

cadenze

Periodico di informazione musicale



Poste Italiane Spa - Spedizione in abbonamento postale - 70% - DCD VERONA

n.7 giugno-agosto
2006



Forza e bellezza. Corda dopo corda.



STEINWAY & SONS.

Concessionario Autorizzato per Verona, Trento e Bolzano

Faes - Bonfante
via Quattro Spade, 20 · 37126 Verona · telefono 045 8002940

Cadenze

Periodico musicale
dell'Accademia Filarmonica
di Verona



Direttore responsabile

Cesare Venturi

Segreteria di redazione

Luisa Mostarda, Francesca Poggi

Hanno collaborato:

Guido Barbieri, Enzo Fantin,
Luisa Mostarda,
Marco Materassi, Alessandro
Taverna, Gianni Villani,
Fabio Zannoni

Copertina di Giulia Ferrarini

Redazione

Via dei Mutilati 4/L
37122 Verona
Tel. 045 8005616
Fax 045 8012603
accademiafilarmonica@
accademiafilarmonica.191.it
www.accademiafilarmonica.org

Proprietà editoriale

Accademia Filarmonica di Verona

Stampa

Puntopiù Production s.r.l.

Registrato al Tribunale
di Verona in data 27/11/2004
con numero 1626

Anno II n. 7 giugno-agosto 06

Editoriale

Mentre andiamo in stampa fervono i preparativi per la nuova stagione del festival dell'Arena, uno dei luoghi di incanto musicale che il mondo di invidia. Ci aspettano tante serate in compagnia di Verdi, Puccini, Bizet, Mascagni, Leoncavallo: un cartellone fitto, che rinuncia a titoli "rischiosi" a favore di opere popolarissime, che dovrebbero garantire buoni incassi. Non si può biasimare la direzione artistica della Fondazione Arena di scarso coraggio: in un momento così delicato la nave deve essere condotta in acque sicure per non rischiare il naufragio. Ci sarà tempo, in momenti più sereni, per programmare qualche titolo che dia soddisfazione ai musicofili, perché c'è in effetti qualche nostalgia di tempi in cui forse il botteghino non dettava legge in maniera così invadente, e si poteva avere in cartellone un *Boris Godunov*, tanto per prendere un titolo a caso (ma poi neanche tanto: è il primo titolo che mi viene in mente - accanto a *La Walkiria* -, se potessi scegliere) senza pensare alle conseguenze in termini di presenze. Lancio un'idea alla Fondazione: perché non far votare ai propri spettatori i titoli che vorrebbero vedere in un prossimo cartellone?

Questo numero di Cadenze è dedicato in parte anche ad anticipazioni sul "Settembre dell'Accademia", giunto quest'anno alla quindicesima edizione e già definito in tutti i suoi dettagli. Una edizione particolare, diversa da quelle passate, più articolata: se negli anni scorsi ci fu qualche sporadico avvicinamento al teatro d'opera accanto alla consueta parata di orchestre sinfoniche, quest'anno lo sforzo produttivo dell'Accademia Filarmonica ha prodotto due titoli: *Idomeneo* e ancora *Don Giovanni* (opera che fu data a Verona per la prima volta in epoca moderna proprio al "Settembre" di qualche anno fa). E, altre novità, un Galà di danza con Alessandra Ferri che ha creato uno spettacolo appositamente per l'Accademia, con ballerini che provengono dalle più importanti compagnie del mondo; una serata dedicata al grande Fabrizio De André, con una riproposta di due suoi celebri lavori del passato remoto (le canzoni ispirate all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master) e del passato prossimo (*Creuza de mă*).

Il Settembre ha ospitato quasi tutte le più importanti orchestre europee, ma non era riuscito prima d'ora a portare a Verona nessuna delle grandi orchestre americane. Una delle "big five" sarà finalmente sul palco del Filarmonico il 15 settembre, la Cleveland Orchestra. Una data in esclusiva per l'Italia, segno che il prestigio di questo festival è ormai arrivato a livello internazionale.

Questo numero di Cadenze ospita anche interventi non dedicati alle cose veronesi, che spero servano da stimolo a scoprire, appassionare, approfondire.

Buona lettura e buona estate di musica.

ARENA, 84° ATTO

Il festival lirico parte con *Cavalleria e Pagliacci* il 24 giugno in una nuova regia di Gilbert Deflo.

A seguire *Aida*, dal 25 giugno e *Carmen*, dal 30 giugno. *Tosca*, che debutta il 15 luglio, è il secondo nuovo allestimento

firmato da Hugo de Ana. Ultimo titolo *Madama Butterfly* con la regia di Zeffirelli, dal 5 agosto

di Gianni Villani

Se c'è un motivo di cui rallegrarsi su quanto propone il prossimo 84° Festival areniano, è che nei suoi cast artistici compaiono nomi di cantanti fra i più qualificati del momento. Dove tutto questo appare in maggiore evidenza è sicuramente nella *Tosca* di Puccini, che va in scena il 15 luglio, con la direzione di Daniel Oren. Qui il duo Fiorenza Cedolins, come protagonista, e Marcelo Alvarez (Cavaradossi), pare in grado di riconfermare le belle aspettative messe in campo nella trascorsa stagione con la *Bohème*. Lei è reduce da una *Madama Butterfly* a Bilbao, al Palacio Euskalduna, dove si è dimostrata un'interprete che segue sempre regie vincenti, interiori, dettate da una sensibilità musicale assoluta. Lui ha debuttato al Regio di Torino in una *Bohème*, dove si è confermato il Rodolfo passionale di sempre, sia nello slancio, che nella piena rispondenza della generosa vocalità latina. Completerà la schiera degli interpreti principali il baritono Ruggero Raimondi, che di Scarpia ha ultimamente fatto uno dei suoi cavalli di battaglia maggiori.

Ma un altro duo ha la forza di qualificarsi fra le migliori scelte di questo Festival, quello con Luciana D'Intino e Marco Berti in *Carmen* (dal 30 giugno). L'opera sarà riproposta nell'edizione del 1995, ma rivista per le riprese in Dvd del 2003 da Franco Zeffirelli. Luciana D'Intino ha una personalità vocale ed una eleganza scenica senza confronti, mentre Marco Berti è divenuto ormai tenore fra i più affidabili della scena lirica internazionale. Sarà interessante però vedere almeno altri tre protagonisti al lavoro in questa *Carmen*. Innanzitutto il quarantaduenne direttore cinese Lü Jia, da poco nominato responsabile musicale dell'orchestra areniana, che si ripresenta in anfiteatro dopo il successo con *Turandot* della trascorsa stagione. Lü Jia si è formato musicalmente in Germania, è ormai



cittadino italiano, dopo l'affermazione nel 1990 al Concorso Pedrotti di Trento. Sotto osservazione, quindi, il giovane soprano pisano Luigia Borsi, nella parte di Micaela, che seguiamo da anni, in una progressione vocale continua ed il basso Giacomo Prestia, che debutta nel ruolo di Escamillo.

Aida, dopo 46 edizioni e ben 473 rappresentazioni, anche quest'anno godrà del maggior numero di recite, ben 16 e concluderà la stagione il 27 agosto.

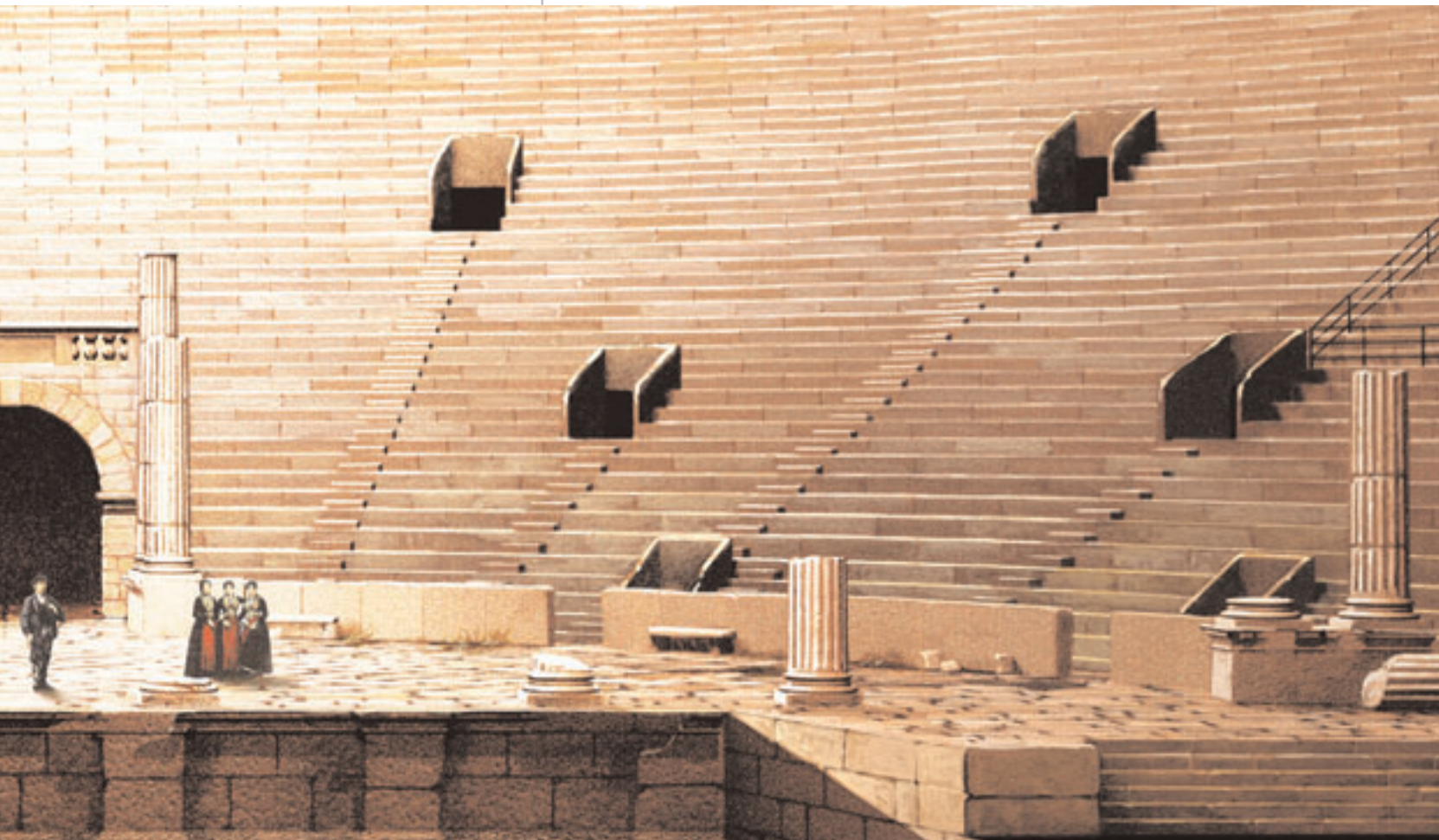
Nei ruoli della protagonista si misureranno sia Amarilli Nizza, per le prime sei recite, che Micaela Carosi per le restanti dieci. Nel ruolo di Radames faranno la loro prima comparsa, sia Marco Berti che il giapponese Francesco Hong, debuttante in Arena e dal solido spessore tenorile. Per gli altri ruoli, ci sono le riconferme di sempre, con la sola eccezione di Luciana D'Intino che si presenterà, dopo *Carmen*, anche nel ruolo di Amneris. *Aida* tornerà sotto la direzione di Daniel Oren, beniamino del pubblico e ormai grande protagonista in Arena. *Cavalleria rusticana* di Mascagni e

Pagliacci di Leoncavallo, apriranno invece le ostilità il 24 giugno e tornano in Arena dopo dieci anni, in due nuovi allestimenti affidati al regista francese Gilbert Deflo e al milanese William Orlandi, per le scene ed i costumi. Sarà uno spettacolo, il loro, "non invadente", in stretta simbiosi col monumentale e suggestivo spazio scenico dell'anfiteatro romano. Per *Cavalleria rusticana* ancora un duo di provato valore in palcoscenico, con Giovanna Casolla, come Santuzza, che già mostrò nella scorsa stagione una condizione vocale strepitosa e Vincenzo La Scola (Turiddu) che ritorna dopo parecchi anni. La novità assoluta sarà invece rappresentata dall'Alfio dello spagnolo Carlos Almaguer, che è un debuttante nel festival.

In *Pagliacci*, da ultimo, faranno le loro comparse, José Cura, un Canio sicuramente esuberante e Svetla Vassileva nei panni di Nedda, ruolo che la russa già sostenne al Filarmonico, accanto a Roberto Alagna. *Pagliacci* avrà un protagonista di eccezione in Leo Nucci, che si accinge a misurarsi col personaggio di Tonio, in attesa del 2007, quando sarà il vero protagonista della stagione: a lui saranno affidate tutte le recite di una nuova versione di Nabucco. Le due opere saranno affidate, nella parte musicale, allo slavo Vjekoslav Sutej, entrato ormai a pieno diritto fra i direttori più avvezzi allo spazio areniano.

Infine *Madama Butterfly*, affidata alla cure direttive della canadese Keri Lynn Wilson, nella versione realizzata per Rai Trade (2004), con due prestigiosi cantanti, come Daniela Dessi e Fabio Armiliato, coppia fissa anche nella vita.

Sotto, il bozzetto di *Cavalleria Rusticana*, scene di William Orlandi, regia di Gilbert Deflo



RIFLETTORI PUNTATI SULLE NUOVE REGIE

Con Gilbert Deflo
Cavalleria rusticana
sarà libera da orpelli
folkloristici.

De Ana alla ricerca
di un equilibrio
tra il grande spazio
e l'ambiente intimista
di *Tosca*



Il bozzetto di *Cavalleria Rusticana*

Se una regia vuole guardare più ai paesaggi interiori che a quelli esterni, rinunciando a grosse scenografie e complesse macchine teatrali, ecco comparire sullo sfondo la cerchia dei gradoni: disturbo od occasione per nuovi spunti e suggestioni evocative? Dopo i palcoscenici strapieni del 'tutto Zeffirelli', delle passate stagioni, troviamo orientato verso quest'ultima opzione il regista francese Gilbert Deflo che quest'anno firmerà la regia del dittico *Cavalleria Rusticana* /

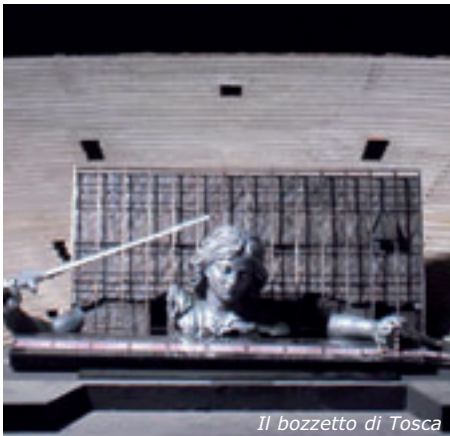
Pagliacci. Per lui infatti l'anfiteatro veronese si presenta come un'occasione per realizzare un allestimento che rispecchi una sua particolare visione delle due opere più tipicamente veriste del melodramma italiano. Egli infatti, messi da parte orpelli folkloristici e di maniera, sostiene che lo "spazio vuoto" delle gradinate corrisponde esattamente alle esigenze della drammaturgia di *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*, perché "sono storie di amore tradito e di vendetta, che possono essere colte come l'ultima metamorfosi della tragedia classica trasposta nel Verismo".

Un grande ulivo sovrasta la scena, a segnare l'ambiente mediterraneo, poi pochi elementi architettonici, come di antiche rovine sparse: fusti di colonne, capitelli che, per Deflo, definiscono e conferiscono alla scena i caratteri di uno "spazio tragico". Così l'omicidio che avviene in *Cavalleria* si attua lontano dalla piazza, fuori della scena, dove si possono intravedere i resti di un antico teatro: che evoca la Sicilia amata dei viaggiatori, imbevuti di classicità, dei secoli scorsi, dalle tante rovine abbandonate. Ma anche in *Pagliacci* il fatto di sangue ruota su questa stessa scena, dove recita la troupe dei saltimbanchi. Si crea così per il regista francese una sorta di unità ideale tra i due drammi: "In cui la fatalità e la volontà degli dei si sono spostate nel cuore umano". La circolarità dell'anfiteatro richiama quindi, nella sua visione, quella del teatro, dove: "La forma dell'Arena riflette la vasta collettività in seno alla quale ha luogo l'evento tragico".

Per la nuova *Tosca* torna a Verona il regista argentino Hugo de Ana. Per lui il grosso problema che si presenta per la realizzazione di quest'opera in Arena sta nel riuscire a definire un'atmosfera ed un ambiente "intimista"; la cosa più importante è "capire le intenzioni e la psicologia dei personaggi, perché *Tosca* in Arena è un controsenso gigantesco: deve esser come un film in primo piano. Per me è quindi una sfida: perché devo cercare di trovare uno spazio 'attraente', per la scena drammatica ma anche tenendo conto delle dimensioni da Kolossal che l'Arena esige".

Per tutta la durata dello spettacolo la scena centrale, imponente, è dominata dal frammento di una statua: è la testa con un braccio spezzato e uno con la spada alzata dell'arcangelo di Castel Sant'Angelo, davanti ad un grande muro, che vuole sintetizzare tutti i luoghi della vicenda: può essere lo stesso castello, le prigioni... Una regia non realistica quindi, che guarda anch'essa ad uno spazio simbolico per concentrarsi sul mondo interiore dei personaggi e sui loro conflitti. De Ana ci tiene inoltre a sottolineare che questa volta l'ambientazione rispetterà il periodo storico (ricordiamo una sua *Norma* al Filarmonico con costumi ottocenteschi) perché "questi personaggi, con i loro conflitti, non appartengono a qualsiasi periodo" e la vicenda è fortemente connessa a fatti storici di guerre e battaglie, della Roma ottocentesca; "Scarpia non può quindi in alcun modo assumere i panni di Pinochet". Concentrarsi sui personaggi per lui significa quindi mettere a fuoco il carattere dei protagonisti, cercando di conferire loro un'immagine diversa da quella che gli attribuiscono solitamente i cliché di una visione più popolare.

Per De Ana Scarpia non è quindi tanto un bruto violentatore e turpe tiranno; è piuttosto un raffinato signore. "Un siciliano di ori-



gini spagnole che arriva a diventare il capo della polizia di Roma; un signore di grande educazione. Ma è anche un grande seduttore, alla Don Giovanni, animato da una forte impulso sadomasochista”.

Un impulso che per lui pare animare anche la stessa Tosca: “Lei è una donna che si sente tradita e che cerca la vendetta ma è anche una donna attratta dal potere. E' inoltre una diva e soprattutto un'attrice, che svolge un ruolo ambiguo, una sorta di doppio gioco”. Il ritmo e il clima dovrà essere quindi “quello di un thriller quasi di una sorta spy story”. De Hana ci tiene a ribadire che Tosca è soprattutto un grandissimo melodramma, in cui, come in una storia alla Tarantino, “una specie di pulp fiction”, circola tanto sangue. E quando Tosca esclama: 'Ti soffoca il sangue' ciò ci dà la chiave di cosa avviene esattamente nel suo cervello”.

Novità sul fronte istituzionale per la Fondazione Arena

Previsto il rinnovo del Consiglio e della Sovrintendenza

Il prossimo 22 luglio scadranno tutte le cariche nel Consiglio di amministrazione della Fondazione Arena, sovrintendente in testa, e bisognerà provvedere al loro rinnovo. Una incombenza che spetterà all'assemblea dei soci della Fondazione, quindi allo Stato, in primis, alla Regione, al Comune di Verona ed ai soci privati. Successivamente il nuovo consiglio nominato (dovrà rimanere in carica per altri quattro anni) provvederà ad eleggere al suo interno il sovrintendente, su indicazione del sindaco, che ne è il presidente.

Le previsioni: dalla compagine sociale uscirà sicuramente la Banca Popolare di Verona, che si limiterà solo ad un “appoggio esterno” (darà un contribu-

to annuo non quantificato) e perderà così il titolo di avere un suo uomo nel consiglio. La Provincia di Verona, che invece in Fondazione è entrata con convinzione e che si è impegnata in un sostegno anche a lunga gittata, avrà diritto ad averne uno, che inizialmente potrebbe essere lo stesso presidente Mosele. Non si conoscono invece le mosse della Camera di Commercio, ultimamente sempre in forte ritardo nel sottoscrivere i suoi contributi. Comunque sia, per avere diritto ad un consigliere, ogni socio dovrà impegnarsi, per almeno un biennio, a versare una quota fissa pari (per ora) all'8% del contributo erogato dallo Stato.

Ma tutta l'evoluzione societaria della Fondazione Arena è ancora legata strettamente all'approvazione del suo nuovo statuto (praticamente un fac-simile di quello della Scala), ultimamente variato nella sua stesura solo per consentire l'ingresso della Provincia. Uno statuto che gli attuali soci si sono ripromessi di approvare al più presto, per farne ottenere in seguito anche l'approvazione del Ministero delle Finanze.

Lo statuto oltre a prevedere la nascita di un'assemblea dei soci allargata ad una forma di azionariato popolare, a cui competeranno una serie di obblighi (nomina e revoca dei componenti il consiglio di amministrazione, ammissione dei nuovi soci, consultazione sulle modifiche statutarie, sulla bozza di bilancio preventiv), ammette la possibilità di avere un posto in consiglio per tutti quei soci che intendono “coalizzarsi” tra loro nel raggiungimento del contributo consentito, oggi vicino ad un milione di euro.

La posizione del sovrintendente Orazi sembra essersi potenziata negli ultimi mesi, alla luce anche dei risultati di bilancio conseguiti. Orazi ha avviato una linea di risanamento della Fondazione che non potrà mai più essere elusa da chi lo dovesse eventualmente sostituire (e il nome più probabile, in caso di cambio di Sovrintendenza, è quello di Francesco Ernani, attualmente a capo dell'Opera di Roma). La nomina da parte della Fondazione Cariverona, il socio privato più autorevole, di un consigliere con caratteristiche tecnico - manageriali, come Giovanni Aspes, è d'altronde una conferma dell'adozione di questa linea. (g.v.)

Carlolina da... MANTOVA

Freschezza intuitiva
e rigore germanico
per Georges Prêtre
e la favolosa
Staatskapelle
di Dresda,
in un memorabile
concerto
al Teatro Sociale

di Enzo Fantin



Georges Prêtre

Suntuoso e indimenticabile appuntamento per "Tempo d'orchestra" al "Sociale" di Mantova con il concorso dell'ottantaduenne Georges Prêtre e la Staatskapelle Dresden in un programma che vedeva gli autori amatissimi del sommo maestro francese la cui lezione interpretativa si colloca all'incrocio tra istanze mitteleuropee e francesi novecentesche. Per questo l'esordio con le affocate atmosfere del poema sinfonico *Don Giovanni* di Richard Strauss pone in evidenza la stretta collaborazione del direttore nel definire la natura classicistica, senza eccessi di sorte, del brano. E' una linea di tendenza degli ultimi anni quella di porre alla testa delle compagini di tradizione austrotedesca direttori di provenienza culturale diversa come, in questo caso, la sottile ricerca timbrica del maestro francese erede diretta del "Groupe de Six" e specie di Poulenc. La lettura straussiana acquista in chiarezza e omogeneità le emergenze solistiche fungendo da trait d'union nel vasto affresco sinfonico in cui Prêtre immette la fresca linfa vitale del suo spirito intuitivo come la partitura dovesse ogni volta rinascere sotto le dita della sua gestualità fatta di "nuance" impercettibili e di improvvisi bagliori psicologici. E' in fondo il ritratto nicciano del libertino che il musicista voleva delineare nei suoni del suo mezzo orchestrale desunto dal colore wagneriano di cui la "Dresden" è depositaria.

Il direttore opta, poi, per un intermezzo affidato a due prime parti del complesso sinfonico tedesco (il clarinetto luminoso di Wolfram Grosse e il fagotto di grande controllo timbrico di Joachim Hans). Si tratta del minore *Duett-concertino* con arpa obbligata, omaggio alla ricorrenza mozartiana e alla riscoperta del musicista cui Strauss guarda come a modello insuperato di quell'elegia dorata ed erotica di cui si ammantava ogni epoca morente fosse il tardo Settecento di Giuseppe II e di Maria Teresa fosse la decadence novecentesca. L'interprete francese ne coglie il misurato dialogare su un infinito motivo di "perpetuum mobile" che gli archi dell'orchestra celebrata semplicemente cesellano con maestria sopraffina. Sono spunti di un melodrammatismo spostato d'accento che ritroveremo nel "clou" della serata mantovana ("o dies albo signanda lapillo!") con la *Sinfonia Fantastica* di Berlioz di cui il direttore è il maggiore rievocatore vivente. Assistiamo ad una mirabolosa coesione di intenti e di identità interpretative ove il maestro tempera l'orgiasticità dei momenti conclusivi più narcisistici ed oleografici berlioziani tra il supplizio e il Sabba e l'orchestra definisce con un rigore matematico le linee di ascendenza classicistica e sonatistica del primo movimento ma anche degli aspetti visivi dell'opera.

Il concorso dei soli (legni, ottoni, percussioni) appare così inscritto in un insieme compatto ove i "fortissimo" di tutta l'orchestra non sono mai dinamicamente assordanti e vedono nell'autodisciplina mirabile il punto di forza della sua esegesi. Ricordo qui un concerto areniano dei primi anni Novanta con questo medesimo complesso che fu uno dei raggiungimenti massimi cui potessimo assistere, con la caratteristica di ascoltare come noi leggessimo il testo scritto della partitura nulla sfuggendo all'esecuzione mirifica degli orchestrali. Così Prêtre ha avvalorato le tensioni visionarie ancorandole alla vocazione formale sottesa al lavoro celeberrimo.

Conclusione felicissima con la *Barcarola* offenbachiana sentita con dolcezze sinuose e stremate (la vecchiaia è l'età della dolcezza, come diceva Vincenzo Vitale al suo allievo Muti), e una *Danza ungherese* brahmsiana ricolma di "pathos" e di "charme" poetici. Teatro esaurito. Ovazioni. Successo caldissimo.



Verona Il Settembre dell'Accademia 2006 - XV edizione

Martedì 5 settembre
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA
Jukka-Pekka Saraste direttore
Boris Berezovsky pianoforte
Berlioz *Carnevale romano*
Grieg *Concerto per pianoforte*
Sibelius *Sinfonia n. 2*

Sabato 9 settembre
ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA
Myung-Whun Chung direttore
Beethoven *Sinfonia n. 6*
Brahms *Sinfonia n. 4*

Mercoledì 13 settembre
Mozart *Idomeneo*
Les Arts Florissants
William Christie direttore
Elsa Rooke disposizione scenica

Venerdì 15 settembre
CLEVELAND ORCHESTRA
Franz Welser-Möst direttore
Prokofiev *Romeo e Giulietta*
Mozart *Sinfonia Praga*
Debussy *La Mer*

Martedì 19 settembre
PASSI di STELLE con ALESSANDRA FERRI
Galà di danza

Sabato 23 settembre
BACHAKADEMIE STUTTGART
Helmut Rilling direttore
Bach *Magnificat*
Mozart *Exsultate, Jubilate*

Mozart *Messa dell'Incoronazione*
Giovedì 28 settembre
CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA
Sakari Oramo direttore
Janine Jensen violino
Cajkovsky *Concerto per violino*
Shostakovich *Sinfonia n. 6*

Lunedì 2 ottobre
DEDICATO A FABRIZIO DE ANDRÉ
Morgan *Non al denaro non all'amore né al cielo*
Mauro Paganì *Creuza de mă*

Giovedì 5 ottobre
Mozart *Don Giovanni*
Accademia I Filarmonici
Zsolt Hamar direttore
Eugenio Monti Colla regia



*Nelle pagine successive, alcune anticipazioni sul Festival
dell'Accademia Filarmonica*

Il Settembre dell'Accademia

Non più dittatori

Un pugno di grandi direttori d'orchestra saranno presenti a Verona. Il loro ruolo di demiurghi raccontato da Guido Barbieri



Jukka-Pekka Saraste, punta di diamante della sempre più sorprendente scuola direttoriale finlandese

"Immagini un grande convegno internazionale, a Stoccolma, a New York o a Tel Aviv, faccia lei. Decine di interventi, giorni e giorni di discussione, comunicazioni e tavole rotonde. Il tema è da far tremare le gambe: "Il ruolo del direttore d'orchestra nell'epoca contemporanea". Lei è stato invitato a tenere la relazione d'apertura della giornata inaugurale. Qual è il primo minuto del suo intervento?" Questa domanda piuttosto pretenziosa e invadente è risuonata più volte, durante la stagione passata, nei cieli della radio e sulle pagine di qualche giornale. Colpendo più o meno a tradimento alcuni dei direttori d'orchestra più in vista del momento. Alcuni hanno allargato le braccia sconsolati, altri hanno preso di petto la piccola provocazione.

Daniel Harding, ad esempio, assumendo la classica posa dell'oratore, ha arringato la folla immaginaria della "convention" sostenendo con molto calore che il tempo del direttore d'orchestra demiurgo, del direttore dittatore, è finito per sempre e che l'orchestra moderna deve essere l'esempio di una "nuova democrazia". Simon Rattle, in modo meno teatrale, ha improvvisato il suo minuto variando lo stesso tema: "L'orchestra, oggi, è davvero il riflesso delle forme più avanzate di democrazia che la società è riuscita ad inventare: non la finta democrazia americana - ha tenuto ad aggiungere - dove le decisioni sono concentrate in poche mani, ma la democrazia reale, dove il "direttore", come il capo del governo, è soltanto un *primum inter pares*".

Forse non è un caso che i due maggiori direttori inglesi del momento, pur appartenendo a generazioni diverse, riflettano con grande passione, utilizzando la metafora del rapporto tra orchestra e direttore, sulle "imperfezioni" delle democrazie moderne: è probabilmente il riflesso della "crisi di rappresentanza" che sta vivendo la società inglese nella fase terminale dell'epoca Blair, lacerata tra l'antica tradizione liberal-democratica del Labour e il decisionismo bellicista imposto dall'alleanza strategica con gli Stati Uniti. E anche la dimostrazione, comunque, che nel paese in cui il principio della democrazia elettiva è nato gli intellettuali e persino i musicisti (categoria solitamente abbastanza lontana dalla società reale) sono profondamente investiti dalla crisi non passeggera del sistema politico occidentale.

Gli eccellentissimi direttori invitati quest'anno dall'Accademia Filarmonica di Verona appartengono a reti culturali e linguistiche assai diverse tra loro, molto lontane dalla *Anglia felix* di Harding e Rattle. E' lecito chiedersi però se anche la loro idea di "direttore", nonostante il grande frullatore della "globalizzazione culturale" tenda a macinare differenze e identità, sia in qualche modo legata alle rispettive radici etniche, civili, politiche.

In che modo risponderebbero, insomma, Saraste, Chung, Christie e Welser-Möst alla domanda sul "primo minuto"? Non avendo la possibilità di raccogliere una per una le loro opinioni possiamo però azzardare uno spericolato esercizio di "fantagiornalismo", immaginando, a partire dal carattere e dalle inclinazioni di ciascun direttore, una risposta possibile o anche soltanto un attendibile scenario concettuale.

Jukka-Pekka Saraste, ad esempio, una delle punte di diamante della sempre più sorprendente scuola direttoriale finlandese, impie-

Il pianista Boris Berezovsky, premio Ciaikovsky di Mosca nel 1990: da allora una frenetica carriera, sempre alla ribalta nei più importanti palcoscenici del mondo. Apre il festival con il *Concerto di Grieg*



gherebbe i suoi sessanta secondi, probabilmente, per dire che un direttore d'orchestra non deve avere padroni. Niente di anarchico o di rivoluzionario, per carità (Jukka-Pekka è un tipico progressista moderato, come ce ne sono tanti nel nord d'Europa), ma soltanto la constatazione di un dato di fatto.

Per quattordici anni, tra il 1987 e il 2001, l'allievo prediletto di Jorma Panula, compagno di classe di Esa Pekka Salonen e di Osmo Vanska, ha lavorato al servizio non di uno, ma di ben due padroni: l'Orchestra della Radio Finlandese e l'Orchestra Sinfonica di Toronto. Poi, dopo la svolta dei "forty five", ha deciso di cambiare vita: ha lasciato il posto fisso, è tornato a vivere stabilmente a Helsinki e si è rifiutato di accettare qualsiasi ruolo di direttore stabile. Unica concessione: l'incarico di direttore stabile della Oslo Philharmonic Orchestra, con la quale affronta in settembre la prima tournée. "Cinque anni fa - ha detto Jukka ad un giornale italiano - ho sentito che era venuto il tempo di cambiare, avevo voglia di dirigere altre formazioni, di confrontarmi con altre orchestre. Dopo un certo numero di anni è un bene per tutti, per i musicisti come per il direttore, è un rinnovo di energie".

E in effetti l'aria pura del "free lance" ha fatto bene al cinquantenne direttore di Heinola: è salito su podii ancora sconosciuti - London Philharmonic, Philharmonia, Gewandhaus, Concertgebouw, Chicago-, ha trovato l'energia per fondare un festival di musica contemporanea a Tammisaari (tenendo a battesimo, tra l'altro, i *Quatre Instants* di Kaija Saariaho), ma soprattutto gli si sono spalancate le porte di un repertorio frequentato, fino ad allora, con molta timidezza: il suo gesto rapido e bruciante, i suoi tempi serratissimi, il suo fraseggio nervoso e scattante si sono così trasferiti dai classici del sinfonismo nordico (l'amatissimo Sibelius) ai classici del sinfonismo tedesco fino ad arrivare ai grandi capolavori dell'Ottocento russo. Segno evidente che per i direttori d'orchestra (anche se forse solo per loro) rinunciare al "reddito garantito" fa bene, a volte, sia al braccio che alla mente.

Rovesciata, capovolta, agli antipodi, sarebbe sicuramente la risposta di **Myung-Whun Chung**. Talmente diversa da quella di Saraste

che potrebbe persino risolversi in un lungo silenzio, in uno sguardo carico di enigmi, oppure nella contemplazione assorta e forse un po' stupita dell'interlocutore. Non perché il direttore coreano sia uomo di poche parole (chi ha seguito le trasmissioni su France2 ai tempi del suo soggiorno parigino sa che è vero esattamente il contrario) e nemmeno perché prevalgano in lui le influenze delle filosofie orientali (anzi, tra i musicisti del Lontano Oriente lui è sicuramente il più "occidentale"). Il fatto è che Chung una domanda precisa sul "ruolo del direttore d'orchestra", oggi o due secoli fa, probabilmente non se l'è mai posta. Non per superficialità o per noncuranza, ma perché nella sua visione del mondo che passa attraverso la musica l'interprete coincide perfettamen-

Il Settembre dell'Accademia



Myung-Whun Chung,
a Verona torna
alla testa dell'Orchestra
della Scala.
Nelle ultime stagioni
la sua direzione
rivela inquietudini
prima sconosciute,
è evidente il respiro
lungo, tipicamente
giuliniiano

te con il testo musicale di cui è il "custode". Non c'è sdoppiamento, non c'è distanza critica, ma solo l'immersione vagamente ipnotica e misteriosa del direttore nella partitura. Non esiste alcun ruolo sociale o civile o politico da sostenere, dunque: l'unico compito di chi sta sul podio è quello di chiudere gli occhi e recitare a memoria le combinazioni di suoni che fanno scorrere il flusso del discorso musicale (si sa, tra l'altro, che la capacità di Chung di memorizzare una partitura è prodigiosa). Del resto, come ha sempre fatto il suo maestro, l'unico esplicitamente riconosciuto, Carlo Maria Giulini, Myung si rifiuta, di solito, di affrontare argomenti che non riguardino strettamente la musica e anche quando ha affrontato l'analisi di un'opera o la descrizione di un concerto utilizza prevalentemente gli strumenti della metafora, dell'allusione, della descrizione impressiva e immediata. Anche in lui però il passare delle stagioni, come per il suo coetaneo Saraste, non sta trascorrendo invano.

Se fino agli anni Novanta le interpretazioni di Chung hanno fatto storcere il naso ad alcuni per una sontuosa, distaccata e un po' algida cerimonialità, oggi il gesto sembra totalmente trasformato: molti hanno notato, ad esempio, che i concerti tenuti con l'Orchestra di S.Cecilia all'indomani della separazione consensuale erano attraversati da una inquietudine sconosciuta, da un lirismo stranamente teso ed esasperato, da un fraseggio insolitamente febbrile e intenso. Il "respiro lungo", tipicamente giuliniiano, dei movimenti veloci, il languore distaccato e un pò manierato dei movimenti lenti, il controllo severo del fraseggio stanno dunque lasciando il posto ad una visione meno rigida e meno accademica del repertorio al quale Chung rimane pur sempre attaccato: il grande sinfonismo romantico. Qualche cosa che comunque è impossibile far entrare in sessanta, vilissimi secondi.

Una risposta immediata e veloce al quesito-ombra di questo articolo affiorerebbe invece in un lampo, con ogni probabilità, alle labbra di **William Christie**. Il fondatore de Les Arts Florissants (nome quanto mai profetico) spenderebbe infatti i suoi primi sessanta secondi per tentare una spericolata analogia tra il direttore d'orchestra e il giardiniere. O per meglio dire, in modo forse più raffinato, tra il musicista e l'architetto di giardini.

E' una passione antica quella di Christie per quel luogo di pace, di armonia e di protezione che si identifica nell'*hortus conclusus*: chiacchierando una volta con la radio italiana sir William confessò di essere molto legato all'idea di giardino come "rifugio": "Per me - disse - è una sorta di "buen retiro" quotidiano, ma anche un luogo dove mi sento protetto, al sicuro, e dove riesco a progettare il futuro, a dar vita nella mia mente, alle opere che poi riesco effettivamente a far nascere o rinascere".

Non è forse un caso che uno dei più profondi conoscitori della musica barocca europea (qualunque sia l'estensione che si vuole dare a questa espressione tremendamente ambigua) utilizzi una metafora squisitamente seicentesca come quella del giardino per disegnare, per l'appunto come un architetto, il processo della nascita e della rinascita del suono. Ed è perfettamente logico che un musicista da sempre abituato a coltivare in prima persona tutte le fasi dell'interpretazione (dalla scoperta del manoscritto alle revisione critica, dalla ricerca sulla prassi esecutiva fino alla definitiva "fioritura" del

“La mia filosofia, quando si tratta di far musica - ha confessato una volta Franz Welser-Möst a Norman Lebrecht - è fare il meno possibile. Nella musica come nella vita, la mia preoccupazione principale consiste nel mettere da parte il mio ego e lasciare che le cose accadano”



suono) identifichi se stesso non nella figura onnipotente e demiurgica del direttore-creatore, bensì in quella assai più “modesta” (in apparenza) dell'interprete artigiano. Ma la figura-simbolo del giardiniere possiede una qualità speciale che la allontana non poco dal generico universo degli artigiani: la sua costante, viscerale, ineliminabile “intimità” con la natura. E l'idea guida di naturalezza, di spontaneità, di “fisicità” è per l'appunto il criterio di fondo grazie al quale Christie ha elaborato la sua particolarissima “fisiologia” interpretativa basata sulla pratica del “respiro naturale”.

Per spiegarla meglio il direttore di Buffalo (ma ormai franco-italiano di adozione) ricorre di solito a due esempi che pesca nella sua memoria lontana: *“Ricordo alcuni concerti di Joseph Krips, all'inizio degli anni Cinquanta, nelle città minori degli Stati Uniti. L'orchestra che lui dirigeva era composta per la maggior parte da musicisti tedeschi fuggiti dalle persecuzioni del regime di Hitler. Erano uomini e donne che avevano nel sangue la tradizione della musica romantica tedesca e nonostante si trovassero in una nazione straniera e fossero lontani dal loro paese suonavano con una facilità disarmante, con una naturalezza di respiro che sin da allora mi aveva affascinato. Di recente poi, ho avuto modo di ascoltare una registrazione dell'orchestra di Duke Ellington realizzata, credo, alla fine degli anni Trenta. Nonostante la totale diversità di repertorio e di stile ho sentito in quei fantastici musicisti la stessa, identica cosa: erano immersi nel loro suono come se ci fossero nati dentro. Ecco, quello che cerco di fare quando suono Lully o Couperin, Scarlatti o Monteverdi, non importa, è proprio questo: cancellare dalle nostre esecuzioni qualsiasi traccia di tensione, di sforzo, di contrazione per lasciare che il suono scorra dentro di noi come se fosse il nostro stesso respiro”*.

Calcolate a mente quanto tempo ha impiegato sir William per pro-

Il Settembre dell'Accademia

Helmuth Rilling,
infaticabile divulgatore
del verbo bachiano
nel mondo.
A Verona sarà
alla testa della sua
Bachakademie Stuttgart



Helmuth Rilling

nunciare questa piccola, appassionata apologia della naturalezza: scoprirete (ma è solo un caso,) che la durata del "respiro" si avvicina molto ai sessanta secondi prescritti. Sarà forse perché i giardinieri devono essere, per contratto, più precisi degli orologiai!

Per imbastire il suo minuto di "comizio" **Franz Welser-Möst**, talento perennemente inespresso della scena internazionale, non ricorrerebbe affatto, invece, alla precisione, né tanto meno ad una complessa architettura di metafore. A lui basterebbe probabilmente una sola, folgorante citazione: prendendo in prestito la battuta al più celebre minimalista della storia letteraria, Bartleby lo scrivano, il personaggio inventato da Hermann Melville, direbbe semplicemente: "Avrei preferenza di no". Ovvero sia: preferirei non parlare, preferirei non esprimermi, preferirei non dire niente di musica, probabilmente preferirei non fare il direttore. Un altro caso preoccupante, insomma, di ritenzione verbale acuta, ma di segno assai diverso rispetto alla "malattia" di Myung-Whun Chung.

Il direttore austriaco che quasi tutti insistono a definire "giovane", ma che in realtà ha già oltre passato la barriera dei quarantacinque, non ha alcuna inclinazione per l'ermeneutica, né per il "misticismo" interpretativo. Anzi come tutti gli austriaci che detestano l'Austria (il caso di Thomas Bernhard insegna) è in possesso di una dose micidiale di velenoso e cinico pragmatismo. Il fatto, piuttosto, è che Herr Franz appartiene a quella ristretta schiera di direttori convinti di servire a ben poco: non per falsa modestia, né per understatement peloso, ma semplicemente per "calcolo".

Le orchestre moderne - sostengono di solito gli apologeti dell'anti-interpretazione - sono macchine autosufficienti, hanno raggiunto un tale livello di coesione e di coerenza che la presenza del direttore sul podio diventa un fattore poco più che simbolico: qualsiasi tentativo di imprimere un'impronta personale si scontra in realtà contro il muro dei "meccanismi automatici" che ogni grande orchestra deve possedere. Una tesi discutibile, naturalmente, ma non del tutto priva di fondamento e in cui comunque Welser-Möst crede ciecamente: *"La mia filosofia, quando si tratta di far musica - ha confessato una volta al grande Norman Lebrecht - è fare il meno possibile. Nella musica come nella vita, la mia preoccupazione principale consiste nel mettere da parte il mio ego e lasciare che le cose accadano"*. E ancora: *"Non vado mai a caccia di qualcosa: il mio unico scopo è fare musica, o meglio lasciare che la musica si produca nel miglior modo possibile"*. Il "giovane Bartleby" giustifica di solito questa attitudine al "non fare" ricorrendo alla storia, forse vera, forse no, di un incidente stradale accaduto molti anni fa, nel 1978, quando la via maestra del direttore d'orchestra non era ancora stata imboccata: *"Allora suonavo il violino e stavo andando insieme al mio gruppo in una piccola città di provincia. Dovevamo suonare la "Trota", ma durante il viaggio abbiamo avuto un incidente piuttosto serio: io mi sono fratturato tre vertebre e da allora non sono più riuscito a tenere in mano il violino. Ancora oggi, quando dirigo un'opera particolarmente lunga come ad esempio il Tristano o quando devo combattere con un'orchestra sento un gran dolore alla schiena. E questo può forse spiegare il mio modo di lavorare che consiste nel lasciar fare il più possibile ai musicisti"*. Che poi le cose non vadano sempre in questa direzione fa parte della distan-



Sakari Oramo

za tra il predicare e il razzolare: si racconta che qualche anno fa, al cospetto degli intoccabili Berliner, il signor "preferirei di no" abbia fatto eseguire per sette volte un passaggio di quattro battute per ottenere il "pianissimo" desiderato. Facendo innervosire non poco, in realtà, i pazienti ma un po' piccati professori berlinesi.

Qualche cosa del genere era accaduto anche a Londra, nel 1996, ma in quella occasione gli assai meno pazienti maestri della London Philharmonic Orchestra misero alla porta l'allora davvero giovane prodigio bollandolo con un terribile giochetto di parole: "Frankly Worse Than Most". E un illustre critico londinese commentò: "E' venuto dal nulla, se ne va verso il nulla". Giudizio assai avventato, come si sa, perché dopo quella cacciata la strada, per "Frankly", è andata in discesa: tanto che l'Orchestra di Cleveland, dopo due stagioni esaltanti, durante le quali il Signor Möst si è concesso il lusso di suonare persino un bel po' di musica contemporanea, gli ha rinnovato il contratto fino al 2012. Può essere che adesso, dopo i no cocciuti del passato, l'ex-scrivano abbia cambiato idea: i suoi sessanta secondi potrebbero dunque cominciare, oggi, con un clamoroso "Avrei preferenza di sì!".

La violinista Janine Jansen, solista con la City of Birmingham Orchestra diretta da Sakari Oramo. Affronterà il *Concerto* di Ciaikovsky, cui seguirà un omaggio a Shostakovich con la possente *Ottava Sinfonia*, nell'anniversario della nascita



Il Settembre dell'Accademia

Per l'anniversario mozartiano, un grande sforzo produttivo per il Festival, che mette in cartellone due opere:
Idomeneo
e *Don Giovanni*



William Christie - Foto Dorothea Heise

Idomeneo, due opinioni a confronto

"... in definitiva, *Idomeneo* è opera comprensibile solo in forza della sua unicità: non a caso Mozart la sottitolò con l'ambiguo termine "Grosse Oper" - fu tradotto nei primi spartiti a stampa in italiano come "dramma eroico" - che sancisce l'estraneità da ogni modello conosciuto, piuttosto che l'adozione di un modello di riferimento. Un *unicum* che nemmeno Mozart, se non per taluni moduli stilistici, avrebbe fatto rivivere."
(Enrico Girardi - Guida all'ascolto dell'Opera - Feltrinelli)

Wolfgang Amadeus Mozart

IDOMENEIO

Opera seria in tre atti di Giambattista Varesco

Idomeneo Paul Agnew

Idamante Tuva Semmingsen

Ilija Claire Debono

Elettra Violet Noorduyn

La voce dell'oracolo di Nettuno Simon Kirkbride

Arbace Carlo Allemano

Les Arts Florissants coro e orchestra

William Christie direttore

Elsa Rooke disposizione scenica



Les Arts Florissants, uno dei più apprezzati ensemble di musica antica al mondo
Le loro incursioni nel teatro mozartiano hanno sempre suscitato reazioni entusiastiche

"... Nella sua polivalenza espressiva e stilistica - *tragédie lyrique*, dramma gluckiano ed elementi di realismo psicologico innestati sul tronco dell'opera seria metastasiana - *Idomeneo* rimane dunque un'opera sperimentale, priva di unità stilistica ma cementata dalla maestria compositiva di Mozart, che ci meraviglia per la ricchezza, la profondità, l'audacia delle soluzioni stilistiche, tecniche ed espressive. (Paolo Gallarati - Dizionario dell'opera - Baldini & Castoldi)

Il teatro di Mozart



Bozzetto del Don Giovanni realizzato da Eugenio Monti Colla; l'opera va in scena al Teatro Filarmonico il 5 ottobre

Don Giovanni, la passione di un filosofo

“Don Giovanni è l'eroe dell'opera: su di lui si concentra l'interesse principale, non solo, egli dà interesse a tutti gli altri personaggi. Ciò però non va preso in un senso esteriore, anzi, il segreto di quest'opera è proprio il fatto che in essa l'eroe è anche la forza degli altri personaggi, il fatto che la vita di Don Giovanni è il loro principio di vita. La sua passione mette in moto la passione degli altri, la sua passione echeggia per ogni dove, echeggia e sostiene la gravità del Commendatore, la collera di Elvira, l'odio di Anna, la boria di Ottavio, l'angoscia di Zerlina, l'esaasperazione di Masetto, il disorientamento di Leporello. (Sören Kierkegaard)

Wolfgang Amadeus Mozart

DON GIOVANNI

Dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte

Don Giovanni Marco Vinco
Donna Anna Raffaella Milanese
Don Ottavio Antonios Koroneos
Commendatore Michele Bianchini
Donna Elvira Giorgia Milanese
Leporello Lorenzo Regazzo
Masetto Rodrigo Esteves
Zerlina Francesca Sassu

Accademia I Filarmonici

Athestis Chorus - Filippo Maria Bressan direttore del coro
Zsolt Hamar direttore

Eugenio Monti Colla regia, scene e costumi

Il Settembre dell'Accademia

Un'altra novità nella programmazione del "Settembre": per la prima volta ospita un balletto, con una solista d'eccezione

Passi di stelle

Galà di danza con
ALESSANDRA FERRI
ALICIA AMATRIAIN
ALEXANDRA ANSANELLI
SILVIA AZZONI
FILIP BARANKIEWICZ
LUIGI BONINO
DAVID HALLBERG
ALEXANDER RIABKO
ROBERT TEWSLEY

Etoiles e Solisti
Balletto del Teatro alla Scala,
Royal Ballet di Londra,
American Ballet Theatre,
The Stuttgart Ballet,
The Hamburg Ballet

In the middle somewhat elevated

Coreografia William Forsythe
Danza che evoca paesaggi interiori o mentali e diviene atmosfera e racconto drammatico di puri corpi in movimento, coreografia totale che ha il suo punto di forza nel corpo.

Pavane

Coreografia George Balanchine
Eco della principessa defunta, la figura evanescente di questo assolo narra la musica di Ravel con il dolore toccante e delicato tipico dello stile Balanchine. Una sciarpa di chiffon la accompagna e attraversa la coreografia svelandola nella sua essenzialità.

"Ho proposto all' Accademia Filarmonica di Verona di ospitare questa serata per far conoscere anche al nostro pubblico il talento di ballerini che hanno un grande successo nelle più importanti compagnie del mondo. Sono felice che questa mia idea sia stata accolta con entusiasmo.

Alessandra Ferri



Ciaikovski pas de deux

Coreografia George Balanchine

Pezzo di bravura di otto minuti, utilizza musica che il compositore creò più tardi per il terzo atto del *Lago dei cigni*. Questa parte fu composta precipitosamente per Anna Sobeshchanskaya, prima ballerina del Bolshoi. Non essendo la musica nella partitura originale, non fu pubblicata con il resto del *Lago dei Cigni* e scomparve per più di mezzo secolo. Quando fu riscoperta negli archivi del Teatro Bolshoi nel 1953, Balanchine chiese ed ottenne il permesso di usarla per la propria coreografia.

Passi di stelle con Alessandra Ferri

ALESSANDRA FERRI

Alessandra Ferri è una delle più importanti ballerine di oggi. Acclamata per le sue interpretazioni ha ballato in tutti i più famosi teatri del mondo. Vincitrice dei riconoscimenti internazionali più prestigiosi, è legata all'American Ballet Theater dal 1985 e dal 1992 al Teatro alla Scala, dove è prima ballerina assoluta. Nel marzo 2005 riceve dal Presidente Carlo Azeglio Ciampi la nomina a Cavaliere della Repubblica.



Les Bourgeois

Coreografia Ben Van Cauwenbergh, musica Jacques Brel
Sulla celebre canzone di Jacques Brel, l'assolo interpreta danzando parola per parola il testo della canzone, che dissacra e prende in giro i borghesi.

Carmen pas de deux

In *Carmen*, balletto simbolo del francese Roland Petit, Alessandra Ferri trova uno dei suoi ruoli migliori. A consacrarla fu lo stesso coreografo, che per la verve seducente e quelle sue gambe bellissime, vide l'étoile italiana come l'erede ideale della moglie Zizi Jeanmaire, per la quale aveva creato il balletto nel 1947. Per questo Galà la scelta è caduta sulla famosa scena della seduzione, in cui una Ferri irresistibilmente provocante nella sua succinta guèpière si diverte ad accendere di desiderio del partner.

Charlot danse avec Nous

Nei due frammenti estratti dal balletto creato da Roland Petit nel 1991 per il Ballet National de Marseille, Bonino non copia Charlot ma danza con l'idea di Charlot nel cuore. È una riflessione danzata sulla gestualità misteriosa e metafisica di Chaplin, sulla sua e sulla nostra condizione umana fatta di illusioni e di inadeguatezze.

Apollo pas de deux

Coreografia George Balanchine
Di tutti i lavori di Balanchine, Apollo è il più significativo storicamente, il più compatto, più degli altri destinato ad influenzare tutto il campo del balletto. Un capolavoro assoluto. Il pas de deux dalle linee nobili e di elegante plasticità è ispirato alla bellezza delle forme classiche.

Manon pas de deux

Coreografia Sir Kenneth MacMillan
Capolavoro creato nel 1974 da Sir MacMillan per il Royal Ballet di Londra. Il pas de deux del primo atto celebra l'amore tra la seducente, infuocata, amorale Manon ed il giovane Des Grieux. Manon sensuale, infantilmente inconsapevole, pronta ad abbandonarsi con trasporto appassionato verso Des Grieux vede in Alessandra Ferri una delle interpreti più acclamate dello stile tutto *allongé* di Mac Millan del quale è stata del resto musa ispiratrice.

Come neve al sole

Coreografia Rolando D'alesio
Pas de deux contemporaneo creato per esaltare le eccezionali doti tecniche degli interpreti

Cheek to Cheek

Coreografia Roland Petit
Roland Petit lo creò ispirandosi al numero che Fred Astaire danzava con la sorella Adele. Negli anni '70, in occasione di una cena a Los Angeles, Fred Astaire raccontò di questo pezzo allo stesso Petit suggerendogli di crearne una coreografia per Zizi Jeanmaire. Nel 1976 Roland Petit crea *Cheek to cheek* per Zizi Jeanmaire e Luigi Bonino parte dello spettacolo "ZIZI A BONINO".

TRAME MUSICALI

San Pietroburgo: le analogie fra la leggenda della sua fine e i resoconti sull'assedio nazista alla città fondata dal Cavaliere di bronzo

di Alessandro Taverna



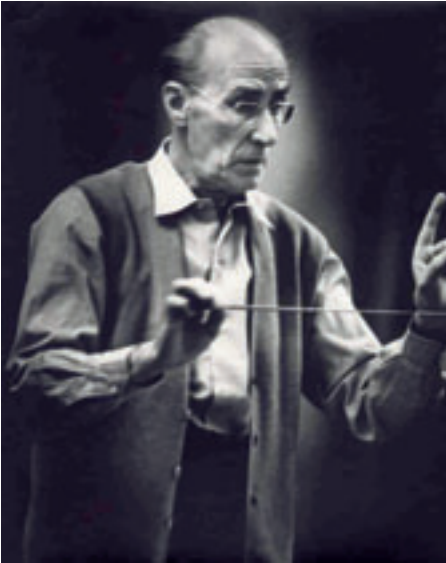
Dmitri Shostakovich

Il destino che sfiorò Leningrado, nel corso di un assedio durato ventinove mesi, è prefigurato nel mito di Pietroburgo. La sua distruzione era stata vaticinata dalla zarina Eudossia, tempo prima che la nuova città accogliesse il Cavaliere di bronzo, immane monumento allo zar che l'aveva fondata, alle foci della Neva.

Su quei terreni su cui l'occhio di Pietro il Grande si era posato, morirono migliaia di uomini, impegnati fino allo stremo delle forze a portare pietre per la più spedita edificazione di una città che non aveva modelli di riferimento, tanto erano ambiziosi i progetti dello zar. Gli splendori del Palazzo d'Inverno e dei giardini del Palazzo d'Estate sono di un'abbagliante perfezione neoclassica, ma resta opaca e dissonante la minaccia della zarina: «San Pietroburgo sarà deserta». Non basterà fondere nel bronzo l'immagine equestre del fondatore della città e collocare il monumento nella Piazza del Senato. La leggenda del Cavaliere di bronzo che protegge la città si scontra con la profezia della città sommersa, annientata come Atlantide.

Il pittore Léon Bakst, celebre scenografo dei Ballets Russes, nella tela *Terror Antiquus*, dove le acque lambiscono e cancellano uomini e tesori d'arte, è ciò che rappresenta: "La gente camminava e cadeva, si alzava e cadeva. Le vie erano disseminate di cadaveri. Nelle farmacie, nei portoni, negli androni, sulle soglie delle scale e sui pianerottoli c'erano cadaveri. Giacevano là perché li avevano buttati là, come un tempo facevano coi trovatelli. I portieri li spazzavano come immondizia. I funerali, le tombe, le bare erano un lontano ricordo. Era un'inondazione di morte che nessuno era in grado di controllare. Gli ospedali erano pieni di montagne di migliaia di morti, lividi, smunti, orribili. Per le vie trasportavano in slitta in silenzio i cadaveri. Li avvolgevano in stracci o semplicemente li coprivano, ed erano tutti lunghi, secchi, come scheletri. Scomparivano famiglie intere, interi appartamenti con le varie famiglie che li abitavano. Scomparivano case, vie e quartieri..."

Impressionanti sono le analogie fra la leggenda della fine di Pietroburgo e il resoconto di Olga Freidenberg sull'assedio in cui è stretta la città fondata dal Cavaliere di bronzo. Per ventinove mesi, Leningrado fu cinta d'assedio da Hitler e da Stalin. Il disprezzo per la vita umana dimostrato da Pietro il Grande nell'edificare la sua città ideale aveva finalmente trovato un degno corrispettivo nell'indifferenza provata da Stalin per la sorte degli abitanti di Leningrado. Se Stalin non si curò di far evacuare per tempo la metropoli, evitando così un massacro, da parte sua Hitler pensò che non fosse il caso di occupare la città. Si limitò ad accerchiarla, per isolare una volta per tutte l'antica Pietroburgo dal resto del mondo. Gli abitanti furono ridotti in condizioni disperate, costretti a nutrirsi di qualsiasi cosa, inclusi i topi delle fogne. Finiti anche i topi, a Leningrado accadde ciò che due millenni prima toccò agli abitanti di Numanzia, spinti dai rigori dell'assedio a cibarsi di carne umana. Racconta Olga Freidenberg: "La fame e la morte degli abitanti di Leningrado erano tenute accuratamente nascoste a Mosca e nelle province. La censura in base alla legge militare aveva il diritto di controllare le nostre lettere. Non si poteva né raccontare né lamentarsi, né chiedere aiuto. Nei giornali e alla radio si sbandieravano l'impavida condotta e il coraggio degli assediati; le morti erano genericamente chiamate "sacrifici sull'altare della patria". C'era qualcosa di buffo nel fatto che gli assediati, questi fantasmi affamati, lasciati senz'acqua e



Evgenij Mravinskij diresse la prima esecuzione della Settima Sinfonia: sapeva far assomigliare le sinfonie di Shostakovich «più a tragedie greche che a drammi moderni»

La storia della musica occidentale è segnata da tanti episodi in cui fa irruzione il rumore delle armi e delle battaglie. Di tale storia Shostakovich scrive un capitolo nuovo con la Settima Sinfonia

combustibile, ufficialmente venissero proclamati i più fortunati del Paese. Le nostre miserie non solo venivano nascoste al mondo, ma la versione ufficiale diffuse la leggenda che a Leningrado si stava meglio che in tutto il resto del Paese, compresa Mosca. Ma la popolazione continuò a ripetere: «Stalin non ama la nostra città, e se ci fosse Lenin, non saremmo in queste condizioni».

Alla prima pioggia di fuoco dell'esercito nazista, negli assediati sorse la preoccupazione di mettere in salvo il Cavaliere di bronzo. Sotto lo zoccolo del cavallo, colto nell'attimo in cui sta per saltare, era stato collocato da Caterina un serpente simbolo della sconfitta del male, sebbene la bestia nell'immaginazione popolare raffigurasse il popolo russo, schiacciato prima di spiccare il balzo nel vuoto.

Il direttore della Settima Sinfonia di Shostakovich, il 9 agosto 1942, fu Evgenij Mravinskij, per mezzo secolo guida della Filarmonica di Leningrado. Mravinskij sapeva far assomigliare le sinfonie di Shostakovich «più a tragedie greche che a drammi moderni». Ma si fece sentire di più il tenente generale Leonid Gòvorov: l'alto ufficiale concertò gli artiglieri russi nel lancio di tremila pezzi di grosso calibro contro le linee nemiche per tutta la durata dell'esecuzione della Sinfonia. Era così scongiurato il pericolo di un bombardamento da parte dell'artiglieria tedesca, proprio quando la sala della Filarmonica brulicava di generali e alti funzionari che presenziavano all'evento.

«La grande sala bene illuminata della Filarmonica – ricorderà un testimone - con la sua bella combinazione di bianco accecante, dorature e toni vellutati color lampone e con le sue proporzioni architettoniche impeccabili, sembrava più festosa che durante i concerti più solenni del periodo prebellico. In confronto alle facciate delle case, piene di ferite, sembrava la visione di un mondo fiabesco e meraviglioso. Mai nessuno dei presenti dimenticherà questo concerto del 9 agosto. L'orchestra variopinta, con le donne vestite in camicetta e gilè e gli uomini in giacca e camicia alla russa, suonava con ispirazione e tensione. Quando suonarono il finale, tutta la sala si alzò in piedi. Non si poteva ascoltare seduti, era impossibile».

La storia della musica occidentale è segnata da tanti episodi in cui fa irruzione il rumore delle armi e delle battaglie. Di tale storia Shostakovich scrive un capitolo nuovo. Nella sua Sinfonia la guerra è diventata il contagio più terribile. È la peste inoculata con la ripetizione di un'elementare cellula ritmica, strappata da Shostakovich al *Boléro* di Ravel. Il musicista forse provò davvero a sottrarre la Sinfonia al destino voluto da Stalin. Il suo tentativo consisteva nell'additare al pubblico la marcia funebre insinuata nel primo movimento. Ma fu coperto dal trionfale successo della Sinfonia. Il successo era troppo assordante perché si potessero intendere davvero, quali che fossero, altre parole.

Con la nuova opera di Shostakovich la profezia della zarina Eudossia si faceva musica. Dedicando la Sinfonia alla città di Leningrado il compositore la sprofondava nel vuoto che si lasciava dietro di sé il Cavaliere di bronzo lanciato al galoppo. La Sinfonia trovava un'altra fonte nelle parole dei Salmi di Davide, che il compositore aveva meditato di collocare nel corpo della partitura con l'ingresso della voce umana. E la voce più segreta di questa sinfonia è stata accostata, da Solomon Volkov, alla voce della poetessa Anna Achmatova impegnata a dar forma a un'altra opera segreta sul destino di Pietroburgo, il suo Requiem, «Un-duè, abitanti di Leningrado, composti nelle file / i morti con i vivi: la gloria non ha morti».

L'EREDITA' DI UN GENIO

L'opera violinistica di Francesco Sfilio: la modernità di una scuola che rielabora la lezione del grande Paganini

di Luisa Mostarda



Niccolò Paganini

Tonalità di un ritratto. Nel panorama musicale, Niccolò Paganini appare un personaggio estremamente complesso e di ardua definizione: figura spesso controversa, egli si è distinto attraverso un modo di suonare personalissimo e unico, sperimentando ogni più intima possibilità del virtuosismo violinistico. Come si evince dalle testimonianze coeve, il pubblico era ipnotizzato dal suo stile esecutivo, al quale si accompagnava una personalità carismatica; quest'ultima, in unione al talento tecnico, contribuiva alla creazione di uno straordinario fenomeno divistico. Pure l'ambiente musicale colto non era estraneo agli influssi paganiniani: la tecnica del virtuoso genovese, che

trascendeva così profondamente quella dei suoi contemporanei, era irreprensibile anche per i critici dell'epoca. Paganini stesso non esitava a favorire l'entusiasmo incontrollato attorno alle proprie esibizioni: egli dimostrò un'abilità innata nell'impiego pubblicitario delle più insolite leggende che aleggiavano attorno al suo personaggio, conferendo un'aura quasi soprannaturale alla superba perizia tecnica. Le reazioni seguite alla rivelazione artistica di Niccolò Paganini furono caratterizzate da estremismi opposti, riassumibili in atteggiamenti di evidente emulazione oppure di critica aspra e determinata. All'atmosfera magica della quale si era avvolto, Paganini aveva unito la promessa, più volte ribadita senza alcun esito concreto, di uno strabiliante metodo per violino, in grado di rivoluzionare la tecnica dello strumento: tutto ciò aveva generato una tensione continua alla ricerca del misterioso "segreto", in grado di risolvere ogni problema. Considerando questo aspetto, la personalità artistica di Paganini sembrerebbe esercitare un duplice influsso, sospeso tra luce e ombra: per lo sviluppo della tecnica violinistica non è concepibile prescindere dalla sua opera; al contempo, però, la propensione ad individuare una sorta di ritrovato tecnico determinante abbozza una visione, per struttura, antididattica. Il processo si tinge così di variegate sfumature. Per la produzione personale, Niccolò Paganini si volse alla ricerca di un ambiente scevro da rigide norme, privilegiando la variazione, il concerto, il capriccio nella scelta delle forme musicali destinate alle composizioni. Si tratta di strutture musicali profondamente libere o flessibili, e per questa ragione di notevole potenziale, nelle quali il compositore può esprimersi senza condizionamenti formali, esplorando idee strettamente strumentali. Sullo sfondo di questa considerazione, i Capricci si avviano a ricoprire il ruolo di nodo fondamentale. Paganini, a quanto pare, non eseguì questi capolavori in concerto, ritenendoli probabilmente materia di studio personale. La dedica "Alli artisti" evoca l'inclinazione particolare nei confronti di un'opera in cui il musicista e il virtuoso si incontrano sulla sommità di un equilibrio perfetto.

L'evoluzione tra arte e ricerca. Nei Capricci si può considerare reale l'influenza di altri autori sulla scrittura paganiniana. Di antica origine, il termine "capriccio" indicava agli inizi una forma insolita e originale, con carattere spesso improvvisatorio e imitativo; assumendo nel tempo un connotato sempre più sperimentale, è giunto a comprendere pezzi di genere molto diverso. Risale al 1733 la pubblicazione dei "XII Concerti cioè Violino solo con XXIV Capricci ad Libitum" di Antonio Locatelli, i quali hanno conferito definitivamente a questa tipologia formale l'estro indomito e la sublime fantasia. I 24 Capricci di Locatelli sono collocati all'interno dei 12 Concerti op.3; in modo differente rispetto alla cadenza, il capriccio realizza il puro spiegamento del virtuosismo attraverso un'esibizione del solista che spesso si allontana dalla traccia del concerto stesso, giungendo a costruire una divagazione astratta e coinvolgente. Appare quindi comprensibile come i Capricci siano stati in seguito estrapolati dal contesto, per consegnarli ad autonoma identità e rinnovata espressione dell'eccellenza virtuosistica. Attraverso i Capricci, Locatelli compie in modo ermetico una profonda riflessione nell'evoluzione tecnica, senza ricorrere alle parole di un trattato. Il solista emerge nella sua completezza più fulgida, unendo alla dimensione espressiva l'apice del virtuosismo. Sicuramente l'influsso di Locatelli nei confronti di Paganini è racchiuso nell'approccio nuovo allo strumento che si amplia in una peculiare e generale attitudine al virtuosismo. Tuttavia, queste attinenze non costituiscono materia sufficiente per accomunare indistintamente tali opere. Nell'esperienza locatelliana, la concezione accordale rappresenta uno degli aspetti predominanti, unitamente alle raffinatezze d'arcata, caratteristiche di tutti i grandi Maestri del Settecento. In seguito, la tecnica evolve nello sviluppo costante di scale e arpeggi, in



Camillo Sivori, il discepolo prediletto di Paganini

corde semplici o doppie, e nell'impiego dei nuovi colpi d'arco, che rappresentano l'orientamento della piena virtuosità ottocentesca. La linea di demarcazione si rivela nell'ambito delimitato dai nuovi orizzonti sonori. In Paganini il virtuoso assurge a una dimensione tecnicamente all'avanguardia rispetto al compositore, variando l'ottica creatrice: l'aspetto formale si ritrae dinanzi alla concezione di un virtuosismo plasmato per lo strumento stesso e il suo artista, in grado di spaziare nelle più acute regioni del violino, concretizzando ogni obiettivo possibile, nelle fogge più varie.

I Capricci paganiniani racchiudono in se stessi le vette dell'arditezza esecutiva accanto all'evoluzione didattico-analitica. In essi l'attenzione del musicista esplora percorsi innovativi stupefacenti, spostando la realtà del limite tecnico e divenendo per questo sperimentazione di studio. Essi rivelano un universo composito nel quale convivono le proiezioni della ricerca e dell'arte, sorrette da un equilibrio indistintamente oscillante. In merito, si rivela determinante la considerazione della nota scala cromatica autografa che reca la dicitura "Scala cromatica di Paganini, Breslau 3 Agosto 1829", al cui interno la diteggiatura suggerita evita l'uso del medesimo dito su due note successive, utilizzando invece dita differenti. Questa opzione di diteggiatura, in apparenza assurda per le abitudini dell'epoca, conserva la chiave per la comprensione della svolta tecnica paganiniana. Come disse il direttore d'orchestra G. Weber, tale scala appare liberata dalle leggi della diteggiatura e permette di comprendere

in quale modo Paganini avesse determinato il superamento delle posizioni fisse nel violino. Fondando tutto l'impianto sul cromatismo, il sommo genovese rende allo strumento la flessibilità necessaria per una fondamentale evoluzione nell'idea stessa del violinismo. Considerando Paganini, certamente l'atteggiamento del corpo ha favorito il modo di suonare del grande virtuoso, tuttavia appare impossibile sintetizzare la vastità dell'apporto tecnico che ne è derivato nello spazio di una valutazione sotto alcuni aspetti sostenibile, ma incompleta. Dalla minuziosa analisi dei carteggi, inoltre, la supposta presenza di patologie condizionanti il sistema muscolo-scheletrico, quali il morbo di Marfan o simili, si rivela piuttosto infondata.

Chiare luci sull'arte paganiniana. Le innovazioni di Paganini hanno, perciò, esercitato un'influenza determinante sull'intero panorama della tecnica violinistica. Nonostante questa innegabile constatazione, valutando la scuola italiana sino al termine del XIX secolo, si ha quasi l'impressione che il percorso evolutivo, eccellente agli albori e dotato di una squisita importanza storica unanimemente riconosciuta, subisca una flessione, all'interno della quale la carismatica arte di Paganini si delinea come un apporto straordinario e non interiorizzato, al tempo stesso. La didattica italiana permane abbagliata e si avvia ad un momento insoluto, arrestando lo sviluppo lungo le direttrici indicate da Tartini, Nardini e Viotti, quasi incapace di una riflessione interna e vivificatrice.

Le dissertazioni dedicate al ritrovamento del segreto terminano con il trattato di Francesco Sfilio. Allievo di Camillo Sivori, il discepolo prediletto di Paganini, Sfilio pubblicò nel 1937 il metodo "Alta Cultura di Tecnica Violinistica", all'interno del quale sono raccolti e analizzati i fondamenti della tecnica paganiniana. Sfilio realizza il suo percorso didattico sospeso tra il passato e il futuro del violino, abbracciando lo spazio della realtà paganiniana e offrendo i parametri per una continua analisi di essa. Il Maestro appare pienamente consapevole della mutata realtà violinistica, che si appresta a riflettere sul virtuosismo trascendentale come un vissuto di concluso misticismo artistico; nasce, quindi, la necessità di individuare, nelle mirabolanti esibizioni degli artisti più acclamati, i principi basilari del metodo adottato, insieme alle strategie impiegate per conseguire il vertice del tecnicismo strumentale. In quel preciso momento, il divismo affronta coscientemente la sua decadenza silenziosa, privato dell'alone magico e sublime che Paganini aveva instillato nell'esecutore. L'opera di Sfilio si collega intimamente al filone paganiniano, in modo nobile e moderno. L'autore intende dimostrare con chiarezza e semplicità la vera natura della tecnica elaborata da Paganini, che affonda i suoi dettami su presupposti fisiologici coerenti, portatori di un potenziale degno di essere meditato e rivitalizzato in una dimensione violinistica sintonicamente legata al progresso avvenuto nel XX secolo. Paganini stesso dichiarò non essere il suo semplice dono di natura, bensì il prodotto scaturito da assidue ricerche e soppesati studi. Il segreto di Paganini assume, in questa prospettiva, nuove e più ponderate sembianze, non consistendo in un unico ritrovato, bensì in un articolato complesso di sistemi che componevano il suo particolarissimo stile. E' verosimile immaginare un'ideale corrispondenza tra la sintesi tecnica espressa da Paganini nei Capricci, l'enigmatica diteggiatura segnata nella Scala di Breslavia e l'originale metodo di Sfilio: lo spirito della filosofia paganiniana non è sintetizzabile in un assioma isolato; forse può essere descritto come una consapevole riflessione nel globale atteggiamento tecnico-esecutivo.

L'allievo migliore di Sfilio fu Giuseppe Gaccetta, concertista di livello all'epoca, tuttora vivente. In una filiazione diretta da Paganini, attraverso Sivori e Sfilio, il M^o Gaccetta racconterà la sua esperienza al cuore del metodo e della tecnica paganiniana nel prossimo appuntamento.

Dalla Biblioteca dell'Accademia Filarmonica

Non solo madrigali: l'Accademia nel Cinquecento si fa interprete delle ambizioni culturali della città

di Marco Materassi

3. Il fondo librario umanistico

A sei anni dalla sua fondazione l'Accademia Filarmonica inaugura un nuovo corso che alla musica affianca lo studio delle lettere e della filosofia, "conoscendo manifestamente che le buone lettere di qualunque sorte, non solamente non faranno pregiudizio agli nostri soliti musicali essercitij, ma gl'adorneranno et gl'accresciranno grandezza e nobiltà", come si legge in una delibera del 17 novembre 1549. L'apertura del nuovo fronte d'attività, rivolto alle discipline matematiche oltre che alle lettere, non è soltanto l'ideale complemento dei « virtuosi esercizi » accademici dedicati alla musica. È anche la risposta a una precisa richiesta di cultura proveniente da Verona, trascurato dominio periferico della Serenissima e privo di un proprio centro catalizzatore di vita intellettuale e

artistica. È dunque naturale che si guardi all'Accademia Filarmonica come a una sorta di ideale ambiente cortigiano in grado dare concrete risposte alle ambizioni culturali della città.

I Filarmonici non possono non accogliere tale richiesta e, pur con qualche interna dissidenza da parte di chi avrebbe preferito continuare a coltivare la sola musica « non mostrandosi al volgo, in silentio », apre le proprie sedute letterarie anche a "uditore" esterni nella convinzione che iniziative del genere "darano animo a moltj Giovanj della Città nostra (che si tratengono disunitamente nelli studij delle lettere) di cerchar di unirsi cum noi, et tutti insieme poi occupati in virtuosi exercitij caminare per la via dell'honore cum felicissimo curso cum invidia de chi ha intelletto".

Il culto delle lettere e delle "discipline d'umanità" si affianca così a quello della musica e dalla metà del Seicento diviene attività dominante dei Filarmonici, man mano che essi abbandonano l'esercizio diretto della musica per sostituirlo con sedute filosofiche, "accademie" di poesia e intrattenimenti letterari. Anche la fornita e ammirata biblioteca musicale dell'Accademia dopo il 1630 non si arricchisce più di nuove acquisizioni. Del resto la continuità con cui fin dalla sua fondazione la Filarmonica veronese aveva fin lì incrementato la propria dotazione di opere musicali era strettamente funzionale al loro utilizzo da parte degli stessi accademici nei loro celebrati "concerti" vocali e strumentali. Cessato ora lo scopo, non è più il caso di destinare risorse a questo capitolo di spesa.

In compenso nella biblioteca dell'Accademia entrano in misura sempre maggiore volumi di letteratura, filosofia, storia, teologia, scienza ed erudizione varia, comprese raccolte di versi, drammi e dissertazioni di "compagni" filarmonici cultori di belle lettere. Del costituirsi di questo fondo librario umanistico non v'è negli archivi accademici una traccia così netta come quella lasciata dai diversi inventari redatti nel tempo per il fondo musicale.

Al momento sono 250 gli esemplari a stampa presenti nel fondo librario della Filarmonica, la parte più pregevole dei quali è costituita da 16 incunaboli (edizioni del Quattrocento). Fra questi una edizione della *Commedia* dantesca datata 1497, del *De officiis* di Cicerone (1486), le raccolte delle commedie di Plauto (1499), di Terenzio (1487) e delle tragedie di Seneca (1493). Molte le cinquecentine, con una edizione della Bibbia datata 1536 e un'ampia rappresentanza di autori classici (Aristotele, Cicerone, Plinio, Seneca, Ovidio, Catullo, Tibullo, Lucrezio e altri). Diversi anche gli esemplari stampati nei secoli XVII e XVIII. Nel complesso del fondo sono 16 gli esemplari stampati a Verona.

Non mancano fra i titoli varie opere di autori veronesi, in buona parte legati alla stessa Accademia Filarmonica. Da segnalare alcuni scritti dell'erudito cinquecentesco Federico Ceruti, raccolte di componimenti poetici d'occasione scritti da accademici veronesi i 21 volumi delle opere di Scipione Maffei (un'edizione del 1790).

Negli ultimi anni l'Accademia Filarmonica ha ampliato la dotazione del fondo librario umanistico con l'acquisto di alcuni esemplari settecenteschi e ottocenteschi d'interesse specifico per le vicende dell'Accademia stessa. È di questi giorni l'ultima importante acquisizione: una pregevole edizione in grande formato del *Museum Veronense* di Scipione Maffei, stampata a Verona nel 1749 con splendide tavole illustrative dei reperti presenti nella raccolta epigrafica del Museo Lapidario.

Le precedenti puntate sono state pubblicate su Cadenze n. 4 e n. 5



ALESSANDRO ZIGNANI, Wilhelm Furtwaengler, pp. 337, L'EPOS, PALERMO, 2005

La foto abbrunata che ci guarda afflitta dalla copertina del libro pionieristico che l'editore palermitano dedica al sommo direttore germanico non ci parla certo di un interprete dimenticato. In realtà la figura di Furtwaengler non ha cessato di crescere e di innalzarsi sulla fine dei miti tecnocratici della musica (in primis del suo succedaneo Karajan). Com'era del tutto plausibile, la verità di cui l'arte è il dispiegamento nel tempo, al dire di Hegel, ha fatto strame di molti common sense sulla scia di un nuovo

tempo del suono nella sua accezione popolare e diretta. Quanto anche ci ha permesso di rivisitare miti del passato interpretativo che si legano alla creazione *statu nascenti*. E occorreva uno studio che alla preparazione strettamente scientifica unisse anche uno sguardo di lungo orizzonte culturale cogliendo tutta la vastità della lezione furtwaengleriana. Così lo studioso italiano, più conosciuto dai suoi acuti saggi apparsi nelle riviste discografiche, è approdato alla sintesi di uno studio che costituisce un modello nell'esegesi dell'ermeneutica dell'interpretazione. Per questo, guidato dal suo profilo di germanista, critico militante e autore di "pièce" teatrali, Zignani si addentra in un territorio accidentato. E ne sottolinea aspetti quasi inediti: così la gestualità stessa viene colta nei suoi nessi essenziali: "Ecco il motivo dell'ultima caratteristica evidente nella sua tecnica: il far convergere tutti nel movimento preparatorio al battere: l'avant geste piuttosto che nel tactus. I musicisti dell'orchestra sentivano la tensione crescere fino al punto che non potevano far a meno di entrare".

Inoltre non manca di ripercorrere il "background" artistico in senso lato sia compositivamente (Bruckner), che per la musicologia (Schenker) che per direzione d'orchestra (Nikisch). Fa luce con magistrale perizia anche sulla supposta collaborazione col nazismo. Ma testimoniano in suo favore alcuni dei massimi esponenti della musica ebraica a cominciare da Schoenberg e Menuhin. Le pagine che l'autore dedica all'evento chiariscono definitivamente una leggenda dura a morire e di cui può testimoniare chi scrive per le confidenze avute dall'ultimo allievo di Furtwaengler, Antoine De Bavier.

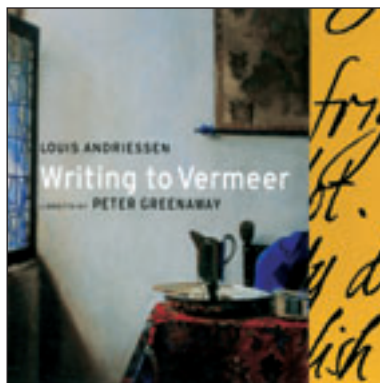
Il testo, anche letterariamente molto curato a testimonianza di un gusto musicale che va ben al di là del mero oggetto delle sue cure, si inoltra nell'esame di tutta la vasta discografia del maestro germanico che si fonda sui monumenti della tradizione austro-tedesca: da Haydn a Bruckner passando attraverso il suo nume tutelare, Beethoven di cui può essere considerato la reincarnazione come custode dell'etica della musica europea. Si ricordino qui due aspetti evidenziati da Zignani, cioè la tecnica del "rilassamento totale" (un po' il "non volere nulla" di Celibidache con connotazioni buddistico-fenomenologiche) e la frase di Potsdam: "Qui ci vorrebbe un uomo, io sono solo un artista" che ricostruiscono in sintesi la natura altissima della sua vocazione storica ad incarnare gli ideali goethiani, della cultura musicale europea che non ha potuto avere continuatori di sorta anche se ha influenzato decine di interpreti permeati di un medesimo spirito trascendentale del suono come metafisica dell'assoluto.

Ecco gli approdi massimi della sua direzione nella "Nona" beethoveniana, nell'"Anello" wagneriano, nella "Quinta" di Bruckner. Esiti che vanno in un senso ben preciso: quello di articolare un pensiero compositivo, consapevole lui stesso di un destino creativo ormai concluso anche se affidato ad alcuni lavori in proprio che il critico riminese pone nel dovuto rilievo come testi neobruckneriani.

Ci si dovrebbe soffermare qui su un itinerario disseminato di acute osservazioni esegetiche che sono frutto di un personale gusto. Ma il lettore può farne da solo esperienza alla ricerca di sintonie e distonie come è giusto che avvenga in un messaggio così complesso come quello musicale. Basti avere sottolineato l'organicità di questo ritratto e l'attualità estrema della lezione furtwaengleriana legata al concetto di "forma vivente" che è la sola in grado di far esistere perennemente i capolavori musicali di cui la nostra vita si nutre.

Cd e Dvd

di Cesare Venturi



Uno spettacolo così bello meritava di essere riproposto con un'uscita in Dvd. Il *Flauto Magico* di Mozart diretto all'Opera di Stato bavarese di Monaco nel 1983 da Wolfgang Sawallisch con la regia di August Everding sfida le leggi del tempo ed è ancora oggi un esempio di come si possa onorare questo capolavoro esaltandone le meraviglie musicali ma anche e specialmente l'aspetto favolistico, con semplicità e inventiva. Questo è quanto ottiene Everding con delle scene bellissime e coloratissime, curate da Jürgen Rose, molto evocatrici di scenari fantastici: già la dalla prima entrata della Regina della Notte, la cui silhouette domina la scena sospesa in un cerchio giallo sullo sfondo nel cielo blu è visivamente avvolgente, ci porta dentro un mondo misterioso, onirico; e da qui si parte per un viaggio nella fiaba, a volte poetica (Papageno che entra rincorrendo una nube di uccelli), oppure oscuramente misteriosa (nel tempio), ma sempre con un'ombra di disincanto che fa tutt'uno con la musica mozartiana. Sawallisch guida un ottimo cast (tra tutti Edita Gruberova e Francisco Araiza nel suo periodo d'oro, ma anche una intensa Lucia Popp quale Pamina) e la scorrevolezza della sua direzione, la vaporosità di certi timbri orchestrali che ottiene dall'orchestra dell'Opera di Stato bavarese rendono benissimo il sommo divertimento di quest'opera. Uno spettacolo perfetto da cui si può partire per un'iniziazione mozartiana, dai cinque anni in su.

Dopo l'importante disco dedicato a musiche di Luciano Berio, il pianista Andrea Bacchetti si presenta con un nuovo ambizioso progetto, dedicato alle sei *Suites Inglesi* di Bach. Non è una sorpresa, naturalmente, per chi segue l'evoluzione del giovane pianista genovese, perché l'amore per la musica bachiana viene da lontano ed è da sempre al centro del suo interesse: questo doppio disco altro non è che la tappa più recente di un lungo approfondimento anche in sala da concerto della musica di Bach. Nell'eterno dilemma se sfruttare o meno le maggiori possibilità espressive e coloristiche del pianoforte rispetto al cembalo (per cui le Suites erano nate) Bacchetti trova un punto di equilibrio, tra filologia e libertà "moderna". Se dunque le dinamiche sono trattenute con uniformità e senza eccessivi sbalzi a favore di una linearità che risalta la chiarezza del contrappunto, il pianista sente un'intima necessità di esaltare i profili tematici anche con cambi di velocità e varietà di tocco che liberano la fantasia dell'interprete. Un'unico dettaglio ci pare poco convincente in questo Bach di straordinaria maturità di pensiero: l'eccessivo peso dato a trilli e mordenti rispetto alle note da cui nascono, quasi fossero pensati con funzione strutturale anziché come libero gioco sonoro da reinventare ogni volta.

Vermeer non compare mai ma viene rievocato dalle donne della sua vita attraverso le lettere che queste gli scrivono durante un suo viaggio. Nell'opera dell'olandese Louis Andriessen *Writing to Vermeer* su libretto di Peter Greenaway si entra quasi sbirciando nel mondo privato del pittore e negli accadimenti pubblici della sua epoca attraverso una musica discreta, trasparente che viene interrotta ad ogni cambio di scena (cinque, ognuna dedicata ad una lettera) dalla musica elettronica che annuncia i drammatici eventi del mondo esterno con una violenta irruzione. Un progetto musicale raffinato, un gioco letterario seducente (Greenaway collega le scene con la presenza di cinque liquidi che rappresentano altrettanti pericoli per la sua famiglia: inchiostro, vernice, latte, sangue e acqua), volutamente statico.

quiz

**Tosca, che opera truculenta...
meglio svignarsela prima
della fine.**

**Chi è il celebre, poco paziente
spettatore?**

"Iersera dunque sono stato a vedere la Tosca di Puccini. Esecuzione ottima sotto ogni punto di vista. Ma l'opera! Nel primo atto, solenne processione con un continuo scampanio (Le campane si sono dovute far venire apposta dall'Italia). Nel secondo atto un tale viene torturato tra urli orrendi e un altro pugnalato con un acuminato coltello da pane. Nel terzo atto, di nuovo scampanio, su una veduta di tutta Roma dall'alto di una cittadella - di nuovo un'altra diversa serie di campane - e un tale viene fucilato da un plotone di soldati. Prima della fucilazione mi sono alzato e sono andato via".

Soluzione del quiz precedente
(Cadenze n. 6):
il racconto, in prima persona,
è di Igor Stravinsky, ed è
tratto dalle "Cronache
della mia Vita"
Feltrinelli editore

i primi 5 lettori che indovinanano chi ha scritto questo resoconto di un'esecuzione dell'opera di Puccini vincono un CD a scelta, telefonando al 045 8005616 o mandando una e-mail a: accademiafilarmonica@accademiafilarmonica.191.it

Vivaldi
In Furore,
Laudate Pueri e
concerti sacri
Sandrine Piau,
Accademia
Bizantina,
Ottavio Dantone
Naïve



Nuova uscita Naïve e nuova sorpresa: se i due concerti sono splendide pagine strumentali schiettamente vivaldiane (in cui il solista Montanari esibisce un'arte tanto stupefacente quanto sottile e discreta), i due mottetti sono vere e proprie scoperte: le variazioni dei da capo che incoronano ogni aria sono piene di agilità acrobatiche che rimandano a Händel, mentre i voluttuosi tempi medi hanno quella dolcezza che contraddistingue la musica di Hasse. E Dantone, smussando spigoli e ammorbidendo gli estremi, lascia saggiamente il palco alla voce e alla fantasia di Sandrine Piau. E noi, fortunati ascoltatori, gliene siamo infinitamente grati!



Giulio Caccini
Dolcissimo sospiro
Roberta Invernizzi
Accademia Strumentale Italiana
Alberto Rasi
Divox

Finalmente un nuovo disco della veronese Accademia Strumentale Italiana! Ancora una volta affiancato da Roberta Invernizzi, il nostro ensemble di musica antica affronta con tutto il suo immenso bagaglio di esperienza e preparazione alcuni pezzi che sono vere e proprie pietre miliari nella storia della musica, con particolare attenzione all'ornamentazione delle melodie: ai madrigali e alle canzoni di Giulio Caccini vengono accostati numerosi pezzi strumentali di autori coevi, disegnando il quadro di un'epoca di infinita libertà creativa.

Alessio Porto
Musica Classica Fnac Verona,
via Cappello 34



www.fnac.it

ACCADEMIA FILARMONICA DI VERONA

TEATRO FILARMONICO Il Settembre dell'Accademia *Festival 2006 - XV edizione*

Martedì 5 settembre ore 20,30

**Oslo Philharmonic
Orchestra**

Jukka-Pekka Saraste direttore
Boris Berezovsky pianoforte
Berlioz, Grieg, Sibelius

Sabato 9 settembre ore 20,30

**Orchestra Filarmonica
della Scala**

Myung-Whun Chung direttore
Beethoven, Brahms

Mercoledì 13 settembre ore 20,30

W. A. Mozart

Idomeneo

Les Arts Florissants

coro e orchestra

William Christie direttore
Elsa Rooke disposizione scenica

Venerdì 15 settembre ore 20,30

Cleveland Orchestra

Franz Welser-Möst direttore
Prokofiev, Mozart, Debussy

Martedì 19 settembre ore 20,30

Galà di danza

Passi di Stelle

con Alessandra Ferri

Sabato 23 settembre ore 20,30

Bachakademie Stuttgart

Helmut Rilling direttore

Bach, Mozart

Giovedì 28 settembre ore 20,30

**City of Birmingham
Symphony Orchestra**

Sakari Oramo direttore

Janine Jansen violino
Ciaikovski, Shostakovich

Lunedì 2 ottobre ore 20,30 (fuori abbonamento)

Dedicato a Fabrizio De André

Morgan

Mauro Pagani

Giovedì 5 ottobre ore 20,30

W. A. Mozart

Don Giovanni

Accademia I Filarmonici

Athestis Corus

Zsolt Hamar direttore


E. Monti Colla regia, scene e costumi

Biglietteria Via Roma, 3

Prevendita: ore 9,30 - 12,30 (escluso sab. e dom.); conferma abbonamenti dal 12 al 23 giugno; nuovi abbonamenti dal 26 al 30 giugno; biglietti dal 3 al 7 luglio

Vendita: dal 28 agosto ore 9,30-12,30 e 17,30-19,30

INFORMAZIONI: Tel. 045/8009108 - Fax 045/8012603 - www.accademiafilarmonica.org

 **Unicredit Banca** Agenzie abilitate Numero Verde 800.32.32.85

In caso di necessità l'Accademia Filarmonica si riserva di modificare il programma