenzale e Cicinelli) alcune arie significative per soprano e basso continuo, interpolandole con frammenti della sua storia narrata da un’attrice.

quattordicenne) che mima come un doppio il cantante di turno, con grande effetto comico. Per il resto il pubblico deve predisporre a sentire tre lunghi atti di un’opera che nel Settecento era vissuta nei teatri napoletani in maniera molto meno seria e costrittiva di oggi.

Nonostante qualche necessario taglio nei recitativi e le tante invenzioni musicali operate da Florio per arricchire la partitura, restano tre ore di fila per arrivare alla fine. Il miracolo è allora compiuto dai musicisti. Innanzi tutto i cantanti, come sempre in questo ensemble non soltanto spericolati ‘virtuosi’ ma anche magnifici attori. In vetta: Maria Grazia Schiavo (Faustina) ha una serie di arie decisamente da opera seria, con virtuosismi funambolici, soprattutto nelle ripetizioni ornate.

La carriera internazionale di questa artista, lanciata dai Turchini qualche anno fa, è la migliore prova della sua raggiunta maturità, che la colloca tra gli interpreti più prestigiosi del momento. Anche la parte in travesti di Maria Ercolano (Luigi) è di notevole impegno vocale con un rendimento di livello altissimo per questa cantante di grande personalità. Questi due ruoli, da soli, basterebbero a smentire la superficiale distinzione tra opera seria e opera buffa nel Settecento in base al diverso perso delle voci. In più la seconda categoria offre, ovviamente, la comicità dei ruoli che derivano dagli archetipi della commedia dell’arte. In questo campo insuperabile è il talento innato di Pino De Vittorio (Don Marcello), per una volta nei panni di un maschio e non come spesso capita di una donna, senza perdere la sua peculiare gestualità che trasforma anche la sua voce di tenore in una performance visiva. Le siciliane popolari che Marcello intona a metà dell’opera sono uno degli apici di Alidoro.

Altrettanto viva è la performance vocale e teatrale di Valentina Varriale (Zeza), capace di intonare arie di

grande impegno ed insieme di dar vita ad una figura di popolana “vera”, con tanto di balli e duetti col suo Meo (il baritono Giampiero Ruggieri, anch’egli eccellente attore con minori spazi vocali). Francesca Russo Ermolli era Elena, tratteggiata con arie tristi o irate per l’equivoco amoroso con Luigi, risolte con padronanza vocale ed eleganza di emissione. Il baritono Filippo Morace aveva il compito di dare vita al vecchio Giangrazio e lo ha ben espresso con gestualità forse troppo caricaturale, ma buona resa vocale.

Del ruolo di Antonio Florio, revisore, concertatore e amalgama di tutti gli ingredienti positivi di questa produzione musicale, basterà ribadire la sua capacità di aderire al compositore d’origine come se si trattasse di un suo contemporaneo: quando riscrive o concerta uno spunto di Leo, Florio non può tradirlo, ne è anzi la sua compiuta espressione.

Affascinanti sono risultati dunque tutti i momenti in cui venivano aggiunti strumenti idiomati (le tiorbe a pizzico, per esempio, o le percussioni) ad una macchina affiatatissima come l’orchestra dei Turchini, dal sound ormai inconfondibile: citiamo almeno il primo violino, Alessandro Ciccolini e il basso continuo costituito da Francesco Moi (cembalo), Alberto Guerrero (violoncello), Ugo Di Giovanni (tiorba) con l’aggiunta di Chiara Granata (arpa) e Elena Bianchi (fagotto).

Grande successo di pubblico. Freddina la critica napoletana, che continua a stabilire paragoni tra le produzioni dei giovani Turchini e Roberto De Simone, caposcuola del recupero del barocco napoletano ma su tutt’altri fronti. Per chi volesse gustarsi, senza preconcetti, un tuffo nella più autentica commedia musicale napoletana del Settecento, Alidoro sarà replicato a Bari per la prossima stagione della Fondazione Petruzzelli.

Dall'Abu Dhabi Art and Music Festival

Io, ragazza con l'arpa inviata speciale



Inaugurazione Festival di Abu Dhabi. Il pubblico

Mettiamo il caso che una volta tanto soldi ed arte si incontrino e decidano di fare qualcosa insieme, senza badare nell'immediato al semplice profitto. Cosa può accadere? Può accadere che in un luogo lontanissimo da noi, nel deserto, ci sia un nuovo 'rinascimento', simile a quello italiano del Cinquecento.

di Enrica Di Bastiano

Lontano da noi, in dieci giorni, fra marzo e aprile, si sono ascoltati artisti del calibro della Netrebko, Garanca, Jurowski, Thibaudet, Chang; orchestre come la London Philharmonic e del Bolshoi di Mosca, con tanto di balletto al seguito. Un miracolo nel deserto? No

Tutto questo è accaduto ad Abu Dhabi, capitale degli Emirati Arabi Uniti. Artefici "l'illuminato mecenatismo" dell'attuale sceicco e la lungimiranza della signora Hoda

Al Khamis-Kanoo, si è svolta tra il 22 Marzo ed il 2 Aprile la quinta edizione dell' Abu Dhabi Art and Music Festival.

Il caso ha voluto che la sottoscritta si trovasse (per la prima volta in vita sua) nel posto giusto al momento giusto, assaporando il privilegio di fare l'inviata speciale di Music@. Insomma, ho fatto il critico musicale, con tutti i privilegi che questo comporta. Onorata e riverita, una macchina mi ha preso dall'albergo, nel quale lavoro

con la mia arpa - sono la ragazza con l'arpa, non ve lo scordate! - e mi ha condotto nei luoghi della conferenza stampa ed in quelli dei concerti. Tête a tête con gli artisti e con quel vero e proprio esercito di critici e osservatori internazionali giunti da mezzo mondo, su invito dell'organizzazione, che non ha badato a spese, pur di promuovere e far conoscere l'evento all'estero. Nobilissimi gli scopi che il festival si prefigge. Costituire un punto d'incontro tra cultura occidentale ed orientale, portare la musica classica in un paese in cui è quasi sconosciuta, promuovere la nascita di una cultura del "bello" non solo attraverso la musica, ma anche attraverso tutte le arti: pittura, scultura ecc. coinvolgendo anche scuole e università della regione.

I signori in questione ritengono di celebrare, con questa iniziativa, l'identità di Abu Dhabi, la cui "storia" ha una data di inizio che non è siglata A.C., ma che potrebbe essere la data di nascita di un qualunque bamboccione nostrano: 1971! In questo anno sorge praticamente dal nulla questo stato e lo fa con la testa alta e le tasche piene di oro nero. All'inizio c'è solo petrolio e l'economia del paese, per i primi anni, si basa prevalentemente su questo. Ma quando vengono i primi sospetti che "la pacchia" possa finire e le riserve esaurirsi, si capisce che si deve diversificare l'attività economica del paese. Come? Con il turismo.

I soldi ormai ci sono (e tanti), lo spazio certo non manca, c'è il mare e il caldo praticamente tutto l'anno. Questi ingredienti di base, miscelati con una buona dose di esibizionismo, portano queste città di sabbia a divenire "luoghi da Guinness dei primati" nel giro di pochi anni. Nessuna cosa si costruisce, si fa o si pensa che non sia la più grande, la più bella, la più alta o anche la più inutile del mondo. Ed allora ecco dal deserto venire fuori grattacieli di ottocento metri, parchi, laghi, ville, ponti, gallerie, strade a 'n' corsie, bandiere giganti, centri commerciali, piste da sci! Nuove isole vengono costruite sul mare. Tutto viene fatto per stupire, tutto celebra rigorosamente il lusso. Su tutto campeggiano le belle faccende sempre serie degli sceicchi di turno.

Costruito tutto ciò, occorre ora portarci le persone. Ma come si può fare? Certo quelli che si spaccano la schiena 12 ore al giorno nei cantieri per 200 euro al mese non sono certo il fine ultimo di tutti questi sforzi. Tanto più che i biglietti di ingresso ai concerti hanno un prezzo che varia dai 200 ai 400 dharam (35-70 euro circa) con riduzione a 30 dharam solo per gli studenti. Qui serve gente che conta, che ama la bella vita.

Un festival - ecco l'uovo di Colombo! - può contribuire a creare la "nuova popolazione" di questi luoghi. Un ambiente internazionale, elegante, sofisticato. Gente che ha la villa a Jumeira Beach a Dubai, va alle corse dei cavalli col cappellino con le piume, gioca a golf e, se si presenta l'occasione, non disdegna un balletto o un galà d'opera all'Emirates Palace, tempio del lusso, nel cuore di Abu Dhabi.

In questa cornice si è svolto l'Abu Dhabi Art and Music Festival che, dati i presupposti, ha assunto i connotati di una kermesse sanremese, vendendo a questo pubblico

prodigo di standing ovation e applausi, in una veste accattivante, la più antica tradizione musicale occidentale. Sì, perché ogni concerto è stato confezionato come un happening. Conferenze con spiegazione del programma precedevano i concerti, immancabili aperitivi e cene postconcerto, sfilate di gioielli e sollazzamenti vari per invogliare il pubblico ad una "assidua partecipazione" (un doppione del 'Sun Festival' di Cortona versione deserto, ndr.) Poi incontri con gli artisti, presentati come delle star. La Netrebko che si concede ai fotografi come una diva, indossando i gioielli di cui è testimonial per l'occasione, e canta, nella serata di gala dedicata alla lirica, con Garanca e Schrott (suo attuale compagno, dal quale aspetta un figlio) sfilando con tanto di cambio d'abito tra prima e seconda parte del concerto. La signora che davanti a me segue il concerto con la figlia sedicenne (ambedue residenti ad Abu Dhabi da dieci anni) mi confessa di aver sempre immaginato i cantanti lirici come mongolfiere e di stupirsi della bellezza di tutti gli interpreti di Abu Dhabi. Sua figlia, a fine serata, ha preso una decisione: ci sarà il canto nel suo destino, rapita dall'eleganza delle due cantanti e dall'avvenenza di Schrott/Tony Manero, che fa divertire il pubblico e innamorare le signore, con atteggiamenti da dongiovanni.

Il signor Wissman, presidente della IMG Artists New York che organizza da quest'anno il festival, avrà ben ponderato la scelta dei musicisti da offrire in pasto a questo "pubblico nuovo". E, stando qui, l'impressione che si riceve è che si è cercato di portarvi dei "personaggi" oltre che dei bravi e noti artisti, capaci di accattivarsi le grazie e gli interessi di una platea tutt'altro che abituata a concerti di classica. Dal "Robbie Williams" della musica pop araba, Khaled Selim al "Simon Le Bon" del pianoforte, Thibaudet, passando per lo squadrone di ballerini al seguito del Bolshoi, tutti quelli che passano sul palco del festival sono tutti bellissimi e bravissimi. Comunque l'operazione di "individuazione e preparazione di un pubblico potenziale" non si è rivelata, poi, tanto facile. Altri sono gli aspetti che vanno considerati quando c'è in ballo la musica classica. Ad esempio c'è il non insignificante rituale degli applausi...

Un esempio eclatante di ciò è stato offerto nella prima serata di concerti. Vladimir Jurowski dirigeva la London Philharmonic Orchestra, Nikolaj Znaider violino. Il teatro era quasi pieno. Chi si attendeva una massiccia presenza di uomini infazzolettati, è restato deluso al contarne quattro appena in tutta la sala, e nei giorni seguenti non vi sono state inversioni di tendenza. Gli spettatori, per lo più con tratti occidentali, stupiscono per la totale impreparazione. Applaudono, nel corso dell'intero concerto, nei momenti meno opportuni, tra i vari movimenti dei concerti, addirittura disturbando l'esecuzione ed il direttore d'orchestra. Alla sindrome da pubblico paralizzato che spesso caratterizza certi ascoltatori italiani, che per evitare un applauso inopportuno decidono di non applaudire mai, ad Abu Dhabi, nella prima serata del festival, si è opposta una sana incoscienza che ha portato tutti ad applaudire senza una regola, sempre. La pazienza del povero Jurowski

Sarah Chang al Festival di Abu Dhabi



deve essersi esaurita verso la fine del concerto, quando, dirigendo la 'Patetica' di Ciaikovskij, ha stretto i tempi di attesa tra un movimento e l'altro, nel tentativo di far capire agli ascoltatori che in quei punti non si doveva applaudire. Questi ultimi hanno capito la lezione, ahimé, solo alla fine del quarto movimento, quando il direttore sul 'pianissimo' finale, innalzava lentamente le mani al cielo, con i pugni ben stretti. Sono stati tre minuti di imbarazzante silenzio e paralisi. Nessuno applaudiva, finché Jurovski, estenuato e seccato, e ormai con le braccia in aria, ha esclamato ad alta voce "GOD!!". A quel punto un fiume di applausi sono piovuti sull'orchestra e su di lui che ossuto mostrava le scapole alate al pubblico in standing ovation (la prima di una lunga serie) senza voltarsi. Parlava con i suoi orchestrali, forse commentando la paradossale situazione in cui si era trovato.

Le serate successive hanno visto un miglioramento delle prestazioni di questo pubblico indisciplinato, ma soddisfatto, che ha sicuramente gradito sopra ogni cosa il balletto del Bolshoi. Oltre ad aver fatto registrare il tutto esaurito, il balletto ha anche fatto dimenticare a molti dei presenti in sala la cena dopo-concerto che nelle altre serate ha spesso causato applausi sbrigativi e fughe all'assalto del banchetto (tutto il mondo è paese!!). Negli stessi giorni, l'Emirates Palace ospitava anche alcune mostre. Una, dal titolo "The Arts of Islam", esponeva pezzi di arte islamica della collezione Khalili. Una meraviglia per gli occhi. Accanto ad astrolabi, globi celesti, incensieri, ampole di vetro, e corani con tanto oro sopra da poterci fare un lingotto, c'era una mostra

di alcuni dipinti attribuiti a un certo Golconda, vissuto intorno al 1600, dove appaiono Gesù, Maometto e Mosè che, armi alla mano, si affannano INSIEME a combattere il gigante Uj, Noè tutto indaffarato costruisce la sua arca, Maria si stringe il suo bambino. Ora questi quadri parlano di una storia comune a tutti noi. Gesù Cristo, Maometto e Mosè sono simboli per cristiani, musulmani ed ebrei. Come è potuto accadere che questa tradizione comune sia stata oggi dimenticata?

Ancora di contraddizioni parla anche un'altra mostra. In una sala campeggia questa scritta: "Immaginate: l'errore che sia giusto, la memoria senza l'esperienza, musei in costante movimento, performance nel deserto, un museo senza muri". Una catena di ossimori, che oltre ad esprimere in pieno l'anima di questo paese, è la base di una "reale utopia" che vedrà nel 2010 l'ultimazione dell'isola di Saadiyat (isola della felicità). Sorgerà di fronte alla città di Abu Dhabi, nell'oceano arabico e sarà un agglomerato di teatri, auditorium, istituti, centri congressi, musei, parchi. Uno sbalorditivo e ambizioso progetto che vuole rendere Abu Dhabi un punto di riferimento soprattutto culturale per tutto il Medio Oriente. Nell'isola della felicità sorgeranno, tra gli altri, il Louvre ed il Guggenheim Abu Dhabi, 19 padiglioni espositivi, 16.283 metri quadrati di teatri e sale da concerto con una capienza che va dai 900 a 2000 posti. Si cercherà di attrarre qui artisti da oriente e da occidente e di favorire ancora una volta l'integrazione e la cooperazione tra culture diverse attraverso le arti. Insomma la musica di questo festival è solo l'inizio, perchè il bello deve ancora venire.

Musicarticolo9. La vera novità della musica in Italia

Immagini di una generazione “senza”



Il 3 aprile si è svolto a Roma, nell'Aula Magna dell'Università 'La Sapienza', un convegno sulla musica, dal titolo "Un futuro per la Musica classica", al quale hanno partecipato numerose associazioni del settore, due rappresentanti dei due più importanti schieramenti politici, ma nessun compositore, e nessun rappresentante del mondo politico-istituzionale, come invece, era accaduto due anni fa ad un precedente convegno organizzato a Milano dalla Verdi. I presenti hanno letto le rispettive relazioni in un'atmosfera di generale stanchezza e forse anche di totale sfiducia e disinteresse. Non sono mancate proposte bislacche. Una sola tanto per divertirci: se la commissione musica non funziona, facciamone due, una di carattere amministrativa e l'altra artistica. Ma non sarebbe più semplice farne una sola di persone competenti, capaci ed irreprensibili ecc....? "

L'unico momento in cui la platea si è svegliata e compattata è stato, alla fine della lettura, per la voce di Daniela Petracchi, della relazione – diversa da tutte le altre sia per il tono che per gli obiettivi - dell'Associazione Musicarticolo9 (il riferimento è ovviamente al relativo articolo della Costituzione), l'associazione di musicisti da poco costituita e che rappresenta l'unica vera novità dell'associazionismo musicale in Italia. Per questo abbiamo voluto riprodurre per intero tale relazione (P.A.)

Sono qui a rappresentare l'associazione Musicarticolo9. La nostra associazione ha recentemente raccolto più di 16.500 firme di adesione ad un appello che chiede una riforma del nostro ente previdenziale, l'ENPALS, uno dei grandi nodi della

nostra professione. Il nostro Presidente è Enrico Dindo, e tra i soci figurano Salvatore Accardo, Aldo Ceccato, Pietro De Maria, Andrea Lucchesini, Gianandrea Noseda, Franco Petracchi, Massimo Quarta, Uto Ughi... Ma ci sono anche decine di altri musicisti di valore : hanno

aderito entusiasti a quello che considerano un impegno in più per la propria arte. E noi aggiungiamo che essere riusciti a unirli oltre che gratificante è un fatto storico che ci inorgoglisce.

Iniziamo con un richiamo d'obbligo. La Costituzione italiana, nello spirito e nella lettera dell'articolo 9, promuove lo sviluppo della cultura. E' scritto a chiare lettere. La musica è parte essenziale della cultura di questo Paese. Dunque difendere la Musica è difendere uno dei fondamenti del nostro vivere insieme.

Sull'importanza della Musica nella crescita dell'individuo non si possono più sprecare parole. E' già stato detto tutto. Le orecchie sono stanche di ascoltare. I nostri grandi musicisti, Abbado, Accardo, Muti, Pollini, Ughi eccetera, da anni lo ripetono pubblicamente. E qui scatta il paradosso: quelli che debbono prendere decisioni, che finora sono stati sordi e ciechi a tutte le richieste, gli avversari contro cui noi tutti lanciamo strali, ascoltano pazienti, si dichiarano ufficialmente d'accordo sullo stato disastroso delle cose, e, comprensivi e solidali, promettono azioni, progetti e interventi. E poi? Qual è il risultato di tutti questi colloqui? Le comparsate in spettacoli televisivi, aperture della Scala e prime pagine dei giornali vicino a quelli che considerano, e sono, glorie nazionali. E qui finisce. Con due parole di circostanza suggerite loro magari da esperti che non sono del settore, consulenti ignoti ai più, critici musicali, che sono importantissimi ed essenziali, ma forse non proprio i più adatti ad esporre i problemi che affliggono tutti i giorni nel corso della sua carriera la vita di un musicista medio. A questo punto, sentiti sedicenti esperti e suggeritori di ogni rima, ignorati i bisogni concreti dei professionisti, gli amministratori pubblici si sentono appagati e sono pronti a legiferare. Sono sicuri di aver fatto il loro dovere. Anzi di più. Le proposte di legge monche e zoppe che abbiamo avuto sotto gli occhi negli anni passati sono il frutto di questo andazzo.

E se proprio vogliamo dirla tutta i nostri "decision makers" intendono per Musica solo quella che appare in tv, cioè la Musica Pop, e quando fanno il nome di un musicista colto in una conversazione, non riescono ad andare più in là dei nomi di Pavarotti e Bocelli. Non faccio dell'ironia, ho rispetto per Pavarotti e Bocelli, ma è così. E chiudiamo questo capoverso chiedendo a chi ci ascolta se a sua memoria ha mai visto un Ministro o Sottosegretario, non a Santa Cecilia o alla Scala o al San Carlo, ché lì ci vanno, ci sono le televisioni, ma a un concerto della Società del Quartetto di Milano per prenderne uno a caso. Il motivo di questo comportamento c'è. Il 99% della nostra classe dirigente ignora le note perché, come alla quasi totalità della scolaresca italiana dai 6 ai 18 anni, nessuno si è mai preoccupato di insegnargliele come materia obbligatoria. E allora come si può desiderare ed amare una cosa che non si conosce? Consideriamo ora un altro aspetto della Musica. Concreto. E' un investimento. Non necessariamente economico. E quando lo è non è da identificarsi con il profitto. Anzi, molta della diffidenza e dei danni perpetrati nei riguardi della Musica nasce da questa erronea valutazione. Che sarebbe: ci metto i soldi e voglio vedere il guadagno,

subito. Invece la Musica è un investimento i cui frutti sono a medio e lungo termine: comportamentali e culturali: cultura intesa anche in senso religioso ed etico. Insomma è un investimento che alimenta quell'indice di Appagamento-Compiacimento sociale diventato un parametro con cui le democrazie occidentali giudicano se stesse. E' un indicatore attendibile e analizzato come si fa con il PIL.

Avendo presente tutto questo, constatiamo che tra Firenze e Catania, un'area grande più o meno come la Scozia e l'Irlanda, c'è solo un'orchestra che lavora 12 mesi l'anno, escludendo Enti Lirici e Fondazioni. La sola città di Londra ne ha 5, Berlino 13 e Monaco 7 di cui 4 di livello internazionale. Roma ne ha due; ma una, la Regionale del Lazio, sta rischiando di chiudere.

Chiudono orchestre, festival e associazioni concertistiche. Ma paradossalmente, ed è quello che ci ferisce di più, l'Italia non ha mai avuto tanti talenti da offrire, soprattutto nell'età tra 20 e i 30 anni.

Siamo davanti a una generazione "Senza".

Senza speranza di potersi esibire se sono solisti.

Senza poter crescere.

Senza poter entrare in un'orchestra, che è il caso della maggioranza.

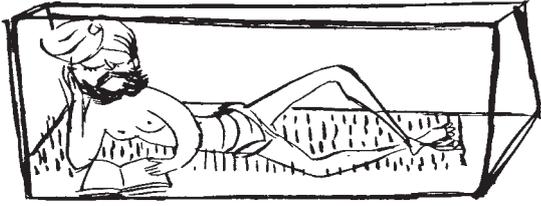
Senza poter dimostrare al mondo che esistono.

Per peggiorare le cose, molte associazioni concertistiche riempiono i loro cartelloni di artisti stranieri. Con che vantaggio? Costano meno in tasse e contributi, il loro Paese gli rilascia il modello E101, che evita che paghino le tasse all'estero, cioè qui da noi. Gli italiani vorrebbero lo stesso trattamento dal loro governo, ma è impossibile. E' un caso evidente di concorrenza scorretta di cui la nostra legislatura è complice e noi le vittime. Inoltre molti complessi stranieri abbattano i loro costi per i finanziamenti ricevuti dal loro Governo. Il nostro latita. Chiudo con un accenno all'ENPALS la cui Riforma, come abbiamo accennato all'inizio, viene sollecitata dalla nostra associazione. Il primo punto dolente: il conteggio del carico previdenziale. Il meccanismo di calcolo previsto dall'ENPALS prevede che si debba fare riferimento, come base imponibile, Al compenso lordo. Tale meccanismo di calcolo però risulta assolutamente improprio, penalizzante e unico nel suo genere. Le altre casse di previdenza istituite per gli altri professionisti (avvocati, architetti, commercialisti, notai, geometri, eccetera) infatti, prevedono che la base imponibile per tale conteggio sia il reddito netto (cioè la differenza tra il reddito lordo e le spese sostenute ed inerenti la professione) e non il reddito lordo. Insomma vorremmo poter scaricare le spese della nostra professione. Inoltre l'aliquota contributiva è fissata al 33% del lordo, l'Enpals ci allinea così ai lavoratori dipendenti, mentre qualsiasi altra cassa di previdenza di professionisti varia tra il 10 e 20 per cento.

Ho finito. Spero che tutto questo contribuisca a chiarire tra di noi i nostri ruoli, le aspettative e i diritti che abbiamo in questa società.

Daniela Petracchi per Musicarticolo9

www.musicarticolo9.it ; info@musicarticolo9.it



Vodka russa con profumi francesi

Questa espressione apparve su un giornale russo all'indomani della prima dell'*Oiseau de feu* di Stravinskij. A firma di Andrej Rimskij-Korsakov, figlio del più celebre Nikolaj, suonava come una stroncatura, perché il più grande compositore dell'epoca, per Rimskij, era Glazunov. Quasi contemporaneamente sono usciti in Italia due preziosissimi volumi diaristici. Un'assoluta novità, quella riguardante Nadia Boulanger, la signora della musica francese, a firma di Bruno Monsaingeon, già noto anche in Italia come l'esegeta più attento ed affidabile di Glenn Gould, per la casa editrice palermitana 'rueBallu', residenza guarda caso della Boulanger a Parigi dal 1904, dal titolo 'Incontro con Nadia Boulanger'; ed una quasi novità, edita da Adelphi, assai più corposa, dal titolo 'Ricordi e Commenti', con la doppia firma di Igor Stravinskij e Robert Craft, nella quale ricomposti, appaiono nuovamente in gran parte i *Memoirs* di Stravinskij, già usciti, parzialmente, in Italia nel 1977 presso Einaudi, nella collana arancione 'Saggi'. Inutile sottolineare che trattasi di due novità che i recensori di professione segnalerebbero, nelle rubriche novità, fra i libri da 'tenere sempre sul comodino' ed ai quali ricorrere tutte le volte che lo si desidera o se ne senta la necessità, per attingerne qualche pillola di genialità e saggezza.

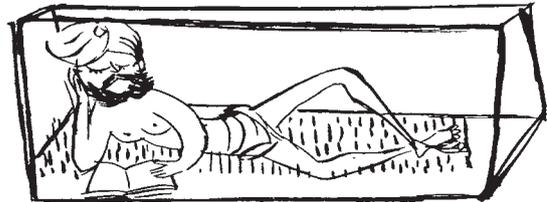
Il libro sulla Boulanger nasce da un lavoro certosino compiuto dal Monsaingeon che più volte aveva intervistato la 'regina' delle insegnanti di musica per la carta stampata, radio e televisione; l'autore ha ripreso questo immenso preziosissimo materiale e l'ha rimpastato, secondo un indice di soggetti e persone, e fornendo anche una sorta di autobiografia della grande musicista, nonché il suo pensiero sulla musica.

Boulanger e Stravinskij erano amici. Ma la Boulanger confessa a Monsaingeon che non avrebbe mai pensato di rivolgersi per iscritto al grande compositore con l'espressione da lei giudicata 'troppo familiare': 'Carissimo Igor'; espressione che, invece, usava quando gli parlava da vicino; ma se l'avesse anche scritto, secondo la stessa Boulanger, Stravinskij avrebbe potuto pensare di lei che avesse perso la ragione. 'Vodka russa e profumi francesi' abbiamo titolato a proposito di questi due volumi, per indicare il sapore maschio del volume stravinskiano, raccolto dall'attenta dedizione di Robert Craft, famulo ed amico del 'Creator' Igor - come acutamente lo 'invocò' Petrassi in un suo pezzo 'in memoriam': 'Veni Creator Igor', richiamando l'antica sequenza latina allo Spirito Santo - e per sottolineare l'essenza delicata e profonda

dell'insegnamento della Boulanger all'enorme schiera di musicisti e compositori che hanno avuto la fortuna di partecipare od essere oggetto delle sue indimenticabili lezioni di analisi.

Dopo la lettura di una qualunque delle pagine stravinskiane, sempre acute sempre geniali, si resta sorpresi alla lettura del ritratto, forse un semplice bozzetto, ma preciso e puntuale, che la Boulanger fa del suo amico Igor, relativamente alla persona - il timore reverenziale di fronte a sua madre (davanti a Lei, rimaneva sempre in piedi!), la sua religiosità profonda - l'acutezza del musicista. Inutile andare a cercare e distinguere nella vita di un musicista la vita dalla sua opera. 'la sua vita è la sua opera' dice la Boulanger. E ciò vale a epigrafe per qualunque biografia di grande o piccolo musicista. (P.A.)

-Stravinskij-Craft, Ricordi e Commenti. Adelphi 2007.
-Monsaingeon, Incontro con Nadia Boulanger. rueBallu 2007



L'arpa questa sconosciuta

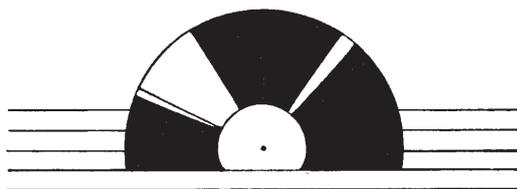
Su "quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno" oggi risiede un'arpista americana in pensione, la signora Judith Liber con quarant'anni di onorata carriera alle spalle. Quarant'anni che l'hanno vista 'prima' arpa dell'Orchestra Filarmonica di Israele, apprezzata da direttori come Zubin Mehta e Bernstein, ma anche docente universitaria, insegnante in masterclass affollatissime (dagli Amici della Musica di Firenze alla Julliard School of Music di New York), solista, trascrittrice (un'autorità per quanto concerne Debussy e l'arpa), direttrice di quello che forse è il più famoso premio arpistico mondiale, il Concorso Internazionale di Israele. Adesso la signora si scopre scrittrice e sta per pubblicare con Ut Orpheus, in inglese e in italiano, un libro dal titolo "A Method for Harp - The power of music".

Che cosa ci si aspetta generalmente da un metodo per strumento? Nell'immaginario di tutti noi i metodi sono spesso "maldestri" tentativi di enciclopedizzare-scientificizzare la musica. All'asetticità di tanti metodi tradizionali, il metodo Liber risponde con il coraggio di un'opera che mescola rigore e cuore e per questo diventa interessante non solo per lo sparuto popolo degli arpisti, ma per i musicisti tutti.

Nella prima parte, prettamente arpistica, la Liber descrive la sua personalissima tecnica basata sull'importanza della bellezza e corposità del suono, corredata da esempi tratti dalla più importante letteratura per arpa e da esercizi scritti dall'autrice stessa.

A ciò si affianca una seconda vasta porzione del libro, in cui tutti gli aspetti dell'essere musicista vengono

sviscerati. Senza dubbio, è la novità di questo metodo. Non c'è solo la spiegazione di come imparare a suonare, ma anche di come imparare ad insegnare!! Di come organizzare una masterclass, stimolare un alunno o riconoscere se è completamente negato, esercitarsi se si è professionisti o principianti e, infine, di come affrontare il ruolo di orchestrale. Insomma, altri musicisti meno generosi avrebbero pubblicato novantacinque libri con il materiale che Judith Liber racchiude nel suo metodo! Il tutto è condito dal racconto della vita musicale e non dell'arpista e da una selezione di foto bellissime. Dal gustoso ritratto dell'amico Zubin Mehta, alla descrizione delle spesso difficili condizioni di vita in Israele e del ruolo di ambasciatore che sovente l'orchestra e la musica in questo paese hanno assunto. Dalla visita ad Auschwitz ai concerti sul confine col Libano, musica e storia si fondono nei ricordi dell'autrice. Insomma, con umiltà e generosità, Judith Liber regala ai suoi lettori i trucchi di quel mestiere che ha svolto per tanti anni con passione e dedizione, ricordando a tutti che non c'è metodo che funzioni, se non c'è alla base un grande amore per la musica! (E.D.B.)

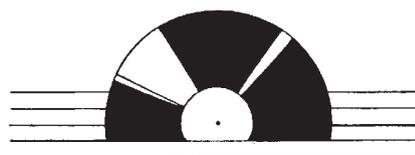


Hammerklavier

È un evento. Annunciato - dato che è nel programma di Giovanni Bellucci l'integrale sonatistica beethoveniana - ma la pubblicazione dell'esecuzione di una pagina del rilievo storico e dello spessore estetico come la Sonata, op.106, "Hammerklavier", da parte del giovane creativo musicista romano - che è alla terza registrazione dell'opera - è comunque un evento. La Sonata, dedicata all'Arciduca Rodolfo d'Austria - l'autografo è andato perduto - si configura in una insolita ampiezza, anche per la presenza, nella formulazione rigorosamente classica, di un esteso Adagio sostenuto che da sempre rappresenta una delle più veritiere, e quindi rischiose, prove della capacità di indagine del virtuoso. Virtuoso deve essere l'esecutore, nell'accezione più integrata e feconda del termine. "Ecco una Sonata che darà filo da torcere ai pianisti quando la si suonerà, tra cinquant'anni" avrebbe detto l'autore al suo editore Artaria. Alla luce di quanto accennato emerge la grandezza solare, avvincente, superiore, della lettura di Giovanni Bellucci della Sonata, grande tra le massime, a testimonianza, non solitaria, del calore divino nell'uomo. Bellucci si immerge nell'afflato trascendente e sempre umanissimo, e fa lampeggiare sulla purezza del suono vivente l'esteso, la fiammeggiante temperie che ha animato la coscienza del compositore. La creatività di Giovanni Bellucci - che nella realizzazione sonora esalta, attivando ogni risorsa intellettuale e fisica, la reticente stenografia disposta sul pentagramma,

fino all'ardua dignità musicale - prende nutrimento, dal suggerimento geniale di una "passione spirituale" insolitamente aristocratica; Bellucci incontra Beethoven e il dialogo si fa umanamente intimo e commosso, profondo e alto come raramente accade, in una dinamica che mette in vibrazione ogni fibra dell'anima collocando in ombra la seduzione della pur estatica contemplazione. La vitalissima tastiera di Bellucci - forza, eleganza, raro senso della totalità - è sempre feconda di vera emozione; essa sollecita l'uditore a una partecipazione attiva alla vita sonora dell'opera con l'ardente estrosa sinergica originalità di mezzi spirituali e tecnici, culturali ed estetici che oggi non temono confronti. In questo preziosissimo CD figura anche una lettura esemplarmente ricca della Sonata in mi bem. magg. op.81a, Les adieux, (1809) - l'unica cui Beethoven diede un titolo e un disegno programmatico esplicito, e la Sonata in fa magg. op.10, n.2, accesa dal virtuosismo di Bellucci che nel Presto finale - 3'36" di finissimo divertimento, irretito nell'esecuzione da cento accenti e trasalimenti - sembra siglare con cifre di diamante il CD. (U.P.)

-Beethoven, Sonate per pianoforte, Giovanni Bellucci, pf. Opus 106



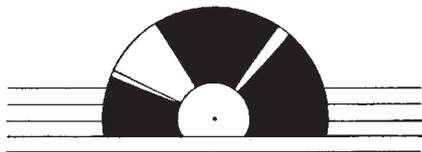
Variazioni Goldberg

Nella bella, meditata esecuzione delle cosiddette Variazioni Goldberg BWV 988, cui Johann Sebastian Bach (1685-1750) impose nella sua lingua il titolo di Aria con trenta Variazioni. Per clavicembalo con due manuali, Andrea Bacchetti supera di slancio ogni problema legato alla trasposizione del testo dall'avaro leggio clavicembalístico a quello sonorissimo del grande pianoforte da concerto: aiutato anche dai tempi - il dibattito è ormai chiuso, pare, da tempo - lo stimato giovane pianista piega, ma fa anche lievitare, nel calore dell'odierno ambito sonoro la fantasmagorica ideazione polifonica e la lussuosa eloquenza della pagina così organicamente conciliante con le risorse, pur problematiche, della tastiera moderna. Le Variazioni Goldberg furono composte, secondo la tradizione messa ora da più parti in dubbio, su invito dello stimato allievo. La lettura di Bacchetti, di elegante controllo nelle studiate sonorità pianistiche, può essere assunta addirittura a riferimento. Si tratta di un'opera capitale, alla quale Bacchetti riserva un'attenzione così matura, da fare dimenticare i suoi benedetti trent'anni scarsi al momento della registrazione. La testimonianza (2006) è collocata nel DVD, che si accompagna al CD di una esecuzione delle Goldberg a Savona (2007): uno spettacolo - la tensione sul volto e il magistrale "toccare" delle mani - nello spettacolo musicale, come è sempre un'esecuzione strumentale; a Trissino, nella bella sala della Villa

Marzotto, Bacchetti evoca, a memoria, le Variazioni Goldberg con la consapevole umiltà di un gesto sobrio e della digitalità ottimale commisurata al dettato, polifonico e virtuosistico, bachiano; alla fine l'Aria che ha dato luogo alle Variazioni, a differenza dell'accattivante proposta dell'apertura, è ripresa in un clima fonico tenue, di sognante poesia, accompagnato dal trascolorare della luce diurna inclinante al tramonto, nella sala.

La responsabilità di affidare al disco un'opera di questa statura implica una presa di coscienza di cui Andrea Bacchetti parla nella serena conversazione finale; gli ultimi dieci minuti del DVD sono una confidenza intorno alle Goldberg e sul proprio rapporto con esse. sui tredici anni Bacchetti ne fu affascinato dalla registrazione di Glenn Gould; in seguito, pur frequentando assiduamente Bach - l'autore che sta in cima ai suoi pensieri - non pensò seriamente ad esse. Ultimamente, due anni di studio portarono invece a questa registrazione (U.P.)

-Bach, Variazioni Goldberg, Andrea Bacchetti, pf. ArtHaus Musik DVD



I Giochi d'Agrigento

Si deve al Festival della Valle d'Itria la prima registrazione de I giochi d'Agrigento, il "dramma per

musica" composto da Giovanni Paisiello (1740-1816), all'apice della fama, per l'inaugurazione del Teatro La Fenice di Venezia, il 16 Maggio 1792. Divampava la rivoluzione francese; ma quelli erano anche gli anni delle Sinfonie londinesi di Haydn, il genio cui si era rivolto il giovane Beethoven che, lasciata definitivamente Bonn, si era stabilito a Vienna.

Paisiello, riscossa la legittima celebrità con l'opera buffa, con I giochi d'Agrigento ebbe la possibilità di comporre una partitura dal piglio drammatico pur ricca di accenti patetici. La storia, dotata di arditi colpi di scena, prevede un regale sacrificio infantile a Giove incollerito, vanificato però dalla provvida nutrice. Il destino induce l'ignara Aspasia, promessa sposa al vincitore dei giochi atletici, a incontrare l'ignaro trionfatore Clearco/Alceo, il salvato, e i nodi dell'intreccio sfiorano fatalmente l'incesto.

L'intervento divino scioglierà le pene aprendo alla rivelazione finale, siglata da ben due felici matrimoni. Sul palcoscenico, afflitto dalla sciagurata balordaggine delle "innovazioni" (personaggi maschili in doppiopetto e cravatta, tanto per coerente aiuto alla comprensione), si apprezza il difficile contributo del controtenore Razeq F.Bitar, ma soprattutto la voce - estesa ma particolarmente significativa nella tessitura alta - di Maria Laura Martorana, costruttrice ardita e autorevole del personaggio di Aspasia, con il suo canto trepido nella parte così impervia da ricordare quella mozartiana della Regina della notte: "Chiusi all'eterno sonno". (U.P.)

-Paisiello, I giochi d'Agrigento, Solisti di canto, Orchestra Intern.d'Italia, Giovanni Battista Rigon, dir. Dynamic DVD

CONCORSO EUROPEO. OPERA PER BAMBINI

L'Associazione Lirica e Concertistica Italiana (As.Li.Co.), L'Opéra Royal de Wallonie (Belgio) e il Teatro Real di Madrid (Spagna) bandiscono il primo concorso europeo per la composizione di un'opera contemporanea per bambini e ragazzi dai 6 ai 14 anni.

L'intento dei tre teatri d'opera promotori è quello di dare ai giovani un'opportunità in più per vivere il mondo dell'opera lirica: dalla creazione artistica, al backstage, alla platea: OperaJunior! Da anni infatti diversi progetti di opera education animano le programmazioni dei teatri d'opera d'Europa, permettendo al giovane pubblico di conoscere questa forma artistica e di avvicinarla senza timori e pregiudizi. Dall'esperienza decennale di As.Li.Co. e del progetto Opera domani e dalle attività del Teatro Real e dell'Opéra di Wallonie nasce il desiderio di proporre una nuova scommessa ai giovani: un'opera scritta appositamente per loro, con un linguaggio contemporaneo, composta da un giovane musicista e interpretata da giovani professionisti del panorama europeo. Per la prima volta in Europa l'opera nasce e si rinnova grazie ai giovani! Una delle caratteristiche fondamentali dell'opera che verrà rappresentata, infatti, sarà proprio quella di prevedere il coinvolgimento del pubblico di ragazzi, che avranno il compito di cantare alcune arie dalla platea, assumendo così la parte del coro. Per prepararsi allo spettacolo, i ragazzi seguono un percorso didattico insieme ai loro insegnanti, così da potersi avvicinare all'opera in modo graduale e attivo, realizzando piccoli oggetti di scena, giocando con le note e con la trama dell'opera, trasformandosi in spettatori critici, consapevoli e partecipi all'evento musicale.

Il vincitore del concorso, proclamato a fine aprile 2009 nel corso di una cerimonia ufficiale, dovrà anche tradurre il libretto nelle lingue ufficiali del bando, che verrà rappresentata nei Paesi dei teatri promotori in una tournée di più di 100 repliche, da concludersi entro la primavera del 2011.

La produzione dello spettacolo potrà essere unica e comune a tutti i Paesi aderenti al progetto, per l'allestimento scenico ed il progetto registico verrà indetto un secondo concorso internazionale per la selezione di regista e scenografo.



Egregio direttore,
 occupandomi di produzioni musicali da molti anni e ricoprendo fra l'altro l'incarico di direttore amministrativo dell'Orchestra del Teatro Regio di Parma, sono incappato sulla sua rivista, che non conoscevo, nel raccogliere criticamente i dati del Fondo Unico per lo Spettacolo, ai fini di una legge regionale sulle Fondazioni Liriche, di iniziativa del Consiglio Provinciale di Parma, che stiamo discutendo in Assemblea in questi mesi. I Teatri di Tradizione, che producono lirica, non hanno le risorse per mantenere propri organici artistici stabili. I fondi del Fus, se fossero meglio impiegati, basterebbero sicuramente ad incrementare il numero dei complessi orchestrali attivi in Italia, ben oltre le attuali 13 orchestre degli ex enti lirici. Non Le sarà sfuggito che i 26 Teatri di Tradizione, che hanno l'obbligo di produrre lirica in proprio per il 70% della loro programmazione, non arrivano tutti insieme a percepire quello che in media percepisce un solo ente lirico. Nelle orchestre "stabili" italiane vi sono poche migliaia di posti disponibili e questi posti sono molto, molto agiati, in relazione alle condizioni private di mercato. L'esperimento che stiamo facendo a Parma è molto semplice: attivare collaborazioni stabili con ottimi musicisti, sulla base del lavoro autonomo (e quindi anche con insegnanti di conservatorio) e dei contratti a produzione, come nel cinema. Il tutto è gestito in piena autonomia, attraverso una società a responsabilità limitata, controllata dai musicisti stessi senza alcuna mediazione sindacale e partecipata dalla Fondazione Teatro Regio. Essa fa della performance artistica d'alto livello l'unico suo fine e motivo d'esistenza: essere l'orchestra di uno dei più amati teatri lirici al mondo. Come Lei sa la srl è normata dalla legge, ha bilanci pubblici e trasparenza di gestione, e inoltre ha il fine di lucro, paga le tasse sugli utili, motivo per il quale non è soggetta di sovvenzioni pubbliche. Certifica per ogni produzione i compensi corrisposti ai musicisti allo Stato ed i relativi contributi pagati. In virtù di tale gestione, accorta e produttiva, il Teatro Regio di Parma si colloca al secondo posto fra i Teatri di Tradizione finanziati dallo Stato. La notizia che ho trovato poi sulla Sua rivista: "Su uno dei numeri di Musica si può leggere del caso di un giovane strumentista chiamato a suonare con l'Orchestra del Teatro Regio di Parma, dalla ambigua struttura giuridico organizzativa, compensato con Euro 67 lordi a giornata, tutto compreso, esclusi i giorni di prova" è una bufala galattica, che posso certificarle come tale, cioè galattica, in quanto ho la responsabilità

professionale dei contratti e dei pagamenti della stessa orchestra. La notizia è priva d'ogni fondamento e non le avrei scritto se non avessi notato che è data con un certo rilievo sulla sua rivista. Nei dieci anni d'attività di direttore amministrativo dell'Orchestra, le rescissioni anticipate delle collaborazioni artistiche sono state in tutto quattro, su oltre ottomila accordi, non una sola causa di lavoro... Anche quel resoconto del mandolinista romano, pubblicato da voi e non dalla Gazzetta di Parma, come invece avete scritto, è legittimamente di parte. Il resoconto del suo comportamento che fecero le mie colleghe, fu di segno opposto, tanto che portò ad una delle quattro storiche rescissioni anticipate. Del resto i nomi dei musicisti dell'Orchestra sono pubblicati sui prestigiosi e voluminosi programmi di sala del Teatro Regio di Parma, ad uno ad uno, e sono ricorrenti opera dopo opera. Ne conoscerà molti, fra i quali diversi docenti suoi colleghi, e non sarà difficile per Lei informarsi direttamente del clima di lavoro e dei risultati artistici che otteniamo, suffragati dalla critica e dal consenso del nostro numeroso pubblico. Un'altra Sua autorevole fonte d'informazione potrebbe essere gli autori dei programmi del Teatro Regio. Quindi se verrà a Parma ci venga a conoscere e soprattutto a sentire! Grazie, La ringrazio per l'attenzione e le formulo i migliori auguri per la Sua iniziativa editoriale.

Enrico Maghenzani

Lei ha ragione, la lettera che raccontava il caso del mandolinista Buzi non è stata pubblicata dalla Gazzetta di Parma, alla quale pure era stata inviata dall'interessato. Le ragioni per cui il direttore della Gazzetta non l'aveva pubblicata e noi di Music@ sì, non sono così difficili da comprendere, uscendo la Gazzetta a Parma e noi a L'Aquila, ed essendo il teatro conosciuto in città, mentre per chi vive fuori Parma è uno dei teatri italiani dei quali seguiamo l'attività con occhi di riguardo ma senza sconti per nessuno. Gradiremmo invece sapere cosa è davvero successo, a detta delle sue collaboratrici; cosa insomma Buzi avrebbe fatto di tanto grave da essere licenziato ancor prima di essere assunto. Per quel che ne sappiamo noi, dalla sua lettera ed anche attraverso informazioni dirette, se comportamento scorretto ci fu, quello ha da essere imputato a voi che solo all'ultimo momento gli avete sottoposto da firmare un contratto capestro, e che, a seguito del rifiuto del musicista a sottoscriverlo, sarebbe seguita la rescissione del medesimo contratto, ancorchè non firmato. E sarebbe una delle quattro rescissioni nella secolare storia amministrativa dell'Orchestra del Regio, come lei afferma. Al giovane musicista si offriva con quel contratto un compenso ben aldisotto di quello che lei offre ai suoi valenti orchestrali, e solo per le recite, il che significava che doveva tirar fuori di tasca sua i soldi per avere l'onore di suonare con la gloriosa orchestra parmigiana



Gentile M. Acquafredda,
 insegno pianoforte presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. Ricevo sempre copia della rivista Music@ inviatami gentilmente dal M° Carioti e mi faccio vivo con Lei perchè desidero esprimerLe tutta

la mia ammirazione e gratitudine per il Suo lavoro. Ho sempre trovato articoli di grande spessore e ben scritti sotto ogni punto di vista, ma ciò che più mi colpisce è la franchezza di chiamare “le cose con il loro nome”

In questo momento così difficile per le Istituzioni coservatoriali e soprattutto così “drammaticamente difficile” per i nostri giovani, è davvero difficile trovare qualcuno che abbia il coraggio di parlare chiaramente. Siamo ormai, purtroppo, in un Paese in cui si parla per fare bella figura (a cominciare dai nostri politici), senza nulla sapere “dell’oggetto” di cui si parla...e la musica poi, non facendo parte della cultura del nostro Paese, si presta davvero alle più incredibili farneticazioni!

Basterebbe dare un’occhiata a ciò che accade in Venezuela (e di proposito non parlo dei paesi più vicini a noi) per capire che le cose si realizzano partendo dai contenuti reali e non dalle parole “vuote” di contenuti. Leggendo la Sua rivista sembra che possa rinascere la speranza, proprio perchè Lei parla e fa parlare di cose concrete, anche se qualche volta amare. Dunque tutta la mia ammirazione e gratitudine. Colgo l’occasione per inviarLe i più cordiali saluti e auguri di buon lavoro.

Giovanni Carmassi



Gregio Direttore,

Le scrivo in risposta all’articolo “Quanto guadagnano i musicisti in Italia. Ai giovani chi pensa?” apparso sul numero 7/2008 della rivista Music@. L’articolo in questione risulta firmato “a cura della redazione” per cui rivolgo a Lei questa lettera non potendo individuare un interlocutore definito.

Sono diverse le inesattezze contenute nell’articolo, probabilmente dovute ad una non puntuale conoscenza della realtà del settore, ma essendo la provenienza quella del mondo dei conservatori ed entrando nel merito di una situazione drammatica nella quale si dibatte tutta la cultura italiana, ed in particolare quella musicale, vale la pena cercare di fare chiarezza, onde evitare contrapposizioni e strumentalizzazioni che possono solo nuocere, allontanando ancor più la ricerca di una nuova, o ritrovata, centralità per la cultura musicale italiana nella società moderna.

Dirò subito che io, come professore d’orchestra al Teatro dell’Opera di Roma (da quasi trent’anni) e come responsabile sindacale all’interno del Teatro mi sento chiamato in causa doppiamente dal vostro articolo. Ora, non è la critica che spaventa, semmai stimola, ma è il taglio dell’articolo che risulta essere non proprio centrato sulle importanti problematiche che con esso si intende

affrontare.

Nel leggere il sottotitolo dell’articolo in questione ho pensato con piacere che voi aveste avviato una ricerca scientifica, basata cioè sulla comparazione a livello europeo delle realtà produttive e quindi dei relativi trattamenti economici delle orchestre dell’Unione. Ma purtroppo l’articolo non mantiene le sue promesse e torna ad elencare una serie di sentito dire e mettendo insieme la busta paga di un fantomatico teatro con l’indisciplina di un altro altrettanto fantomatico teatro italiano, guidato da un Direttore Artistico impotente che fa spallucce di fronte all’indisciplina, dove per fortuna si salvano solo due brave e disciplinate orchestre: Firenze e Scala. Si lamenta un bassissimo indice di produttività (senza conoscerlo) e si cita Pappano ed i suoi 300 spettacoli l’anno a Londra dimenticando che già Lissner, nel vostro forum, contesta con pieno titolo paragoni inappropriati con quei numeri. Il Maestro Pappano dice: “...noi al Covent Garden con gli stessi soldi di un grande teatro italiano facciamo quasi trecento recite all’anno, fra opera e balletto (mi dicono che i finanziamenti statali all’Opera di Roma e al Covent Garden sono pressoché identici; noi dallo Stato prendiamo il 24 % del nostro budget complessivo)”. Approssimazioni a parte, la differenza sta nel fatto che all’Opera di Roma il contributo dello Stato ammonta, a parità di cifra, al 38% (nel 2006) del budget complessivo.

L’elenco potrebbe continuare.

Nel dovere di informazione mi preme chiarire alcuni aspetti, taluni prettamente sindacali, che potrebbero spiegare meglio il motivo del dissenso e che potrebbero tornar utili a quanti dei vostri giovani e meritevoli studenti avranno l’occasione (e il merito) di approdare nel prossimo futuro ad una delle orchestre italiane e/o europee.

Anch’io non ho un dato ufficiale, ci stiamo lavorando, ma per quanto si sa dai colleghi oltr’Alpe e oltre oceano, con i quali spesso ci si incontra per motivi di lavoro, i nostri stipendi sono, a parità di dimensione dei teatri, sottodimensionati. Questo, e solo questo, il motivo per cui il Sovrintendente Lissner, che viene dalla Francia, ha perorato con pubbliche dichiarazioni le richieste economiche dei colleghi scaligeri, non per beneficenza né per prono asservimento al sindacato. Se aveste chiesto (?) a Pappano quanto guadagnano al Covent Garden ne avreste avuto certamente la conferma. Questo vale per quasi tutte le grandi orchestre europee e siccome oggi i conti si fanno in euro quasi ovunque il dato non bisogna di interpretazione, se non il paragone ultimo del costo della vita nei diversi paesi per valutarne il potere d’acquisto. Posso dire che gli ultimi due rinnovi contrattuali nazionali, compreso l’ultimo biennio economico, hanno portato in totale ad aumenti nell’ordine dei 150 euro. Questi sono i dati. Per quanto concerne i contratti integrativi il discorso è diversificato tra le varie realtà ma le remunerazioni sono sempre contropartite di prestazioni contrattuali, così come accade in tutto il mondo del lavoro produttivo. Il contratto di secondo livello è basato principalmente, ma non solo, sulla flessibilità oraria che ha portato ad un ricorso molto limitato al lavoro straordinario il quale è divenuto nelle

orchestre italiane statisticamente pressoché inesistente e ha permesso, ad esempio, all'Opera di Roma di chiudere il suo bilancio in sostanziale pareggio negli ultimi anni.

Quante ore lavora oggi un insegnante al Conservatorio? Quando lo facevo io, al Conservatorio G. Rossini di Pesaro, erano 9 o 12 alla settimana, ma questo era negli anni ottanta, e siccome lavoravo anche in orchestra a fronte dell'orario intero mi pagavano metà stipendio. Ogni lavoro ha le sue particolarità dovute spesso a meccanismi legati alla natura del lavoro stesso.

Qualche dato: nel triennio 2003/05 al Metropolitan di New York, qui il dato è disponibile, la media delle spese per il personale ammontavano all'80% del totale delle spese mentre all'Opera di Roma, anche qui il dato è disponibile, si attestava al 68%. La cosa non è strana in quanto in questo settore la "manodopera" non contribuisce solo alla produzione ma è anche parte del prodotto finito.

Cosa c'è di scandaloso in un dipendente il quale due anni dopo che il suo contratto di lavoro è scaduto ne chiedi il rinnovo? Sono forse da ritenere immorali le richieste di aumenti economici dei lavoratori solo perché esistono nel Paese molte persone in cerca di prima occupazione? Il non portarle avanti risolverebbe in qualche modo il problema occupazionale? La decurtazione del FUS, del 40%, ha ridotto in modo esponenziale le già scarse opportunità di lavoro dei musicisti italiani, dove le realtà più piccole hanno ovviamente sofferto in modo maggiore, ma non è certo chiudendo il San Carlo che si risolve il problema occupazionale dei giovani, anzi.

I nodi occupazionali invece sono altri: la marginalità del peso sociale della cultura nelle scelte politiche e strategiche del Paese (l'Italia spende nel 2007 lo 0,16 del PIL contro la media europea che si attesta ben oltre il punto percentuale); la totale estraneità del messaggio culturale all'interno sia del sistema scolastico che di quello veicolato dai media; un'assoluta e colpevole mancanza di pianificazione che ha permesso l'apertura di decine di Conservatori e la contemporanea riduzione delle poche opportunità di lavoro esistenti, creando una disparità evidente ed incolmabile fra domanda ed offerta del mercato del lavoro.

Si lamenta nell'articolo la mancanza di un concreto segnale di svolta da parte degli addetti ai lavori e mi duole notare che anche in questo caso non ci sia stata un'attenta valutazione delle realtà e una pronta analisi dei trascorsi. Non parlo solo del mio Teatro, dove la produttività negli ultimi anni è passata da 120 a 240 spettacoli l'anno.

Considerare il numero di spettacoli prodotti come indice della voglia di lavorare delle orchestre è francamente fuori luogo e denota una non conoscenza del sistema produttivo di un teatro lirico. La produttività è legata a ben altri fattori quali: la certezza dei finanziamenti e conseguentemente la capacità di programmazione a lunga scadenza; le tipologie delle infrastrutture dei teatri italiani, quasi tutte di concezione ottocentesca; il tipo di allestimenti utilizzati; l'organizzazione del lavoro. Ognuno di questi argomenti richiederebbe una puntualizzazione a parte, non può essere questa la sede, ma si potrebbe entrare nel merito in occasioni create

appositamente, qualora lo si ritenesse opportuno.

L'orario di lavoro italiano è in linea con l'orario di lavoro di tutti gli altri teatri musicali europei, anche se altrove si determina in maniera differente calcolando le prestazioni invece delle ore settimanali. Quasi ovunque, in orchestra, si lavorano cinque o sei ore al giorno per sei giorni la settimana e undici mesi l'anno. Il numero di spettacoli prodotti, come ho già detto, dipende da altri fattori, non è in relazione all'orario di lavoro.

Due parole anche sulla disciplina. Non conosco ovviamente la realtà di tutte le altre orchestre ma conosco bene la mia e questa visione felliniana dei comportamenti è da molti anni superata, con il conforto delle dichiarazioni dei tanti Direttori d'Orchestra che si susseguono sul podio. Potrebbe essere che in altre orchestre si possa fare di più ma allora una denuncia precisa e circostanziata degli episodi sarebbe preferibile ad un giudizio sommario e generalizzato francamente lontano dalla realtà.

Infine voglio rassicurare i lettori del vostro giornale, noi teniamo molto ai nostri giovani. Lo dimostrano le continue pressioni che le organizzazioni sindacali operano a che vengano bandite regolarmente selezioni e concorsi e la resistenza operata nel cercare di dare un futuro certo e degno al sistema musica, contro la palese volontà di certa politica di trasformare i teatri italiani in contenitori vuoti da riempire, all'occasione, con prodotti confezionati altrove ed eseguiti da musicisti ed artisti affittati a basso costo nel mare magnum del mercato del precariato. Tre anni di lotte sono occorsi a che si superasse, speriamo definitivamente, il blocco delle assunzioni nelle fondazioni lirico-sinfoniche.

Quando noi manifestiamo davanti a Montecitorio non difendiamo solo il nostro posto di lavoro, lo facciamo anche per loro, per dargli la possibilità un giorno di lavorare e di portare avanti la nostra tradizione musicale. Sarebbe bello, se dovesse disgraziatamente succedere ancora, avere con noi tanti giovani musicisti a manifestare pubblicamente per la salvaguardia di un bene comune che nonostante tutto ancora ci distingue, come Nazione, a livello globale.

Loris Grossi



Egregio Direttore,
ho letto con molto interesse quanto Lei scrive sul n.7 di Music@, la piccola grande rivista di musica, a proposito della Commissione centrale Musica del Ministero, e convengo con lei che il Ministro Rutelli,

prima di lasciare il suo dicastero, ha compiuto 'una vera schifezza'. Perché non prova a chiedere a Lanza Tomasi, ma forse sarebbe meglio che lo chiedesse a Nastasi ed allo stesso Rutelli, la ragione dell'inserimento in detta commissione di Lanza Tomasi, ex sovrintendente del San Carlo, del Comunale di Bologna, dell'Opera di Roma, ed ex direttore dell'Istituto di cultura italiano a New York? Se non la disturba, preferisco che questa lettera non appaia con la mia firma, perché anch'io ho responsabilità amministrativa in una istituzione musicale importante del nostro paese. Spero voglia capirmi e scusarmi.

Lettera firmata

Gentile dottore, la capisco ed accolgo la sua richiesta. Ciò non toglie che la sua domanda sia sacrosanta. Ma lei crede che una sola almeno delle persone da Lei indicata

sentirà il dovere, per il ruolo pubblico istituzionale che riveste, di dare giustificazione ai cittadini dai quali viene pagato per svolgere tale ruolo? Io credo di no. Ah, se Nastasi, prendesse carta e penna per rispondere alla sua domanda, metterei la sua risposta in copertina, glielo giuro. Per invogliarlo a rispondere invierò io stesso, tramite fax, questa sua richiesta a Nastasi (prenderò il suo numero di fax, dall'ultimo numero di Music@, dove abbiamo pubblicato la rubrica telefonica della nuova sede del Ministero). Grazie dell'attenzione con cui segue la nostra piccola-grande rivista.

P.S. Il direttore generale Nastasi, al quale abbiamo inviato la precedente lettera, accompagnandola con un invito a rispondere agli interrogativi in essa contenuta, non ha ritenuto di dover rispondere.

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

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

Music@

Bimestrale di musica

Anno III N.8 Maggio - Giugno 2008

Direttore - **Pietro Acquafredda**

Art director, Progetto grafico e Versione on-line - **Giandomenico Piermarini**

Scritti e collaborazioni di:

Federico Agostinelli, Elio Battaglia, Sandro Bergamo, Chiara Bianchetti, Enrica Di Bastiano, Dinko Fabris, Rosa Fanale, Umberto Padroni, Piero Rattalino

Hanno partecipato al **Forum di Music@**:

Walter Vergnano, Vittorio Emiliani, Paolo Maluberti, Franco Punzi, Bruno Carioti, Luca Francesconi, Enrico Dindo, Rinaldo Alessandrini, Sante Fornasier

Per la sezione **Documenti**:

Daniela Petracchi per Musicarticolo9

Si ringrazia l'Associazione 'Fondo Alberto Moravia'
per l'autorizzazione a ripubblicare l'articolo 'Varietà' di Alberto Moravia

REDAZIONE

e-mail: mensile@conservatoriocasella.it

Music@ è prodotta da:

*Laboratorio teorico-pratico: "Tecniche della Comunicazione"
del Conservatorio "Alfredo Casella"*

Music@ è consultabile anche on-line sul sito web del Conservatorio, all'indirizzo:

www.conservatoriocasella.it

CONSERVATORIO DI MUSICA ALFREDO CASELLA

1968 - 2008

40 anni. Suonati!

**Concerto celebrativo
per i 40 anni di attività
del Conservatorio**

Sede del Conservatorio

20 giugno 2008 - ore 21,00

