

La nota

di Ernesto Di Marino



Non vi può essere alcun dubbio che nel mondo contemporaneo siano in atto fenomeni, genericamente definiti come *fenomeni di globalizzazione*, - ma che in realtà dovrebbero essere ciascuno studiato nella sua specificità - che,

per quanto positivi (?), possono tuttavia essere capaci di diluire o, addirittura, annullare le diverse identità. Se accettiamo il principio che, in gran parte, le identità siano il prodotto della cultura che le genera, ecco che ciò che i fenomeni di cui si parla mettono a repentaglio è la cultura stessa di un popolo. Orbene, per quanto sia positivo che le varie culture dialoghino, si conoscano, e interagiscano, certamente non è positivo che qualcuna di esse scompaia; oltretutto se la scomparsa dovesse avvenire non già per sopravvento di una cultura più potente (ma spesso la potenza risiede in altro; si veda quanto è accaduto alle culture europee dopo la seconda guerra mondiale), ma piuttosto per inerzia ed incapacità a comprendere.

Sull'onda di queste considerazioni di carattere generale, viene spontaneo pensare alla sorte della nostra cultura musicale che appare esser, forse, l'anello più debole del *complex* che forma la nostra civiltà. Due, principalmente, appaiono le cause di questa debolezza: la prima è rappresentata dalla mancanza di una qualche formazione musicale a livello scolastico da parte del nostro sistema di istruzione. L'alfabetizzazione è concepita soltanto in funzione della letteratura e non della musica (come se anch'essa non fosse un mezzo d'espressione); lo studio della storia dell'arte è concepito solo in funzione delle arti figurative e, tutt'al più, dell'architettura (come se la musica non facesse parte dei fenomeni artistici); si riconosce, a volte, a qualche movimento letterario di aver influito sull'andamento della storia dei popoli, mai ad un movimento musicale (come se gli animi fossero sensibili soltanto alla parola).

E i bambini, gli adolescenti crescono in assenza di musica, che non sia quella che ben strutturati interessi commerciali ficcano loro prepotentemente nelle orecchie; quella che, ormai, è diventata *la musica*. Certo anch'essa rappresenta un genere, spesso non privo di significato, che non deve essere emarginato; però è altrettanto certo che non si possono crescere generazioni di futuri uomini, convinte che *quella* sia *la musica* e, perciò, la sola espressione in quel campo. Ci sono i concerti per le scuole: è vero. Ma pensiamo quale sarebbe l'esito se si facesse *teatro per le scuole* dedicati ad alunni ai quali non si è insegnato a leggere e scrivere...

Fino alla metà circa del secolo scorso, una funzione di formazione attiva e passiva era svolta dalle bande; esse, specialmente sin quando la radiofonia e la musica riprodotta non si sono sviluppate raggiungendo pressochè tutti, hanno svolto una preziosa opera di formazione ed informazione. Ma da tempo troppe bande sono scomparse senza che ad esse si sostituissero altrettanti complessi orchestrali formati all'interno e all'esterno di conservatori di musica, infinitamente più frequentati di un tempo. E questa situazione ha decretato la morte, pressochè totale, del dilettantismo impegnato.

Ciò nonostante, qualche giovane che conosce la musica, o, addirittura la pratica, miracolosamente esiste. Anche ad esso si rivolge l'offerta musicale dei teatri e delle sale da concerto. In essi ha teoricamente accesso anche tutta la restante popolazione adulta che, per qualche motivo, ama la musica. Per costoro, e già non son troppi, esiste un'altra causa che rende sfavorevole la partecipazione ai concerti: essa è rappresentata dalle condizioni di mobilità esistenti nelle nostre città. Teatri e sale da concerto sono situati normalmente nei centri storici; qui le possibilità di parcheggio, se non addirittura di accesso, sono limitate o nulle. Il trasporto pubblico, che in queste condizioni dovrebbe sopperire, spesso è inadeguato per motivi diversi, ancorché esista negli orari serali. Servizio a chiamata, car sharing ed altre forme moderne di mobilità sono ancora cosa rara. Questa situazione, insormontabile per le persone di una certa età, può essere superata, con un po' di buona volontà, da chi si trovi nel fiore degli anni; a patto, però, che non abbia bambini in tenera età, perché teatri e sale da concerto sono, normalmente, prive di nidi ai quali affidarli.

Non credo sia difficile dire che questa nota è stesa da un inguaribile pessimista; ciò può essere vero; tuttavia la situazione, se non è questa, assomiglia fortemente. E allora: ce ne è abbastanza per dire che tutto o quasi congiura per far sì che la musica diventi arte irraggiungibile.

Dimenticavo: un ripiego potrebbe essere rappresentato dalla *musica in scatola* (CD, DVD, trasmissioni radiofoniche e televisive...). Siamo proprio sicuri che prezzi e programmazioni siano tali da diluire il pessimismo sin qui sparso a piene mani?

IL RIGÒ 21

P E R I O D I C O

MUSICALE

DELLA SOCIETÀ DEI CONCERTI

ANNO V GENNAIO 2008

Da pagina 2

IL RIGÒ
DELLE ARTI



Benjamin Britten

La stagione 2007/2008

Da Oriente a Occidente, musica

Nei mesi di gennaio e febbraio la Stagione invernale di Concerti proseguirà con due appuntamenti concertistici di grande interesse: il primo concerto dell'anno sarà venerdì 18 gennaio alle ore 21.00 al Teatro Civico, con il prestigioso complesso de I Solisti di Mosca (Stepan Yakovich Sergey Lomovsky, violini Alexei Naidenov Nikolay Solonovich, viole Nina Macharadze Roman Balashov, violoncelli), Ermindo Polidori al pianoforte; il programma prevede musiche di Cecconi, Schumann (*Quintetto in Mi bemolle maggiore op.44*), Brahms (il *Sestetto in Sol maggiore op.36*). Il Sestetto è formato dai componenti della famosa orchestra da camera de I Solisti di Mosca diretta dall'esimio M° Yuri Bashmet, violista di fama internazionale, composta da solisti

laureati in concorsi internazionali. Dal momento della sua formazione, l'orchestra si è esibita sempre più frequentemente in tournée internazionali. Molti compositori russi contemporanei, come A. Golovin, A. Ciaikovskij, M. Jermolajev, A. Shnitke, V. Barkauskas... hanno composto e dedicato concerti per viola ed orchestra che sono stati eseguiti in prima assoluta. Sviatoslav Richter, che si è esibito diverse volte con Yuri Bashmet, ha detto di quest'orchestra: *Bashmet è riuscito in un tempo brevissimo ad amalgamare al meglio questi giovani e prestigiosi solisti, infondendo un suono volitivo, chiaro ed acuto e, nello stesso tempo, precisione virtuosistica, dimostrando di possedere alte capacità che lo collocheranno presto tra i migliori direttori d'orchestra da camera.* L'orchestra è stata ospite delle celebrazioni per il centena-

segue a pag. 6



ATTENZIONE
LUOGO
PROTETTO



LA LINCE
ISTITUTO DI VIGILANZA

Gennaio 2008

Venerdì 18 gennaio h. 21.00

Teatro Civico, La Spezia

I Solisti di Mosca

con Ermindo Polidori Luciani, *pianoforte*

Stepan Yakovich Sergey Lomovsky, *violino*

Alexei Naidenov Nicolay Solonovich, *viola*

Nina Macharadze Roman Balashov, *violoncello*

Musiche di R. Cecconi, R. Schumann, J. Brahms

Domenica 17 febbraio h. 17.30

Teatro Civico, La Spezia

Quartetto Belcea

Corina Belcea-Fisher Laura Samuel, *violino*

Krzysztof Chorzelski, *viola*

Antoine Lederlin, *violoncello*

Musiche di F. J. Haydn, B. Britten, L. van Beethoven

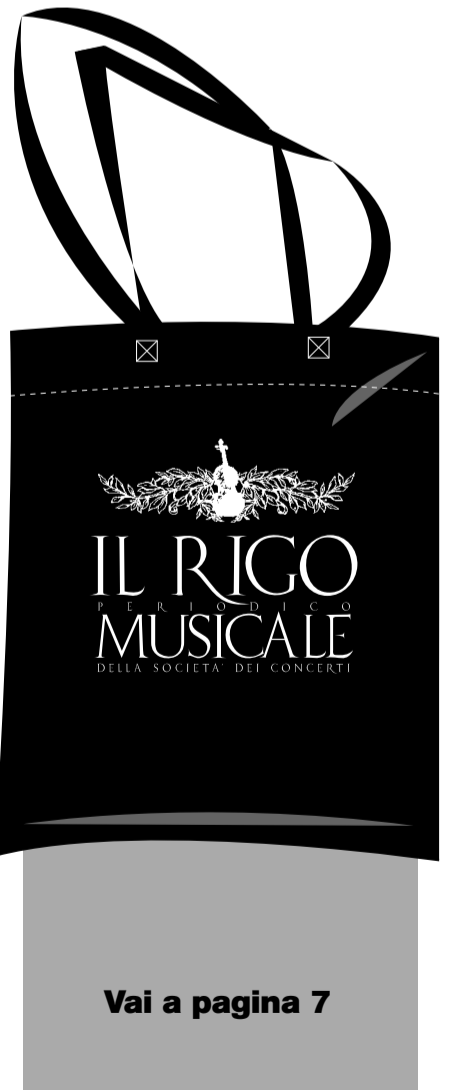


Comune
della
Spezia



ISTITUZIONE PER I SERVIZI CULTURALI

COMUNE DELLA SPEZIA



Vai a pagina 7

di Andrea Marmorì

La Madonna umile di Benedetto Bembo

Alla Corte Ferrarese

Dal 23 settembre al 6 gennaio ha avuto luogo a Ferrara la mostra *Cosmé Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, importante evento espositivo che ha consentito di indagare e conoscere gli anni della splendente committenza artistica del Ducato di Borso. Erede di Lionello e predecessore di Ercole, sovrano della città tra il 1450 e il 1471, Borso fu acuto e assiduo frequentatore di fatti d'arte. Con lui una nuova pazzia scoppia nell'arte ferrarese, come ebbe a dire il grande Roberto Longhi, sottolineando proprio la forza inventiva, nervosa e propulsiva, degli artisti della corte di quel brutto Duca sempre in cerca di bellezza. Esibendo pervicacemente e innanzitutto se stesso - Pio II Piccolomini di lui disse che *non si mostrò mai in pubblico senza essere adorno di gioielli* - Borso inventa la stagione più felice del rinascimento ferrarese, trovando nell'abile e nevrotico Cosmé Tura l'interprete maggiormente evoluto e significativo di quello *stile ornato e profano*, sospeso sempre tra sogno e verità. E poi ecco Francesco del Cossa, più mite e pacato ma capace di una visione d'insieme sintetica e omogenea, di certo meno spigolosa rispetto al mondo irrisolto di Tura, dove la luce diffusa si accompagna alle precise ricerche spaziali di ascendenza fiorentina.

E con i due campioni di Borso si affaccia una nutrita schiera di artisti a partecipare a questo prodigio, pittori, certo, ma anche miniatori, scultori, architetti, oggi nuovamente riuniti nelle sale di Palazzo dei Diamanti, sede principale della mostra, e poi ancor congiunti nelle stanze astrali dell'appena restaurato Palazzo Schifanoia.

Da dove, infine, occhieggia impareggiabile il giovane Ercole de Roberti. Il Museo Lia ha partecipato a questo straordinario campionario di artisti, che ha visto assommarsi oltre centocinquanta opere provenienti dalle più prestigiose collezioni del mondo, con il prestito del dipinto di Benedetto Bembo raffigurante l'assorta *Madonna dell'Umiltà*, eseguita a Ferrara negli anni di Borso. L'importante tavola, già da Lon-



Il Museo Lia a Palazzo dei Diamanti

ghi assegnata al senese Maccagnino e poi ricondotta con maggior pertinenza da Filippo Todini al talentuoso Benedetto Bembo, è esposta nella prima parte della mostra, che illustra la tem-

perie culturale coincidente l'avvento di Tura. Nella significativa tavola del Lia la *Vergine umile*, dunque seduta per terra, regge sulle ginocchia il Figlio, entrambi enormi e smisurati rispetto agli angeli che fan loro da coro. Il prato su cui posano è fiorito, come nuovamente fiorito sarà il Paradiso nel momento in cui Cristo verserà il tributo del proprio sangue sulla croce, e la consapevolezza del destino ineludibile e cercato accomuna Madre e Figlio, segnati dal dolore di questa preveggenza. Il capolavoro del Lia, fortemente voluto da Mauro Natale, curatore della mostra, è stato esposto nella stessa sala dove trovano posto l'eccezionale *Pietà* di Rogier van der Weyden proveniente dagli Uffizi e le *Muse* dovute proprio all'ambito di Cosmé Tura, in vicendevole scambio e assorto, silente dialogo. Presenza significativa di questo importante e raffinato tragitto d'arte.

IL RIGO DELLE ARTI



15

di Héléne Colombani Giaufret

Francis Poulenc e l'Italia

Tra i compositori francesi del Novecento Francis Poulenc è forse quello che ha intrattenuto i più frequenti e più proficui contatti con il nostro paese. Venuto in Italia per la prima volta nel 1921 con l'amico Darius Milhaud, come lui esponente del *Groupe des Six* insieme a Georges Auric, Erik Satie, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger e Louis Durey, non cesserà di mantenere rapporti con le istituzioni e gli ambienti musicali. Ricordiamo la sua lunga amicizia con Malipiero. Due sue creazioni hanno come sede le biennali di Venezia: nel 1932 il *Concerto per due pianoforti e orchestra* e nel 1938 *Tel jour telle nuit*, concerto per organo e orchestra.

Nel 1953 dà al Teatro Eliseo per l'Accademia Filarmonica Romana un concerto in duo con Pierre Fournier al violoncello. La sua fama è ormai consolidata e nel 1956 diventa Accademico onorario di Santa Cecilia. Tuttavia il momento chiave di Poulenc in Italia sarà la composizione, su ordinazione della Scala, del *Dialogue des Carmélites*, su testo di Georges Bernanos. La prima assoluta dell'opera, con testo italiano, sarà quindi milanese, il 26 gennaio 1957. La regia è di Margherita Wallmann; dirige Nino Sanzognò.



Fra le interpreti del dramma, ambientato nel periodo della rivoluzione del 1789, citiamo Virginia Zeani, Gianna Pederzini, Leyla Genger e la giovanissima Fiorenza Cossotto. È un trionfo cui seguirà la tournée a Catania, Roma, Napoli, Genova.

Ancora alla Scala nasce il progetto di comporre una *tragédie lyrique* in un atto sul testo di Jean Cocteau, *La voix humaine*. La prima italiana, appena dodici giorni dopo la creazione parigina all'Opéra Comique, avverrà alla Piccola Scala nel 1959, con l'interpretazione di Denise Duval. Nel corso di una serata memorabile, a palazzo Farnese, Anna Magnani, interprete cinematografica del dramma di Cocteau,

rimane affascinata dalla bravura di Denise Duval.

Soltanto la morte, nel 1963, interrompe il legame con l'Italia senza spezzarlo: qualche settimana dopo il decesso, sempre alla Piccola Scala viene rappresentata l'opera buffa *Tiresias*, testo di Guillaume Apollinaire.

Tutti questi eventi vengono rievocati, grazie ad una preziosa documentazione, nella mostra *Poulenc e l'Italia*, organizzata dall'Ambasciata di Francia a Roma, che l'Associazione Culturale Italia-Francia-Alliance Française presenterà alla Spezia, al Centro Allende, nel prossimo mese di febbraio.

Roma - La Spezia

itinerario di una mostra internazionale



di Gisa di Janni Caramiello

mondo film

Con una *cavalcata per le strade di Roma, tra diavoli e presenze diaboliche, evocate nei luoghi più sacri della città*, il Maestro dell'horror italiano Dario Argento, si è presentato quest'anno alla Festa del Cinema di Roma, in una Notte d'Argento a lui dedicata, per chiudere con *La Terza Madre*, ancora nelle sale, quella trilogia delle Madri che, iniziata nel '77 con *Suspiria (La Mater Suspiriorum)* ambientata a Friburgo in un'Accademia di danza), proseguiva nell'Ottanta con *Inferno (La Mater Tenebrarum)* con sede a New York. *La Terza Madre (La Mater Lacrimarum)*, in sonno da secoli e risvegliata da una giovane studiosa di restauri (Asia Argento), tornata bella e giovane (la modella iraquena Moran Atlas) si diletterà a scatenare su Roma odii e sangue, circondata da donne in estasi, pronte a sbranare uomini e bambini. Tra scene horror, tanto brutali quanto già viste, in una narrazione più vicina al grottesco che non all'orrido. Ma Dario Argento, ritenuto un regista di culto ed un Maestro del *giallo horror*, sia in Italia che



negli Stati Uniti, non sempre nella sua lunga carriera aveva privilegiato il genere magico-esoterico-stregonesco. Ché anzi, seppur con frequenti incursioni nel paranormale, era rimasto fedele quasi sempre a quel thriller gotico che - maestri Riccardo Freda, ritenuto l'inventore del genere horror-fantastico in Italia, e Mario Bava, Maestro di effetti speciali - l'aveva portato ad essere universalmente considerato uno dei più autorevoli registi dell'horror. Una forma di horror all'italiana, che ama *vagare nel mondo delle fantasticherie sadomasochistiche, tra immagini raffinate e deliranti*, in una crudeltà esibita che, iniziata nel '69 con *L'uccello dalle piume di cristallo*, seguirà poi nel '71 con *Il gatto a nove code*, e, sempre nel '71 con *Quattro mosche di velluto grigio*, a completare la sua famosa *trilogia zoonomica*. Cominciavano quindi ad evidenziarsi quelle caratteristiche che, fatte di sadismo e schizofrenia, voyerismo e feticismo, diventeranno poi componenti essenziali della filmografia del regista, così da trasformare l'omici-

cinema

Dario Argento

dio in una sorta di rito sacrificale, visto sempre quasi come una sorta di rapporto carnale con l'assassino. E sarà così che la donna diventerà una figura prevalente del suo genere fantastico horror, una donna modernizzata, ora vittima ora, e più spesso, assassina, tanto ambigua ed inquietante da trasformare l'orrore in erotismo, quasi che, la crudeltà finisce patologicamente per coniugarsi con l'amore. Così se in *L'uccello dalle piume di cristallo* assassina sarà la moglie, in *Quattro mosche di velluto grigio* assas-

sina, attraverso *formidabili inquadrature d'incubo*, si rivelerà la donna con cui il protagonista divide la vita. Per non dire dei film che seguiranno, da quel *Profondo rosso* ('75) considerato da più parti il capolavoro del regista, dove, abbandonato il *giallo* a favore del paranormale, sempre gli assassini saranno compiuti da una madre sanguinaria, in una atmosfera natalizia dove tutto verrà tingendosi del rosso del sangue, e quindi dell'orrore. E poi, oltre all'horror alchemico delle Tre Madri, da *Suspiria* ad *Inferno*, fino a *La Terza Madre*, ecco ancora la madre assassina sia in *Phenomena* ('85), dove verrà individuata da una *mosca sarcofaga* che si nutre di cadaveri, sia in *Trauma* ('93), dove la madre serial killer arriverà a collegare, quasi in una sorta di amorosa giustificazione, la sua violenza ad un terribile evento del passato. Ma non solo le donne, ed il loro lato oscuro e segreto, hanno affascinato il regista, ché anche gli animali finiscono per diventare elementi portanti e spesso risolutivi dei suoi orridi racconti. Dai gatti - tanto amati dallo spirito malvagio di *Mater Tenebrarum*, che quando in *Inferno* verranno uccisi dall'antiquario, saranno subito sostituiti dai topi che non esiteranno a sbranarlo vivo - agli insetti che, insieme alla *mosca sarcofaga* popoleranno *Phenomena* fino ai vermi che in *Suspiria* ricopriranno capelli e volti delle ragazze in fuga dalla Madre Nera e dalla scuola invasa dalle fiamme. Per non dire dei corvi che in *Opera* arriveranno a punire l'assassino strappandogli un occhio, in quell'eccesso di violenza masochistica che finisce per diventare la delirante espressione di un incubo. Eppure, in tutto questo *universo onirico e delirante* si respira costantemente quell'immersione nel mondo dell'Arte che finirà per diventare un ulteriore componente delle opere del regista. Da *L'uccello dalle piume di cristallo* che aveva inizio in una galleria d'arte a *Quattro mosche di velluto grigio*, ove il protagonista è un musicista rock; da *Profon-*

do Rosso che vede assassina un'attrice, agli scrittori assassini di *Tenebre*; da *Suspiria* che ha sede in un'Accademia di danza ad *Opera*, immersa nella musica lirica di Giuseppe Verdi. Senza trascurare la musica che, unita a sofisticatissimi effetti speciali realizzati al computer, viene sempre usata dal regista in modo *narrativo*, così da diventare vera e propria costruzione del film, usata ogni volta per sottolineare una data situazione, ora permeata da timbri angosciosi, ora misteriosi. E se nel periodo iniziale saranno i motivi d'atmosfera *percussionistici ed avanguardistici* di Ennio Morricone ad accompagnare i terribili stati d'animo e le superbe inquadrature d'incubo, verranno poi i temi di rottura e la musica incalzante dei Goblin per firmare le colonne sonore dei film più apprezzati *Profondo Rosso* e *Suspiria*. E se poi Argento, in quel thriller paranoico che è *Phenomena*, approderà addirittura all'heavy metal di Claudio Simonetti, Bill Wyman e Simon Boswell, conclusa la fase hard, in una nuova ricerca musicale ricorrerà alle note classiche del compositore Pino Donaggio, sia per l'accompagnamento di *Trauma* sia di *Il Gatto Nero*. Primo episodio di *Due occhi diabolici*, la cui seconda parte sarà poi filmata dal grande Maestro George Romero, di Argento non solo amico ma anche convinto sostenitore delle sue indiscusse capacità autoriali.

Negli spazi della Galleria d'arte Guidi & Schoen, infatti, venerdì ha preso ufficialmente il volo questo progetto: un WebMagazine Video Culturale dedicato alle Esposizioni d'Arte.

Tra addetti ai lavori, stampa e amici, Isabella Gattorno, ideatrice e curatrice del progetto, ha presentato con entusiasmo e un pizzico di emozione questa nuova scommessa, un lavoro certamente in divenire ma ormai pronto a farsi conoscere dal pubblico.

Che cos'è *artube*? E' un portale che si rivolge al mondo dell'arte italiana e non solo. Nasce con l'intento di coniugare informazioni accessibili ma allo stesso tempo precise e puntuali in modo da avvicinare gli utenti al mondo dell'arte, appunto, in tutte le sue sfaccettature; si articola in uno spazio davvero flessibile che diventa vetrina, punto d'incontro interattivo, agenda.

Artube vuole suggerire, in modo semplice e divertente, e per ogni evento indicato offre lo spunto anche per andare alla ricerca di locali, ristoranti o strutture alberghiere.

Vuole inoltre coinvolgere le istituzioni e gli enti in modo da creare una vera e propria rete che si fondi sulla collaborazione e lo scambio.

Mi sento di consigliare un *click* su *artube*! Quando ho avuto modo di navigare sul sito peraltro ancora in costruzione, ciò che mi ha colpito è stata la dinamicità di una struttura veloce e accattivante, ricca senza diventare confusa, un bel mix di luci, colori e suoni. E poi...in assoluto sono stati i video a catturarmi, peraltro il tratto distintivo e originale di questo lavoro. Brevi, curiosi, fanno compiere al visitatore tante mini visite virtuali nelle gallerie e nei musei, guidati direttamente da Isabella!! Benvenuto *artube* e in bocca al lupo!



di Annalisa Stretti

ArteOnline

Venerdì 30 novembre h. 17.00. Già percorrendo vico Casana, carrugio genovese veramente suggestivo, si percepiva un'atmosfera particolare. Atmosfera che ha accompagnato la nascita di *artube*, vivace, minimale.



www.artube.it WebMagazine Video Culturale

errata corrige

Segnaliamo che, sul numero 19 del Rigo Musicale, per motivi tecnici, l'articolo *Camera 312 - promemoria per Pierre*, di Lara Conte terminava in modo errato. Riportiamo di seguito la giusta conclusione e ci scusiamo con i lettori.

A ricordare - sempre - l'inestricabile intreccio tra arte e vita, il bilico indissolubile fra quotidianità ed eternità.

TOP CINQUE film

i più visti al 15.12.2007

- 1 **Come d'incanto (USA, 2007)** di Kevin Lima. Con Amy Adams, Patrick Dempsey, James Marsden, Susan Sarandon
- 2 **Winx Club. Il segreto del regno perduto (Italia/USA, 2007)** di Iginio Straffi
- 3 **Matrimonio alle Bahamas (Italia, 2007)** di Claudio Risi. Con Massimo Boldi, Anna Maria Barbera.
- 4 **Milano-Palermo - Il ritorno (Italia, 2007)** di Claudio Fragasso. Con Giancarlo Giannini, Raoul Bova.
- 5 **1408 (USA, 2007)** di Mikael Häfstrom. Con John Cusack, Samuel L. Jackson.



Mai fidarsi troppo di chi pensa che il tempo sia denaro



Da bambino ancora molto piccolo la musica mi dava sensazioni violente, come sicuramente sarà successo a molti altri. Dal vero e proprio terrore (un brano intitolato *Pepitas de oro* provocava le mie fughe sul terrazzino, anche in pieno inverno, per uscire dal raggio d'azione della radio) a veri e propri rapimenti estatici (come quando sentivo un altro brano intitolato *Rapsodia svedese*, e che in seguito avrei giudicato elementare e innocuo almeno quanto il terrificante brano precedente). Ho conosciuto il nome di Nino Rota quando avevo appena imparato a leggere, per il semplice fatto di aver voluto aspettare i titoli di coda di un film di moschettieri nel quale c'era una di queste straordinarie musiche. Poco più tardi, nei primissimi tempi della televisione, ho imparato da autodidatta ad usare i cataloghi della biblioteca pubblica per tentare di scoprire il titolo di un brano musicale che accompagnava la pubblicità di un detersivo (questa volta avevo anche qualche ragione oggettiva, trattandosi, come sono venuto a sapere non dalle mie improduttive ricerche di biblioteca ma da mia madre che mi sentiva pasticciare il pezzo con un dito al pianoforte, del finale *Alla turca* della Sonata in La di Mozart. Chi comincia ad avere, come me, una rispettabile età, può darsi che ricordi anche di quale detersivo si trattava).

Racconto tutto questo non per autocompiacimento narrativo, ma per svolgere un'osservazione sull'uso della musica nella pubblicità e in genere nel



mondo del consumo. Di primo acchito quest'uso, credo, dovrebbe renderci ottimisti. Mentre infatti la presenza, poniamo, di un numeroso pubblico a una serata di musica classica ci rinfranca sempre un po' e ci rende più sereni e meno catastrofisti rispetto al clamoroso impoverimento culturale dei nostri giorni, resta pur vero che non è mai del tutto chiaro se quelle presenze siano motivate da una vera passione musicale o da fattori diversi, come l'accompagnare qualcuno che ha lui quella passione, oppure il passare una serata fuori di casa purchessia, o l'aver ceduto ai consigli pedagogici di insegnanti o genitori genericamente preoccupati della formazione di allievi e figli, senza che il vero contenuto musicale della serata sia poi stato percepito da molti (ricordo un allievo che veniva mandato a lezione di piano da mia madre, ma con la raccomandazione di non oltrepassare l'orario, poiché subito dopo il ragazzo aveva un'altra lezione, stavolta di *karate*). Nel caso dell'uso della musica nella pubblicità, invece, nessun sospetto è possibile intorno alla sua riconosciuta efficacia emotiva: lì si lavora infatti sui dati della psicologia sperimentale, e non si spende mai un soldo più di quanto si creda necessario al massimo rendimento dell'occulta operazione di condizionamento alla scelta del prodotto. Se quindi la musica è massicciamente adoperata, possiamo

essere sicuri che sono proprio gli indici di mercato a suggerire la funzione coinvolgente della musica e dunque il suo positivo utilizzo a fini persuasivi. Qui ci assiste persino Platone, che, come si ricorderà, escludeva dalla sua Repubblica perfetta l'arte in generale e la musica in particolare, ritenendo che la sua carica emotiva, potendo essere volta a fini non necessariamente coordinabili al bene comune, costituiva un formidabile potenziale eversivo.

Perché allora non abituarsi all'idea che l'uso pubblicitario dell'arte - proprio quell'uso strumentale che Platone temeva più di due millenni prima dell'invenzione del messaggio pubblicitario - non sia in fondo qualcosa di positivo, che, al di là delle sue

stesse finalità dichiarate e consapevoli, contribuisce alla presenza dell'arte nella società umana? C'è chi lo pensa, e un mio amico, forse un po' *snoob*, amava dire, in controtendenza con l'indignazione di chi protestava contro l'uso televisivo di interrompere i programmi con inserti pubblicitari, che lui seguiva i programmi solo aspettando queste interruzioni, poiché - lui argomentava - solo allora si sospendeva la trita banalità e si poteva vedere un po' di creatività autentica. Forse allora, viene da pensare, bisognerebbe infine rinunciare ad essere così intransigenti da rasentare il fanatismo passatista, e conciliarsi con l'idea moderna e globalizzatrice che nello scambio universale delle merci si realizzi un'autentica civiltà complessa che, lasciandosi alle spalle ogni astratta illusione di isolato valore in sé, riconosca infine che nulla e poi nulla possa far astrazione dal concreto tessuto degli interessi economici, unico vero *medium* di ogni cosa, cultura inclusa. Perché quindi, dicevamo, non conciliarsi con questa tesi così interessante e a suo modo anticonformista, e non smettere di fare i cerberi che disdegnano la reale configurazione del mondo rivendicando ciò che dovrebbe essere e non è? C'è, credo, un motivo non banale, che ritengo si possa capire notando un piccolo particolare.

Si tratta di uno di quei particolari in se stessi minimi e irrilevanti ma che, come in certi passaggi della narrati-

va kafkiana, diventano la spia di un mondo alieno che in maniera impreveduta si rivela sotto la superficie delle apparenze. Sto parlando del fatto che, come non credo di aver notato solo io, negli inserti pubblicitari vige la pratica di *tagliare le battute* dei brani musicali. Generalmente non si tratta di pezzi classici, ma di semplici canzonette o comunque di musiche molto conosciute che sono state giudicate efficaci a sostenere le sequela delle immagini e delle figure retoriche. Sono solo musicchette da poco, e non si vede - si obietterà - perché gridare allo scandalo, ma il fatto è che queste musicchette, invece di scandire le canoniche otto battute dei ritornelli, spesso saltano a sorpresa la penultima battuta e diventano sette. Il motivo? Nessuno lo ha detto, ma è semplice capirlo: la pubblicità, soprattutto quando destinata ad essere inserita in programmi di massimo ascolto, costa un capitale, e ciò nonostante c'è un'evidente gara ad occupare quei posti. E' quindi normale contare rigorosamente i secondi di durata dello *spot* e non sgarare. Così, quando il ritornello evidentemente non può essere completato, ecco che si taglia e lo si conclude *saltando qualcosa*. Dal punto di vista estetico è come se una graziosa velina rivelasse un sorriso sdentato, ma nel caso della musica ci si fida evidentemente del fatto che la gente *non se ne accorga*, o comunque non dia alla cosa alcuna importanza. E allora? Non sarà che io comincio ad inclinare alla paranoia? Niente può essere

escluso. E tuttavia resto convinto che il viaggiatore il quale, passando in treno per la stazione poniamo di Ravenna, vedesse scritto su tutte le insegne ferroviarie Ravenna (qualcosa di simile accadeva in una vecchia storia di Crepax) dovrebbe avere un brivido di orrore, rendendosi conto di trovarsi in un mondo parallelo che soltanto *sembra* questo mondo, ma in verità non lo è. Ecco perché, come dice il titolo di questo breve scritto, sembra opportuno non fidarsi di chi fa equivalere il tempo semplicemente a denaro. Se lo si

fa, si rischiano sorprese inquietanti.

Antonino Postorino

Interviste

Arturo Sacchetti



Presentiamo al pubblico dei nostri lettori un'intervista che il Maestro Arturo Sacchetti ha gentilmente rilasciato il 28.09.2007 per la pubblicazione nella nostra rivista. Ritengo che le sue parole siano il miglior modo per illustrare il percorso musicale e umano di uno dei più importanti artisti del nostro tempo e possano essere prezioso insegnamento per tutti coloro che amano la musica.

Gentile Maestro, ci vuole parlare del suo primo approccio alla musica? E' stato da subito amore per l'organo?

E' una storia lunghissima ed i ricordi sono sfumati nel tempo. Ho una vaghissima rimembranza di allorquando mio padre Eugenio, musicista *tuttofare* nel piccolo paese ove sono nato, Santhià, in provincia di Vercelli, pensò di instradare *con le buone maniere* suo figlio, in età di tre anni, a suonare il pianoforte. Non so in qual modo riuscii a capire qualche cosa del solfeggio, praticato a quel tempo in modo rigoroso ed inflessibile sul trattato di riferimento il *Bona*. Ma tant'è! Mi ritrovai, piccolo e minuto, dinnanzi ad un mobile ingombrante, nero e minaccioso. Ma non fu questo il primo approccio. Alcuni mesi prima, forse in età di due anni, mio padre aveva acquistato un vecchio pianoforte da restaurare e lo aveva collocato nel giardino di casa; un po' per curiosità, un po' perché l'istinto musicale si esprime anche attraverso strani ed imprevedibili atteggiamenti chiesi ai genitori l'autorizzazione a giocare con quel vecchio strumento; acconsentirono e mi posi all'opera. Nel volgere di qualche ora esso era completamente smontato nei più piccoli meccanismi; avevo fatto diligentemente mucchietti separati con tasti, martelletti, molle, viti, smorzatori, feltri, candelabri e pedali. Il tecnico restauratore giunto il giorno seguente rimase esterrefatto incredulo che un bambino avesse potuto realizzare tale impresa. Negli anni successivi, quelli dell'infanzia e dell'adolescenza, *rotolai* dentro la musica. All'età nella quale i giovani si sentono già adulti frequentando la scuola media inferiore, intorno ai dodici anni, mi ritrovai tamburino nella banda musicale, fisarmonicista e pianista nell'orchestra e organista nella chiesa collegiata. Responsabile di ciò, ovviamente mio padre, che era il depositario delle varie attività, convinto senza tentennamenti che suo figlio doveva divenire un musicista. Confesso che vissi queste esperienze, meravigliose, con grande umiltà ed entusiasmo. Sono un musicista che *viene dalla gavetta*, che non si vergogna di questo, che crede fermamente che l'arte musicale, di qualsiasi estrazione essa sia, è buona o cattiva nei vari contesti nei quali la si vive. Aspetto fondamentale rispettarla e praticarla secondo sani principi e sacre intenzioni. Per quanto concerne l'amore per l'organo, al di là dell'approccio iniziale da ligio organista liturgico alle prese con il canto gregoriano e con le messe di Perosi, Bottazzo, Ravanello, Scapino (quanto ho amato ed amo il *Serassi 1863* della chiesa collegiata, integro come lo hanno voluto i nostri padri!), esplose tardivamente, intorno agli anni '60, a cagione dell'assenza di organi moderni nell'area ove dimoravo. Dopo il diploma inerente il mio primo concerto risale al 28 luglio 1978 e da allora ho *toccato* migliaia di organi consegnando intensamente le mie intenzioni interpretative alla discografia praticando in special modo le rarità e intendendo realizzare il fondamentale connubio arte organaria-creatività.

Quali tra i suoi insegnanti ritiene abbiano inciso nella sua esperienza artistica ed umana?

Come già esposto, senza dubbio mio padre, il quale, contando io i tredici anni, sentenziò con gravità ed ammirazione: *Ormai non ho più nulla da insegnarti!*. Pensò di affidarmi al maestro Giuseppe Rosetta, attivo a Vercelli, eminenza di riferimento per il pianoforte, l'organo, ma soprattutto per la composizione. Quasi tutti i giorni compivo il tragitto Santhià-Vercelli e ritorno salendo sulla storica *Littorina*, che impiegava ben circa trenta minuti per colmare venti chilometri! Per me questo Maestro fu un secondo padre, ricco di scienza musicale, ma anche di profon-

da umanità. Dopo il conseguimento dei primi due diplomi in Pianoforte ed in Musica corale e direzione di coro presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, in veste di candidato privatista, lo abbandonai. O meglio mi abbandonò confessandomi con rincrescimento che non era in grado di seguirmi nello studio dell'organo da concerto e dell'alta composizione. Nel corso degli sviluppi successivi di cui ora parlerò diventammo amici, legati da una stima reciproca che, con lo scorrere degli anni, sempre più si cementava. Ricordo con freschezza quando lo assillai affinché creasse qualche composizione per me da proporre nei concerti; non fece complimenti spargendo a piene mani il suo sapere, la sua creatività, il suo gusto musicale, la sua intuizione musicale, la sua scienza dell'armonia in quelle opere che volle ascoltare, seppure già avanti negli anni, con gli occhi lucidi di commozione e con il cuore colmo di riconoscenza per quell'allievo che aveva visto approdare alla sua dimora bambino, timido ed impacciato. Il prosieguo della mia esperienza affonda le radici nel Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, che già avevo scoperto, seppur fuggevolmente nel corso dei diplomi acquisiti privatamente. Il mio ingresso fu tardivo, avendo raggiunto i ventisei anni, quindi ricoprendo il ruolo di allievo fuori corso per superati limiti di età. Ma intervennero in mio soccorso insegnanti nel confronto dei quali serbo riconoscenza infinita, che convinsero il direttore, maestro Jacopo Napoli, ad interpretare i regolamenti con larghezza, nel nome dell'arte. Ognuno fece la sua parte certo di compiere verso di me un buon investimento. Desidero ricordarli, a casaccio, come mi si affacciarono alla mente: Aurelio Maggioni, Gianluigi Centemeri, Luciano Tomelleri, Riccardo Castagnone, Salvatore Quasimodo, Guido Farina, Umberto Cattini, Franco Caracciolo, Marina Mauriello, Ugo Turriani, Francesco Degrada, Aurelio Di Dio e Giulio Bertola, miei compagni di viaggio nel raggiungimento di successivi diplomi (Composizione, Organo e composizione organistica, Composizione polifonica vocale, Strumentazione per banda, Clavicembalo, Direzione d'orchestra) collezionati unicamente *per saperne di più* in musica. Negli anni successivi, esaurita l'esperienza in conservatorio, mi affacciai ai santuari del perfezionamento musicale; all'Accademia musicale Chigiana di Siena con Fernando Germani per l'organo e Nino Antonellini per la direzione di coro polifonico e ad Arezzo con Guido Camillucci per la direzione di coro polifonico. Anche queste furono esperienze elevatissime, indimenticabili.

Quale ruolo ha avuto nel suo percorso di apprendimento la formazione conservatoriale?

Mi ritengo un musicista privilegiato, che ha avuto la possibilità, grazie al conservatorio, di stabilire un contatto con le grandi scuole musicali italiane in un'epoca nella quale non tutti i conservatori di musica erano sullo stesso piano. Inoltre, fatto da non sottovalutare, gli allievi erano pochi e, se dotati di qualità e di capacità di apprendimento, potevano conquistare conoscenze enormi. Per me, proveniente da un minuscolo paese di provincia, il trovarmi catapultato in quel Conservatorio nel quale i pavimenti erano stati calpestati, tra gli altri, dai Puccini, Mascagni, Perosi, Cantelli, Ghedini, Ponchielli, Catalani, Vidusso, Pizzetti, Leoncavallo, Ferroni, Delachi, Fumagalli, Bazzini, Bossi, Galliera fu come l'averarsi di un sogno. Alitava un'atmosfera magica e l'impegno dello studio assurgeva a dimensione soprannaturale.

Come vede la situazione attuale dei conservatori di musica?

Dagli anni '70, dopo la conclusione degli studi e dopo una parentesi didattica espressa presso le Scuole medie e presso gli Istituti magistrali, ho operato nei conservatori di musica di Torino, Milano e Roma. Non è stata un'esperienza appagante, ed ho sofferto molto. La situazione didattica stava mutando rapidamente e la proliferazione degli allievi, e di conseguenza dei conservatori, non giocava a favore della qualità. Il numero non ripaga ed un'impostazione didattica, che ritengo anomala ed inadeguata, non consente uno studio musicale adeguato all'importanza di una scelta professionale. Nel passato le cose non andavano tuttavia meglio. Scherzosamente dico ai miei allievi che ho rubato almeno quattro diplomi. Eh sì! Difatti non si conseguono i relativi diplomi senza avere praticato con cori, orchestre sinfoniche o teatrali ed orchestre di fiati! E lo si sa che non esistono in nessun conservatorio italiano

strutture stabili professionali, vocali e strumentali, tali da consentire agli allievi di acquisire esperienze direttoriali. Dinnanzi a tale macroscopica contraddizione ci si chiede che senso abbia istituire cattedre manchevoli degli strumenti necessari. In ogni caso ci si deve render conto che lo studio dell'arte musicale ha delle peculiarità particolari, tali da non essere equiparate ad altre tipologie di studio. Credo esclusivamente nella bottega, nella fucina ove si forgiavano coloro che, un giorno, diverranno i protagonisti della vita musicale; le attuali istituzioni, il conservatorio, che sta spirando, ed i nuovi istituti di alta formazione musicale con le solite regole (i calendari scolastici, le ore di lezione, i programmi didattici, gli anni di studio) non ossequiano il principio fondamentale del *far musica*: agognano una scuola di musica, mi si perdoni l'umiltà del termine, ove la libertà del divenire forte musicista sia il credo fondamentale. Eppoi, ogni aspirante *corra con le gambe che ha*. Ma, per carità, la si smetta con pezzi di carta, detti diplomi, che non consentono di lavorare e di sopravvivere, titoli buoni soltanto per gli occhi, elargiti da istituzioni che, con la manica larga, hanno creato con punteggi stratosferici soltanto illusioni, amarezze e scoramenti. Questo è il paese che si comporta come Pontio Pilato: elargisce titoli eppoi si lava le mani. Ciò non è corretto, ma è in special modo disumano.

Quali suggerimenti si sente di dare per migliorare la situazione della formazione musicale dei giovani?

Innanzitutto, per chi ha nelle mani *le leve del potere*, accorgersi che se c'è disoccupazione nel mondo della musica ciò è dovuto esclusivamente a presunzione e cecità. Alcuni esempi eclatanti: l'Italia, in musica, è il paese dei virtuosi (si fa per dire!), ma se occorre un pianista accompagnatore d'opera, detto maestro sostituto, che sappia lavorare con i cantanti, non si trova; analogamente per un pianista accompagnatore di scuola di danza, per un pianista operante in una formazione jazzistica, per un pianista da intrattenimento (piano bar), per un organista che sia in grado di improvvisare, di accompagnare il canto gregoriano, di abbellire una cerimonia nuziale o un rito funebre, per un maestro del coro che abbia esperienza di concertatore e di direttore. Sul fronte poi classico le cose non vanno meglio. L'ho già affermato: senza orchestre e cori professionali per esercitazioni non sorgeranno mai direttori, tantomeno compositori; senza serie esperienze di musica d'insieme vi saranno soltanto egocentrici solisti divi, senza serie esercitazioni di musica d'insieme orchestrali e corali non ci saranno mai professori d'orchestra ed artisti del coro. Questo è il *bel paese* che ha inventato la farsa demagogica del doppio impiego nell'agone musicale: chi sa cantare e suonare non può insegnare, chi insegna non sa cantare e suonare. E' il colmo! In altre nazioni civili vige l'obbligo di esercitare attività didattica se abili nel cantare e suonare. Molti anni addietro Arturo Benedetti Michelangeli, richiesto di un parere dall'amico politico onorevole Pedini, amatore del pianoforte, duramente affermò: *Chiudere immedia-*

tamente tutti i Conservatori di musica!. Ci si chieda oggi il significato di tale affermazione, non certo fuori luogo considerando la realtà dei decenni trascorsi e del presente. Eppoi, come si giustifica il piagnisteo ricorrente che l'Italia è invasa da musicisti stranieri? *Veniamo al suo impegno verso la musica di Lorenzo Perosi: da dove nasce?*

Non mi è ben chiaro se ho cercato Perosi, o Perosi ha cercato me. Da adolescente lo incontrai nel ruolo di organista accompagnando le sue messe, da musicista in carriera esplorai le sue giovanili composizioni per organo, da musicista maturo so tutto di lui, almeno creativamente. L'invenzione del Festival Perosiano di Tortona mi ha provocato; assumendo l'incarico di direttore artistico ho dovuto, necessariamente, indagare la sua creatività totale e ... mi sono spaventato. Ho compreso di trovarmi innanzi ad un grande protagonista della musica fra Otto e Novecento, non esclusivamente sacra, bensì profana, cameristica e sinfonica. Eppoi, la stesura del *Catalogo ragionato* delle sue composizioni corredato da esempi musicali originali, in fase di pubblicazione, ha fatto il resto.

Ci vuol parlare di Perosiana?

E' semplice poiché *Perosiana* nasce, almeno per le linee che ho escogitato, quale processo individuativo finalizzato alla conoscenza della creatività di Lorenzo Perosi, supportato da produzioni discografiche testimonianti gli allestimenti delle composizioni presentate in concerto. Impegno oneroso se si considera che gran parte delle sue opere sono attualmente inedite e prive di materiali musicali; quindi necessitanti di redazioni critiche condotte sugli autografi e di realizzazioni di partiture e di parti vocali e strumentali. Al presente ci si avvicina alla tredicesima edizione e, volgendo lo sguardo all'indietro, non mancano motivi di compiacimento. Qualche dato: è stato proposto integralmente il corpus cameristico, tutto il sinfonico per strumenti solisti e orchestra (due concerti per violino ed orchestra, un concerto per pianoforte ed orchestra, un concerto per clarinetto ed orchestra), tre suites sinfoniche su otto dedicate alle città d'Italia (Milano, Torino, Tortona) e varie composizioni sinfoniche, quasi tutti gli oratori (mancano all'appuntamento *Il Nazareno ed Il sogno interpretato*), alcune messe nella versione per voci ed orchestra. Rimane ancora molto da proporre appartenente a quella creatività immensa sconosciuta indispensabile per focalizzare appieno la sua statura compositiva, e non si tratta di opere minori. Ad esempio gli undici *Salmi di Davide*, per soprano, coro ed orchestra, inediti e mai proposti integralmente costituiscono il suo testamento spirituale; dedicati alla madre esplorano le dimensioni più profonde ed infinite dell'esprimere in musica, autentiche confessioni di una personalità non completamente individuata, gemme preziose di una personalità creativa sconvolgente.

Dario De Cicco

Biografia

Nel suoi cinquanta anni di militanza nel mondo della musica, ha vissuto una multiforme ed eclettica esperienza che lo ha condotto a divenire un punto di riferimento nella vita musicale nazionale ed internazionale. Conseguiti otto diplomi presso il Conservatorio di Milano, ha intrapreso l'attività concertistica, arrivando al significativo traguardo di circa 2.300 concerti in veste di direttore di coro e d'orchestra, concertista d'organo, di clavicembalo e pianoforte. Il ricco bagaglio acquisito è stato riversato nella didattica (docente presso vari conservatori) e nella produzione discografica (circa 150 tra LP e CD). La sequenza degli incarichi assunti è ampia: tra questi, la direzione del Coro da camera della RAI, l'insegnamento presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, la direzione artistica della Radio Vaticana, la direzione del Liceo Musicale G.B. Viotti di Vercelli, la direzione della Società cameristica di Lugano. Notevole anche il suo impegno compositivo e musicologico (saggi vari, redazione critica editoriale musicale). Nel campo organistico ha eseguito in concerti pubblici più volte le opere integrali di J. S. Bach, Buxtehude, Mozart, Telemann, ed altri. L'intensa dedizione alla creatività è sfociata nel recupero dei vari musicisti entrati per suo merito nei programmi da concerto: Morandi, Padre Davide da Bergamo, Petrali, M.E. Bossi, Matthey, Yon, P. Fumagalli, Capocci, Mayr, Martucci, Perosi, Busoni. Detiene al presente i seguenti incarichi: Direttore artistico dell'Accademia Internazionale di Musica G. Cariso del Civico Istituto di Musica di Asti, dell'Ente perosiano di Tortona, della Associazione artistica C.L. Centemeri di Monza, del Centro studi C. Della Giacomina di Todi, docente d'organo della Regia Accademia Filarmonica di Bologna, docente dell'Accademia L. Perosi di Tortona. Ispettore onorario del Ministero dei Beni Artistici e Storici. Nel 1998 è stato nominato Accademico per chiara fama dalla Regia Accademia Filarmonica di Bologna.

Terapia...

In musica



Come riuscire a sintetizzare un termine scientifico che porta in sé radici profonde e ataviche che corrono in parallelo con la storia dell'uomo? Musica e creazione del mondo sono strettamente interconnesse nell'ambito delle culture di tutto il mondo. In tutti gli antichi trattati cinesi, indiani, tibetani, islamici, ebraici e greci, laddove il rapporto fra suono e cosmogonia era evidente, la musicoterapia aveva un ruolo molto importante e fu sviluppata con maggiore sistematicità (basti pensare ai maquam dei sufi, ai raga indiani, all'ethos greco e alla teoria delle cinque note cinesi). Ma lungi, purtroppo, dal soffermarsi all'antropologia musicale, è doveroso un chiarimento scientifico riguardo ad una tecnica poco conosciuta veramente, che desta immancabili immagini archetipe soggettive, mischiate alla confusione di neologismi e nuove terminologie entrate (o ri-entrate) in questo mondo globale e confuse in esso, insieme a tanto altro.

Da anni osservo i diversi sorrisi in risposta al lavoro che svolgo, preamboli della stessa domanda posta dalle più varie tipologie sociali: *cos'è questa musicoterapia?* Citando la parola *musica* si muovono, inevitabili, personali immagini ed associazioni mentali. La stessa parola, affiancata a *terapia* si collega, spesso con voli pindarici, a un qualcosa che bene non si sa, ma si immagina piacevole e ristoratrice (ciò si evince maggiormente dai feedback musicoterapici). Profondamente interconnessa alla medicina sin dai tempi più lontani, in tutto il mondo, la musica come terapia, nell'utilizzo delle arti sciamaniche crea un'associazione archetipa ancora più profonda e sconosciuta, legata ad un sentore di magico. Ma non c'è nulla di magico: gli input sensoriali interagiscono direttamente con i neuroni, attivando un effetto concreto.

La musicoterapia si occupa del rapporto uomo-suono e poiché la musica produce effetti, come diceva Popper, può far bene e quindi anche male; non c'è da cadere nell'equivoco del sostanzialismo, ovvero che la musica fa sempre e solo bene. A differenza del resto d'Europa, dove è riconosciu-

ta ed utilizzata come terapia di supporto in diversi ambiti d'intervento, poco ancora si sa della musicoterapia qui in Italia. Qualcosa si sta muovendo finalmente anche da noi, grazie soprattutto al dedito lavoro di coloro che sono stati i pionieri, attivatori delle scuole musicoterapiche e creatori di un comitato scientifico nazionale della categoria. Ritengo sia importante la puntualizzazione del termine applicativo, che desta ancora confusione all'interno delle istituzioni stesse: medici, docenti, educatori hanno un'idea generica e poco chiara di un sapere antico che fonda le sue radici nel suono-relazione come punto d'incontro e d'integrazione.

La musicoterapia è una tecnica di supporto di tipo preventivo, riabilitativo-terapeutico che si affianca ad altre in un comune lavoro d'equipe. Tale tecnica mira a promuovere una capacità globale di esprimersi nell'ottica di una possibilità comunicativa che si muove in un ambito non verbale e sonoro. Per ambito sonoro mi riferisco a tutte quelle possibilità di usare, vivere e interagire il suono, svincolato da un'accezione di tipo estetico, ma sostanzialmente di tutti quegli attributi più disparati in cui nulla deve essere escluso.

La musicoterapia è individuata come disciplina di valore scientifico, dove però l'approccio umanistico risulta fondamentale dato che il processo terapeutico si manifesta attraverso l'esperienza emotiva: se la terapia non è veicolata da una relazione, non c'è farmaco o metodologia che possa funzionare.

La musicoterapia è un processo interpersonale finalizzato in cui il terapeuta aiuta a migliorare e a mantenere il benessere psico-fisico del paziente. Gli agenti principali della terapia sono la musica, la capacità del terapeuta, la struttura dell'ambiente terapeutico e i rapporti che si sviluppano in itinere, rapporti che agiscono come forze dinamiche del cambiamento. Kenneth E. Bruscia ben sintetizza le principali categorie d'intervento, ognuna delle quali può essere messa in pratica musicalmente oppure tramite interazione verbale o non verbale. Esse sono: empatia, rimozione, connessione, espressione, comunicazione, esplorazione, interazione, influenza, motivazione e validazione.

Saveria Valsesia



Musica in famiglia



Spesso dei genitori mi rivolgono domande sul modo più opportuno di avvicinare il bambino alla musica ed io rispondo partendo da una larga panoramica.

Se ci rechiamo all'estero, possiamo osservare come la pratica musicale sia ampiamente vissuta da individui e da gruppi che coltivano la tradizione popolare e/o la musica colta sin dalla prima età, suonando, cantando e danzando a titolo amatoriale.

Esistono popolazioni, dette primitive, che vivono quotidianamente a livello istintivo, naturale, la musica trasmessa loro dalla tradizione orale centenaria.

Altri Paesi contano su un patrimonio di cultura musicale che viene trasmessa alle giovani generazioni attraverso una formazione di base e ad una sapiente organizzazione istituzionale che cura la pratica musicale unitamente alla relativa alfabetizzazione. Mi raccontava Roberto Goitre che, recatosi negli anni '70 in Ungheria, aveva potuto osservare con stupore che qualsiasi cittadino era in grado di decodificare una pagina musicale con disinvoltura, come fosse una pagina di giornale. Nello stesso tempo gli Ungheresi coltivavano anche le loro ricche tradizioni etniche.

Purtroppo in Italia sono poche le persone che vivono attivamente le suddette esperienze.

Le cause sono molteplici: anzitutto ci siamo allontanati dalla cultura orale delle varie regioni.

Dato che le istituzioni pubbliche non offrono da noi una capillare formazione musicale a tutti i cittadini, gran parte delle persone si limita a coltivare la musica soltanto come consumo acritico di eventi offerti dai mass-media. Il tutto è caratterizzato da passività e superficialità. Inoltre la musica, considerata come arte e cultura, da noi spesso incute soggezione. Oltre

alla mancanza di una soddisfacente formazione di base caratterizzata da continuità dalla prima età alla scuola media superiore, si verifica una pratica attiva consentita soltanto a coloro che possono contare su mezzi economici per frequentare scuole di musica. Non è poi detto che la pratica strumentale debba preludere necessariamente ad un indirizzo professionale. Se le circostanze permetteranno l'individuazione di doti specifiche, sarà l'individuo ad operare una libera scelta fra varie possibilità.

Anche se il quadro presentato non è roseo, penso tuttavia che la famiglia possa influire molto sulla

formazione del bambino, sin dalla fase prenatale. È verificato che l'apparato uditivo del feto consente l'ascolto e la memorizzazione di suoni e musiche. Sin dai primi mesi il bimbo è sensibile in particolare alle voci dei familiari, che gli offrono un modello importante per l'apprendimento linguistico, ma anche per il canto.

Dobbiamo far attenzione a creare un ambiente acustico sano, non invadente e aggressivo e ad offrire anche occasioni di... silenzio sereno. L'adulto, preso da mille impegni, offre frequentemente ai figli dei dannosi surrogati di compagnia tramite un utilizzo eccessivo di TV, CD e videogiochi. La presenza di troppe sollecitazioni acustiche danneggia una crescita armoniosa e allontana la possibilità di esprimersi attraverso manifestazioni canore consentite a tutti. Il canto è la più importante espressione personale da coltivare. Inoltre, offre una importante occasione di dialogo fra adulto e bambino, che spesso soffre di solitudine.

La musica è soprattutto vita! Se la famiglia coltiva una pratica musicale quotidiana intelligente e dialogante, il bambino viene coinvolto con naturalezza e con gratificazione affettiva. Il suo spiccato senso di osservazione e di imitazione lo porterà ad interiorizzare le sollecitazioni offerte dall'ambiente.

Per quanto riguarda i repertori di ascolto, è bene spaziare a trecentosessanta gradi, in un universo sonoro appartenente a vari generi ed epoche. L'importante è saper distinguere il bello dal

brutto ed aver attenzione a proporre brani adatti all'età dei fruitori.

Mi soffermo ora in particolare sui repertori da cantare: nella mia lunga esperienza di formazione musicale del bambino, ho verificato che occorre far attenzione allo sviluppo della vocalità. Da pochi suoni, la voce riesce ad ottenere una gamma estesa e ben intonata. Tante persone sono state condizionate negativamente negli anni di infanzia da un ingiusto marchio determinato da adulti poco attenti al problema e poco delicati nell'esprimere giudizi. Se non si rispetta la gradualità, si favorisce l'emissione di stonature. Il

vero stonato, tuttavia, è rarissimo.

Nella scelta dei repertori, antepongo quelli di tradizione orale per un duplice motivo:

1) Le filastrocche, i canti trasmessi dalla tradizione popolare hanno importanti valenze ai fini della formazione linguistica, logico-mnemonica, della conoscenza corporea, della considerazione degli eventi che si svolgono nel tempo e nello spazio del proprio territorio.

2) Il mondo attuale ci offre molte occasioni di incontri interculturali. Mentre molti popoli coltivano gelosamente le loro radici etniche anche

per quanto riguarda la musica, noi Italiani siamo piuttosto negligenti in merito. L'identità culturale è un tesoro che dobbiamo valorizzare. Soltanto a questa condizione si verificheranno scambi ricchi di significato.

Nelle biblioteche possiamo consultare raccolte regionali di testi verbali provenienti dalla cultura contadina di molte regioni. Ai fini di una ricerca sistematica, sino a metà del primo '900, gli etnografi non erano capaci di tradurre in simboli musicali i repertori. L'avvento del magnetofono ha fornito un grande impulso alla nascita dell'etnomusicologia, che ha trovato in Bartok un importantissimo maestro di ricerca e di utilizzo didattico. In Italia dobbiamo principalmente riconoscere in Diego Carpitella e Roberto Leydi dei caposcuola nel settore. Tuttavia gli etnomusicologi non hanno dedicato molta attenzione ai repertori infantili.

Ho perciò abbinato la mia attività pedagogico-musicale alla ricerca di canti e di giochi tradizionali per l'infanzia. Per la formazione vocale, nel 1980, ho curato con il compianto Roberto Goitre (direttore di cori ed esperto di vocalità) la pubblicazione di *Canti per giocare*¹, che comprende settantacinque canti popolari infantili da me ricercati attraverso interviste nell'Italia Centrale e disposti in ordine di gradualità.

Consultando la Biblioteca Nazionale di Firenze, ho scoperto l'esistenza della simpatica monografia *Scioglilingua, Indovinelli, Passerotti, Giuochi, Canzonette, Filastrocche e Storielle popolari* curata nel 1907 da Giovanni Giannini, studioso di tradizioni toscane. Purtroppo ai testi verbali dei canti non erano allegate le trascrizioni musicali. Ho quindi effettuato una paziente ricerca nel territorio regionale, utilizzando il registratore per intervistare tanti nonni che mi hanno consentito la ricostruzione integrale dei repertori. L'opera² è stata ristampata recentemente con il corredo di un CD curato da Daniele Poli, che ha interpretato con sapienza e vivacità i vari brani assieme al suo gruppo *Tuscae Gentes*.

Certamente ai repertori popolari possiamo affiancare canzoni create per bambini. Ora è in commercio una serie di libri con belle illustrazioni, corredati da CD, a cura delle Edizioni Gallucci di Roma. Queste presentano, fra l'altro, le indimenticabili creazioni di Vinicius De Moraes e di Sergio Endrigo.

Segnalo la pubblicazione di Johannella Tafuri *Nascere musicali*, percorsi per educatori e genitori, edita dalle Edizioni EDT di Torino³, che incoraggia i genitori a cantare al figlio sin dalla fase prenatale e testimonia esperienze interessanti.

Recentemente è nata l'iniziativa *Nati per la Musica* - progetto per la diffusione della musica da 0 a 6 anni, promosso dall'Associazione Culturale Pediatri (ACP), dalla Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM) e dal Centro per la Salute del Bambino (CSB) - che ha lo scopo di valorizzare il grande contributo che l'educazione musicale precoce ha nel favorire il benessere e lo sviluppo psico-fisico del bambino. Collaboro con entusiasmo al potenziamento e alla diffusione di questo progetto che si affianca a *Nati per leggere*, che ha già riscosso il meritato successo.

Auguriamoci che la situazione italiana sia ad una svolta positiva!

Ester Seritti

...in Ungheria, ... qualsiasi cittadino era in grado di decodificare una pagina musicale con disinvoltura, come fosse una pagina di giornale.

1) Roberto Goitre - Ester Seritti, *Canti per giocare*, 75 canti popolari infantili dell'Italia Centrale, con cassetta audio allegata, interpretata da Serena Facci, Milano, Edizioni Suvini Zerbinò, 1980.

2) Ester Seritti - Daniele Poli, curatori della ristampa di *Scioglilingua, Indovinelli, Passerotti, Giuochi, Canzonette, Filastrocche e Storielle popolari* scelti e ordinati da Giovanni Giannini, con CD allegato, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

3) Johannella Tafuri, *Nascere musicali*, percorsi per educatori e genitori, Torino, EDT, 2007.

dalla prima pagina

rio del Concertgebouw di Amsterdam e di quelle per il centenario della Carnegie Hall di New York. Numerose sono le incisioni con la casa discografica RCA Victory Red Seal.

Ermino Polidori Luciani, abruzzese di nascita, concertista e didatta, ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di quattro anni. Si è diplomato con lode sotto la guida di Lucia Passaglia, proseguendo la sua formazione con Guido Agosti presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena e successivamente attraverso i corsi di perfezionamento tenuti in Svizzera da Ludwig Stefanski e H. Czerny Stefanska. Ha ottenuto per tre anni consecutivi il Diploma di Merito dell'Accademia Musicale Chigiana e ha vinto numerosi premi in concorsi pianistici nazionali. Ha suonato per importanti società di concerti italiane ed europee sia come solista sia come collaboratore di complessi e solisti famosi (I Solisti di Mosca, Kavakos, Watanabe, Fain, Prishpenko, Gringols, Faust, Di Ilio, Devia, D'Arcangelo, Serra, Quarta, Quartetto di Cremona, Feng...). È regolarmente invitato in giurie di concorsi pianistici e lirici. Come solista ha privilegiato spesso un repertorio particolare, strutturato secondo scelte preziose ed inusuali comprendenti anche prime esecuzioni in epoca moderna. È titolare dal 1978 della cattedra di Pianoforte Principale presso il Conservatorio di Genova e dal 1985 collabora come pianista con il Concorso Internazionale di Violino Premio Paganini.

Il secondo concerto dell'anno sarà invece eseguito di domenica pomeriggio, il 17 febbraio alle ore 17.30, al Teatro Civico con un quartetto d'archi famoso a livello internazionale, il Quartetto Belcea (Corina Belcea-Fisher Laura Samuel, violino Krzysztof Chorzelski, viola Antoine Lederlin, violoncello) che eseguirà il *Quartetto op. 77 n. 1* di F.J. Haydn, il *Quartetto n. 3* di B. Britten, per concludere con il famoso *Quartetto op. 127* di L. van Beethoven. Negli ultimi anni il Quartetto Belcea si è affermato come uno dei maggiori quartetti e il successo nel panorama internazionale della musica da camera continua inarrestabile, sostenuto da un ampio consenso da parte sia della critica che del pubblico. Il Quartetto Belcea si è costituito al Royal College of Music nel 1994 sotto la guida del Quartetto Chilingirian, di Simon Rowland-Jones e del Quartetto Amadeus. Dal 1997 al 2000 ha studiato con il Quartetto Alban Berg e ha vinto nel 1999 il Primo Premio ai Concorsi Internazionali di Osaka e Bordeaux; ha rappresentato la Gran Bretagna nell'edizione 1999/2000 della rassegna Rising Stars dell'European Concert Halls Organisation e per tre anni consecutivi è stato scelto per la serie New Generations della BBC Radio 3. Ha inoltre ricevuto il premio Chamber Music Award della Royal Philharmonic Society sia nel 2001 che nel 2003 ed è stato nominato Associate Ensemble alla Guildhall School of Music and Drama. Il Belcea ha un contratto in esclusiva con EMI e ha vinto il Gramophone Award nel 2001 per il miglior debutto discografico. Le successive incisioni per EMI includono i principali quartetti di Schubert, l'op. 51 n. 1 e il secondo Quintetto per archi di Brahms con Thomas Kakuska, il Quintetto *La trota* di Schubert con Thomas Adès e Corin Long, *La Bonne Chanson* di Fauré con Ian Bostridge e un doppio CD comprendente i quartetti di Britten. Di recente pubblicazione il disco dedicato ai quartetti *Dissonanze e Hoffmeister* di Mozart, mentre tra le prossime incisioni figura l'integrale di Bartok. Sin dalle collaborazioni con Yvonne Kenny, Mark Padmore e i London Winds per *The Turn of the Screw* di Britten al Cheltenham Festival nel 2004, i numerosi progetti con cantanti includono: *Des Knaben Wunderhorn* di Mahler con Ann Murray e Simon Keenlyside a Wigmore Hall; il secondo quartetto di Schönberg e una nuova opera di Joseph Pibbs per quartetto d'archi e voce con Lisa Milne a Wigmore Hall; *La Bonne Chanson* di Fauré con Anne Sophie von Otter alla Cité de la Musique e con Ian Bostridge alla Zankel Hall di New York; *Il Tramonto* di Respighi con Angelica Kirchschlager al Langeland Festival. Il Belcea è stato Quartetto Residente di Wigmore Hall dal 2001 al 2006. Gli impegni internazionali lo hanno portato nei maggiori teatri, tra cui Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Palais des Beaux Arts di Bruxelles, Gulbenkian di Lisbona, Tonhalle di Zurigo, Konzerthuset di Stoccolma, Carnegie Hall di New York e Théâtre du Châtelet di Parigi. Tra i maggiori Festival: Schwarzenberg Schubertiade, Istanbul, Edinburgo, Luberon, Bath e Salisburgo. Il

Belcea lavora stabilmente con numerosi artisti, tra cui figurano Thomas Adès, Isabelle van Keulen, Valentin Erbin, Imogen Cooper, Ian Bostridge e Piotr Anderszewski. Il Quartetto Belcea è sostenuto da Rosalind e Brian Gilmore e dal Royal College of Music's New Generation Scheme. Come per gli altri concerti della stagione, l'ingresso intero costerà Euro 12,00, il ridotto Euro 10,00, il biglietto per i ragazzi delle scuole Euro 5,00. L'abbonamento ai sette concerti del Teatro Civico costa complessivamente Euro 35,00.

La Stagione concertistica proseguirà poi nei mesi di marzo e aprile con due prestigiosi concerti: mercoledì 2 aprile al Teatro Civico con il Quintetto dei Berliner Philharmoniker che eseguiranno musiche di W.A.Mozart, A.Dvorak, P.Glass (brano in prima esecuzione italiana), e sabato 12 aprile sempre al Teatro Civico con l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, direttore e violoncello solista Enrico Dindo, musiche di A.Dvorak, F.Schubert.

Bruno Fiorentini



900 musicale

Romolo Ferrari e la chitarra in Italia



Il primo marzo 2008 si terrà a Modena, presso le suggestive sale settecentesche dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, la Giornata Internazionale di Studi *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*. L'iniziativa è nata nell'intento di valorizzare una parte importante della storia chitarristica italiana, riunendo i contributi di quanti negli ultimi anni si sono dedicati a questo ambito attraverso ricerche, pubblicazione di saggi o articoli, revisioni di musiche, spesso in linea con un diretto impegno a riproporre il repertorio del periodo nei programmi concertistici o a livello di incisioni discografiche. L'obiettivo è dunque quello di ricostruire un quadro completo di un momento assai significativo della storia musicale legata alla chitarra, procedendo in un puntuale lavoro di coordinamento dei contributi e dei singoli apporti, nonché nell'approfondimento di aspetti che non sono ancora stati studiati con adeguata attenzione. Si tratta infatti di una storia abbastanza recente eppure quasi remota nell'immaginario chitarristico che generalmente, fino a non molto tempo fa, confinava l'esperienza di quegli anni in una parentesi locale, come se fosse scollata da un livello superiore, chiudendola in una prospettiva poco propensa a riconoscere in questa storia le proprie radici, poco attenta a cogliere eventi e personalità artistiche nella loro reale statura. Solo in tempi recenti si sta riscoprendo questa realtà ad opera di ricercatori e concertisti che con passione e competenza hanno fatto di questo un tema prediletto della loro ricerca, scoprendo esiti talora sorprendenti e inaspettati. Da qui l'idea di una iniziativa con un carattere di ricerca, insieme musicale e musicologica, che nella sua formulazione si presenta come un unicum nel panorama delle attuali iniziative legate al mondo delle sei corde.

Centro ideale delle tematiche affrontate nel convegno sarà la figura di Romolo Ferrari (Modena, 1894-1959), chitarrista e compositore, professore di contrabbasso, musicista fondamentale nel panorama di quel periodo, specialmente per la sua eclettica e per certi versi *pionieristica* attività volta a valorizzare su più fronti il mondo musicale legato alla chitarra. Si dedicò con particolare attenzione alla riscoperta del repertorio chitarristico dell'Ottocento: aveva infatti raccolto una ricchissima biblioteca musicale con partiture originali del XIX secolo, di cui per primo iniziò a curare l'edizione e la diffusione, attuando una proficua collaborazione con la nota casa di edizioni musicali Berben, oggi acquisita da una proprietà di Ancona, ma fondata proprio in quegli anni da un altro modenese da ricordare: Benedetto Berlini. Inoltre Ferrari fu accorto ricercatore, pubblicò importanti biografie di chitarristi vissuti nell'Ottocento, alcune delle quali sono oggi conservate presso la Biblioteca Estense di Modena. Il suo ricco archivio musicale si trova invece attualmente presso l'Istituto Musicale Pareggiato O.Vecchi di Modena (Fondo Ferrari) e continua a offrire esemplari rari su cui si sono basate edizioni critiche anche in tempi recenti. Un suo grande merito, di cui oggi si è quasi persa memoria, è stato anche quello di essersi adoperato presso il Ministero della Pubblica Istruzione per l'inserimento della cattedra di chitarra nei Conservatori italiani. In questo progetto fu sostenuto anche dal musicista modenese Primo Silvestri e da suo figlio Renzo Silvestri, pianista docente presso l'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Fondatore dell'Unione Chitarristica Internazionale, Ferrari invitò a tenere concerti in Italia i più noti concertisti del tempo fra cui Andrés Segovia, Ida Presti, Maria Luisa Anido, fu inoltre attento divulgatore di quanto avveniva nel mondo chitarristico attra-

verso una delle più note riviste del tempo, *L'arte chitarristica*, da lui fondata e diretta. In quel periodo vi era inoltre un particolare collegamento con l'ambiente chitarristico tedesco attraverso significative personalità quali Heinrich Albert, poi successivamente Siegfried Behrend (che tenne concerti a Modena in più occasioni), o ancora il liutista Heinz Bischoff, uno dei fautori della riscoperta di questo strumento. Fittissimi erano i contatti con tutto il mondo chitarristico italiano di allora, come dimostrano i programmi dei concerti, le riviste o i carteggi privati: una rete di rimandi collegava maestri italiani che allora erano i punti di riferimento principali: Luigi Mozzani, Benvenuto Terzi, Giovanni Murtula, Maria Rita Brondi, Teresa De Rogatis, per non citare che i più noti, ma anche tutta una serie di personalità che si dedicavano alla chitarra nei rispettivi ambiti locali, con autentica e profonda passione.

Il programma della giornata prevede contributi su diverse tematiche collegate al periodo di Romolo Ferrari: dalle figure concertistiche di spicco, all'ambito della formazione, ai compositori, editori, liutai, nonché agli influssi e scambi con chitarristi stranieri. Il programma è in corso di definizione, si coglie dunque l'occasione per rivolgere l'invito a partecipare a chi fosse interessato a fornire un proprio contributo sull'argomento. L'attuale progettazione prevede le seguenti partecipazioni: *Romolo Ferrari e l'istituzione della cattedra di chitarra nei Conservatori italiani* (a cura di Enri-

co Tagliavini), *Romolo Ferrari e l'ambiente chitarristico a Modena* (a cura di Mirko Caffagni), *Il repertorio ottocentesco del fondo Ferrari* (a cura di Massimo Agostinelli), *Libri e riviste del chitarrista nel primo Novecento* (a cura di Giacomo Parimbelli), *Maria Rita Brondi* (a cura di Maurizio Mazzoli), *Heinrich Albert e i contatti con la scuola chitarristica italiana* (a cura di Andreas Stevens). L'iniziativa sarà inoltre arricchita da due interessanti esposizioni relative al quadro chitarristico italiano del primo Novecento: una riguardante documenti, fotografie, lettere, l'altra relativa alla liuteria, con esposizione di chitarre e mandolini di costruttori italiani del periodo (Gatti, Mozzani, Gallinotti, Masetti).

Parte integrante di questo progetto è la pubblicazione di un volume che riunisca gli apporti non solo di quanti intervengono nella giornata di studi, ma anche di quanti vogliono comunque fornire un proprio articolo anche a posteriori (nell'impossibilità di accogliere in una sola giornata tutti gli interventi), in una prospettiva volta a realizzare un prodotto frutto di ricerche approfondite, che possa porsi come depositario di uno sguardo consapevole al passato e di una memoria storica nella quale riconoscere le radici della storia chitarristica italiana.

Simona Boni



In omaggio
la shopper del
Rigo musicale

contribuendo alla vita del
periodico con 15,00* euro.

Contribuire è facile telefonando o inviando un fax
allo 0187 731214 o un e-mail info@sdclasppezia.it

*Spedizione in contrassegno, più contributo spese postali.

