

MUSIC@

BIMESTRALE. ANNO III N. 9 LUG-AGO 2008 · LA MUSICA È UN DIRITTO DI TUTTI

contatti

music@consaq.it

MUSIC@

REDAZIONE: CONSERVATORIO "ALFREDO CASELLA" L'AQUILA

ANNIVERSARI

**Il Casella
ha 40 anni**

FESTIVAL
**Salisburgo
incorona
Sciarrino**

*lasciate che i bambini
vengano alla musica*





Ministero dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca
Direzione Generale AFAM



Provincia
dell'Aquila



Comune
dell'Aquila

Conservatorio di Musica "Alfredo Casella"

40 anni... suonati!

CARMINA CORFEBURANA

Venerdì 20 giugno 2008 - ore 21
Parco del Conservatorio
L'Aquila

INGRESSO LIBERO

IL CASELLA HA 40 ANNI

1968 - 2008

40 ANNI...SUONATI!

Quaranta anni di attività del Conservatorio Alfredo Casella all'insegna di una costante crescita sia del numero dei docenti (attualmente 112) sia del numero degli iscritti che sono arrivati, nel corso dell'ultimo anno accademico, alla cifra complessiva di 801. In queste circostanze è giusto fare un bilancio di quanto fatto ma è soprattutto importante progettare il futuro, cercando di capire quale dovrà essere la linea di sviluppo dell'Istituzione anche in conseguenza delle novità introdotte dalla Legge di riforma che, approvata nel 1999, è ancora in via di applicazione.

Il Conservatorio, che iniziò nel 1967 la sua attività come sezione staccata del Conservatorio S.Cecilia di Roma, dal 1968 diede avvio alla sua autonoma attività didattica, incrementando progressivamente le Scuole attivate, fino a raggiungere oggi un'offerta formativa estremamente ampia e articolata. Oltre ai tradizionali corsi presenti nella maggior parte dei Conservatori d'Italia, negli ultimi anni è stata prestata particolare attenzione all'avvio dei corsi sperimentali coerenti con le previsioni della Riforma dei Conservatori ed all'avvio di innovative esperienze didattiche che si rivolgono sia ai giovanissimi sia agli studenti già diplomati che intendono specializzarsi in specifici ambiti professionali. In particolare è importante ricordare la recente attivazione dei corsi di Propedeutica strumentale dedicati ai più piccoli che intendono iniziare lo studio di uno strumento in età molto precoce e il corso di Musicoterapia, dedicato a studenti già diplomati che intendono avviarsi ad una professione – quella del Musicoterapista – che pur necessitando di specifiche competenze musicali, non può prescindere da una rigorosa preparazione scientifica che viene impartita presso la Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Aquila in concorso con la Scuola di specializzazione in Psichiatria dell'Ateneo aquilano medesimo. Al termine del corso viene rilasciato un Diploma di specializzazione in Musicoterapia a firma congiunta del Direttore del Conservatorio e del Rettore dell'Università, esempio

unico nel panorama nazionale. Nell'ottica di un ampliamento dell'offerta formativa è stato recentemente attivato uno specifico Dipartimento di Musica Antica con l'apertura delle scuole di Clavicembalo, Flauto Dolce e Viola da Gamba ed è in programma l'avvio dei corsi di Didattica della Musica e di Didattica strumentale, per il conseguimento dell'abilitazione all'insegnamento nelle scuole secondarie. E' altresì attivo un dinamico Dipartimento di Nuove tecnologie che sta attualmente portando avanti un progetto di ricerca finanziato dal MIUR con importanti ricadute anche in abito internazionale.

Con la Riforma del 1999 particolare impulso è stato dato all'attività di produzione artistica del Conservatorio che in questi ultimi anni ha registrato un forte incremento. E' importante sottolineare la nascita di numerose formazioni strumentali che contribuiscono ad arricchire la preparazione degli studenti consentendo loro di fare esperienza "sul campo" nell'ambito proprio della produzione artistica. Per citare alcuni esempi: l'Orchestra Sinfonica del Conservatorio che si è più volte esibita in concerti pubblici riscuotendo sempre un notevole successo. In ordine di tempo è da rimarcare la recente collaborazione con l'Accademia Nazionale di Danza culminata nel giugno 2007 con uno spettacolo dedicato a Ciaikovskij che ha ottenuto grandi consensi di pubblico e di critica;

- la J-Orchestra, formazione di studenti iscritti ai primi anni di corso - che riprende un'esperienza già avviata in questo Conservatorio circa 20 anni fa - e che consente ai più giovani di intraprendere fin dai primi anni di corso un'entusiasmante esperienza musicale d'insieme;
- la Big-Band del Conservatorio, formazione del Dipartimento Jazz che, nel proporre un repertorio ispirato ai classici del jazz, consente agli studenti di impadronirsi di tecniche che poi si rivelano estremamente utili per l'inserimento nel difficile

- mondo del lavoro;
- il Coro di voci bianche del Conservatorio che si è esibito in numerosi concerti sia a L'Aquila che in provincia;
- la MusiComixOrchestra, esperienza unica nel panorama nazionale e, probabilmente, mondiale che, attraverso l'esecuzione di brani classici riadattati, propone uno spettacolo estremamente gradevole da seguire;
- la rivista bimestrale Music@, iniziativa editoriale che non ha eguali in campo nazionale, realizzata all'interno del Conservatorio con la collaborazione di docenti e studenti, giunta ormai al suo terzo anno di pubblicazione.

Numerose anche le collaborazioni con prestigiose istituzioni nazionali ed internazionali e, tra queste, l'Accademia Nazionale di Danza, l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, l'Accademia di Belle Arti di L'Aquila, la Scuola Nazionale di Cinema, l'Istituzione Sinfonica Abruzzese, i Solisti Aquilani, la Società dei Concerti Bonaventura Barattelli, l'Istituto Nino Carloni, Radio Vaticana, il Teatro Lirico d'Abruzzo, l'Accademia dell'Immagine di L'Aquila, l'Accademia di Costume e Moda di Roma e molte altre ancora.

Accanto all'attività svolta in ambito nazionale, il Conservatorio di L'Aquila si è distinto per un intenso dinamismo internazionale, sviluppatosi anche attraverso la partecipazione alle attività dell'Associazione Europea dei Conservatori, organismo del quale il Casella è socio dal 2000. Oltre ai numerosi contratti di collaborazione stipulati con molte prestigiose Istituzioni estere nell'ambito del progetto ERASMUS, è da ricordare l'importante progetto The Roads of Romanticism svoltosi a cavallo tra il 2006 ed il 2007. Nell'ambito di tale iniziativa il Casella, primo tra i Conservatori italiani, ha avuto accesso ai fondi europei del programma CULTURA 2000 ed in tale circostanza ha realizzato un importante progetto in collaborazione con il Conservatorio di Strasburgo (Francia), l'Accademia F. Chopin di Varsavia (Polonia) e l'Università della Musica di Bucarest (Romania).

Quale futuro attende il Conservatorio Alfredo Casella? Sono convinto che la Legge di Riforma imponga un cambiamento di prospettiva nell'attività del Conservatorio

che da semplice luogo di formazione musicale accademica deve divenire anche motore culturale del contesto nel quale opera. In considerazione delle nuove esigenze formative degli studenti deve inoltre aprire i suoi corsi anche ad ambiti che fino ad ora non sono stati presenti all'interno del Conservatorio - quali quelli etnico e della popular music - e deve incrementare la sua offerta in quegli ambiti che attualmente sembrano interessare in maniera particolare le nuove generazioni quali il jazz, la musica elettronica e la musica antica.

Non possiamo infine non tenere conto del contesto nel quale oggi operiamo: la splendida sede di Collemaggio. L'intuizione della Provincia dell'Aquila - alla quale il Conservatorio esprime tutto il suo ringraziamento per la scelta fatta - di collocare il Casella nella splendida cornice del Complesso monastico di Collemaggio, si sta rivelando ogni giorno sempre più azzeccata e non può non imporci un obbligo morale che sentiamo fortemente e che ci impegna a valorizzare questo splendido sito trasformandolo in un punto di riferimento culturale - oltre che spirituale - sia per la città dell'Aquila che per l'intera Regione. In questa prospettiva cercheremo di coinvolgere nei nostri progetti oltre alle Istituzioni pubbliche anche quelle musicali dell'Aquila, cercando di realizzare qui a Collemaggio quella sinergia tra Istituzioni musicali da sempre cercata e mai trovata. E' intenzione del Conservatorio farsi promotore di iniziative comuni da realizzarsi sia nella nostra sede sia in altri luoghi, con lo scopo di favorire la collaborazione tra la nostra Istituzione - vocata soprattutto alla formazione - e quelle che operano nel territorio e che si dedicano alla produzione musicale. Solo in questo modo potremo realmente costruire quel ponte tra la formazione e la produzione indispensabile per un più semplice inserimento dei nostri studenti nel mondo del lavoro.

Tutto questo sarà possibile solo se il Conservatorio continuerà ad operare, come ha fatto fino ad ora, in una simbiosi di intenti che ha accomunato il personale amministrativo ed il personale docente del Casella. Ringrazio quindi tutti coloro che quotidianamente svolgono il loro lavoro negli uffici del Conservatorio a partire dal Direttore Amministrativo e dal Direttore di Ragioneria, fino agli Assistenti amministrativi ed ai Coadiutori. Insieme compongono uno staff amministrativo di prim'ordine che ci viene invidiato da tutta Italia. Ringrazio i Colleghi che mi hanno preceduto e tutti i Docenti - presenti e passati - che con il loro lavoro hanno contribuito alla crescita del Conservatorio e ne hanno fatto un punto di riferimento nazionale, in termini di qualità dell'offerta formativa e di qualità della produzione. Grazie all'impegno di tutti, ognuno nel proprio ambito, il Conservatorio Alfredo Casella è cresciuto in questi quarant'anni formando studenti che si fanno onore in tutto il mondo nello svolgimento della loro professione; e, grazie al lavoro di tutti - lavoro a volte oscuro ma non per questo meno prezioso - potrà continuare a crescere in futuro, rispondendo alle nuove richieste formative che verranno dalla società.

Bruno Carioti

Direttore del Conservatorio 'A.Casella'. L'Aquila





MUSIC@

Bimestrale di musica - Anno III N. 9 Luglio - Agosto 2008

SOMMARIO

- | | |
|--|--|
| <p>4. Il Conservatorio Casella compie quarant'anni
di Bruno Carioti</p> <p>6. Aria del catalogo: Occhio e Malocchio
di Leporello</p> <p>7. Forum di Music@: Scuola dell'Opera italiana
di Alberto Triola</p> <p>9. Editoriale</p> <p>10. Copertina:
-Musica & Scuola
di Grazia Distefano
-Musica pratica per tutti gli studenti
di Luigi Berlinguer
-Tre personaggi in cerca di un'opera per ragazzi
di Paolo Furlani , Roberta Vacca
-Storia di un'assenza
di Luca Aversano
-Libri di musica per ragazzi</p> <p>26. Festival:
Salisburgo incorona Sciarrino
a cura della redazione</p> <p>27. Interventi:
12 Madrigali, perché oggi
di Salvatore Sciarrino</p> | <p>30. Anniversari:
Olivier Messiaen
di Raffaele Pozzi</p> <p>34. Riscoperte 1:
Italia musicale (1938)
di Alfredo Casella</p> <p>37. Riscoperte 2:
Critici disonesti
di Luigi Dallapiccola</p> <p>38. Tecnologie:
Gran Cassa per Napoleone
Intervista a Michelangelo Lupone
di Carlo Laurenzi</p> <p>41. Curiosità:
Sultano Cercasi
di Pierfranco Moliterni</p> <p>43. Orchestre:
Orchestra Città Aperta
di Carlo Crivelli</p> <p>45. Legislazione:
L'arrangiamento musicale
di Sveva Antonini</p> <p>46. Convegno: Maria Malibran</p> <p>47. Recensioni libri, CD, DVD
a cura di Stefania Gianni, Umberto Padroni
Pietro Acquafredda</p> |
|--|--|



ARIA DEL CATALOGO

L'estate musicale, quest'anno, sarà parzialmente abolita. Per ragioni metereologiche, s'intende. Le previsioni del tempo non promettono niente di buono. E' quasi certo che per mezzagosto nevierà.

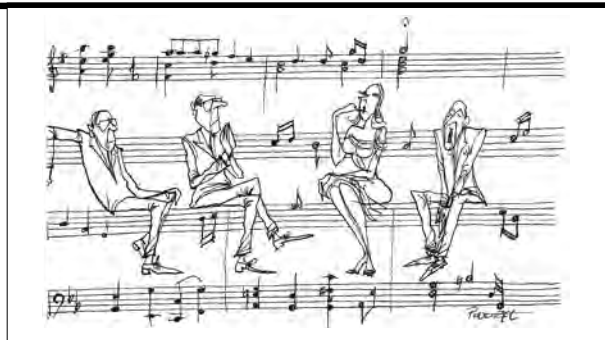
All'arena di Verona niente Aida, né Carmen ma Siberia di Giordano e la rara La fanciulla di neve di Rimskij- Korsakov. Pare che il repentino cambiamento del clima non dipenda dalla politica degli ultimi cinquant'anni, che ha avuto come obbiettivo la distruzione del pianeta, ma dalla jella, sottovalutata perfino da Pecoraro Scanio, che spira da molte opere e musiche imprudentemente eseguite. Spenta ogni ideologia, tramontata ogni idea di rivoluzione e di restaurazione, il malocchio si spande ovunque e in modo particolare nei teatri lirici. Eppure certi segnali erano evidenti anche se, chi credeva nelle macumbe, veniva deriso e additato come un oscurantista. Un'opera innominabile del nostro massimo compositore di melodrammi, ha aggiunto un'altra perla alla lunghissima collana di sciagure provocate. Un giovane direttore dando il via, con una lunga bacchetta, alla malefica sinfonia, s'è cavato un occhio. Ma ciò è nulla: è ormai accertato che la rovina degli zar iniziò con la prima esecuzione dell'operona al Bolshoj ed è documentato che la storia delle sue esecuzioni è segnata da vere e proprie stragi. Per non dire di un celebre melodramma pucciniano che ha collezionato varie fucilazioni reali del bel pittore Mario e cadute rovinose della fascinosa cantante Floria, tanto che

OCCHIO E MALOCCHIO

le interpreti di questo ruolo sono tra le clienti più numerose dei reparti ospedalieri di ortopedia. L'argomento va trattato con ogni cautela essendo moltissime le musiche in grado di provocare

tsunami ed altre catastrofi, a partire dapprima da violenti mal di denti annunciati da ascessi suppurati, diarrea petacchiona e, che dio ci liberi!, morbilli femorali. Ma, purtroppo, la jella non transita soltanto attraverso le opere e le sinfonie ma anche dalla presenza, nei teatri e nei giornali, di certi critici musicali e compositori che il creatore ha spedito sul pianeta per ricordarci la nostra connaturata fragilità e che l'uomo, specie ad una certa età, è brutto e cattivo. Contro costoro, e si parla per diretta esperienza, nulla possono amuleti, ferri di cavallo e teste d'aglio (che potevano impressionare semmai il conte Dracula), né toccamenti più o meno palesi, il fatto è che contro i loro malefizi non c'è rimedio. Ne conosciamo diversi di questi patentati e potremmo, per dare un contributo alla pubblica salute, nominarli ma ciò, sarebbe, ovviamente, fatale. I nuovi compositori sono, poi, vittime di loro stessi e, stando ai risultati delle loro composizioni, è lecito parlare di autogettatura. Scorrendo i cartelloni dei festival della presunta estate pare di leggere la fotocopia di quelli della precedente. Cantanti scadenti e direttori in apnea più registi che vogliono aggiornare tutto ma non se stessi. Verrebbe da dire, pariodando il grande Arbasino: Torna, Zeffirelli, tutto è perdonato.

Leporello



FORUM DI MUSIC@

SCUOLA DELL'OPERA ITALIANA A BOLOGNA

Lettera aperta al M° Tutino, Sovrintendente a Bologna

Egregio Sovrintendente,

avevamo rivolto a Lei, con largo anticipo, alcune domande sulla “Scuola dell’Opera Italiana”, interessante ed utilissima iniziativa che ha voluto avviare nel suo teatro. E Lei quelle domande ha ritenuto opportuno girarle, perchè vi rispondesse in sua vece, al direttore della scuola. Nulla da eccepire. Ma a quelle domande, le cui risposte sono giunte a Music@ dopo non pochi solleciti, seguivano altre due che di seguito riproduciamo per darne conoscenza ai lettori:

5. Perché ha usato una foto malandrina sul dépliant? Una foto che può dare l’idea che senza altre carte, oltre quella della conoscenza del mestiere, non si lavora in Italia, e che è poi ciò che Music@ ha inteso stigmatizzare con la copertina dell’ultimo numero ?

6. Pensa di aver fatto una scelta ottima, o non piuttosto avventata, assumendo il giovanissimo direttore Mariotti che ha al suo attivo forse solo un paio di direzioni in teatro? Non è che ha voluto assicurare – detto in tutta sincerità! - ai suoi complessi uno sbarco annuale in quel di Pesaro, al Rossini Opera Festival, dove regna Mariotti padre?

A queste due altre domande non ha ritenuto di dover rispondere. Desideriamo solo dirle pubblicamente, da queste pagine, che ogni domanda è legittima, anche quando può apparire scomoda e perfino impertinente, purchè non offensiva. Il silenzio, in questo caso, non è la migliore risposta. (P.A.)

1. Che differenza passa fra la sua Scuola dell’Opera, e le già avviate Accademia di Milano e Firenze in piena attività?

Le differenze in forma sintetica tra la Scuola dell’Opera del Comunale e le Accademie di Milano e di Firenze:

- le 14 sezioni didattiche coprono praticamente tutti i mestieri del teatro musicale (cantanti, direttori d’orchestra, registi, scenografi, costumisti, lighting designer, maestri collaboratori - tutte avviate con il primo anno formativo; compositori, drammaturghi, direttori di scena, tecnici, organizzatori, responsabili audio-video, sarti teatrali, truccatori e parrucchieri - avviate con l’anno formativo 2009/2010)
- piano di studi di impronta universitaria (individuale, con insegnamenti obbligatori e opzionali e sistema dei crediti formativi)

- collaborazioni e scambi con Conservatori e Istituti Parificati (convenzioni già attivate quelle con Modena e Ferrara, allo studio quella con Bologna); Accademie di Belle Arti (Bologna); Dipartimenti universitari (DAMS di Bologna) finalizzate all’erogazione di titoli di studio - Master di primo livello - per gli allievi che decideranno di attivare il percorso didattico idoneo
- varietà e ricchezza di proposte relative alle docenze, evitando l’accentrarsi su di una o due figure “egemoniche”, e lasciando agli allievi (soprattutto ai cantanti) la libertà di scegliere l’insegnante di tecnica e interpretazione più affine alle proprie corde...
- una distribuzione tra ore di teoria/tecnica e ore di work experience decisamente improntata a uno spirito di “avviamento professionale” vero e proprio.

Masterclass, debutti e partecipazione a laboratori, produzioni e concerti saranno il vero core business della Scuola

2. La scuola sarà praticamente gratuita per coloro che supereranno l'ammissione, provvedendo il teatro attraverso borse di studio anche alle spese di permanenza, oppure no?

Sì. La Scuola intende reclutare talenti significativi da tutte le parti del mondo e non vuole essere un ambiente di élite. L'iscrizione e la frequenza saranno completamente gratuiti e con la campagna "Adotta un talento", improntata ai modelli di mecenatismo privato dei paesi anglosassoni, stiamo chiedendo ai privati, alle associazioni e alle imprese cittadine e della regione, di sostenere le attività della Scuola accollandosi le spese di mantenimento a Bologna di ciascuno dei 43 giovani allievi che inizieranno a frequentare i corsi nel prossimo autunno. Stiamo anche chiedendo di aiutare la Scuola nel dotarsi di strumenti didattici e musicali (pianoforti, libri, spartiti...)

3. I più meritevoli parteciperanno agli spettacoli del Comunale o saranno immessi in un cartellone subalterno?

Tutti gli Allievi avranno modo di misurarsi con il palcoscenico. Ai più meritevoli e pronti sarà concesso già dal primo anno l'onore e l'onore di esibirsi in recite della stagione ufficiale del teatro (8 recite su 44 saranno riservate a loro), in recite vendute al pubblico al prezzo di 10 Euro. Ma tutti

gli Allievi vivranno in pienezza di impegno il momento della performance. Con accordi siglati tra la Scuola e Istituzioni produttive varie, verrà costruito un disegno composito di prove e recite in decentramento. Si verrà delineando una vera e propria stagione della Scuola, che passerà dalle recite "ufficiali" in cartellone (sotto il marchio de "L'altro Comunale"), a esecuzioni semisceniche (nella forma di opera scenes al pianoforte) di opere di grande repertorio, per consentire agli allievi di misurarsi con i grandi personaggi del catalogo lirico; a produzioni "da camera" realizzate con tutte e sole forze della Scuola (regia, scene e costumi, direzione d'orchestra, cantanti e maestri sostituti); opere preclassiche e barocche, titoli novecenteschi e contemporanei; a concerti di canto, sia lirici che di repertorio cameristico (Liederistica).

Il Teatro Guardassoni, magnifica struttura all'interno del bolognese Collegio di San Luigi, sarà una sede ideale per questa rassegna.

4. Che differenza c'è fra questa iniziativa e le cosiddette 'compagnie stabili' dei teatri tedeschi o austriaci dalle quali sono usciti bravissimi cantanti? Anche Lei pensa che in Italia opere con cantanti che non sono delle star non reggerebbero?

La differenza fondamentale è che le compagnie stabili dei teatri tedeschi nascono e sono gestite all'insegna della produttività spinta e della standardizzazione delle performances. Lo scopo

della Scuola dell'Opera Italiana è, già dalla denominazione, quella di fornire agli allievi una consapevolezza di stile e di condotta scenico-interpretativa che rifugga dalla logica della globalizzazione e della banalizzazione della pratica esecutiva. Il piano di studi è stato pensato proprio per educare dei professionisti che siano consapevoli dell'unicità del genere dell'opera lirica e, più ancora, delle peculiarità estetiche, stilistiche, interpretative dei singoli ambiti e repertori. Vorremmo formare dei talenti che siano anche in grado di fare scelte strategiche per una gestione della carriera oculata e prudente.

*Alberto Triola
Direttore della Scuola*



On. ministri Gelmini e Bondi sorprendeteci!

Ci ha colpiti la sfida rivolta da Adriana Asti, first lady del 'nuovo' (?) Festival di Spoleto, a Giorgio Ferrara, neo direttore del festival, nonché suo consorte. 'Sorprendimi', gli ha detto, voglio vedere che sai fare'. Lei sa già che il suo Giorgio la sorprenderà, perché del festival conosce programmi presenti e futuri, nei quali anch'ella vi ricopre un ruolo importante, come attrice e consigliera, ma anche perché non può bocciare suo marito (e sè medesima).

Facendo nostro il suggerimento della Asti, rivolgiamo la sfida a due ministri del nuovo governo Berlusconi, responsabili della Scuola ed Università e dei Beni Culturali. Ma noi, a differenza della Asti, ci facciamo sorprendere solo dai fatti.

Per la ministra Gelmini ci ha incoraggiati nella sfida, oltre che l'interesse professionale, una dichiarazione di sua sorella, insegnante, che la conosce bene. 'Mia sorella vi stupirà', ha detto. E noi lo speriamo davvero. Perché se non riuscirà a stupirci neppure un po', vorrà dire che la scuola d'arte (Conservatori e Accademie) è rimasta così come l'ha ereditata, cioè a dire nella più grande confusione ed incompiutezza legislativa. A lei, poi, una richiesta concreta vogliamo porgerla. Il suo predecessore, Fioroni, su consiglio dell'ex ministro Berlinguer, ha messo mano ad una rivoluzione epocale nel mondo scolastico italiano: contemplare la presenza della musica, 'teoria' e soprattutto 'pratica', nella scuola dell'infanzia e nelle elementari, da dove mancava, come raccontiamo dettagliatamente in questo numero. Fioroni, con quel decreto, ha compiuto un gesto dal forte valore simbolico, con il quale, finalmente, possiamo sentirci alla pari di tutte le altre nazioni europee. Per carità, ministro Gelmini, non cancelli di fatto una buona iniziativa di Fioroni, anzi trovi i mezzi necessari per darle pratica attuazione. Si legga ciò che scrive Luigi Berlinguer in questo numero. Ci contiamo.

Lei, invece, ministro Bondi, ci deve sorprendere ad ogni costo. Un poeta al potere è ciò che da

tempo sognavamo. Da Lei ci attendiamo molto per il prossimo futuro, anche se nei primi passi al ministero è già inciampato su questioni di principio che ci fanno temere. La nomina di Elkann a 'consulente per gli eventi ed ambasciatore della cultura italiana all'estero' ci sembra un passo falso. Alain Elkann non è John, il capo Fiat, e il Ministero non è la Fiat e neanche la Ferrari, il cui capo, Montezemolo, Berlusconi ha voluto al suo fianco in un incarico analogo a quello di Elkann. Lo scrittore Alain, direttore del Museo Egizio di Torino, era il consigliere di Urbani, su suggerimento di Sgarbi, e Lei lo richiama al Ministero? Non sarà che quel 'Manifesto per la bellezza' che Elkann ha fatto uscire e firmare da tout le monde, gli era stato suggerito magari da Lei - ministro in pectore - per potergli affidare gli incarichi che prontamente gli ha affidato ancora prima di insediarsi nel suo incarico ministeriale? E poi quella parola 'eventi'. La cassi dal suo vocabolario, anche perché sta male in qualunque verso di poeta. Noi ci attendiamo una bella quotidiana normalità, in un paese che rispetti la cultura e l'arte; questo ci attendiamo dai nostri governanti. Che ce ne facciamo degli eventi che bruciano una montagna di soldi in un attimo e lasciano tutto così come'è? La Commissione centrale musica, insediata da Rutelli e che, a detta di tutti, grida vendetta al cospetto della nazione per certe presenze malsane, altra mossa falsa, lei l'ha avallata. Ma allora?

E non sembra che voglia ripensare a quel decreto-regolamento, che tutti ritengono 'mortale' per la vita musicale in Italia; anche quello lo lascia come l'ha trovato?

E le tante iniziative affossate in questi ultimi anni, nonostante la crescita del Fus, perché i nuovi fondi dovevano servire per 'le nuove istanze', come sentenziò l'ineffabile Montecchi, anche quella storia la lasciamo così com'è?

Al poeta, prima che al ministro, Bondi, ripetiamo: sorprendici!





Musica nelle scuole. Si cambia

In una Italia istituzionalmente sorda alla musica, nonostante il glorioso passato, stiamo per vivere un grande cambiamento scolastico. Siamo solo agli inizi, ma questa volta vogliamo davvero sperare che la musica venga finalmente fatta conoscere e praticare da tutti gli studenti.

***Lasciate
che i bambini
vengano alla musica***

di Grazia Distefano

fotoservizio di Aldo Musacchio

Juni-Orchestra e Coro di voci bianche dell'Accademia Naz. di Santa Cecilia

Fino ad ora l'unico a non accorgersi dell'interesse di tantissime famiglie per la pratica musicale dei loro figli, fai dai primi anni di scuola, è stato il Ministero. E già, che bastava guardare fuori dai confini del paese, se non si voleva dare credito a mamme e papà italiane, per constatare che non c'è nazione al mondo che non abbia previsto la presenza dell'apprendimento della lingua musicale e la sua pratica, fin dai primi anni di scuola. Anche alla sveglia data da importanti istituzioni - fra tutte l'Accademia di Santa Cecilia di Roma, che della musica per i bambini ha fatto un ramo consistente della sua attività ed anche un business - santo e benedetto, ovviamente! - raccogliendo richieste di famiglie e di tante scuole dell'infanzia della città, il ministero ha mostrato irriducibile sordità.

Poi, invece, qualcosa di altamente rivoluzionario è accaduto in Italia: per la prima volta nella storia degli studi pubblici nel nostro paese, la musica e la pratica musicale sono state inserite fra le materie curriculari, al pari di tutte le altre, della scuola dell'infanzia e delle elementari. Evviva!

E' stata istituita anche la giornata della musica nelle scuole - quest'anno s'è celebrata il 7 maggio - per togliere la sordina a questa importante novità riguardante la scuola italiana, ora finalmente 'di ogni ordine e grado', come recitano le ordinanze ministeriali, e cioè l'introduzione dell'insegnamento della musica fra le materie dei vari ordinamenti scolastici. E per fare ancor più risaltare tale rivoluzione scolastica nella nazione musicalmente più analfabeta del mondo, ci sarà anche un 'evento' - termine

infelice che vorremmo cassato da tutti i vocabolari, per il cui uso solo oggi facciamo un'eccezione! - che vede insieme, finalmente riconciliati (solo per la causa, non fatevi illusioni!) due nostri notissimi direttori d'orchestra: Abbado e Muti. Claudio Abbado, nell'immenso Palazzo Dozza di Bologna, sabato 25 ottobre, dirigerà un'orchestra colossale, che è la somma di tre (Orchestra Mozart, Cherubini, Giovanile Italiana) un coro adulto ed uno di voci bianche immenso, ben seicento, per il 'Te Deum' di Hector Berlioz. Preceduto da 'Pierino e il lupo', con Benigni narratore, l'inno di ringraziamento a Bologna suonerà, alle orecchie dei musicisti italiani, piuttosto come supplica propiziatoria per tempi 'musicali' migliori. Dell'operazione bolognese e della rivoluzione scolastica il merito va all'ex ministro Luigi Berlinguer, uscito anch'egli dal Conservatorio, messo a capo di una Commissione ministeriale della quale fanno parte numerosi esponenti della musica italiana, al cui lavoro si deve questo importante traguardo, avallato dall'ex ministro Fioroni: portare la musica fra le materie della scuola italiana, dove ancora non esisteva; ripetiamo: nella scuola dell'infanzia e nelle elementari. La storia della scuola italiana, dal dopoguerra ad oggi, è, per la didattica, la scelta delle materie, programmi, testi, docenti, storia di continue rivoluzioni. Riforme e controriforme, la cronistoria



delle quali sarebbe quasi impossibile e in questa sede forse anche inutile, si sono susseguite talvolta anche nell'arco di pochi mesi, stravolgendo ogni volta l'assetto didattico precedente, per tornare subito dopo, senza apparente giustificazione, a quello anteriore; al punto che ogni governo nel suo programma, prevede una qualche riforma scolastica. In questo quadro l'educazione e la pratica musicale, riconosciuta come materia obbligatoria nelle scuole medie, ha assunto la veste di materia facoltativa nelle scuole superiori, fatta eccezione per gli istituti cosiddetti 'pedagogici' (ex-magistrali), ma in alternativa alla Religione Cattolica.

Pertanto la musica è comunque in posizione di sussidiarietà, in ogni scuola, rispetto a materie considerate principali; e, di conseguenza, l'inserimento della musica nel complesso e articolato

universo della Scuola italiana, soprattutto quella di secondo grado, nonostante gli sforzi di riordino affidate a riforme spesso tormentate e confuse, risulta basato su incertezze profonde. E, più di ogni altra materia, ha sofferto di questa schizofrenia legislativa: cancellata, rimossa e poi rimessa, ridimensionata, sballottata tra discipline linguistiche, scientifiche e informatiche, nei licei come negli istituti professionali: disciplina che per la sua specificità è chiamata a offrire una lettura del mondo "sub specie sonora", vede calpestata questa sua originalità, unicità, negato "il suo carattere di sapere essenziale di intelligenza primaria", come dice Howard Gardner, psicologo americano, padre della teoria delle intelligenze multiple, che si è occupato dello sviluppo delle capacità artistiche nei bambini. Invano si cercherà la musica tra le materie obbligatorie dei blasonati licei, classico e scientifico, irrimediabilmente ignorata anche nel liceo artistico (mentre, doverosamente e per fortuna, "storia dell'arte" è obbligatoria in tutti i licei, anche in quello musicale!). E i docenti, quei pochi utilizzati, vivono un sentimento di frustrazione umana e professionale, a seguito dell'incertezza legislativa; laddove occorrerebbero, invece, scelte coraggiose del legislatore per predisporre percorsi formativi seri ed

equilibrati, dove anche la musica trovi la sua posizione, in funzione di uno sviluppo armonioso e completo dei giovani. Finché non ci si convincerà di questo, non ci sarà spazio per la musica. Intanto - ecco la buona notizia- di recente è venuto di nuovo a galla il problema "musica" ; e l'ultima novità ci giunge dal Comitato Nazionale per "l'apprendimento pratico della musica" (D.M. 28 luglio 2006) istituito dal Ministro Fioroni, presieduto da Luigi Berlinguer, e del quale fanno parte personalità del mondo musicale, da Azio Corghi a Mario Brunello a Paolo Damiani, a Bruno Carioti direttore del nostro Conservatorio e presidente della Conferenza dei direttori, dai cui lavori è emerso l'impegno con l'intento di creare un percorso di avvicinamento alla musica in tutte le fasce di età scolare, nel quadro di un carico finanziario



sostenibile al momento, ma senza limitarne l'espansione, in un futuro che speriamo non lontano. Obiettivo iniziale del Comitato: tracciare le nuove linee guida per la diffusione della pratica musicale nelle scuole italiane. Ma come si finanzieranno questi progetti? Se si dovrà fare affidamento sugli attuali fondi scolastici, sempre meno cospicui, è netta la sensazione che difficilmente cambierà qualcosa!

La situazione attuale è la seguente.

Scuola elementare. Nelle scuole elementari la situazione evidenzia, tutt'ora, una forte carenza di preparazione tra i docenti anche se con la CM 114/95 il Ministero diede il via a due progetti specificamente rivolti alla formazione degli insegnanti elementari in servizio. Il primo, più tradizionale, prevedeva un corso di 200 ore con docenti di Conservatorio; il secondo, invece, si basava sull'uso autonomo da parte degli insegnanti dell'ipermedia Muse, un pacchetto formato da libri e cd-rom, realizzato a partire da una proposta del Centro europeo dell'educazione con sede a Frascati. Risultato? L'ipermedia è uno stimolo formidabile, motiva gli insegnanti, anche quelli con un basso livello di competenza, così che l' "Educazione al suono e alla musica" (come viene chiamata oggi la musica nelle scuole elementari) può essere svolta anche da un insegnante senza competenza nella materia. Non mancano i problemi: sebbene si parli di continuità da tempo, nella realtà si fa ben poco per favorire un collegamento fra le elementari e le medie; e, di conseguenza, spesso i bambini alle elementari fanno esperienze importanti che alle medie vengono del tutto ignorate.

Scuola media. Qui si trova di tutto, dai bambini che hanno fatto i disegni ascoltando musica a quelli che hanno

fatto esperienze di vocalità, di musica e movimento, di ascolto dei suoni ambientali, fino ai più fortunati che hanno lavorato con la multimedialità.

Anche la formazione musicale dei docenti è altrettanto variegata, come era prevedibile, alle scuole medie, dove esiste l'educazione musicale da moltissimo tempo: c'è chi ha fatto il Conservatorio e ha magari un diploma di didattica, e chi ha una formazione più tradizionale. L'aspetto più carente è quello strumentale: predomina ancora il flauto dolce, che è uno strumento straordinario, se usato come si deve, mentre lo strumentario Orff, eccessivamente costoso, non tutte le scuole se lo possono permettere; quando va bene... c'è un pianoforte!

Scuole superiori. Alle superiori invece i ragazzi arrivano con livelli di formazione diversissimi, e la maggior parte di loro non ha i minimi fondamenti di fisica acustica, non sa neanche che cos'è il suono (ma non vengono tutti dalla scuola media?!). Negli indirizzi socio-psicopedagogici (licei con un piano di studio quinquennale), che hanno sostituito gli Istituti magistrali, la nostra disciplina compare nel biennio, sotto queste parole: "Arte e/o Musica"; ma non è mai chiaro chi debba esercitare questa opzione, se lo studente o la scuola (come per lo più accade). Poiché le ore in gioco sono solo due, spesso si preferisce connotare il biennio con Musica e il triennio con Arte, o viceversa.

Nel triennio la denominazione è precisamente "Arte o Musica", cioè o l'una o l'altra, non si possono fare entrambe.

Dunque c'è un certo ritardo nel comprendere che siamo di fronte a due linguaggi che non sono in alternativa, ma che anzi dovrebbero integrarsi! ■





Una grande rivoluzione culturale

Pratica musicale per tutti gli studenti

E'giunta finalmente l'ora della rivoluzione musicale. Un cambiamento culturale che libera la musica dalla purtroppo diffusa etichetta di "ornamento" per riportarla al ruolo educativo che le spetta. Un ruolo scientificamente dimostrato come fondamentale per la crescita dell'individuo.

di Luigi Berlinguer

La scuola non può più non tenerne conto. Si deve cambiare rotta: fino ad ora la musica ha trovato posto nelle scuole in modo prevalentemente accidentale, grazie soprattutto alle esperienze nate in orario extrascolastico proprio dalla volontà degli studenti

e dalla loro capacità di autogestione. I ragazzi chiedono a gran voce la musica, hanno il diritto di pretenderla. E la scuola deve essere in grado di offrire questo insegnamento in modo professionale, deve essere capace di dare al Paese quell'alfabetizzazione musicale che finora

non è mai stata realizzata. Noi stiamo lavorando da un anno e mezzo a questa rivoluzione, con grande forza e convinzione. E abbiamo da poco ottenuto un risultato storico: la musica è entrata ufficialmente nei curricula, cioè come materia di insegnamento, in ogni ordine di scuola per i ragazzi dai 3 ai 14 anni.

La rivoluzione culturale inizia dal nome stesso del gruppo di lavoro che presiedo: il “Comitato Nazionale per l'apprendimento pratico della musica per tutti gli studenti”, composto da illustri musicisti, musicologi e docenti. La sua dicitura può

sembrare un po' lunga, ma lo è proprio perché ho voluto fare in modo che contenesse due concetti chiave del nostro lavoro, entrambi rivoluzionari.

Iniziamo dal primo: “Apprendimento pratico”.

Noi vogliamo che la musica venga insegnata concretamente in modo attivo, vissuto, come produzione artistica e non solo come ascolto. Siamo sostenuti in questa convinzione dai dati di una indagine nazionale da noi promossa (e condotta dalla Direzione generale per gli Ordinamenti scolastici) per capire quanti spazi musicali autogestiti dagli studenti esistono oggi nelle scuole. Ai questionari hanno risposto il 77% delle scuole, grazie anche ai referenti regionali. I dati sono elevati, forse un po' ottimistici, ma rivelano l'interesse dei ragazzi. E la giustezza della via che stiamo seguendo. Ci sono

nella scuola, anche se non sempre con attività continua, numerosi cori, orchestre, gruppi di musica classica (un dato sorprendente per molti), di pop, rock, di folk, etnica, di musica elettronica, teatri musicali e gruppi di danza. E' una spinta (sollecitata anche da noi), che nasce dal basso, dalle scuole, dai singoli ragazzi e da bravi docenti, che si sono organizzati per rispondere al bisogno di musica che sentono dentro. Ora tocca all'istituzione scuola mettersi nelle condizioni di offrirne l'insegnamento in continuità. Il secondo concetto: “per tutti gli studenti”. Vogliamo che la musica venga insegnata non solo a chi lo richiede perché ha una particolare vocazione, non solo ai talenti, ma a tutti gli studenti. Cioè anche ai non vocati, agli “stonati”, a chi non lo chiede. E questo perché – ed è il messaggio che deve entrare bene nell'opinione comune degli italiani – la musica è componente della cultura di base, ha una valenza formativa. Richiede impegno, dedizione, fatica, costanza, verifica del

successo, autocontrollo, serietà: in una parola, è formazione. Suonare è più difficile che fare un tema o una interrogazione di storia e ha un di più perché dà gioia, emozione, coinvolge, stimola creatività, mobilita risorse inedite.

Resta da affrontare un nodo cruciale: in che modo deve essere insegnata la musica? Stiamo dedicando tutte le nostre forze alla ricerca della via più efficace. Già Zoltan Kodaly, agli inizi del '900 sosteneva che “il compito dell'alfabetizzazione musicale spetta alla scuola

pubblica che, per fare ciò deve avvalersi di docenti competenti, perché un cattivo insegnante potrebbe uccidere l'amore per la musica”. Questo vuol dire che abbiamo bisogno di insegnanti non improvvisati ma che conoscano la musica, la amino e insegnino ad amarla. Il Comitato, in questo anno e mezzo di attività, si è mosso sulla spinta della convinzione, che il canto, la pratica degli strumenti musicali, la produzione creativa, l'ascolto e la riflessione critica favoriscono lo sviluppo della musicalità che è in ciascuno; promuovono l'integrazione delle componenti percettivo-motorie, cognitive e affettivo-sociali della personalità; contribuiscono al benessere psicofisico in una prospettiva di prevenzione del disagio, dando risposta ai bisogni, desideri, domande, caratteristiche delle diverse età.

A questo scopo, abbiamo promosso sinergie con

tutti gli organismi istituzionali, dalle scuole di base all'università, anche attraverso i referenti per la musica che sono stati individuati in tutti gli uffici scolastici regionali e provinciali. Abbiamo messo in piedi tutta una serie di iniziative volte alla diffusione delle “Indicazioni per il curriculum”, alla costruzione di sinergie con le Associazioni musicali e gli Enti lirici, con le Università e i Conservatori, con i docenti e i loro organismi rappresentativi, in una dimensione sia nazionale che internazionale. In tutti questi incontri è emerso come l'esperienza musicale sia un luogo in cui coltivare, insieme alla centralità dello studente e alla sua esigenza di protagonismo culturale, la possibilità di un ascolto reciproco fine e sensibile, nonché di un'intesa fondata sulla condivisione operativa di repertori, regole linguistiche e di semplici, ma autentici, canoni estetici. Il coro e il gruppo strumentale costituiscono da questo punto di vista dei paradigmi insuperati di accordo



(musicale e non) e di convivenza civile. Ma anche dei modelli operativi di come sia possibile arrivare a fare sapendo, ovvero ad una integrazione tra prassi e teoria, tra know how e know about, tra coinvolgimento corporeo e mentale, tra emozione e razionalità insieme, innovazioni di metodo di cui la nostra scuola ha profondamente bisogno.

Questo il quadro della situazione: i programmi dell'85 (D.P.R. 12/2/1985 n. 104), dove la disciplina dell'educazione al suono e alla musica era inserita nel curriculum obbligatorio, in quanto componente essenziale dell'unità educativa della persona ("...perché favorisce anche gli apprendimenti più complessi dell'area linguistica e logico matematica") sono rimasti lettera morta. L'errore sta nel limitarsi al concetto di "educazione musicale", mentre è inevitabile che debba esserci anche produzione artistica. Nelle scuole secondarie di primo grado, l'educazione musicale è stata insegnata fino ad oggi in modo in modo prevalentemente teorico. Mentre nella scuola primaria non si dispone delle competenze professionali necessarie per insegnare musica.

Che fare dunque? Bisogna attuare le "Indicazioni", con il potenziamento delle "centrali sonore" (laboratori musicali e scuole medie a indirizzo musicale) già presenti nelle scuole italiane: questo costituisce l'obiettivo istituzionale e pedagogico primario da realizzarsi con la sinergia di alunni, genitori e artisti, in un profondo radicamento nel territorio e in collaborazione con le varie istanze interessate. Le nuove "Indicazioni per il curriculum" della scuola dell'infanzia e del ciclo primario, come già abbiamo detto, hanno ben accolto la proposta indicata dal Comitato, dell'inserimento della pratica musicale nei percorsi formativi. Non devono restare lettera morta. Senza dilungarmi troppo sulle questioni didattiche, sintetizzo alcuni dei punti fondamentali della nostra "ricetta" per l'eccellenza:

1. La musica deve essere insegnata solo da musicisti didatticamente preparati. E quindi si aprono nuovi spazi lavorativi per chi ha studiato al Conservatorio.
2. Per la scuola primaria: bisogna intervenire sulla formazione iniziale di tutti i docenti assicurando degli standard minimi in uscita dai corsi di Scienza della formazione primaria;
3. Per la scuola secondaria: bisogna trasformare l'insegnamento della musica in apprendimento pratico della musica e organizzare una rete

delle esperienze esistenti in attesa della ridefinizione dei curricula e della costituzione dei licei musicali

4. Promuovere una maggiore e più omogenea diffusione sul territorio delle scuole medie a indirizzo musicale
5. Intervenire sulla formazione in servizio, definendo luoghi, istituzioni e associazioni di riferimento e mettendo a disposizione la documentazione di best practices relative a modalità, contenuti e verifiche dei progetti formativi.

Stiamo preparando le proposte per affrontare con gradualità il problema dei docenti di musica, del costo del loro inserimento nella scuola per tutti, della loro formazione, del loro reclutamento. Presenteremo il tutto al nuovo ministro dell'Istruzione, per gli adempimenti che vorrà adottare.

Come già detto, questi sono i primi passi della nostra rivoluzione musicale. E' un percorso in salita, ma sono sicuro che ce la faremo. ■



Atto unico nel genere finto filosofeggiante

Tre personaggi in cerca di un'opera per ragazzi

Personaggi/interpreti:

Luigi, bambino di 5 anni

Roberta, compositrice di 41 anni

Paolo, compositore di 44 anni

Luigi Che vuol dire “opera per ragazzi”?
Paolo “Opera” vuol dire un teatro in cui i personaggi cantano e la storia viene raccontata dalla musica.

Luigi Perché volete scrivere delle opere per ragazzi?

Roberta Perché l’opera è sempre stata, soprattutto per gli italiani, uno spettacolo per tutti, ma chissà perché, almeno finora, ai bambini hanno pensato davvero pochi compositori.

Paolo E non solo i compositori! Una volta i teatri facevano poche recite delle opere liriche in cartellone di mattina, le chiamavano “scolastiche” e questo era tutto. Ora invece alcuni teatri hanno il merito, rarissimo in Italia, di credere negli spettacoli ideati proprio per dei ragazzi come te.

Roberta Così danno la possibilità agli autori contemporanei di confezionare opere che siano il frutto delle loro ricerche artistiche, rivolgendole a quei giovani di cui si vuole sviluppare la curiosità verso la cultura musicale in genere, ma al di fuori dei troppo ripetuti modelli commerciali.

Luigi E sono opere proprio per dei bambini?

Roberta Sì! È solo un pregiudizio pensare che l’opera sia ad uso esclusivo degli adulti. Proprio l’esempio de «Il flauto magico» di Mozart sta a dimostrare il contrario. Quasi tutte le opere sono composte in modo tale da funzionare perfettamente per i bambini! Ed io sono convinta che i ragazzi celino dentro di sé un gran desiderio di musica, di palcoscenico e di storie avvincenti; tutte queste emozioni, presenti nei loro animi, aspettano solo di essere risvegliate.

Luigi Ma che storie raccontate?

Paolo C’è chi – come l’ASLiCo – preferisce adattare le storie che sono già state raccontate nelle opere per i “grandi”. In questo modo si promuove il patrimonio dell’opera lirica, elemento costitutivo della nostra cultura. Ma c’è anche chi vuole raccontare delle storie nuove, o per meglio dire, racconta storie vecchie, tradizionali, con una musica nuova.

Luigi Ma insomma, che storie raccontate?

Roberta Per esempio Pinocchio (musica di Pierangelo Valtinoni), I musicanti di Brema (musica di Andrea Basevi), La bella e la Bestia e Peter Pan (musica di Marco Tutino), Racconto di Natale (musica di Carlo Galante),

LIBRI PER RAGAZZI DA LEGGERE E DA SUONARE

RICCI, PIROLI, CHITARRE e TAMBURI

Ed. Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Paola Pacetti – ill. Lorenzo Terranera. Età dai 10 anni.

Euro 10,00. Formato 24 X 18 cm., pp.64

E’ la descrizione di una giornata trascorsa al Museo degli Strumenti musicali dell’Accademia Nazionale di S. Cecilia, da parte di alcuni alunni di una quinta elementare, che in questo viaggio hanno scoperto come conservare e restaurare gli strumenti antichi, hanno conosciuto gli addetti ai lavori di questo museo che, per la prima volta, non è identificato con un luogo noioso e polveroso, come la maggior parte degli altri musei storici che gli alunni visitano.

Il libro è corredato di un piccolo dizionario dei

termini musicali utilizzati nel racconto, di una mappa geografica dei luoghi di appartenenza degli strumenti e di una mappa del museo stesso. Il testo richiede tempi di attenzione prolungati anche perché, spesso, soprattutto nelle schede riservate alla descrizione degli strumenti musicali, o alle modalità di restauro, utilizza un linguaggio complesso e termini tecnici che richiedono da parte dei destinatari capacità di riflessione e rielaborazione.

PIANISSIMO...FORTISSIMO

Palombi Editore

Viaggio tra gli strumenti musicali. Paola Pacetti – ill.

Paolo Marabutto. Età dagli 8 anni. Euro 8,00

Formato 21 X 21 cm. pp.24

L'isola del tesoro (Carlo Boccadoro): queste sono quelle con i titoli più famosi.

Paolo A volte le storie vengono scritte apposta: per esempio Roberto Piumini, ne ha scritte varie per Basevi, Paola Campanini ne ha scritte tante per Roberta Vacca; Giuseppe di Leva per Marco Tutino; a me, invece, piace cambiare, e le storie delle mie opere sono state scritte da Giuliano Scabia, Riccardo Diana, Maria Vago e Marcello Chiarenza.

Luigi Ma i bambini devono solo guardare?

Roberta Assolutamente no: ci sono opere in cui i ragazzi sono solo spettatori, ma altre in cui sono anche gli interpreti. È una storia recente, un fenomeno completamente nuovo.

Paolo Io ho fatto partecipare il pubblico ne La casa dei mostri che ho composto: i ragazzi devono ripetere delle brevi frasi cantate da Livia, la protagonista. Ne I musicanti di Brema di Basevi tutti i personaggi e i cori sono fatti di bambini e ragazzi, proprio come in Chi rapi la topina Costanza? di Roberta Vacca (che è una riscrittura giocosa e animalesca del famoso singspiel mozartiano Il ratto dal serraglio).

Luigi Quale è l'opera per ragazzi più bella?

Roberta E chi lo sa? Forse quella che piace di più ai ragazzi? O forse quella dove i ragazzi partecipano di più alla realizzazione dello spettacolo?

Paolo Per me la più bella è quella in cui la musica non si dimentica della storia dell'opera lirica (da cui deriva) eppure trova il modo di essere viva, attuale. Il rapporto profondo tra gli italiani e l'opera – che esisteva e che fa sì che ancora oggi persone di modesta estrazione culturale ed età avanzata, conoscano a memoria le opere della nostra tradizione – si è bruscamente interrotto. La generazione oggi adulta non conosce l'opera e, per la verità, non segue nemmeno Sanremo. Canterà forse Vasco o De Gregori a memoria, ma l'opera? Questa sconosciuta... Che sarà successo?

Roberta Da quando anche le scuole hanno ridotto il numero delle ore di lezione di musica, la domanda è diventata ancora più impellente: in che modo è possibile avvicinare i bambini alla musica? Oppure, girando la domanda: in che modo si può avvicinare la musica ai

bambini?

Luigi E voi come fate a sapere che musica piace a noi bambini?

Paolo Ci proviamo! Non certo scrivendo canzoncine sul modello dello "Zecchino d'oro", ma cercando di darvi delle suggestioni, delle emozioni forti, come si è sempre fatto nell'opera: i buoni, i cattivi, l'amore, la morte e tutte le sfumature intermedie che portano avanti il racconto. Non voglio scrivere della musica "stupidina", bambinesca (che però, guarda caso!, è basata sul modello della canzone commerciale per adulti... acquirenti), ma voglio cercare delle relazioni semplici, "naturali" ma nuove tra ritmo e sillaba, tra voce e canto, tra melodia e armonia.

Roberta A me, poi, piace anche farvi sentire dei suoni che magari non avete mai sentito prima: per questo uso spesso strumenti elettronici, come in Trash, la musical-opera scritta insieme a Mauro Cardi, in cui anche i suoni partecipano al "riciclaggio generale" di cui ha bisogno la Terra (sai che la saggia voce della Terra è proprio quella di una bambina?). O anche come in Gatomachia, in cui le voci e i suoni dei bambini, attori e piccoli percussionisti presenti in scena, vengono elaborate elettronicamente in tempo reale (live electronics), ossia durante l'azione stessa.

Luigi Ma io non so suonare! So solo un po' cantare...

Paolo Sul piccolo palcoscenico l'opera possono farla anche i bambini: a volte con modi impacciati o cantando a squarciagola, ma non nelle vesti del pubblico, nei panni degli attori.

Roberta È così che un bambino, anche piccolo come te, trova il coraggio di fare quello che nella realtà farebbe solo con qualche anno in più, come dichiarare alla sua amichetta del cuore «amore eterno», accompagnato da un romantico sottofondo musicale!

Luigi Eh, mi piacerebbe...

Roberta Lo sappiamo: il teatro è una passione e noi vogliamo accendere in voi ragazzi il desiderio di fare teatro.

Paolo Quindi meglio cominciare da piccoli, come... il morbillo!

Luigi Ma dove si vedono questi spettacoli?

Roberta Fortunatamente molte stagioni concertistiche si

LIBRI PER RAGAZZI DA LEGGERE E DA SUONARE

Coloratissimo, ogni pagina si presenta con una sua sfumatura: dal verde, al rosso, dal blu al viola al bianco, passando per il giallo, l'arancione e il rosa e ad ogni strumento musicale è riservata una pagina – scheda nella quale un'immagine indica come suonarlo, le caratteristiche principali e il brano di musica classica dove è possibile ascoltarne il timbro. La storia è quella di alcuni strumenti musicali che si mettono a litigare, scambiandosi i suoni e producendo solo gran confusione, così anziché intonarsi tra loro dall'orchestra escono solo rumori strani: CLANG, PATATRAC, PLUFF, RATATAPLUM.....insomma più che un'orchestra sembra una cartone animato! Apparentemente molto semplice, il libro riserva una certa complessità

nel codice verbale e visivo: seppur colorato le illustrazioni non sono disegni ma risultato di un collage di materiali diversi e gli strumenti musicali costruiti con materiali di fantasia (vedi i bottoni come piroli del violino o lo spago per le corde dell'arpa) sono colorati con tinte non aderenti alla realtà.

IL VIOLINO DEL SIGNOR STRADIVARI

Ed.Accademia Nazionale Santa Cecilia

Paola Pacetti – ill.Elena Marelli. Età dai 9 anni. Euro 14,90. Formato 24 X 18 cm. pp. 116

Il libro fa parte della collana "I gusci. I libri che raccontano musica" ed è la storia di uno Stradivari sparito da un'asta: è l'occasione per conoscere meglio il violino, la sua forma, la sua nascita e la sua storia,

stanno aprendo a questo pubblico: a Roma all'Auditorium di S. Cecilia, dove c'è un ciclo per le famiglie; a L'Aquila presso la Società "B. Barratelli"; a Ferrara; a Monfalcone, vicino a Trieste, dove c'è un laboratorio permanente sulla musica ed il teatro (il MAT=Musica/Arte/Teatro), coordinato da Aldo Tarabella. Sai che ha scritto una bellissima Opera bestiale con pupazzi disegnati da Altan (quello della Pimpa!)? E poi ai Pomeriggi Musicali di Milano, dove recentemente La Sirenetta (dalla favola di Andersen), grazie al compositore Antonio Giacometti, è diventata un'adolescente chiusa in camera con il suo computer e tramite un blog naviga nell'oceano della Rete, tra musiche che sanno di opera lirica e anche di rock. Un'operazione simile è stata realizzata anche dalla compositrice Cinzia Pennesi.

Paolo Ma spettacoli di questo genere si possono trovare anche a Torino al "Piccolo Regio", a Venezia al Teatro "La Fenice", a Modena al Teatro Comunale, a Genova al Teatro "Carlo Felice", a Cosenza al Teatro "Rendano". Alcuni di questi teatri sono delle fondazioni liriche, ma stupisce trovare anche i "cugini poveri", ossia i "teatri di tradizione", tra coloro che affiancano all'attività per adulti

una piccola stagione destinata alle scuole.

Luigi Ma allora si va a teatro invece di andare a scuola?

Paolo Eh sì. Anzi alcuni di questi teatri si impegnano persino a preparare gli insegnanti e a volte gli stessi ragazzi in modo che prima di andare a vedere lo spettacolo si studino le storie, i personaggi, i costumi, le voci, le forme musicali.

Roberta Qualche volta il teatro musicale lo si fa a scuola e allora il gioco e la finzione mirano ad una manifestazione concreta che, superando i limiti naturali dello spazio e del tempo, vi aiuta a crescere in compagnia: controllando le vostre emozioni, sviluppando l'espressività e, soprattutto, vivendo la musica in vari modi, cioè cantando, ballando e suonando.

Luigi Che bello!

Roberta Sì, è fantastico poter giocare fin da piccoli, meglio se in prima persona, con tutti gli aspetti connessi al teatro musicale: gesto, movimento, danza, suono, voce, scene e costumi. Solo così l'andare al teatro dell'opera può diventare una esperienza di famiglia.

Luigi Si può dire allora: mettiamoci all'opera?

(Paolo Furlani & Roberta Vacca)

LIBRI PER RAGAZZI DA LEGGERE E DA SUONARE

le parti fondamentali di cui è composto (i cui nomi tecnici peraltro sono raccolti in un glossario alla fine del libro) e le liuterie. Lo stile delle illustrazioni, poche, la complessità dell'intreccio, la lunghezza del testo lo rendono adatto a bambini dell'ultima classe della scuola elementare e dell'inizio della scuola media.

VIAGGIO SONORO Liv.1-2-3-4-5

Ed. Paoline

Donato Falco. Età: scuola primaria. Euro 10,50. CD allegato

Un viaggio nel mondo dell'educazione al suono per i bambini della scuola elementare: sono cinque volumi, ognuno diviso in tappe, per imparare il canto, le prime note sul flauto dolce, l'educazione ritmica, la lettura delle note sul pentagramma. Importanti per gli insegnanti i collegamenti con altre aree disciplinari per approfondire gli argomenti.

NUOVO ALLEGRETTO Liv.1-2-3

Ed. Teorema Libri

G. Bresich. Età: scuola primaria. Euro 9,30. CD e Laboratorio allegato

E' un corso operativo di ed. musicale per i bambini delle scuole elementari: il primo volume è destinato ai bambini di prima, seconda e terza elementare, il secondo volume si può usare in quarta, il terzo in quinta. Si possono seguire diverse attività: dall'ascolto, al riconoscimento dei timbri, all'esecuzione di semplici brani vocali. I CD sono un valido aiuto per l'insegnante perché presentano il brano in duplice versione: prima con voce e strumenti e poi con la sola base strumentale sulla quale è possibile far esercitare la classe.

CRESCERE CON IL CANTO Liv.1-2-3-4

Progetti sonori Editore

Maurizio Spaccazocchi. Età: scuola primaria. Euro 28,60. CD allegato

Questo libro può essere impiegato come guida per l'insegnante perché ben strutturato dal momento che adotta una metodologia molto graduale. Si parte dagli intervalli più semplici per arrivare all'ottava, superarla fino ad arrivare agli slanci di voce, al canto cromatico e ai cambi di tono. Ogni brano è fornito di molte proposte di lavoro: si può drammatizzare, realizzare coreografie, apprendere le giuste pronunce fonetiche delle vocali e delle consonanti, conoscere canti di altri popoli e altre culture.

CRESCERE CON IL FLAUTO DOLCE Liv.1-2-3-4-5

Percorsi propedeutici per l'apprendimento del linguaggio musicale attraverso l'ascolto e la pratica del flauto dolce
Progetti sonori Editore

Lanfranco Perini e Maurizio Spaccazocchi. Età: secondo ciclo scuola primaria. Euro 20,00.

CD allegato

Parole, foto, disegni, partiture e grafici insieme a un doppio CD (musiche e basi musicali) aiutano gli insegnanti ad insegnare l'uso del flauto dolce sin dalla terza elementare.

IN MOVIMENTO

Progetti sonori Editore

Maurizio Spaccazocchi. Età: scuola primaria. Euro 24,00. CD allegato

Per sviluppare l'armonicità e l'espressione dal punto di vista corporeo nei bambini: più di 100 proposte tra coreografie, giochi di gruppo, storie mimate per lavorare in senso motorio, dai movimenti spazio – temporali, ai giochi sincronizzati, alle musiche che richiamano condizioni psicologiche. Utile per migliorare le capacità di ascolto, di memorizzazione e concentrazione.

a cura di Grazia Distefano

Niente musica per l'educazione 'maschia'

Molle ed effeminata è la musica?

La scuola e l'università degli Stati nell'Ottocento, seguiti a ruota dalla giovane democrazia italiana, esclusero la musica non perché la considerassero di poco valore, ma proprio per la ragione opposta: l'hanno stimata troppo, vi hanno intravisto cioè un forte potenziale di destabilizzante sensualità, e conseguentemente ne hanno temuto l'effetto.

di Luca Aversano



Anni fa, correva l'autunno del 1995, ero in Germania, a Colonia, per seguire i corsi di dottorato in musicologia. I primi mesi in terra renana mi rimasero impressi non solo per l'abbondanza delle piogge, ma anche per il contatto diretto con una dimensione della vita musicale conosciuta solo sui libri,

o per sentito dire. Ero entrato a far parte dell'orchestra del Collegium Musicum dell'Università di Colonia che, ogni giovedì sera, si ritrovava nell'Aula magna del locale Istituto di Musicologia. Il primo giovedì ci andai più per curiosità, per cercare di accorciare le distanze con gli studenti tedeschi, che per effettiva fiducia nell'iniziativa.

Da violinista formato in uno dei nostri conservatori, ero solito aprire la custodia dello strumento soltanto dietro elargizione di un sia pur minimo compenso economico. Mi sembrava pertanto balzana l'idea di andare a delle prove d'orchestra senza guadagnare un centesimo. Così presi posto, scetticamente, accanto a studenti di medicina, ingegneria, letteratura, fisica, diligentemente pronti ad eseguire musiche sinfoniche di Beethoven e Brahms. Al termine della prova, orchestra e direttore mi invitarono a bere con loro una birra ("una", si fa per dire), nel locale, sempre lo stesso, che ogni giovedì sera teneva appositamente riservati dei tavoli, sempre e rigorosamente gli stessi. L'esperienza mi piacque molto: vivere la musica al di fuori della dimensione professionale, come rito di ricreazione culturale e aggregazione sociale. Per offrire un piccolo anticipo su quanto riferirà certamente il collega Martin Krüger, sono in generale molto diffuse in Germania le orchestre scolastiche e universitarie, e i complessi dilettantistici: solo a Colonia se ne contano circa sessanta, e centinaia sono i cori amatoriali.

In Italia, in generale, ed in particolare nella scuola e nell'università, la situazione della pratica musicale come attività sociale e culturale è, si sa, ben diversa. Non che manchino iniziative valide: negli ultimi anni numerosi atenei italiani hanno visto la nascita di gruppi musicali universitari di diverso genere, anche presso singoli dipartimenti e facoltà, così come nel mondo della scuola numerosi istituti hanno incoraggiato lo sviluppo di laboratori e attività per l'esercizio della musica da parte degli alunni. Tuttavia, nel complesso, l'intero movimento italiano ha ancora il carattere della sperimentaltà, e molte sono le differenze che, su questo fronte, ci separano dagli ammirati paesi oltremontani.

Conosciamo le ragioni storiche che rendono la tradizione musicale amatoriale fiorente nel centro e nel nord Europa: principalmente, il ruolo attribuito alla musica dalla riforma luterana e lo sviluppo, al di là delle Alpi, della civiltà musicale borghese tra Sette e Ottocento. Un'antica legittimazione, sociale e culturale, che ha spinto le istituzioni preposte alla programmazione didattica a riconoscere il valore pedagogico della musica. Meno sappiamo, invece, sulle motivazioni storiche che hanno fin qui ridotto la musica in una posizione così marginale nel sistema formativo italiano. Ha sicuramente avuto un ruolo, a livello filosofico-speculativo, la secolare separazione dialettica tra teoria e pratica, tra attività della mente ed esercizio artigianale, che è sfociata in una svalutazione intellettuale della musica per i suoi aspetti di manualità e materialità. Tuttavia, il vuoto formativo musicale che ha caratterizzato finora la scuola italiana ha anche ulteriori radici, concretamente e cronologicamente individuabili, che vale la pena di dissotterrare e portare alla luce del sole.

L'idea di scuola pubblica in senso moderno ha origine nell'Ottocento, ed è pertanto a questo secolo che deve rivolgersi in primis la nostra attenzione. Dopo l'Unità, i licei-collegi del Regno d'Italia ereditano principalmente dalle politiche scolastiche del primo Ottocento gli indirizzi disciplinari. Il curriculum non prevede alcun insegnamento musicale, così come non lo prevedevano

i programmi, molto simili in questo senso, di stati importanti quali Piemonte e Regno delle Due Sicilie. Dobbiamo dunque interrogarci sulle ragioni di tale assenza.

La scelta di non insegnare la musica nelle scuole destinate a formare l'élite, la classe dirigente della nazione, le cui conseguenze paghiamo ancora oggi, è riconducibile a diversi fattori, che non si esauriscono nel già richiamato principio di scarsa considerazione della musica in quanto attività manuale. Altrimenti non si spiegherebbe come mai sia stata bandita non solo la pratica, ma pure l'insegnamento musicale storico e teorico. A pesare su questa scelta curricolare erano anche alcune profonde motivazioni sociali e culturali con cui la didattica e la pedagogia musicali si trovavano a fare i conti.

Anzitutto, l'idea che la formazione delle classi dirigenti maschili dovesse avere uno stampo militare o comunque militaresco, secondo la proverbiale ferrea disciplina impartita e osservata nei collegi scolastici ottocenteschi. Accanto alle materie fondamentali dell'istruzione classica, trovavano posto, come insegnamenti sussidiari, discipline quali la scherma, il ballo e il disegno, ma non la musica. Se accettiamo senza sforzo che il saper tirare di fioretto e il muovere i più noti passi di danza fossero tra le abilità di cui l'uomo dabbene del XIX secolo doveva dotarsi, per potersi battere in duello e partecipare alle danze di società, facciamo più fatica a comprendere perché il "sì" al disegno e il "no" alla musica. In realtà, il disegno godeva, alla pari delle altre materie curriculari ottocentesche, di un background teorico-pedagogico che risaliva al secolo XVIII. Ogni proposta curricolare e didattica accolta nell'Ottocento era stata preparata nel secolo precedente, dalla discussione che i letterati settecenteschi avevano avviato intorno alla lingua nazionale e che poi aveva assunto caratteri innovativi in seguito anche all'introduzione e diffusione della teoria scientifica newtoniana. Insieme con una maggior presenza di materie scientifiche, un ridimensionamento del latino e un atteggiamento di apertura verso il mondo economico e produttivo, era stata richiesta l'introduzione di nuovi contenuti, tra cui il disegno. Così si esprimeva Ludovico Antonio Muratori nel 1749, nel Saggio sulla pubblica felicità: «Ben privilegiata dee dirsi quella Città, dove col nome d'Università s'insegnano da Professori salariati dal Principe, o dal Pubblico tutte le Scienze. Lode particolare meriterebbe poi quel principe, che istituisse una Scuola di Disegno, a cui concorressero i Pittori, Architetti, Argentieri, Gioiellieri, Muratori, Falegnami, ed altri, che abbisognano di quest'Arte pe' loro lavorieri. Sarebbe ben'impiegato in essa il tempo, e questo potrebbe essere nel dopo pranzo delle Feste, terminate le sacre funzioni della Chiesa. Con tale ajuto chi non vede, come più acconciamente costoro potrebbero formare i loro lavori?». La musica, al contrario, fu sostanzialmente estranea alla speculazione pedagogica degli intellettuali che nel Settecento si occuparono d'istruzione pubblica. Nessuno di loro fa cenno alla necessità di un'educazione musicale generalista. Perché? Dobbiamo cercare una risposta anche a questa domanda. Prendiamo a preclaro esempio lo stesso Muratori. Pur essendosi molto

occupato dei rapporti tra poesia, dramma e musica, Muratori esclude quest'ultima dalle discipline degne di essere insegnate nella scuola e nell'università. Se leggiamo quanto egli stesso scrive sulla musica nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706), possiamo presumere le motivazioni della scelta. Muratori considera la musica un elemento molle ed effeminato, che nell'imperante teatro musicale dell'epoca inquinava la buona poesia. Erano gli anni dei castrati, dei virtuosi di canto, e sempre più "musica" equivaleva a dire "melodramma", genere su cui Muratori rovescia una serie di pesanti accuse: soverchio uso dell'artificio contrappuntistico; troppo morbida duttilità del canto intessuto di "minutissime note"; timbro "donesco", naturale o artefatto, delle voci dei cantanti; profusione di ariette dispensatrici - parole sue - di "smoderato diletto". Sono, questi, i capi d'imputazione che ritornano spesso nella letteratura settecentesca, nel segno di una condanna morale della musica, soprattutto in ragione della sua femminile e corruttrice sensualità. Ciò costituì evidentemente la base di una pregiudiziale etico-razionalistica di lungo corso che ostacolò l'inserimento della pratica musicale tra le discipline idonee all'educazione della gioventù studiosa.

L'Ottocento riprende e amplifica questi principi, con il risultato che la musica pratica, attività giudicata appunto "molle ed effeminata", non trova sede nell'impianto curricolare delle scuole destinate all'educazione maschile, anzi, per meglio dire, a un'educazione "maschia". Piuttosto, secondo una rigida distinzione di genere, la musica viene riservata alla formazione del sesso femminile, coerentemente con gli assunti precedenti. Alle donne si chiede d'incarnare l'ornamento di una società eletta, di non assumere ruoli che possano svilire la femminilità e indebolire la consuetudine alla sottomissione ai doveri coniugali e domestici. Il pregiudizio nei confronti dell'accesso delle ragazze a una cultura "uguale a quella dei maschi" è palese. Si vuole



contenere la formazione femminile entro un perimetro accuratamente delimitato, tale da garantire alle fanciulle dei ceti medio-alti un percorso scolastico funzionale al loro addestramento a fare bella figura in società, piuttosto che mirato a una sia pur minima elevazione culturale. Le attività di maglia, cucito e ricamo rappresentano l'elemento caratteristico della scuola femminile e contribuiscono nell'Ottocento a mantenere operante la netta differenziazione fra il percorso di apprendimento scolastico riservato ai due sessi. Accanto alle citate discipline, le cosiddette "arti donnesche", l'offerta formativa comprende solitamente lo studio della lingua francese, del canto e del pianoforte, indispensabili a ben figurare nelle conversazioni salottiere e nelle occasioni di mondano intrattenimento. Anche le scuole femminili per i ceti più bassi offrono

non di rado, eventualmente su richiesta, l'insegnamento dei rudimenti pratici della musica, soprattutto del canto e del pianoforte. E qui sono le radici dell'eccezionale presenza delle ore di musica nei moderni istituti professionali femminili: la musica come ornamento del gentil sesso.

Per tornare all'educazione maschile, tra i pochi colleghi che nel XIX secolo offrivano la possibilità di un apprendimento pratico della musica erano le scuole gesuitiche, che per tradizione attribuivano molta importanza alle attività teatrali e musicali. La circostanza fa riflettere su un'ulteriore questione: quale fu la posizione della chiesa riguardo all'educazione musicale? Non è questione di scarso rilievo, se si considerano le tradizionali relazioni tra il mondo religioso e quello scolastico. Fondamentale, per la chiesa, era naturalmente la pratica del canto sacro e liturgico, che doveva essere sviluppata anche nella capacità di leggere i testi latini, come afferma ad esempio Pier Domenico Soresi, teorico del Settecento: «Quando il giovane sarà un po' più avanzato [nello studio dell'italiano], mi contenterò che gli si permetta di leggere in latino quelle cose che si

sogliono cantare in Chiesa». Quanto all'apprendimento della musica profana nelle scuole generaliste, possiamo supporre lo stesso atteggiamento diffidente nutrito da molti intellettuali, che spesso, come nel caso di Muratori, erano anche ecclesiastici. Ad ogni modo, i dati disponibili suggeriscono che l'apprendimento di abilità musicali fosse ammesso solo sotto stretto controllo dei religiosi, come avveniva appunto nelle scuole gesuitiche. D'altra parte, la pratica musicale profana, che nell'Italia del Settecento e più ancora dell'Ottocento coincideva perlopiù con la pratica del melodramma, evocava il mondo "amorale" dello spettacolo professionale, fatto di strumentisti, cantori e cantatrici dai costumi discutibili. Alla svalutazione sociale e culturale dell'esercizio della musica, e alla conseguente emarginazione dal mondo della scuola, contribuiva infine un ulteriore elemento. Si tratta di un fenomeno nuovo, finora poco studiato, che si manifesta nel corso dell'Ottocento.

Il 4 giugno del 1818, in seguito all'aggravarsi del problema del vagabondaggio, dei nati fuori legge e dell'educazione e dell'assistenza degli orfani poveri, Ferdinando di Borbone emanò un decreto che istituiva nelle province del Regno delle due Sicilie sei stabilimenti di pubblica pietà, destinati ad accogliere sia gli orfani e i bambini abbandonati, che gli indigenti bisognosi. Questi orfanotrofi educavano la maggior parte dei fanciulli alla musica, i restanti all'esercizio di professioni perlopiù artigianali; a tutti venivano impartiti i rudimenti del leggere e dello scrivere. La presenza della musica nel piano didattico degli istituti di beneficenza ha, com'è noto, una lunga tradizione, radicata esemplarmente negli antichi Conservatori napoletani e veneziani.

L'insegnamento musicale soddisfaceva allo stesso tempo esigenze diverse: favoriva la socializzazione degli allievi nel piacevole esercizio della musica d'insieme; offriva loro un mestiere sicuro di cui poter vivere in seguito, fuori dagli ospizi; soprattutto garantiva agli istituti delle cospicue entrate finanziarie, insieme con una buona pubblicità esterna, ottenute tramite le cosiddette "uscite" degli orfanelli, che prestavano servizi musicali nelle cerimonie civili e religiose dei rispettivi circondari.

A queste storiche ragioni si aggiungeva ora una nuova motivazione: nei primi anni dell'Ottocento erano in forte incremento, sia di numero che di organico, le bande militari. Pertanto negli ospizi provinciali del Regno delle due Sicilie l'insegnamento della musica, rivolto particolarmente agli strumenti a fiato e a percussione, serviva anche e soprattutto a fornire nuove reclute ai complessi strumentali dell'armata borbonica.

Il legame di tali istituti con l'esercito era dunque molto stretto, anche al di là delle ragioni musicali: il governo, togliendo dalla strada gli esposti e gli orfanelli, intendeva non soltanto risolvere un problema umano e di ordine pubblico, ma anche preparare nuovi soldati che, per riconoscenza e gratitudine, servissero poi fedelmente la corona. Questo nuovo tipo di orfanotrofio musicale ibridava l'antico modello del conservatorio religioso di beneficenza con quello nuovo del collegio militare. Simili istituti si diffusero non solo nel Sud Italia, ma anche nelle regioni del Centro e del Nord, intessendo strette

relazioni con il territorio su cui insistevano: al termine dell'apprendistato molti alunni degli orfanotrofi trovavano impiego non solo nelle bande civili e militari, ma anche nelle orchestre dei teatri municipali. Per quanto concerne in generale il rapporto con il coevo contesto storico-culturale, le attività didattiche di questi istituti erano attestate su una linea tradizionalista. Vigeva in sintesi la vecchia concezione del musicista artigiano, che per consapevole scelta politica non doveva avere la benché minima aspirazione a una seria formazione culturale. A Salerno, nel novembre del 1864, si stilava ad esempio una relazione politica sullo stato del locale collegio che illumina il retroterra ideologico dell'esercizio didattico negli orfanotrofi:

"L'insegnamento pare sia falsato nello scopo della istituzione dell'Orfanotrofio, che muove precisamente dal proposito di sovvenire ai bisogni de' miseri, e creare alla Società buoni artigiani. Meraviglia perciò osservare che molti alunni sono affatto destinati allo studio delle lettere delle scienze senza dedicarsi ad arte veruna. È vero che un eletto ingegno di giovane di grandi speranze merita essere coltivato a migliore situazione sociale, ma questo dovrebbe essere una rara eccezione che non si è verificata, e non una classifica abitualmente e per sistema scelta. È sufficiente che giovani artigiani siano istruiti nel leggere e scrivere, nella grammatica, nella geografia elementare, nell'aritmetica e nel disegno lineare".

La stessa struttura architettonica di questi collegi, fisicamente recintati, generava inoltre una forma di spiccata impermeabilità ai contatti e agli stimoli esterni: un isolamento che conduceva gli alunni verso una spiccata autoreferenzialità.

L'introduzione di nuova linfa culturale era programmaticamente bandita. Un regolamento del 1891 prescriveva ai maestri delle arti di «non permettersi in verun caso, né essi, né i loro dipendenti, di comprar robe dagli o per gli alunni; di procurar loro libri o stampati; e di prestarsi all'introduzione, o ricapito di lettere e di altro».

Ecco come l'esercizio musicale veniva confinato in se stesso, rinchiuso in istituzioni destinate a innalzare steccati ancora esistenti tra cultura e pratica della musica. Emerge inoltre un dato molto rilevante dal punto di vista della connotazione civile del musicista pratico: nell'Italia dell'Ottocento e fin dentro al Novecento, saper suonare uno strumento che non fosse il pianoforte significava con buona probabilità provenire da uno di questi orfanotrofi. Di qui l'identificazione della figura dello strumentista con gli infimi gradi della scala sociale.

Per chiudere con il passato, dovremmo oggi fare tutto il possibile per diffondere la pratica e la conoscenza della musica tra i giovani. In questo senso le scuole e le università sono in grado di fornire un contributo molto importante. Oltre ad offrire i tradizionali corsi musicologici, gli atenei possono operare anche nel senso di un orientamento musicofilo dei ritmi della vita studentesca: in strutture tipo campus o collegio sarebbe opportuno organizzare regolari attività musicali di vario genere, facendo conto su un vastissimo bacino di studenti anche di altre discipline, ma interessati o interessabili a

progetti di carattere musicale.

Per quanto riguarda le scuole dei vari ordini e gradi, il futuro musicale sembra un po' più roseo, dopo le recenti iniziative legislative. Ma serve la consapevolezza che le storture curriculari che hanno fin qui penalizzato la musica sono solo apparentemente immotivate. Le ragioni di tale emarginazione, abbiamo visto, non sono superficiali, ma radicalmente profonde, e non coincidono per nulla con un principio di svalutazione della musica. Mi pare infatti di poter affermare che la scuola e l'università degli Stati nell'Ottocento, seguiti a ruota dalla giovane democrazia italiana, abbiano escluso la musica non perché la considerassero di poco valore, ma proprio per la ragione opposta: l'hanno stimata troppo, vi hanno intravisto cioè un forte potenziale di destabilizzante sensualità, e conseguentemente ne hanno temuto l'effetto. Non è un caso che le bande musicali civili dell'Ottocento, come è stato provato in studi locali e regionali, fossero culla di ideali carbonari, e che i regnanti, per controllarne l'azione, vi infiltrassero musicisti a loro fedeli, formati nei citati orfanotrofi militari.

Per concludere. Svalutazione della manualità artigianale, moralismo laico e cattolico, maschilismo, educazione para-militaristica, degradazione sociale della figura del musicista: tutto ciò ha costituito un cocktail così amaro e potente che alla fine viene quasi da chiedersi non tanto

perché la musica sia marginale nella scuola e nella società italiane, ma come mai in Italia ci sia ancora qualcuno che la pratichi. Scherzi a parte, questo insieme di fattori rappresenta una sorta di convitato di pietra seduto qui, tra noi. Un nodo irrisolto che stringe l'inconscio storico-culturale della nazione. A scenari mutati, il nostro compito è quello di acquisire consapevolezza di queste antiche ipoteche culturali. Riuscire a riscattarle significherebbe poter affidare la buona formazione dell'individuo e della società anche alla forza della musica. Allora saremo finalmente maturi per riabbracciarne il piacere. ■

** Questo testo è stato letto al convegno internazionale: "La musica per tutti. Il fondamento filosofico dell'apprendimento musicale nel sistema formativo" (Roma, 22-23 aprile 2008), a cura del Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della Musica, presieduto da Luigi Berlinguer, e dal Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi Roma Tre, diretto da Elio Matassi, con la collaborazione del Teatro dell'Opera di Roma e dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. Una rielaborazione più estesa del presente testo, corredata di note e apparato bibliografico, sarà pubblicata negli atti del convegno. Ringrazio Pietro Acquafredda per l'interesse manifestato per questa "anticipazione" ed Elio Matassi per averla autorizzata.*





“Kontinent Sciarrino”

Salisburgo incorona Sciarrino

A Salvatore Sciarrino, già insignito nel 2006 del ‘Musikpreis Salzburg’, prima edizione del premio internazionale istituito dal Land salisburghese, a ridosso del suo sessantesimo compleanno, il Salzburg Festspiele di quest’anno fa festa in pompa magna.

a cura della redazione

Dal 3 al 16 agosto, due intense settimane di concerti, opere, musica da camera, una prima assoluta mondiale ‘madrigalistica’, incontri all’università, lezioni al Mozarteum, con l’obiettivo di scoprire, circumnavigandolo, il suo ‘continente’ di musicista.

‘Kontinent Sciarrino’: è la denominazione della ricca ed articolata sezione che rientra nella serie dei festival monografici ‘contemporanei’ avviati nella passata

edizione con Giacinto Scelsi, e che per l’anno prossimo, è già fissato, sarà dedicata a Iannis Xenakis. Le sezioni contemporanee vanno ad innestarsi di anno in anno sulla programmazione generale del festival, accogliendone ed assecondando in vario modo la tematica generale che il festival ha deciso di darsi ogni anno come motivo ispiratore dell’intera programmazione. Come accade anche quest’anno che il tema è desunto da una celebre espressione del biblico ‘Cantico dei Cantici’ e suona

così:” Poiché l’amore è forte come la morte”.

La progettazione di tale singolare festival nel festival come anche della sezione concertistica del festival, il sovrintendente Jurgen Flimm l’ha affidata a Markus Hinterhauser che già durante la gestione Mortier aveva curato analoghi progetti (‘Zeitfluss’). Di nuovo ora c’è che Salisburgo ha trovato nella multinazionale farmaceutica Roche un generoso sponsor per questo progetto quinquennale, che coinvolge anche la Basel Sinfonietta.

‘Kontinent Sciarrino’ si inaugura con una novità assoluta, in prima mondiale: ‘12 Madrigali’ - un capitolo nuovo anche per il catalogo del noto musicista - affidati ai Neue Vocalisten Stuttgart, il 3 agosto, matinée alla Kollegienkirche; in serata (Kollegienkirche, repliche il 5,6,7,8) un’opera fra le più note fra le ormai numerose di Sciarrino, ‘Luci mie traditrici’ (due atti, prologo e otto scene) – scritta alla fine degli anni Novanta’, libretto dello stesso Sciarrino, da ‘Il tradimento per l’onore’ (1664) di Giacinto Andrea Cicognini, con un’elegia di Claude Le Jeune, 1608, su testo di Ronsard - rappresentata per la prima volta a Schwetzingen nel maggio 1998. A Salisburgo avrà la regia di Klaus Michael Gruber; il Klangforum Wien sarà diretto da Beat Furrer. Un secondo titolo di teatro musicale, al Marionettentheater, dal 9 all’11 agosto, ‘Terribile e

spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria’, con la compagnia di pupi siciliani di Mimmo Cuticchio, cui è dedicata e che la tenne con onore a battesimo

L’Aula magna dell’Università ospita, l’11 agosto, un concerto cameristico di ‘trascrizioni’ da Bach, Scarlatti Mozart, Cole Porter : vere e proprie reinvenzioni di musiche altrui (impressionante la ‘Toccata e fuga in re minore’, per flauto, affidata all’ottimo Mario Caroli). Il 12, Sciarrino rende omaggio ad un compositore affine per certi versi alla sua poetica, Luigi Nono, nel quale egli si assume il compito della ‘regia del suono’; il 13, sempre nella Kollegienkirche, tre titoli emblematici del suo catalogo, per solisti e orchestra : ‘Introduzione all’oscuro’, ‘Autoritratto della notte’ e ‘La perfezione di uno spirito sottile’.

L’indomani ancora lo Sciarrino cameristico, alternato a brani di Isabel Mundry e Beat Furrer, con l’Ensemble ‘Recherche’ ed il soprano Petra Hoffmann, nell’Aula magna dell’Università.

Per finire, il 16, al Mozarteum, alcuni brani pianistici, (Nicolas Hodges, pianoforte) ed il già noto ‘Quaderno di strada’: 12 canti ed un proverbio per baritono e gruppo strumentale (Klangforum Wien, direttore Hengelbrock, baritono Otto Katzameier). ■

In occasione della prima mondiale

12 Madrigali, perché oggi

di Salvatore Sciarrino

Immaginate un compositore che, quasi a metà del suo cammino, senta l’esigenza di un nuovo stile di canto. In quel tempo la voce compariva occasionalmente, così gli sembrava, quasi marginale nel panorama musicale contemporaneo, e ciò valeva pure per lui, per i propri lavori. Ma già nel risveglio della coscienza si celava il seme di un progetto estetico non privo di coraggio. Mancanza di canto equivale a sentire un vuoto di presenza umana protagonista. Si poneva dunque una questione impossibile da eludere, una questione di identità e alienazione. Come andare incontro a uno stile, se non esiste ancora? Dobbiamo costruirlo, anzi inventarlo. Uno stile non si sogna, non sarebbe sufficiente; esso va realizzato man mano nel comporre, umilmente e ambiziosamente. Bisogna indagare fra le infinite possibilità che il linguaggio, combinatorio per essenza, ci offre. Poi: verificarne i risultati, opera dietro opera. In quest’impresa mi sono messo più di venticinque anni

fa. Dovevo però liberarmi subito degli automatismi compositivi correnti, derivati direttamente o indirettamente sia dalla tradizione antica sia da quella attuale. Liberarmi, al fine di evitare indifferenza e banalità; nuova espressione infatti vuol dire oltrepassare, bucare tutto ciò.

Fra le mie carte ho trovato, a proposito di canto, lo scritto seguente.

“L’unione misteriosa e potente fra il suono e la parola. Parola e suono, suono e parola: questo è cantare. Per inventare un canto non basta soltanto comporre per voce. Necessario prima pulire la mente, rendere trasparenti gli stessi intervalli attraverso cui è passata tutta la musica del mondo, montagne di canzoni, insomma ciò che costituisce la gigantesca discarica entro cui viviamo. L’ecologia è il nascere di una coscienza, per agire nel rinnovarsi. E dunque ecologia del suono vuol dire certo tornare al silenzio, ma specialmente

ritrovare un'espressione senza aridità e senza retorica. Quando la voce si è affidata al silenzio, non resta che bocca, cavità, saliva. Le labbra dischiuse, confine di un vuoto oscuro, della sete e della fame".

(2005)

La corporeità, cui nelle ultime righe si fa cenno, può introdurci dritto alla particolare drammaturgia che questa musica vuole innescare.

Vi sono versi caratteristici della specie umana che si prestano ad essere assunti nel canto perché già di natura sonora ed elaborati, come il lamento genericamente inteso; oppure il pianto, che un'ambigua distanza separa dal riso (un caso esemplare offre la mia opera Perseo e Andromeda, dove sull'articolazione del singhiozzare si configura l'intero finale).

A differenza di altri compositori, a me interessa mettere l'ascoltatore al centro del percepire, circondarlo di inequivocabili segnali di comportamento. Produrre cioè le condizioni in cui la mente di chi ascolta si attivi e cominci a produrre a sua volta immagini di immediatezza irresistibile.

Se non ora, quando?

Se non qui, dove?

Se non tu, chi?

Questo dice la mia musica a chi l'ascolta. Dice un incontro e un invito: apri la mente, prendi coscienza. O semplicemente: seguimi.

Io conduco l'ascoltatore dentro la musica, per stimolarlo con eventi minuscoli. Essi attirano la sua attenzione, possiedono una certa periodicità irregolare e sospesa che desta in ciascuno l'illusione di un ambiente vitale.

È un'innovazione prospettica radicale, poiché coinvolge alcuni codici profondi della percezione, conferisce

all'ascoltatore un ruolo diverso, di spettatore: non più testimone ma partecipe di qualcosa che lo tocca direttamente.

Un taglio di luce che acceca, e noi siamo lì presenti alla scena di musica; se poi comincia la tragedia, assistiamo a episodi tesi, a fatti di sangue, e il nostro esserci è ancora più esposto e sensibile.

La volontà di rompere lo schermo che abitualmente separa l'opera d'arte dalla vita è non a caso l'aspetto che può rendere problematica per alcuni la mia musica. Lungo i momenti di una produzione compatta e conseguente, ho operato attraverso gli anni una drastica riduzione di tutto il superfluo, grazie a un gioco di stasi, di ombre e luci sonore, la scena viene stretta attorno a figure, a visi e a oggetti essenziali, costringendo lo spettatore al nocciolo degli eventi. Pensiamo per analogia al primo piano cinematografico, con la consapevolezza tuttavia che in teatro non esiste alcuno zoom se non psicologico.

Tra i personaggi si svolgono strani dialoghi non dialoghi, esasperati da pause. Cade nel vuoto la domanda, senza un'eco. Avanzando nel silenzio restiamo smarriti, non passa il tempo eppure dimentichiamo; a nostra volta ci chiediamo se mai veramente quelle parole furono pronunciate, vorremmo mai fossero state. Implacabile, il ripetersi della domanda diventa insostenibile. E quando giunge la risposta, essa suona brusca, inaspettata; la gamma ansiosa di

emozioni ha già corrugato le pieghe della nostra mente.

A noi, allo spettatore sembra ora di cogliere intrecci fulminei di sguardi, il rumore di un sopracciglio che si inarca, reciproco serrarsi degli occhi, sospendersi di labbra socchiuse.

Una drammaturgia implicita alla musica. Più che

SALZBURG FESTSPIELE 2008: 26 LUGLIO – 31 AGOSTO 2008

Il binomio 'Amore-Morte', come abbiamo detto, è il tema che accomuna l'intera programmazione del festival mozartiano 2008; e perciò opere, concerti, teatro, in differenti modi, a quel soggetto fanno evidente riferimento. Don Giovanni, Otello, Romeo e Giuletta, Il castello del duca Barbablù; come, d'altro canto, anche Flauto magico, Rusalka indagano da diverse angolazioni l'intreccio fra la vitalità della passione amorosa e la nera, traumatica fine della morte. E i concerti? Anche i concerti non sono esenti da quell'influenza, a cominciare da Schubert e Bartok che, nella programmazione 2008, hanno un posto di rilievo.

Si comincia il 27 luglio, con il Don Giovanni (repliche per tutto agosto), nuovo allestimento, con la regia di Claus Guth, e la direzione di Bertrand de Billy, bella compagnia di canto (Christopher Maltman, Erwin Schott, Annette Dasch, Dorothea Roschmann; Wiener Philharmoniker). Dal 5 agosto l'atteso Otello diretto da Muti, che, a dicembre, sbarcherà all'Opera di Roma, primo titolo nella triennale collaborazione del celebre direttore con il teatro italiano; chiuderà la sezione operistica il Flauto magico, affidato a Muti, la cui ultima replica è prevista per il 30 agosto.

I Wiener restano l'orchestra residente del festival, i Berliner faranno la loro consueta puntatina, ma anche quest'anno due orchestre sono protagoniste di numerosi programmi, l'Orchestra di Cleveland, con il suo direttore Franz Welser-Most (a loro sarà affidata anche la Rusalka di Dvorak), e la formidabile Orchestra giovanile venezuelana 'Simon Bolivar' che sbarcherà a Salisburgo per la prima volta, guidata dal suo direttore il giovane Dudamel e accompagnata dal suo santo protettore e fondatore, Antonio Abreu. Concerti e lezioni pubbliche dal 22 al 29 agosto. Ai Berliner, guidati da Rattle, l'onore di chiudere il festival il 31 agosto. Messiaen (Turangalila-Symphonie) e Wagner in programma.

www.salzburgerfestspiele.at , info@salzburgfestival.at

rappresentata, spesso soltanto indotta nei silenzi d'attesa, tra una frase e l'altra.

È singolare che un'identica definizione possa servire sia per gli elementi musicali come per i personaggi di teatro. La voce che da giovane avevo immaginato per il mio universo sonoro era parente alle tecniche tradizionalmente diffuse in varie zone del mondo, in particolare India e Mongolia, come avrei scoperto in seguito.

I miei non erano pezzi orientalistici, bensì nascevano dalle possibilità della voce naturale. Oscillazioni ampie a gola libera, suoni multifonici, colpi di glottide: esigevo dai nostri cantanti un salto impraticabile, un controllo dell'organo vocale fuori dalle consuetudini, troppo lontano dalle aule del conservatorio.

Anche per questo si fece sentire l'esigenza di mutare il trattamento della voce, restringendo la ricerca entro i limiti della tradizione europea, confrontandomi con potenzialità assai concrete. Quindi ho smesso di piegare a suoni inconsueti la voce; la prendo così com'è disponibile oggi, ma con altre articolazioni: la rendo inaudita per mezzo di un nuovo lessico.

Ecco gli elementi principali che vengono a ricostituire il mio universo vocale. Per il canto lirico:

- messa di voce, tensione verso un'acme da cui balena un vocalizzo o un movimento (articolazioni simili esistono nel mondo degli uccelli)

- scivolamenti di suono, talvolta uniti in cantilene di portamenti (comuni nella musica etnica).

Per la recitazione:

- scivolamenti microtonali di parole assai rapide.

Esclusivamente cantate, inducono l'impressione non

temperata tipica del parlato.

Le strutture che oggi affido alla voce sono organiche, non minerali. Elementi di una monodia assoluta, senz'armonia, i cui intervalli vengono generati geometricamente e relazionati in base alla loro identità riconoscibile.

La ricercata mancanza di accordi (sono la colla che tiene insieme ogni genere di musica) è specifica conseguenza di una mia rigorosa scelta di linguaggio: una musica nello spazio intorno a noi, come un sistema gravitazionale, tridimensionale e non piatto, a formare un ambiente vitale di cui registriamo la presenza.

12 Madrigali, remoti da qualsiasi operazione di recupero e tuttavia non estranei a una visione storica, costituiscono un ulteriore passo necessario; è progressivo il disvelamento di una nuova vocalità. A questo ciclo vorrei accostare un secondo libro, dove testi più ampi vengano divisi fra diversi pezzi. La moltiplicazione delle voci, entro un ambito strettamente monodico, lascia fiorire una sorta di cerchio sapienziale o responsoriale. Distribuzione e rimbalzo del testo divengono significativi, quasi che il soggetto poetico si rifrangesse in un gruppo di esseri, ricettori e attori di

stupore dinanzi allo spettacolo della natura.

La folgorazione verbale degli haiku, immessa in brani musicali di meno esili proporzioni, lascia che i versi ruotino su se stessi e il senso si capovolga. Ogni parola entra infatti in contatto con l'altra, anche lontana, trovando nuove immagini, cortocircuiti. ■

(Per gentile concessione dell'autore. Si ringrazia il Salzburg Festspiele cui questa presentazione è destinata)



Olivier Messiaen a cento anni dalla nascita

Uno sguardo sull'Aldilà

L'inattualità ed indipendenza del veggente cattolico Messiaen. Ed il suo stimolo sulle giovani generazioni della musica europea .

di Raffaele Pozzi



Nel suo *De Baudelaire au Surrealisme*, che può considerarsi tra i classici più illuminanti della critica letteraria del Novecento, lo studioso ginevrino Marcel Raymond pone *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire quale fonte primaria della poesia contemporanea francese e individua due strade maestre che da quella superba raccolta avrebbero avuto origine: «Una prima vena, quella degli *artisti*, condurrà da Baudelaire a Mallarmé e poi a Valéry; un'altra, quella dei *veggenti*, andrà da Baudelaire a Rimbaud e poi agli ultimi venuti tra i cercatori d'avventure». Se si tenta oggi una prima valutazione e una collocazione culturale più ampia della vicenda creativa di Olivier Messiaen, si dovrà convenire che la sua cruciale funzione di stimolo sulle generazioni più giovani della musica europea risiede, paradossalmente, in un'avventura poetica "inattuale" e indipendente. Ad analizzare infatti le fonti musicali e culturali del suo comporre, si dovrà assegnare a Messiaen, nato ad Avignone il 10 dicembre 1908, un posto, singolare e privo di qualsiasi reale seguito "scolastico", in quella strada di *veggenti* che attraverso Rimbaud risale fino a Baudelaire; una strada per di più innestata sulla vena maestra, per lui non meno forte e significativa,

della cultura cattolica francese che da Claudel e Péguy prosegue il cammino di Hugo e Lamartine. Considerando i suoi esordi, appare chiarissimo come *Le Banquet Céleste*, per organo e i *Préludes*, per pianoforte, del biennio 1928-1929, tradiscano influenze debussiane sulle quali non debbono però crearsi equivoci. Per Messiaen, Debussy non è il compositore di quintessenze della ragione; è piuttosto il musicista del suono-colore, il maestro di un linguaggio che si approssima alla complessità dei fenomeni naturali in virtù della loro «divina libertà ritmica». Un'indicazione peraltro giungeva dallo stesso insegnante di Messiaen, Paul Dukas, che era solito raccomandare ai suoi allievi di composizione di «lavorare nel complesso e non nel complicato». Per chi si incontri infatti con la musica di Messiaen o per chi abbia avuto esperienza dei suoi noti corsi di analisi, considerare la sua attività compositiva a prescindere dalle componenti metalinguistiche di essa e dalla ricerca simbolica che le dà forma, è impresa che non restituisce un'immagine integrale della creatività del compositore. L'attrazione per il canto gregoriano, per la ritmica greca antica, per i ritmi indiani, non dà luogo in Messiaen ad un'appropriazione astratta di strutture musicali, bensì ne

esalta, interpreta, trasforma le connotazioni simboliche. A proposito dei ritmi indiani contenuti nel *Sangîtaratnâkara* (trattato del Sârngadeva del XIII sec.), egli stesso dirà: «Ho studiato a lungo i centoventi *deci-tâla* che sono riuniti un po' in disordine dal Sârngadeva, così a lungo che ho finito per scoprire le differenti regole ritmiche che ne derivano, così come i simboli religiosi, filosofici e cosmici che vi sono contenuti».

Non a caso gli elementi più originali e personali delle sue prime opere orchestrali - le «meditazioni» conclusive de *Les Offrandes oubliées* e *L'Ascension*, scritte nei primi anni Trenta - dilatano in modo estenuante la percezione temporale, giacché si potrebbe dire, citando Dante, «trasumanar significar per verba non si poria» e la musica, come ama sottolineare Messiaen, può prepararci a questo «salto fuori del Tempo» come «immagine, come riflesso, come simbolo». In questo senso le immagini delle Sacre Scritture, le terribili verità della fede cattolica, sono *fonti* che non possono essere espunte *sic et simpliciter* dall'orizzonte di Messiaen; e per quanto ingenuo si voglia considerare il teologismo del compositore, non per questo se ne può eliminare il carattere di reale *fonte* del suo comporre.

Da *La Nativité du Seigneur*, ciclo per organo del 1935, ai capolavori della prima metà degli anni Quaranta - *Quatuor pour la Fin du Temps*, per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* per pianoforte - il compositore sembra orientare la sua ricerca verso l'acquisizione di un linguaggio la cui immanente coerenza non azzeri, ma al contrario esalti, il potere di evocazione simbolica della musica. Questa ricerca lo spinge a sondare, con i nuovi mezzi acquisiti, la dimensione dell'amore umano, a cui dedicherà nella seconda metà dei cruciali anni Quaranta la sua nota «Trilogia di Tristano», come lui stesso la definirà:

Harawi, per voce e pianoforte, la *Turangalîla-Symphonie*, per orchestra, i *Cinq Rechants* per coro a cappella. Per richiamare insomma il titolo del suo noto breve trattato teorico, *Technique de mon langage musical*, la tecnica non può costituirsi come momento autonomo se non in senso didattico o provvisorio-sperimentale. Dalla rimozione non casuale di questo nucleo essenziale del comporre «globale» di Olivier Messiaen, operata dalle avanguardie del dopoguerra, è nato il fraintendimento delle ricerche da lui condotte nei primi anni Cinquanta; ricerche legate a composizioni come i *Quatre Etudes de Rythme* per pianoforte o il *Livre d'Orgue* per organo.

L'esplorazione dell'universo seriale, infatti, è per il compositore un'ulteriore ricerca di immagini, di simboli più astratti, in una direzione che si potrebbe definire pitagorica, nel tentativo di penetrare quella che Paul Claudel aveva chiamato la stupefacente «*immense octave de la Création*». La palingenesi musicale che Stockhausen lesse nei *Modes de valeurs et d'intensités* per pianoforte - che innalzò Messiaen al pulpito di antesignano del serialismo integrale - è una fuorviante forzatura critica, anche se significativa sul piano storico, partorita negli ambienti della *neue Musik*. I «modi», sottoposti ad una particolare manipolazione certamente predeterminata - e non le «serie», si noti bene - di altezze, durate, intensità,

attacchi che Messiaen usa nel secondo dei suoi *Etudes de Rythme* sono per il compositore un'esplorazione sperimentale di tipo coloristico: essi riconducono dunque al rapporto suono-colore, che tanta importanza ricopre nel suo *iter* creativo, e non alla furia iconoclasta del *côté darmstadtiano*. Ciò che Boulez, Stockhausen e i serialisti lessero con equivoca parzialità in Messiaen fu dunque una via di radicale azzeramento che per il più anziano compositore della «coloratissima» *Turangalîla-Symphonie* era in realtà un rinnovamento sperimentale del proprio immaginario.

E' in questa direzione e con l'irriducibile desiderio di misurarsi con un archetipo sonoro naturale che Messiaen studia, raccoglie e accoglie nelle sue opere, con approccio di tipo bartókiano, il canto degli uccelli. Con gli anni Cinquanta - da *La merle noir*, per flauto e pianoforte, al *Réveil des oiseaux* per pianoforte e orchestra - il compositore francese si aggira, si rifugia e cerca con ostinazione nella complessità sonora della natura, consolazione a tragiche vicende personali e nuova fonte di ispirazione creativa; memore forse delle delusioni del debussiano Monsieur Croche: «I musicisti ascoltano soltanto la musica scritta da abili mani; mai quella che è iscritta nella natura».

Sarà nel decennio successivo, aperto da *Chronochromie*, per orchestra del 1960, che queste ricerche avrebbero cominciato a dare vita ai momenti di sintesi che caratterizzano l'ultima produzione di Messiaen. Si pensi al *japonisme* di *Sept Haïkai* per pianoforte e orchestra - che tocca il mito dell'Oriente a cui il compositore è sensibile e che ancora una volta riporta alle matrici simboliste della sua cultura - e a *Et expecto resurrectionem mortuorum*, partitura che fa vibrare invece la corda neobarocca, di retorica eloquenza, della sua ispirazione.

Con una simile sintesi non priva di un eclettismo ben dominato, con la certezza di aver ampliato la propria tavolozza, Messiaen sembra orientarsi verso una dilatazione sempre maggiore di durate, di strutture formali, di organico delle sue opere.

Inaugura questa tendenza la *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, per coro e orchestra, la proseguono le tomistiche *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, per organo, entrambe terminate nel 1969. Poi, fino al 1983, due soli lavori, grandi lavori: *Des Canyons aux Etoiles* per orchestra, e gli otto lunghi anni di elaborazione, a partire dal 1975, della gigantesca opera teatrale *Saint François d'Assise*, dedicata ad un santo che il compositore sente particolarmente vicino alla figura di Cristo, il santo delle stimmate, il santo che esalta la povertà, ammira la natura, parla agli uccelli.

In questa dilatazione su scala monumentale, in questa evocazione di un kantiano senso del sublime accolto e amplificato dall'estetica romantica - corda sensibile per un compositore che ha fissato la sua dimora più intima, privata, infine la sua tomba ai piedi dei grandiosi, «berlioziani» panorami alpini del Delfinato - confluiscono gli elementi linguistici sperimentati in una produzione di cinquant'anni.

Per quanto possa apparire paradossale a chi dà ancora



credito al *cliché* critico di Messiaen «padre della serialità», dietro il *Saint François d'Assise*, il cui libretto venne steso dal compositore, troviamo la concezione del *Wort-Ton Drama* di Wagner e il *Pelléas et Mélisande* di Debussy più che avventure radicali dell'avanguardia. A prescindere dal giudizio di valore sull'opera, che non ha mancato di suscitare pareri controversi, il *Saint François d'Assise* rappresenta indubbiamente una monumentale sintesi spirituale e musicale. In coerente sintonia con questo orientamento si sviluppa il mondo espressivo delle ultime opere del compositore: il *Livre du Saint Sacrement*, gigantesco ciclo per organo del 1984, *Un vitrail, des oiseaux*, per pianoforte e orchestra, del 1986, *Eclairs sur l'Au-delà*, partitura terminata nel 1991, poco prima della morte del compositore avvenuta il 28 aprile 1992. L'opera di Messiaen presenta, ad uno sguardo d'insieme, aspetti molteplici ma una sostanziale unità complessiva. Anche la ricerca del suono-colore, particolarmente accentuata nell'ultima fase creativa, a ben vedere risale a quegli otto giovanili *Préludes* per pianoforte che ci permettono di radicare il percorso del musicista nel fertile humus postromantico e simbolista.

Tutti i punti di riferimento di questo isolato poeta visionario, di questo grande didatta senza scuola - che ha ospitato nei suoi corsi Boulez, Stockhausen, Xenakis ma anche Benjamin, Grisey, Murail e altri - ci riportano infatti alle radici profonde e lontane della contemporaneità.

Il *dérèglement* sinestetico ci riconduce al capostipite dei visionari, Arthur Rimbaud, con la sua ricerca del colore delle vocali, e, oltre, alle *correspondances* di Baudelaire. Non è poi certo un caso che sia profondo il legame tra Paul Claudel, figura culturalmente assai prossima a

Messiaen, e Rimbaud: come trascendere infatti il reale se non attraverso una veggenza liberata?

Ha ben ragione d'altra parte Messiaen quando sostiene che la lettura dei poeti surrealisti, in particolare Pierre Reverdy, è stata per lui importante; essa torna alla decisiva scoperta di Claudel nell'incontro con Rimbaud: liberare lo spirito significa liberare il linguaggio. Alla liberazione dello spirito puntano i mezzi della poesia di Claudel e della musica di Messiaen, in una prospettiva religiosa indissolubilmente legata alla poetica artistica. L'inattualità di Messiaen si rovescia dunque nella sua profonda, storica attualità: egli si colloca infatti nella grande tradizione della cultura cattolica che da Lamartine e Victor Hugo, fino a Claudel e Péguy, percorre l'Ottocento e il Novecento in Francia. Tale collocazione si radica nel presente attraverso un'apertura a tutte quelle "tecniche" visionarie simbolistico-surrealiste in grado di rappresentare il metafisico e di rispecchiarlo.

Nato in un secolo che ha visto il trionfo della città e della sua cultura, Messiaen oppone ad essa una mitologia archetipica della natura, esalta l'esteticità e il potenziale liturgico del canto gregoriano, le amate vetrate gotiche che filtrano la colorata luce divina. Contrariamente al suo grande coetaneo Elliott Carter, egli indaga la dimensione dell'essere anziché quella del divenire e la sua musica rappresenta paradossi affascinanti: la mimesi del tempo divino attraverso il tempo umano, la ricerca dell'estasi attraverso la sensualità, da lui sempre negata ma incancellabile, della musica. ■

*Raffaele Pozzi è autore del volume:

Olivier Messiaen. *Il suono dell'estasi. Dal Banquet Céleste alla Turangalila-Symphonie.*

LIM 2002. Ristampa 2007

10

Extrait de la "FÊTE DES BELLES EAUX"
pour quatre Ondes Martenot

Cet ouvrage, encore inédit, a été commandé à l'auteur pour servir de commentaire musical à l'une des "Fêtes des eaux et de la lumière" qui se dérouleront sur la Seine, pendant l'Exposition de 1937.

Olivier MESSIAEN (Paris)

Très lent et rêveur (joué au rhaps, au style "onde")

Copyright 1938 by Olivier Messiaen (Paris)

11

Una festa sulle acque della Senna

La *Fête des belles eaux*, per 6 Onde Martenot, fu composta da Olivier Messiaen nel 1937 per l'Esposizione Universale di Parigi e venne eseguita in quell'occasione sulle rive della Senna. Per questo spettacolo audiovisivo *en plein air* Messiaen usò per la prima volta un sestetto di Onde Martenot, uno strumento che egli inserirà successivamente anche in sue opere di rilievo quali le *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) per coro e orchestra e nella *Turangalila-Symphonie* (1948) per orchestra. La partitura dell'opera, della durata di 32' ca., è rimasta per lungo inedita. E' composta da otto sezioni. Nell'esempio pubblicato su queste pagine, ripreso dalla *Revue Internationale de Musique*, si riproduce parte della quarta sezione, per sole 4 Onde Martenot, basata su una melodia lenta ed estatica che Messiaen avrebbe usato alcuni anni dopo nella *Louange à l'Eternité de Jésus*, il quinto movimento, per violoncello

e pianoforte, del suo *Quatuor pour la Fin du Temps*. La composizione celebra il tema dell'acqua, tema notoriamente caro a Debussy, Ravel e a tutto l'impressionismo e simbolismo francesi, come forza travolgente e guizzante nelle sezioni di andamento veloce, come forza placida e statica nelle sezioni più lente e contemplative.

Oltre ai riferimenti musicali, il richiamo simbolico-religioso è centrale nella *Fête des belles eaux*. Messiaen si collega al significato dell'acqua nella tradizione giudaico-cristiana. L'acqua è infatti presenza distruttrice e salvatrice (Diluvio Universale, Passaggio del Mar Rosso), mezzo di purificazione e iniziazione (il Battesimo), viatico di grazia e di eternità secondo le parole di Cristo, che egli cita, dal Vangelo secondo Giovanni: «L'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna» (Giovanni, 4, 14).

R. P.

La situazione attuale della musica in Italia

Invitato ad illustrare ai lettori della Revue Internationale de Musique la situazione musicale del suo paese, così Alfredo Casella la fotografava, nel 1938. La relazione di Casella era inserita in una panoramica sulla situazione musicale dei più importanti paesi del mondo.

di Alfredo Casella

La concezione fascista dello Stato totalitario e corporativo, che si riflette anche nel campo dell'organizzazione musicale, ha dato luogo, nel giro di pochi anni, ad un vasto lavoro di coordinamento esercitato nel campo lirico come in quello sinfonico e cameristico. L'intera attività musicale è in effetti controllata oggi da una Direzione Generale del Teatro, alle dirette dipendenze del Ministero della Cultura Popolare (già Ministero della Propaganda), e conta al vertice un personaggio di rilievo, il dr. Nicola De Pirro. Così l'attività dei grandi teatri lirici, ma anche di quelli di minore importanza dipende, per qualunque scelta anche minima (scelta delle opere da rappresentarsi e degli artisti: interpreti, registi, scenografi ecc.) da tale Direzione. I principali teatri, cioè il Teatro Reale di Roma, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Teatro Comunale di Firenze, la Fenice di Venezia, il Carlo Felice di Genova e il Verdi di Trieste, eretti in 'enti autonomi', hanno una costituzione finanziaria che li mette al riparo da ogni eventualità. D'altro canto, l'attività della Direzione si esercita altresì attraverso una attenta e illuminata ripartizione fra questi teatri di cantanti, direttori, come anche attraverso scambi di scenografie, in maniera da ridurre il più possibile le spese di gestione. I teatri meno importanti, quelli di provincia, hanno stagioni molto più brevi, ma anch'essi sono sovvenzionati dallo Stato, a condizione che presentino in ogni stagione una, due o tre opere nuove, a seconda dell'entità della sovvenzione. Negli ultimi due anni hanno preso piede anche gli spettacoli all'aperto, ed è probabile che questa forma di teatro lirico si svilupperà enormemente negli anni a venire.

Le stagioni degli Enti Autonomi vanno da due mesi (Firenze) e a sei (Roma e Milano). Il livello delle rappresentazioni è generalmente molto elevato, sia dal punto di vista dei cantanti e del direttore d'orchestra, che da quello del coro e dell'orchestra.

Per le scenografie, da anni s'è presa la bella iniziativa di affidarne la maggior parte a pittori di grande valore e

di tendenze stilistiche spesso assai moderne (in questo campo Firenze è all'avanguardia). Il repertorio di questi teatri è, in prevalenza, nazionale, e perciò lascia poco spazio al movimento lirico contemporaneo straniero, che da noi è quasi sconosciuto, ma anche al repertorio del passato di cui si conosce solo qualche raro capolavoro. E' una lacuna culturale della nostra vita teatrale che un giorno o l'altro occorrerà colmare.

Ma ora, dobbiamo constatare che Mozart, assai poco familiare al nostro pubblico teatrale, comincia oggi a penetrare lentamente dappertutto e ad ottenere un grande successo, cosa che non può che rallegrare tutti i veri musicisti.

La vita concertistica italiana è in grande sviluppo e - occorre dirlo - anche in grande espansione. L'Italia conta oggi orchestre di prim'ordine: l'Orchestra dell'Augusteo di Roma e quella 'Stabile' di Firenze, le Orchestre dell'EIAR (Radio) di Roma e Torino e, infine, quelle di Napoli e Bologna. L'organizzazione dell'Orchestra dell'Augusteo (di Roma, creatura personale del Conte di San Martino) è senz'altro fra le più solide ed interessanti d'Europa: quest'orchestra lavora in pratica undici mesi l'anno, offre in media due concerti a settimana, preparandosi con cinque ore di prove giornaliere. L'Orchestra ha appuntamenti fissi ed esercita esclusivamente attività sinfonica. L'organizzazione è oggi sostenuta fortemente dalla Radio, i cui abbonati versano una lira di contributo per l'Augusteo, di modo che quest'anno la sovvenzione che di fatto andrà all'orchestra romana sarà di 800.000 lire (in totale l'Augusteo beneficia ogni anno di un finanziamento che supera i 2.000.000 di lire).

Il repertorio dei rispettivi concerti sinfonici - a differenza di ciò che accade in campo lirico - è assai ricco e 'à la page', per quel che riguarda il movimento musicale contemporaneo. Vi sono regolarmente invitati i più grandi direttori d'orchestra, e, di conseguenza, il pubblico di tali concerti vanta oggi una cultura eccellente e profonda. Accanto a questa intensissima attività sinfonica, agiscono

in Italia una centinaia circa di società per la musica da camera che ricevono, complessivamente, dalla Direzione Generale del Teatro una sovvenzione di un milione di lire circa, e che assicurano al paese una attività musicale abbastanza soddisfacente nell'insieme, anche se è auspicabile che nei programmi cameristici vi sia una più forte presenza della musica contemporanea italiana e soprattutto straniera.

Va registrato, dunque, in tale settore della nostra vita musicale come anche in altri, un serio sforzo, che è ancor più apprezzabile se si pensa che la rinascita della musica pura (cioè non teatrale) in Italia data da appena trent'anni.

Esistono poi in Italia alcune istituzioni speciali ma ugualmente coordinate fra loro per evitare una inutile concorrenza: una, la più celebre, è il Maggio Musicale Fiorentino, consacrata sia all'arte lirica e drammatica che a quella sinfonica e alla cameristica, e vanta una complessa organizzazione a carattere culturale, consacrata quasi esclusivamente a certi capolavori del passato ed a novità contemporanee; tale istituzione (la cui anima è Mario Labroca) s'è imposta in appena due anni all'ammirazione del mondo intero per la perfezione delle sue rappresentazioni e delle esecuzioni e per l'originalità dello spirito che la anima. Oltre il Maggio c'è anche il Festival di Musica contemporanea

che si svolge di settembre a Venezia e che, quest'anno, lo organizzerà l'Ente Autonomo La Fenice di Venezia, meglio il suo giovane Sovrintendente, Goffredo Petrassi. L'anno scorso, a Perugia, è sorta un'altra istituzione che organizzerà, in autunno, un festival di musica sacra: la Sagra Musicale dell'Umbria.

Quanto alle reazioni del pubblico italiano verso la musica contemporanea, va distinto nettamente il pubblico dei teatri da quello dei concerti. Il primo è di gran lunga meno educato del secondo e non nasconde affatto la sua estrema diffidenza verso la musica che esce dai sentieri della tradizione (o quanto meno di ciò che si crede essere la tradizione). Il pubblico dei concerti, al contrario, (in

particolar modo quello dell'Augusteo) accetta buona parte delle novità contemporanee. E' necessario osservare che esso, dopo una iniziale resistenza, non lesina di manifestare la sua ammirazione a personalità di primo piano: Strawinsky, Prokofieff, Bartok, Hindemith, Berg, Bloch, Schostakowitch, ecc., ma allo stesso come esso faccia fatica a simpatizzare con figure di secondo piano. La musica di Schoenberg è estremamente difficile a trovare accoglienza da noi e il pubblico ha mostrato fino ad ora una vera avversione che, secondo me, non si tramuterà mai in vero amore. I compositori italiani

di tendenza più avanzata hanno un'accoglienza mista, essendo il pubblico diviso fra ammiratori ed oppositori, e gli uni e gli altri ugualmente divisi fra indecisi e convinti. Ma occorre riconoscere che gli ammiratori aumentano di numero ogni anno mentre gli oppositori di un tempo tendono a poco a poco ad essere nient'altro che un ricordo.

Se consideriamo la politica musicale del Regime (cioè tutto ciò che esula dal campo dell'organizzazione e che può essere interpretato come una presa di posizione estetica dello Stato a favore o contro una determinata tendenza), occorre riconoscere che fino a questo momento quanto meno, la politica che il nostro

Regime ha seguito è stata quella di incoraggiare la musica con ogni mezzo e di facilitarne l'incremento e la stessa esistenza, ma anche quella di concedere agli artisti una totale libertà di creazione.

Non sono però mancati in questi ultimi anni tentativi di pressione sul Regime allo scopo di fargli assumere una posizione di aperta ostilità verso qualunque modernità (in questo momento stiamo assistendo ad una violenta campagna che avrebbe per obiettivo quello di portare l'Italia ad assumere, nei riguardi delle tendenze più vive, le stesse disposizioni draconiane che si sono assunte da cinque anni a questa parte in Germania). Ma va aggiunto che fino a questo momento tali tentativi sono risultati



lettera morta, e la politica fascista nei confronti dell'arte è rimasta invariata. C'è da augurarsi che lo sia per sempre. Sull'azione del Sindacato dei musicisti, c'è poco da dire, dato che ha potuto esercitare una influenza assai relativa sulla vita musicale della nazione. Ma va anche detto che il Sindacato ha saputo organizzare - negli ultimi anni - delle Esposizioni regionali e nazionali di musica italiana contemporanea, che hanno fatto conoscere - a canto ad inevitabili mediocrità- un buon numero di opere nuove di grande interesse.

Queste note, per quanto brevio e sommarie, possono offrire una idea sufficiente della vita musicale che anima oggi con grande fervore la nostra nazione, vita musicale nella quale l'intervento del Regime Fascista si è esercitato con grande attenzione ottenendo risultati lusinghieri. Abbandoniamo ora il settore dell'organizzazione per entrare in quello della creazione e dell'interpretazione. Sotto il profilo generale la musica italiana contemporanea riflette quella europea, ambedue caratterizzate da una diversità di tendenze talvolta contraddittorie, la qual cosa rende difficile esprimere una opinione sintetica. Da un lato esistono i sopravvissuti dell'epoca romantica, per meglio dire gli ultimi compositori veristi (non è inutile ricordare una volta di più che il movimento verista affonda le sue radici non nell'arte potente e frusta di Verdi, bensì che esso non è poi che una conseguenza del 'naturalismo verista' francese; senza Maupassant, senza Zola e soprattutto senza Carmen, Cavalleria non sarebbe mai nata). Abbiamo poi dei compositori, di cui Respighi è l'esempio più recente, i quali, partiti dall'epigonismo tedesco di Martucci, sono arrivare più tardi ad assimilare i procedimenti impressionisti franco-russi, come anche uno strawinskismo attenuato (del genere Petrouchka). Nel panorama nazionale italiano, incontriamo poi compositori della mia generazione: Alfano, Pizzetti, Malipiero e lo stesso sottoscritto, i quali durante la loro giovinezza hanno subito forti influenze straniere, dalle quali però sono riusciti più tardi a liberarsi, realizzando per la prima volta uno stile musicale italiano ed europeo allo stesso tempo.

Una ulteriore generazione è rappresentata da Labroca, Rieti ed altri, in una linea di tendenza che discende chiaramente da Malipiero e Casella, ma con una fisionomia speciale e molto libera da influenze straniere. C'è infine l'ultima generazione, quella dei giovani, che hanno fra i 25 e 35 anni: Petrassi, Dallapiccola, Salviucci, Nielsen, Rota ecc., i quali partiti a loro volta dall'insegnamento di Malipiero e Casella (mi si scuserà se abuso ora del mio nome, ne sono costretto) ma anche, seppur in maniera più leggera, di Hindemith.

Questi orientamenti si manifestano oggi nel nostro paese, orientamenti che, come ho detto, sono molto differenti fra loro. Aggiungo che il verismo, nel senso di 'estetica' in grado di influire sulla creazione artistica si può considerare oggi come morto. Sopravvive la tendenza respighiana - quella tendenza cioè che si configura come un modernismo moderato e che si esprime soprattutto nella vecchia forma del poema sinfonico nella quale l'influenza franco-russa è ancora abbastanza visibile: la tendenza, abbastanza moderata, ma assai più italiana

per contenuto e materia musicale, di Pizzetti, e infine le tendenze più 'avanzate' (mi sia concesso di usare, provvisoriamente ed in mancanza di uno migliore, questo termine molto sciagurato), di Malipiero e Casella. L'accanita lotta che si sta verificando ora in Italia fra queste diverse tendenze attesta la vitalità della nostra arte; ma è ancora prematuro dire quale di queste tendenze domani vincerà sulle altre (nonostante che domani, come del resto sempre nel corso della storia, la vittoria arriderà allo schieramento più combattivo).

Possiamo anche considerare la nostra situazione generale anche da un'altra angolazione, che ci permetta di raggiungere più rapidamente un'opinione sintetica e definitiva.

L'arte italiana in generale (non solo la musica, ma anche la letteratura, le arti plastiche e l'architettura) si divide oggi in due frazioni ben distinte; da una parte abbiamo l'arte (che naturalmente, rappresenta ancora la maggioranza) di coloro che sono rimasti fedeli alla mentalità provinciale e mediocre dell'Italia anteguerra; mentalità che non riflette per nulla l'ardore eroico e terreno di un Verdi, ma rappresenta al contrario la decadenza del romanticismo giunto alle fievolezze del verismo ed alle degenerazioni di un sentimentalismo piccolo borghese. La frazione opposta (numericamente minoritaria, ma che, al contrario, riunisce le intelligenze più vive del paese) intende realizzare un'arte che sia allo stesso tempo profondamente nazionale (e per questo va alla ricerca delle origini della nostra tradizione in un passato più lontano del secolo scorso) ed europea nel suo apporto alla soluzione dei problemi generali della musica mondiale. Insomma un'arte che ha in animo di raggiungere l'universale attraverso la soluzione del nazionale. Questo è il conflitto che anima oggi la nostra vita artistica e che è oggetto di polemiche di stampa violente e appassionate.

Aggiungerò ancora che, negli ultimi anni, l'Italia sembra manifestare maggiore forza creatrice in campo sinfonico che in quello lirico. Chissà che questo secolo non ci riservi la sorpresa di un'Italia soprattutto sinfonica, in opposizione a quella del secolo passato che per noi rappresentò l'epoca d'oro del 'melodramma'.

Per quanto riguarda il campo dell'interpretazione, posso dire che in Italia si registra, da un po' d'anni, una bella fioritura di giovani esecutori, soprattutto pianisti e violoncellisti, che recano un contributo prezioso alla vita musicale. C'è pure un gran numero di direttori d'orchestra che ci tranquillizzano se pensiamo alla successione dei loro padri. E poi, non possiamo certo dimenticare che un Toscanini - miracolo di eterna giovinezza - è ancora un uomo in piena grazia.

Un'ultima parola, infine, sullo stato della musica in Italia: la musica da noi oggi si fa con la più grande serietà, con uno sforzo di concentrazione affatto pedante ed inutilmente grave, e con un senso di responsabilità che è giusto manifestare verso la nazione che anima ora il nostro popolo di lavoratori. Averlo saputo imporre a ciascuno di noi, è senz'altro il principale titolo di gloria del Regime.

Durissima accusa di un noto musicista bene informato

Critici dei quotidiani? Disonesti

L'intervento che segue, a firma Luigi Dallapiccola, apparve nel 1938, nella medesima Revue Internationale de Musique, che aveva già pubblicato il saggio di Casella. Il compositore italiano fu abbastanza duro con la critica musicale dei giornali.

Ma se fosse vissuto oggi avrebbe mitigato il suo giudizio? Certamente. Perché oggi i critici musicali dei giornali italiani sono tutti preparatissimi ed onesti, e la radio e la televisione italiane, a differenza di quanto accadeva allora, trasmettono molta buona musica per educare il pubblico ed anche per informarlo sullo stato dell'arte.

di Luigi Dallapiccola

Sono contrario, per principio, a considerare l'esistenza di fattori avversi alla vera musica. Esistono, è vero; ma la loro importanza non è mai decisiva. La musica segue il suo corso e nulla può fermarla. Tutto sta ad attendere. La storia è stata in questo senso molto larga di sorprese.

Volendo limitare le mie osservazioni a fatti strettamente 'odierni' dirò che il massimo fattore avverso alla musica è la critica che si fa sui giornali. (So, so benissimo che esiste un dozzina di critici seri e dignitosi, né ho bisogno di essere richiamato all'ordine da alcuno; ma questa dozzina di critici rappresenta sempre l'eccezione). La critica dei quotidiani è affidata troppo spesso a disonesti i quali mancano totalmente di preparazione musicale e che scrivono in un dato modo per entrare nelle buone grazie di una persona o di un gruppo di persone. Da costoro nessun mezzo è considerato illecito. – Si fa passare per buona una esecuzione scandalosa, pur di attribuire all'autore tutte le brutture derivanti da una presentazione insufficiente. (Parlo di esecuzioni di opere regolarmente pubblicate, s'intende... ma quanti critici sanno leggere una partitura? E di quelli che sanno leggere quanti si sobbarcano alla fatica della decifrazione?) Se l'opera ha un successo si cerca di insinuare che il successo fu provocato dagli amici dell'autore. (Ma non c'è proprio nessuno che ricordi come il Cavaliere Cristoforo Gluck ebbe bisogno - è la parola! - degli applausi di Maria Antonietta per salvare una delle 'Ifigenie'?). E non parlerò del critico notoriamente venduto né di quello che stronca un concerto senza praticamente assistervi, unicamente basandosi sulle informazioni avute dagli affiliati del suo clan. Altri poi, con mentalità da impresari, si empiono la bocca di parole come pubblico, masse, ecc.ecc.

Di fronte all'atteggiamento di questi ultimi, che vogliono fare del pubblico una specie di divinità 'la quale premia il bene e punisce il male' non si può fare a meno di sorridere. In un campo dell'arte molto più vicino all'industria di quanto non sia la musica, il cinematografo, si notano di tanto in tanto segni che non possono non

consolare. Il Corriere della Sera del 26 agosto, in un articolo sommamente laudativo a firma Filippo Sacchi sul film 'Le Quai des Brumes' di Marcel Carné, proiettato alla Mostra del cinema di Venezia, si può leggere quanto segue: "E' difficile trovare un altro film che, come questo, faccia di tutto per dispiacere al pubblico".

Si arriverà un giorno anche in musica ad avere critici che considerano il coraggio elemento indispensabile, principalissimo, per fare dell'arte?

In Italia, alcuni mesi or sono, fu presentato un voto al Sindacato Nazionale Musicisti. In esso si proponeva oltre al resto, di eliminare dalla critica giornalistica tutti coloro che non avessero conseguito un diploma di composizione in un Conservatorio e, cosa anche più importante, di licenziare coloro che si sono dedicati alla critica dopo aver tentato inutilmente di fare i compositori.

Non so se fino ad oggi il Sindacato abbia intrapreso i passi necessari per raggiungere quanto il voto esprimeva. Ma è certo che il giorno in cui l'ignoranza e la sua sorella gemella, la presunzione, verranno eliminate dalla stampa quotidiana, il giorno in cui verrà chiusa la bocca agli acidi, ai falliti, agli uomini in malafede, anche il pubblico si sentirà più libero nei suoi giudizi e ritornerà a frequentare i teatri e le sale da concerto con severità e con la mente scevra di quei pregiudizi che oggi in mille modi sembra si vogliano fomentare.

I compositori debbono essere consci della difficoltà delle vie intraprese; dovranno essere armati di molto coraggio e di illimitata fiducia nell'avvenire. Non arrivisti, quindi, ma uomini di fede (L'esempio di Schoenberg non sarà mai abbastanza apprezzato).

Non dubito che se tutte le stazioni radiofoniche trasmettessero annualmente programmi del genere di quelli che vengono presentati dalla British Broadcasting Corporation o dalla Radio di Bruxelles o da quella di Praga (non conosco i programmi americani) anche gli uditori diverrebbero sempre più attenti, più curiosi, in una parola migliori.

Intervista a Michelangelo Lupone

Gran Cassa per Napoleone Bonaparte

Quando la tecnologia va a braccetto con la composizione musicale e le modalità d'ascolto, ed in nome di tale proficuo matrimonio, arriva ad invocare l'attribuzione di un curioso premio istituito dal grande generale e finora mai attribuito.

di Carlo Laurenzi



Una delle tecniche di controllo delle altezze sul Feed-drum. E' visibile l'oscillazione della membrana sotto le dita dell'interprete.

La storia del Centro Ricerche Musicali di Roma (CRM), fondato nel 1998 e diretto da Michelangelo Lupone e Laura Bianchini, è legata a doppio filo a quella della evoluzione della Musica Elettronica in Italia, anche sotto il profilo didattico, e all'intensa attività di respiro internazionale che questo

Centro porta avanti dal 1989. Il centro ha realizzato concerti speciali, installazioni sonore d'arte, ed ha assai spesso collaborato con artisti di altre discipline, architetti. Ogni nuova realizzazione, dalla composizione all'esecuzione al progetto delle relative modalità d'ascolto è stata sempre preceduta da un periodo di studio, di

ricerca e sperimentazione che l'equipe scientifica, diretta dal fisico Lorenzo Seno, ha realizzato in stretta connessione con i musicisti del Centro.

La realizzazione più recente del CRM, a firma Michelangelo Lupone, dal titolo: "Gran Cassa", per Feed-drum e live electronics, è stata presentata all'Auditorium di Roma, all'INA - Radio France di Parigi, ed ai Festival di Musica Contemporanea di Ginevra e Perpignan, ha avuto sempre un impatto emozionale sul pubblico fortissimo, ma ha suscitato anche molta curiosità negli addetti ai lavori per lo strumento e la tecnica esecutiva utilizzata.

- A Michelangelo Lupone chiediamo di raccontarci com'è nata l'opera 'Gran Cassa', e come è arrivato a concepire il 'Feed-drum'.

L'amore per gli strumenti d'orchestra mi accompagna da sempre, perchè gli strumenti veicolano le idee musicali, e danno corpo materiale e finito all'espressione delle emozioni. Nel caso di 'Gran Cassa', l'opera e lo strumento sono frutto di una stessa intuizione e necessità creative. E lo studio degli strumenti, dal punto di vista tecnico e acustico, rientra fra gli interessi consueti del compositore, che oggi ha - se vuole - maggiori possibilità per approfondire l'organologia e sfruttare in modo adeguato le caratteristiche di eccitazione e risonanza di uno strumento. In diverse opere ho applicato i risultati innovativi usciti dallo studio e dalla ricerca; i miei quartetti per archi 'Corda di metallo', per il Kronos Quartet, e il successivo 'Contrapunctus o Rete', per orchestra. Oltre che i brani per percussioni, hanno contribuito ad estendere alcune possibilità esecutive, con tecniche che sfruttano 'parziali': termine scientifico che serve a definire tutte le componenti del suono che possono essere armoniche (rapporto intero con il fondamentale) o inarmoniche (rapporto decimale).

Inoltre ho sempre avuto un forte interesse per le percussioni e ho sempre 'giocato' ed 'ironizzato' sulla scarsa attività orchestrale della grancassa sinfonica o imperiale, nonostante la sua mole e le sue oggettive possibilità di modulazione. Per quasi cinque secoli questo strumento è servito solo a fare il crescendo o il ripieno orchestrale, con tecniche povere e battenti primitivi. Suonando in tutti i modi possibili, per quasi un mese, una grancassa che il Conservatorio dell'Aquila mi aveva messo a disposizione, ho messo in relazione la teoria matematica delle vibrazioni con la risposta acustica dello strumento, fino ad intuire la strada per ottenere dalla membrana altezze diverse e determinate, modificazioni timbriche, glissandi, vibrati e, attraverso un semplice processo di feedback dell'aria (da cui il nome 'Feed-drum'), anche suoni lunghi a piacimento, modulabili come negli strumenti a corda.

Ho cominciato a scrivere immediatamente le prime pagine di musica, e mentre provavo con il percussionista Alessandro Tomassetti, tecniche esecutive completamente nuove, disegnavo e apportavo modifiche strutturali allo strumento. L'opera e lo strumento sono nati così, da un'interazione inscindibile fra suono, segno grafico, tecnica esecutiva, musica e mezzo espressivo.

Mentre studiavo le funzioni matematiche di Bessel (modi

di vibrazione della membrana), ho saputo che Napoleone Bonaparte aveva previsto un premio per chi avesse dato dimostrazione fisica di questi modi vibrazionali! Si dice che il premio non è stato mai assegnato... fino ad oggi!

- Fra le realizzazioni più recenti, nel 2008

l'installazione sonora d'arte, 'Sorgenti Nascoste', ad integrazione dell'opera scultorea ambientale di Mimmo Paladino, presso Solopaca (BN), e le Installazioni sonore d'arte adattive, 'Musica in Forma', presso l'Istituto Italiano di Cultura di Belgrado.

Nel primo caso, un'area di 2500 mq ammantata da frammenti di vetro blu e punteggiata qua e là da frammenti di specchio, in cui da una sommità si staglia la figura scultorea di un raddomante stilizzato, avvolto da una nube d'acqua vaporizzata, è diventata il contesto in cui il rumore dell'acqua si trasforma in un canto che invade in modo sofisticato tutto l'ambiente e si trasforma e rigenera nel tempo attraverso lo scorrere delle 4 stagioni, sotto il controllo di un complesso algoritmo gestito da un computer posto nei meandri della installazione. Nel secondo, invece, quattro opere, che occupano uno spazio a terra di circa 90 mq, concepite insieme all'artista visiva Licia Galizia, e dotate di processi di adattività, cioè della capacità di interagire con il pubblico ed evolvere la forma musicale in funzione delle azioni e del contesto. Queste opere dispongono di una fitta rete di sensori con quattro computer connessi tra loro che si scambiano costantemente le informazioni.

In che cosa consiste l'installazione sonora d'arte e cos'è l'adattività?

Con una definizione di massima, le installazioni sonore d'arte sono opere che integrano la musica alle forme plastiche, ai materiali, ai volumi architettonici, all'ambiente naturale, in generale alle esperienze di fruizione multisensoriale.

Nel concepire un'opera come "Sorgenti nascoste", per esempio, la musica, che deriva da un processo di trasformazione dei suoni dell'acqua, è stata scritta in modo che nell'ambiente naturale e architettonico, i suoni siano percepiti in due modi: come risonanze del luogo e poi, quando la complessità della tessitura musicale cresce, come polifonia tra le zone della montagna. Il pubblico è progressivamente portato dalla percezione dello spazio reale a quello virtuale costruito dalla musica; le esperienze, di ascolto e visiva, si integrano e diventano uno stimolo per l'immaginario e per l'esplorazione del luogo.

Quando nel 2004 ho introdotto in musica il concetto di adattività, che ho derivato da alcuni principi di intelligenza artificiale, avevo in mente una forma musicale in grado di evolversi nel tempo, capace di trasformarsi in base alle condizioni circostanti, in grado di analizzare se stessa e decidere il proprio sviluppo sonoro come un organismo vivente, molto semplificato ma coerente ed espressivo. Le opere che costituiscono "Musica in forma" sono state realizzate secondo questi principi, e tutti i suoni dipendono dalla vibrazione dei materiali scultorei. Il legno, il rame, il ferro, l'acciaio mi permettono di ottenere una grande articolazione di timbri

e frequenze che, attraverso il processo adattivo, organizzo nel tempo e compongo con i criteri di forma musicale. È una forma transitoria però, irripetibile, dipendente dalle condizioni al contorno, dalla memoria dei suoni e delle forme precedenti, dalle azioni del pubblico. Ogni ascolto è diverso e la musica diventa quasi “infinita”. Dico quasi, perché abbiamo simulato l’evoluzione dei primi dieci anni di vita e la complessità delle analisi predittive è molto elevata. Inoltre sono possibili derive che portano l’opera verso confini non esplorati e stilisticamente incoerenti, per questo ho concepito una sorta di azione di ‘potatura’, di aggiustamento che anche altri musicisti possono effettuare in base alle prescrizioni del processo evolutivo. Questo ripristina la struttura e soprattutto dona una diversa interpretazione agli andamenti sonori dell’opera.

- Cosa intravede per gli sviluppi futuri di questa forma di espressione musicale?

L’installazione sonora d’arte viene solitamente accolta con molto favore dal pubblico perché ha rinnovato le modalità di ascolto della musica contemporanea. Ha reso possibile la fruizione di opere complesse attraverso il bilanciamento degli stimoli sensoriali generando suggestioni ed emozioni che possono essere percepite e comprese con immediatezza e a diversi livelli. Si apre così una grande possibilità per il musicista; e, in giro per il mondo vedo sempre più spesso che le creazioni di giovani compositori vanno in questa direzione.

- Dal 1979, Lupone insegna ‘Composizione musicale elettronica’ al Conservatorio di L’Aquila, e dirige il Dipartimento di Musica e Nuove Tecnologie, dove può contare su uno staff interno di docenti altamente qualificato, formato da compositori, fisici, ingegneri. Oggi il dipartimento s’è guadagnato visibilità

internazionale, collabora con Centri di ricerca storici come GRM di Parigi, ha stretto accordi con diverse Università e Conservatori che permettono agli allievi di operare in altre realtà europee, come Stoccolma, Barcellona, Lione, Berlino. Quest’anno uno studente del Dipartimento aquilano fa parte dei 17 premiati in Europa con la ricca borsa di dottorato del DAAD; e, inoltre, alcuni giovani laureati hanno a loro volta prodotto installazioni già richieste da enti concertistici e festival di musica contemporanea come la Barattelli, Kamerton, Arte Scienza 2008. Come riesce a riversare risultati ed esperienze di ricerca nel Dipartimento che dirige? E, quale ruolo ha, nella sua complessa attività, l’insegnamento?

Non c’è soluzione di continuità tra il mio lavoro di compositore e quello di insegnante. Insegno ciò di cui mi occupo; e, in qualche modo, un notevole aiuto al mio lavoro di insegnante, viene dal fatto che la mia disciplina vive di un costante aggiornamento tecnico ed estetico. Ciò facilita il rapporto con le generazioni più giovani e permette, in molti casi, di studiare argomenti nuovi e complessi senza inibizioni, al fianco degli studenti. Da diversi anni invito gli studenti più dotati a seguirmi nelle realizzazioni musicali, anche nelle tournèe, per farli misurare con le diverse realtà estetiche e produttive. Tra le attività progettate quest’anno, ve n’è una molto particolare, per spettacolarità ed impegno artistico: in agosto, le porte del Conservatorio si apriranno per mostrare alla città e alle scuole opere di teatro musicale, performance e installazioni, appositamente create dagli studenti del Dipartimento e messe in scena, sotto l’attenta regia di Cesare Scarton, sfruttando ambientazioni suggestive del Conservatorio medesimo. ■



Installazione sonora d’arte:
“Vita segreta della materia” (Lupone-Uecker 2005).
La musica è ottenuta dalla vibrazione della carta scolpita

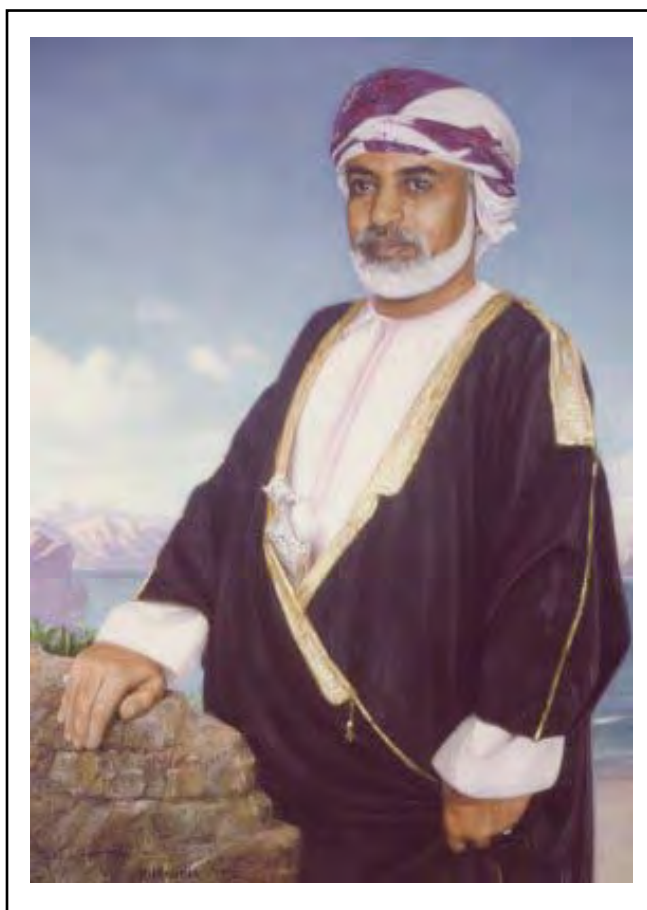
Anche noi vogliamo un sultano

Mal & Bene di Levante

Il gran sultano dell'Oman, in visita a Bari, risolve con la sua ben nota munificenza i problemi degli allievi poveri ma meritevoli del locale conservatorio, per i prossimi secoli. Mentre, sempre a Bari, il vecchio problema del Petruzzelli, torna a preoccupare.

di Pierfranco Moliterni

Un'altra contraddizione nella città delle contraddizioni è scoppiata a Bari allorché, a stretto giro di cronaca, due avvenimenti opposti e apparentemente inspiegabili hanno scosso la vita musicale della città adriatica. Contraddizioni che già molti anni fa Luigi Pestalozza, pellegrino engagé in un viaggio conoscitivo compiuto come responsabile-musica del vecchio PCI, ci spiattellava in faccia, chiedendosi il perché di una contiguità tra città sede di prestigiose case editrici (Laterza, Dedalo, De Donato) nonché di una buona università, e storia miserrima del 'Petruzzelli': teatro dal 1903 al 1977 ancora di proprietà privata e ancora gestito da "famelici impresari privati". Molta acqua è passata sotto i ponti, come ci ha insegnato la dura storia del secolo breve. Bari è intanto cresciuta attorno al mito della città-frontiera tra ondate di sbarchi di albanesi e fughe in avanti: la città che aveva assaporato il 'decennio d'oro' del teatro Petruzzelli formato Ferdinando Pinto, si è come accartocciata su se stessa alla ricerca di una nuova identità socio-culturale meno effimera e più sincera. Come appunto dimostra lo stimolante saggio laterziano, *Mal di Levante* scritto da Franco Cassano (un reduce della école barisienne ma ora attento fustigator temporis acti): basta con il mito (socialista) della Milano del Sud; basta con le fole craxiane della Puglia California del Sud; basta con l'efficientismo privatistico del teatro musicale



e della danza foraggiato dai soldi pubblici ma miseramente finito causa un incendio doloso di cui ancora si attendono i nomi dei mandanti. Ora, vivaddio!, l'avvenire della Puglia e di Bari sta tutto lì, davanti agli occhi di tutti, sotto il naso di tutti. Si chiama mare Mediterraneo. Un pensiero meridiano che deve far piazza pulita di aspirazioni europeiste e invece proiettarsi là dove si/ci conviene: paesi maghrebini, arabi, mediorientali che sono ricchi mercati, che richiamano cooperazione, investimenti, intercultura. Il Levante insomma come orizzonte dello spirito e della tasca, e non più come sinonimo di traffici poco leciti che sanno di fondaco levantino barese anzi che no...

Ma ecco che in tutto questo baillame, all'improvviso spuntano all'orizzonte

dell'ex-Mare Nostrum due yacht che, in verità, assomigliano più a due grosse navi che non ad una imbarcazione da diporto. Si annuncia l'attracco nel porto barese della corte dell'ultimo sultano dell'Oman, Qabus Bib Said il quale a bordo ha un seguito di centinaia di dignitari che danno mance di 500 euro cadauna agli esterrefatti camerieri del ristorante 'Dal Pescatore' cui spesso siedono Riccardo Muti ovvero Antonio Cassano il noto pedatore di Bari Vecchia. Si dice che il sultano ami molto la musica oltre i suoi ricchissimi pozzi petroliferi (ha fatto suonare intanto in una piazza barese una impettita banda di fiati: bis dalla Aida). Egli fa il turista in

giro per il mondo e vuole visitare i trulli di Alberobello. Tra un trip e l'altro, invita a bordo tutto il gotha della politica barese: dal Nichi Vendola bertinottiano e libertario (che però dimentica, per ragion di stato, che l'Oman è retto da una dinastia non proprio democratica), al sindaco Emiliano, al presidente della Provincia. Tutti e solo uomini, naturalmente. Con sorpresa finale: regali per lor signori di un Rolex d'oro del valore di 18 mila euro; e donazione, sull'unghia, di 3 milioni di euro (!) al Conservatorio Piccinni di Bari per la istituzione di borse di studio in favore di giovani allievi musicisti. Uno smacco da Mille e una Notte! Altro che Levante e mal di Levante: qui scorre danaro a fiumi che neppure il più mecenate dei mecenati avrebbe mai sborsato per improbabili virgulti pugliesi della musica. Pare che l'idea sia stata sua (amore per la musica e i giovani) ma poi realizzata sul territorio, come si dice, dal ministro plenipotenziario il quale ha una bella mattina telefonato al Prefetto di Bari annunciandogli la buona novella poi girata al direttore del Conservatorio locale, Marco Renzi. Il quale ha già in cassa la cospicua fortuna che sarà esclusivamente utilizzata a quei fini: da bordo dello yacht reale ci tengono a far sapere che è prassi di Said controllare che i suoi danari siano ben spesi e spesi per i fini da lui dettati. Sarà...

Ma, come abbiamo detto, ancora una volta si dà il caso che le contraddizioni facciano il resto in barba al normale scorrere della vita. Appena pochi giorni prima dello sbarco del gran Sultano, era infatti arrivata da Roma, dalla Cassazione, una feroce notizia: l'esproprio del teatro Petruzzelli avventurosamente avviato dalla giunta comunale di centro-sinistra e dal governo Prodi (su sponsorizzazione di Massimo D'Alema), era stato respinto dalla Suprema Corte per un vizio di forma. "Una puttana!" era stata la prima inelegante espressione del

sindaco Emiliano, per altro ex-magistrato. Ma le cose invece stanno proprio così. Gli abili avvocati degli eredi Petruzzelli hanno menato il can per l'aia: che vadano Stato e Enti locali avanti; che ci ricostruiscano 'loro' (con soldi tutti pubblici) il 'nostro' bel teatro privato... noi li seguiremo senza battere ciglio. Basta aspettare le 'puttanate' dei vari legulei e consiglieri ministeriali. E così è stato. E ora essi presentano il conto. Senza aver sborsato un penny per ricostruire neppure un mattone del nuovo Petruzzelli, alla buon'ora si affrettano a chiedere canoni pregressi, rimborsi per proventi rinvenienti dallo sfruttamento del marchio, pagamenti della penale per ritardo dei lavori della altrui ricostruzione (sic!) ammontanti a 250 mila euro; e, ciliegina finale, persino la rendicontazione "di tutti gli introiti pubblicitari percepiti e percepiendi, fornendo in copia i relativi contratti di supporto stipulati mediante concessione degli appositi spazi ricavati sulle mura perimetrali del teatro Petruzzelli". Insomma, una gran bella dimostrazione di levantinismo condito da mercantilismo duro e puro. Chiamatela pure rendita parassitaria, ma gli eredi Petruzzelli, si riprenderanno il teatro degli avi che, causa un 'fumoso' incidente di percorso, è stato da altri reso inagibile per lunghi 17 anni, dal 1991 al 2008. Evviva! Ma si dà pure il caso che, nel frattempo, lo Stato e gli Enti Pubblici hanno messo mano a non meno di 40 milioni di euro affinché il 6 dicembre di quest'anno, giorno della festa patronale del Santo Nicola, il Petruzzelli iperprivato riapra le sue musicali porte con una Turandot il cui 'orientalismo' sa di sberleffo. Tutto tornerà come prima e più di prima.

Alla faccia del mal di Levante e del gran sultano dell'Oman. Tanto, come si dice da queste parti, Sanda Necòla (che veniva da Myra, in Asia Minore) è il santo amante dei 'furastieri'.



Cronaca di una bella avventura musicale in Abruzzo

Orchestra Città Aperta

Nel cuore del Parco Nazionale d'Abruzzo, nel Convento di San Colombo, a Barisciano (AQ), con un'ottima apparecchiatura mobile, invece che nei soliti comodi studi di registrazione, c'è il quartier generale della nostra compagine orchestrale.

di Carlo Crivelli



Orchestra Città Aperta

Dai colloqui con Manuel Pradal, il noto regista francese, avevo maturato la convinzione che la chiave musicale interpretativa, l'immagine sonora in cui immergere il film, dovesse avere a che fare con l'eruzione di un vulcano e quindi con la lava.

Nell'arte di Pradal, spesso, i percorsi psichici dei personaggi procedono parallelamente all'evoluzione di un qualche fenomeno naturale che assurge a valore simbolico, in modo tale che, stabilendo una rispondenza tra l'Interno e l'Esterno, si realizzi la "confusione" tra realtà oggettiva e soggettiva.

L'intuizione permetteva una molteplicità di soluzioni timbrico - espressivo - rappresentative, semplicemente seguendo il percorso delle misteriose, sorde, profonde, cupe e vibranti azioni di forze ctonie che portando a compimento la loro stessa natura, deflagravano nello scoppio fragoroso dell'eruzione, dando voce al Vulcano. Una voce terribile e devastante certo, ma che nella sua sismica drammaticità poteva indiscutibilmente contenere gli elementi di un esasperato lirismo.

Cercavamo una musica quindi, che come la lava in qualche modo si "autocomponesse" e la trovammo in una partitura che ad una straordinaria complessità di scrittura (tale per la musica da film) accompagnasse una semplicità

ed immediatezza percettiva da parte dello spettatore medio(così fu definito il mio lavoro dal regista e dalla produzione!).

Eravamo quindi pronti per registrare e gli studi di Praga erano già stati opzionati.

Tuttavia c'era qualcosa che non quadrava nell'idea di andare ad incidere la musica all'estero con musicisti che, per quanto bravi, non avevano mai eseguito la mia musica e che nulla sapevano della mia poetica musicale! (Com'è noto non sono previste prove e tutto si esegue e si registra a prima vista, secondo modalità di lavoro universalmente accettate).

Per farla breve mi convinsi, confrontandomi anche con quello straordinario musicista che è Jonathan Williams, che avevamo in Abruzzo le energie e le competenze necessarie per produrre noi la colonna sonora e che sarebbe stato meno rischioso affidarne la realizzazione a meravigliosi interpreti quali D.Conti, M.Cantoreggi, J.Hamza, F.Sorrentino, A.Silvestro, A.Tomassetti, K.Nutty, M.Lugaresi e Williams stesso (tanto per fare qualche nome!), che contare sulle "capacità metabolizzanti" la mia poetica musicale, di un'Orchestra senz'altro collaudata ma che non avrebbe avuto il tempo e magari neanche la voglia di metabolizzare come si deve!

La faccenda peraltro era piuttosto delicata! Si trattava della colonna sonora di un film di produzione francese (Canal Plus) costato circa 20 milioni di euro (con H.Keitel, A.MacDowell, H.Dean Stanton, F.Neri, A.Argento e S.Dionisi nel cast) e di cui avevo la responsabilità della musica.

Immaginai la faccia che presumibilmente avrebbe fatto l'editore francese (Studio Canal) quando gli avrei comunicato per telefono che sarebbe stato meglio incidere la musica nel cuore del Parco Nazionale d'Abruzzo, in un Convento, per esempio quello di S.Colombo a Barisciano (Aq), con un'ottima apparecchiatura mobile, invece che nei soliti comodi studi; e che soprattutto conveniva utilizzare un'orchestra sconosciuta (per esempio la nostra!), in luogo della sperimentata compagine praghese. Fortunatamente il responsabile editoriale, Patrick Aumigny (dopo un primo momento di imbarazzo in cui addirittura mi si rivolse in francese!) è uno di quegli uomini di cui s'è perso lo stampo e che, di fronte ad una sfida, danno il meglio di sé stessi. (Nel momento in cui diede l'assenso all'operazione, scoprimmo che si era documentato accuratamente su tutti i musicisti coinvolti nella registrazione).

Da quel momento e senza tentennamenti Aumigny ci aiutò in tutti i modi, e, con atteggiamento da trincea e vero spirito di curiosità pionieristica, contribuì non poco alla creazione delle condizioni necessarie per la realizzazione della colonna sonora del film "Ginostra".

Avevamo vinto! Avevamo avuto ragione delle molteplici insidie che il registrare in condizioni non standardizzate, sempre implicano: il risultato sonoro era assolutamente soddisfacente, tutti erano contenti, la scommessa era vinta e il gatto era nel sacco!

Tutto ciò avveniva sul finire del 2001; quando ci rendemmo conto di aver messo su un organico di livello di oltre ottanta musicisti provenienti per 3/5 dalla nostra Regione e per gli altri 2/5 da fuori regione e dall'estero (specialmente dal mondo britannico).

A questo punto bisognava trovare un nome. Scegliemmo "Orchestra Città Aperta" per due motivi: stabiliva immediatamente il nesso con il cinema, attraverso l'omaggio a Rossellini e rappresentava bene lo spirito, l'atteggiamento di apertura 'mentale' che i musicisti dovevano assumere per suonare nella nostra compagine. L'atto stesso di costituire l'Orchestra, di concepirla come galassia dai contorni sfumati composta da materiali di peso specifico diverso, di farla crescere portandola avanti nell'insieme delle sue straordinarie, mirabolanti complessità implicite nell'interagire umano, il favorire la formazione di una formidabile e personale identità (precondizione irrinunciabile di ogni realizzazione artistica), la necessità di procacciarsi scadenze lavorative, stimolava e stimola in tutti noi che abbiamo la responsabilità della conduzione di questa esperienza una quantità di riflessioni.

L'idea che nel corso del 2002 ci venne ci sembrò sinceramente folgorante: costituirci come "Centro di Produzione di colonne sonore e discografia" in grado di contendere il mercato a Sofia e Praga per un verso e a Londra per un altro.

La sorte ci sorrise perché fummo chiamati ad incidere la colonna sonora di "Un viaggio chiamato amore" di Michele Placido, film premiato a Venezia e campione d'incassi di quella stagione.

Intanto Studio Canal ed EMI avevano prodotto il cd delle due colonne sonore;

di lì a poco Aumigny ci propose la registrazione della partitura di Erwann Kermorvant del film "Bullit & Ripper" di Eric Lartigau, di produzione francese, e che realizzammo ancora con successo nel Convento di S.Colombo.

Nel nostro fanciullesco ed ingenuo entusiasmo pensavamo che non avremmo incontrato più ostacoli, perché per la prima volta un'Orchestra si costituiva senza il fine esplicito di farsi dare, che so, un paio di milioni di euro dalle varie Istituzioni per produrre la propria stessa attività, bensì per intercettare i finanziamenti che il mondo del cinema (europeo) dedicava alla produzione musicale e che normalmente prendevano le vie dell'Est. Dovevamo però guadagnarci attenzione, simpatia e collaborazione da parte delle istituzioni che avrebbero dovuto investire sul progetto la miserabile somma di qualche decina di migliaia di euro!

Sembrava che avessimo trovato la quadratura del cerchio in un'idea sinergica del modo di concepire la cultura, ma non avevamo fatto i conti con la ottusità della nostra situazione socio-politica: nulla di irreparabile pensammo, ci vorrà solo un po' più di tempo per attuare pienamente un progetto che oramai tende a realizzarsi per forza d'inerzia, a causa del suo peso specifico.

Bisogna pur realizzare la drammaticità di quel che sta avvenendo e che è sotto gli occhi di tutti: le produzioni (colonne sonore e quant'altro) si fanno all'Est (la geniale delocalizzazione!) mentre "il grande sinfonismo" anche in Abruzzo è affidato esclusivamente ad Orchestre straniere (la geniale ridelocalizzazione!), salvo dedicare all'avv. Nino Carloni (a cui si debbono tutte le strutture musicali che abbiamo) il concerto per ricordarlo a vent'anni dalla sua scomparsa.

In ogni caso, continuando "a fare", ci confrontammo con diversi problemi: un solo esempio, il tipo di tassazione complessiva alla quale l'arte e la cultura sono da noi sottoposte. Che significa, ad esempio, che avendo 100,00 euro per saldare la prestazione poniamo di un violinista, a lui ne giungono in tasca circa 38 e poi si pagherà le sue tasse? Come vogliamo interpretare le gigantesche "partite di giro" cui assistiamo ogni anno per cui le istituzioni fanno avere alle associazioni x o y poniamo un milione di euro, per poi riprendersene attraverso il fisco un po' più della metà, permettendo lautissimi compensi a presidenti, consigli d'amministrazioni e quant'altri; e poi, con quel poco che ne resta, produrre cultura?

Come fa l'Orchestra Città Aperta, in mezzo a tante difficoltà, ad andare avanti? Perché mai Warner Chappell le affida la realizzazione della colonna sonora di un film come il "7 & l'8"; e come mai ha ricevuto l'offerta di incidere l'opera omnia di Chaplin? Qualcuno penserà che l'Orchestra Città Aperta goda di chissà quali alte protezioni. Ebbene sì!

www.orchestracittaperta.com

L'arte di arrangiare

L'arrangiamento, in campo musicale, si esprime attraverso diversi modi e gradi di trasformazione dell'originale. Occorre perciò specificare modi e gradi per mettere a fuoco i limiti dell'arrangiatore oltre che i diritti dell'arrangiato. Un parere legale.

di Sveva Antonini

Il tema dell'arrangiamento musicale solleva problematiche sia per l'arrangiatore che per l'autore dell'opera preesistente "arrangiata".

Da un lato infatti il musicista arrangiatore lecitamente si chiederà se può o meno vantare diritti d'autore autonomi e distinti rispetto a quelli sull'opera originaria e pertanto sfruttare economicamente il proprio arrangiamento; dall'altro, l'autore dell'opera originaria si domanderà quando e come poter intervenire di fronte ad "arrangiamenti" della propria opera realizzati da altri, senza la sua autorizzazione.

Nel linguaggio comune il termine arrangiamento viene spesso utilizzato in maniera ampia e alle volte impropria, per questo è innanzitutto necessario indicare alcuni tipi di intervento ipotizzabili sull'opera originaria.

Si ipotizzino quattro casi: 1) un lavoro di semplice strumentazione 2) un intervento di carattere elaborativo e modificativo dell'opera originaria con una propria originalità e creatività distinta rispetto all'opera derivata (che chiameremo arrangiamento creativo) 3) un intervento di carattere modificativo dell'opera originaria, ma privo di una qualsivoglia originalità e creatività rispetto all'opera derivata (che chiameremo arrangiamento non creativo) 4) ed infine l'arrangiamento che, come recita l'art 2 Legge sul diritto d'autore, costituisce "variazione musicale costituente di per sé opera originale".

Nel primo caso, ovvero quello di una semplice strumentazione dove non solo non si è creato nulla di nuovo, ma neanche è stato introdotto alcun elemento modificativo, l'"arrangiatore", se così può chiamarsi, non potrà vantare alcun diritto d'autore sul lavoro realizzato, ma tuttavia non necessiterà di alcuna autorizzazione da parte degli autori della opera originaria, ovvero dei titolari dei diritti d'autore.

Nel secondo caso invece, ovvero quando l'arrangiamento comporta una modificazione innovativa e dunque la composizione assume una forma espressiva-creativa nuova rispetto a quella originaria, si è di fronte ad una elaborazione creativa, che la legge sul diritto d'autore tutela autonomamente ex art. 4 Lda in forza del quale *"Senza pregiudizio dei dritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che*

costituiscano un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale".

Tuttavia alla suddetta tutela riconosciuta all'arrangiatore si contrappone il diritto (art 18 Legge diritto d'autore) esclusivo dell'autore dell'opera ("creativamente modificata e/o elaborata") ad autorizzarne qualsiasi modifica.

Pertanto al fine di eseguire ed in generale sfruttare economicamente il nostro arrangiamento sarà necessario richiedere la autorizzazione ai titolari dei diritti dell'opera preesistente i quali potranno valutare liberamente se concederla o meno. Questo spesso risulta un ostacolo notevole, se si considera che non sempre sarà facile mettersi in contatto con gli aventi diritto e che non si potrà avvalersi della Siae per questo tipo di intermediazione, visto il carattere personale della autorizzazione.

Nessuna difficoltà invece qualora il nostro "arrangiamento" venga effettuato su un'opera caduta in pubblico dominio (ovvero il cui autore è già deceduto da più di 70 anni) per le quali ovviamente non sarà necessaria alcuna autorizzazione da parte dei titolari dei diritti.

In tal caso sarà possibile, solo qualora la nostra elaborazione presenti i caratteri della creatività e originalità rispetto all'opera derivata, depositarla alla Siae la quale dovrà previamente verificare, tramite una commissione specifica, l'esistenza dei detti requisiti (originalità e creatività).

Superata positivamente tale valutazione ed effettuato il deposito Siae, l'elaboratore-arrangiatore potrà pertanto lecitamente sfruttarla economicamente quale autore della stessa ogni qualvolta questa venga eseguita in pubblico, distribuita e comunque utilizzata e godrà pertanto degli stessi identici diritti che vengono riconosciuti all'autore di un'opera originaria.

Attenzione al **terzo caso**, ovvero a quello in cui venga modificata un'opera ancora tutelata dal diritto d'autore senza tuttavia apportare alcuna creatività alla stessa, ma connotandola come nostra creazione.

In mancanza infatti di quel *quid novis* di cui si parlava, si rischia che la nostra opera possa essere valutata quale appropriazione indebita di opera altrui, con tutte le conseguenze del caso.

Nella quarta e ultima ipotesi invece, quello della

variazione musicale costituente di per sé opera originale, si è di fronte non più ad una elaborazione (secondo caso) che, seppur creativa, rimane comunque opera derivata poiché reca l'impronta della personalità dell'autore precedente, ma, ad un'opera dove l' "arrangiatore", come sostenuto da autorevole dottrina (Fabiani: Quella sottile linea di confine tra plagio e incontro fortuito fra note musicali") si è riuscito a *"liberare della individualità di rappresentazione espressa nel preesistente tema ispiratore dell'opera"* e che pertanto non richiede alcuna autorizzazione dell'autore dell'opera originaria al fine di essere eseguita e/o comunque utilizzata.

Detto questo e sottolineando la delicatezza del tema in diritto, risulterà oltremodo evidente ad un musicista la labilità della linea di demarcazione fra "arrangiamenti" creativi e non, nonché fra variazioni musicali e

elaborazioni creative, sottili valutazioni che vengono effettuate nella maggior parte dei casi già nel corso di una causa da periti (musicisti) nominati dal Tribunale. Per queste ragioni si consiglia di usare molta cautela sia nella valutazione della richiesta di autorizzazioni, sia nelle connotazioni degli arrangiamenti realizzati su opera preesistente quali proprie creazioni, ritenendo appunto che rientrino nella categoria della variazione musicale (punto 3). Infatti qualora il nostro arrangiamento non venisse valutato come tale, rischieremmo di essere accusati di plagio (termine con il quale si designa l' illecita appropriazione, totale o parziale, di un'opera dell'ingegno altrui coperta dal diritto d'autore, attribuendosene la paternità. ■

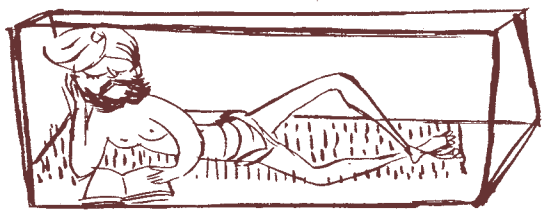
* L'Avv. Sveva Antonini è specialista nel diritto d'autore antoninisveva@libero.it

Convegno. Maria Malibran

Alcune "colleganze" al vertice, certe clamorose "convenzioni e meraviglie", la natura di una "primadonna" assoluta: ecco, per la verità all'inverso dalla fine all'inizio, i titoli delle tre mezze giornate di studio che la Regia Accademia Filarmonica di Bologna risalente al 1666 ha dedicato quest'anno alla figura di Maria Malibran, nel centenario della nascita. E se il primo titolo fa riferimento a un normale fenomeno di carattere variamente professionale, se il secondo allude a mirabolanti fenomeni quasi barocchi spesso condivisi dai maggiori interpreti della musica, il terzo sembra fatto apposta per lei, la primadonna per eccellenza, la divina cantatrice che visse dal 1808 al 1836 e pur avendo cantato solo una decina d'anni entrò subito nella sfera superiore del mito. E là rimane ancora fiera e tranquilla, lambita e forse raggiunta da cantanti a loro volta specialissimi come il Farinelli, Caruso, la Callas e pochi, pochissimi altri. Ideato e condotto da Piero Mioli, "consigliere d'arte" dell'Accademia stessa, il convegno è cominciato venerdì 30 maggio con la lettura di un messaggio inviato dal musicologo francese Patrick Barbier (recente autore di una monografia sull'artista) e poi ha dato spazio ad argomenti generali e appunti "primadonneschi": una panoramica sulla storia e sulla cultura francese del primo Ottocento (giacché la Malibran, figlia di spagnoli e destinata a cantare sempre musica italiana, il nacque a Parigi), un'"anatomia" dell'organo vocale invero privilegiato, una triade di personaggi affrontati dalla diva e da altre primedonne limitrofe (la Desdemona di Rossini, la Norma e la Amina di Bellini fra la sublime Giuditta Pasta e la squisita Giulia Grisi). Quindi gli usi e costumi: le maniere onde ornare e "passeggiare" il canto, la genesi e il percorso di una parola forse abusata come "belcanto", la caratura di una voce -quella appunto della grande Maria- spesso divaricata fra il registro di contralto e quello di soprano, l'accoglienza che la Malibran e le dive canore dell'epoca ebbero nella letteratura francese (la Sand, Musset quanto meno), quel non indiscutibile settore della musicologia che si dice "vociologia" sono stati gli oggetti della seconda sessione del convegno, presieduta dal presidente dell'Accademia Loris Azzaroni. E la terza, la mattina di sabato 31, si è rivolta a colleghi eccezionali quali il brillante e piccante contralto Marietta Marcolini, il grandioso e comicamente irresistibile basso Luigi Lablache, il patetico e già verdiano soprano Eugenia Tadolini, non senza un paio di relazioni sull'eroina immaginata dalla temperie romantica in genere e su certi aspetti del coevo teatro recitato.

Una delle ambizioni del convegno era quella di rivolgersi anche al consueto pubblico della musica e dell'opera in particolare, contro ogni abitudine ferma alla dotta conversazione tra studiosi: indubbiamente l'obiettivo è stato raggiunto, in quanto l'antica, bella ed elegante Sala Mozart che ha ospitato la manifestazione risultava ben punteggiata di spettatori attenti e coinvolti. Addirittura piena poi la chiesa di S. Cristina, non lontana dalla Filarmonica, la sera di venerdì, per il concerto di "Belcanto da camera e da scena": accompagnata al pianoforte da Leone Magiera con tutta la sua esperienza, Carmela Remigio ha cantato romanze, canzoni, arie di Bellini, Mozart, Rossini e Verdi, esibendo voce limpida e ferma, tecnica sicura, ed espressione intensa, nobile, comunicativa, per esempio in "Oh quante volte, oh quante" dai Capuleti e Montecchi di Bellini, nella Molinara di Rossini, nell'audace e indovinata antologia dalle Nozze di Figaro di Mozart che raccoglieva arie di Cherubino, Susanna e Contessa ("Voi che sapete", "Deh vieni, non tardar", "Dove sono i bei momenti").

Relatori Aldo Nicastro, Francesco Lora, Céline Frigau, Adriano Orlandini, Philip Gossett, Andrea Zepponi, Marco Beghelli, Raffaele Talmelli, Mariantonietta Caroprese, Giancarlo Landini, Simonetta Chiappini, Saverio Lamacchia, Marina Calore, Vincenzo Ramón Bisogni e Giorgio Appolonia (responsabile anche di una minuziosa cronologia della carriera della Malibran). Le relazioni vedranno la luce della stampa nella forma degli atti di convegno, come è avvenuto e si prevede per gli altri due convegni recenti intitolati Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart (2006; Bologna, Pàtron, 2008) e Qual musica attorno a Giosue. Nel centenario della morte di Carducci (2007).



Senza il becco d'un quattrino

Colpisce, leggendo il sesto ed ultimo volume dell'epistolario beethoveniano - ora manca solo quello degli indici, settimo della collana, la cui uscita è annunciata imminente - come dalla prima all'ultima delle lettere riguardanti gli anni 1825-27, l'argomento principale della quasi totalità della sua corrispondenza degli ultimi tre anni di vita, siano i soldi, più precisamente la loro mancanza e la richiesta continua a chicchessia (editori, benefattori, amici) di aiuto. Insomma uno dei grandi geni dell'umanità finiva i suoi giorni ossessionato dai soldi, e costretto a vivere in povertà. Verrebbe quasi da dire: ma che ci arrabbiamo a fare anche noi per lo stesso problema, se non siamo neppure Beethoven? Soldi, soldi, soldi ... più basso di così anche Beethoven, mentre negli stessi anni andava arricchendo l'eredità destinata al mondo degli uomini di beni più preziosi dell'oro e del diamante.

Quando uscì il primo volume di questa straordinaria impresa editoriale voluta dall'Accademia di Santa Cecilia, nella traduzione di Luigi Della Croce, ed edita da Skira - un vero miracolo in un paese in cui simili imprese abortiscono sul nascere; tanto per fare un esempio, l'epistolario mozartiano promesso agli italiani per le celebrazioni del 2006, ed affidato per la cura alla grande musicologa Lidia Bramani, attende ancora l'uscita! - ci prefiggemmo di scorrere quasi con maniacale voracità le pagine, una dopo l'altra, alla ricerca di una rivelazione: entrare, per quanto possibile ad un normale essere umano, nei segreti del suo laboratorio creativo. E fino a quando l'epistolario non l'avevamo in buona parte letto, dobbiamo confessare che una qualche speranza in tal senso non ci ha mai abbandonato. Poi, infine, abbiamo dovuto arrenderci. Il segreto della sua genialità non è svelato neppure attraverso una parola sola di quell'immenso corpus epistolare, e forse era un mistero anche per lo stesso Beethoven. Magra consolazione, si dirà, ma così è.

Oggi, riguardando tante di quelle lettere, siamo presi da un altro sentimento, una volta abbandonata definitivamente la speranza di penetrare nel laboratorio segreto di Beethoven. Siamo colpiti ancor di più dalla possibilità che il mistero abiti la quotidianità, senza che per questo perda fascino e forza. E quasi quasi ci viene da inviare, qualora ci fosse una casella postale celeste, quattro righe di solidarietà e di amicizia non false a Beethoven, e magari qualche soldo per alleviare quella sua ingiusta offensiva indigenza.

- **Beethoven. Epistolario 1825-1827. Accademia Naz. S. Cecilia/Skira. Pagg.464 Euro 49,00)**

P.A.

Una voce poco fa

E' il titolo di un intelligente, prezioso, ricco volume di Eduardo Rescigno, edito da Hoepli, che reca come sottotitolo: "550 frasi celebri del melodramma italiano". 'Una voce poco fa' è proprio una di queste frasi celebri attinte al nostro melodramma e divenute idiomatiche, nonostante se ne sia perso il legame con la fonte, alla quale non possono non rimandare chi volesse coglierne il senso, nell'uso comune. Rescigno, il prof. Rescigno, ne ha rinvenute 550, e forse non sono tutte anche se, per la verità, sono già tante. E comunque più che sufficienti a dimostrare, qualora un infame, ignorante governo della Repubblica ed i suoi analfabeti ministri decidessero di chiudere i nostri teatri e di proibire ogni rappresentazione lirica, che il melodramma non riusciranno mai a ucciderlo, perché i suoi versi non potranno mai scomparire dalla bocca degli italiani e dalla loro lingua. Chi potrebbe dimenticare quel 'Va pensiero sull'ali dorate' che impressionò lo stesso Verdi al punto da costringerlo a mettere mano ad una nuova opera, il cui soggetto inseguiva da qualche tempo? Lungi da volerci esibire in una difesa del melodramma, basterà rendersi conto del ruolo che l'italiano dei grandi librettisti ebbe per la prima riunificazione, di fatto, della nostra nazione; della scuola di lingua e cultura che dalle tavole dei palcoscenici musicisti e librettisti hanno impartito alle masse frequentatrici dei nostri teatri. Nella sua bella prefazione al volume, Tullio De Mauro, sottolinea come questo libro riesca a tracciare addirittura una storia del melodramma e nel medesimo tempo una storia della lingua italiana attraverso il melodramma e le sue frasi celebri; ed in ambedue i casi non va dimenticato il ruolo fondamentale che ebbe la musica nell'imprimere indelebilmente nella memoria collettiva quelle frasi celebri. Il prefatore non deve faticare molto per convincere i lettori di Rescigno che la memoria del melodramma è tuttora viva nella nostra lingua; corre in suo aiuto, a dimostrazione, Internet, dove tutti possono riscontrare che, ad esempio, ... "E' la fede delle femmine come l'araba fenice" ... di da Ponte, nella mozartiana 'Così fan tutte', è citata per ben 1700 volte.

Insomma il libro di Rescigno, questo suo ultimo, è davvero un gran bel libro che può farci compagnia come un breviario, dal quale attingere ogni giorno un refolo di ventata linguistico-melodrammatica, su ognuna delle quali Rescigno ha saputo costruire una bellissima storia.

- **Eduardo Rescigno. Una voce poco fa. 550 frasi celebri del melodramma italiano. Edizioni Hoepli, Pagg. 392. Euro 26,00.**

P.A.

Gioie e miserie degli evirati cantori

Da Bollati Boringhieri è appena giunto in libreria un originale libretto di Luca Scarlini che indaga, da angolazione diversa dalla solita, la vita gloriosa ma non sempre degli evirati cantori. Scarlini non intende ripercorrere le imprese teatrali e salottiere degli evirati -

sulle quali s'è concentrata l'attenzione di molti studiosi degli ultimi anni, e perciò ben note; bensì spiarli quasi dal buco della serratura, ma senza intenzioni voyeristiche, per scoprire come si svolgeva la loro vita, una volta scesi dal palcoscenico, nei loro appartamenti. Vite frustrate, sofferenti, forse anche squallide in privato, laddove in pubblico erano osannati, corteggiati, meglio pagati, ed anche fra i più desiderati, per la loro voce certamente, ma anche per quella loro mostruosità non tanto piccola, causa del loro pubblico successo. L'introduzione serve all'autore per ripercorre la storia di eunuchi ed evirati dall'antichità all'ultimo caso di tale offesa all'umanità perpetrata dalla Chiesa prima ancora che da signori e potenti. La sua introduzione arriva al 1922, quando si spese l'ultimo evirato, quell'Alessandro Moreschi, che ci ha lasciato anche testimonianza fonografica che reca alla sua persona una seconda offesa dopo quella tragica iniziale. Seguono cinque ritratti di altrettanti evirati, tracciati con mano leggera ma sicura.

Un libro, documentato ed approfondito che si fa leggere anche da chi conosce in buona parte la storia di quelle voci d'angelo, sacrificate all'arte.

- Luca Scarlini. Lustrini per il regno dei cieli. Ritratti di evirati cantori. Bollati Boringhieri. Pagg. 96. Euro 13,00.

S.G.

Viaggio nella musica

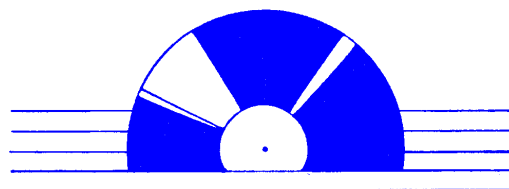
Così si intitola l'ultima fatica di Sergio Prodigio, un manuale omnicomprendente sulla musica, pubblicato recentemente da Armando editore. Viaggio o meglio ancora itinerario: cinque sono infatti gli itinerari con i quali affrontare la materia - la teoria della musica, gli strumenti della musica, le forme della musica, la storia della musica, le discipline della musica. Viaggio che, nella sua agilità di lettura, va però a scandagliare nei perché della musica, fornendo risposte a tutti gli appassionati, o anche semplicemente interessati al mondo della musica. Fondamentali e necessari, in questo senso, la grafica - estremamente curata, per facilitare il colpo d'occhio e la ricerca delle informazioni -, le esemplificazioni - attraverso diagrammi, schemi, finestre, etc. -, le note - che approfondiscono, senza appesantire, il testo.

La musica è ancora, per la gran parte della società italiana, una nebulosa dai contorni incerti e fumosi. Si deve riconoscere all'autore il coraggio di aver affrontato anche l'epoca più recente con la sua congerie di generi, stili, movimenti, personalità ed esperienze artistiche estremamente variegata, che possono generare difficoltà di individuazione e di oggettivazione storica. D'altra parte è pur vero che l'esperienza di compositore, quindi di musicista attivo nel proprio tempo, dà una marcia in più al nostro, e di questo Prodigio si è avvalso mettendo la sua conoscenza dei tempi odierni al servizio di chiunque voglia informarsi ed aggiornarsi. Ben venga, dunque, aver accennato anche alla musica "leggera" o meglio alla canzone contemporanea, dandone un giudizio severo di assoluta estraneità alla realtà del tessuto sociale, di non essere affatto lo "specchio" della società, nonostante quello che la pesante commercializzazione dei prodotti

discografici e del mercato di questa musica voglia far credere, soprattutto ai giovani, e soprattutto ai giovani non educati. Per questo un altro manuale - e speriamo ancora tanti e tanti altri libri di italiani (vista ancora la massiccia presenza di autori stranieri nelle bibliografie), siano essi compositori, teorici, musicologi e così via - non può che far bene a questa società. Che lo si consideri soltanto un testo divulgativo o un testo per la scuola primaria e secondaria (nonché ausilio versatile anche per i conservatori), questo volume, sintetico e sobrio, può fornire uno strumento idoneo e preciso a tutti coloro, studenti e non, che abbiano voglia di conoscere la musica per inserirla con il giusto ruolo e peso nel mondo della cultura e dell'arte.

- Sergio Prodigio. Viaggio nel mondo della musica. Teoria, Strumenti, Forme, Storia e Discipline. Armando Editore. Pagg.256. Euro 19,00

P.A.



Cantante regale, appassionata

Se la cronologia più accreditata (Alan Jefferson) fissa al 21 Novembre 1935 l'esordio di Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006) in un saggio accademico berlinese, e il battesimo teatrale nel secondo gruppo delle Fanciullefiore nel *Parsifal* di Berlino dell'Aprile del 1938, la cantante che con l'eccellenza della sua arte assunse forse il maggior rilievo nella seconda metà del '900 - quando si tenga conto del suo altissimo contributo al teatro, al Lied, all'Oratorio, e alla didattica - ebbe fin dall'inizio anni intensissimi in un periodo tragico per tutti, coincidente con la seconda Guerra, con tutto ciò che comportò. Donna di intelligenza superiore, di sentimenti forti, e di rara apertura umana, e artista sostenuta da spietata autocritica e da volontà di acciaio, la signora Schwarzkopf ha dato alla musica, con il geniale lavoro di oltre quattro decenni, una luce di studiati cromatismi con la sua emissione regale e appassionata: nata tendente a una fascia bassa, la sua ricca vocalità ha conquistato una ampia estensione sopranile, sempre orientata verso la calibratissima espressività. Se il ricorso alle date mostra sempre aspetti significativi, sarà bene ricordare come nella sua carriera di oltre quarantatré anni, la signora Schwarzkopf abbia dato al Lied un posto privilegiato nella sua vita d'arte: fu infatti nel *Liederabend* del 19 Marzo 1979 a Zurigo che la grande cantante fece la sua ultima comparsa in pubblico, e con la voce brunita dei suoi (ufficiali) sessantaquattro anni, onorò l'ultimo commosso incantevole emozionante appuntamento: le era accanto il suo pianista: Jeoffrey Parsons, con cui iniziò a cantare nel lontano Ottobre 1961 - al Royal Festival Hall di Londra, lui contava allora trentadue anni - e che fu il suo più assiduo collaboratore. Poi la signora si dedicò alla didattica, a qualche illuminante intervista, e addirittura alla regia teatrale:

Der Rosenkavalier, a Bruxelles nel 1901: nessuno meglio di lei poteva trasfondere il senso nostalgico del tempo emanante dalla Marescialla, il ruolo che si diceva, sorridendo, che Richard Strass, componendo, avesse definito pensando a lei, per vie segrete, addirittura cinque anni prima della sua nascita.

La sua duttile voce, ricca, come rarissimamente accade di apprezzare, di trasparenti cromatismi, e dietro la quale si indovinava una realtà umana sensibile e vigorosamente appassionata, ha riempito teatri e sale plaudenti e fatto scorrere fiumi d'inchiostro a lode della sua arte. Fa piacere rileggere qualche parola dettata nel 1958 da Giorgio Vigolo che, sotto il turbamento dell'ammirazione affermava "che oltre a cantare con una scuola così perfetta, oltre ad avere una sensibilità musicale e poetica di vera elezione, una grazia e un brio che sa spingersi sino allo *humor*, ella ha anche un genere di bellezza, una luce nella persona che va perfettamente d'accordo con la sua voce, che collabora con essa in un equilibrio assoluto fra l'interiorità e l'esteriorità, fra l'anima e la sua apparenza corporea. E quando la musica e la bellezza s'incontrano avviene una specie di miracolo..."

La generosa artista offre qui, con un brano tratto da un'intervista del 1980, ventidue pagine cameristiche (Rameau, Bach, Sammartini, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Loewe, Schubert, Schumann, Verdi, Cornelius, Strauss, Brahms, Busoni, Reger) eseguite davanti al microfono della radio tedesca dal 1941 al 1943, s'immagina sotto i bombardamenti, con l'episodica partecipazione dei colleghi Lea Piltti e Josef Greindl. La sicura collaborazione pianistica è di Michael Raucheisen, il marito di Maria Ivogün, la maestra devotamente riconosciuta; i due CD sono la testimonianza eloquente di come la giovane grande cantante avesse elaborato da subito un'arte temprata e smaltata pronta a proiettarsi su i trionfi della inimitabile carriera futura.

AA.VV. Early Songs

Elisabeth Schwarzkopf, sopr. Michael Raucheisen, pf.
Music & Arts CD 1195

U.P.

Un ballo per Votto, Callas Di Stefano, Gobbi, Barbieri

È la terza volta - dopo il LP e il CD EMI - che questa illustre e pregevole realizzazione in studio del melodramma composto da Giuseppe Verdi (1813-1901) per il teatro Apollo di Roma (1859) si offre al musicofilo, e in un suono davvero eccellente.

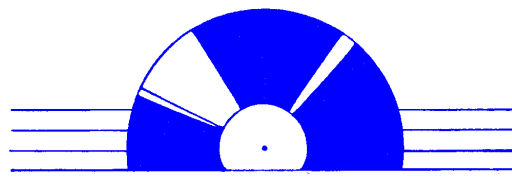
Antonino Votto sul podio della superlativa orchestra della Scala, Giuseppe Di Stefano, Maria Callas, Tito Gobbi, Fedora Barbieri e i componenti del cast hanno lavorato in studio cinque giorni, nel Settembre 1956 - due anni dopo la registrazione del *Ballo in maschera* ad opera di Arturo Toscanini a New York: un archetipo di grande valore, come la maggior parte delle letture toscaniniane, di cui non sarà mai possibile non tenere conto - per affidare al disco una delle più autorevoli e lucide esecuzioni di quest'opera. Se la critica sorvola ingenerosamente sui meriti di Votto - che a suo tempo fu

assistente di Toscanini proprio alla Scala, e al quale qui si devono gli eccellentissimi momenti orchestrali come i due Preludi e gli infiniti accenti evocati con vissuta sapienza (ma non si dimentichino la cultura, l'affidabilità, la confidente intesa con l'orchestra, anche qui evidenti, del direttore piacentino scomparso quasi novantenne nel 1985 a Milano) - questa registrazione del *Ballo* si illustra della presenza sulla pedana di uno splendido Di Stefano, che articola la parte lirica e drammatica di Riccardo con una tenuta cristallina e con tocchi supremi; v'è qui conferma come egli sia attentissimo, nella sua arte, al culto della parola, a sua volta sostenuta da una voce limpida come poche, e addirittura rischiarata dall'interno; al suo fianco Maria Callas, Amelia, cui l'assenza delle tavole del palcoscenico sottrae un margine di fervore, ma la mette al sicuro di qualche spericolatezza; e Tito Gobbi un Renato severo e nobilissimo, vocalmente un po' appannato nella tessitura alta. Il cast vocale che sviluppa la trama melodrammatica si completa con la presenza autorevolissima di Fedora Barbieri (Ulrica), Eugenia Ratti (Oscar), Enzo Giordano (Silvano), Silvio Maionica (Samuel) e Nicola Zaccaria (Tom). Sono nomi dimenticati, ma oggi farebbero la fortuna di una messinscena in un grande teatro.

È inevitabile il confronto con la registrazione live del 7 Dicembre 1957 del *Ballo*, cioè di quindici mesi successiva (inaugurazione della stagione scaligera 1957-58, sul podio Gavazzeni, quasi lo stesso cast), esaltante anch'essa, ma palpitante in una diversa atmosfera. La direzione di Gavazzeni, come spesso di piglio forte e teso alla definizione delle componenti drammatiche, nella sua realizzazione scaligera accennata, elargisce invece un autentico colpo di genio: lo stacco di un tempo comodissimo nel notturno dell'Atto secondo, dall'entrata dei congiurati alla fine, probabilmente per sottolineare la singolarità della situazione e la divertita sorpresa di fronte all'insolito incontro, al chiarore della luna, di Renato, dapprima ignaro, con la propria moglie, la quale aveva invece accettato un incontro (chiarificatore?) con Riccardo, il governatore, di cui Renato era segretario e generoso salvatore. Si tratta di una scena di gusto e abilità magistrali e di efficacia irresistibile, cui la lenta bacchetta di Gavazzeni dona un sorriso stupefatto nel quadro di un carattere multiforme ben definito da Mario Bortolotto quando afferma che "l'inaudita capacità fabulatrice di quest'opera si manifesta nelle zone «leggere», che, quanto più allentano la presa sul «troppo umano» tanto meglio riescono a travolgere la vicenda in un mulinello continuo, in cui la forza del destino, o del caso, si manifesta quasi paradigmaticamente".

Verdi Un ballo in maschera Solisti di canto Orchestra e Coro della Scala Antonino Votto, dir.
Naxos Historical 8.111278-79

U.P.



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.9 Luglio - Agosto 2008

Direttore - **Pietro Acquafredda**

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

Scritti e collaborazioni di:

**Sveva Antonini, Luca Aversano, Carlo Crivelli, Grazia Distefano, Paolo Furlani, Stefania Gianni
Carlo Laurenzi, Pierfranco Moliterni, Umberto Padroni, Raffaele Pozzi, Roberta Vacca**

Ha partecipato al **Forum di Music@**:
Alberto Triola

Music@ ringrazia:
Luigi Berlinguer, Salvatore Sciarrino

Abbiamo ritrovato testi di:
Alfredo Casella, Luigi Dallapiccola

REDAZIONE
e-mail: **music@consaq.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.consaq.it

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