

LA MAGNOLIA

RIVISTA DEGLI STUDENTI



4-5. FUORI DAL CHIOSTRO

Adulti, ma non abbastanza

Obblighi inattuali di un vecchio sistema

6-11. RACCONTI DAL PALCO

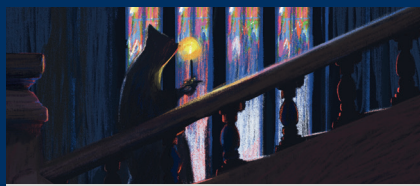
Il nome della rosa

Prospettive diverse sulla nuova commissione scaligera

14-15. RADICI

Storie tra i banchi

Due secoli di vita studentesca



LA MAGNOLIA

Rivista degli studenti
del Conservatorio di Milano

A cura della
Consulta degli Studenti

Direttore editoriale:
Carlo Mazzini

Vicedirettore editoriale:
Federico Tommaso Fantino

Redattori:
Francesca Benesso
Sofia Gabbetta
Elisa Nericcio
Federico Orsi
Angela Natalia Sahid Trotti

Illustrazioni:
Diletta Fachechi

Scrivi alla redazione:
lamagnolia@consmilano.it

Grafica e impaginazione
Ergonarte sas
di Giuseppe Re Fraschini

Photo
Archivio fotografico storico
del Conservatorio
Vico Chamla
Laura Magistrelli

La redazione si impegna
a riconoscere eventuali diritti
per quelle immagini di cui non
sia stato possibile individuare
proprietà e/o provenienza

© Conservatorio di Musica
"Giuseppe Verdi" di Milano
Via Conservatorio 12
20100 Milano MI

 [@consmilano_lamagnolia](https://www.instagram.com/consmilano_lamagnolia)

Elezioni della Consulta degli Studenti

20.03 scadenza presentazioni candidature

27.03 assemblea degli studenti nel Foyer Alto

31.03-01.04-02.04 elezioni in Sala Riunioni della Direzione

Segui tutti gli aggiornamenti nella casella mail istituzionale
e su IG su [@consulta.mi](https://www.instagram.com/consulta.mi)

UNISCITI AL MURO DELLA GENTILEZZA DI MILANO!

Il Muro della Gentilezza, ospitato presso il Tempio del Futuro Perduto, è un'iniziativa solidale che offre supporto a persone in difficoltà attraverso la raccolta e distribuzione di beni essenziali. In cinque anni, grazie all'impegno di volontari, ha distribuito oltre 800.000 indumenti, 13 tonnellate di giochi e migliaia di beni di prima necessità.

Stanno cercando nuovi volontari per aiutare nella gestione dello spazio e delle donazioni. I turni sono flessibili, dal lunedì al sabato.

Fai la differenza: un piccolo gesto può cambiare una vita.

Per candidarti:
muro@tempiodelfuturo.art | tempiodelfuturo.art

UNA FERITA CHE NON GUARISCE

di Carlo Mazzini

Non ha rivali, la discussione più longeva nella storia dei Conservatori rimane una, e di gran lunga vincente: quella sulle conseguenze della riforma del 1999. L'integrazione nel processo di Bologna, ricerca, diritti degli studenti, tutto quello che si è visto nell'ultimo ventennio proviene da lì. L'idea del legislatore era quella di proiettare le nostre istituzioni verso lo spazio comune europeo, eppure ancora oggi sembra esserci una profonda spaccatura tra l'Alta Formazione Musicale e il resto del mondo universitario.

La prima inchiesta di questo numero, che racconta l'iter - per ora fallimentare - di diminuzione dell'obbligo di frequenza nel nostro Conservatorio, riaccende il dibattito sui rapporti di potere nelle nostre istituzioni. Quali che siano le motivazioni che hanno portato al rinvio che la nostra Elisa Neruccio racconta in queste pagine, la permanenza di questo rigido vincolo - raro nel resto del mondo universitario - non è altro che la manifestazione di una mentalità che non si è ancora fatta carico della necessità di responsabilizzare gli studenti, trattandoli come giovani adulti incapaci di autodeterminarsi. O forse nemmeno come giovani adulti.

La rappresentanza studentesca finora ha cercato di farsene carico, sia tra queste mura che fuori, ma è arrivato il momento di un cambio di passo tra tutti gli studenti. Una presa di coscienza. Che non sarà facile, perché meccanismi antichi vanno nella direzione opposta, ma la strada deve essere questa, ed è quella che stanno percorrendo i nostri colleghi di tutto il continente. Altrimenti, ed è un monito per tut-

ti, nella nostra istituzione, saremo ricordati come ipocriti. I *Racconti dal palco* di questo numero, che straordinariamente sono due, seguono da vicino il grande evento della musica contemporanea di quest'anno, ossia la prima dell'opera *Il nome della rosa*. Federico Tommaso Fantino ha dialogato col compositore Francesco Filidei, mentre chi scrive ha cercato di fare un ritratto del lavoro del *Dramaturg*, che per questo allestimento scaligero è Mattia Palma. L'atmosfera medievale della copertina è opera sempre della nostra illustratrice Diletta Fachechi.

Sofia Gabbetta prosegue la tradizione della rivista di dare *la parola ai maestri*, in questo caso quella del pianista Emanuele Arciuli, fresco di un seminario incentrato su suono, segno e gesto.

Le *storie d'archivio* sono quelle dei tanti studenti che in più di due secoli di storia hanno affollato i nostri corridoi: Federico Orsi ripercorre i passi di chi ha vissuto qui la musica prima di noi, trovando parallelismi sorprendenti e modernità inaspettate.

Per la rubrica *Oltre la musica*, Angela Sahid Trotti torna sulla necessità della consapevolezza studentesca nella nostra comunità, suggerendo che, forse, si può fare molto di più. Francesca Benesso, invece, descrive il rapporto tra un musicista e il suo migliore amico: il suo strumento.

Nelle ultime pagine Sofia Gabbetta riflette sul ruolo della musica cosiddetta "colta" nei prodotti televisivi e di consumo, mentre il cruciverba è sempre affidato a Elisa Neruccio.





ADULTI, MA NON ABBASTANZA PER SCEGLIERE LA FREQUENZA

Obblighi inattuali di un sistema legato ancora al vecchio ordinamento

di **Elisa Nericcio**

Qualcuno l'ha letta, qualcuno l'ha sottoscritta, qualcun altro l'ha ignorata: parliamo della raccolta firme che lo scorso mese la Consulta degli Studenti aveva diffuso per tentare di portare in Consiglio Accademico un tema che, almeno in teoria, tocca tutti gli studenti. Quello dell'obbligo di frequenza.

La situazione

Come ben sappiamo, ad oggi, per poter dare un esame in Conservatorio è necessario aver frequentato l'80% delle lezioni di quel corso. Il che significa, ad esempio, che su un corso di 36 ore ne possiamo "saltare" al massimo 7, per uno di 12 solo 2. Quindi, per il primo corso possiamo assentarci mediamente per due lezioni su dodici (è il quantitativo di ore previsto per lezioni collettive quali Storia della musica e Analisi delle forme compositive, che in media si svolgono un giorno alla settimana per tre ore). Per il corso da 12 ore, invece, abbiamo solo una *chance*: dopo la seconda assenza, scatta l'impossibilità di dare l'esame, o di avere l'idoneità.

Ma siamo qui per studiare: perché dovremmo volerci assentare dalle lezioni più di così? Ad esempio, per studiare. Sembra un controsenso, eppure, dato il carico di corsi, a volte potrebbe essere l'unica alternativa.

La svolta

Una luce in fondo al tunnel, però, arriva: è il DPR 82/2024, che stabilisce nei regolamenti dei corsi approvati dal Consiglio Accademico la possibilità di disciplinare la funzionalità dei singoli corsi di studio, con riferimento anche all'obbligo di frequenza, che non dovrà essere inferiore al 50% per ciascuna attività formativa, con esclusione dello studio individuale (peccato!).

Tale norma viene discussa nel nostro Consiglio Accademico già il 12 novembre scorso ed è interpretata in due modi differenti: da una parte c'era chi intendeva già da subito l'applicazione di una soglia minima di frequenza pari al 50%, dall'altra chi riteneva che il Decreto non facesse altro che dare la possibilità ai futuri Regolamenti dei corsi per l'applicazione di un obbligo di frequenza eventualmente diverso dall'attuale, ma non inferiore al 50%. A quanto si apprende, l'Avvocatura dello Stato conferma la seconda ipotesi: ai Regolamenti dei corsi di prossima approvazione spetta la modifica dell'attuale obbligo di frequenza.

Un nulla di fatto, che non cambia con la presentazione delle firme raccolte tra gli studenti. Il parere del Consiglio Accademico è netto: la frequenza rimane all'80%. Eventuali deroghe possono essere concesse, se opportunamente motivate, per garantire equilibrio

tra esigenze degli studenti e applicazione degli obblighi formativi.

La repubblica delle deroghe

Fatta la legge, trovato l'inganno. Concedere qualcosa in deroga, secondo la Treccani, significa fare un'eccezione a quanto è stabilito: ma perché dobbiamo campare di deroghe?

Facciamo un esempio. Se x dimostra di avere un impegno che non gli permette di seguire y, allora x è giustificato e può non frequentare y all'80%, ma magari si mette d'accordo con il docente e frequenta il 50%. Così darà l'esame pur avendo frequentato il 50% delle lezioni. E se z non ha un motivo documentato ma riesce comunque a dare l'esame con profitto frequentando il 50% delle lezioni? Perché non potrebbe dare l'esame? Insomma, il valore della frequenza sta nel dare agli studenti gli strumenti necessari ad affrontare l'esame o semplicemente nell'obbligare tutti - anche chi potrebbe dare l'esame con buon esito con una minima frequenza - al presenziare alle lezioni?

E da qui non è difficile arrivare a chiedersi: meglio stare in un'aula guardando lo scorrere lentissimo delle lancette o studiare per conto proprio altrove?

Sia beninteso, non si sta dicendo che le lezioni siano inutili: si sta dicendo che non tutti apprendono allo stesso modo, non per tutti le lezioni - e non tutte le lezioni - si rivelano utili al fine di comprendere una materia.

Qual è il pericolo dunque di concedere nel Regolamento didattico una minor frequenza obbligatoria per tutti, senza deroghe? La paura di una classe vuota?

Università di ambizione, liceo di fatto

Nella grande maggioranza delle Università non è previsto obbligo di frequenza. Né per le materie umanistiche, né per quelle scientifiche o tecniche; in alcuni corsi sono previsti degli obblighi per lezioni laboratoriali o pratiche, ma siamo lontani dalla dipendenza richiesta dal Conservatorio. Questo perché vi è una considerazione di base dello studente estremamente diversa: nelle Università gli studenti sono considerati adulti in grado di gestire autonomamente il proprio percorso di apprendimento, e questo significa anche poter scegliere come e quando studiare, in base alle proprie esigenze e capacità. La capacità di studiare in autonomia dai libri di testo e dai materiali forniti dai docenti è considerata una competenza imprescindibile in ambito universitario. Senza poi contare esigenze di studenti lavoratori, di pendolari e di fuori sede che potrebbero avere difficoltà a partecipare a tutte le lezioni in presenza.

Nonostante questo, le aule universitarie sono raramente vuote: evidentemente la libertà aumenta consapevolezza e responsabilità.

È come se in Conservatorio, spinti anche dal rapporto che, per forza di cose, è più stretto tra studenti e docenti, non si lasciasse spazio alla libera iniziativa degli studenti. Non un adulto che può provvedere al suo apprendimento, ma un allievo da tenere sotto la propria ala per sempre. E alla fine manca l'aria fresca.

Fuori dai confini milanesi

Usciamo un attimo da quell'ala e diamo un'occhiata a cosa ci succede intorno. Non molto lontano, a Brescia, la frequenza minima delle discipline collettive teoriche è del 50%, quella delle musiche d'insieme e dei laboratori senza esame del 75%, quelle delle altre discipline è del 67%. A Salerno per tutte le lezioni è previsto l'obbligo del 70%. A Torino vi è una frequenza obbligatoria dell'80% complessivo di tutto il corso di studi, mentre per ogni corso bisogna frequentare almeno i 2/3 dell'orario annuale.

E all'estero? Non ci sono delle percentuali, ma di norma viene richiesta la frequenza ai corsi: se si fanno troppi giorni di assenza, si rischia di ricevere un richiamo.

Documentati motivi

È come se in Conservatorio fossimo ancora al liceo, entro l'istruzione obbligatoria: prima di tutto la frequenza, poi studi per conto tuo. Mi raccomando, però, non arrivare a lezione impreparato - ma ci devi venire e devi andare anche a esercitazioni orchestrali, analisi, metodi e trattati...

Per ora, il Consiglio Accademico ha deciso di non decidere, demandando il tutto alle strutture didattiche: evidentemente non è vissuto come un problema urgen-

te. Poche risposte anche da noi, però: hanno partecipato alla raccolta firme solo 483 studenti su una popolazione di 1700.

Rimuovere del tutto l'obbligo di frequenza in Conservatorio sarebbe complesso, è innegabile: i corsi di musica d'insieme, già estremamente complicati nell'organizzazione, sarebbero ingestibili con A che fa le lezioni dalla 1 alla 5, B che arriva alla 3 e va fino alla 8, C che inizia alla 4 e finisce alla 9 e D che arriva alla 6 e si trova all'ultima lezione da solo a suonare la sua parte, senza aver mai incontrato A (situazione comunque non lontana dalla realtà anche con obbligo di frequenza). Ma una soluzione c'è e qualcuno l'ha già attuata: gli obblighi di frequenza differenziati per tipologia di corso. E allora sì per le collettive potrebbe bastare il 50%, per quelle d'insieme magari il 70% e per quelle d'indirizzo...proporrei una soluzione in controtendenza, nessun obbligo di frequenza. I risultati potrebbero essere sorprendenti.

In ogni caso, per chi si trova in difficoltà, la norma che regola attualmente l'obbligo di frequenza alle lezioni è contenuta nel Regolamento degli Studenti, accessibile dal sito del Conservatorio [*quando va, n.d.r.*]. Al punto 3, comma b), si legge che è obbligo degli studenti frequentare regolarmente i corsi e assolvere gli impegni di studio. Le eventuali assenze registrate non potranno eccedere il 20% di ogni singola attività formativa. Sono esentati da questo obbligo i casi previsti dalla normativa generale del diritto allo studio di studenti lavoratori. Le assenze si ritengono poi giustificate per malattia, gravidanza, gravi motivi personali, documentati motivi di lavoro, frequenza documentata e autorizzata di altro ordine di studi, assenze autorizzate dovute a sovrapposizione di orari con attività formative o di produzione. Sappiatelo.





TUTTO NEL MONDO È BURLA

Intervista a Francesco Filidei

Nella solita frenesia milanese mi precipito alle Gallerie d'Italia, in Piazza della Scala. Francesco Filidei ha meno di un'ora di pausa fra gli impegni lavorativi, sempre molto stringenti. Classe 1973, Filidei è il compositore de *Il nome della rosa*, opera tratta dal celebre romanzo di Umberto Eco che alla Scala andrà in scena in prima assoluta ad aprile. Mi accorgo che la partitura dell'atto II è lì sul tavolo. Freno la tentazione di dare una sbirciatina al suo contenuto. Intanto, per mettere qualcosa sotto i denti, come un omaggio alla sua terra, il maestro ordina una schiacciata (e un caffè). Io mi limito a un tè, ma il tempo fugge e, senza preamboli, occorre cominciare prima che il cameriere faccia ritorno.

di **Federico Tommaso Fantino**

FTF Nel XXI secolo avere una commissione come la Sua - Teatro alla Scala e Opéra de Paris - significa essere consacrati nell'Olimpo dei più grandi compositori viventi, che effetto Le fa?

FF Nell'Olimpo sta Dua Lipa, per la gente comune noi siamo ai margini. [*ride, n.d.r.*] Non si tratta di un'occasione che è venuta dall'oggi al domani, ma di un percorso che è durato quasi quarant'anni. Ho cominciato a scrivere quando ne avevo dodici e credo che ci sia sempre stata in me la volontà di fare teatro, in quanto italiano, in quanto toscano e in quanto pisano. All'inizio non avevo gli strumenti per farlo. *Antinoo* è un pezzo fatto solo con respiro e battito di denti, dove esecutore e ascoltatore sono la stessa cosa. L'idea era quella di trovare la dimensione del teatro all'interno di se stessi, ma in realtà mancavano le risorse finanziarie. Ricordo la prima esecuzione, verso la fine degli anni Novanta, io e un mio amico - l'autore del testo - abbiamo distribuito delle buste contenenti spartito e tappi per le orecchie al pubblico e siamo sgattaiolati via. L'organizzazione aveva poche disponibilità economiche, comprare dei tappi era già un problema. Un altro passo, probabilmente il più grosso, è stato *N.N.*, una sorta di oratorio alla Adriano Banchieri in cui gli interpreti sono su delle tavole. La dimensione teatrale è prioritaria: ci sono movimenti di testa e tutto ruota attorno alla storia dell'anarchico Franco Serantini. Un ulteriore passaggio è stato *L'Opera (forse)*. La storia, alla stregua del *Pierino e il lupo* di Prokofiev, è il racconto di un amore impossibile tra un uccellino e un pesciolino che trova un grottesco lieto fine in un banchetto, il coronamento della loro unione. Dopodiché, il *Giordano Bruno* è stato un passo importante per poter imparare a controllare la struttura formale attraverso un preciso sistema intervallare. È legato ai ricordi dei miei studi di filosofia - mai portati a termine - e al *De umbris idearum* chiuso e lanciato contro la biblioteca



© Casa Ricordi, Harald Hoffmann

dell'Università di Pisa. Si tratta di un'opera da camera – sono pochi personaggi e una ventina di strumenti – però in qualche modo è stata notata dal direttore del Théâtre national de l'Opéra-Comique a Parigi, che in quel periodo lavorava a uno spettacolo sulla Rivoluzione francese. È stato colpito a tal punto da commissionarmi un'opera: *L'Inondation*. Grazie al suo successo ho avuto diverse proposte. Alexander Neef, in allora fresco di nomina a direttore dell'Opéra national de Paris, mi ha proposto un soggetto di cui ero un po' titubante. Nel frattempo, Dominique Meyer, con un modo di fare simpaticissimo, mi ha fatto una domanda: «Vuole Lei scrivere un'opera per la Scala?» Ho suggerito io il soggetto: *Il nome della rosa*. Comunicando la proposta scaligera a Neef, si è sviluppata l'idea di una coproduzione, due versioni e due prime, una italiana e l'altra francese. Sono molto orgoglioso, perché la mia intenzione è quella di proseguire la tradizione tutta italiana del melodramma. Ho sentito forte l'impegno, vediamo come andrà.

FTF Essere un compositore oggi non è svolgere una professione come le altre.

FF Io non avrei saputo fare nient'altro. Probabilmente sarei finito in manicomio, se non avessi avuto la fortuna di andare a Parigi e avere la possibilità di lavorare. A Pisa mi terrorizzava il fatto di non poter nemmeno insegnare in una scuola per vivere di musica. Tutti mi prendevano in giro e io soffrivo. Adesso mi sono tolto molti 'sassolini dalle scarpe'. Insomma, l'ignoranza e la provincialità di allora mi facevano male, però al contempo credo che quella condizione sia stata fondamentale per una mia personale voglia di rivalsa. Sono compositore perché quando ascoltavo i Beatles mi mettevo a piangere. Sono compositore perché all'età di dieci anni scrivevo voci aggiuntive sopra il pentagramma della *Sonata al chiaro di Luna*, siccome ero terrorizzato dallo sbagliare armatura in chiave. [sorridente, n.d.r.] Alla fine, facendo musica ho capito che qualcuno, come una madre, ha preparato un pasto per te. Questo qualcuno spesso non c'è più e tocca a te farlo rivivere. Questa è l'unica soluzione che ho trovato nella mia vita per poter andare avanti. Tutti sappiamo di morire. Per dare una costruzione nel tempo al mio essere ho scelto la musica, perché la musica definisce il tempo, con un pezzo di musica si taglia una porzione di tempo e si vede una cosa che nasce, vive e muore.

FTF Anche se l'opera ha un peso culturale che ha spesso inibito i compositori degli ultimi decenni, è invece noto che Lei ami definirsi un operista. Che idea del teatro musicale sente più propria?



© Enrico Magri

«Un bel salto, dal mio repertorio abituale alla contemporanea.»

riflette ridendo Marco Filippo Romano, baritono ormai di casa sul palcoscenico del Piermarini, che nell'opera di Filidei interpreterà Abbone da Fossanova. «Certo, non è come cantare Rossini o Donizetti, però rimane un ruolo buffo, o perlomeno il compositore lo ha pensato come tale. Non ci sono slanci melodici, ma è tutto costruito sulle quintine, in una sorta di lunga cantilena, che lo rende particolarmente complesso anche in fase di studio.» Musica complessa per un personaggio sfaccettato. «Sicuramente l'abate che interpreto è molto aderente al personaggio immaginato da Eco: il secondo capitolo dell'opera è dedicato a lui, e si percepisce come sia preoccupato nel tenere tutto sotto controllo e nascosto, nel tentativo di proteggere l'abbazia.» Oltre che alla Scala, Romano non è nuovo nemmeno all'abito – o meglio al costume – religioso, visto che il suo ultimo successo scaligero è Fra Melitone nella *Forza* del 7 dicembre, coronamento di una carriera orientata al belcanto: «Quest'opera sarà una grande sfida, perché è radicalmente diversa da tutto quello che ho fatto, ed è davvero contemporanea: ci sono effetti di animali, c'è il parlato, e c'è un'attenzione maniacale verso il timbro. Sono contento di essere in compagnia di un cast così importante, perché questa produzione lascerà il segno!»



FF A me sembra che alla base di tutto ci sia sempre l'economia. Su di essa si fonda la politica e di conseguenza l'arte.

FTF Struttura e sovrastruttura marxiste.

FF Parlo di tutto ciò senza aver letto nulla. Mi sono proprio reso conto che è così che funziona. Pensi a determinati ambienti tedeschi del secondo Novecento. A Darmstadt, per esempio, da dove venivano le sovvenzioni? Era un sistema estremamente influenzato dai forti squilibri economici della guerra fredda. A me adesso interessano solo le mie radici. Da dove nasce questa necessità di fare teatro? Dalle radici italiane, senza dubbio. Siamo il paese del melodramma. L'opera è il nostro romanzo popolare. Un romanzo come *Il nome della rosa*, non poteva che contenere le istanze del teatro musicale. La forza dell'opera sta nel fatto che è uno strumento del passato. La questione è etica: dobbiamo lavorare sulla memoria. Le radici servono per guardare in avanti, senza di esse non si costruisce nulla. Nel dopoguerra, in Italia è emersa questa divisione fra Sanremo e la musica classica-contemporanea. Quest'opera è un tentativo di riconciliare le due parti. Eco, che aveva fatto parte del Gruppo 63, con *Il nome della rosa* ci ha insegnato che non è detto che un primo strato di comprensibilità infici il valore intellettuale. Ora, fra compositori ci sono le tribù. Dall'origine dell'umanità, in Africa, la definizione di un individuo è sempre stata in riferimento alla propria tribù. Questo senso di appartenenza è rimasto tutt'oggi e si fanno le battaglie per questioni estetiche. Io mi sono rotto il *****. [*indica la partitura, n.d.r.*] Dentro c'è di tutto, da Perotinus a Sciarrino, dall'aria alla canzone.

FTF Insomma un pluralismo di linguaggi.

FF Esattamente come nel libro di Eco.

FTF Nelle Sue opere c'è sempre un gesto che in sé racchiude il senso profondo di tutta la vicenda: in *Giordano Bruno* è il battito della mano sul legno...

FF [*battendo la mano sul tavolo, n.d.r.*] Mia nonna! Un ricordo di quando ero piccino.

FTF Ne *L'Inondation* è il respiro... Ce n'è uno anche ne *Il nome della rosa*?

FF [*apre la partitura mostrandomi le pagine finali, n.d.r.*] Quando la biblioteca brucia, sul palco si cantano simultaneamente cinque alfabeti: greco, latino etc. L'orchestra comincia a gridare e a battere. [*battendo*

nuovamente sul tavolo, n.d.r.] Il gesto di mia nonna sulla bara di mio nonno. Una ritualità del dolore data dall'impossibilità di comprendere la morte. Lo sforzo di imprimere vita a un oggetto inanimato. [*prendendo la tazzina di caffè e il cucchiaino, n.d.r.*] Anche questo, utilizzato con creatività musicale, attiva la curiosità dell'interlocutore. L'ambiguità del gesto rende la musica interessante. A me piace una musica non necessariamente bella, ma che si interroghi su di sé.



FTF La leggenda dell'ultima copia rimasta del secondo libro della *Poetica* di Aristotele, intorno alla quale ruota tutto il romanzo, è un pretesto intrigante. Come si è rapportato al tema del riso?

FF Eco, alla fine della sua vita, in *Autobiografia intellettuale* scrive: «Ridere è il modo radicalmente umano di reagire al senso umano della morte.» L'unica soluzione? Non prendersi troppo sul serio.

FTF Confesso che mi sarei aspettato la risata come gesto fondante dell'opera.

FF [riapre la partitura e, con fare concitato, ne sfoglia le pagine; si arresta, n.d.r.] Legga qua: [canticchiando, n.d.r.] «Tutto nel mondo è burla.»

FTF Falstaff! Come soleva dire Verdi: «Torniamo all'antico e sarà un progresso.»





DRAMATURG: ANATOMIA DI UNA PROFESSIONE

Intervista a Mattia Palma

di **Carlo Mazzini**

CM Tra tutte le professioni che ruotano attorno ad un teatro, quella del *Dramaturg* è sicuramente la più misteriosa. Chi è costui?

MP Il *Dramaturg* in Germania, dove è nato, è una figura istituzionale del teatro. Si occupa essenzialmente di fare quello che in Italia fa un ufficio edizioni, scrivendo il programma di sala. La grande differenza col nostro paese, però, è nella natura di questi testi. Lì, infatti, l'idea è quella di avere una pubblicazione che dialoghi con quello che succede sul palcoscenico. Quindi, il drammaturgo deve rendersi conto di qual è il concept della produzione, in che direzione stanno andando le prove, quali sono le interpretazioni che vengono date ai personaggi o a certi snodi. Sarà poi lui a confezionare questa pubblicazione, scegliendo anche le immagini, che hanno un'importanza primaria. Il secondo momento in cui interviene è durante le prime filate – come l'antepiano, dove tutto l'ufficio di drammaturgia guarda lo spettacolo costruito fino a quel momento e annota quelle che, secondo loro, possono essere delle incongruenze o debolezze dello spettacolo rispetto al titolo messo in scena e al pubblico della loro istituzione, che loro conoscono. È chiaro che questo ha senso in un panorama come quello tedesco, dove c'è molto spazio alla libertà di regia, che a volte deraglia un po'. Il drammaturgo agisce come un responsabile della coerenza delle messe in scena che avvengono in teatro: chiaramente, non interviene nella regia, perché ogni regista ha la sua poetica, la sua linea, i suoi messaggi. Cerca, ad ogni modo, di definire e filtrare.

CM Il tuo nome, però, appare nei cartelloni di alcuni spettacoli specifici, come *Medea* e *La Fille du régiment*, o come il prossimo *Nome della rosa*. È chiaro che in quel caso il *Dramaturg* è strettamente legato al regista...

MP Sì, è vero. È una figura di supporto in molte fasi, dall'ideazione del concept della produzione fino alle prove. Aiuta il regista a restare ancorato ai temi importanti, mantenendo la coerenza: in pratica, si comporta da editor in una casa editrice. Se la regia è troppo sovraccarica di segni, simboli, troppo cerebrale, aiuta a snellire il tutto. Si pensa spesso che il drammaturgo sia una figura a sua volta troppo intellettuale. Se lo è, lo è nel senso che la differenza tra lui e un re-



© Maria Moratti

gista è che il *Dramaturg* deve sollevare dubbi, mentre il regista li deve risolvere. Molto spesso, in realtà, cerca il più possibile di rendere il prodotto finale più comprensibile – anche gastronomicamente parlando, per dirlo in termini brechtiani.

CM Ma è davvero necessario? Cioè, non dovrebbe saperlo già il regista quale sia l'immagine complessiva?

MP Ovviamente, niente è necessario. Ogni regista fa drammaturgia, anche solo dicendo che un cantante entra da destra o da sinistra, perché attribuisce un significato a quella parte del palcoscenico rispetto all'altra. L'aiuto che può dare il *Dramaturg* è fare quel passo indietro metafisico che serve ad avere uno sguardo oggettivo: è un critico che fa la recensione prima che lo spettacolo

sia finito. Questo porta a discutere molto con il regista perché lo spettacolo, alla fine, è la somma delle scelte fatte. Non esiste una regia che metta in evidenza ogni aspetto. È un concetto legato anche alla filosofia del linguaggio: quando hai un oggetto, il senso è dato da tutte le possibilità di illuminarlo. Il compito del drammaturgo è suggerire al regista, aiutarlo a tenere la strada.

CM E invece, sul *Nome della rosa*, come stai lavorando?

MP Con molta cautela. Abbiamo tracce audio che ci danno un'idea, oltre al canto piano, ma il lavoro è stato impostato in modo molto astratto, procedendo per suggestioni. Damiano [Michieletto, n.d.r.], leggendo il libretto, aveva l'idea di abbandonare l'aspetto thriller. Sono presenti tutti i temi più importanti del romanzo, ma è chiaro che non si poteva tenere tutta l'articolazione di una trama così complessa. Quello che ci interessa di più è l'idea di portare in scena un mondo, un tempo: il Medioevo. Ovviamente non ci si limita all'immaginario tetro dell'Inquisizione, ma si esplorano più registri, dal grottesco al comico, così come è nel romanzo. Nella scrittura di Filidei c'è molto di questo: c'è lo *Schicchi*, c'è *Falstaff*, ci sono grandi dibattiti teologici che sembrano solenni ma, in realtà, sono più chiacchiericci. Da un punto di vista visivo, un riferimento importante è la teoria di Baltrušaitis sui grilli, sui mostriciattoli nelle miniature medievali, che rappresentano un'evasione dallo scritto. Il manoscrit-



Da sinistra: Alessandro Carletti, Paolo Fantin, Mattia Palma, Damiano Michieletto

to medievale, massima espressione della razionalità, è pieno di disegni, pernacchie e mostriciattoli che sbucano in mezzo alla pagina. Questa cosa dovrebbe emergere sul palcoscenico.

CM Tutto questo è l'atmosfera che si respira sul palco. Ma la drammaturgia?

MP La drammaturgia è sicuramente la cosa più complessa di quest'opera perché, alla fine, il romanzo parla del fatto che, prendendo la strada sbagliata, si arriva alla risposta giusta – un concetto molto sfuggente a livello teatrale. È qualcosa che ha a che fare col senso dell'illusione, il fatto che il nome esista senza l'oggetto. Questa idea sarà difficile da rappresentare, ma è la sfida che anche io stesso mi pongo, e che emergerà grazie alle capacità di Damiano. La soluzione dei delitti è la sconfitta di Guglielmo: trova la soluzione, ma capisce che la traccia che seguiva era sbagliata. Per un uomo che usa un metodo scientifico, in un certo senso un illuminista, non c'è sconfitta peggiore. E a vincere è padre Jorge. La scena finale, con il gesto bestiale di masticare il manoscritto, simboleggia un'assimilazione del sapere più viscerale rispetto all'intellettualismo astratto.

CM Una delle caratteristiche del *Nome della rosa* è il punto di vista di Adso. Come viene reso nella messa in scena?

MP A differenza del romanzo, in quest'opera non c'è il punto di vista di Adso, non è una soggettiva. Damiano ha chiarito da subito che quest'opera non si può risolvere dal punto di vista psicologico: è collettiva, i personaggi definiscono un ambiente e un tempo. Dal punto di vista della rappresentazione, i delitti scandiscono il

procedere dell'opera, ognuno è il centro di gravità di ogni scena. L'Apocalisse diventa l'oggetto senza nome: Guglielmo cerca di nominarlo attraverso la dialettica, ma alla fine si ritrova incapace.

CM Un tema ricorrente nel romanzo è anche la sessualità, sia quella legata al primo delitto, che quella di Adso.

MP La sessualità è una cosa molto difficile e strana da far emergere in teatro. Damiano non ha uno stile esplicito, il suo erotismo è più sottile. Nel teatro, rappresentare la sessualità è delicato; si rischia di scadere nel buffo o nello sgradevole. Non so se questo aspetto emergerà nell'opera, sono cose che nascono durante le prove. E, come dicevamo prima, abbiamo davanti le infinite possibilità delle scelte da fare.

CM Perché quest'opera oggi?

MP Individuare oggi uno *spirito del tempo* è difficile. Questo rende *Il nome della rosa* un soggetto adatto, perché è un romanzo postmoderno per eccellenza. Riflettere su un grande romanzo italiano, anche se uscito 40 anni fa, è interessante, perché la percezione delle opere spesso matura solo nella generazione successiva.

CM Ultima domanda: ci sono rapporti con la contemporaneità nella messa in scena?

MP I temi ci sono, ma non stiamo facendo un'Aida in epoca di guerra per raccontare l'urgenza di una guerra. Siamo davanti ad una tela bianca, alle infinite possibilità di prima. L'unica idea preliminare è quella di raccontare il Medioevo. E forse, partendo da come noi descriviamo il passato, capire un po' di noi stessi di oggi.



MICHELE SPOTTI TORNA IN CONSERVATORIO

di **Federico Tommaso Fantino**

20/11/2024

Milano, Camerino della Sala Verdi

«Era la *Pavane* di Ravel.» Ricorda il primo concerto da spalla. Come omaggio a quel debutto il maestro Spotti ripropone la *Pavane pour une infante défunte* in apertura di serata per La Società dei Concerti. Seguono un'eloquente Beatrice Rana con il *Concerto in sol* e la *Prima Sinfonia* di Bizet. «È un luogo che mi ha dato tanto e a cui devo tanto.» Si tocca con mano l'emozione, anche lui - come molti di noi - ha vissuto per anni questo luogo magico. «In Sala Verdi ho diretto per la prima volta, avevo 18 anni e un mese. Era Mozart, *Concerto per violino n. 4*.»

E in classe? «Prima di studiare con Daniele Agiman detestavo l'opera.» Nel menzionare i severi esercizi di tecnica sui recitativi mozartiani, sorridiamo entrambi.

«A lui devo l'amore per il teatro.»

Dice di non essere più considerato un giovane direttore (è classe 1993), ha fatto carriera in tempi rapidi. Però un consiglio: «Ci sono direttori che arrivano molto presto e direttori che arrivano più tardi. Bisogna avere chiaro che il percorso direttoriale è un percorso molto lungo, una maratona piuttosto che un 100 metri piani.»



LA PAROLA AI MAESTRI

QUANDO LA MUSICA CONTEMPORANEA RACCONTA: NARRAZIONE E CONNESSIONE CON IL PUBBLICO

Emanuele Arciuli torna al familiare ambiente milanese con il seminario *Suono, segno e gesto. La musica pianistica negli ultimi 50 anni*. Grazie alla vasta esperienza di collaborazione con compositori, il pianista pugliese ci dà una visione dall'interno di un mondo che per legare con il pubblico dovrebbe abbandonare l'impostazione saggistica riscoprendo una dimensione più narrativa.

di **Sofia Gabbetta**

SG Iniziamo dal principio: nonostante l'impostazione tradizionale degli studi, come si è spostato su un repertorio del Novecento avvicinandosi sempre di più alla musica contemporanea, fino a specializzarsi in questo settore?

EA Ho sempre nutrito un profondo interesse per la musica contemporanea. Per me è stata una forma di affrancamento adolescenziale dall'autorità costituita, non attraverso la ribellione sociale o politica, ma su un piano più intellettuale. Il mio primo incontro concreto con la musica di un compositore vivente risale al 1989, grazie a Massimiliano Baggio, oggi direttore del Conservatorio di Milano. Fu lui a invitarmi a esibirmi per la Società Umanitaria, proponendomi un programma con musiche di Beethoven, Liszt e un brano di Alberto Barbero. Quell'esperienza segnò un momento chiave nel mio percorso: per la prima volta, ebbi l'opportunità di collaborare direttamente con un compositore, aprendo le porte a un nuovo modo di vivere e interpretare la musica.

SG *Suono, segno e gesto. La musica pianistica negli ultimi 50 anni* è il seminario che ha tenuto lo scorso mese nel nostro Conservatorio. Crede che i giovani d'oggi, rispetto a quando lei era studente e ai suoi compagni di classe, siano più inclini a intraprendere una specializzazione in questo ramo della musica?

EA Oggi la musica contemporanea è sempre più presente nella formazione dei musicisti. Tuttavia, il vero nodo è la sua risonanza nella società: è il mondo che ci circonda a dare valore a ciò che facciamo. Se la musica di oggi fosse percepita non solo dagli studenti dei Conservatori, ma anche da quelli dei Licei, delle Università e delle Accademie d'arte come un elemento centrale della cultura contemporanea, al pari del cinema e della letteratura, il suo percorso sarebbe più naturale e riconosciuto.

SG Durante il seminario ha svelato che sta scrivendo un manuale sul pianoforte contemporaneo per la EDT. Come sta procedendo con il lavoro e che taglio pensa di dargli?

EA Rispetto alle precedenti collaborazioni con la EDT, questa volta l'editore ha scelto un approccio diverso: il nuovo libro non uscirà nella collana dei manuali tradizionali, ma avrà un taglio più divulgativo e accessibile. Pur rivolgendosi a un pubblico specifico, l'obiettivo è più ampio: offrire a chiunque qualche chiave di lettura per comprendere meglio la musica che ascolta, senza rinunciare alla profondità, ma con un linguaggio più immediato e coinvolgente.

SG Per concludere, che consigli può dare ai giovani che vorrebbero specializzarsi in questo campo?

EA Il consiglio che posso dare ai giovani è di non fare la musica del nostro tempo, a meno che non abbiano una profonda motivazione. I musicisti dovrebbero seguire la propria inclinazione, senza farsi guidare da strategie o opportunità di convenienza. Non credo nelle scelte fatte a tavolino: ogni percorso artistico deve nascere da una profonda convinzione, non da un semplice calcolo.







RADICI: STORIE D'ARCHIVIO

STORIE TRA I BANCHI

Essere alunni del Conservatorio, ma due secoli fa

di **Federico Orsi**

Lungo il corridoio che porta alla presidenza, sono affisse diverse fotografie in bianco e nero che ritraggono gli alunni delle epoche passate: c'è chi ha una giacca di jeans e i ricci alla Cindy Lauper, chi con *tailleur* e occhiali appuntiti, chi con braghe corte, bretelle e calzettoni fino al ginocchio. Chi sono questi ragazzi? Come vivevano? Com'era la giornata di un alunno di qualche secolo fa? Ecco alcune curiosità in risposta a queste domande.

Andiamo in biblioteca - come sempre - e prendiamo i primi registri di matricola, due grandi libroni, uno per le femmine e uno per i maschi: questi contengono i nomi e qualche annotazione in merito alle carriere accademiche degli alunni ammessi dal 1808 al 1848 circa. A quel tempo il Conservatorio aveva la funzione non solo di accademia musicale, ma anche di pensione per gli studenti, i quali potevano allontanarsi unicamente per occasioni particolari come il giorno di Natale o di Pasqua, facendo attenzione, come riporta una lettera del 1822 del direttore di allora Annoni al padre dell'allievo Andrea Gorè, di «non tardarne la riconsegna». Vi sbalordirà sapere che, in realtà, c'erano altre due date, diverse per ogni studente, nelle quali gli stessi erano in vacanza: quella del compleanno e quella dell'onomastico. La decisione è esplicitata in una circolare dello stesso anno e immagino sarebbe cosa apprezzata dai lettori rimetterla in vigore.

Essere aspirante musicista a inizio ottocento voleva dire rigide regole e poco svago. Ogni richiesta fuori dalla norma, di qualsiasi natura, che coinvolgesse il Regio Conservatorio doveva essere inoltrata dal direttore al governo del Regno d'Italia napoleonico (poi Lombardo Veneto, dopo la restaurazione del 1815) e bisognava attenderne la risposta; dall'acquisto «di due nuove spinnette», al ricamo dell'uniforme degli insegnanti (la burocrazia non era semplice neanche allora). Nonostante ciò, non mancano esempi di quotidiana e reciproca attenzione tra i primi inquilini del chiostro: si legge in una lettera del novembre 1809, la richiesta di comprare un mantello al portinaio per combattere il freddo dell'uscio sul sagrato della Passione. Oppure ancora, in un'altra lettera degli stessi anni, si legge di una discussione in merito a quale partitura comprare per premiare gli alunni «che si sono distinti nella grande scorsa accademia» (le accademie erano dei momenti in cui gli studenti si esibivano per il governo, in un ibrido tra un saggio e un moderno *open-day*).

Il tenore di studio doveva essere continuamente mantenuto: gli svogliati venivano immediatamente segnalati sul registro di matricola e talvolta «licenziati dall'istituto». Le motivazioni pervenute sono «per poca volontà

di studiare», «per mancanza di attitudine» o «in tutto il tempo che ha appartenuto al conservatorio ha dimostrato pochissima volontà per l'applicazione». Non tutti quelli che se ne andarono furono cacciati: andando a guardare l'anno accademico 1847-1848, nella riga dell'alunno Centemeri Pietro è riportato «lasciò il conservatorio dopo la vicenda del marzo 1848». Il ragazzo era nato nel '28, dunque aveva vent'anni nel marzo '48, mese nel quale si consumarono le cinque giornate di Milano; ora, un giovane, magari appassionato di politica, non sarà stato coinvolto nelle vicende di Porta Vittoria a due passi dal nostro portone? Sarà stato cacciato o si sarà ritirato? Purtroppo, non fu annotato di più.

Ad ogni modo, già allora bisognava prestare attenzione al fragilissimo equilibrio tra presenze e assenze non giustificate, per non imbattersi in spiacevoli eventi come accadde al povero Pente Emilio: «In causa delle sue continue assenze non giustificate il consiglio accademico in adunanza del 26 genn. 1881 infligge la multa di lire 20» (già dal XIX secolo le more sottraevano denaro per ragioni singolari).

Se si apre la pagina sulla matricola Puccini, farà sorridere leggere in corrispondenza delle presenze a pianoforte «sempre assente». A dire il vero, il maestro era già formato quando venne ammesso al Conservatorio, quindi non gli era necessario parteciparvi.

Com'era la *routine* dell'alunno Puccini? Eccolo raccontato in una lettera alla madre del 9 dicembre 1880, appena arrivato a Milano per cominciare gli studi con Bazzini: «La mattina mi alzo alle otto e mezza, quando ci ho lezione, vado. In caso diverso studio un po' di pianoforte. Mi basta poco, ma bisogna che lo studi. Ora compro un *Metodo* ottimo di Angeleri, che è uno di quei *Metodi* dove ognuno può imparare da sé benissimo. Seguito: alle dieci e 1/2 faccio colazione, poi esco. All'una vado a casa e studio per Bazzini un paio d'ore; poi dalle tre alle cinque vado accapo al pianoforte, un po' di lettura di musica classica. Anzi, mi vorrei abbuonare, ma ci sono pochi *bigei*. Per ora passo il *Mefistofele* di Boito, che me l'ha prestato un mio amico, certo Favara di Palermo. Alle cinque vado al pasto frugale (ma molto di quel frugale!) e mangio minestrone alla milanese, che per dir la verità è assai buono. Ne mangio tre scodelle, poi qualche altro empiastro; un pezzetto di cacio coi *bei* e un mezzo litro di vino. Dopo accendo un sigaro e me ne vado in Galleria a fare una passeggiata in su e in giù, secondo il solito. Sto lì fino alle nove e torno a casa spiedato morto. Arrivato a casa faccio un po' di contrappunto, non suono perché la notte non si può suonare. Dopo infilo il letto e leggo sette o otto pagine d'un romanzo. Ecco la mia vita!...».



LA TIMIDEZZA DELLE CHIOME

Come l'associazionismo studentesco può cambiare le cose

di **Angela Natalia Sahid Trotti**

Basterebbe una metafora botanica per descrivere quella sensazione di mancato contatto reciproco che permea la comunità studentesca del nostro Conservatorio. Lunghi dal desiderare di essere una “grande famiglia,” simile alla richiesta oppressiva delle grandi aziende, ciò che manca talvolta è la forza del gruppo. Eppure, a differenza di altre realtà italiane, noi studenti del Conservatorio di Milano siamo numerosi e in costante crescita. Chi frequenta i nostri spazi conosce bene la massa popolare dei nostri corridoi e le proprie regole di convivenza: dare il passo a chi trasporta un grosso strumento sulle spalle quando ci si incontra per le scale, far passare avanti chi ha urgenza di scaldare il proprio pasto nell'unico microonde disponibile, e tanti altri piccoli esempi di civiltà. Ne derivano anche aspetti negativi, come le lotte silenziose per ottenere un'aula contro chi allunga l'orario di prenotazione, quindici minuti alla volta.

Ma cosa ci manca davvero?

Siamo timidi, come gli alberi che crescendo in altezza evitano di toccarsi, formando una delicata rete di spazio naturale. Non è un comportamento del tutto privo di senso, anzi: è un luogo decisamente sovraffollato il Conservatorio di Milano. Tuttavia, questa riservatezza si traduce in una scarsa partecipazione generale alla vita politica del Conservatorio.

Lontani dalle *manif sauvage* dell'Onda e dalle occupazioni della Pantera, due noti movimenti studenteschi italiani, è stata la legge 508/1999 ad avvicinarci alla realtà delle associazioni universitarie, garantendo, tra le altre cose, l'istituzione del Consiglio Nazionale per l'Alta Formazione Artistica, in cui sono rappresentate le diverse realtà del sistema AFAM italiano. La volontà di dare maggiore attenzione alle dinamiche associative, già presenti nelle università, è emersa soprattutto a seguito della equiparazione dei titoli rilasciati dai conservatori, rispetto a quelli universitari. Il sistema accademico italiano, infatti, garantisce la partecipazione politica attraverso organi di rappresentanza preposti e associazioni studentesche. La natura politica delle associazioni spesso non deriva solamente dall'inclinazione a ideali partitici, ma dalla necessità di tutelare i diritti studenteschi, promuovendo scambi culturali e valorizzando l'esperienza formativa al pieno delle sue potenzialità. Nel nostro Conservatorio, la Consulta degli Studenti svolge invece un ruolo di rappresentanza, diverso dalla realtà delle associazioni studentesche: si configura pertanto come un organo apolitico, un portavoce che raccoglie informazioni da riportare al Consiglio Accademico, fra le altre cose. La domanda sorge spontanea: si potrebbe affiancare la figura delle associazioni studentesche alla neutralità istituzionale della Consulta?



L'essenza dell'associazionismo studentesco, in senso lato, sono gli studenti stessi: essi devono avere la possibilità di poter dar voce ai propri bisogni: non solo tramite la Consulta degli Studenti, ma anche, e soprattutto, esercendo i propri diritti. Quali? Il diritto di assemblea, per esempio, garantito dal regolamento del Conservatorio ma inesplicabilmente trascurato. Se la freddezza di una raccolta firme non sostituisce il fervore di un'opinione, allo stesso modo una comunità studentesca non si realizza in un giorno. E se è necessario che la popolazione del Conservatorio di Milano si mobiliti affinché ci siano dei cambiamenti, allora non può più essere invisibile. L'espressione semplice e gergale del “fare gruppo” rende perfettamente l'idea di ciò che sarebbe ideale promuovere, ovvero il sostegno alle grandi e piccole cause degli studenti. Riprendendo le parole del maestro Riccardo Muti, che abbiamo avuto l'onore di intervistare nello scorso numero: «l'orchestra è il sinonimo di società (...). Ognuno ha parti completamente diverse, ma tutti devono concorrere ad un unico bene». Chi più di noi può incarnare questa metafora?

LA RICERCA DI UNA BUONA ESIBIZIONE

di **Francesca Benesso**

Eccezion fatta per i cantanti, il lavoro di tutti i musicisti dipende dai loro strumenti. Donne e uomini, la cui virtù risiede proprio nel raggiungere l'anima altrui attraverso la propria arte, non hanno alcun modo di esprimersi se non aiutati da oggetti inanimati. Le intenzioni espressive del musicista, difatti, non sono direttamente collegate con l'effettivo risultato musicale, ma esse vengono prima elaborate e poi veicolate da uno strumento. Così come accade in un qualsiasi *sistema*, dove un segnale in ingresso viene elaborato e trasformato in uno in uscita, anche il *sistema-strumento* funziona in modo tale che la più intima idea musicale dello strumentista abbia modo di tramutarsi in note, concrete e tangibili. Ragionevolmente, un sistema che funziona bene, anche se l'ingresso non è dei migliori, darà comunque un'uscita discreta, mentre un cattivo sistema, seppur con il migliore degli ingressi, non è certo che garantisca un buon risultato. Trasportando questo ragionamento in termini più musicali: quanto un buon violino, ad esempio, può reclamare i meriti di una buona performance?

Come suono io, come suona il mio strumento, come risuona la stanza. La riuscita di un'esibizione è celata in queste riflessioni. A parità di musicista, presupponendo un'eccellente tecnica e un animo appassionato, e supponendo di essere nella stanza perfetta per il tipo di musica desiderato, rimane un solo punto da analizzare: come è fatto uno strumento musicale che suona bene?

Il Conservatorio di Milano vanta la collaborazione del Professor Tiziano Rizzi, che, oltre ad essere liutaio e restauratore, docente di Restauro degli strumenti a pizzico presso l'Università degli Studi di Pavia e docente di Storia e Tecnologia degli strumenti a pizzico presso il nostro Conservatorio, svolge qui anche l'incarico di curatore della Collezione di strumenti musicali.

Come racconta il Professor Rizzi, la turbolenta storia della Collezione porta ancora i segni del bombardamento su Milano dell'agosto 1943, che oltre ad aver squarciato Sala Verdi, ha distrutto parzialmente il Teatro alla Scala, luogo in cui si era deciso di spostare gli strumenti a pizzico e a fiato della nostra Collezione.

Eugenio de' Guarinoni, l'allora conservatore della Collezione, che si era battuto per tenere gli strumenti ad arco in Conservatorio a disposizione degli studenti, li aveva invece saggiamente traslocati alla Certosa di Pavia e a Villa D'este, risparmiandoli così dalle bombe. Quando si è poi deciso di riunire la Collezione, parte degli strumenti portati alla Scala sono ritornati a noi in pezzettini. A pro-



posito di ciò, tra le attività di cura verso la Collezione, il Professor Rizzi si sta attualmente occupando di restaurare una chitarra salterio superstita al 60%.

Fare il curatore, infatti, significa proprio prendersi cura della Collezione, prendendo le decisioni che conservano al meglio gli strumenti musicali. Dare in prestito questi strumenti, così delicati, significherebbe farli entrare in un circolo vizioso: più uno strumento fragile viene sottoposto a sforzi, più si usurerà e ci sarà bisogno di interventi di restauro. E più questi aumenteranno e saranno invasivi, più lo strumento e, di conseguenza, il suo suono, sarà diverso da quello originale, fino a ritrovarsi tra le mani un oggetto del tutto nuovo.

Sorge quindi il dubbio su come gli strumenti antichi vadano trattati. Pezzi da museo o meravigliosi oggetti sonori da sfruttare, finché è possibile?

Per fare un parallelismo con la pittura, un quadro non ha bisogno di nessuno che gli faccia svolgere attivamente la sua funzione da quadro. Con le giuste accortezze, potrà fare il quadro indisturbatamente per tutta la vita. Lo strumento musicale, invece, non ha modo di fare della musica senza qualcuno che lo suoni. L'oggetto inanimato, per fare ciò per cui è stato costruito, ha bisogno di un essere umano dotato di anima.

Guardare e preservare, o indebolire e ascoltare. Qual è, quindi, il compromesso che il Professor Rizzi ha intrapreso nei confronti della Collezione? Per lui la strada della ricerca è la chiave per assicurare ai costruttori di strumenti del futuro le abilità straordinarie dei liutai del passato, cosicché i modelli di perfezione siano raggiunti senza essere deteriorati.

È proprio vero che gli strumenti antichi suonano bene, così come è vero che di strumenti di nuova fattura che suonano altrettanto bene ne esistono eccome. C'è un cd del 2001 a testimoniare: *The Legacy of Cremona*, un album in cui il violinista Ruggiero Ricci suona 18 violini dei più notevoli liutai contemporanei.

Il lavoro di ricerca, che il buon musicista non smette mai di fare per l'intera sua vita, non si articola solo nello studio strumentale, ma anche nel capire le esigenze dell'oggetto che gli permette di svolgere il proprio lavoro. Un buon violino, di certo, aiuta, anche se non è il fattore determinante. Non è vero, invece, che vantare un buon violino corrisponda necessariamente a sforzare uno strumento con secoli di storia alle spalle.



SCELTO PER VOI

Maria, aiutaci tu! - la Rai ha bisogno di te

di Sofia Gabbetta



Si parla spesso di modi per far avvicinare i giovani, o chi non ne ha fatto grande esperienza, alla musica. Musica intesa non come prodotto commerciale bensì come culturale, di cui il massimo esempio si può individuare nella musica classica. La promozione e diffusione del patrimonio artistico italiano dovrebbe avere un occhio di riguardo per questo settore. È possibile avvicinare le nuove generazioni a un ambiente considerato così lontano dalla loro sensibilità? Il cinema si distingue come un mezzo di comunicazione immediato e potente, spesso utilizzato per sensibilizzare il pubblico su temi importanti. Tuttavia, il suo impatto risiede nella capacità narrativa e di coinvolgimento emotivo con il pubblico.

Nello scorso numero questa rubrica ha affrontato l'uscita del film *Maestro*. Il cinema vede un'altra grande uscita, con esito decisamente migliore: *Maria*. La pellicola, attraverso le ultime settimane di vita di Maria Callas, ripercorre l'esistenza della diva; non vuole essere un documentario, ma dà l'occasione di entrare trasversalmente nel mondo dell'opera, pur non essendo melomani, fruendo di un prodotto culturale di alto livello.

È proprio la leva emotiva che il lungometraggio provoca che predispone lo spettatore all'interessamento nella figura della prima donna del tempo. Sono presenti tutti

gli elementi per un'introduzione all'opera, partendo dalle colonne sonore molto accurate, sempre estremamente calzanti. Attraverso il dolore della Callas piangi quando in punto di morte canta *Vissi d'arte*, creando un parallelismo col dolore che Flavia Tosca prova nel terzo atto.

Passiamo adesso a un'altra modalità di diffusione di cultura. Un prodotto diverso, caratterizzato da dimensioni più ridotte, maggiore immediatezza e un forte appeal popolare: il programma televisivo. Prendiamo in considerazione un programma Rai: *Viva Puccini*. Ci sono delle premesse da fare prima di iniziare. Sicuramente i budget sono molto diversi: un programma Rai non porterà mai l'audience di un film di Angelina Jolie con una produzione durata mesi e mesi, le disponibilità finanziarie non sono le stesse e vuole volutamente essere più semplice e leggero in quanto programma. L'imitazione di cattivo gusto in apertura del programma su Rai3 dipinge un Augias vecchio e confuso, che non sa quel che fa tanto da non sapere neanche dove si trova, e dichiara apertamente la distanza dalle solite produzioni documentaristiche. In questo programma, di diffusione di cultura musicale o di avvicinamento ai giovani si vede ben poco. Ascoltando Puccini suonato dalla Nuova Orchestra Scarlatti, guidato dal direttore Beatrice Venezi, con conduttrice del programma Bianca Guaccero, vengono inseriti intermezzi educativi di qualche musicologo, incastrando canzoni moderne fuori contesto (perché alla fine basta che ci sia Vasco e l'Italia c'è!) e lasciando invece le informazioni culturalmente rilevanti a noiosissimi sottotitoli mentre l'orchestra suona, facendo diventare un programma di diffusione della musica pucciniana per il centenario della sua morte, un simil *Sanremo* confuso. La cultura musicale italiana viene quindi nuovamente ridotta a *Sanremo*. Può essere anche un bel programma, una bella tradizione che tutti gli italiani aspettano ogni anno. Il Festival della canzone italiana è bene che però rimanga tale, senza essere preso come esempio di *format* per un prodotto di diffusione culturale. Anche perché ormai *Sanremo* è in quel limbo tra rampa di lancio per artisti (che però diffondano le sane ideologie italiane, mi raccomando!) ed essenzialmente *marketing*. È uno spettacolo di intrattenimento che dovrebbe avere come filo conduttore la canzone italiana ma che poi si perde invitando Ibrahimovic e Diletta Leotta, personalità che con la musica hanno ben poco a che fare. L'intrattenimento è importante, ma è quasi diventato un *Grande Fratello* con baci di Fedez a Rosa Chemical per il pettegolezzo, intervallato da canzoni, invece che il contrario.

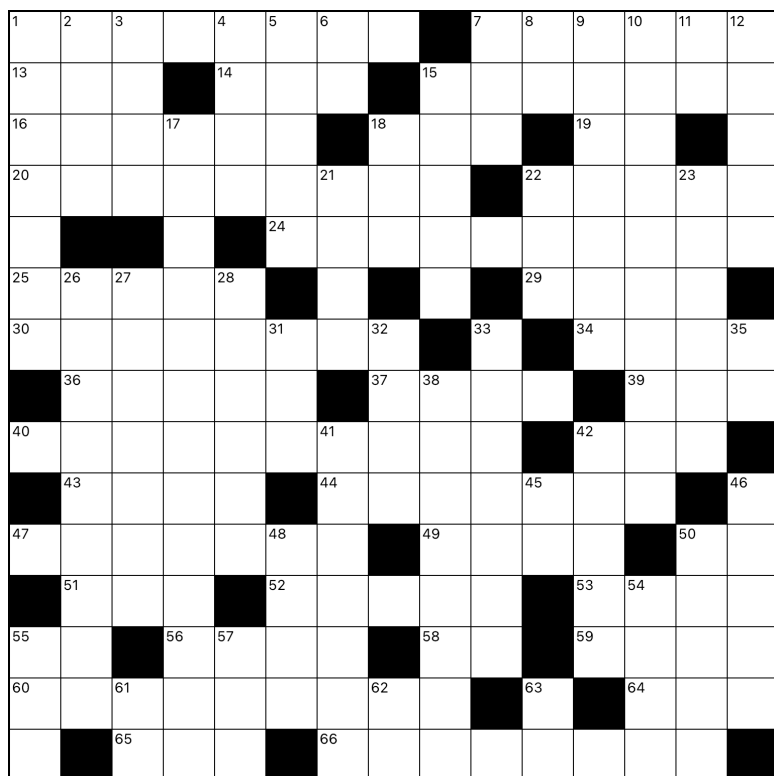
Non è la musica, il genere o il periodo storico che fa avvicinare una persona o meno a un prodotto artistico, ma è ciò che esso suscita. È davvero necessario modernizzare qualsiasi cosa riconducendola a *Sanremo*? O forse i sentimenti quali amore, gelosia, invidia e speranza sono universali e non necessitano di essere ricondotti, o ridotti, a Vasco per essere capiti dagli italiani, ma solo spiegati.



CRUCIVERBA

Influenze sanremesi e radici classiche

di Elisa Nericcio



Soluzione del precedente cruciverba



Orizzontali

1. Esiste per i cantanti, ma non per i violinisti. Frequente a Sanremo - **7.** Il "maschio alfa" delle opere - **13.** Radiotelevisione italiana, sigla - **14.** Indossa un cappellino rosso e allena Pokémon. Nome. - **15.** Il periodo musicale di Bach e Vivaldi - **16.** Era soprannominato "Immediato" - **18.** Il Marley della musica - **19.** L'interprete di Bob Dylan in "A Complete Unknown". Iniziali. - **20.** Per d'Annunzio "è tempo di migrare" - **22.** Quelli di Mimì non hanno odore - **24.** La professore di Domenico Barbaja - **25.** La città natale del finanziere Warren Buffett - **29.** Lo è il pugnale di Don José in Carmen, al contrario - **30.** Le parole di una canzone quando non si conosce il testo - **34.** I cieli latini senza iniziale - **36.** Città che dà il nome a uno dei più famosi quartetti d'archi al mondo - **37.** L'illuminismo è anche detto periodo dei... (al contrario). - **39.** Tanto alla fine - **40.** Il batterista e direttore d'orchestra jazz statunitense soprannominato "Padre dello Swing" - **42.** Il nome dell'Ughi violinista - **43.** Il famoso ritornello di Édith Piaf "Non, ... de ..." - **44.** Il famoso musicologo Hans Heinrich, ma senza finale - **47.** Città dove si svolge il Festival della canzone italiana - **49.** Il romanzo di Philip Dick che dà il nome a una catena di librerie - **50.** Sigla della città natale di Gemma Bellincioni - **51.** A una terza minore dal mi - **52.** Per Marx lo era la religione - **53.** La prima parola della cavatina "Ridente in cielo" ne Il Barbiere di Siviglia - **55.** Autore del famoso metodo per la tecnica del violino, iniziali - **56.** C'è tra l'aula 115 e la 116 - **58.** Aprono e chiudono il Grand Prix - **59.** Chiude il voto di un bell'esame - **60.** La sorella di Fiordiligi in "Così fan tutte" - **64.** "In vino sanitas" - **65.** L'accrescitivo finale per un plurale - **66.** Il compositore che studiò anche al Conservatorio di Milano, autore di "Spiri" e "Arpège".

Verticali

1. La Scala della musica pop - **2.** Il quale alla fine - **3.** Ci va chi è in ansia - **4.** Lo fa il cantante quando trova una pausa - **5.** La preghiera del metronomo al musicista - **6.** L'abbreviazione che nella Repubblica di Venezia indicava la classe nobiliare al governo - **7.** L'accordo per chitarra fuori dal pentagramma - **8.** Il soldato protagonista del mito platonico - **9.** Sinonimo di prendiamo nota - **10.** Ciò che serve per un obiettivo - **11.** Cantava "Tanti Auguri". Iniziali. - **12.** Il modo musicale corrispondente alla scala minore naturale - **15.** Cioccolatino fondente con cuore di ciliegia e liquore - **17.** Il violinista statunitense che è stato ospite di "Sesame Street" - **18.** L'onomatopea dell'eruttazione senza vocali - **21.** Le consonanti dei bambini - **22.** Farinelli, Schubert, Alfano - **23.** Il famoso ponte della città di Vivaldi - **26.** L'oggetto usato dai compositori per riposarsi durante gli esami con clausura - **27.** Un anonimo digitato male - **28.** "Chiunque" nella lingua di Minnie - **31.** Il centro di Paolo - **32.** La scienza di Nietzsche al contrario - **33.** Con una moneta, riproduceva brani musicali - **35.** Siamo noi, ma non sei tu - **38.** Il Paul bassista fondatore degli Oasis - **41.** Il papà di Mozart - **42.** Lo Steve di "Otto sotto un tetto" - **45.** Anteposta a una parola la raddoppia - **46.** Gli strumenti ad ancia che danno il la in orchestra, plurale anglofono - **48.** Lo sono Anna Netrebko e Penélope Cruz - **50.** 1406 come lo scriverebbe Giulio Cesare - **54.** La moneta di Henry Purcell - **55.** Come "sento", ma dall'apparenza più arcaica - **57.** La celebre forma latina della fedeltà "... tu, ibi ego" - **61.** L'inizio della Città Eterna - **63.** Il do di Guido d'Arezzo.

