

Il volume propone una esplorazione storico-culturale e antropologica sulle vicende umane e professionali di Daniele Paris, tra i direttori d'orchestra che più hanno caratterizzato e orientato la "nuova musica" in Europa, dagli anni Cinquanta ai Settanta del secolo scorso, nei maggiori festival internazionali.

La narrazione ricostruisce il suo ambiente familiare, la formazione, i numerosi impegni professionali, le occasioni di maggior successo e le operazioni più rilevanti.

Il suo impegno artistico e culturale è osservato nella triplice prospettiva del direttore d'orchestra, l'organizzatore culturale e il didatta: si rilevano e descrivono gli scenari sociali e culturali delle sue molteplici attività, le musiche e gli autori eseguiti, i comportamenti degli strumentisti e vocalisti suoi collaboratori, le reazioni dei musicisti e critici musicali testimoni del suo agire, le opinioni e aspirazioni dei diversi attori sociali che con lui hanno messo in atto processi multiformi, i sensi, sentimenti e passioni che ha saputo suscitare e condividere.

Con un CD contenente:

1. John Cage, *Atlas Eclipticalis* per orchestra
2. Cornelius Cardew, *Movement* per orchestra
3. Franco Evangelisti, *Ordini. Strutture variate* per 16 esecutori
4. György Ligeti, *Apparitions* per orchestra
5. Charles Ives, *Fourth of July* per orchestra
6. Aldo Clementi, *Variante B* per 36 strumenti
7. Edgar Varèse, *Arcana* per orchestra

Maurizio Agamennone insegna etnomusicologia presso le Università di Firenze e Venezia; per LIM ha ideato e dirige per archi - rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco



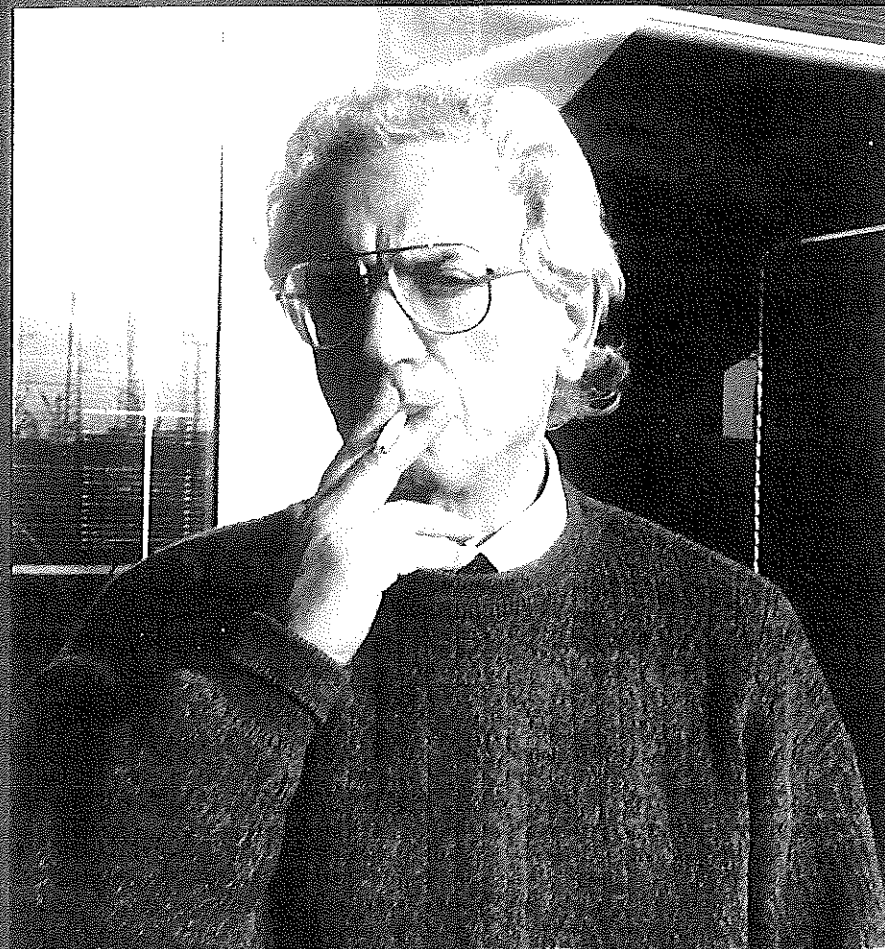
€ 40,00

9 788870 965698

LIM

Maurizio Agamennone

su Daniele Paris



Maurizio Agamennone

su Daniele Paris

storie e memorie di un direttore d'orchestra

Libreria Musicale Italiana

---

Questo volume è stato realizzato grazie al sostegno  
del Conservatorio di musica "Licinio Refice"  
di Frosinone

Maurizio Agamennone

# su Daniele Paris

storie e memorie di un direttore d'orchestra

Grafica e redazione editoriale di Ugo Giani  
Elaborato e preparato per la stampa con OpenOffice.org

In copertina: Daniele Paris, 1988  
© 2009 Libreria Musicale Italiana  
Lim srl, via di Arsina 296/f, I-55100 Lucca  
lim@lim.it www.lim.it  
ISBN 978-88-7096-569-8

· Libreria Musicale Italiana ·

## SOMMARIO

Presentazione	7
Introduzione	11
<b>su Daniele Paris</b> <b>storie e memorie di un direttore d'orchestra</b>	
1. L'ambiente della giovinezza e la famiglia	19
2. La formazione	25
3. Le prime esperienze professionali	29
4. Visioni palermitane	43
5. Neoconsonanze romane	71
6. Storie veneziane	91
7. Tre misteri "scandalosi"	123
8. Non di soli festival	137
9. Una inaudita associazione musicale operaia	183
10. Il Conservatorio di musica	211
Riferimenti bibliografici	231
Un contributo critico	243
Tonin Tarnaku, <i>Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle "Settimane Internazionali Nuova     Musica" di Palermo attraverso l'Epistolario Titone</i>	243

Le testimonianze	269
Francesco Belli	
<i>Sentirsi musicisti, piuttosto che esecutori</i>	270
Paolo Emilio Carapezza	
<i>Palermo, maggio 1959 – dicembre 1968</i>	272
Serena Facci	
<i>Daniele, Alberto e il progetto AMOF</i>	275
Giovanni Fontana	
<i>Immagina</i>	277
Gerardo Iacoucci	
<i>Sacro e profano: la musica jazz nel Conservatorio di musica di Frosinone</i>	279
Mario Messinis	
<i>Ricordando Daniele Paris</i>	281
Ennio Morricone	
<i>Una certa sua tristezza</i>	283
Stefano Reali	
<i>Percorsi possibili</i>	285
Carlo Siliotto	
<i>Il mio Maestro</i>	291
Massimo Turriziani	
<i>Ed è così che...</i>	296
Roman Vlad	
<i>Con spirito di servizio e rara abnegazione</i>	299
Le immagini	301
I documenti sonori	343
Indice dei nomi	345

## PRESENTAZIONE

Questa bella e ampia monografia che Maurizio Agamennone ha dedicato a Daniele Paris, raccogliendo un'idea mossa dal filiale affetto di Antonio D'Antò, nasce dalla volontà del nostro Conservatorio di rendere omaggio al Suo Maestro fondatore raccontandone, all'interno di una rigorosa prospettiva storica, la molteplice, straordinaria, vorticoso attività di musicista, direttore d'orchestra, didatta, organizzatore di cultura.

Ciò che colpisce, infatti, accostandosi, attraverso le pagine di questo libro, alla figura di Paris, sono la ricchezza e la varietà delle sue vocazioni e la voglia, che egli sentì, di misurarle tutte con il proprio tempo, respingendo la tentazione di una ricerca artistica e culturale indifferente all'orizzonte della sua storia e distratta rispetto alla sua dimensione sociale.

In questo senso, senza trascurare l'eccezionale livello dell'attività di sperimentatore e creatore di novità e contaminazioni dei linguaggi artistici e musicali (dall'esperienza di metà dei novecenteschi anni Cinquanta del *Free cinema*, all'avanguardia, non solo musicale, delle *Settimane* palermitane degli anni Sessanta) che lo impegnò per un lungo e fruttuoso periodo, a me sembra che l'opera che meglio rappresenta lo spirito e la cifra della personalità di Paris sia – se non mi fa velo il ruolo – la creazione, con l'aiuto di pochi benemeriti che ne condivisero il coraggio visionario, del Conservatorio Licinio Refice.

Questo momento della vicenda artistica e umana di Daniele Paris trova nelle pagine di Maurizio Agamennone un'efficace e, per tanti aspetti e soprattutto per molti di noi lettori arrivati dopo, inedita ricostruzione.

Il punto di svolta della vicenda biografica del Maestro, così come emerge dall'incalzante narrazione di queste pagine, si ha difatti, credo non casualmente, negli anni delle lotte studentesche e operaie del biennio 1968-1969, quando l'idea dell'impegno sociale e politico, in senso lato, scosse tutta la cultura italiana e europea del tempo. Il distacco polemico dagli ambienti musicali romani, il ritorno a Frosinone, l'istituzione (con la collaborazione di Alberto Facci, persona cara al ricordo di molti di noi) della *Associazione musicale operaia frusinate*, il progetto realizzato di portare la musica in tutti gli ambienti, a cominciare dalle fabbriche, simbolo ancora recente – sul principio degli anni settanta del secolo scorso – di una provincia che si trasformava e rinnovava,

sono le tappe di un cammino intellettuale, artistico e morale che trovano nella fondazione del Conservatorio – questo luogo principe dell’insegnamento della musica, fin dalle origini contrassegnato dall’appartenenza al sistema pubblico dell’educazione e dall’apertura paritaria a uomini e donne – il suo momento più alto e conclusivo.

Il nostro lavoro di oggi ha l’ambizione di proseguire quel cammino. E il volume di Maurizio Agamennone, che riesce a disegnare con tanta nettezza il profilo poliedrico di Daniele Paris facendolo conoscere da vicino anche a chi – come me – non ha avuto in sorte di incontrarlo negli anni comuni della vita, ci ricorda quanto l’impegno – per lo scacco che si è destinati a registrare, nel confronto con un precedente tanto alto – sia gravoso, ma anche entusiasmante e necessario.

Tarcisio Tarquini  
Presidente del Conservatorio di musica  
“Licinio Refice” di Frosinone

Ho avuto la fortuna di incontrare nella mia vita il “Maestro”: dal trepidante esame di ammissione al Corso di pianoforte, alla sua presenza nei miei esami di Diploma. Sono stato tesserato dell’*Associazione musicale operaia frusinate*, ho assistito a tantissimi concerti da lui organizzati e diretti a Frosinone, a Roma e altrove. Sono stato iscritto all’ENPALS quale “lavoratore dello spettacolo”, grazie a Daniele. Ho suonato in “Nozze” di Stravinskij e in “Coro di morti” di Petrassi, sotto la direzione di Paris. Ho imparato a dirigere grazie a lui. Ho imparato ad apprezzare i suoi lunghi silenzi nella stanza della Direzione a Viale Roma; ho imparato a ridere per un Si bemolle che non era stato intonato alla perfezione (Simonè, è sibbemolle!!!); ho suonato e risuonato i suoi temi per gli esami di Composizione, che aveva spesso piacere io visionassi prima di assegnarli agli studenti.

Mesi, anni di lavoro diretto o indiretto svolto insieme nella fucina della musica che per me (come per tanti miei colleghi di studi) è stato il Conservatorio di musica di Frosinone.

E quella macchina rossa, veloce, parcheggiata nel piazzale interno; e la mia piccola Dyane 6 che lui adorava fosse “scappottata” per un sottile brivido di piacere. E quel letto d’ospedale nella città di Alatri che io avevo scelto quale luogo per la mia vita e tu quale luogo per la tua morte; e le tante visite alla cappella dove riposi e dalla quale vedo il tuo sorriso sornione e beffardo che mi accoglie e mi dice ancora una volta: “Antò, mò già te ne v’?”

Una tale vicinanza artistica ed emozionale (gli confidai nel 1983, dopo la prematura morte di mio padre, che lo avevo scelto quale mio secondo padre...), anni dopo – allorquando ho potuto rilevare una assoluta distanza istituzionale dalla figura di Daniele Paris e la mancanza di conoscenza del “Maestro” da parte di qualunque studente del Conservatorio – mi ha portato ad adottare quale libro di testo per il mio corso un piccolo scritto di Maurizio Agamennone su Daniele Paris, pubblicato dalla Camera di Commercio di Frosinone: ho, cioè, imposto la conoscenza della figura e delle opere del Maestro a chiunque avesse studiato con me.

Da allora sono diventato il Direttore del Conservatorio fondato da Daniele: allievo, docente e infine Direttore nello stesso Istituto (una volta Paris, durante una cena, fu buon profeta di ciò, dicendo: “Antò tu prenderai il mio posto.....”) e, dopo aver intitolato la Sala dei Concerti al suo nome (19 novembre 2007, primo atto ufficiale di una Istituzione pubblica a ricordo di Daniele Paris), ho fortemente voluto, a vent’anni dalla sua scomparsa, che il “suo” Conservatorio si facesse carico di produrre un volume sulla vita e le opere del Maestro. Sono felice che Maurizio Agamennone (anch’egli un tempo allievo del Conservatorio e “vicino” a Daniele Paris) abbia raccolto con slancio il mio invito e per questo pubblicamente lo ringrazio.

A vent’anni di distanza, credo che ognuno abbia ben svolto il proprio compito: possiamo testimoniare, così, come il seme musicale di Daniele Paris abbia fatto crescere nuove generazioni di musicisti, pronte a guardare con forza e competenza verso la propria professione e il futuro musicale della città e della regione, conservando riconoscenza e affetto immutati per il nostro grande fondatore.

Grazie Daniele.

Antonio D’Antò  
Direttore del Conservatorio di musica  
“Licinio Refice” di Frosinone

## INTRODUZIONE

A venti anni dalla scomparsa di Daniele Paris lo scenario culturale del Paese e del mondo è mutato profondamente. È caduto il Muro di Berlino e con esso è impleso un intero sistema politico e sociale. Si è quindi affermato un impetuoso "turbo-capitalismo" che sembra essere anch'esso in affanno, con la recente crisi economico-finanziaria internazionale.

In Italia, se possibile, certe trasformazioni appaiono ancora più clamorose: molti giornali che avevano seguito con attenzione le imprese del Maestro sono chiusi da tempo, travolti dalle disavventure dei gruppi e partiti politici che li sostenevano; una intera classe dirigente, sia negli assetti di governo che nell'opposizione e nei movimenti politici e sociali, è scomparsa o si è a sua volta profondamente trasformata e ri-dislocata. La comunicazione televisiva, i supporti audio-video digitali, le reti informatiche costituiscono luoghi prevalenti nella produzione di senso, con una sofferenza crescente della informazione sulla carta stampata, e anche le procedure del confronto diretto, del dialogo in viva voce tendono a trasferirsi, progressivamente, nel confronto informatico.

L'arretramento del sistema pubblico – dello stato e delle autonomie – nella ricerca, formazione, cultura e spettacolo dal vivo procede spedito, in maniera specularmente opposta a quanto accaduto nella vicenda umana e professionale di Daniele Paris: proprio la formidabile espansione della presenza pubblica – dello stato e delle autonomie – nella cultura e nella formazione gli ha consentito di mettere in atto imprese che non è esagerato definire "titaniche" e oggi, forse, sarebbero impensabili.

Così, un senso della solidarietà, dell'azione di gruppo, la speranza nella fruizione larga degli esiti dell'agire politico-culturale, una certa idea del bene comune, partecipato, condiviso, anche discusso e "dialogato" a contrasto, istanze nelle quali Daniele Paris è riuscito a mettere in atto le sue operazioni più importanti, sembrano non avere ampia cittadinanza, attualmente. E questa è una messa in forma dell'agire sociale che contrasta frontalmente con la sua storia personale: se c'è un filo rosso che tiene insieme le sue imprese, si può rilevare nell'aver saputo individuare, alimentare, condividere le aspirazioni di gruppi dinamici e motivati, rappresentarle e trasformarle in progetti concreti su cui impegnarsi appassionatamente, aggregarsi, fare valore aggiunto del gruppo

consapevole e tenace, cercare alleanze e solidarietà più estese, per costruire e trasmettere ad altri destinatari più numerosi – il pubblico di un Festival, gli abbonati di una istituzione musicale o di una società di concerti, gli allievi e i docenti di una scuola di musica, gli appassionati di una città o di una regione – gli effetti dell'azione innescata dal gruppo originario. Sì, una qualificazione efficace è questa: Daniele Paris è stato un costruttore, ha aperto piste, spazi, ha allestito occasioni e opportunità, con una autorevolezza rara che riusciva ad attrarre consensi da attori numerosi, spesso schierati su posizioni assai diverse, che altrimenti sarebbero rimasti in conflitto reciproco, inerti. E ne ha tratto, anche, considerevoli successi, vantaggi e benefici personali, riuscendo a cavarsi d'impaccio mirabilmente, in alcuni momenti difficili della sua storia personale.

Tuttavia, sicuramente, Daniele Paris è un uomo del passato: la sua personalità e le sue esperienze rappresentano principi, modi e pratiche del fare musica storicamente definiti, che risultano distanti dalle procedure di azione e comunicazione prevalenti, oggi. Se si attinge alle informazioni messe in movimento da un autorevole motore di ricerca, nella rete emergono circa 5.200 risultati (marzo 2009) su "Daniele Paris" (ricerca selettiva), ma quasi nessuno di questi concerne lui, direttamente: la maggior parte dei "contatti" riguarda le istruzioni per acquistare i film con le sue musiche e i dischi relativi, in CD o in vinile, reperibili tra i collezionisti; pure frequenti sono i riferimenti presenti nei curricula dei suoi numerosi allievi, nella descrizione di manifestazioni che portano il suo nome nel titolo, nella promozione di alcuni gruppi musicali a lui dedicati, oppure, nei siti concernenti i molti compositori di cui il Maestro ha diretto prime esecuzioni; non mancano alcuni casi di omonimia (uno dei più ricorrenti concerne un atleta, campione nella specialità della marcia, bergamasco, nato il 18 ottobre 1984); ma non risulta una voce specifica che lo riguardi nella enciclopedia informatica attualmente più frequentata, né emerge un solo contatto in cui sia reperibile una riflessione più meditata, attenta e problematica. Eppure, le sue esperienze e azioni hanno inciso tracce profonde su alcuni processi e sulla vita di numerose persone, soprattutto sui destini di almeno due generazioni di musicisti.

Perciò, un volume su Daniele Paris e sulle sue multiformi attività costituisce una eccellente occasione di scrittura per una ipotesi di storia culturale, per indagare su processi, fatti, comportamenti, conflitti, battaglie culturali e politiche, scelte individuali e di gruppo, che hanno avuto una importanza fondamentale nelle pratiche musicali, ma anche, profondamente, negli assetti sociali del Paese, nel secondo Novecento.

La sua azione è ricordata, generalmente, per essere stato soprattutto un interprete, uno dei migliori direttori impegnati nella musica della "avanguardia",

in Europa, dalla metà degli anni Cinquanta alla metà dei Settanta del secolo scorso. Nel periodo del suo massimo impegno direttoriale, tuttavia, l'agire musicale era affidato soprattutto allo spettacolo dal vivo, al palcoscenico: la discografia della musica contemporanea era assai limitata, così le riprese cinematografiche o televisive; la bibliografia relativa, inoltre, è orientata soprattutto verso l'analisi di movimenti e l'opera di compositori, piuttosto che sulle azioni degli interpreti. Questo pone un problema di fonti, ovviamente, ma, pure, di modelli di scrittura. L'indagine, quindi, assume anche una prospettiva antropologica, con la possibilità di sperimentare favorevoli rilevazioni etnografiche: non essendo numerosi i testi (dischi, filmati, letteratura di interesse musicale), è necessario individuare, lasciar parlare e ascoltare i testimoni della sua azione. Tra questi, risultano assai preziosi i critici musicali, i numerosi osservatori di allora, molto esigenti e severi nel commentare e valutare i concerti diretti dal Maestro: le recensioni pubblicate sui giornali sono "finestre" aperte sulle pratiche, i principi e i concetti della musica in un passato recente, ma così lontano dall'oggi; si tratta di una sorta di dialogo etnografico virtuale, a distanza: alcuni testimoni "raccontano" le reazioni, le sensazioni, i pensieri maturati nella riflessione "sull'ascolto" dell'esecuzione; un altro ascoltatore silenzioso ma assai ricettivo – chi legge le recensioni, oggi, e scrive –, ne coglie gli aspetti e tratti ritenuti più rilevanti e rappresentativi, assumendoli come motivi portanti della scrittura. A questi si affiancano i testimoni viventi: sollecitati anch'essi al "dialogo", forniscono punti di vista e ascolto che aprono ulteriori piste alla riflessione e alla scrittura, confermano ipotesi interpretative: collaboratori del maestro, colleghi, familiari, sodali di imprese e avventure molteplici, allievi, comunque interlocutori della sua azione. Un altro autorevole inventario di fonti è il mutevole e vario raccontarsi dei musicisti, soprattutto dei compositori: direttamente, nei testi scritti proposti a commento dell'esecuzione musicale, nella corrispondenza verso altri musicisti o attori diversi, nella rilevazione e mediazione operata dai critici, ancora, e dai testimoni viventi.

Peraltro, e siamo ancora dentro pratiche di etnografia, un ulteriore repertorio di fonti è rappresentato dalle immagini fotografiche: altre finestre affacciate su persone, luoghi, relazioni, sentimenti, pratiche in atto, fermate dalla macchina. E le stesse immagini, conservate da familiari e collaboratori, costituiscono il veicolo per un ulteriore "muoversi" del dialogo, tra chi cerca e raccoglie quelle foto e quanti le custodiscono, sulle persone, le storie e le memorie.

E, quindi, i documenti sonori: s'è detto che la discografia era, allora, esperienza rara per certe pratiche musicali; tuttavia, la radiofonia culturale vigilava e inviava puntualmente le sue "radio-squadre" per rilevare e documentare

quanto accadeva nella musica, presso i luoghi e le istituzioni più importanti. Perciò, l'archivio principale per l'attività direttoriale di Daniele Paris è un archivio sonoro, l'Audioteca di Radio RAI, dove sono conservate decine e decine di registrazioni di esecuzioni da lui dirette, con organici i più diversi, dal duo alla grande orchestra: un giacimento formidabile!

Le diverse operazioni messe in atto da Daniele Paris, inoltre, forniscono lo spunto per una sorta di minima "micro-storia", problematica e difficile, ma anche intrigante: vi si individuano e descrivono alcune pratiche musicali, i cerimoniali della vita amministrativa, i giudizi dei cronisti impegnati nelle redazioni locali, le attese e aspirazioni di settori specifici della popolazione e delle diverse fasce d'età, le egemonie e i processi di leadership messi in atto, i ruoli politico-istituzionali, le tensioni e relazioni tra "centro" e "periferia", così come sono apparsi in una piccola città di provincia e nel territorio afferente, nell'arco di venti anni.

Questo volume, quindi, propone una esplorazione storico-culturale e antropologica sulle vicende professionali e umane di Daniele Paris, dal suo ambiente familiare, alla formazione, ai primi impegni professionali, fino alle occasioni di maggior successo e alle operazioni più rilevanti, nel suo triplice impegno di interprete, organizzatore culturale e didatta: la narrazione rileva e descrive la sua azione molteplice negli scenari in cui essa si è esplicata, le musiche e gli autori eseguiti, i comportamenti degli strumentisti e vocalisti suoi collaboratori, le reazioni dei musicisti e dei critici musicali testimoni del suo agire, le opinioni e aspirazioni dei diversi attori sociali che con lui hanno messo in atto processi multiformi, i sensi, sentimenti e passioni che si è trovato a condividere e suscitare.

A questo si aggiunge un importante contributo critico di Tonin Tarnaku, che costituisce una profonda esplorazione all'interno di un enorme giacimento di scritture di musicisti, l'epistolario di Nino Titone: ne sono stati tratti frammenti numerosi e lunghi, molti inediti, che riguardano la presenza e l'azione di Daniele Paris nelle *Settimane internazionali nuova musica* di Palermo.

Si aggiungono ancora undici testimonianze di protagonisti della musica e dello spettacolo che, a vario titolo, hanno lavorato con Daniele Paris, e sono stati a lui vicini, nell'arco di quaranta anni.

Segue un repertorio di immagini e un CD che documenta, in maniera assai parziale e a solo titolo di esempio, l'attività di Daniele Paris sul podio, con esecuzioni da lui dirette, provenienti dall'Audioteca di Radio RAI.

Questo volume è stato realizzato grazie alla assoluta generosità dei familiari del Maestro: molte carte e documenti che hanno alimentato e orientato la scrittura sono conservate presso l'Archivio di Mauro Paris, nonché presso

quello di Clementina e Francesca Martinez Paris. Così, la disponibilità di Roberto Kenofsky Paris ha reso possibile che si realizzasse il CD allegato al volume. A loro va il ringraziamento più affettuoso.

Infine, questo volume costituisce anche un'esito della programmazione culturale messa in opera dal Conservatorio di musica "Licinio Refice", che ne ha sostenuto la pubblicazione e ritenuto che esso potesse contribuire a conservare la memoria delle attività del suo fondatore, descrivere e rappresentare una parte cospicua delle pratiche musicali e formative messe in atto nella scuola. Perciò, al Presidente, al Direttore, ai docenti e allievi dell'istituto va la gratitudine emozionata di chi scrive, che in quella stessa scuola, ormai oltre trenta anni fa, ha avuto la sorte di formarsi.



su Daniele Paris  
storie e memorie di un direttore d'orchestra

## 1. L'AMBIENTE DELLA GIOVINEZZA E LA FAMIGLIA

Daniele Paris nasce e vive gli anni della sua infanzia e adolescenza in una delle aree a più schietta connotazione popolare della città di Frosinone, il rione di via e piazza Garibaldi, l'antica piazza della Valle, e di Porta romana. Immediatamente fuori Porta romana – da cui la Via Latina entrava in città, per uscirne dalla Porta Campagiorni – si stende ancora, in una tortuosa rampa che scende bruscamente verso la pianura, il borgo un tempo extra-urbano del “Giardino”: è, questo, il cuore di una delle manifestazioni rituali più antiche e peculiari della città, uno specifico tipo di Carnevale che i Frusinati chiamano direttamente “la Radeca”, dal vessillo vegetale innalzato dai partecipanti, che, all'occorrenza, diviene anche arma con cui percuotere i coetanei, i forestieri, i rappresentanti delle autorità, in maniera simbolica, come un battesimo cerimoniale, oppure, più raramente, con maggiore energia. Ne scrisse con entusiasmo e attenta cura etnografica Giovanni Targioni-Tozzetti, librettista della *Cavalleria rusticana*, quando passò qualche tempo in Ciociaria come insegnante di lettere:

Nelle cittaduzze della Ciociaria, passa inosservato il carnevale, e tutte le feste si riducono a qualche sbornia di più negli ultimi giorni, ed a qualche turba di monelli che s'imbrattano la faccia di carbone e di gesso. Ed anche a Frosinone, la capitale della Ciociaria, nessuno si accorgerebbe del carnevale, se l'ultimo giorno l'antica festa della 'Radica' non turbasse la quiete abituale della monotona vita di provincia [ ... ] Dopo aver percorso le strade principali della città, S. M. Carnevale è condotto in mezzo ad una piazza, ove le autorità gli danno l'ultimo addio e si ritirano. La folla prorompe allora in un terribile urlo di dolore. – Carnevale è morto: è l'ora della cremazione! Il colossale fantoccio viene spogliato dei suoi abiti, che si conservano per l'anno venturo, e poi adagiato sopra una catasta di legna, viene arso tra le grida della folla che, intonato il canto del Carnevale, getta le 'Radiche' sul rogo e si abbandona al Saltarello.<sup>1</sup>

Ma, soprattutto, se ne parla diffusamente in *Il ramo d'oro*, gigantesca summa delle conoscenze europee in materia di antropologia, etnologia e folklore, realizzata da Sir James Frazer nei primi anni del secolo scorso e rappresentativa di pratiche individuate nello scenario del mondo:

1. TARGIONI-TOZZETTI 1891, pp. 89-95.

A Frosinone, nel Lazio, a circa mezza strada fra Roma e Napoli, la pesante monotonia della vita di una città di provincia italiana, *fino a pochi anni fa, veniva* nell'ultimo giorno di carnevale piacevolmente interrotta dalla vecchia festa conosciuta sotto il nome di Radica. Verso le quattro del pomeriggio la banda della città, suonando musiche di festa e seguita da una gran folla, *si avviava* alla piazza del Plebiscito dov'era la sottoprefettura e il rimanente delle sedi governative.<sup>2</sup>

Non risulta che Frazer abbia mai assistito personalmente alla festa, come invece fece Giovanni Targioni-Tozzetti, che lo studioso britannico riprende ampiamente. Frazer, inoltre, ne parlava al passato – come di un processo che, già allora, sembrava essersi essiccato – e si sbagliava, poiché quella antichissima festa è ancora viva, oggi, e contribuisce, pur nelle non poche trasformazioni occorse, alla costruzione di una possibile identità cittadina.

Da Porta romana entrò in città Giuseppe Garibaldi, il 23 maggio 1849, per lanciare il suo “proclama ai napoletani”: pochi giorni dopo, il 6 giugno, ritornarono le truppe borboniche che favorirono il ripristino dell'autorità pontificia, al crollo della sfortunata seconda Repubblica Romana.<sup>3</sup>

Piazza Garibaldi era anche il luogo del mercato settimanale del giovedì – oggi in gran parte trasferito in un'area assai più ampia, nei rioni di pianura – e sulla ripida via di Porta romana si vendeva il bestiame. Nei primi decenni del secolo scorso la città viveva una vita piuttosto sonnolenta e appariva intimidita, assai lontana dai furori risorgimentali che pure avevano profondamente coinvolto alcune sue élite:<sup>4</sup> con l'unificazione sabauda, da un paio di generazioni, la città aveva perso il ruolo di capoluogo che il governo pontificio le aveva conferito da lungo tempo, una condizione che contribuiva non poco a definire il suo profilo di città a vocazione amministrativa, impegnata nella erogazione di servizi. Nel biennio 1926-1927, il regime fascista predispose una profonda ridefinizione delle amministrazioni periferiche e istituì numerose nuove province: fra queste, ripristinò l'antica provincia pontificia di Frosinone che ebbe territorio più esteso e il suo primo prefetto, insediatosi nel vecchio Palazzo apostolico, già residenza del Delegato papale. Ne seguì un consistente

2. FRAZER 1973, pp. 468-469 (corsivi miei). La descrizione di Frazer continua, come è in quella fornita da Targioni-Tozzetti, fino alla conclusione della festa; piazza del Plebiscito, già piazza della Rocca, si chiama piazza della Libertà, ma il dispositivo rituale descritto oltre cento anni fa è pienamente leggibile ancora oggi. Lo studio più esauriente e soddisfacente sulla festa si ha nella bella monografia di Alfredo Sergio (1976). Recentemente, il carnevale frusinate ha subito un sensibile processo di revival, suscitando ulteriore interesse (cfr. SIGNORINI e ROSSANO 2008).
3. BARBAGALLO 1975, p. 373.
4. La città ha espresso alcune importanti personalità del Risorgimento italiano, impegnate in modi e con esiti diversi, talvolta schierate su posizioni molto radicali: tra gli altri, segnalato, almeno, Nicola Ricciotti e Luigi Angeloni; sul primo, cfr. RICCIOTTI 2004.

sviluppo edilizio, per ospitare le istituzioni governative e la sede della neo-istituita provincia e accogliere un consistente afflusso di impiegati pubblici e famiglie che causò anche una certa crisi degli alloggi. Pure, si ebbe un singolare processo di mescolanza di popolazioni, con l'arrivo di numerose famiglie provenienti da altre regioni, soprattutto dalla vicina Campania.

Daniele Paris, dunque, viene al mondo in questo scenario: stando agli atti amministrativi, la nascita si ebbe il 19 novembre 1921, alle sei del mattino, e fu registrata presso l'anagrafe del Comune di Frosinone il 27 novembre 1921; il padre, Nazareno Paris, ventisettenne, all'epoca risultava ancora domiciliato a Torre Cajetani (Frosinone), paese d'origine della moglie; la madre, Candida Rosa De Marchis, con lui coniugata, risultava essere casalinga. Tuttavia, nel libro dei battezzati<sup>5</sup> della Cattedrale di Santa Maria in Frosinone si rileva una informazione lievemente discordante: il battesimo di Daniele è amministrato dal Canonico Filippo Antonucci il 1 gennaio 1922 e la data di nascita del bambino viene indicata nel giorno 18 novembre 1921; gli furono imposti i nomi di Daniele, Otello e Amleto; padrini e testimoni della cerimonia religiosa furono Riccardo Jacobelli e sua moglie Rosa. Daniele fu il primo figlio in una famiglia destinata a divenire molto numerosa.<sup>6</sup> Il padre, muratore e piccolo artigiano edile, avrebbe alimentato una sua propria passione musicale nei ranghi della banda cittadina, di cui il maestro imolese Antonio Romagnoli aveva assunto la guida, portandola, proprio nei primi decenni del secolo, a un considerevole prestigio.<sup>7</sup> La formazione iniziale del Maestro si muove in uno scenario dominato da pratiche piuttosto lontane dalla musica di tradizione colta; l'approccio alla musica sinfonica, operistica e cameristica era alquanto frammentario ed episodico nella piccola città di allora: oltre i concerti e i “servizi” della banda municipale, prevalevano estese consuetudini folkloriche, soprattutto nell'ampio territorio rurale, unite a una certa pratica popolare negli ambienti

5. *Liber baptizatorum Insignis Coll. Sanctae Mariae*, 2 gennaio 1921 – 6 agosto 1924.
6. Daniele era il maggiore di sette fratelli: Tonino nacque il 12 ottobre 1923, Amleto il 3 gennaio 1926, Maria il 17 maggio 1928, Franco il 2 gennaio 1931, Elide l'11 marzo 1933 e Luciana il 25 febbraio 1935 (comunicazione personale di Mauro Paris, 27 maggio 2009; lo stesso testimone ha consultato, a tale scopo, numerosi membri della famiglia paterna).
7. “La nascita del Complesso Bandistico della Città di Frosinone, è possibile individuarla nell'epoca post restaurazione del Congresso di Vienna, allorché, come da documenti del 1840 che fanno riferimento ad una quindicina di anni addietro, si evince che venne formato quello che allora veniva chiamato come Complesso Armonico Cittadino, ad opera e per sprone del Gonfaloniere e del Delegato Apostolico di Frosinone” (<http://nuke.bandaromagnoli.net>, rilevazione effettuata il 7 marzo 2009). Dopo la sua scomparsa, il complesso cittadino fu intitolato ad Antonio Romagnoli (Imola 1878 – Frosinone 1928), che ne fu il maestro più attivo e capace.

artigiani, a spettacoli leggeri e di varietà allestiti presso il Teatro Isabella, dislocato nella cosiddetta "Palazzata Berardi", lungo l'attuale Corso della Repubblica,<sup>8</sup> veglioni per i balli di Carnevale, spettacoli di compagnie filo-drammatiche, oltre alle immancabili, limitate e circoscritte, attività domestiche della *Haus musik* borghese e aristocratica, talvolta orientata da severe e occhiate maestre di pianoforte itineranti per le case di famiglie facoltose. Negli anni dell'adolescenza il Maestro sperimenta una personale via all'apprendimento della musica, attraverso lezioni private con un insegnante di Alatri, soprattutto per lo studio del pianoforte e i primi rudimenti di armonia; l'inizio degli studi musicali si può collocare nei primi anni Trenta del secolo scorso, precedentemente alla guerra d'Africa, cui il padre Nazareno si trovò a partecipare: non avendo il pianoforte in casa, il giovane Daniele andava a studiare presso l'abitazione di amici, la famiglia Cristofari, in via Garibaldi. Tornato dalla guerra, il padre decise di acquistare finalmente un pianoforte, attraverso un'ipoteca sulla casa di Torre Cajetani.<sup>9</sup> Alla euforica musicalità del giovane Daniele si ascrivono clamorosi omaggi a giovani fanciulle frusinati, con pianoforte verticale montato su camioncino, issato da amici devoti e solidali, impegnati anche nel sostegno corale al giovane "portatore di serenate".<sup>10</sup> La giovinezza, come per tantissimi suoi coetanei, viene bruscamente interrotta dalla guerra: Paris fu mobilitato dal 1 gennaio 1941, non ancora ventenne, fino alla dissoluzione dell'esercito, l'8 settembre 1943, e riuscì a evitare fortunatamente di essere inviato sul fronte russo. Come tutti i suoi concittadini subì i disagi dell'occupazione nazista e dello sfollamento. Nel 1943 la famiglia riparò a Torre Cajetani e a questo proposito tra le sorelle del Maestro si tramanda un episodio singolare, ma, in fondo, divertente, a riproporlo oltre sessanta anni dopo; avendo deciso di portarsi il pianoforte per continuare a studiare, Daniele organizzò un trasporto dal terrazzino dell'abitazione di via Garibaldi, ma mentre il pianoforte era ancora appeso alla corda cui era stato assicurato, suonò la sirena dell'allarme aereo, obbligando alla fuga i familiari e tutta la popolazione ancora residente nel rione: il pianoforte di Daniele rimase a dondolare nel vuoto, surreale e muta testimonianza di un talento musicale in formazione, nel deserto della città distrutta e abbandonata.<sup>11</sup> Probabilmente a causa della presenza di un piccolo campo di volo nel territorio di pianura, del distretto militare, di una

8. FEDERICO e JADECOLA 2005, p. 18.

9. Testimonianza di Maria Paris, sorella di Daniele, residente in Alghero, raccolta da Mauro Paris nel mese di maggio 2009.

10. A tal proposito, cfr. la testimonianza fornita da Serena Facci, pubblicata in questo volume: *Daniele, Alberto e il progetto AMOF*.

11. Testimonianza di Maria Paris, raccolta da Mauro Paris nel mese di maggio 2009.

caserma dell'esercito e di alcuni comandi, nonché per la prossimità al fronte di Cassino, la città subì numerose incursioni aeree e un disastroso bombardamento notturno eseguito dalla RAF, l'11 settembre 1943, appena tre giorni dopo l'armistizio, cui si aggiunsero quelli effettuati il 25 e 30 ottobre e 15 dicembre dello stesso anno, e nei primi mesi del 1944, fino al maggio:<sup>12</sup> ne derivarono gravissimi danni e distruzioni sull'80 % dell'area urbana. Infine, la città fu liberata il 31 maggio 1944 da truppe canadesi.<sup>13</sup> All'arretramento del fronte e alla fine delle ostilità seguirono i disagi e le incertezze dell'immediato dopoguerra.

Daniele Paris è sempre stato sicuro e orgoglioso delle sue origini frusinati: in tutti i programmi di sala dei suoi concerti, anche nelle lingue europee più diverse, la città della sua nascita è sempre fieramente indicata. In questo si dimostra degno "fratello" di un altro Frusinate illustre, Anton Giulio Bragaglia. In un suo saggio celebrativo, dopo aver vagheggiato i territori di una Ciociaria "mitica", assai larga, che cominciava ai Castelli Romani, e aver indicato alcuni Ciociari famosi, da Cicerone a Giovenale, da Tommaso d'Aquino a Cesare Pascarella ("figlio di due ciociari [che] diventa poeta romano come Giovenale"), a Giuseppe De Santis e Domenico Purificato, Anton Giulio – il primo e il più "intellettuale" dei fratelli Bragaglia – ebbe modo di annunciare, con altrettanta sicurezza:

Questo discorso più sentimentale che geografico, più romantico che storico, benché scritto con aria di fantasia divagata, farà inorridire gli *snoobs* che sdegnano il nome di ciociari temendo d'esser riconosciuti cafoni (discendenti di Cafo). Io che questo timore non ho, voglio esser detto ciociaro. Giacché sto a casa mia nelle capitali d'Europa, d'Asia e d'America, dove sono andato e tornato più volte in vita di ciociaro emigrante.<sup>14</sup>

12. Cfr. FEDERICO e JADECOLA 2005.

13. Cfr. FEDERICO, JADECOLA e SARBADA 2009.

14. BRAGAGLIA 1957.

## 2. LA FORMAZIONE

Dopo la liberazione, il giovane Paris riprende in maniera più impegnativa i suoi studi musicali, sotto la guida di maestri prestigiosissimi, che avrebbero segnato la sua educazione musicale e la sua vita, con una proposta formativa di nobile e severa scuola ed elevata moralità, per la quale la musica non costituiva soltanto un'esperienza artistica ma anche una modalità per essere consapevolmente e pienamente nel mondo. Anche in questa prospettiva la solidarietà familiare ebbe un peso considerevole: una cugina di Torre Cajetani abitava a Roma e conosceva l'organista Fernando Germani;<sup>1</sup> riuscì, perciò, a mettere in contatto il giovane Daniele con il maestro, per un programma di lezioni private; dopo alcune prove di insegnamento domestico, Germani fece entrare il giovane allievo nella sua classe di organo presso il Conservatorio di musica "Santa Cecilia": Daniele si trovò così a seguire la didattica uno o due giorni alla settimana, a Roma, dalla mattina alla sera, e quasi sempre rientrava a Frosinone con il treno o la "corriera".<sup>2</sup>

Dopo la fine della guerra, quindi, Paris frequenta le classi di Fernando Germani (Scuola di organo e composizione organistica) e, qualche tempo dopo, di Goffredo Petrassi<sup>3</sup> (Scuola di composizione): con questi musicisti avvia un rapporto di grande fiducia che assume i toni di una relazione quasi familiare, testimonianza di una stima e un affetto particolari nei suoi confronti e, anche, forse, di un retaggio cerimoniale di vecchia scuola, allorché la formazione musicale poteva assumere anche i modi della diretta frequentazione domestica.

1. Fernando Germani (Roma, 5 aprile 1906 – 10 giugno 1998) può essere considerato il massimo organista italiano del secolo. Concertista e didatta presente in tutto il mondo, dedicatario di numerose composizioni, ha eseguito ripetutamente e in luoghi diversi l'integrale di Bach per organo, ed è stato uno dei massimi interpreti dell'opera di Max Reger. Ha pubblicato un metodo per organo in quattro volumi. È stato professore di organo presso il Conservatorio di musica di Roma, per oltre quaranta anni, e l'Accademia Chigiana di Siena, nonché organista titolare della Basilica di San Pietro.
2. Testimonianza di Maria Paris, raccolta da Mauro Paris nel mese di maggio 2009.
3. Goffredo Petrassi (Zagarolo, 16 luglio 1904 – Roma, 3 marzo 2003) può essere considerato, con Luciano Berio, il compositore italiano più prestigioso e autorevole nel secondo Novecento. Autore di una produzione assai ampia e diversificata per generi, ha svolto altresì una intensa attività didattica, maestro di due generazioni di compositori; cfr., fra gli altri, LOMBARDI 1980, di Goffredo Petrassi 1983, RESTAGNO 1986 e 1994, Goffredo Petrassi. *Autoritratto* 1991, TORTORA 2005 e PETRASSI 2008.

Nel 1947, già pienamente impegnato nella classe di Germani, riceve dal maestro alcune cartoline di saluti da Londra, nell'aprile e nell'ottobre, indirizzate semplicemente a "Mr Daniele Paris, Frosinone, Italy"; l'anno successivo, il 26 ottobre 1948, il maestro sa essere più preciso perché aggiunge "Via Garibaldi".<sup>4</sup> Ma già qualche mese prima gli aveva inviato una lettera in cui gli chiedeva notizie dettagliate<sup>5</sup>:

Londra, 19 aprile 1948

Caro Daniele,

Come va la scuola? Prima di partire volevo prendere l'indirizzo di Evangelisti, ma poi l'ho dimenticato. Come sta con gli occhi? Mandami sue notizie se puoi. Avrei voluto scriverti, ma non voglio, d'altra parte, che egli si stanchi oltre la vista per leggere le mie lettere. Ad ogni modo salutalo tanto da parte mia e dagli i miei auguri più fervidi perché possa rimettersi bene ed al più presto. Non lo far stancare per carità, perché potrebbe avere delle tremende conseguenze.

Molti cari saluti a te ed a tutta la tua famiglia

tuo

Fernando Germani

Apprendiamo, quindi, della stretta amicizia che già allora univa Daniele Paris a Franco Evangelisti, compositore romano<sup>6</sup> che di Paris era diventato allievo, proprio quell'anno, dopo aver bruscamente interrotto gli studi universitari: una prossimità favorita attivamente da Germani che aveva indicato il giovane Daniele come insegnante di composizione, e condivisa dallo stesso maestro che mostra premurosa attenzione verso le condizioni di salute dell'amico, compromesse da una patologia che lo avrebbe afflitto lungamente. Pochi mesi dopo, gli invia una cartolina postale,<sup>7</sup> dalla Città del Vaticano:

4. Cartoline manoscritte non catalogate di Fernando Germani a Daniele Paris (Archivio privato Mauro Paris).
5. Lettera manoscritta non catalogata di Fernando Germani a Daniele Paris (Archivio privato Mauro Paris).
6. Franco Evangelisti (Roma, 21 gennaio 1926 – 28 gennaio 1980) interruppe nel 1962 la sua attività compositiva, dedicandosi soprattutto alla ricerca elettro-acustica. Alcuni dei suoi lavori principali furono presentati dallo stesso Daniele Paris. Fu tra i fondatori dell'Associazione *Nuova Consonanza* e membro attivo del *Gruppo d'improvvisazione di Nuova Consonanza*. "Accostatosi già ventenne alla musica, Evangelisti – su consiglio di Ferdinando Germani – intraprese gli studi di pianoforte con Erich Arndt e di composizione con Daniele Paris (l'incontro con Paris sarà determinante per l'intera vicenda musicale ed esistenziale del compositore)" (TORTORA 1990, p. 31, n. 84); cfr., pure, di *Franco Evangelisti* 1980.
7. Cartolina postale dattiloscritta di Fernando Germani, non catalogata, inviata dalla Città del Vaticano "Al Signor Daniele Paris FROSINONE", 23 luglio 1948 (Archivio privato Mauro Paris).

Città 23/7/48

Caro Daniele,

Appettavo una tua telefonata sin da domenica scorsa, come mi avevi promesso, ma visto che non ti è stato possibile ti scrivo per comunicarti che ti è stata assegnata la borsa per cui avevi concorso.

Salutami tanto tutti i tuoi cari.

Molte cordialità

Fernando Germani

Il giovane Paris, quindi, sostiene i suoi studi anche con l'assegnazione di una borsa di studio, favorita dal suo maestro di organo. Germani, peraltro, spesso in viaggio per le numerose tournée all'estero, contava sul suo allievo come vigile custode dell'andamento didattico della classe, in sua assenza. Impegnato in America, dopo uno scambio di biglietti con notizie rassicuranti da parte del giovane discepolo, così gli risponde,<sup>8</sup> ancora al suo indirizzo frusinate:

Chicago 3/11/1949

Caro Daniele,

ho ricevuto ieri sera la tua lettera del 25/10 da cui apprendo con tanto piacere che il numero degli allievi è considerevole. Vedo con gioia che l'esempio giova e che l'inerzia distrugge (!)

[...]

Studia, caro Daniele, e fai studiare tutti gli altri perché appena torno devo spremervi come limoni!!

Molti cari saluti a te, Evangelisti, Maselli e tutti gli altri e saluti anche ai tuoi cari

Fernando Germani

Il maestro Germani, dunque, è in giro a dare concerti, come gli compete, e non riesce nemmeno ad avviare le lezioni a inizio d'anno, ma non dimentica del tutto i suoi obblighi didattici e tiene costantemente aperto un canale di comunicazione epistolare con il suo allievo più fidato e promettente, affinché segua l'apprendimento dei suoi più giovani compagni di classe, non si interrompa affatto lo studio in sua assenza e ci si prepari a verifiche severe al suo rientro: tutto è detto in modi amichevoli, teneri, con toni quasi ludici e senza imperiosità, l'autorevolezza non assume necessariamente modi espressivi bruschi, distanti o arroganti! Ma Daniele Paris non si diplomerà mai in organo, nonostante quelle esperienze così promettenti e l'assoluta fiducia e stima di Fernando Germani: interrompe gli studi all'ultimo anno, improvvisamente, e

8. Lettera manoscritta non catalogata di Fernando Germani a Daniele Paris (Archivio privato Mauro Paris). Nella sua lettera Germani, attraverso Paris, invia i suoi saluti anche a Gianfranco Maselli (Roma, 24 gennaio 1929), compositore, organista, musicologo e divulgatore, all'epoca allievo nella stessa classe di organo, benché più giovane.

si immagina con quale reazione del suo maestro. Ne trarrà – oltre una particolare confidenza con le tastiere, che tuttavia non investirà mai nei ruoli di pianista e organista – una fortissima sensibilità per il contrappunto, la simultaneità delle parti, pur nella loro schietta individualità lineare, che gli sarà utilissima nel suo lavoro di compositore, direttore e didatta.

Nell'autunno del 1948 il giovane Daniele Paris era altresì interno alla classe di composizione di Petrassi, come si deduce dal suo tesserino personale:<sup>9</sup> all'epoca aveva già assolto agli obblighi didattici di licenze e compimenti inferiori ed era iscritto al corso superiore della Scuola di composizione. Meno di tre anni dopo, il 14 luglio 1951, consegue il Diploma di composizione, con la votazione di 7,50/10. Ancora prima di finire gli studi, al severo magistero di Petrassi aveva affiancato, presso l'Accademia Chigiana di Siena, la frequenza del corso di perfezionamento in composizione tenuto da Vito Frazzi,<sup>10</sup> uno degli insegnanti più stimati e autorevoli, anche impegnato su problemi teorici e importanti esperienze analitiche: sul modulo di iscrizione alla Chigiana, nel 1948, Daniele Paris, di Nazareno, risultava residente a Roma, Corso Trieste 19. Alla fine degli anni quaranta, dunque, il giovane Paris alternava le sue giornate tra la città natale, dove continuava a ricevere, come abbiamo visto, la preziosa corrispondenza di Fernando Germani e dove vivevano i suoi familiari, e il luogo dei suoi studi, ormai prossimi alla conclusione. Il rapporto con il Maestro Petrassi si sarebbe protratto per tutta la vita di Daniele, nei termini di una collaborazione assai stretta e di una fiducia assoluta.

Ma, contemporaneamente, anche le sue vicende più strettamente personali si stavano definendo in maniera più impegnativa: il 20 novembre 1950 Daniele sposa Maria Maccarone che abitava nel suo stesso rione frusinate e conosceva da tempo; la coppia prenderà residenza a Roma, in via dei Prati Fiscali, 14:<sup>11</sup> dal loro matrimonio nasce Mauro, il 12 marzo 1951, primo figlio del Maestro.

9. Tessera personale di iscrizione (non prevede fotografia) non catalogata, matricola n. 374, datata 16 ottobre 1948, con indicazioni manoscritte; vi sono riportati nomi dei genitori, ("di Nazareno e di De Marchis Rosa"); la data di nascita indicata è: "18.11.1921" (Archivio privato Mauro Paris).
10. Vito Frazzi (Secondo Parmense, 1 agosto 1888 – Firenze, 7 luglio 1975), compositore, è stato autore di opere teatrali, musica sinfonica e da camera; come teorico fu particolarmente attento ai processi disgregativi del linguaggio tonale. Docente presso il Conservatorio di musica di Firenze, di cui è stato anche direttore, tenne per oltre trenta anni, dal 1932 al 1963, il corso di perfezionamento in composizione presso l'Accademia Chigiana di Siena; numerosi i suoi allievi, tra i quali: Luigi Dallapiccola, Valentino Bucchi e Angelo Francesco Lavagnino; sull'attività di Vito Frazzi cfr. BERCELLA 2005.
11. Il matrimonio di Daniele Paris con Maria Maccarone, sua prima moglie, si sarebbe risolto in seguito con il divorzio, sancito dal Tribunale civile e penale di Roma il 21 febbraio 1975.

### 3. LE PRIME ESPERIENZE PROFESSIONALI

All'inizio del decennio, dunque, Paris si trova nelle condizioni di avviare decisamente una sua propria attività professionale: non farà mai il pianista o l'organista, come s'è detto. Comincia, invece, a comporre musica: è, questo, un fare che lo vedrà impegnato a lungo, soprattutto nella prospettiva della scrittura musicale al servizio di altre pratiche espressive (cinema, televisione e teatro); ne trarrà, per diversi anni, una parte considerevole del proprio reddito, costruito esclusivamente su modalità di tipo autonomo-professionale, privo di entrate fisse almeno fino alle prime esperienze didattiche, assai più tardi, all'inizio degli anni Settanta. Progressivamente, oltre la scrittura, che era in piena continuità con la sua formazione accademica, intraprende un nuovo, avventuroso e pericoloso mestiere che lo coinvolgerà in maniera irresistibile, e sarà il suo modo prevalente di fare musica: la direzione d'orchestra. Singolarmente, Paris completa l'addestramento alla professione in maniera quasi autodidattica, e in questo rivela precocemente un tratto dominante della sua personalità, vale a dire, una certa casualità ed estemporaneità dell'agire e del vivere. Comincia ascoltando e osservando alcuni maestri in azione: Fernando Previtali,<sup>1</sup> soprattutto, durante il suo breve (1952-53) corso di perfezionamento in Direzione d'orchestra presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, e Paul van Kempen,<sup>2</sup> ancora presso

1. Fernando Previtali (Adria, 16 febbraio 1907 – Roma, 1 agosto 1985), di formazione torinese, violoncellista, compositore e direttore d'orchestra, è stato assistente di Vittorio Gui. Direttore stabile dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, presso la quale tenne un breve corso di perfezionamento in direzione d'orchestra, Previtali è stato uno degli interpreti più attivi, sia nel teatro musicale (diresse numerose prime italiane e assolute), che nel repertorio sinfonico, presso enti diversi, dal Teatro Alla Scala, al Teatro Regio di Torino. Diversamente da quanto è accaduto per numerosi direttori suoi coetanei e anche più giovani, di Previtali si conservano numerose registrazioni discografiche "live".
2. Paul van Kempen (Zoeterwoude, Leida, 16 maggio 1893 – Hilversum, 8 dicembre 1955), direttore d'orchestra e strumentista olandese, fu attivo come violinista presso la Concertgebouw Orchestra. Quindi, intraprese una intensa e brillante carriera di direttore soprattutto in area tedesca. Nel 1949 tornò in Olanda presso l'Orchestra della Radio; subì contestazioni per alcuni concerti tenuti in favore della Wehrmacht, durante la guerra e l'occupazione nazista. Negli ultimi anni della sua vita tenne corsi di perfezionamento in direzione d'orchestra presso l'Accademia Chigiana di Siena e alla Radio olandese. Si conservano numerose sue registrazioni discografiche (alcune sinfonie e i cinque concerti per pianoforte di Beethoven con Wilhelm Kempff).

l'Accademia Chigiana di Siena che Paris già aveva frequentato qualche anno prima per il corso di Vito Frazzi; oppure si ingegna, in maniera del tutto estemporanea e informale, nel carpire i "saperi" più riposti a qualche sciamano dell'arte direttoriale: significative, a tal proposito, la frequentazione e certe lunghe conversazioni con Hermann Scherchen.<sup>3</sup> Ma, soprattutto, Paris si incammina verso la professione di direttore d'orchestra affinando e valorizzando una straordinaria capacità individuale a sentire e ritenere mentalmente i suoni, nella loro simultaneità e complessità, nonché nella loro elaborazione e trasformazione lungo l'asse del tempo.

Tra le prime esperienze professionali, alla testa di complessi prestigiosi, si segnala un concerto tenuto nella sua città, ospitato presso l'Arena delle Vittorie, uno spazio per lo spettacolo dal vivo da tempo non più funzionante. Si tenne il 25 luglio 1953, con un pubblico numeroso ed emozionato: Paris diresse l'Ouverture dal *Freischütz* di Weber (un brano che ricorrerà frequentemente, molti anni dopo, nelle esecuzioni con l'orchestra del suo Conservatorio di musica!), l'Ouverture-Fantasia *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij e la *Settima* di Beethoven. I Frusinati mostrarono di apprezzare molto il loro concittadino, che si stava avviando verso una importante carriera. Così il compiaciuto e orgoglioso cronista locale, all'epoca:

Come da noi annunciato in precedenza, alla presenza del prefetto dott. Temperini e di altre autorità e personalità cittadine, ha avuto luogo all'Arena delle Vittorie il concerto sinfonico organizzato dall'Associazione Stampa Frusinate ed eseguito dall'orchestra stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sotto la direzione del nostro concittadino M° Daniele Paris. Il numeroso pubblico che gremiva l'arena era preso da un vivo senso di emozione e di attesa. Un'attesa che diventava spasmodica fino a che le mani del direttore non si allargarono come per raccogliere tutti, dentro il loro abbraccio, gli archi, i legni, l'arpa. [...] Il M° Paris è piaciuto. È piaciuto per la contenuta vibrazione di tutto il suo essere, senza scomposti tumulti e, per questo, più efficace. L'applauso che era

3. Hermann Scherchen (Berlino, 21 giugno 1891 – Firenze, 12 giugno 1966), direttore d'orchestra tedesco, conosciuto soprattutto per le esecuzioni di musica del XX secolo, anche se fu esecutore appassionato di autori classici, romantici e tardoromantici. Determinante, per la sua carriera, è stato l'incontro con Arnold Schönberg, di cui diresse il *Pierrat lunaire* e la Sinfonia da camera op. 9; fu assai attivo anche come organizzatore di riviste, corsi, conferenze. Nel 1933 abbandonò la Germania nazista. Dopo la guerra si stabilì in Svizzera, dove fondò il centro elettro-acustico di Gravesano. Ha diretto numerose prime, con musiche di Schönberg, Henze e altri importanti compositori europei. Come pochissimi altri direttori, Scherchen ha avuto la sorte di morire in teatro, subito dopo la rappresentazione dell'opera *L'Orfeide* di Malipiero, alla Pergola di Firenze. Così il compositore veneziano ha ricordato e celebrato quell'evento luttuoso: "La decima sinfonia è dedicata alla memoria di Hermann Scherchen, questo direttore d'orchestra che mi fu molto amico. Rimasi molto impressionato dal fatto che con *L'Orfeide* al Maggio fiorentino 1966, egli concluse la sua vita" (Gian Francesco Malipiero, cit. in WATERHOUSE 1990, p. 299).

espressione della voce del cuore più che forma d'obbligo, ha dato al maestro l'affettuosa testimonianza di stima, di plauso. Ma più ancora è stata l'espressione collettiva di un augurio. Nel lungo e faticoso cammino il maestro Paris ha da far valere il suo cuore in cui crediamo vivamente [...].<sup>4</sup>

La città, quindi, che sicuramente all'epoca aveva ben poche occasioni di ascoltare musica sinfonica dal vivo, si stringeva intorno al suo figlio così promettente, assicurandogli un grande viatico di fiducia, a suggello di un evento che assumeva quasi i tratti di una prova iniziatica. E in effetti, sia la stampa locale, sia gli ambienti cittadini a lui vicini avrebbero mostrato di seguire con interesse costante e affetto i successi del giovane direttore, un patrimonio di simpatia e credibilità che risulterà utilissimo successivamente, quasi due decenni più tardi. L'anno dopo, infatti, sullo stesso giornale si poteva leggere questa comunicazione:

Il maestro Paris stasera alla Radio

Stasera venerdì 13 il concittadino maestro Daniele Paris dirigerà la prima parte di un concerto sinfonico che verrà trasmesso dalle stazioni del programma nazionale alle ore 21.

Saranno eseguiti dall'orchestra sinfonica di Roma della Radiotelevisione italiana i seguenti brani: *Mozart: Le Nozze di Figaro* – ouverture; *Hindemith: Sinfonia "Mathis des [der] Maler"* – a) Concerto degli angeli; b) Deposizione degli angeli [La deposizione]; c) Le tentazioni di Sant'Antonio.<sup>5</sup>

Erano gli anni in cui la città stava cambiando profondamente, rimarginando le profonde ferite della guerra, e assumeva una fisionomia assai diversa, che emarginava il centro storico e i suoi antichi rioni per privilegiare una espansione assai disordinata nel territorio di pianura. Qualche segno di questo processo aveva colto Guido Piovene, nel suo *Viaggio in Italia*, condotto tra il maggio 1953 e l'ottobre 1956, pur con una eccessiva enfasi nella descrizione di un sovraffollato convergere di armenti:

Come il dopoguerra e la vicinanza di Roma vadano trasformando il Lazio, si osserva soprattutto nella Ciociaria. Ancora prossimo è il ricordo di una contrada pastorale, dove tutto, gli aspetti, le usanze, gli odori diffusi, ricordavano di essere, non meno che in Sardegna, in uno dei regni del gregge. Si veda adesso Frosinone. La vecchia cittadina, nodo di piccole strade e di bottegucce, nel quale convenivano i pastori e i greggi dai monti, stipata di gente, di cani, di pecore e capre, si è sottratta allo sguardo di chi vi passa senza l'intenzione di entrarvi. L'ha infatti rivestita da tutti i lati una specie di grossa crosta di edilizia nuova, simile a quella che nasconde la pasta interna di una torta; e, pure, lascian-

4. DE BERNARDIS 1953.

5. Notizia non firmata, in "Il Messaggero" – Cronaca di Frosinone, venerdì 13 agosto 1954. Tutti i corsivi sono nell'originale.



dola quasi intatta, con bottegucce, vicoli, vita umana e animale, la dissimula internamente, tanto più che l'attività cittadina, dagli affari al passeggio, si è versata in periferia. Ci si può chiedere su che cosa si fondino questa trasformazione e questa crescita febbrile, dato che la vita industriale è ancora di scarsa importanza. Si fondano sull'edilizia, che ha tanto mutato l'Italia in questi ultimi anni; sulle corriere; sopra un popolo di benzinari, di funzionari e commercianti sorto nel dopoguerra.<sup>6</sup>

Lo sviluppo industriale sarebbe arrivato di lì a poco, impetuoso ed effimero, ma la nuova fisionomia urbana era ormai definita, nella sua profonda disarmonia, e sarebbe stato assai difficile provare a riarmonizzarla, successivamente.

All'inizio degli anni Cinquanta Daniele Paris cerca di farsi spazio nell'agone professionale sollecitando impegni – e accogliendo richieste altrui – concernenti soprattutto la presentazione di partiture poco note, non ancora in prima esecuzione, ma sicuramente nuove alle orecchie degli ascoltatori cui erano proposte. Contribuisce così ad alimentare, lentamente, il profilo del direttore coraggioso, cui affidare imprese impegnative, talvolta rischiose o, comunque, dall'esito non immediatamente sicuro, nelle quali fosse possibile espandere il repertorio di enti e organizzatori, e introdurre opere recenti o poco frequentate nelle consuetudini di ascolto: è difficile dire quanto questa prospettiva fosse costruita consapevolmente su una precisa opzione progettuale, o quanto, invece, fosse esito del convergere casuale di circostanze e occasioni fortuite; fatto è che i suoi esordi come direttore d'orchestra sembrano proprio andare in questa direzione, una pista in cui gli capiterà di affiancarsi ad altre personalità (musicisti, organizzatori, musicofili e mecenati) parimenti interessate a processi di innovazione.

Nel febbraio 1956, insieme con il pianista Tony Lenzi, propone un programma monografico su George Gershwin – compositore allora pochissimo frequentato in Italia, sia dai musicisti che dagli appassionati –, ospite della Società Catanese Amici della Musica (SCAM), presso il teatro Massimo: *Overture cubana*, *Concerto in Fa*, *Rapsodia in blue*, *Un Americano a Parigi* compongono il programma musicale. La stampa siciliana accoglie la proposta con molto favore, segnala la sorprendente partecipazione di un pubblico altrimenti poco assiduo, di cui rileva la forte attrazione per certi tratti vitalistici, innovativi e dirompenti che allora si percepivano nelle espressioni della cultura americana, e registra il felice impegno del direttore:

Quando nell'ottobre scorso la SCAM annunciò il cartellone della stagione concertistica in corso, promettendo, fra l'altro, una serata dedicata a musiche di Gorge Gershwin, un

6. PIOVENE 2008, p. 811.

inusitato interesse prese una categoria di pubblico generalmente tiepido alle manifestazioni concertistiche. Si trattava di giovani che al vertice della loro cultura musicale pongono una letteratura jazzistica formata attraverso il cinema e le audizioni dicografiche. Concausa di questa specie di febbre in favore della musica jazz è certamente il decretale proibizionismo fascista nel periodo bellico nei confronti di queste forme provenienti dall'America. Ma la ragione di ciò è più profonda: essa consiste nell'anelito della giovinezza verso espressioni non accademiche, ma legate al vorticoso ritmo della vita moderna. [...] Il direttore Daniele Paris, pur ancora giovane di esperienza, ha dato alle colorite partiture il giusto equilibrio e l'opportuno rilievo.<sup>7</sup>

Lo stesso programma viene proposto a Bari, pochi giorni dopo, con esiti trionfali, a giudicare dall'entusiasta valutazione della stampa locale:

Per varie ragioni questo concerto di ieri sera [21 febbraio 1956] resta memorabile: primo, perché è stato dedicato – con encomiabile iniziativa – tutto a musiche di Gershwin; secondo, perché è stato reso nella esecuzione dell'Orchestra della Fondazione sotto la direzione di Daniele Paris e con la collaborazione pianistica di Tony Lenzi con tanta, diremmo, plastica vivacità, con tanto sgargiante colorito, con tanto vibrante animo, che, anche ai più indifferenti o apatici o prevenuti, ha dato la precisa sensazione del tentativo, a volte felicissimo, comunque interessante ed attraente, che l'autore ha voluto compiere; terzo, perché era tanta la folla, che vi ha partecipato – e folla ha dovuto fermarsi al botteghino del Teatro Piccinni, dove è stata per necessità sospesa la vendita dei biglietti – che, per simil genere di manifestazioni, costituisce una cosa rara e consolante.<sup>8</sup>

E ben presto il giovane Paris prova a cimentarsi anche con l'opera in musica, privilegiando, ancora, testi poco frequentati: domenica 15 luglio 1956, pochi mesi dopo il monografico su Gershwin, dirige una messa in scena di *Le devin du village* – un testo assai poco noto composto da Jean Jacques Rousseau – con un complesso formato dalle prime parti dell'orchestra romana della Rai, il coro istruito da Luigi Colacicchi, le voci di Adriana Martino, Alfredo Bianchini e James Loomis, la regia di Gilberto Tofano, figlio di Sergio; ne aveva anche rivisto la partitura e curato la strumentazione; l'allestimento risultò particolarmente singolare perché realizzato all'aperto, in una residenza storica della campagna romana, grazie a un rarissimo esempio di mecenatismo illuminato. Lo spettacolo, pur destinato a un pubblico circoscritto, ebbe una estesa

7. *Il critico in poltrona, Un mondo nuovo nelle musiche di Gershwin*, a firma Vice, in "La Sicilia", 18 febbraio 1956. Il concerto fu eseguito, fuori abbonamento, ma compreso nel cartellone della SCAM, in occasione del Simposio nazionale sul diabete, che si tenne a Catania dal 16 al 18 febbraio 1956, con l'Orchestra sinfonica catanese.

8. *Alla Fondazione. Musiche di Gershwin dirette da Paris con il pianista Lenzi*, a firma l. m., in "La Gazzetta del Mezzogiorno", mercoledì 22 febbraio 1956.

risonanza sulla stampa, che salutava concorde, oltre la divertente e persuasiva esecuzione, l'impegno dei munifici ospiti. Così lo stesso Colacicchi:

Qui a Roma, questo teatro da camera all'aperto, l'abbiamo dall'anno scorso nella villa fuori di porta di un'amante della musica come ce ne dev'essere pochissime (ed io, in realtà, non ne conosco altre): il Casaletto di Paola Belli Zingone. Fu appunto inaugurato nel luglio dell'anno passato con la *Finta giardiniera* di Mozart; sere fa, sullo stesso palcoscenico che è poi una piattaforma semicircolare di marmo, circondata da un basso parapetto, sporgentesi su uno dei più romantici panorami di campagna romana, che ancora sia concesso di liberamente ammirare, in questa città assediata dal cemento, fu rappresentato *Le devin du village* di Jean Jacques Rousseau. Una novità, per tutti, e un ghiotto boccone, come s'immagina dal nome stesso dell'autore, il filosofo ginevrino del ritorno alla natura, e grande "tifoso" dell'opera buffa italiana. [...] Un gruppo di giovani (e come poteva essere altrimenti?) ha interpretato con giovanile grazia l'operina di Rousseau, agilmente e intelligentemente diretta dal giovane maestro Daniele Paris [...] Alla regia di Gilberto Tofano, inesauribile dispensatore di trovate e attore egli stesso, lo spettacolo deve la colorita vivacità dei vari quadri e dell'insieme.<sup>9</sup>

Similmente, Alberto Pironti:

Non ultimo dei meriti dei Belli è stato quello di avere affidato la realizzazione dello spettacolo ad artisti tutti giovani, ma maturi per il loro compito, dal direttore d'orchestra Daniele Paris, che ha riveduto accuratamente la partitura originale e ne ha sorretto l'esile sviluppo con una concertazione sempre assai viva, al giovanissimo Gilberto Tofano, che ha rivelato una versatilità e un estro brillantissimi curando la regia, i costumi, le danze [...].<sup>10</sup>

Questa capacità, e anche disponibilità, a studiare e presentare partiture recenti o poco note, che andava delineandosi nell'agire del giovane Paris, trovò un ulteriore scenario di affinamento e sviluppo a sostegno della didattica romana di Goffredo Petrassi, presso il Conservatorio di musica "Santa Cecilia", nel ruolo di concertatore e direttore dei saggi finali della classe di composizione: l'amicizia e la stima del maestro, il rispetto e la fiducia dei suoi più giovani compagni di studio fanno sì che questi ultimi possano ascoltare per la prima volta le proprie composizioni eseguite da un direttore che agisce con modi fraterni ma allo stesso tempo assai decisi, inducendoli, proprio grazie alla sua presenza e alla sicurezza della sua esecuzione, a tentare sempre più frequentemente la scrittura per orchestra e per grandi formazioni. A tal proposito

9. COLACICCHI 1956. Nella recensione, Colacicchi non cita la sua responsabilità di maestro del coro. Paola Zingone, munifico ospite della serata insieme con il marito Carlo Belli, aveva fatto parte fin dall'inizio del Coro dell'Accademia Filarmonica Romana istituito dallo stesso Colacicchi nel 1948.

10. PIRONTI 1956. Nella recensione è indicato come maestro del coro Luigi Colacicchi.

è interessante la testimonianza del compositore Mauro Bortolotti,<sup>11</sup> allievo della stessa classe di Petrassi, e destinatario delle cure di Paris per l'esecuzione di alcuni suoi lavori didattici:

Paris si diplomò in composizione prima di noi e, nonostante le notevoli capacità di compositore, decise di dedicarsi alla carriera direttoriale. Questa sua decisione e la scoperta delle sue capacità ne fecero la "vittima" predestinata a dirigere i nostri lavori per i saggi finali di composizione. Petrassi era d'accordo e Daniele accettava. D'altronde i saggi di composizione vedevano impegnati gli studenti degli ultimi anni nell'uso di formazioni strumentali sempre più numerose, sino ad orchestre vere e proprie ed in ricerche a tutti i livelli. Daniele fu disponibile per vari anni [...].<sup>12</sup>

Si tratta di una circostanza importante perché disegna i tratti di una collaborazione fruttuosa che germinerà pochi anni dopo, sia a Palermo nelle *Settimane internazionali nuova musica*, sia a Roma con i festival dell'associazione *Nuova Consonanza*. Un grande didatta, nella cui scuola sono passati moltissimi compositori del secondo Novecento italiano, sollecita gli allievi a tentare la scrittura per complessi dalle dimensioni sempre maggiori e ne assicura una esecuzione di piena attendibilità attraverso la concertazione e direzione di un altro suo ex-allievo che aveva privilegiato il podio alla scrittura: si tratta di una favorevolissima esperienza, allora non molto frequente e che appare piuttosto rara anche oggi, costruita anch'essa sulla convergenza di circostanze casuali che avrebbe cementato amicizie e irrobustito competenze.<sup>13</sup> E che non si trattasse di una vicenda di "ordinaria didattica" si deduce anche dall'attenzione che i cronisti e il pubblico degli appassionati romani rivolgevano a queste esecuzioni, che, evidentemente, esulavano dai ristretti confini del "saggio di classe", sia per le persone impegnate che per le musiche proposte:

La presentazione di una scuola di composizione, [...] con un docente come Goffredo Petrassi, desta sempre interesse: e infatti, l'audizione di ieri [19 giugno 1956], nella sala di via dei Greci, ha richiamato numeroso pubblico [...] Ancor più salda, poi, è quella [la tecnica] di Mauro Bortolotti, che nel suo concerto per orchestra ha rivelato di saperne tanto quanto un seguace accanito e intelligente di Schoenberg e Berg: ma le idee? È possibile scrivere musica senza una sincera ispirazione? Qualità notevoli e buona invenzione ha invece un altro studente del decimo anno, Domenico Guaccero, che si è presentato con una breve opera da camera (eseguita in forma di concerto), dal titolo *La farmacista*, tratta da E. Panunzio e dallo stesso Guaccero da una novella di Cechov. Qui c'è un intuito teatrale che, però, si è potuto afferrare soltanto in parte, data la mancanza della ribalta. Mano sicura ed esperta di compositore, un certo umorismo di netta marca

11. Compositore italiano, Narni (Terni), 26 novembre 1926 – Roma, 15 novembre 2007.

12. *Un ricordo di Daniele Paris*, in TORTORA 1994, pp. 134-135.

13. Su queste vicende, cfr. la testimonianza fornita da Ennio Morricone, in questo volume: *Una certa sua tristezza*.

novacentesca e un desiderio grande di raggiungere l'originalità. Rallegramenti per il presente e auguri per l'avvenire. Buona la direzione curata da Daniele Paris [...].<sup>14</sup>

Sull'operina di Guaccero<sup>15</sup> si registra anche una valutazione lusinghiera di Diego Carpitella, che mette in evidenza la traduzione del testo di Cechov condotta "in chiave ironico-malinconica (qui le punte di espressionismo) con un pizzico di astratto *divertissement* e una buona dose di vernice dei sensi" e sottolinea alcuni inconsueti dettagli della strumentazione (chitarra elettrica e fisarmonica) "che hanno reso buon colore specie in alcune allusioni popolari".<sup>16</sup> È assai sorprendente, oggi, che i cronisti si impegnino in una valutazione critica delle prove di scrittura di giovani allievi ancora intenti agli studi: evidentemente, all'epoca, i quotidiani e i periodici dedicavano molta più attenzione alle cose musicali di quanto non sia oggi; ma, d'altra parte, si deve anche riconoscere che gli esiti del magistero di Petrassi erano percepiti come testi cui si attribuiva una qualità e un interesse ben più consistenti che non quelli prodotti presso altre classi e altre scuole. Paris avrebbe continuato a "fiancheggiare" il suo maestro anche nel decennio successivo, quando Petrassi era docente del Corso di perfezionamento di Composizione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, prestigioso programma di formazione post-diploma che Petrassi tenne a partire dal 1959.<sup>17</sup> A suggello di questo rapporto si può forse porre il concerto che Paris avrebbe diretto, successivamente, a L'Aquila, per la Società aquilana dei concerti "B. Barattelli": l'8 maggio 1966, alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Roma, costituita "dai migliori professori dell'Orchestra Sinfonica della R.A.I. di Roma", propose un "monografico" con musiche del suo maestro, che entusiasmò il pubblico e l'autore; nell'occasione Petrassi vergò di suo pugno una affettuosa dedica al suo allievo, sul programma di sala del concerto: "Con Daniele, che concerto!". Successivamente, nel 1974, Paris partecipò alla celebrazione dei settanta anni di Petrassi, a Zagorolo, suo paese natale, insieme con celebri musicisti convenuti per festeggiarlo: Severino Gazzelloni, Bruno Canino, Mario Gangi, Luigi Infantino e Giuseppe Agostini; Paris diresse la *Serenata* per cinque strumenti, composta dal suo maestro nel 1958, da lui eseguita numerose altre volte in luoghi diversi.

14. *Concerti Santa Cecilia Giovani Compositori*, a firma M. R., in "Il Messaggero", 20 giugno 1956. *La farmacista* di Guaccero, la cui durata ammonta a 35 minuti, ha avuto altre rappresentazioni anche in tempi recenti; sulle molteplici attività di questo compositore, cfr. [www.guaccero.it](http://www.guaccero.it) e GUACCERO 2006.

15. *Compositore e didatta italiano*, Palo del Colle (Bari), 11 aprile 1927 - Roma, 24 aprile 1984.

16. CARPITELLA 1956.

17. Petrassi assunse la responsabilità del Corso di perfezionamento in Composizione presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia il 31 gennaio 1959 (TORTORA 2005, p. 568, n. 40).

Ma il giovane Paris non resta chiuso negli orizzonti romani e italiani della sua formazione. Proprio negli stessi anni, intorno alla metà dei Cinquanta, si pone ancora l'avvio di una nuova esperienza creativa, condotta con modi inconsueti e in un contesto avventurosamente pionieristico: la composizione di musiche per il cinema e il documentario cinematografico. Nel 1955, 1956 e 1957 Paris è in varie riprese a Londra, dove, peraltro, può godere di una certa disponibilità economica, altrove inattuabile. Stringe profondi rapporti di amicizia con numerosi cineasti e partecipa alla nascita del movimento culturale londinese di *Free-cinema* sviluppatosi prevalentemente fra il 1956 e i primissimi anni del decennio successivo, in parte influenzato dal neo-realismo italiano e particolarmente attento alle vicende sociali della Gran Bretagna dell'epoca, ma orientato ben oltre la mera denuncia sociale o la protesta politica:

[...] proprio perché capace di superare la realtà, di leggerla con occhi visionari, il Free-Cinema riesce a infrangere la barriera fra documentario e fiction, a far sì che queste due "zone mentali" del cinema si influenzino e si arricchiscano a vicenda [...]. Oggi dove sopravvive la lezione del Free Cinema? A nostro parere sopravvive in luoghi insospettabili, in film dove all'improvviso il suddetto "approccio" documentaristico fa capolino, ma non in chiave "sociologica", bensì in funzione fantastica. Dove, insomma, al massimo di informazione sugli ambienti corrisponde il massimo di astrattezza della narrazione.<sup>18</sup>

Nel 1955-56 Paris compone le musiche per il film *Together*, un singolare cortometraggio<sup>19</sup> di Lorenza Mazzetti, studentessa italiana<sup>20</sup> di Arte presso la "Slade School of Fine Art" di Londra. Proprio il film della Mazzetti, fortunatamente e imprevedibilmente, fu l'occasione della nascita di *Free Cinema* nel febbraio del 1956:

Come racconta Alberto Crespi nella sua monografia su Lindsay Anderson, "la Mazzetti stava girando un film su due sordomuti dell'East End che si sarebbe dovuto intitolare *The Glass Marble*: ma si trovava in difficoltà con il montaggio e rischiava di perdere il finanziamento dell'Experimental Film Fund (un fondo del British Film Institute destinato alla sovvenzione di film sperimentali). Dopo una proiezione di *Thursday's Children*, nel 1955, avvicinò Anderson, il quale si offrì di aiutarla. Girarono alcune scene aggettive e lavorarono insieme al montaggio. A film finito (e a titolo cambiato: ora si chiamava *Together*) sorse un problema. Dove e a chi mostrarlo? In quel periodo Karel

18. CRESPI 1991, pp. 25 e 26.

19. Il film ricostruisce alcune giornate di due giovani sordomuti nell'East End londinese, con lunghe riprese su squallide aree bombardate, compresi i crudeli tormenti cui alcuni bambini sottopongono gli sfortunati protagonisti; alla fine uno dei due cade nel fiume e annega silenziosamente, nell'indifferenza del "quotidiano".

20. Dopo la realizzazione del suo film inglese Lorenza Mazzetti tornò in Italia dove, negli anni successivi, ha lavorato per la Rai, ha collaborato con Cesare Zavattini e messo in atto diverse attività teatrali.

Reisz, vecchio amico di Anderson dai tempi di 'Sequence', lavorava come programmatore al National Film Theatre, e fu lui il tramite per l'organizzazione di una serata in cui presentare, insieme a *Together, O Dreamland*, che non aveva mai avuto proiezioni pubbliche, e *Momma Don't Allow*. Il primo programma del Free Cinema era nato<sup>21</sup>

Il film della Mazzetti fu anche la circostanza favorevole per l'incontro di Paris con un maestro del cinema quale Lindsay Anderson,<sup>22</sup> anch'egli protagonista di *Free Cinema*. Per Anderson, nel 1957, in un rapporto di stretta solidarietà e amicizia, Paris compone le musiche del film più rappresentativo del movimento londinese: "*Every Day Except Christmas*, di Lindsay Anderson, Leon Clore e Karel Reisz, è una raccolta dei ritratti onesti, diretti, talvolta forti, dei lavoratori notturni del mercato del Covent Garden".<sup>23</sup> Ancora, sul mediometraggio di Anderson si è rilevato: "All'interno del Free Cinema, è il film che chiarisce in maniera inequivocabile la natura *non politica* e *non eversiva* (non, almeno, in senso direttamente politico, appunto) del movimento".<sup>24</sup>

E a proposito delle prospettive documentaristiche, si è altresì osservato che per Anderson "[...] contano gli uomini, non i problemi, e non a caso già nel 1958 Lewis Jacob, su *Film Culture*, aveva scritto che la novità del Free Cinema [rispetto ad altre esperienze precedenti] era il passaggio dalle *issues* (i problemi, le istanze sociali) agli *human beings* (gli esseri umani)".<sup>25</sup> Il mediometraggio *Every Day Except Christmas* nel 1957 vinse il Gran Premio per il documentario nella Mostra di arte cinematografica di Venezia, la prima opportunità per Paris di affacciarsi nella città lagunare in veste professionale, un luogo che negli anni successivi lo avrebbe visto numerose volte protagonista di vicende significative.

Dopo l'esperienza londinese e la collaborazione con i cineasti inglesi, Paris continua a occuparsi di musica da film, ma stavolta in Italia, e nel campo del documentario di interesse etnografico. Al 1959 appartengono le musiche per alcuni filmati del regista napoletano Luigi Di Gianni. Si tratta di quattro corto-

21. *Free Cinema e dintorni* 1991, p. 193.

22. Lindsay Anderson (Bangalore, 17 aprile 1923 – Angoulême, 30 agosto 1994), figlio di un ufficiale britannico di stanza in India, è stato critico cinematografico su diverse riviste, autore di numerosi cortometraggi concernenti le attività di diverse industrie britanniche, regista teatrale e di lungometraggi (fra questi *If...*, del 1968, cult-movie sulle irrequietezze del Sessantotto, ed il più recente *If You Were There*, del 1985, sulla tournée in Cina del duo pop *Wham*, un clamoroso fiasco mai uscito nella distribuzione commerciale perché non gradito ai due musicisti, George Michael e Andrew Ridgeley), può essere considerato come una delle personalità più eclettiche e interessanti del cinema europeo.

23. JACOBS 1991, p. 82.

24. CRESPI 1991, p. 20.

25. CRESPI 1991, p. 21. Le scelte stilistiche, politiche e morali di *Free Cinema* sono state ereditate soprattutto dal regista britannico Ken Loach (1936).

metraggi, con durata oscillante tra dieci e quindici minuti: *Pericolo a Valsinni* (35 mm., b/n da colore, durata 15'), *Nascita e morte nel Meridione* (35 mm., b/n da colore, durata 10'), *Frana in Lucania* (35 mm., colore, durata 15'), e *Donne di Bagnara* (35 mm., colore, durata 10'). Seguendo le piste della cultura meridionalistica italiana più coraggiosa, impresse da Carlo Levi ed Ernesto de Martino, i documentari di Luigi Di Gianni ricostruiscono le vicende di famiglie e piccole comunità delle regioni meridionali italiane, segnate da una profonda precarietà e incertezza, "... dove alla denuncia delle contraddizioni di una vita di miseria, non corrisponde la speranza del riscatto"; per quanto concerne l'ambiente e i movimenti di ripresa, i filmati evidenziano "... un paesaggio brullo, sassoso, fatto di niente e la macchina da presa cerca di pedinare la fatica degli uomini e degli animali".<sup>26</sup> La scelta di avvalersi di compositori d'avanguardia per un commento musicale originale da affiancare alle immagini contrasta nettamente con le pratiche del documentario scientifico, nelle quali i suoni e le musiche non sono aggiunti "dall'esterno" ma co-occorrono nell'evento ripreso. Tuttavia, come ha rilevato la critica più attenta, Di Gianni è sempre stato convinto di questa sua opzione autoriale, nella scelta di musiche originali che potessero fornire un contributo efficace alla narrazione:

Una delle caratteristiche più spiazzanti dei documentari di Di Gianni è l'utilizzo di musiche di commento, ma sarebbe meglio definirle d'atmosfera, composte da musicisti d'avanguardia come Egisto Macchi, Daniele Paris e Domenico Guacero. Tra i cultori dell'oggettività scientifica questa circostanza, che l'autore rivendica con grande forza, è stata sempre motivo di scandalo per il travisamento che comporterebbe. In realtà, Di Gianni non ha mai voluto fare documentarismo "scientifico", aggettivo verso cui prova una vera e propria allergia, ma dare una *interpretazione* personale di determinate realtà. La musica, in questo senso, non ha mai una funzione banalmente patetica, serve semmai a puntualizzare determinate atmosfere, a precisare e rafforzare una particolare interpretazione. È proprio per questa intensa soggettività che da essi emana che i suoi lavori documentaristici hanno *anche* una forza di testimonianza che altri, che si pretendono molto più "oggettivi", non riescono a raggiungere.<sup>27</sup>

La scrittura musicale di Paris risulta assai scarna, lancinante, ridotta a una strumentazione elementare in cui ricorre spesso l'impiego del sassofono solo e con piccola percussione, priva di qualsiasi ambizione descrittiva, ma carica di valenze emotive che aggiungono "atmosfera" sonora alle immagini: si tratta di una pratica che trova riscontro anche in altri musicisti attivi allora nello stesso ambito, come s'è visto, e segna l'approssimazione massima della musica d'avanguardia alle problematiche della questione meridionale. In questo con-

26. BERNAGOZZI 1979, p. 83.

27. DE PASCALE 2005, p. 27.

testo, dunque, Paris risulta essere stato probabilmente uno dei primi fra i musicisti italiani a partecipare attivamente, come autore del commento musicale, alla documentazione visuale di carattere etnografico, con risultati di notevole interesse: nel 1959 al filmato *Nascita e morte nel Meridione* (voce narrante di Riccardo Cucciolla), fu attribuito il Premio "Puccini-Senigallia" (con una giuria particolarmente prestigiosa comprendente Visconti, Rossellini e De Sica), nel 1960 il Diploma di merito *Nastro d'argento* del Sindacato Giornalisti Cinematografici, nonché una menzione speciale al Festival di Oberhausen; *Frana in Lucania* ottenne la Coppa ANICA al *Festival dei popoli* di Firenze. Due anni dopo, Paris compone ancora un commento, l'ultimo, per il filmato di Luigi Di Gianni *Ragazze dell'avanspettacolo* (35 mm, colore, durata 12', 1961).<sup>28</sup>

Negli stessi anni, alle musiche per il cinema Daniele Paris affianca alcuni lavori per il teatro, nella prospettiva indicata di mantenere ancora attivo un orizzonte di scrittura, anche per le necessità sue e della famiglia. Il 3 gennaio 1959 va in scena al Teatro Parioli di Roma (proprio in quella occasione inaugurato come nuovo luogo per lo spettacolo dal vivo, da sala cinematografica quale era) un allestimento del *Girotondo* di Arthur Schnitzler, un testo composto nel 1896 e rimasto piuttosto ai margini a causa di una censura accanita, in Italia noto per una fugace apparizione nel 1926, presso il Teatro romano degli Indipendenti:<sup>29</sup> protagonisti ne furono Valeria Moriconi, Marina Malfatti (esordiente), Xenia Valdieri,<sup>30</sup> Franco Giacobini, Andrea Checchi ed Ernesto Calindri, nella traduzione di Paolo Chiarini e con la regia di Luciano Lucignani. Paris ne scrisse le musiche di scena, che furono accolte con qualche diffidenza, così come tutto lo spettacolo cui si rimproverò un "rodaggio" troppo breve:

28. La produzione cinematografica realizzata da Luigi Di Gianni è imponente, tra fiction, documentaristica e televisione: una filmografia è in *Omaggio a Luigi Di Gianni 2005*, pp. 38-43; lo stesso inserto monografico ospita diversi saggi concernenti l'opera del cineasta napoletano, alcuni già apparsi in *FERRARO 2002* (a cura di), cui pure si rinvia (filmografia: pp. 213-221).

29. Il Teatro degli Indipendenti fu fondato nel 1922, a Roma, da Anton Giulio Bragaglia, con sede in uno scantinato di palazzo Tittoni, in via degli Avignonesi. Per meno di un decennio fu la casa dell'avanguardia possibile, nello scenario politico-culturale della dittatura, luogo privilegiato di interessanti forme di sperimentazione, in un clima fecondo di ibridazione fra le arti. Anton Giulio Bragaglia, già ricordato, è un altro dei Frusinati illustri che hanno fatto la "avanguardia" e la "contemporaneità" nel secolo scorso: nacque l'11 febbraio 1890, dall'ingegner Francesco, e morì a Roma, il 15 luglio 1960.

30. Con toni eccessivamente compiaciuti, certa critica sottolineò l'ovvia disinvoltura in scena delle attrici: "Particolarmente da elogiare, tra questi, Valeria Moriconi e Marina Malfatti, che hanno recitato spogliandosi con brio e sapiente procacità. Nella parte della peripatetica, Xenia Valdieri ha messo bellamente in mostra le sue doti non solamente artistiche" (TALARICO 1956).

Luciano Lucignani ha senza dubbio cercato di farci avvertire la malinconia di questo "girotondo", ma mi pare che questo suo proposito si sia manifestato quasi esclusivamente all'esterno del testo, per mezzo dei commenti musicali (di Daniele Paris) di intonazione espressionistica che con i loro intermezzi tra quadro e quadro hanno peraltro appesantito (e protratto) notevolmente lo spettacolo. Per la recitazione, invece, è stata scelta la via della farsa (non dell'ironia), che ha privato il testo di quel tanto di amara riflessione che vi si poteva cogliere.<sup>31</sup>

La ridotta efficacia delle musiche fu segnalata anche in riferimento alla eccessiva iterazione dei materiali:<sup>32</sup> uno spettacolo non pienamente riuscito, quindi, che avrebbe forse meritato un maggior numero di verifiche in palcoscenico, e da cui – parrebbe, adesso – ci si attendeva troppo, per le forti implicazioni cerimoniali della rappresentazione, convergenti nell'apertura di un nuovo teatro e nella ripresa di un testo altrimenti appartato e censurato.

Tuttavia, anche questa prova conferma una certa tendenza del giovane Paris a scegliere, o ricevere, proposte di lavoro concernenti testi non ordinari, materiali che non sono ancora stati ascoltati, poco frequentati, riscoperti e recuperati, che, per questo, si prestano a suscitare interessi inconsueti, mobilitano fasce di pubblico altrimenti assenti, aprono piste innovative di scrittura e presenza professionale.

Poche settimane dopo, Paris è impegnato in un contesto ben più coerente con il suo impegno direttoriale: il 21 febbraio 1959, a Napoli, dirige l'Orchestra "Alessandro Scarlatti" della RAI in un programma che mette insieme il *Secondo Concerto per orchestra* (1951) del suo maestro Goffredo Petrassi, con la Sinfonia in Re magg. K 297 di Mozart e il Concerto in La per corno, voce recitante e orchestra di Paul Hindemith, con il cornista Filippo Pugliese e la voce recitante di Maria de' Medici. E l'anno successivo, il 2 aprile 1960, appena un mese prima di avviare l'epica impresa delle "Settimane" palermitane, Paris è ancora a Napoli dove presenta *Composizione 1* per orchestra da camera, del suo amico Egisto Macchi,<sup>33</sup> con cui condividerà un bel pezzo della sua vita artistica, ancora alla guida dell'Orchestra Scarlatti della RAI di Napoli: il programma comprendeva anche gli *Studi* per orchestra d'archi (1955-56) di Frank Martin.

31. *Al Teatro Parioli. "Girotondo" di Schnitzler*, a firma M. R. G., in "La Voce Repubblicana", 6 gennaio 1959.

32. "Il commento musicale, gradevole ma non troppo variato, era di Daniele Paris" (*Le prime. Teatro "Girotondo"*, a firma ag. sa., in "l'Unità", 4 gennaio 1959).

33. Compositore italiano, Grosseto, 4 agosto 1928 – Montpellier, 8 agosto 1992.

Una brusca accelerazione, in questo senso, si era avuta, tuttavia, già nel 1959, a Palermo, quando Daniele Paris assunse la direzione del complesso strumentale predisposto dal *Gruppo Universitario per la Nuova Musica* (G.U.N.M.) per la sua stagione di concerti. Dopo un primo concerto cameristico inaugurale, tenuto il 3 marzo 1959, segue un altro concerto di presentazione eseguito il 9 maggio sotto la direzione di Paris, nell'Aula Magna dell'ateneo palermitano, con un programma impaginato su musiche di Webern, Petrassi, Casella e Stravinskij.<sup>1</sup> In autunno, la proposta del G.U.N.M. assume i toni di una programmazione più estesa, un primo ciclo di manifestazioni integrate. Il concerto inaugurale, eseguito il 12 novembre 1959 presso il Teatro Biondo, con l'Orchestra sinfonica siciliana, indica una sicura scelta di campo nella presentazione della *Sinfonia* op. 21 (1927-28) di Webern – che all'inizio dell'esecuzione sembrò turbare gli ascoltatori, conquistati, invece, alla sua conclusione<sup>2</sup> – cui seguono il *Divertimento* per archi (1939) di Bartók, e la *Piccola sinfonia concertante* per arpa, clavicembalo, pianoforte e archi (1945-46) di Frank Martin che diede occasione ad alcuni solisti palermitani di mettersi in bella mostra:<sup>3</sup> si tratta di programmi costruiti su musiche non recentissime e

1. Con i migliori strumentisti dell'Orchestra sinfonica siciliana, Paris diresse in quella occasione il *Settimino* (1953) di Stravinskij, la *Serenata* (1927) di Casella, il *Concerto per 9 strumenti* op. 24 (1931-34) di Webern e la *Sonata da camera* per clavicembalo e 10 strumenti (1948) di Petrassi.
2. "Al *Vice* spetta invece il compito – peraltro graditissimo – di registrare il successo del concerto dell'altra sera [12 novembre 1959] ed illustrarne i momenti più interessanti. Dire, ad esempio, dell'imbarazzo con il quale, alle prime battute, è stata accolta la *Sinfonia* op. 21 di Webern (imbarazzo, se si vuole giustificato dall'estremo rigore dei canoni dodecafonici che ha colto sprovvoluta buona parte degli ascoltatori) e dei prolungati applausi che ne hanno coronato la conclusione [...]” (*I concerti. Il gruppo universitario per la nuova musica*, a firma VICE, in "L'Ora", 16 novembre 1959).
3. Si tratta di Marisa Cardin-Fontana, arpista dell'Orchestra sinfonica siciliana, Roberto Pagano, clavicembalista, Eliodoro Sollima, pianista; quest'ultimo è stato a lungo docente presso il Conservatorio palermitano, padre e primo maestro di Giovanni Sollima, violoncellista e compositore oggi assai affermato. Il programma del concerto fu condizionato da una occasionale disavventura: "Un incidente malauguratamente occorso al Maestro Paris durante le prove ha impedito che il *Quarto Concerto* di Petrassi fosse eseguito” (*I concerti. Il gruppo universitario per la nuova musica*, a firma Vice, in "L'Ora", 16 novembre 1959). Il direttore diresse calzando una pantofola al piede destro infortunato.

ancora estranee alle nuove esperienze creative che avevano ormai ampiamente appreso e superato la lezione del metodo dodecafonico e della serialità, e guardavano alla musica come palestra di sperimentazioni formali e linguistiche illimitate. Paris dirige entrambi i concerti (ensemble e orchestra) con esiti immediatamente convincenti, e se ne sottolinea anche il profondo radicamento locale da lui messo in atto, nonostante la sua “non sicilianità”:

È stata una felicissima esperienza, il cui ricordo durerà a lungo. Il grande interesse delle musiche presentate e l'alto livello dell'esecuzione hanno assicurato alla manifestazione un successo quale raramente si registra negli annali delle cose di casa propria, dato che “nemo propheta in patria”. E diciamo di casa nostra, non solo degli eccellenti solisti dell'Orchestra sinfonica siciliana, ma anche del direttore Daniele Paris che, seppure non siciliano di nascita, già sin dall'anno scorso è l'apprezzatissimo direttore stabile delle manifestazioni del “Gruppo” [...] Non si potrà esagerare nell'elogio del direttore Daniele Paris, della profonda preparazione, e della sensibilità capillare, che ha saputo trarre il più perfetto equilibrio dalle masse e dalla impeccabile valentia dei solisti [...] Ovazioni senza fine hanno coronato la memorabile manifestazione.<sup>4</sup>

L'orgoglioso e compiaciuto “attacco” del cronista segnala ai nostri occhi la percezione di quell'evento come l'inizio di un processo che riuscirà a connotare nobilmente le proposte musicali palermitane, una intuizione di quanto effettivamente accadrà, rapidamente, nei mesi e anni successivi, ampiamente condivisa da altri cronisti; qualche commentatore descrive il concerto inaugurale come un vero e proprio atto fondativo:

I calorosi, vivissimi consensi del pubblico al termine del primo concerto organizzato dal Gruppo Universitario per la Nuova Musica e diretto da Daniele Paris, stanno a dimostrare che qualcosa di nuovo si è verificato a Palermo: il pubblico ha reagito – e positivamente – alle esperienze della nuova musica. Il che era più ovvio di quanto molti non si aspettavano. C'era bisogno di un atto di coraggio, ed appena questo è venuto, con il lancio di una attività organica e continuativa nel campo della musica, il pubblico – che non è solo quello tradizionale dei concerti, ma è fatto anche di studenti, di giovani e giovanissimi – ha risposto affollando la sala del “Biondo” ed iscrivendosi alla “stagione”. [...] Daniele Paris – che del Gruppo è il direttore artistico – ha guidato gli strumentisti dell'EAOSS con estrema sicurezza. La sua preparazione ha colpito un po' tutti: dal profano a chi ha dato almeno uno sguardo ai suoi attenti studi sulle partiture di Webern. Il Maestro Paris, giovane com'è, rappresenta un sicuro avvenire per la meritoria istituzione sorta a Palermo (e che già altrove ci invidiano).<sup>5</sup>

4. *Gazzettino teatrale. Il primo concerto del gruppo universitario*, a firma A.D.L., in “La Sicilia del Popolo”, 14 novembre 1959.

5. *I concerti. Il gruppo universitario per la nuova musica*, a firma VICE, in “L'Ora”, 16 novembre 1959. L'EAOSS è l'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana.

Anche in questa testimonianza si rilevano da una parte l'orgoglio di chi osserva che qualcosa di buono si riesce a fare, a casa propria, dall'altra, la percezione di un futuro prossimo che si intuisce prestigioso. A Daniele Paris si riconoscono largamente alcune capacità che cominciano a definirsi: scrupolo, metodo, rapidità ed efficacia di concertazione, nonché grande memoria; d'altra parte, la capacità di Paris di memorizzare rapidamente partiture molto complesse – risorsa irrinunciabile per qualsiasi direttore di razza – è confermata da tutti coloro che, nel tempo, hanno avuto modo di lavorare con lui. A conferma di questa percezione locale sta anche la velocità con cui l'eco felice del concerto inaugurale si irradia in ambito nazionale, assai lontano da Palermo. Così Egisto Macchi, amico e collega di Paris, in una lettera a Nino Titone,<sup>6</sup> animatore delle “Settimane” e primo allievo palermitano di Rognoni, datata Roma 14 novembre 1959, appena due giorni dopo il concerto inaugurale delle attività del G.U.N.M.:

Ho saputo dalla telefonata di Daniele dell'esito trionfale del concerto, di cui il *Corriere di Sicilia* di ieri [...] riporta una critica favorevolissima. Non sto a dirti quanto questo mi abbia rallegrato e quanto mi sia dispiaciuto non essere presente per condividere con voi quei momenti. Sono contento per Daniele che lo merita [...]. Dopo questo inizio tutto mi auguro sarà più facile anche nei riguardi degli orchestrali e delle autorità ... musicali di Palermo. [...] Si trova qui a Roma [...] Mario Bortolotto che tu conosci. [...] Ci ha detto che Rognoni, ultimamente a Milano, incontrandolo alla Scala gli consigliò di andare a Palermo per il concerto del 12, non foss'altro – disse – che per vedere all'opera un mostro di direttore come Daniele che dirige a memoria la 21 di Webern.<sup>7</sup>

6. Compositore, musicologo e didatta italiano, Castellammare del Golfo (Trapani), 22 novembre 1934.

7. Egisto Macchi, cit. in *Cinque lettere di Franco Nonnis ad Antonino Titone*, a cura di Dario Oliveri, in TORTORA 1994, pp. 83-84, n. 4. Probabilmente Macchi cita una recensione del “Giornale di Sicilia”: il quotidiano catanese “Corriere di Sicilia” era diffuso soltanto nella parte orientale dell'isola (cfr. il contributo critico di Tonin Tarnaku, in questo volume: Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle “Settimane Internazionali Nuova Musica” di Palermo attraverso l'Epistolario Titone.). Oltre i sentimenti di profonda amicizia che legavano allora i giovani protagonisti della musica contemporanea in Italia, in questa lettera compaiono riferimenti a personalità e testi di grande interesse: Mario Bortolotto (Pordenone, 30 agosto 1927), allora giovane critico musicale, è considerato lo studioso più autorevole, acuto e informato sull'esperienza dell'avanguardia post-bellica in Italia (BORTOLOTTI 1969). Luigi Rognoni (Milano, 27 agosto 1913 – 24 giugno 1986), primo titolare della cattedra di Storia della musica presso l'Università di Palermo nel febbraio 1958, è stato uno dei massimi studiosi della dodecafonia e della cosiddetta seconda Scuola di Vienna. La “21 di Webern” è la Sinfonia per clarinetto, clarinetto basso, due corni, arpa, 2 violini, viola e violoncello op. 21 di Anton Webern, composta fra il 1927 e 1928, un lavoro di grandissima complessità contrappuntistica e densità di pensiero musicale, che segna l'avvio della concezione più radicale della composizione dodecafonica.

D'altra parte, la stampa siciliana più attenta, oltre che recensire l'evento, negli stessi giorni aveva già colto e annunciato gli obiettivi e le possibilità di espansione delle attività del G.U.N.M.:

Il Gruppo ha organizzato, per la stagione '59-'60 un vasto programma di concerti strumentali e da camera, conferenze e dibattiti, con il quale si tende a far familiarizzare il pubblico con le voci più disparate e genuine della musica del nostro secolo, attraverso l'esecuzione di lavori oramai acquisiti alla cultura odierna. Inoltre, sempre a cura del "Gruppo", per la prossima primavera è previsto lo svolgimento della "Prima settimana della nuova musica" nel corso della quale verranno eseguiti i lavori più significativi dei musicisti dell'ultima generazione – sia per quanto riguarda la musica strumentale che quella elettronica – e nel contempo verranno presentate al pubblico una serie di composizioni appositamente commissionate a musicisti italiani e stranieri. [...] Estremamente significativo il fatto che, per la intera stagione i prezzi d'abbonamento sono estremamente modici: è questo il primo passo necessario per dare la possibilità ai giovani, e a quanti non possono normalmente frequentare le sale da concerto, di partecipare "attivamente" alla stagione. [...] Non dimentichiamo l'origine del "Gruppo", teniamo presente il tentativo, già in parte riuscito, di costituire, intorno alla cattedra di Storia della Musica di Palermo (una delle pochissime esistenti in università italiane) un seminario permanente di studio della nuova musica. Oramai si tratta di appoggiare l'iniziativa in tutti i modi [...] infine, con questa iniziativa, si ripropone ancora una volta il problema di dotare la città di un "auditorium" o, quanto meno di destinare ad attività musicali permanenti uno dei teatri e teatrini di Palermo, misconosciuti, decaduti [...].<sup>8</sup>

Si potrebbe pensare alla solita esposizione del libro dei sogni – una pratica su cui in passato in molti si sono esercitati, nella quale, oggi, ormai, nessuno nutre la minima illusione – e invece si trattava della anticipazione di alcuni obiettivi che sarebbero diventati centrali soltanto dieci anni dopo, nella consapevolezza degli operatori e nelle politiche culturali: attrazione di nuovo pubblico, soprattutto giovanile, informazione permanente e qualità della programmazione, repertorio e nuove commissioni, allestimento di spazi specifici. Ma le *Settimane internazionali Nuova Musica* di Palermo seppero spingersi ben oltre quanto annunciato nelle dichiarazioni programmatiche, con una spinta utopistica formidabile e una radicalissima ansia di sperimentazione e innovazione, che consentì di mettere in atto alcune soluzioni di ideazione, produzione, fruizione e partecipazione che non sarebbero state più tentate, altrove, negli stessi modi e con la stessa continuità: si trattò, anche in questo caso, della felicissima convergenza di personalità ed energie diverse, in uno stesso luogo, che seppero integrarsi e valorizzarsi a vicenda, con effetti straordinari di moltiplica-

8. *Inaugurata a Palermo la stagione del "Gruppo per la nuova musica". Il significato culturale dell'iniziativa – Un ambizioso programma del "Gruppo Universitario", a firma G.F.P., in "l'Unità", 13 novembre 1959.*

zione, fino all'ultima *Settimana*, che si tenne negli ultimi giorni del 1968, un anno fatidico per la cultura e le società occidentali.

E Daniele Paris di queste vicende palermitane, visionarie, febbrili e ardentemente furiose, fu protagonista assoluto.

Difficilmente si potrebbe essere più efficaci di Paolo Emilio Carapezza nel descrivere l'unicità e la portata culturale di questa esperienza:

Palermo, all'estremità meridionale d'Europa, fu nel decennio 1959-68 uno dei luoghi più importanti della *nuova musica*. Ciò si avvertiva già allora chiaramente, oggi è un fatto storico incontrovertibile. A parte la triade Berio, Maderna, Nono, che si era già imposta a Darmstadt, quasi tutti gli Italiani oggi internazionalmente affermati come compositori di nuova musica ebbero a Palermo la loro prima manifestazione artistica rilevante.<sup>9</sup>

Come s'è detto, l'avventura comincia nel 1959, con la fondazione del G.U.N.M., su iniziativa del musicologo Antonino Titone, sotto la guida di Luigi Rognoni allora professore di Storia della musica presso l'Università palermitana. Paris è nominato direttore stabile del complesso del G.U.N.M. Subito inizia un serrato confronto di idee sulle prospettive da seguire. Titone "tira" decisamente verso la creazione di un nuovo Festival, a Palermo, che possa bilanciare l'esperienza di Darmstadt e ancorare assai più a sud la proposta di "nuova musica". In questa direzione si pone in conflitto diretto con il suo maestro, Rognoni, che non guarda di buon occhio le cosiddette avanguardie post-weberniane:

[...] l'interesse di Darmstadt verso la Nuova Musica italiana era permeato di *razzismo mitteleuropeo* e il suo sguardo giungeva sino alla linea gotica partendo dall'alto: a parte Bussotti ed Evangelisti in giù non c'era altro [...] Rognoni comprendeva benissimo le nostre esigenze di autonomia culturale, ma riteneva molto pericolose le tendenze della nuova generazione [...] il dissidio sfociò in aperta rottura. Con un altro professore mi sarebbe costata la carriera universitaria. Ma Rognoni diede prova ancora una volta di grande signorilità e intelligenza e non mi negò mai la sua stima sul piano accademico.<sup>10</sup>

A Titone si aggiunge presto il barone Francesco Agnello, che sarebbe diventato una delle personalità più rilevanti nell'organizzazione della musica, in Sicilia, e poi in Italia e in Europa. Si discute anche di risorse, all'inizio assai modeste, e di relazioni istituzionali. Ma tutto cambia pochi mesi dopo, con l'avvio della *Prima Settimana*, dal 13 al 19 maggio 1960; le responsabilità gestionali sono così distribuite: Titone è Presidente, Paris assume la direzione artistica (la manterrà fino alla *Quinta Settimana*, penultima, nel 1965), Francesco Agnello assume la segreteria. Oltre il G.U.N.M., che realizza direttamente il

9. CARAPEZZA 1980, p. 55.

10. Nino Titone, cit. in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 11 (corsivo mio).



programma, gli enti sostenitori sono: l'Azienda Autonoma di Turismo per Palermo e Monreale, la Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC); si aggiunge la collaborazione dell'Ente Autonomo Teatro Massimo, che ospita due concerti sinfonici.<sup>11</sup> Paris dirige uno dei due concerti con complesso orchestrale,<sup>12</sup> proponendo diverse opere in prima assoluta: le *Concentrazioni espressive* del polacco Zbigniew Wiszniewski<sup>13</sup> sancirono una sorta di felice gemellaggio con il Festival Internazionale di Musica Contemporanea "Autunno di Varsavia", fondato pochi anni prima, nel 1956, e rimasto per lungo tempo il programma di musica contemporanea più prestigioso dell'allora "blocco socialista". Quindi, dirige la prima di *Ideogrammi n. 1* per sedici esecutori di Aldo Clementi,<sup>14</sup> delle cui opere, tra Palermo, Venezia e Roma, Paris sarà il principale artefice, nel decennio. Nello stesso concerto è presentato anche ... *un iter segnato* di Domenico Guaccero, per doppio quintetto (fiati e archi), la cui esecuzione lascia profondamente deluso e amareggiato lo stesso autore, innescando un conflitto profondo tra "Daniele e Domenico", le cui conseguenze si faranno sentire anche negli anni successivi.<sup>15</sup> L'opera segnava il superamento definitivo dei moduli linguistici post-weberniani, introduceva inconsueti modi di attacco del suono e grafie innovative e implicava altresì una estesa mobilità degli esecutori, in scena:

[...] con *Un iter segnato* non solo [Guaccero] abbandonava qualsiasi tipo di serializzazione, ma introduceva elementi "impuri", inusitati (forse con la sola clamorosa eccezione di Bussotti) nella musica italiana di quel periodo e che solo anni dopo sarebbero divenuti di uso corrente. [...] L'evento più notevole di tutta la composizione si trova a battura 129 e seguenti: sei dei dieci esecutori, che all'inizio dovevano essere concentrati

11. Per la presentazione e descrizione dei programmi, interpreti ed enti che hanno caratterizzato le *Settimane palermitane* mi sono avvalso del fascicolo *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, "Cronache Musicali", VI/19, Associazione Siciliana Amici della Musica, Palermo novembre 1980; inoltre, ho confrontato le informazioni ivi contenute con quanto indicato e "perfezionato" in TESSITORE 2003 (a cura di): il fascicolo suddetto ripubblicava i programmi delle sei edizioni dai testi pubblicati allora, successivamente divenuti introvabili; Flotiana Tessitore ha individuato non poche variazioni occorse nella effettiva azione performativa, rispetto ai programmi annunciati, per rinunce, ritiri, sostituzioni di opere e altri motivi.
12. L'altro fu diretto da Andrzej Markowski, altro prestigioso musicista polacco, testimone dell'asse Palermo-Varsavia, o Polonia/Italia, che ebbe una sua certa solidità nel corso del decennio.
13. Compositore polacco, Leopoli-Lvov, 22 marzo 1922.
14. Compositore italiano, Catania, 25 maggio 1925.
15. Le testimonianze più significative intorno al conflitto "Daniele-Domenico", a proposito della insoddisfacente esecuzione di ... *un iter segnato*, sono nel contributo critico di Tonin Tarnaku, in questo volume: *Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle "Settimane Internazionali Nuova Musica" di Palermo attraverso l'Epistolario Titone*.

nel minore spazio possibile, si alzano dai loro posti e vanno a sedersi più lontano. Durante ed immediatamente dopo questa azione la musica assume movenze jazzistiche, dapprima percepibili in particolarità strumentali, come i glissando del clarinetto e del trombone [...]; successivamente, a spostamento ultimato, molto più evidenti [...]. In *Un iter segnato* sono presenti tutti gli elementi (escluso il grafismo) che saranno in seguito costitutivi della musica di Guaccero: lo sperimentalismo, il plurilinguismo, lo spazio, il gestualismo. Questi elementi "impuri" porteranno al teatro vero e proprio, che ha assunto molta importanza nella produzione dalla prima metà degli anni '60 in poi.<sup>16</sup>

Proprio perché ... *un iter segnato* sembrò caricarsi di un carattere quasi fondativo, nella scrittura e nella psicologia dell'autore, si comprende pienamente il suo malessere, anche se nella critica non pare emergere una grande eco della percepita defaillance. Tuttavia, è necessario tener presente che le condizioni di lavoro presso il festival palermitano, soprattutto nelle prime edizioni, e in altri programmi simili, non erano sempre favorevoli: la scarsità di risorse e frequenti difficoltà organizzative potevano determinare una drastica contrazione dei tempi di lettura e di prova, e indurre a una concertazione più "sbrigativa" di quanto fosse effettivamente necessario.

Nella *Prima Settimana*, oltre i concerti, si segnala una *lecture* di Heinz-Klaus Metzger, musicologo già messosi in vista a Darmstadt, "sulle conquiste musicali dei continuatori di Schönberg e Webern"<sup>17</sup> e un programma di audizioni di musiche elettroniche, guidato da Nino Titone.<sup>18</sup>

All'inizio dell'anno successivo, nel gennaio 1961, Paris viene nominato vice-segretario nazionale per la sezione Direttori, nel Sindacato Nazionale Musicisti, di cui è rieletto presidente Petrassi, durante il suo III Congresso nazionale.

La *Seconda Settimana* (21-28 maggio 1961) segna una crescente fiducia degli assetti istituzionali locali nei confronti del neonato progetto: oltre il nuovo impegno dell'Assessorato Turismo e Spettacolo della Regione Siciliana, si registra una consistente espansione di mezzi produttivi con la partecipazione delle due orchestre palermitane, quella del Teatro Massimo e, soprattutto, l'Orchestra Sinfonica Siciliana. Il barone Francesco Agnello, nel frattempo, era stato nominato presidente del G.U.N.M., attribuendo a tutta la pro-

16. GERACI 1984, p. 39 e 40.

17. Rilevo il tema della conferenza tenuta da Heinz-Klaus Metzger, non altrimenti individuato, in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 15.

18. Tra queste, fu possibile ascoltare *Incontri di fasce sonore* di Franco Evangelisti, *Thema-Omaggio a Joyce* di Luciano Berio, *Studie I e Studie II* di Karlheinz Stockhausen, *Artikulation* di György Ligeti, e una prima di Bruno Maderna, *Dimensioni II*; rilevo i titoli in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 15, n. 35. Il programma originario, in effetti, prevedeva titoli non pienamente concordanti, cancellati o sostituiti nel corso dell'audizione.

grammazione un impulso particolarmente intenso. Si registra anche un maggiore afflusso di cronisti e critici, anche europei, a testimonianza di come la prima edizione avesse subito suscitato un interesse esteso, che travalicava ampiamente l'area insulare e nazionale. Paris dirige ben tre concerti, su sette, con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, ed è l'interprete più attivo in tutto il programma. Presenta numerose opere nuove, tra queste: *Disegni* di Niccolò Castiglioni,<sup>19</sup> *Frammenti 1* di Vittorio Fellegara,<sup>20</sup> *Composizione 5* (*¡no han muerto!*) di Egisto Macchi, *Paradigmi* di Turi Belfiore,<sup>21</sup> *Episodi concertanti* di Mauro Bortolotti, *Doubles* di Franco Donatoni,<sup>22</sup> il *Recitativo* di Nino Titone, *Fluxus* op. 7 di Girolamo Arrigo<sup>23</sup>, *Radial* op. 9 di Luis de Pablo,<sup>24</sup> la cui presenza può essere anche intesa come effetto probabile di una escursione madrilena realizzata da Paris e Macchi nei mesi precedenti. Paris, inoltre, propone diverse opere in prima italiana: *Ordini*<sup>25</sup> di Franco Evangelisti, il Concerto per flauto e orchestra di Petrassi, con Gazzelloni solista, *l'Anaklasis* di Krzysztof Penderecki;<sup>26</sup> esegue anche *Nones* di Luciano Berio<sup>27</sup> e *Composizione n. 1* di Luigi Nono.<sup>28</sup> La critica è già molto vigile ed esigente. Mario Bortolotto commenta attentamente le opere proposte, dopo le recensioni "a caldo", proponendo alcune valutazioni comparative, soffermandosi a lungo sugli *Ordini* di Evangelisti, un'opera che avrebbe ulteriormente analizzato in seguito, nonché sull'azione di Paris come interprete:

Fra le riprese figuravano *Nones* di Luciano Berio e *Composizione n. 1* di Luigi Nono. L'opera di Berio, molto eseguita, deve il suo successo alla abilità con cui vengono manipolati materiali sonori di assoluto oltranzismo, abilità anch'essa discutibile invero, dato certo intervento di elementi spuri, quali ottave o accordi consonanti, in un linguaggio in cui l'essere *à la page* è l'esigenza essenziale, mai giustificata da motivi interiori, di fondo. All'opposto, la *Composizione* di Nono, lavoro risalente a dieci anni fa, ha tutti i segni dell'esordiente; tutt'altro che abile e astuto, e anzi bloccato a volte da un'inesperienza che sfiora il dilettantismo: e basti ricordare l'uso primitivo del pianoforte [...] La *Composi-*

19. Compositore italiano, Milano, 17 luglio 1932 – 7 settembre 1996.

20. Compositore italiano, Milano, 4 novembre 1927.

21. Compositore e didatta italiano, Palazzolo Acreide (Siracusa), 4 settembre 1917 – Palermo, 7 luglio 2004.

22. Compositore italiano, Verona, 9 giugno 1927 – Milano, 17 agosto 2000.

23. Compositore italiano, Palermo, 2 aprile del 1930.

24. Compositore spagnolo, Bilbao, 28 gennaio 1930.

25. *Ordini. Strutture variate per 16 esecutori*, forse la composizione più importante di Franco Evangelisti, realizzata nel 1955, fu dedicata a Paris con l'indicazione "Al caro amico Daniele Paris", e da questi presentata in prima esecuzione assoluta nel 1960, a Brema, con l'Orchestra della Radio.

26. Compositore polacco, Dębica, 23 novembre 1933.

27. Compositore italiano, Oneglia (Imperia), 24 ottobre 1925 – Roma, 27 maggio 2003.

28. Compositore italiano, Venezia, 29 gennaio 1924 – 8 maggio 1990.

zione n. 5 di Egisto Macchi è un lavoro vigoroso e sincero, e segna un sensibile approfondimento sulla composizione precedente: la scrittura si è fatta più decisa e serrata, l'abbandono all'effetto sonoro meno vistoso. [...] Gli *Ordini* di Franco Evangelisti stanno a un livello che nessuna novità aveva in questo festival raggiunto. Sono un pezzo magistrale, dove non si sa che più ammirare, se non l'intrepida progressione espressiva verso traguardi sempre trascendentisi, o il cristallino nitore della scrittura. La violenza intransigente mai cede a velleità quantitative, di grosso rumore: ma ama misurarsi nella precisione, nella pulizia del divertimento cinese. Abbandonata la concezione panseriale, l'opera procede secondo diversi sistemi dinamici interrelazionali, che l'autore denomina appunto ordini. Vi ritroviamo due elementi basilari del suo stile: l'acutissimo senso del silenzio, che isola le singole strutture aprendole insieme alle sopravvenienti; e la tendenza alla deformazione del suono, che dimostra qual conoscenza della strumentazione possieda il compositore. [...] Amiamo insistere sulla funzione del silenzio nella concezione di Evangelisti: misurati psicologicamente dal direttore, tali suoi *blancs* sono un esempio particolarmente dimostrativo di controllo applicato all'aleatorietà. [...] Nei vari lavori, gli interpreti si sono fatti generalmente ben valere. Di Daniele Paris, animatore della Settimana, possiamo dire che, per quanto riguarda la musica della sua e nostra generazione, egli non ha oggi rivali. È stato ammirevole anche nel *Concerto* di Petrassi, ove ha trionfato Gazzelloni, per cui non vi sono più elogi. Il batterista Torrebruno appartiene a quegli interpreti cui la nuova musica affida le sue ragioni.<sup>29</sup>

Un concerto particolarmente interessante della *Seconda Settimana* fu affidato al pianista David Tudor che eseguì due *Klavierstück* (VIII e VII) di Karlheinz Stockhausen;<sup>30</sup> nella stessa serata il percussionista Christoph Caskel, lo stesso esecutore che aveva presentato l'opera a Darmstadt nel 1959, eseguì *Zyklus*, tra le composizioni aleatorie più rappresentative nella produzione del maestro tedesco. Stockhausen tenne pure una conferenza, con argomento "Invention et découverte", presso la Sala Scarlatti del Conservatorio di musica palermitano.

Un mese prima di avviare la *Terza Settimana* palermitana Paris conferma il suo "radicamento" siciliano chiudendo, con il giovane violinista argentino Alberto Lysy e l'Orchestra Sinfonica Siciliana, *l'Estate musicale* di Taormina, nel teatro greco-romano della città (1 settembre 1962), accompagnato da una sottile aura da "enfant terrible":

L'onore della conclusione della manifestazione è toccato all'orchestra diretta da Daniele Paris e al violinista Alberto Lysy. I protagonisti della serata dunque sono stati due gio-

29. BORTOLOTTI 1961. I rapporti tra Bortolotto e Berio sono stati marcati da tratti di forte contrasto: la sua valutazione delle opere di Berio, proposta in *Fase seconda* (1969), suscitò un'aspra risposta da parte del compositore. Si possono vedere l'opinione di quest'ultimo e la replica di Bortolotto ripubblicate in una recente edizione del carteggio tra Berio e Fedele d'Amico (2002).

30. Compositore tedesco, Ködrath (Köln), 22 agosto 1928 – Kürten, 5 dicembre 2007.

vani musicisti, il secondo addirittura giovanissimo. Il nome di Daniele Paris ricorre da parecchi anni a questa parte nei cartelloni dei maggiori festivals di musica contemporanea: specialmente a Venezia e a Palermo. Di questa musica insieme a Maderna e a Berio egli è uno dei qualificati esponenti; e se essa non suscita grandi entusiasmi, non può negarsi ai suoi paladini una dose di spirito polemico che li fa a noi molto simpatici proprio perché sottoposti alle ire dei puristi, i quali non sanno discernere, pur nella congerie di inutili e sgradevoli composizioni, quanta carica vitale è nella ricerca sperimentale di nuove forme espressive per una delle maggiori arti che intende trovare la via del rinnovamento.<sup>31</sup>

Anche la *Terza Settimana* (1-8 ottobre 1962) vede un'azione preminente di Daniele Paris, impegnato in quattro programmi su sette. Con l'Orchestra Sinfonica Siciliana presenta *Memoria* di Sylvano Bussotti<sup>32</sup> per voci e orchestra (su testi di Aldo Braibanti, Paolo Emilio Carapezza e Pier Paolo Pasolini): fu la prima opera di una certa ampiezza del compositore fiorentino a essere eseguita, con lo stesso autore in veste di recitante. Insieme con altre numerose prime (tra queste: *Discordia concors* del siracusano Turi Belfiore, *Successioni* del giapponese Shinichi Matsushita,<sup>33</sup> *Puppenspiel. Studi per una musica di scena* di Franco Donatoni e il *Frammento* op. 1 di un giovanissimo Salvatore Sciarrino,<sup>34</sup> appena quindicenne), Paris diresse la prima italiana di *Sul ponte di Hiroshima. Canti di vita e d'amore*, di Luigi Nono, e la *Prima Sinfonia "1959"* di Henryk Górecki,<sup>35</sup> oggi compositore "di culto" – grazie all'enorme e improvviso successo discografico della sua *Terza Sinfonia* – ma allora giovane esponente della pattuglia di compositori polacchi presenti a Palermo. Paris, inoltre, diresse la prima italiana di *Atlas Eclipticalis* di John Cage,<sup>36</sup> che in seguito riprese a Roma, per *Nuova Consonanza* (1969). L'opera di Cage fu una delle più sorprendenti tra quelle ascoltate, commentata dai numerosi critici presenti con accenti diversi ma concordemente ostili o sospettosi:

Ogni giorno, declinando il sole dietro Monte Cuccio, usciamo dall'albergo per una boccata d'aria. Ci aspetta l'ora della quotidiana razione di nuove musiche distillate dal Gruppo universitario palermitano, l'ora del sacrificio per cui si richiedono sensi leggeri e mente sgombra da preconcetti [...] Di John Cage figurava in programma l'*Atlas Eclipticalis*, lavoro aperto agli imprevedibili procedimenti del caso. Dunque lavoro aleatorio per cui la quarantina di esecutori tengono sul leggito la carta bianca, appena segnata qua e là da qualche sparso segno indicativo, mentre il direttore d'orchestra si comporta con

31. DANZUSO 1962.

32. Compositore italiano, Firenze, 1 ottobre 1931.

33. Compositore giapponese, Osaka, 14 novembre 1921 – 23 maggio 2001.

34. Compositore italiano, Palermo, 4 aprile 1947.

35. Compositore polacco, Czernica, Katowice, 6 dicembre 1933.

36. Compositore americano, Los Angeles, 5 settembre 1912 – New York, 12 agosto 1992.

la mimica d'un automa anchilosato, o meglio, con la tecnica regolatrice di un vigile urbano in funzione di semaforo. Risultato, un allegro pandemonio in orchestra, dove tutti fanno come gli frulla e subito la filosofia estetica ne trae le più importanti conclusioni.<sup>37</sup>

È difficile dire se sia stata qui fondata, o raccolta da altra fonte, una delle metafore meno generose intorno all'azione del direttore d'orchestra; tuttavia, soprattutto nel finale, la descrizione riesce a evocare efficacemente il sorriso enigmatico di Cage, che, invece, appare sotto ben altra specie agli occhi e orecchie di un altro cronista:

Come uno sprezzante ghigno si è spalancato, infine, il pezzo per orchestra di John Cage *Atlas Eclipticalis*. L'orchestra sottovoce ciangotta "ad libitum" quel che gli pare e ora riporta gli echi d'una cagnara goliardica (fischietti, trombettine, schiamazzi), ora quelli di una spensierata accordatura di strumenti, intestarditi in una sorta di "antimusica". La cosa sarebbe anche divertente se non celasse l'insidia di un finale colpo di grazia inflitto alla musica in nome di una provocatoria insolenza.<sup>38</sup>

E le stesse istanze libertarie – che pure costituiscono un fondamento dell'invenzione cageana e rappresentano un tratto forte della percezione che si ha, oggi, del compositore americano – sono valutate con ben altra prospettiva:

Dell'americano John Cage ("*Atlas Eclipticalis*") non sappiamo più cosa dire. La sua estetica (che si può considerare avveniristica solo perché se ne frega totalmente di qualsiasi cosa che puzzi alla lontana di uomo, di vita, di comunicazione) è un inno alla presa in giro, alla asocialità, alla antidemocrazia, e rientra totalmente nella categoria che abbiamo avuto modo di denunciare più volte nel corso della "Settimana". Molto bene i giovani interpreti: dal violinista Salvatore Cicero, dal chitarrista Bruno Battisti D'Amario, al solito Daniele Paris, che ha il pregio di presentare con facilità sbalorditiva partiture che, ci si creda, sono tutt'altro che semplici.<sup>39</sup>

Più acutamente, Mario Bortolotto coglie i tratti salienti della musica di Cage nella sua capacità di fascinazione immediata, e nella energia strutturante interna ai materiali scelti, che acquistano forma sensibile esclusivamente nel corso dell'azione musicale:

L'ultimo lavoro di Cage non è passibile di definizione univoca. Esso è anzitutto una musica incantevole. Ma segna anche il riaffiorare di una sonorità impressionista condotta ad estremi di paurosa veggenza. È la conclusione della speculazione aleatoria: una musica abbandonata integralmente alle implicazioni del materiale: ma è pure la sublima-

37. ABBIATI 1962.

38. VALENTE 1962/b.

39. ZACCARO 1962/c. Su Salvatore Cicero, splendido interprete del repertorio classico e della "nuova musica", ricordato nella citata recensione di Gianfranco Zaccaro, cfr. *Salvatore Cicero violinista* 2006.

zione del calcolo intellettuale e del ritrovamento grafico [...] Non si possono a Cage applicare categorie prefabbricate.<sup>40</sup>

Tra le manifestazioni culturali della *Terza Settimana* si annovera una conferenza di Luigi Nono, al Conservatorio, sul tema "Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale", nella quale il compositore veneziano, presentando alcuni capisaldi di un'estetica e di un'etica possibili nel mondo contemporaneo, sostenne – così il cronista riporta le sue le parole – "che gli imperativi estetici, quali che siano, non possono essere sottratti agli imperativi morali", ammonendo, inoltre, "che un teatro musicale nuovo non può consistere soltanto in un aggiornamento di mezzi tecnici ma deve nascere da un rinnovato impegno ideologico".<sup>41</sup>

Il furore creativo palermitano mette in campo un'altra esperienza utopica e visionaria, ideata e animata da Paolo Emilio Carapezza, Gaetano Testa e Nino Titone: una rivista "parlata", *Collage*, che "esce" in sei numeri, tra gennaio e ottobre 1962, tutti proposti "in voce" e "in dialogo orale/aurale", prima di assumere una veste più consueta, edita a stampa (dicembre 1963).<sup>42</sup> La versione "parlata" prevista nella *Terza Settimana*, preceduta da una conferenza di Carapezza sul tema "La costituzione della nuova musica", si tenne al Conservatorio (Sala Scarlatti, 7 ottobre 1962). Era annunciata la partecipazione di Francesco Agnello, Mario Bortolotto, Luigi Nono, Roberto Pagano, in dialogo tra loro e coordinati da Roman Vlad, ed era programmata l'esecuzione – pienamente compresa nell'indice della rivista "parlata" – di alcuni brani diretti da Paris. Ma qualcosa andò storto: una delle opere eseguite – la *Visibile music* di Dieter Schnebel, cui si attribuì un futile assetto "neo dada" e apparve totalmente insulsa – suscitò una fortissima irritazione alle orecchie di Luigi Nono, che pensò bene di abbandonare i suoi colleghi dialoganti, lasciandoli nel più scomodo imbarazzo, risolto soltanto dalla disponibilità di Vlad e Bortolotto a continuare il dialogo, comunque.<sup>43</sup> Il cronista, puntualmente, ricorda anche gli altri contributi "parlati" – emersi spontaneamente e non annunciati nel programma – di coloro che a Palermo stavano mettendo profonde radici:

40. BORTOLOTTI 1962; cit. in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 26.

41. VALENTE 1962/a.

42. Cfr. TESSITORE 2003 (a cura di), pp. 20 e 21.

43. Carapezza ha ricordato così queste vicende: "La prima volta che si fece "Collage" parlato – due anni fa – eravamo poche decine di persone, in una saletta della libreria Flaccovio di via Maqueda; l'ultima volta invece (era il sesto numero) s'era quasi in mille, nella Sala Scarlatti del Conservatorio: e si concluse scandalosamente la Terza Settimana Internazionale Nuova Musica" (Paolo Emilio Carapezza [1964], cit. in TESSITORE 2003 [a cura di], p. 227).

Per la cronaca, ci preme ricordare gli interventi di Nello Ponente che, con molta opportunità, ha impedito lo scialo di termini, presi in prestito dalla critica d'arte, non pertinenti e usati allo scopo di far magnifico colpo; di Franco Evangelisti, che ha rilevato l'inutilità e la vecchiezza degli atteggiamenti "neo dada"; di Egisto Macchi, infine, che ha riaffermato il suo impegno di musicista attivo e cosciente.<sup>44</sup>

La *Quarta Settimana* (2-9 ottobre 1963) attrasse ancora nuovi enti e attori istituzionali, a testimonianza della crescita del consenso e dell'interesse intorno al programma palermitano: agli altri enti già coinvolti si aggiunse l'Assessorato Turismo, Comunicazioni e dei Trasporti della Regione; inoltre, fu avviata una preziosa collaborazione con il Goethe Institut di Palermo, la RAI e gli editori Feltrinelli e Flaccovio. E si aprì impetuosamente a interessi letterari e teatrali, accogliendo il *Primo Incontro degli scrittori del Gruppo '63*, i cui protagonisti avrebbero contribuito, su strade e con esperienze diverse, a informare profondamente la cultura, l'arte e i modi della comunicazione nel nostro Paese, durante gli anni e decenni successivi. Quell'anno, quella presenza accentuò ulteriormente la vocazione trans-disciplinare delle *Settimane*, cifra profetica del fare palermitano di allora: un fitto programma di conferenze "sui problemi e le tendenze dell'arte di oggi", divise per aree disciplinari, con la partecipazione di personalità di primo piano,<sup>45</sup> fu offerto agli appassionati della nuova musica e alla città. A questo si aggiunsero due densissimi appuntamenti di azioni teatrali, con testi dei narratori e poeti appena associatisi nel *Gruppo '63*. E non si pensi che queste operazioni fossero una sorta di appendice marginale, accessoria, perché invece, pur non essendo ammessi alle riservatissime sedute seminariali del Gruppo, il pubblico e la critica – la stessa che frequenta i concerti – assistono alle performance pubbliche, e le opinioni espresse mostrano la medesima severità con cui sono commentate le musiche, probabilmente accentuata dall'animosità rilevabile in certe opzioni relazionali messe in atto da alcuni protagonisti del Gruppo '63:

Anche noi riteniamo chiuso l'incidente con gli scrittori che la stampa palermitana ha ieri denunciato con la giusta, e perfettamente condivisibile, severità. C'era stato, ieri mattina, un assurdo allontanamento di noi giornalisti dalle riunioni degli scrittori del "Gruppo '63". [...] Funga da prova la serata di ieri [3 ottobre 1963]: dove in un marasma in cui aleggiavano incompresse e irritate, le figure di Beckett e di Jonesco, sono

44. ZACCARO 1962/d.

45. Questo fu il nutritissimo programma disposto, tra giovedì 3 e martedì 8 ottobre, nelle diverse aree e con i contributi previsti: pittura (Gillo Dorfles, Achille Perilli, Nello Ponente), teatro (Giuseppe Bertolucci, Luigi Gozzi, Vito Pandolfi), teatro musicale (Mauricio Kagel, Egisto Macchi, Heinz-Klaus Metzger), poesia (Luciano Anceschi, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti), narrativa (Renato Barilli, Angelo Guglielmi, Francesco Leonetti), musica (Mario Bortolotto, Fedele d'Amico, Roman Vlad).

emersi nomi che hanno dimostrato di poter fare a meno della qualifica di cafoni. Ci riferiamo, in particolare a Elio Pagliarini (capace, anche in questo pezzo dal titolo "lezione di fisica", di tenere a fuoco fisso una costante emotiva [...]); a Germano Lombardi (che si esibisce, nel suo "Quartetto su un motivo padovano" in un finissimo contrappunto che, almeno, conosce se stesso) e ad Edoardo Sanguineti che, ancora una volta, ha posto in termini tragici (e linguisticamente assai precisi: stante il loro assunto), il dualismo in-fruibile di atteggiamenti reali e atteggiamenti di provenienza incontrollabile [...].<sup>46</sup>

E lo stesso aggregarsi degli scrittori e poeti "d'avanguardia" non parve agli osservatori così coerente, solidale e compatto, pur se si riconobbe il coraggio di aver scelto la via del confronto in gruppo, per individuare e sperimentare strade nuove della scrittura e della fruizione. Dalla percezione degli osservatori emerge anche come certe posizioni espresse fossero piuttosto oscure e incerte, ma questo non avrebbe precluso affatto gli sviluppi che sarebbero arrivati successivamente, in maniera assai più consapevole e matura:

Sarà bene dirlo subito, per evitare equivoci e non generare confusioni, questo incontro siciliano degli "Scrittori del Gruppo '63", [...], né tutti coloro che vi partecipano possono essere, a nostro avviso, accomunati in un'unica definizione. [...] Per la prima volta, infatti, un gruppo di scrittori e di critici si riuniscono, diciamo così, in un "seminario" in un confronto spregiudicato ma rigoroso, per confrontare le reciproche esperienze e per creare un terreno d'incontro che non sia quello tradizionale dell'industria culturale o della pratica salottiera. [...] Il "Gruppo '63" tiene le proprie riunioni in un albergo di Bagheria, a non molti chilometri da Palermo. Il metodo di lavoro è estremamente semplice. Gli scrittori presenti leggono brani inediti di lavori già compiuti e pronti per la stampa o di opere ancora in elaborazione, segue ad ogni singola lettura, una discussione, più o meno breve a secondo dell'interesse e dei problemi suscitati, dalla quale gli autori e critici traggono i motivi per una verifica delle rispettive posizioni [...]. A Palermo, nella Sala Scarlatti, le conferenze pubbliche per un numero maggiore di ascoltatori, seguite da dibattiti. Il dibattito pubblico sulla narrativa è ancora in corso mentre trasmettiamo, quello sulla poesia si è svolto ieri, con l'aggiunta di un'appendice polemica fra Alberto Moravia e i relatori, sostenendo Moravia la impossibilità per la letteratura di affrontare le "sperimentazioni" della musica e della pittura, per la sua natura diversa, che, e ciò non è stato molto chiaro, la mette in una sorta di condizione di "primato vincolante" [...].<sup>47</sup>

Il cartellone fu ancora una volta marcato dall'azione di Paris che diresse quattro programmi su sette. Il concerto inaugurale<sup>48</sup> (2 ottobre 1963), con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, vide la prima italiana di *Atmosphères* (1960-61) di György Ligeti,<sup>49</sup> la prima assoluta di *Random or not random*, una composi-

46. ZACCARO 1963/c.

47. BUTTITA 1963.

48. Paris diresse i concerti inaugurali delle prime quattro *Settimane*.

49. Compositore ungherese, Tárnáveni, 28 maggio 1923 - Vienna, 12 giugno 2006.

zione di Franco Evangelisti che l'anno precedente la stessa orchestra aveva clamorosamente rifiutato di eseguire, nonché le prime di *Informel 3* di Aldo Clementi, *Schwingungen* di Roland Kayn e *Anthèse* di Mauricio Kagel,<sup>50</sup> scena per attore (Alfred Feussner), suoni elettronici e pubblico, opera assai singolare:

Nata come brano elettronico, *Anthèse*, "scena per attore, suoni elettronici e pubblico" è stata utilizzata dal suo autore come sfondo ad una di quelle scene mimiche che mirano ad assicurarsi l'inevitabile compartecipazione del pubblico. In questo caso, il senso dell'azione mimica sembrerebbe trasparente, tanto da decidersi a scriverlo (pur paventando di essere accusati di non aver capito un bel nulla!); un attore gioca con i meccanismi di tutto un bazar di fonografi, apparecchi radio e televisioni in decomposizione, ma proprio quando veri e propri circuiti vengono stabiliti ecco che suono e luce cominciano a dissolversi. Come dicevamo, Kagel ha fatto sicuro assegnamento sulle intemperanze del pubblico: ma chissà per quanto tempo gli spettatori continueranno a cadere nelle sue trappole? Questa però non è certamente una domanda tale da porre in imbarazzo il simpatico illusionista. Tanto più che quando il pubblico avrà imparato a tacere, non ci sarà più bisogno di azioni, mimiche e tutti saremo finalmente in grado di apprezzare la musica elettronica! Daniele Paris si è mantenuto all'altezza della sua invidiabile fama specialistica. Dal podio i suoi gesti hanno rincorso suoni e suscitato silenzi, mentre la straordinaria personalità dell'interprete rendeva logico, possibile ciò che spesso era nato da una specie di coraggiosa sfida dell'uomo alla meccanica convenzionale. Obiettivo in Ligeti, duttile e vigiliissimo in Evangelisti, suggestivo in Clementi, il direttore ha tratto eccezionale partito dai più propizi effetti delle *Schwingungen* di Kayn ed ha convinto del suo merito anche quanti non erano disposti a giurare sui nuovi vangeli.<sup>51</sup>

Sembra consolidarsi, invece, e proprio a Palermo, una percezione favorevole della scrittura, e anche della maturazione, di Evangelisti e Clementi, soprattutto da parte dei critici che non hanno in grande simpatia irruzioni gestuali, incertezze formali e costruzioni "sconnesse":

Enorme, invece, la realtà artistica ancora una volta dimostrata da Franco Evangelisti e da Aldo Clementi. Molto giustamente il primo, nella breve prefazione al suo "Random or not random" (prima assoluta), invita l'attenzione del fruitore ad accentrarsi sul mero ascolto. [...] è doveroso riconoscere [...], a ogni battuta delle sue composizioni, uno sforzo formativo teso verso la conquista di spazi, relazioni e singolarità sonore che non è sufficiente definire "nuove", ma che occorre inquadrare in un contesto etico di ricerca sempre conseguente con se stesso [...] Sullo stesso piano di partenza estetica è *Informel 3* (prima assoluta) di Clementi, che ben si appaia, in quanto a serietà formativa, al compositore romano.<sup>52</sup>

50. Compositore argentino (Buenos Aires, 24 dicembre 1931 - Colonia, 18 settembre 2008), trasferitosi definitivamente in Germania nel 1957

51. PAGANO 1963. Ringrazio Nino Titone per la segnalazione del commento di Roberto Pagano.

52. ZACCARO 1963/b.

Successivamente, in prima italiana, Paris propone *Varianti* per violino e orchestra (1957) di Luigi Nono e i *Tempi concertanti* (1959) di Berio; quindi presenta *Movement for Orchestra* di Cornelius Cardew,<sup>53</sup> e *Torso* di Sylvano Bussotti, considerata opera magistrale del compositore fiorentino,<sup>54</sup> che suscitò reazioni perplesse e alcuni caustici giudizi:

Ma si accresce il passivo con *Torso* di Sylvano Bussotti. Qui, salvo qualche rarissimo sprazzo, siamo in pieno clima di neo-decadentismo, di neo-dilettantismo [...]. Il titolo "Torso" significa che il lavoro [...] è tuttora incompiuto. Come un torso non ha testa e non ha piedi. Perciò non cammina, e perciò le parole vengono sminuzzate addirittura in consonanti e vocali prive di senso. Il pubblico ha applaudito la musica di Berio [...], disapprovando Bussotti [...]. Ha diretto Daniele Paris, che è anche il direttore artistico della "Settimana". Sopraffatto da prove e concerti, in questi giorni ci è sfuggito di mano. Ma non rinunzieremo a fare insieme con lui gli ultimi conti "palermitani". Oltretutto cresce il sospetto che in realtà egli non sia l'interprete, ma proprio l'autore delle novità che gli danno da dirigere.<sup>55</sup>

Uno dei processi più frequentati nella "nuova musica", vale a dire la de-costruzione e de-semantizzazione dei versi cantati, in parte ereditato dalle prime esperienze di scrittura su nastro magnetico, viene stroncato senza appello. Più favorevole l'opinione di Gioacchino Lanza Tomasi, che, invece, rileva una maggiore sicurezza dell'autore nella definizione delle parti vocali e una certa grazia nella scrittura musicale:

Fra i pregi stilistici va annoverata la scrittura vocale, scoglio costante della nuova musica, risolta qua con ogni sorta di effetti estranei al canto [...] Fra i momenti più pregevoli, il breve intermezzo strumentale alla fine della prima parte, in cui l'autore sa mantenere il senso delle proporzioni, veramente lucido nella sua articolazione timbrica [...].<sup>56</sup>

53. Compositore inglese, Winchcombe (Gloucestershire), 7 maggio 1936 - Londra, 14 dicembre 1981.

54. In effetti *Torso* era stata eseguita parzialmente qualche anno prima, nel 1960, a Parigi, sotto la direzione di Pierre Boulez. L'esecuzione palermitana costituisce, quindi, la prima proposta integrale dell'opera, dedicata allo stesso Paris, con altri, nella seguente indicazione: a Max Deutsch, a Mario Bortolotto, a Heinz-Klaus Metzger, a Daniele Paris, a Dieter Schnebel, a Henri Pousseur, a Romano Amidei.

55. VALENTE 1963. L'ipotesi del cronista può apparire azzardata, ma non si può escludere che, di fronte a situazioni di difficile risoluzione (prove insufficienti, grafie di interpretazione difficile, passaggi strumentali ardui o inusitati, ritardi nell'arrivo del materiale musicale, ecc.), il direttore si sia trovato costretto a "forzare" il segno, proponendo una sua propria incisiva mediazione tra il progetto autoriale e le abilità dei musicisti impegnati nell'azione performativa.

56. LANZA TOMASI 1963, cit. in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 35 e 36.

Il pubblico palermitano ebbe occasione di ascoltare ancora Karlheinz Stockhausen (Sala Scarlatti del Conservatorio, 8 ottobre 1963), che diresse il suo *Kontra-Punkte* (1952-53), nello stesso programma in cui Frederic Rzewski propose due *Klavierstück* (IX e XI), diversi da quelli eseguiti da Tudor due anni prima.

Mario Bortolotto provò ancora a proporre un bilancio, contraddittorio, pur con alcune conferme, le stesse, su Evangelisti e Clementi:

Venendo alla nuova musica, fin dalla prima serata vi furono sorprese spiacevoli. Chi conosce, ad esempio, le conturbanti *Apparitions* di Ligeti, stenterà a riconoscere le qualità dell'autore in queste superficiali, estenuate *Atmosphères*: un pezzo fiacco di una preziosità meramente auricolare. Del pari conosciamo, di Roland Kayn, opere più sobrie e più forti delle recenti *Schwingungen*. [...] Si comprende così come le due composizioni di Clementi e di Evangelisti brillassero della luce più lusinghiera: Clementi conclude, con questo terzo numero, la serie dei suoi *Informels*. Ma, ad onta di talune analogie esterne, come la presenza dell'harmonium a costituire una fascia di sfondo e di aggancio, questa nuova opera ha ben poco in comune con la precedente, e anzi, diremmo, con le sigle assai note di questo compositore [...] Le settantadue parti reali di questo contrappunto neo-fiammingo si assalgono a vicenda, si inghiottono in vortici reciproci [...] Evangelisti, invece, si depura e decanta sempre più. Ora la sua musica corteggia il silenzio: ma le sottili tracce cromatiche non evaporano mai nella facilità dell'evanescente, sono ferme e sicure come nel più controllato disegno.<sup>57</sup>

Dopo due anni di interruzione, la *Quinta Settimana* (1-6 settembre 1965) esprime il massimo impegno nella costruzione di relazioni e attraversamenti trans-disciplinari, secondo una cifra tipica dell'esperienza palermitana. In un unico "cartellone", accoglie:

- a) il "Secondo incontro degli scrittori del Gruppo '63: il romanzo sperimentale" (con, tra gli altri, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti);
- b) conferenze sulla pittura, la musica, il teatro di prosa e musicale;
- c) un recital di poesia con dibattito (testi, tra gli altri, di Giorgio Celli, Alfredo Giuliani, Lamberto Pignotti, Adriano Spatola);
- d) un ciclo di film sperimentali;
- e) una esposizione (*Revort 1*) di "Documenti d'arte oggettiva in Europa" (sessanta opere di pittura e scultura di tredici artisti);
- f) tre *pièces* teatrali di autori legati al Gruppo '63, con interpreti che sarebbero diventati maestri del teatro italiano - Leo De Berardinis e Carlo Quartucci, tra questi - e le musiche di Vittorio Gelmetti;

57. BORTOLOTTI 1963.

- g) quattro audizioni di musiche elettroniche (curate da Paolo Emilio Carapezza, con musiche di Luciano Berio, Giuseppe Chiari, Vittorio Galletti, Richard Maxfield, Henri Pousseur, Iannis Xenakis);
- h) due rappresentazioni di teatro musicale (*Anno Domini* di Macchi e *Selon Sade* di Bussotti);
- i) quattro concerti orchestrali, con sei prime assolute, una prima europea e sei prime italiane.

Probabilmente a causa della complessità insita in una macchina così assemblata, è annunciata per la prima volta una direzione organizzativa, affidata a Nino Natoli.

La musica sembra quasi sopraffatta dall'afflusso imponente di sollecitazioni e impulsi diversi che, evidentemente, si auspica risultino convergenti e reciprocamente stimolanti. Tuttavia, l'aspirazione alla integrazione dei diversi saperi e pratiche artistici non sembra essersi realizzata compiutamente. Intanto, le sezioni disciplinari sono decisamente definite e i direttori chiaramente indicati: tra gli altri, Paris dirige la sezione musica; la sezione letteratura è affidata a Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani; la pittura a Mario Diacono, Manfred de la Motte, Jasia Reichardt, Vittorio Rubiu e Cesare Vivaldi. Inoltre, l'addensarsi di proposte in soli sei giorni, e la forte connotazione degli ambiti delineati, finiscono per impedire quella circolazione di idee, fruizioni e persone che si sarebbe auspicato, quella integrazione o ibridazione di esperienze che sembrava essere esito spontaneo nell'evoluzione delle *Settimane*. Ancora, l'affollarsi di artisti carismatici, benché ancora giovani, di personalità esuberanti e giustamente determinate verso una propria affermazione personale, può aver indebolito le curiosità incrociate e le reciprocità auspiccate. Tuttavia, non mancarono alcuni avvenimenti inconsueti che alimentarono conflitti, dibattiti, commenti, valutazioni e interessi molteplici. La presenza di Paris, apparentemente ridimensionata rispetto alla quantità e diversità delle proposte, risulta invece ancora prevalente, con tre presenze su cinque manifestazioni musicali. Apre con la prima di *Anno Domini*, opera teatrale di Egisto Macchi, suo amico fratello, su libretto di Nino Titone, allestimento assai impegnativo, segnato da una gestazione lunga e faticosa:

*Anno Domini* di Egisto Macchi ha inaugurato ieri sera [1 settembre 1965] la "Quinta Settimana internazionale della Nuova Musica". E siccome di musica si tratta cominciamo col dire che la grande orchestra, le cinque tastiere, le sei parti percussive, i quattro cori a ventidue voci [...] forniscono nel complesso un risultato musicale positivamente apprezzabile [...]. Il mare sonoro – una partitura che dura oltre un'ora – è percorso da fremiti di estrema e modernissima ambiguità [...]. Questa musica con il suo libretto – dovuto ad Antonino Titone – da tre anni cerca la strada per giungere sul palcoscenico.

Le difficoltà musicali – il coro con ventidue parti, appunto – e registiche – si parla di grandi masse per costituire una sorta di sottofondo della azione scenica – non ne avevano finora reso possibile la rappresentazione. Finché quest'anno – come è stato spiegato dagli stessi autori nel corso di una conferenza stampa – non ci si decise a far giungere *Anno Domini* al pubblico sotto forma di un oratorio. E se ciò fosse stato fatto sarebbe stato meglio per tutti, soprattutto per Macchi. Il previsto oratorio si è invece arricchito per la strada di elementi scenici allusivi [...] con la conclusione che [...] ciò che era apprezzabile e in fondo comprensibile come puro fatto musicale è divenuto oscuro e velleitario.<sup>58</sup>

Qualche altro osservatore sembra rilevare certe debolezze e una sorta di eccessiva, e forse pretenziosa, complessità della scrittura:

Alla complicata partitura non mancano pagine di notevole efficacia: non volendo rinunciare a considerare *Anno Domini* un esempio di "teatro musicale", ci limitiamo a citare la suggestiva *Lamentatio III* e tutto il palpitante *Postludio*, individuando in questi brani l'incontro più felice tra musica e testo. Complessivamente buona l'esecuzione [...] Eccellente la prestazione dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, splendidamente diretta da Daniele Paris.<sup>59</sup>

L'opera, in ogni caso, conferma il costante e generoso impegno di Macchi – e anche del suo compagno di studi e avventure Domenico Guaccero – nella ricerca di una nuova via al teatro musicale, che sia "altro" rispetto alla tradizione del melodramma e riesca a rappresentare efficacemente l'esperienza del vivere contemporaneo.

Nel concerto conclusivo della *Quinta Settimana* (Teatro Biondo, 6 settembre 1965), Paris si trova a essere protagonista, ancora una volta, di un episodio assolutamente clamoroso: propone la prima italiana di *Punkte* di Stockhausen, presenta le prime assolute di *Thumòs* del compositore palermitano Girolamo Arrigo, della *Klaviatura* di Guaccero e, quindi, *Black and White* per 37 strumenti ad arco di Franco Donatoni. Quest'ultima opera, in origine, ha un assetto fortemente indeterminato e aperto, attribuendo agli esecutori ampia libertà di azione intorno a minime, ma molto numerose, indicazioni prescrittive:

*Black and White* non ha partitura: è una serie di fogli, uno per esecutore (37, appunto), ove si suddividono i modelli di comportamento (1874), l'antitesi di fondo essendo rappresentata dalla nota nera, indicante la durata minima, e dalla bianca, massima (3 secondi). Quanto nel *Quartetto* veniva scatenato dalla lettura dei giornali, viene qui determinato dal direttore. Una conta silenziosa dei numeri obbliga a una sosta sui numeri primi: le diverse modalità esecutive dipendono dalla determinazione di esso numero (in

58. DE' ROSSI 1965.

59. PAGANO 1965.

1, 3, 7 o 9). Altre regole stabiliscono il collegamento a partire dalle microstrutture oppure da successioni di esse.<sup>60</sup>

Con la sua scelta esecutiva Paris ne comprime drasticamente la prospettiva aleatoria, eseguendo la durata minima fra quelle possibili, limitata a un solo processo d'attacco (1 minuto e 55 secondi di musica): con questa opzione – peraltro prevista dall'autore e quindi pienamente lecita sul piano interpretativo – Paris trasforma un'esperienza musicale (l'esecuzione e l'ascolto di un'opera musicale) in una azione di mero teatro gestuale. La reazione dell'autore fu molto imbarazzata e irritata; probabilmente l'episodio indusse lo stesso Donatoni ad abbandonare qualsiasi suggestione aleatoria e indeterminatezza linguistica, e produsse il deteriorarsi del rapporto di amicizia e stima che pure, precedentemente, aveva unito i due musicisti. In effetti, Donatoni – ritenuto unanimemente uno dei massimi compositori italiani del secondo Novecento, nonché celebrato didatta, maestro di una schiera pressoché infinita di compositori – aveva già avuto una prima assoluta (*Puppenspiel*, 1961), da parte dello stesso Paris, nel corso della *Terza Settimana palermitana* (1962). Inoltre, lo stesso Donatoni aveva dedicato a Paris (e Aldo Clementi) la seconda versione di *Per orchestra* (1962), un complesso lavoro in cui un nutrito repertorio di precise e vincolanti istruzioni accompagna la scrittura musicale, caratterizzata da grafismi assai liberi e proposta, al contrario, come assolutamente orientativa, quasi un mero suggerimento performativo. *Per orchestra* fu presentato dallo stesso autore a Varsavia nel 1963. Anche questa composizione è una testimonianza di indeterminatezza e aleatorietà, dal momento che “[...] tanto più dettagliate sono le istruzioni e tanto più fedelmente ci si attiene ad esse, tanto più accuratamente imprevedibile diventa l'esito”.<sup>61</sup> Tra gli altri lavori a progetto e durata aleatorii, prima dell'incidente di *Black and white*, si pongono il *Quartetto IV (Zrcadlo)* del 1963, già citato, e *Asar* per dieci strumenti ad arco, composto nel 1964, ma eseguito soltanto tre anni dopo a Roma, nel 1967, da Claudio Scimone con *I Solisti Veneti*. Tuttavia, l'esperienza del *Black and white* palermitano deve essere stata devastante; lo stesso autore ebbe a definire la circostanza il “[...] 'giorno più nero' della sua vita, quando nel 1965, a Palermo, alla prima di *Black and White*, gli esecutori in pratica ne impedirono l'esecuzione”.<sup>62</sup> Piuttosto che a una resistenza dei professori d'orchestra, come

60. BORTOLOTTO 1968, pp. 247 e 248. Il Quartetto citato è il *Quartetto IV (Zrcadlo)*, proposto anch'esso a Palermo nel 1963: in questa opera le “istruzioni per l'uso” erano tratte dalla lettura delle pagine di un quotidiano del giorno, affiancate a un foglio suddiviso in 43 sezioni: ognuna contiene gli elementi da eseguire in relazione ai diversi parametri musicali.

61. MONTECCHI 1990, p. 92.

62. MONTECCHI 1990, p. 102.

la testimonianza citata potrebbe indurre a pensare, la responsabilità della scelta esecutiva va ascritta integralmente, con quel che ne consegue, al solo Paris.<sup>63</sup> Alcune reazioni della critica manifestarono un certo disorientamento e vistose difficoltà di valutazione:

“Black and white” di Franco Donatoni merita un discorso a parte, se non altro perché la sua esecuzione o meno minacciò nel corso delle prove di aprire una crisi gravissima tra orchestra e direttore, tra direttore ed autore: “Bianchi e neri” (si allude alle note della tastiera) continua il ciclo delle esperienze aleatorie del maestro veronese, già esplicitate nel “IV Quartetto”, eseguito nella precedente “Settimana”: cioè, la composizione si basa su microstrutture prefabbricate, da affidare agli strumenti, il cui procedere parallelo, il loro combinarsi cioè, dipende da una scelta casuale, da un evento extra-musicale, come i titoli di un giornale o una serie di numeri fissata a capocchia. Compiuta la scelta, l'andamento della composizione diventa determinato, soltanto in parte però, secondo 1.874 moduli di comportamenti: il risultato, amico lettore, è un discretissimo pigolare dell'orchestra d'archi, come un pre-sonno di passeri, tra i pini. Spinta dalle bizzarrie dell'alea l'immagine del musicista compare e sparisce piroettando nel “pianissimo” degli archi, per meno di tre minuti, da quella persona garbata e civilissima qual è (e anche musicista sul serio, quando non si lasci tentare dal demone della disperazione).<sup>64</sup>

In effetti, l'opera intendeva suscitare un'azione performativa “casuale”, affidata all'autodeterminazione estemporanea degli strumentisti; da parte dell'autore si ritenne altresì di poter “orientarne” gli esiti con la predisposizione di numerosissimi suggerimenti comportamentali; questi, tuttavia, per una certa prescrittività in essi implicata e per l'enorme inventario suggerito, potevano inescare, paradossalmente, un effetto opposto: confondere gli stessi strumentisti e deprimerne la reattività individuale e di gruppo. Messa di fronte a un'opera di ardua decodificazione – per la complessità del testo, pur subordinato a procedure di casualità – la critica si trovò, evidentemente, in affanno: anche la brevissima durata temporale dell'evento non favorì affatto una reazione più meditata; fu quasi inevitabile, perciò, attingere al solito repertorio di metafore deboli e usurate – ornitologiche, nel testo appena citato – che nulla spiegavano e, anzi, rischiavano di alimentare i peggiori luoghi comuni.

Altri testimoni rivelarono quanto l'approccio all'opera fosse stato oltremodo faticoso e incerto:

Nella seconda parte, dopo una lunga attesa, Daniele Paris annuncia che *Black and White* di Franco Donatoni non sarebbe stato eseguito che dietro insistenza dell'orchestra: sia

63. Sullo “scandalo” del *Black and White* palermitano durante la *Quinta Settimana*, cfr. la testimonianza fornita da Paolo Emilio Carapezza, in questo volume: *Palermo, maggio 1959 – dicembre 1968*.

64. DALLAMANO 1965.



lui che l'autore avrebbero preferito ritirare il pezzo. *Black and White* è una composizione nettamente di tipo cagiano, in cui viene lasciata all'interprete gran parte della realizzazione sonora (altezza e durata), determinanti risultano impasti e intensità. A scanso di equivoci Paris ha scelto una realizzazione di non oltre un minuto, lecita per quanto paradossale. Così *Black and White* si è risolto in un "sussurrato" Franco Donatoni apposto al registro delle condoglianze della Quinta Settimana.<sup>65</sup>

Pur facendo omaggio alla "grazia" della scrittura, ben diversa da quanto letto nella testimonianza precedente, risulta piuttosto sorprendente – improbabile, o almeno inconsueta – una così tenace insistenza da parte dei professori d'orchestra di fronte alla riottosità di autore e direttore, pur se non sono mancate, in passato, altre manifestazioni di forte, consapevole e orgogliosa "soggettività" da parte della stessa Orchestra sinfonica siciliana;<sup>66</sup> a meno che lo stesso cronista non abbia voluto contribuire a "svelenire" l'ambiente, distribuendo generosamente le responsabilità relative, prendendo in parola il direttore, nel suo annuncio – anch'esso inconsueto e "irrituale" – prima dell'esecuzione; ma, forse, lo stesso cronista non aveva ancora avuto modo di misurare la reazione viva dell'autore agli scarsi due minuti di musica offertigli, né poteva conoscere, allora, altre testimonianze che sarebbero emerse successivamente a "illuminare" quell'episodio.

Tuttavia, quattro giorni dopo l'"incidente" palermitano Paris eseguì ancora una prima di Donatoni, a Venezia (XXVIII Festival internazionale di musica contemporanea, Teatro La Fenice, 10 settembre 1965), presentando il *Divertimento II* per archi, con l'Orchestra del Teatro La Fenice. E questo, oltre che indicare come la "disavventura" siciliana non fosse affatto dovuta a malanimo o motivi di ostilità nei confronti dell'autore, sicuramente costituisce una testimonianza della frenetica attività che allora Paris conduceva in luoghi diversi.<sup>67</sup>

65. LANZA TOMASI 1965, cit. in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 174.

66. Mi riferisco all'esecuzione di *Random or not random* di Evangelisti, che la stessa orchestra ritenne opportuno non eseguire, rinviandone la presentazione all'anno successivo (1963). Così si espresse, a tal proposito Giovanni Perriera, allora primo violoncello dell'orchestra, intervistato da Gioacchino Lanza Tomasi: "La composizione di Evangelisti, in quanto scritta secondo il nuovo indirizzo grafico, imponeva innanzitutto per gli esecutori un problema di comprensione. Era quindi necessario un certo numero di prove per pervenire ad una buona esecuzione. Purtroppo [...] Evangelisti è stato portato in orchestra alla vigilia dell'esecuzione. È stato quindi nella piena coscienza di non poter realizzare un'esecuzione degna di rispetto che io e i miei colleghi non abbiamo voluto presentare Evangelisti" (LANZA TOMASI 1962, cit. in TESSITORE 2003 [a cura di], p. 132.).

67. Ancora tre giorni dopo, il 13 settembre 1965, Paris diresse nello stesso Teatro La Fenice *Les Noces* di Stravinskij con il coro dell'Accademia Filarmonica Romana e strumentisti diversi. A tal proposito cfr. oltre, in questa sede, *Storie veneziane*.

La *Quinta Settimana* segna il vertice dell'impegno palermitano, per la complessità della programmazione, la densità delle presenze, la qualità e quantità delle proposte; innescò altresì certe tensioni che sarebbe stato difficile armonizzare, e generò alcune reazioni di saturazione che avrebbero prodotto defezioni irreversibili: nella combinazione di queste istanze si può individuare l'inizio della dissoluzione del progetto palermitano.

Dopo tre anni di interruzione – durante i quali gli organizzatori avranno riflettuto sulle prospettive che si aprivano al loro agire, a seguito di cinque anni intensissimi di successi e conflitti, comunque, di crescita impetuosa e senza pari, in Europa – la *Sesta Settimana* assume una nuova denominazione, che esclude drasticamente la musica dalla "ragione sociale":

L'organizzazione della Sesta Settimana risultava assai complessa, sia per motivi di carattere pratico, a causa di una sempre più pressante crisi economica (viene meno anche il supporto dell'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana), sia per motivi di carattere "teorico", perché gli obiettivi che inizialmente si erano posti i componenti del GUNM erano stati raggiunti per lo più. Il ruolo principale di organizzatore è ormai assunto da Francesco Agnello che, abile operatore musicale, diventa una figura sempre più presente nella vita palermitana. [...] I programmi della Settimana 1968 sono intensissimi e vari: non solo musica, ma anche cinema e arte. Questa varietà giustifica anche il cambiamento del nome della manifestazione: al settoriale "Settimane Internazionali Nuova Musica" si sostituisce un meno definito "Settimana Internazionale di Palermo".<sup>68</sup>

La programmazione, inoltre, fu "schiacciata" in un segmento calendariale inconsueto rispetto alla tradizione delle *Settimane* e poco favorevole, fra Natale e Capodanno, dal 27 al 31 dicembre 1968. E anche nello scenario palermitano stavano emergendo inattesi motivi di conflitto e nuovi attori sociali avevano iniziato a trasformare le pratiche della produzione e fruizione della cultura: alcune manifestazioni furono "intercettate" e interrotte da studenti "contestatori", che protestavano – con parole d'ordine anche ingenui, considerate oggi, ma ritenute efficaci, allora – contro la conduzione elitaria della cultura e la separazione dello spettacolo dalle esigenze degli strati più estesi e bassi della popolazione. Tuttavia, pur in questo clima ribollente, per gli umori sociali, ma forse più fresco, grazie al clima e al calendario, emersero ancora alcune nuove proposte che si aggiunsero alle numerosissime esperienze già vissute dai palermitani. L'offerta era serratissima: ci si poteva svegliare al mattino e ritirarsi alla sera impegnando tutta la giornata nelle più diverse proposte della *Sesta Settimana*, quasi senza tregua. Conferenze, tavole rotonde e proiezioni cinematografiche (numerosissime), l'allestimento di *Revort 2* erano ormai nella piccola

68. TESSITORE 2003 (a cura di), p. 46.

tradizione palermitana, ma ci fu anche una sorta di mini-convegno, cui parteciparono Riccardo Allorto, Luigi Pestalozza e Gioacchino Lanza Tomasi, su un argomento allora di strettissima attualità: *Prospettive della organizzazione della cultura musicale in Italia dopo la legge 14/7/1967 n. 800*; si trattava di uno strumento normativo fondamentale, meglio noto come “legge Corona” dal nome del ministro socialista Achille Corona che la propose in Parlamento, che trasformò i profili professionali di quanti lavoravano nello spettacolo, istituendo gli enti lirici – più recentemente divenuti fondazioni – e rendendo “stabili” le masse artistiche e i tecnici, emancipandoli da una condizione precaria assai disagiata, stagionale, quasi “bracciantile”.<sup>69</sup> Inoltre, organizzato dall’Ente Provinciale per il Turismo di Palermo, la mattina del 30 dicembre, alle 11.00, per la prima volta nelle *Settimane*, si ebbe un concerto-dibattito su *Musica popolare e nuova cultura*, con Roberto Leydi, Elsa Guggino, Sandra Mantovani e il Gruppo dell’*Almanacco Popolare* che annoverava tra le sue file anche Bruno Pianta e Moni Ovadia; nel pomeriggio seguì un più impegnativo dibattito (dalle 16.00 alle 18.00) su *Musica contemporanea e musica etnica*: in questo modo la *Settimana* dava ampia ospitalità alla riscoperta e riproposta della “musica popolare”, secondo i canoni del cosiddetto *folk-music revival*, movimento allora assai attivo in Europa e in America. Nello stesso pomeriggio, quindici minuti dopo, fu programmato un concerto con una prima di John Heineman, *Melting Pot*, eseguita dal gruppo *Musica Elettronica Viva*, tra i cui componenti figuravano Giuseppe Chiari, Alvin Curran, Steve Lacy, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Carol Plamtamura, Richard Trythall.

Nel programma generale dell’ultima *Settimana* la responsabilità della programmazione è attribuita a un nutrito “comitato direttivo” di cui Paris non fa più parte, né risulta tra i collaboratori esterni, pur indicati. La sua presenza è considerevolmente ridimensionata, quasi ai margini. Le due orchestre palermitane avevano abbandonato le *Settimane* e gli organici strumentali furono drasticamente ridotti: Angelo Faja, con un piccolo gruppo strumentale, diresse la prima italiana della *Winter music* (1957) di John Cage e Giampiero Taverna, con complesso più grande, presentò il *Contrappunto dialettico alla mente* di Nono e altre prime assolute. Vittorio Gelmetti concertò e allestì un suo complesso lavoro teatrale, *La descrizione del Gran Paese*, “per soprano, attori, strumenti, proiettori e nastro magnetico su testi di Edoardo Sanguineti”. L’unica esecuzione che viene affidata a Paris è ancora un’opera teatrale, *Scene del po-*

69. Ricavo la assimilazione (quasi “bracciantile”) da una riflessione condotta dal barone Francesco Agnello nel corso di una lezione da lui tenuta a Fiesole, nella primavera del 1985, presso il Corso professionale per operatori musicali, promosso dal Centro di ricerca e sperimentazione per la didattica musicale di Fiesole e dalla Regione Toscana.

*tere* di Domenico Guaccero, definitiva elaborazione di un complesso lavoro costruito su tre parti distinte e autonome, una sorta di lungo *work in progress*, di cui lo stesso Paris aveva già presentato l’episodio centrale, tre anni prima.<sup>70</sup> Il progetto di Guaccero risulta lungamente meditato, come è consuetudine per un compositore che riflette e scrive molto, sul suo lavoro, sulle sue idee, sulla tradizione musicale europea:

Il tema del potere – scrive il compositore – mi affascina da anni [...] Ecco: mi interessava presentare il “potere” dal suo punto di vista, vederne la macchina interna [...]. Le tre parti in cui ho organizzato la materia – prosegue – sono eseguibili come un insieme unico (come tre “atti”) o ciascuna come un lavoro a sé stante. Esse passano dalla *prima parte* [...] in cui il POTERE è quello collettivo dei dati politici, economici, sociali, la storia come cosa nota a tutti, alla *seconda parte* [...] in cui vicino a tali temi se ne insinuano altri, di tipo più individualistico, mentale, magico, alla *terza parte* [...] in cui sono presenti solo i “poteri” del singolo, corpo e mente.<sup>71</sup>

Lo spettacolo, tuttavia, non apparve pienamente riuscito e persuasivo, così come tutti gli altri allestimenti di teatro musicale proposti, e non soltanto per le immancabili difficoltà organizzative e le prove ridotte; ciò conferma come una efficace e convincente drammaturgia musicale originale fosse impresa assai ardua, allora – e ancora oggi –, nonostante la ricerca, la fantasia, l’intelligenza e la sincerità messe in campo, e in scena:

L’alea, l’elettronica e, in generale, tutti i generi di musica che si richiamano all’informale finiscono così per riconoscere di fatto la preminenza del “Teatro” e da questo dipendono per la loro riuscita. Dovrebbe convenire Domenico Guaccero le cui *Scene del potere*, attese come il vertice della *Settimana*, sono cadute nel modo più obbrobrioso per la mancanza di una solida ossatura spettacolare a sostegno della fragilità musicale. Guaccero s’è consolato interpretando i fischi come contestazioni (potenza dei sinonimi alla moda), ma il fiasco c’era.<sup>72</sup>

Altri osservatori sottolinearono le debolezze dell’allestimento e dell’azione in scena, individuando un certo ritardo delle proposte di teatro rispetto alla scrittura strumentale e all’azione musicale in concerto, apparse più mature e meglio riuscite:

Evidentemente la mancanza di *équipes* specializzate e di una rigorosa impostazione esecutiva è l’ostacolo maggiore alla situazione delle nuove ipotesi sperimentali: si è visto infatti che nelle *Scene del potere* di Guaccero [...] il risultato è stato di una improvvisa-

70. Si tratta di *Scene del potere – 2. Azione scenico-musicale*, III Festival di Nuova Consonanza, Roma, Teatro delle Arti, 26 aprile 1965.

71. GIANNI 1995, p. 68.

72. TEDESCHI 1969.

zione collettiva, che scadeva inevitabilmente nell'aneddotica provinciale. Ben più valido, nel suo complesso, è apparso il settore concertistico del programma, anche se presentava vuoti e discontinuità inevitabili in una rassegna d'avanguardia, impostata coraggiosamente sulle prime assolute o italiane.<sup>73</sup>

Molte manifestazioni programmate, come s'è detto, furono "intercettate" e "attaccate" da contestatori accaniti che si avviavano a smantellare – secondo l'utopia corrente allora – qualsiasi assetto del "potere", comunque rappresentato, e da chiunque amministrato, producendo anche una divaricazione profonda nella critica militante più favorevole alle avanguardie artistiche:

Una rassegna dell'avanguardia artistica si propone innanzitutto il collegamento e l'inserimento delle sue premesse ed ideologie nel mondo contemporaneo. Fino a questa sesta edizione della Settimana palermitana l'inserimento in questione era scontato, fondato su una identità fra arte e cultura di punta da un lato, progresso civile e sociale dall'altra. Si è cioè creduto ad una identità etica dove era assodato che l'avanguardia, in quanto fattore positivo, dovesse trovarsi a fianco di ogni altro sforzo eticamente positivo. [...] Oggi la disanima contestativa volta contro ogni tabù culturale ha inferto un duro colpo all'avanguardia istituzionalizzata. Fioccano accuse di mercificazione, di arte per sparute élites borghesi, ed esse scardinano le basi ideologiche su cui l'avanguardia fondava la propria supremazia etica. [...] La Settimana di Palermo ha confermato il divorzio. La critica militante ha infatti fiutato il pericolo ed ha preferito diradare la propria presenza, mentre quella intervenuta, influenzata da una contestazione eterogenea ma al tempo stesso aggressiva, ha in gran parte rivisto le proprie posizioni. Ne hanno fatto le spese le opere presentate, le quali, non più puntellate da una fratellanza ideologica con i propri censori, sono state tartassate nei loro aspetti tecnici, formali, contenutistici.<sup>74</sup>

Condizionata da clamorosi fiaschi teatrali e animata da prestazioni sorprendenti,<sup>75</sup> penalizzata da defezioni istituzionali,<sup>76</sup> priva di concerti sinfonici, la *Sesta Settimana* palermitana chiudeva i battenti proprio l'ultimo giorno del Sessantotto, anno fatidico nella storia culturale dell'Occidente. Le sei *Settimane* palermitane hanno senz'altro fornito un contributo formidabile, forse irripetibile, allo sviluppo della cultura musicale in Italia e Europa, con una sicura

73. MESSINIS 1969, cit. in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 212.

74. LANZA TOMASI 1969, p. 303 e 304.

75. "Gli spettacoli di teatro musicale si risolsero da un lato in tre disastri (le opere di Gelmetti, De Incontrera e Guaccero) e dall'altro nelle straordinarie performances di William Pearson e Alfred Feussner in *Phonophonie*, *Variaktionen über Tremens* e *Montage*, personalmente realizzate dall'autore, Mauricio Kagel, ai comandi degli apparati elettronici" (CARAPEZZA 1980, p. 64).

76. L'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana, dopo il Teatro Massimo, abbandonò il Festival siciliano: la gestione organizzativa passò allora all'*Associazione Siciliana Amici della Musica*, prestigiosa società di concerti, tuttavia priva di masse proprie e non in grado di ospitare agevolmente grandi complessi.

preferenza per le espressioni più recenti e vive della creatività musicale, esuberanti scivolamenti verso campi contigui (narrativa, poesia, teatro, cinema), la definitiva affermazione di alcuni compositori che tuttora costituiscono una presenza vitale nella cultura del nostro paese. Per certi versi, poi, le *Settimane* palermitane stimolarono esperienze analoghe altrove, grazie alla migrazione (o al ritorno a casa) di alcuni musicisti, nonché alla imitazione di modelli organizzativi e propositivi.

Sicuramente, le *Settimane* palermitane segnarono la definitiva affermazione di Daniele Paris quale direttore d'orchestra di rilievo internazionale, uno degli interpreti più autorevoli della "nuova musica", tale da imprimere maieuticamente un suo personale soffio di vita sonora in numerose e complesse partiture.<sup>77</sup> Il bilancio dell'azione di Paris nelle *Settimane* palermitane è imponente: ammonta a 54 opere eseguite, con 35 prime esecuzioni assolute e 16 prime italiane.<sup>78</sup>

Emblematica risulta, a tal proposito, l'affettuosa testimonianza di Aldo Clementi, che proprio a Palermo aveva potuto ascoltare, "create" da Paris, alcune delle sue opere principali:

Personalmente posso dire, oltre che con orgoglio, con infinita gratitudine, che i miei più importanti lavori degli anni '60 sono legati al nome di Daniele [...] facendomi portavoce devo aggiungere che alcuni fra i migliori nomi della musica italiana di oggi (Donatoni, Castiglioni, Bussotti, Togni, Evangelisti, etc.) non sarebbero stati tali senza l'aiuto iniziale del caro e indimenticabile Daniele Paris ...!<sup>79</sup>

Dopo la conclusione delle *Settimane*, Paris tornò ancora in Sicilia, come direttore, negli anni Settanta: segnalò le due repliche (24 e 25 maggio 1974) di

77. Pare opportuno ricordare come la musica colta contemporanea degli anni Cinquanta e Sessanta si sia alimentata voracemente delle competenze interpretative e creative di molti esecutori, capaci, effettivamente, di far vivere musiche che, in altre mani avrebbero avuto un destino ben più malinconico. In tal senso si potrebbe sostenere come molti esecutori possano essere considerati quali co-autori delle partiture loro dedicate, realizzate e perfezionate dagli autori nel corso di continue verifiche e prove "in cantiere" insieme con gli interpreti destinatari. Per fornire un esempio di tale prassi, basti ricordare le virtù maieutiche del flautista Severino Gazzelloni, scomparso nel 1992, grande amico di Paris e ciociaro come lui, nonché suo intrepido compagno di avventure musicali. Allo stesso Paris, peraltro, come s'è visto, si devono numerosissime prime esecuzioni di musiche dedicategli da compositori diversi, sicuri che, senza la sua capacità di suscitare persuasive coerenze e mirabili suggestioni sonore, molte partiture difficilmente sarebbero state lette ed eseguite fino in fondo, con risultati altrettanto apprezzati.

78. L'elenco completo delle opere eseguite da Paris a Palermo è nel contributo critico di Tonin Tarnaku, in questo volume: *Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle "Settimane Internazionali Nuova Musica" di Palermo attraverso l'Epistolario Titone*.

79. *Un ricordo di Daniele Paris*, in TORTORA 1994, p. 136.

un programma eseguito con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, che conteneva il *Divertimento per archi* di Bartók, il Concerto per arpa e orchestra (1947) di Nino Rota, con la solista Elena Zaniboni, e la *Récréation concertante (Terzo Concerto)* per orchestra (1953) di Petrassi. Due segni forti della sua presenza alle *Settimane* si mostrano ancora, a Palermo, quindici anni dopo: il *Divertimento* di Bartók, che segnò il suo esordio, e un Concerto per orchestra del suo maestro, a esorcizzare la sfortunata vicenda di quel *Quarto Concerto* che non fu possibile eseguire, allora, nella stessa occasione (12 novembre 1959).

Infine, un bilancio autorevole dell'esperienza palermitana lo propose Paolo Emilio Carapezza, ormai quasi trenta anni fa; lo riprendiamo, nei tratti salienti, consonanti con la precedente testimonianza di Clementi:

Quali i frutti delle *Settimane* palermitane? Si deve ad esse innanzitutto l'affermazione di molti compositori italiani [Bussotti, Castiglioni, Donatoni, Evangelisti, Guaccero e Macchi]. Tre compositori siciliani debuttano a Palermo [Belfiore, Sciarrino e Pennisi]. Altri due siciliani, Arrigo e Clementi, avevano già una certa notorietà in Francia e in Germania rispettivamente, ma specialmente il secondo trovò a Palermo la sua definitiva affermazione internazionale. [...] Ma anche per alcuni compositori stranieri Palermo fu importante [Stockhausen, Rolan Kayn]. A Palermo infine risuonarono per la prima volta in Italia opere di quattro eminenti compositori polacchi [Penderecki, Görecki, Kottowski e Schäffer]. Ma la gran macchina organizzativa di tutto ciò non fu già una stabile struttura pubblica: veniva bensì di volta in volta inventata da poche persone – Antonino Titone e Francesco Agnello specialmente – che si appoggiavano dove potevano: [...] Per questo la *Settimana* palermitana non è una stella fissa nel cielo della nuova musica, ma una cometa, ch'è passata sei volte, e forse non tornerà.<sup>80</sup>

## 5. NEOCONSONANZE ROMANE

L'esperienza romana di *Nuova Consonanza* (NC) si sviluppa, per certi versi, come filiazione ed espansione dell'avventura palermitana, e per alcuni anni si alimenta degli esiti siciliani. Molte personalità impegnate a Palermo sono presenti anche a Roma, sulla scia di solidarietà, amicizie e reciprocità sperimentate fin dai banchi di scuola, nella Classe di composizione del Conservatorio cittadino, come s'è detto, pur se non mancarono mai contrasti, rotture e ricongiungimenti. Qui, diversamente che a Palermo, i protagonisti sembrano maggiormente affaticati e appesantiti da certe sordità e pigrizie della città, che non si accende facilmente, pare più propensa a una conservazione sorniona – nelle sue pur importanti istituzioni musicali – e sembra preferire alcune vecchie e ristrette piste familiari e di piccolo gruppo, nella programmazione e produzione della musica. Né certe presenze di interesse nazionale, come la Rai, riescono a favorire localmente l'azione dei compositori radicali, diversamente da quanto si ebbe altrove: a Milano, per esempio, fu istituito lo Studio di fonologia, presso la sede RAI di Corso Sempione, che tanta importanza ebbe nello sviluppo della musica elettronica, attraverso l'opera di compositori di primo piano come Maderna, Berio, Nono, Pousseur, eroicamente sostenuti e guidati da Marino Zuccheri, formidabile artefice dei nastri e dei suoni.<sup>1</sup> E diversamente da quanto accadde a Palermo, dove pure le difficoltà e i contrasti non furono pochi, si può dire che le élite culturali, sociali e politiche della città, negli stessi anni, non guardarono al fare dei "neo-consonanti" come a qualcosa di cui essere pienamente orgogliosi, a un vettore di attrazione dall'esterno, a un tratto di nuova identità da opporre, o affiancare, a pratiche e istanze emergenti in altre città, a un processo intorno al quale alimentare vie nuove della produzione e fruizione musicale, né ritennero, ancora, che le manifestazioni "neo-consonanti" potessero essere occasione per esperienze di "mondanità", come pure si ebbe a vedere a Palermo. Tuttavia, in questo scenario non particolarmente stimolante si stagliavano la figura di artista e il magistero didattico di Goffredo Petrassi, nobilmente presente anche nell'avviare e sollecitare nuove forme associazionistiche per i musicisti e favorire la riflessione e ricerca sulla ridefinizione della didattica musicale, le attività degli enti di produzione e della

80. CARAPEZZA 1980, pp. 65 e 66.

1. A tal proposito cfr. SCALDAFERRI 1997.

RAI.<sup>2</sup> Petrassi, inoltre, lasciò a lungo distesa la sua ampia ala protettiva sugli allievi romani che si avviavano alla professione, alimentando una proiezione internazionale delle loro attività e assicurando il suo autorevole avallo personale, a loro favore, nei confronti di enti e organizzatori.

I "neo-consonanti" fondatori sentivano un acuto disagio e una forte irritazione verso le chiusure e angustie della vita musicale della capitale. Daniela Tortora ricorda puntualmente:

Paris condivide con Evangelisti, Guaccerò e Macchi, motivi di forte insofferenza nei confronti della situazione musicale romana, nonché la volontà di proporre un modo nuovo di fare musica e di gestirne gli spazi dal punto di vista istituzionale. Al conseguimento di tali obiettivi Paris contribuisce mettendo a disposizione, al di là delle sue idee e della sua indole talvolta provocatoriamente franca e ribelle, la ferrata esperienza di direttore d'orchestra che lo pone tra i più interessanti e solidi interpreti di musica contemporanea in Italia [...].<sup>3</sup>

Si conferma, quindi, il profilo di Paris come protagonista dell'azione, sensibile e attento al fare, sul terreno concreto della scelta, concertazione ed esecuzione delle musiche e degli interpreti da proporre al pubblico romano. E pure si confermano alcune istanze, già sperimentate a Palermo, vale a dire l'agire in gruppo, sulla base di solidarietà pregresse, e la tendenza a "salvare" il gruppo, pur nei contrasti e divergenze di opinioni, almeno finché risulti possibile, nella consapevolezza che il gruppo, pur piccolo e periferico, può moltiplicare le possibilità dei singoli, costituisce una sorta di valore aggiunto. Si tratta, in ogni caso, di un gruppo di "pari", in cui non si affermeranno mai gerarchie stabili e sicure, se non una sorta di supremazia morale di Franco Evangelisti, riconducibile al fortissimo attaccamento verso NC che lo stesso compositore percepiva, quasi una identificazione tra sé e il sodalizio di cui era stato fondatore:

Parlare di Nuova Consonanza significa necessariamente parlare di Evangelisti; sarebbe impensabile una storia dell'associazione che non tenesse conto fino in fondo del contri-

2. "Nato attorno alla metà degli anni '50, essenzialmente ad opera di Petrassi [...] lo SMI [Sindacato Musicisti Italiani], [...] si fa tenace promotore di una nuova serie di proposte da discutere in sede parlamentare, concernenti in sintesi i seguenti temi: la scuola e la didattica musicale, anche all'interno dei conservatori; l'attività concertistica di enti e istituzioni statali; l'utilizzazione musicale dei canali radio-televisivi della RAI. A partire dalla fine degli anni Cinquanta il sindacato si impegna inoltre nella promozione e diffusione della musica contemporanea, collaborando spesso con altre istituzioni alla realizzazione di rassegne e festival" (TORTORA 1990, p. 22 e 23). Goffredo Petrassi fu eletto e confermato in più riprese Presidente dello SMI.
3. TORTORA 1990, p. 28 e 29.

buto di Evangelisti e soprattutto di quel senso di appartenenza che egli nutriva nei suoi confronti, considerandola tutto sommato una sua creatura.<sup>4</sup>

Perciò, la discussione, il confronto, anche lo scontro, saranno pratiche permanenti, con lacerazioni, separazioni, ritorni di simpatia e fiducia assai frequenti.

Pure si consolida, a Roma, la tendenza che a Palermo aveva mosso i primi passi, vale a dire la determinazione dei musicisti ad agire in prima persona, non solo negli ambiti loro più consueti (la scrittura e l'esecuzione), ma, pure, nella ideazione, organizzazione, gestione dei processi inerenti al lavoro musicale, senza deleghe e posizioni subalterne, ma, anzi, con una fortissima soggettività, che, certe volte, può essere, ancora, causa di intransigenze, incomprensioni, tensioni, conflitti, tra gli stessi musicisti e tra questi e gli organizzatori che si trovino ad agire sullo stesso terreno.

E tra il Lazio e la Sicilia si crea una singolare supremazia centro-meridionale nello scenario della "nuova musica", che non sarà più possibile sostenere, finite le "Settimane" palermitane:

L'approfondirsi della conoscenza tra Titone, Evangelisti, Guaccerò, Macchi e Paris, che è poi l'avvio di una collaborazione destinata ad articolarsi in una sorta di gemellaggio tra Roma e Palermo, segna una fase importante e nuova nella storia della musica contemporanea in Italia: inaugura o, meglio, accelera quella presa di coscienza da parte dei musicisti e compositori che diventa necessità e volontà di partecipazione diretta alla gestione della vita musicale: crea un asse nel centro-sud d'Italia che, attraverso uno scambio permanente di idee e contenuti, introduce effettivamente un elemento nuovo in quel discorso che, vuoi per motivi geografici, vuoi per motivi politico-istituzionali, sembrava destinato a coinvolgere soltanto le propaggini più settentrionali della penisola [...].<sup>5</sup>

L'emergere impetuoso di una spiccata soggettività presso alcune pattuglie di musicisti, soprattutto compositori, con forti tratti di autonomia e faticosi impegni di auto-organizzazione, si affianca a pulsioni simili che si rilevano presso altri ambienti creativi (pittori, narratori), negli stessi anni, e precede l'assunzione delle stesse istanze a livello di grandi masse, in Europa, che si avrà soltanto diversi anni dopo, con l'esplosione dei movimenti politici e sociali che caratterizzano il biennio 1968-69 e il decennio seguente.

Le origini di Nuova Consonanza sono piuttosto oscure. Un cartoncino promozionale, redatto in inglese e in italiano, il cui testo viene riprodotto su "Il

4. TORTORA 1990, p. 34; l'autrice attribuisce questa valutazione a una comunicazione personale di Antonio De Blasio, acquisita il 23 novembre 1985.
5. TORTORA 1990, p. 26.

Punto della Settimana”, consente di far risalire la nascita al 1962, almeno per quanto concerne una più estesa conoscenza pubblica delle intenzioni espresse dai fondatori:

È stato costituito a Roma il gruppo *Nuova Consonanza* sorto per iniziativa dei giovani musicisti Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi e Daniele Paris “in considerazione della rilevata carenza delle organizzazioni ufficiali, che non solo mancano al compito di porsi a guida della vita musicale contemporanea, ma chiudono, per espressa disposizione, ogni sbocco per la musica più impegnata”.<sup>6</sup>

La scelta della denominazione si ascrive a un critico musicale vicino alle tendenze più innovative della musica contemporanea, in quegli anni:

Il nome viene suggerito dal critico musicale Alberto Pironti, nel corso di un incontro informale, e quindi accettato unanimemente: la locuzione “nuova consonanza”, sottratta a una celebre prefazione seicentesca, allude all’esigenza di aggiornamento permanente e, al tempo stesso, alla volontà di recuperare gli indirizzi marginalizzati dalle tendenze più radicali della musica d’oltralpe.<sup>7</sup>

La piattaforma programmatica, all’inizio, appare piuttosto elementare, ma incisiva:

Nata non come movimento omogeneo di pensiero, bensì come incontro di personalità molto diverse e musicalmente distanti [...] Nuova Consonanza si fonda non su ideali estetici comuni, ma sul seguente duplice assunto: necessità di svecchiamento, non più rinviabile, della musica in Italia; azione comune ai fini della diffusione della musica contemporanea, al di là delle posizioni personali e dei singoli itinerari linguistici.<sup>8</sup>

Per quanto concerne gli obiettivi sociali, poi, l’art. 3 dello statuto così recita:

L’associazione ha per scopo la diffusione della conoscenza della musica contemporanea italiana e straniera; tutto ciò attraverso manifestazioni musicali, dibattiti, conferenze, pubblicazioni varie e incisioni e quant’altro idoneo alla realizzazione dello scopo sociale. I proventi dell’associazione saranno completamente erogati per provvedere all’attuazione dello scopo sociale; l’associazione pertanto non ha fini di lucro.<sup>9</sup>

6. L’annuncio fu pubblicato nel “Calendario” di “Il Punto della Settimana”, VII/13 1962, p. 23: cfr. TORTORA 1990, p. 37. La riproduzione del cartoncino promozionale è in TORTORA 1990, ill. 6.

7. TORTORA 1990, p. 35. La matrice della denominazione è nella “prefazione a *Le musiche di Iacopo Peri, nobile fiorentino, sopra l’Euridice del sig. Ottaviano Rinuccini* [...]”. Marescotti, Firenze 1600” (TORTORA 1990, p. 35, n. 92).

8. TORTORA 1990, p. 35.

9. Cfr. TORTORA 1990, p. 45.

In ogni caso, l’atto formale di costituzione è del 1964, in Roma, davanti al notaio Avv. Alberto Caglini.<sup>10</sup>

D’altra parte, già nel 1963 era stato realizzato il Primo Festival di Nuova Consonanza, nel quale la presenza di Paris risultò fondamentale poiché diresse tre concerti su sei, con, fra gli altri brani, *Liebeslied* (1954) di Luigi Nono, *Triplum* (1960) di Aldo Clementi, *Composizione 4* (1961) di Egisto Macchi e (*PHI*) [1963] di Frederic Rzewski.<sup>11</sup>

Nel frattempo Paris diviene padre per la seconda volta: il 9 gennaio 1964 nasce Francesca, da Clementina Martinez, pianista e didatta.<sup>12</sup>

L’anno successivo, 1965, l’azione di Paris fu ancora più incisiva, in occasione del III festival di NC: tre concerti su sei, con alcune prime esecuzioni; fra queste, *Aubade* di Camillo Togni,<sup>13</sup> successivamente riproposta a Venezia (7 settembre 1970) e ancora per NC, il 4 ottobre 1970. Particolarmente rilevante appare l’esecuzione di due progetti di teatro musicale, presso il Teatro delle Arti, forse i programmi più complessi e impegnativi tentati da NC nel decennio, per il numero degli interpreti e artisti coinvolti, per le risorse impiegate, mai sufficienti, allora, e per le necessità organizzative inerenti all’allestimento: si tratta di *Scene del potere – 2. Azione scenico-musicale* di Domenico Guaccero, rappresentata il 26 aprile 1965, e di *The Emperor of Ice-cream. Azione scenico-musicale* di Roger Reynolds, andata in scena il giorno successivo, 27 aprile; entrambe le opere furono allestite con gli elementi scenografici curati dall’artista Franco Nonnis, vicinissimo ai musicisti di NC e socio del sodalizio. I giudizi della critica risultarono piuttosto severi; evidentemente, i compositori “neo-consonanti” erano sotto tiro, e non gli si risparmiava nulla. Gianfranco Zaccaro usò termini molto duri, e forse non pienamente coerenti, nella recensione al testo di Guaccero:

Duplici è la delusione che abbiamo provato per l’azione scenico-musicale *Scene del potere – 2* di Domenico Guaccero. La prima è per Guaccero stesso: un tempo musicista impegnato e sapido, e ora misera, indifesa vittima delle sadico-mistico-compiaciute-fu-

10. L’atto costitutivo di NC è in TORTORA 1990, pp. 185 e sgg. In esso Paris risulta domiciliato a Roma, via Lucca n. 33, e definito con la qualifica di direttore d’orchestra. Franco Evangelisti fu responsabile di una brusca accelerazione formale che condusse all’atto fondativo di NC: paradossalmente, ne restarono esclusi Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi, che pure avevano contribuito in maniera significativa al processo ideativo e alle prime attività di NC, e che, peraltro, comparivano a pieno titolo nell’annuncio pubblicato due anni prima, citato in precedenza.

11. Compositore e pianista americano, Westfield (Massachusetts), 13 aprile 1938.

12. Clementina Martinez, seconda moglie del Maestro, sposò Daniele Paris l’8 luglio 1987; da lungo tempo la coppia aveva residenza a Roma, in via Curioni 131.

13. Compositore italiano, Gussago (Brescia), 18 ottobre 1922 – Brescia, 28 novembre 1993.

riose teorie del gruppo d'avanguardia che ruota intorno alla rivista "Il Verri"; la seconda è per il concetto medesimo d'avanguardia: ridotto a mero complemento di un contesto evasivo e scialbo [...] Per la verità, qualcosa emerge da *Scene del potere* - 2: ed è un compiacimento per la battuta, per lo sfaldamento formale, per la negazione della comunicazione: scesi tutti, ormai da anni, al livello di vero e proprio disimpegno ideologico.<sup>14</sup>

La testimonianza è piuttosto interessante perché dimostra quanto fossero segmentate e articolate, allora, le stesse posizioni dell'avanguardia culturale, spesso fondate su prospettive culturali e pratiche contrastanti, e irriducibili le une alle altre. Più dialogante appare la recensione di Alberto Pironti, che, come s'è detto, era vicino al sodalizio romano, ma non rinuncia, per questo, alla sua piena autonomia critica:

Indubbiamente il risultato di ottenere un movimentato spettacolo d'avanguardia, in cui il trambusto del pubblico costituisce una componente continua, era raggiunto, anche se emergeva più un carattere di bizzarria che il senso tragico presumibilmente insito nelle intenzioni dell'autore, mentre i brevi interventi strettamente musicali non restano alieni da un certo gusto del pastiche.<sup>15</sup>

Nello spettacolo dell'americano Roger Reynolds (Detroit, 18 luglio 1934), l'*Ice cream* del titolo prelude al trionfo del *gelato*, di un mondo privo di solidità ed energia, qualcosa che si scioglie e non lascia più traccia o memoria; agli spettatori e ai critici apparve anch'esso non pienamente riuscito sul piano drammaturgico, forse troppo dinamico e mosso, in scena:

Dopo la declamazione dei versi incomincia la disintegrazione degli stessi attraverso una "caciara" recitata, cantata e suonata in termini peraltro ormai scontati, tradizionali e convenzionali nelle nuove esperienze musicali. A mano a mano questi personaggi si alzano, gironzolano per il palcoscenico, chi dando fiato a fischietti, chi gonfiando e rompendo palloncini di gomma o di plastica [...] Nell'insieme niente di allarmante [...] E sembra questo il limite delle iniziative teatrali di "Nuova Consonanza", ma d'altra parte questo passa il convento e di questo - se proprio non c'è altro - bisogna accontentarsi.<sup>16</sup>

Ma risultò altrettanto movimentato anche in platea:

All'*Imperatore del gelato* ha fatto seguito una specie di dibattito tra i responsabili delle manifestazioni e il pubblico. Si sono incrociate senza danno domande e risposte perti-

14. ZACCARO 1965/a. Lo stesso critico si era già occupato con interesse dell'opera di Guacero (ZACCARO 1962/a) e avrebbe mantenuto ben viva la sua attenzione anche in seguito, continuando a recensire i suoi lavori, realizzando una importante intervista con il compositore romano (ZACCARO 1968) e disegnandone un bel profilo, due anni dopo la scomparsa (ZACCARO 1986, p. 161).
15. Alberto Pironti, cit. in *Catalogo*, in "Archivio. Musiche del XX Secolo", Numero monografico - Domenico Guacero, CIMS, Palermo, pp. 63-121 (p. 69).
16. VALENTE 1965.

menti e impertinenti che non hanno però assimilato "Nuova Consonanza" all'*ice cream*. Ogni anno, infatti, qualcosa rimane di "Nuova Consonanza" e soprattutto questo esemplare atteggiamento di mettersi dietro le spalle il "chi te lo fa fare", per svolgere un'attività che comunque arricchisce la conoscenza dei fatti e misfatti musicali del nostro tempo.<sup>17</sup>

Sembrano perciò essersi consolidati alcuni tratti della scrittura dell'epoca, vale a dire la de-costruzione dei versi cantati/recitati, con il loro indebolimento/annullamento semantico, e una più generale istanza antagonista (che può altresì apparire, ormai, ad alcuni, come una scelta "di maniera"): entrambe le opere sono presentate come *azione scenico-musicale*, una formulazione che si vuole innovativa e differenziante rispetto alle tassonomie ereditate dalla tradizione ottocentesca.

Per il V Festival di NC (1968) si affidò a Paris la direzione di un piccolo gruppo strumentale per l'esecuzione di numerose prime italiane (musiche di Miroglio, Bertoncini, Branchi, Finnissj, Schwertsik, Kayn).

Sullo scorcio finale del decennio le proposte di NC si infittiscono, con una programmazione anche più estesa nel tempo. Il VI Festival di NC (1969) vede impegnato Paris in numerosi brani proposti per la prima volta a Roma: *Ha venido. Canciones para Silvia* (1960) di Luigi Nono, *Ideogrammi n. 1* (1959) di Aldo Clementi, già presentato in prima esecuzione a Palermo nel 1960, *Atlas Eclipticalis* (1961-62) di John Cage, anch'esso proposto a Palermo nel 1962, in prima italiana, *Improvisation sur Mallarmé* (1957) di Pierre Boulez<sup>18</sup> e *Spazio a S* (1959-61) di Franco Evangelisti, che Paris aveva già presentato a Venezia, in prima assoluta, il 15 aprile 1962. La critica non mancò di sottolineare l'incisività dei programmi proposti e qualche osservatore arrivò addirittura a individuare una sorta di "generazione del Venticinque" (1925), costituita da compositori nati intorno a quella data, che avrebbero prodotto un netto rinnovamento musicale:

La riflessione su quelli del "Venticinque" (e giù di lì) nasce dal primo dei quattro concerti di Nuova Consonanza, diretto l'altro ieri da Daniele Paris, nato non per nulla anche lui nel 1926, e che, meritoriamente, è uno dei maggiori responsabili del nuovo in Italia. La meditazione su quelli del Venticinque si è approfondita anche per la circostanza di aver ascoltato pagine quasi tutte risalenti a parecchi anni or sono (almeno dieci), e che sembrano costituire le fondamenta della nuova esperienza musicale. È straordinario, poi, come queste musiche già "antiche", risuonino con una acquietata vibrazione, che non ha però perduto l'originaria aggressività. [...] Daniele Paris, che aveva lui stesso presentato in "prima" assoluta molte pagine eseguite l'altra sera [14 no-

17. VALENTE 1965.

18. Compositore e direttore d'orchestra francese, Montbrison (Loire), 26 marzo 1925.

vembre 1969], ha ancora una volta dipanato la difficile matassa dei suoni con una sicurezza e una maestria straordinarie.<sup>19</sup>

L'ipotesi proposta non sembra si sia radicata profondamente nell'interpretazione critica, anche se non si può negare che quell'anno sia stato assai propizio alla musica europea: oltre Boulez, si ricordino Clementi e Berio, nati nel 1925; Ligeti era nato nel 1923, Nono nel 1924, Kurtág è del 1926; tra i "neoconsonanti", Bortolotti ed Evangelisti erano entrambi nati nel 1926, Guacero nel 1927, Macchi nel 1928; anche Morricone e Stockhausen sono nati entrambi nel 1928, un po' lontani dal presunto *annus mirabilis*. Pure è vero, tuttavia, che i compositori citati non mostrano tratti condivisi tali da poter essere rubricati sotto una presunta appartenenza comune. Interessante, inoltre, è la riflessione su come alcuni lavori sembrano ormai consolidarsi nelle pratiche performative: sono ri-eseguiti, talvolta dagli stessi interpreti, che ne divengono i testimoni più autorevoli, e possono essere ascoltati, perciò, con più consapevolezza e prudenza critica, lontano dalle reazioni "a caldo", misurandone la tenuta nel tempo. Dove, invece, la proposta appare inaccettabile è nella indicazione della data di nascita di Daniele Paris, che era nato nel 1921, piuttosto che nel 1926: in questo, Paris sarebbe assai più vicino a Bruno Maderna,<sup>20</sup> di cui, sostanzialmente, era coetaneo, mentre potrebbe apparire come il fratello maggiore di alcuni compositori ascritti alla "generazione del Venticinque". D'altra parte, il malinteso era stato ampiamente alimentato dallo stesso Paris, forse anche lui stregato precocemente dalla "malla" del 1925, o vittima di un vezzo "giovanilistico" o, ancora, preoccupato di rientrare in categorie anagrafiche privilegiate: gran parte delle note biografiche presenti nei programmi di sala per concerti da lui diretti, ma anche in opere più autorevoli, indicano, appunto, il 1926 come anno di nascita; e si ritiene che simili informazioni fossero desunte da sue dirette comunicazioni e dichiarazioni.<sup>21</sup>

Nel VII Festival (1970) di NC la presenza di Paris torna a essere rilevante, con ben tre concerti alla testa della neonata *Orchestra da camera Nuova Consonanza*: dirige *Ordini* dell'amico Evangelisti, presentato a Brema nel 1960, proposto a Palermo nel 1961 e a Venezia pochi giorni prima (7 settembre 1970), i *Vier Lieder* op. 13 (1914-18) di Anton Webern, *Offrandes* (1921) di Edgar Va-

19. VALENTE 1969/g.

20. Compositore e direttore d'orchestra italiano, Venezia, 21 giugno 1920 - Darmstadt, 13 novembre 1973.

21. Anche il DEUMM, il dizionario musicale più autorevole in lingua italiana, indica il 1926 come anno di nascita (*Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, vol. V, Utet, Torino, 1988, s. v.). A proposito di questo "vezzo" di abbassarsi l'età anagrafica, cfr. la testimonianza fornita da Massimo Turriziani in questo volume: *Ed è così che...*

rèse (uno dei suoi amori più travolgenti, di cui aveva già presentato, a Venezia, *Ionisation* e i più importanti lavori per orchestra), i *Canti per 13* (1955) di Luigi Nono. Il 22 dicembre gli viene affidato un intero programma dedicato a musiche di compositori sovietici: fra queste, la *Serenade* di Alfred Schnittke,<sup>22</sup> allora nuovo sulle scene italiane.

Nel 1971 dirige due programmi, con *L'Histoire du Soldat* (1918) di Stravinskij, la suite orchestrale da *Die Schachtel* (1962-63) di Evangelisti, e la prima esecuzione assoluta di *Opus Ghimel*, di Giuseppe Sinopoli,<sup>23</sup> allora assai lontano dalla sua sfolgorante carriera direttoriale, tragicamente interrotta.

Nel 1972 Paris dirige ancora un programma per NC, con musiche di compositori latino-americani, dedicato agli ospiti del Simposio sulla notazione musicale, tenutosi presso l'Istituto Italo-Latinoamericano. Sarà l'ultima sua presenza nei Festival del sodalizio romano, per almeno un decennio. Nello stesso periodo le attività del sodalizio sembrano subire una flessione, almeno nel numero di concerti e delle opere proposte. Una ripresa si verifica a partire dal 1980<sup>24</sup> e per tutto il decennio successivo, con una costante ospitalità fornita dalla sede RAI di Roma presso l'Auditorium del Foro Italico (in alcuni programmi è impegnata la stessa Orchestra Sinfonica di Roma della RAI), un crescente sostegno e interesse delle istituzioni cittadine e nazionali e alcune esperienze di "decentramento" nella Regione Lazio. Negli stessi anni emerge una nuova generazione di autori e si affermano nuovi gruppi strumentali (Quartetto Nuova Musica, Gruppo Spettro Sonoro, Collettivo Antidogma-Musica, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi, Gruppo Strumentale di Nuova Consonanza di Milano, Divertimento Ensemble: alcuni dalla vita effimera, altri più longevi, altri ancora attivi), nuovi direttori, nonché solisti più giovani, perfettamente in grado di reggere concerti "in solo": anche presso gli strumentisti, perciò, si fa largo una maggiore soggettività dei "produttori" di musica, e si diffondono, dieci e più anni dopo, l'istanza di "fare gruppo" e quelle pratiche di

22. Compositore russo, di origine tedesca, Engels, 24 novembre 1934 - Amburgo, 3 agosto 1998.

23. Direttore d'orchestra e compositore italiano, Venezia, 2 novembre 1946 - Berlino, 20 aprile 2001.

24. Nello stesso anno si colloca la scomparsa di Franco Evangelisti, una perdita gravissima per NC. "Il 1980 segna la conclusione del lungo primo ciclo di vita del sodalizio romano; è al tempo stesso l'inizio di un'epoca nuova, vistosamente marcata, tra l'altro, dal mutamento di sede e soprattutto dall'avvento della Presidenza Macchi. Dotato di spiccate capacità organizzative, oltre che di una sovrabbondante disponibilità di idee ed energie, Macchi, forse proprio per la sua ultraventennale militanza all'interno di Nuova Consonanza, riesce a farle recuperare terreno, rilanciandone, anche attraverso iniziative collaterali, l'intera attività" (TORRELLA 1990, p. 98).



auto-organizzazione che abbiamo visto caratterizzare, pionieristicamente, l'opera di Paris e sodali, alla fine dei Cinquanta e per tutto il decennio successivo.

Nella seconda metà dei Sessanta, inoltre, le attività di NC, soprattutto per opera dell'infaticabile Franco Evangelisti, conducono alla realizzazione di una esperienza molto innovativa nelle pratiche di scrittura ed esecuzione, prima in Europa: in relazione alle problematiche emerse a inizio decennio intorno ai modi di conduzione della cosiddetta "opera aperta" e anche assumendo a modello alcune pratiche performative presenti in culture musicali extra-europee, Evangelisti mise insieme alcuni compositori e avviò le prime imprese del *Gruppo di improvvisazione di Nuova Consonanza*, costituito – e questa fu la sua impronta principale – esclusivamente da compositori-esecutori, senza gerarchie e supremazie di ruoli; tra gli obiettivi non secondari di questa nuova esperienza associativa si poneva anche l'aggiramento di certe ritrosie e inerzie degli esecutori dell'epoca che si riteneva potessero condizionare negativamente l'esecuzione di nuove partiture: anche in questa vicenda, come si vede, è possibile rilevare le istanze di forte soggettività, di autonomia culturale e auto-organizzazione che sono state già individuate, ancora limitatamente ad ambienti assai circoscritti, pur se con effetti contraddittori interni alla stessa area di produttori (compositori contro esecutori). Protagonisti del *Gruppo di improvvisazione* furono Franco Evangelisti, Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Heinenman, Egisto Macchi, Ivan Vandor ed Ennio Morricone, che ebbe modo di recuperare, in questo inconsueto scenario, le competenze di "trombista" dei suoi esordi professionali. Paris fu sostanzialmente estraneo a questa vicenda: sicuramente perché prima di tutto esecutore e, in quanto direttore, sovra-ordinato nell'azione performativa.

Dopo una lunga interruzione, di quasi dieci anni, Paris torna nei programmi di NC, nel 1981: propone la ripresa di musiche composte negli anni immediatamente precedenti (dal 1977 al 1981), da parte di autori più giovani, che, ormai, possono essere intesi come gli allievi o gli eredi della generazione cui appartenevano Paris e i suoi colleghi e amici (12 ottobre, XVIII Festival, Auditorium della RAI, Foro Italico). Ed esegue, pure, un programma monografico con musiche di Mauro Bortolotti, comprese in un periodo che va dal 1965 al 1980 (26 ottobre, Stagione, Auditorium RAI, Foro Italico).

Due anni dopo, nel 1983, Paris diresse l'ultimo concerto per il sodalizio alla cui costituzione aveva dedicato tante energie: ancora un programma monografico, stavolta dedicato a Goffredo Petrassi, "maestro spirituale" e padre nobile dei compositori "neo-consonanti", simbolica chiusura di un cerchio virtuoso intessuto di passioni, affetti, sogni e furori di straordinaria intensità. Anche il luogo sembra assumere una valenza simbolica, nell'omaggio al grande maestro

e alla sua competenza e saggezza, esercitate nella scrittura e nella trasmissione dei saperi della musica colta: Aula Magna dell'Università di Roma "La Sapienza" (27 novembre 1983, XX Festival).

Tuttavia, guardandola in retrospettiva, la presenza di Paris come direttore nei concerti di NC non sembra poi essere stata preponderante: essa ammonta infatti a quindici concerti su novanta (limitandosi al decennio 1962-1972), che diventano diciotto, se si considera il periodo 1962-1983, su circa duecento concerti proposti da NC nello stesso arco di tempo. Ciò probabilmente è dipeso dalla gracilità finanziaria dell'associazione romana che non consentiva di ospitare frequentemente grosse compagini orchestrali, dalla difficoltà a stimolare un numero elevato di prime esecuzioni – che richiedessero la presenza di un interprete di sicura affidabilità, quale Paris aveva largamente dimostrato di essere –, oppure dalla scelta di proporre opere già eseguite (forse anche per alimentare una continuità di repertorio nella produzione contemporanea) e di privilegiare opere con mezzi elettronici, per un solo esecutore o piccoli insiemi di due o tre interpreti, meno impegnative sul piano organizzativo ed economico. Oltre che come interprete, quindi, l'azione di Paris in NC può essere valutata sul versante dell'ideazione e dell'organizzazione, soprattutto nei confronti degli esecutori (strumentisti e vocalisti) ai quali era senz'altro più vicino, proprio per la sua militanza di direttore, che lo differenziava nettamente rispetto ai suoi soci "neo-consonanti", soprattutto autori. Infatti proprio "[...] in questa veste il suo ruolo sarà insostituibile nelle vicende [...] romane di Nuova Consonanza, determinante per i contatti con il versante degli esecutori, anche con quelli non legati da interessi specifici all'ambiente della musica contemporanea".<sup>25</sup> In sostanza Paris realizzò una sorta di vasta e felice area di solidarietà ambientale e sociale (tra i musicisti) nei confronti di NC, determinante per il buon esito delle iniziative dell'associazione, e senza la quale i più nobili propositi e furori contestativi sarebbero probabilmente rimasti sterili. In questa prospettiva Paris si pose in stretta continuità d'azione con il suo vecchio allievo e amico Franco Evangelisti: "È bene tener presente che il contributo volontario fornito all'associazione da musicisti e interpreti sia italiani sia stranieri fu in buona parte dovuto alla fitta rete di amicizie che Evangelisti aveva creato intorno a sé sin dai tempi di Darmstadt nonché all'attività direttoriale di Paris".<sup>26</sup>

Ancora nel 1972, la sua esperienza di interprete e acuto decrittatore di segni e grafie estreme – su partiture che a prima vista, allora, potevano non a

25. TORTORA 1990, p. 29.

26. TORTORA 1990, p. 43, n. 106.

pochi sembrare illeggibili – fornì un valido sostegno alla riflessione avviata con il “Symposium internazionale sulla attuale problematica della grafia musicale”, organizzato da NC presso l’Istituto Italo-latinoamericano di Roma, cui, in maniera lungimirante, furono invitati anche studiosi impegnati nell’analisi delle musiche euro-folkloriche ed extraeuropee, per i quali la notazione musicale costituiva, e costituisce, un solido sistema di rappresentazione di musiche prevalentemente non scritte, pur se continuamente sottoposto ad aggiustamenti diacritici.<sup>27</sup>

Sul piano formale Paris non ha mai assunto la carica di presidente di NC. Ha invece fatto parte del consiglio di amministrazione del sodalizio romano negli anni 1964-65; alla fine del 1965 si dimise: “Paris considerava ormai esaurite le motivazioni che avevano portato alla nascita del sodalizio”.<sup>28</sup> Probabilmente, quella percezione si rivelò prematura: ritornò a farne parte ancora nel 1968 e, infine, dal febbraio 1972 alla fine del 1973. Risulta essere stato socio del sodalizio fino al 1988, un anno prima della sua scomparsa.<sup>29</sup>

Il bilancio dell’azione direttoriale di Paris per NC ammonta a 74 composizioni eseguite; fra queste, si distinguono:

- a) sei prime assolute;
- b) quindici prime italiane;
- c) quattro prime romane.

Quindi, oltre cinquanta esecuzioni riguardano riprese di opere già proposte altrove. Inoltre, sono assai poche le partiture per formazioni strumentali di grandi dimensioni; negli organici coinvolti, sottoposti alla concertazione e direzione di Paris, prevalgono gruppi strumentali di impianto cameristico, ma sono presenti anche piccoli complessi di due esecutori (*Contention*, per voce e chitarra, di Kenjiro Ezaki), tre (*Triplum* di Aldo Clementi), quattro (*Quartett* di Hans Zender) o cinque (*Cadenze* di Bruno Canino): in questi piccoli assetti voco-strumentali solitamente lo studio e la concertazione sono affidati alla diretta interazione fra i vocalisti e strumentisti impegnati, e non richiedono, necessariamente, una direzione esterna. Se ne può dedurre una ulteriore conferma di alcune qualità di analista e concertatore che si attribuivano a Paris,

27. Cfr. CARPITELLA 1972; la scelta di invitare un etnomusicologo è anche la testimonianza di interessi comuni, tra i “neo-consonanti” e la musicologia italiana più avanzata, risalenti a tempi remoti e continuamente confermati nelle pratiche della ricerca, della scrittura ed esecuzione musicale.

28. TORTORA 1990, p. 48 e 49, n. 116. Questa percezione, attribuita a Daniele Paris, appare piuttosto singolare, e sorprendente, se si considera che, appena un anno prima, lo stesso Paris aveva sottoscritto l’atto di fondazione di NC, insieme con Franco Evangelisti e gli altri soci fondatori.

29. Cfr. TORTORA 1990, pp. 191 e sgg.

convergenti nella capacità di cogliere subito gli episodi più impegnativi di una partitura, sul piano performativo ed espressivo, “lavorarli” con particolare cura, e assicurare, più rapidamente, un risultato ottimale; inoltre, molti esecutori provenivano dai ranghi orchestrali e, forse, la stessa familiarità di Paris verso le forme più elaborate e sofisticate di notazione musicale può essere stata utile agli stessi esecutori, per risolvere i passaggi più complessi, anche in questo caso, favorendo la migliore approssimazione fra segno e suono. Molti di questi strumentisti, anche professori d’orchestra, soprattutto negli enti di area romana, saranno colleghi di Paris nel Conservatorio della sua città, che diresse fino alla sua scomparsa.

A completamento dell’informazione sulla presenza di Daniele Paris nelle attività di NC, si indicano di seguito, ordinate per autore, le musiche da lui eseguite nei concerti del sodalizio romano,<sup>30</sup> in prima esecuzione assoluta (\*), prima esecuzione italiana (\*\*), e prima esecuzione romana (\*\*\*).

Carlos-Roque Alsina

*Schichten* op. 27 (1971), per gruppo strumentale, 4 novembre 1971, VIII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*\*).

Larry Austin

*Continuum* (1964), per gruppo strumentale, 22 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, esecutori diversi.

Günther Becker

*Motrologi*, per soprano, clarinetto picc. in Mi bem., clarinetto, clarinetto basso e arpa, 7 giugno 1967, IV Festival, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Marjorie Wright *soprano*, V. Annino *arpa*, Alberto Fusco, Giacomo Gandini, Cesare Mele *clarinetti* (\*\*).

Mario Bertoncini

*Cifre* (1964-67), per pianoforte e gruppo strumentale, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, esecutori diversi (\*\*).

Mauro Bortolotti

*Due poesie di Cummings* (1963), per soprano, flauto, clarinetto e percussioni, 28 maggio

30. Anche in questo caso mi sono avvalso di TORTORA 1990, pp. 197-238 e TORTORA 1994, pp. 132-139, con ulteriori verifiche condotte su altre fonti; la difficoltà maggiore si è avuta nella identificazione degli esecutori impegnati nei singoli brani: sia nelle fonti citate che nei programmi di NC, i nomi degli esecutori sono frequentemente forniti in forma aggregata, in relazione all’intero concerto e non in riferimento alle specifiche opere effettivamente eseguite; inoltre, nelle schede della Audioteca RAI concernenti i concerti di NC registrati dalla sede RAI di Roma, in poche occasioni risultano presenti esecutori diversi da quelli indicati nelle fonti citate; può essere che si siano effettuate alcune sostituzioni, dopo la pubblicazione dei programmi, annotate dai tecnici RAI ma non presenti nei materiali a stampa; in questi casi ho indicato tra ( ) il nome dell’esecutore presente nelle schede RAI.

1963, I Festival, Teatro delle Arti, Sylvia Brigham *soprano*, Karl Kraber *flauto*, William O. Smith *clarinetto*, Mario Dorizzotti, Samuele Petrerà, Antonio Strano *percussione*.  
*Contre 2* (1965) per soprano e 5 strumenti, 26 ottobre 1981, Stagione, Auditorium RAI del Foro Italico, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.  
*Transparencias* (1968), per clavicembalo e archi, 26 ottobre 1981, Stagione, Auditorium RAI del Foro Italico, Mariolina De Robertis *clavicembalo*, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.  
*E tuttavia ... concatenazioni per undici archi* (1972), 26 ottobre 1981, Stagione, Auditorium RAI del Foro Italico, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

#### Pierre Boulez

*Improvisation sur Mallarmé I* (1957), per soprano, arpa, campane, vibrafono e quattro percussionisti, 14 novembre 1969, VI Festival, Aula Magna della Scuola Germanica, esecutori diversi.

#### Walter Branchi

*Per sei esecutori* (1968), per flauto, oboe, corno, percussione, violino e contrabbasso, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Geraldo Levy (Roberto Fabbriciani) *flauto*, Pietro Gaburro *oboe*, Franco Traverso *corno*, Adolf Neumeier *percussione*, Guido Casarano *violino*, Walter Branchi *contrabbasso* (\*\*).

#### Earle Brown

*Available Formes 1* (1961), per 18 esecutori, 4 ottobre 1970, Aula Magna della Scuola Germanica, Orchestra da camera Nuova Consonanza.  
*Event: Sinerghi II* (1967-68), per gruppo strumentale, 24 ottobre 1972, IX Festival, Istituto Italo-latinoamericano, Solisti dell'Orchestra da camera Nuova Consonanza.

#### John Cage

*Atlas Eclipticalis* (1961-62), per un numero variabile di esecutori, 14 novembre 1969, VI Festival, Aula Magna della Scuola Germanica, Gruppo Strumentale di Nuova Consonanza (\*\*\*).

#### Bruno Canino

*Cadenze* (1962), per clavicembalo e strumenti, 31 maggio 1963, I Festival, Teatro delle Arti, Mariolina De Robertis *clavicembalo*, William O. Smith *clarinetto*, Francesco Catania *tromba*, Franco Petracchi *contrabbasso*, Mario Dorizzotti *percussione* (Gruppo strumentale di Roma).

#### Cornelius Cardew

*Octet 61 for Jasper John* (1961), per quartetto d'archi e pianoforte, 13 giugno 1964, II Festival, Teatro delle Arti, Enzo Porta e Umberto Olivetti *violino*, Emilio Poggioni *viola*, Italo Gomez *violoncello*, Giuliana Zaccagnini *pianoforte* (Società Cameristica Italiana) (\*\*).

#### Aldo Clementi

*Triplum* (1960), per flauto, oboe e clarinetto, 28 maggio 1963, I Festival, Teatro delle Arti, Karl Kraber *flauto*, Bruno Incagnoli *oboe*, William O. Smith *clarinetto*.  
*Ideogrammi n. 1* (1959), per 16 esecutori, 14 novembre 1969, VI Festival, Aula Magna della Scuola Germanica, esecutori diversi (\*\*\*).

#### Edison V. Denisov

*Les pleurs* (1966), per soprano, pianoforte e percussione, 22 dicembre 1970, "Musica russa e sovietica", Casa della Cultura, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*\*).

#### Franco Evangelisti

*Spazio a 5* (1959-61), per voci, percussione e accorgimenti elettronici, 14 novembre 1969, VI Festival, Aula Magna della Scuola Germanica, Leonida Torrebruno, Fabio Marconcini, Antonio Striano, Massimiliano Ticchioni *percussione* (\*\*\*).  
*Ordini. Strutture variate per 16 esecutori* (1955), 4 ottobre 1970, Aula Magna della Scuola Germanica, Orchestra da camera Nuova Consonanza.  
*Die Schachtel: Suite* (1962-63), per orchestra da camera e nastro magnetico, 4 novembre 1971, VIII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

#### Kenjiro Ezaki

*Moving Pulses* (1961), per tre voci e percussione, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Michiko Hirayama *soprano*, Richard Conrad *tenore*, Thermann Bailey *basso*, Adolf Neumeier *percussione* (\*\*).  
*Contention*, per voce e chitarra, 10 giugno 1964, II Festival, Teatro delle Arti, Michiko Hirayama *soprano*, Mario Gangi *chitarra* (\*).

#### Carlos Fariñas

*Tiento n. 1* (1966), per clarinetto, chitarra elettrica, pianoforte e percussione, 24 ottobre 1972, IX Festival, Istituto Italo-latinoamericano, Solisti dell'Orchestra da camera Nuova Consonanza.

#### Morton Feldman

*De Koonig* (1963), per violino, violoncello, corno, pianoforte, percussione, 10 giugno 1964, II Festival, Teatro delle Arti, Nereo Zampieri *violino*, Luigi Bossoni *violoncello*, Antonio Marchi *corno*, Aldo Clementi *pianoforte* e *celesta*, Mario Dorizzotti *percussione*.  
*Vertical Thoughts I, II, III, IV, V* (1963), per voce e strumenti, 1 novembre 1970, VII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*\*).

#### Michael Finnissj

*As When upon a Tranced Summer* (1966-68), per pianoforte, percussione e tre 3 violoncelli, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ermelinda Magnetti *pianoforte*, Adolf Neumeier *percussione*, Luigi Bossoni, Luigi Lanzillotta e Pietro Stella *violoncello* (\*\*).

#### Domenico Guaccero

*Scene del potere - 2*, per voce recitante, 2 Soprani, Tenore, 7 strumenti, 2 attori, 1 mimo, 26 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, esecutori diversi.

#### Adriano Guarnieri

*Pierrot suite* (1980), per gruppo strumentale, 12 ottobre 1981, XVIII Festival Auditorium RAI del Foro Italico, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

## Roman Haubenstock-Ramati

*Mobile for Shakespeare* (1959), per voce, pianoforte, celesta, vibrafono e percussioni, 7 giugno 1967, IV Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, esecutori diversi (\*\*).

## John Heineman

*Views* (1964), per quattro strumenti a fiato e vibrafono, 22 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, Claudio Taddei *clarinetto piccolo*, William O. Smith *clarinetto*, Baldo Maestri *saxofono contralto*, Vittorio Benvenuti *saxofono baritono*, Adolf Neumeier *vibrafono*.

## William Hellermann

*Circle Music 2* (1971), per 2 o più strumenti, 24 ottobre 1972, IX Festival, Istituto Italo-latinoamericano, Solisti dell'Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Nicolaj N. Karetnikov

*Quattro pezzi op. 22* (1969), per flauto, clarinetto, clarinetto basso e pianoforte, 22 dicembre 1970, "Musica russa e sovietica", Casa della Cultura, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*\*).

## Roland Kayn

*Inerziali* (1963), per flauto, oboe, clarinetto, corno, trombone e percussioni, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Gerald Levy *flauto*, Pietro Gaburro *oboe*, Claudio Taddei *clarinetto*, Franco Traverso *corno*, Emilio Mazziniani *trombone*, Adolf Neumeier *percussione* (\*\*).

*Galaxis* (I e II versione), per chitarra, violoncello, contrabbasso, arpa, xilofono, vibrafono, 10 giugno 1964, II Festival, Teatro delle Arti, Mario Gangi *chitarra*, Luigi Bossoni *violoncello*, Federico Rossi *contrabbasso*, Maria Dongellini Selmi *arpa*, Adolf Neumeier *xilofono*, Mario Dorizzotti *vibrafono*.

## Karen Khačaturjan

*Quartetto d'archi* (1969), 22 dicembre 1970, "Musica russa e sovietica", Casa della Cultura, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Jacques Lenot

*A.S.C.* (1971), per 19 esecutori, 4 novembre 1971, VIII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*)

## György Ligeti

*Fragment* (1961-64), per orchestra da camera, 1 novembre 1970, VII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Egisto Macchi

*Composizione 4* (1961), per 9 strumenti, 31 maggio 1963, I Festival, Teatro delle Arti, Gruppo Strumentale di Roma.

## Arne Mellnäs

*Per caso* (1963), per saxofono contralto, trombone, violino, contrabbasso e 2 percussionisti, 22 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, Baldo Maestri *saxofono contralto*, John Heineman *trombone*, Nereo Zampieri *violino*, Federico Rossi *contrabbasso*, Leonida Torrebruno e Adolf Neumeier *percussione* (\*\*).

## Rosario Mirigliano

*Quando* (1979), per voce e strumenti, 12 ottobre 1981, XVIII Festival Auditorium RAI del Foro Italico, Joan Logue *soprano*, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

## Francis Miroglio

*Reseaux avec harpe solo et formations diverses* (1964), per arpa e strumenti, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, M. L. Torchio *arpa*, esecutori diversi (\*\*).

## Antonello Neri

*Sdients* (1981), per gruppo strumentale, 12 ottobre 1981, XVIII Festival Auditorium RAI del Foro Italico, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

## Luigi Nono

*Liebeslied* (1954), per coro, arpa e percussioni, 27 maggio 1963, I Festival, Teatro delle Arti, Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, dir. Luigi Colacicchi, Maria Dongellini Selmi *arpa*, Antonio Striano *percussione*.

*Ha venido. Canciones para Silvia* (1960), per soprano e 6 voci femminili, 14 novembre 1969, VI Festival, Aula Magna della Scuola Germanica, Doris Andrews *soprano*, esecutrici diverse (\*\*).

*Canti per 13* (1955), per 13 strumenti, 1 novembre 1970, VII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Hans Otte

*Tasso Concetti* (1960), per soprano, flauto, pianoforte e percussioni, 31 maggio 1963, I Festival, Teatro delle Arti, Gruppo Strumentale di Roma.

## Luis de Pablo

*Prosodia* (1962), per ottavino, clarinetto, xilofono, vibrafono e percussioni 10 giugno 1964, II Festival, Teatro delle Arti, Jules Balboni *ottavino*, Claudio Taddei *clarinetto*, Adolfo Neumeier *xilofono*, Mario Dorizzotti *vibrafono*, Diego Petrerà e Samuele Petrerà *percussione*.

## Goffredo Petrassi

*Estri* (1967), per 15 esecutori, 27 novembre 1983, XX Festival, Aula Magna dell'Università, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

*Grand Septuor avec clarinette concertante* (1977-78), per clarinetto, tromba, trombone, chitarra, percussioni, violino e violoncello, id., Franco Ferranti *clarinetto*, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

*Tre per sette* (1966), per flauto (ottavino e flauto in Sol), oboe (corno inglese), clarinetto (clarinetto basso), id., Monica Berni, Bruno Incagnoli e Franco Ferranti.

*Laudes creaturarum. Obolo francescano* (1982), per voce recitante e 6 strumenti, id., Mario Bardella *voce recitante*, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

## José M. Quadreny Mestress

*Iberia* (1969), per 13 strumenti, 1 novembre 1970, VII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Heitor Quintanar

*Ilapso* (1970), per clarinetto, fagotto, tromba, trombone, percussione violino e contrabbasso, 24 ottobre 1972, IX Festival, Istituto Italo-latinoamericano, Solisti dell'Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Enrico Renna

*Musica per 12* (1978), per 12 strumenti, 12 ottobre 1981, XVIII Festival Auditorium RAI del Foro Italico, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

## Paolo Renosto

*Players*, per un numero variabile di strumenti, 7 giugno 1967, IV Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, esecutori diversi (\*).

## Roger Reynolds

*The Emperor of Ice-Cream* (1961-62), 27 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, esecutori diversi.

## Frederic Rzewski

*(PHI)* (1963), per 2 flauti, pianoforte, violoncello e percussione, 31 maggio 1963, I Festival, Teatro delle Arti, Karl Kraber e Janis Sue Cerasani *flauto*, Frederic Rzewski *pianoforte*, Donna Magendanz *violoncello*, Samuele Petrera e Antonio Striano *percussione* (Gruppo Strumentale di Roma).

## Kurt Schwertsik

*Stückwerk* op. 12 (1966), per soprano e 5 strumenti, 21 giugno 1968, V Festival, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Marjorie Wright *soprano*, Pietro Gaburro *corno inglese*, Emilio Mazziniani *trombone*, Giuseppe Viri *contrabbasso*, Domenico Burrini *controfagotto*, Ermelinda Magnetti *pianoforte* (\*\*).

## Alfred Schnittke

*Serenade* (1969), per clarinetto, pianoforte, percussione, violino e contrabbasso, 22 dicembre 1970, "Musica russa e sovietica", Casa della Cultura, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*\*).

## José Serebrier

*Erotica* (1968), per quintetto strumentale, 24 ottobre 1972, IX Festival, Istituto Italo-latinoamericano, Solisti dell'Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Giuseppe Sinopoli

*Opus Ghimel*, per orchestra da camera, 4 novembre 1971, VIII Festival, Sala accademica di Santa Cecilia, Orchestra da camera Nuova Consonanza (\*).

## Karlheinz Stockhausen

*Kreuzspiel* (1951), per oboe, clarinetto basso, pianoforte e percussione, 14 novembre 1969, VI Festival, Aula Magna della Scuola Germanica, Bruno Incagnoli *oboe*, Alberto Fusco *clarinetto basso*, Richard Trythall *pianoforte*, Leonida Torrebruno, Antonio Striano e Massimiliano Ticchioni *percussione*.

## Igor Stravinskij

*Histoire du soldat* (1918), per gruppo strumentale, 5 giugno 1971, Stagione, Galleria

Nazionale d'Arte Moderna, Claudio Buccarella *violino*, Guido Battistelli *contrabbasso*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Marco Costantini *fagotto*, Leonardo Nicosia *tromba*, Giovanni Mampieri *trombone*, Leonida Torrebruno *percussione*.

## Paolo Ugoletti

*Apparizioni fuggitive* (1980) per gruppo strumentale, 12 ottobre 1981, XVIII Festival, Auditorium RAI del Foro Italico, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi

## Camillo Togni

*Aubade per sei*, per 6 strumenti, 22 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, Nicola Pugliese *flauto e ottavino*, William O. Smith *clarinetto*, Maria Dongellini Selmi *arpa*, Mariolina De Robertis *clavicembalo*, John Heinemann *percussione* (\*).

*Aubade* (1965), 4 ottobre 1970, Aula Magna della Scuola Germanica, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Edgar Varèse

*Offrandes* (1921), per soprano e orchestra da camera, 4 ottobre 1970, Aula Magna della Scuola Germanica, Carol Plantamura *soprano*, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Anton Webern

*Vier Lieder* op. 13 (1914-18), per soprano e 13 strumenti, 4 ottobre 1970, Aula Magna della Scuola Germanica, Carol Plantamura *soprano*, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Ernst Widmer

*Pulsars* (1969), per clarinetto, fagotto, tromba trombone, percussione violino e contrabbasso, 24 ottobre 1972, IX Festival, Istituto Italo-latinoamericano, Solisti dell'Orchestra da camera di Nuova Consonanza.

## Zbigniew Wiszniewski

*Trio* (1963), per oboe, arpa e viola, 10 giugno 1964, II Festival, Teatro delle Arti, Pietro Gaburro *oboe*, Maria Dongellini Selmi *arpa*, Orazio Grossi *viola*.

## Christian Wolff

*Nine* (1951), per flauto, clarinetto, corno, tromba, trombone, pianoforte, celesta, 2 violoncelli, 4 ottobre 1970, Aula Magna della Scuola Germanica, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Daniele Zanettovich

*Contraciudad* (1977), per voce e gruppo strumentale, 12 ottobre 1981, XVIII Festival Auditorium RAI del Foro Italico, Joan Logue *soprano*, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi.

## Hans Zender

*Quartett* (1964), per flauto, pianoforte, violoncello e percussione, 22 aprile 1965, III Festival, Teatro delle Arti, Nicola Pugliese (Angelo Persichilli) *flauto*, John Eaton *pianoforte*, Luigi Bossoni *violoncello*, Adolf Neumeier *percussione*.

Dopo la fine della Serenissima (1797) e i decenni di successivo disorientamento, pur segnati da sofferte esperienze di autodeterminazione, dalla fine del XIX secolo la città di Venezia ha progressivamente costruito un profilo di area a forte vocazione culturale, marcata da istituzioni di grande prestigio e rilievo internazionale, pubbliche e private. Fra queste, la *Biennale di Venezia* fu fondata nel 1895, soprattutto con l'obiettivo di favorire le esposizioni di arti visive. Già negli anni Trenta del secolo scorso erano state istituite iniziative permanenti concernenti il cinema (Mostra del Cinema del Lido), il teatro e la musica. Nel secondo dopo-guerra, la Biennale è diventata un luogo privilegiato di rappresentazione e fruizione delle esperienze più innovative nel campo delle arti contemporanee. Attualmente, tutte le sezioni hanno una propria direzione e cifra artistico-culturale. I settori attivi sono i seguenti:

- a) Architettura: Mostra internazionale dell'Architettura;
- b) Arte: Esposizione internazionale d'Arte di Venezia;
- c) Cinema: Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia;
- d) Danza: Festival internazionale di Danza Contemporanea;
- e) Musica: Festival internazionale di Musica Contemporanea;
- f) Teatro: Festival Internazionale del Teatro.

Inoltre, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), le cui origini risalgono alla fine degli anni Venti, conserva la documentazione inerente alle attività della Biennale, nei diversi settori, e più in generale, la bibliografia di interesse critico e storico sulle arti del Novecento: ospitato dal 1975 presso il Palazzo Corner della Regina, negli ultimi quindici anni l'ASAC ha subito faticose vicende di restauro che hanno reso assai difficile la fruizione del patrimonio posseduto. La Biennale di Venezia è stata al centro di diversi interventi di ridefinizione organizzativa e normativa: dopo la profonda contestazione espressa alla fine degli anni Sessanta, nel 1973 diviene "Ente Autonomo dello Stato", con specifico e nuovo statuto. Nel febbraio 1998 l'istituzione viene privatizzata, per divenire Fondazione nel 2004.

Il Festival Internazionale di Musica Contemporanea<sup>1</sup> della Biennale di Venezia è un altro dei luoghi canonici in cui l'attività di Paris ha impresso tracce significative. Pur se parallela alle vicende palermitane e romane già considerate, la sua azione di direttore a Venezia assume tratti molto diversi: in questo nuovo scenario Paris si trova ad agire "in solitudine", vale a dire senza la pressione e solidarietà di gruppo che caratterizzavano sia le *Settimane* che NC. Inoltre, e forse anche in conseguenza di questa marcatura più solitaria, la sua attività veneziana non appare "esplosiva", immediatamente accolta con grande interesse e consenso, titolare di enormi responsabilità direttoriali e organizzative. Il Festival veneziano è un programma di vecchia tradizione, non vive dell'impulso emotivo e dell'entusiasmo, nonché dei furori organizzativi e creativi, che connotano tutte le esperienze "in statu nascenti": saldamente affidato alle sicure mani di Mario Labroca,<sup>2</sup> costituisce il luogo più settentrionale, in Italia, dove la proposta di musica contemporanea risulti al centro di una programmazione specializzata e permanente. L'avventura veneziana di Paris, quindi, si avvia "in sordina", per assumere un crescendo vistoso nel corso del decennio 1960-1970, con responsabilità esecutive sempre più consistenti.

La sua prima presenza risale al 1960, in occasione del XXIII Festival. Pochi mesi dopo l'inizio dell'avventura palermitana, un complesso ed eterogeneo "concerto di musica elettronica e da camera", che presentava opere di Stockhausen, Kagel e Togni<sup>3</sup>, allestito il 23 settembre presso la Sala delle Colonne

1. Il Festival internazionale di musica (la qualificazione "contemporanea non è ancora presente) della Biennale di Venezia si tenne nel 1930 (7-14 settembre). Il programma musicale conservò la stessa denominazione e si tenne con occorrenza biennale fino al 1936. Nel 1937 (6-12 settembre) si ebbe il V Festival Internazionale di Musica Contemporanea (la numerazione progressiva resta costante, ma si aggiunge l'aggettivazione "contemporanea"), seguito, l'anno successivo, 1938 (15-13 settembre), dal VI Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale d'Arte (la scansione diviene annuale e resta la marcatura contemporanea). Dopo un'interruzione di tre anni, nel 1941 (8-28 settembre) si tenne la VII Festa Internazionale della Musica (la numerazione è ancora costante, ma cambia radicalmente la denominazione). Nel 1942 (6-12 settembre) si tenne la VIII Rassegna Internazionale di musica contemporanea. Dopo quattro anni di sospensione, dovuti alla guerra e alla occupazione nazista, l'attività riprende nel 1946 (15-22 settembre), con la denominazione IX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, e successiva programmazione annuale. Dal 1947 al 1952 si aggiunse altresì la denominazione *Autunno musicale veneziano*. Nel 1953 (6-21 settembre) si ebbe il XVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea: la denominazione rimarrà invariata, come la stessa occorrenza annuale, almeno fino all'edizione 2009.
2. Compositore, organizzatore e critico musicale italiano, Roma, 22 novembre 1896 – 1 luglio 1973.
3. Di Stockhausen furono eseguiti *Kontakte* per pianoforte, percussioni e nastro a 4 tracce (1959-60) e *Refrain* per pianoforte, celesta e percussioni (1959); di Mauricio Kagel *Trancision II* per pianoforte, percussioni e 2 nastri magnetici (1959), di Camillo Togni *Helian di Trackl* op. 39, 5 lieder per soprano e pianoforte (1955).

di Ca' Giustinian, vede Paris dirigere in prima esecuzione italiana *Ionisation* (1929-31) di Edgar Varèse: si esprime così, fin dall'inizio del decennio, una sua profonda passione per il compositore franco-americano che lo porterà a presentare al pubblico italiano, per primo, gran parte delle sue opere per insieme strumentale e per orchestra.<sup>4</sup> La reazione del pubblico veneziano pare essere stata entusiasta, con un esito inconsueto nella tradizione concertistica europea, culminato nel bis integrale dell'opera, se si presta fede alle parole di un osservatore d'eccellenza come Giacomo Manzoni, presente all'esecuzione, cronista stupito, compiaciuto e divertito:

[...] e infine abbiamo ascoltato *Ionisation* di Edgar Varese [sic] per strumenti a percussione, brano che è stato bissato [...]. Il pezzo eseguito oggi [23 settembre 1960], e diretto con grande slancio dal giovane direttore Daniele Paris – un nome che, ne siamo certi, non mancheremo d'incontrare più spesso d'ora innanzi – è un prodotto tipico di una fantasia aperta e assetata di novità. [...] esso tende a valorizzare e a organizzare il rumore inteso come elemento musicale: ed ecco che i soli strumenti a percussione, in una varietà peraltro sconcertante, tendono a delineare un discorso che è fatto non solo di ritmi, ma anche di diverse intensità dinamiche, di altezze timbriche alternate e sovrapposte con intuizioni in certi momenti geniali [...] conviene osservare come in Varese fosse già sentita quasi quarant'anni fa un'esigenza che è oggi diventata comune in molti musicisti: quella di estendere anche al mondo dei rumori le possibilità espressive e comunicative che erano peculiari della sola musica strumentale. Ad ogni modo, la brillante esecuzione di Varese ha conquistato il pubblico presente. [...] Quanto al pezzo di Varese, esso ha potuto essere eseguito grazie alla collaborazione intelligente e appassionata di numerosi strumentisti dell'orchestra del teatro La Fenice, che si sono trasformati in volenterosi suonatori di tam-tam, di gong, di piatti, di castagnette, di tamburi, di fruste e di un sacco di altri divertenti aggeggi percussivi.<sup>5</sup>

E pure Fedele d'Amico, che manifestò di non apprezzare affatto né *Kontakte* di Stockhausen, né *Trancision II* (1958-59) di Mauricio Kagel, né, tanto meno, la *Winter music* (1957) e la *Music Walk* (1958) di Cage, con la coreo-

4. A proposito della ricezione di Varèse in Italia, può essere utile una preziosa testimonianza di Goffredo Petrassi: "Nel 1936 Casella ci portò una registrazione di *Ionisation* di Varèse, e la fece ascoltare a noi giovani. E noi fummo presi da un furor di ridere, fino all'esasperazione. Non capimmo niente. Perché non capimmo niente? Perché non eravamo preparati" (LOMBARDI 1980, pp. 2 e 3). La testimonianza è davvero illuminante, non solo perché evidenzia l'estrema consapevolezza e curiosità che Casella aveva verso i fatti musicali del suo tempo, ma anche perché consente di comprendere certe persistenti difficoltà nell'accogliere la musica del compositore franco-americano: se anche in ambienti così avveduti la musica di Varèse poteva suscitare incomprensione, figuriamoci come la stessa poteva essere accolta – anche qualche decennio dopo – da orecchie e menti assai meno sensibili e curiose; per quanto concerne il pensiero del compositore franco-americano, cfr. VARÈSE 1985.
5. MANZONI 1960.

grafia di Merce Cunningham, si associò, sollevato, al coro di consensi per la musica di Varèse, pur con qualche rilievo "velenoso", in coda:<sup>6</sup>

[...] Quale senso di benessere fra l'ascolto di Stockhausen e quello di Kagel, ci dette per contrasto il vecchio pezzo rumoristico di Edgar Varèse, *Ionisation* per strumenti a percussione, composto nel 1924, a Venezia diretto magistralmente da Daniele Paris. Lo avevano messo lì in veste di pioniere. E non è neanche la cosa migliore di Varèse, ma come fresco e simpatico nella sua superficialità non dissimulata, come veramente straffottente.

Quindi, una presenza ancora piuttosto marginale, se ci si limita al numero delle partiture eseguite, ma assai significativa perché segna l'avvio di una sorta di "Varèse-Renaissance" italiana, di cui Paris può essere considerato, a pieno titolo, il celebrante. Il programma veneziano si concluse con *Giro a vuoto n. 2*, uno spettacolo "di canzoni di poeti e musicisti noti" eseguite, con la regia di Filippo Crivelli, da Laura Betti e dal pianista Tony Lenzi: di quest'ultimo si ricorderà il monografico di Gershwin proposto insieme con Paris, nel 1956, a Catania e Bari.

L'anno dopo (XXIV Festival) Paris dirige (19 aprile 1961, Teatro La Fenice) il *Melos Ensemble*, prestigioso complesso londinese, con musiche di Casella (*Serenata per cinque strumenti*, 1927), già eseguita due anni prima a Palermo, per i concerti del G.U.N.M., Petrassi (*Serenata per cinque strumenti*, 1958), Donatoni (*For Grilly Improvvisazione per 7*, 1960) e due autori inglesi cui si deve la diffusione del metodo dodecafonico in Gran Bretagna: *Variations and Finale op. 34* per dieci strumenti (1958) di Humphrey Searle<sup>7</sup> e *Sei tempi per dieci strumenti* (1959) della prolificissima compositrice Agnes Elisabeth Lutyens,<sup>8</sup> destinata a diventare *Commander of the British Empire*.

Nel 1962 (XXV Festival) Paris dirige due programmi diversi, che testimoniano della fiducia crescente riposta in lui dalla direzione del Festival veneziano. Il primo (13 aprile, Sale Apollinee del Teatro La Fenice) è costruito su opere proposte in prima esecuzione assoluta, che elaborano la dimensione spaziale del fare musica mediante il ricorso all'azione simultanea di gruppi strumentali differenziati.<sup>9</sup> Particolare impressione suscitò *Phasen Obelisk dla*

6. D'AMICO 1960.

7. Compositore e musicologo inglese, Oxford, 26 agosto 1915 – Londra, 12 maggio 1982.

8. Compositrice inglese, Londra, 6 luglio 1906 – 14 aprile 1983.

9. Si tratta di *Fünf Strophen* di Helmut Lachenmann (1935), *Correlations for 3 groups* del giapponese Shinichi Matsushita, *Variazioni (Frammenti II)* di Vittorio Fellegara (1927), *Studio per 24* di Giacomo Manzoni e *Phasen Obelisk dla Oswiecim* per contralto e quattro gruppi di strumenti a percussione di Roland Kayn (1933). Nello stesso programma erano comprese anche le *Berceuses du chat* (1915-16) di Igor Stravinskij.

*Oswiecim* per contralto e quattro gruppi di strumenti a percussione, del compositore tedesco Roland Kayn (1933), che più tardi prese parte anche ad alcune esecuzioni del "Gruppo di improvvisazione di Nuova Consonanza" e di cui Paris, l'anno dopo, avrebbe diretto a Palermo la prima di *Schwingungen* per orchestra (Teatro Biondo, 2 ottobre 1963). L'*Obelisco per Auschwitz* prevedeva una percussione gigantesca, con novanta strumenti diversi, distribuiti spazialmente in quattro posizioni distinte. L'esecuzione suscitò non poco stupore ed emozione:

Novanta strumenti a percussione in palcoscenico costituiscono un organico di orchestra tale da impaurire anche un orecchio foderato di bronzo. Per eseguire *Phasen* del giovane compositore tedesco Roland Kayn, in prima assoluta, nel concerto di ieri [13 aprile 1962] egregiamente diretto da Daniele Paris, si sono dovuti mobilitare i più strani strumenti a percussione che si possono immaginare, tamburi, marimbe, campane, incudini, sirene, damigiane, grancasse, xilofoni: un'enorme massa d'urto sonora si è sprigionata durante i "fortissimo", da una siffatta orchestra. *Phasen* è dedicato all'obelisco di Auschwitz e ai morti che esso commemora, una dedica che onora il coraggio del giovane Kayn. Una voce di contralto, quella di Marie Thérèse Cahn, grida dentro il vortice aspro dei rumori le parole smozzicate di un tormento disumano, talvolta sopraffatta, talvolta più alta e vittoriosa. Presa la sua strada, Kayn l'ha percorsa sino in fondo con ardente determinazione; e ne è uscita una composizione di selvaggia, grandiosa evidenza, che ha stupito e commosso l'auditorio.<sup>10</sup>

Fra i critici ci fu chi colse con simpatia la versatilità dei professori del Teatro La Fenice nell'impegnarsi in ruoli strumentali affatto inconsueti:

Gli orchestrali del teatro si sono convertiti tutti in batteristi, non sappiamo se al primo violino non sia toccato di far vibrare alla percussione due enormi uova pasquali in porcellana coloratissima sospese a un cavalletto allogato proprio al posto del suo leggio.<sup>11</sup>

E ci fu pure chi salutò con sollievo e fiducia l'espressione di una sicura opzione anti-nazista nella scrittura di un compositore tedesco:

Infine, il programma diretto da Daniele Paris includeva il brano *Phasen. Obelisk dla Oswiecim* per voce e novanta strumenti a percussione del giovane musicista tedesco (e, vivaddio, decisamente anti-nazista) Roland Kayn. Dinanzi all'obelisco del campo di sterminio di Auschwitz Kayn esprime con il tumultuoso fragore delle percussioni la furia selvaggia da cui la voce umana risulta travolta e infranta. Alla pienezza sonora dell'inusitato complesso corrisponde una pienezza di partecipazione emotiva che si realizza senza momenti di sosta sino al finale, in cui fra il martellare delle percussioni, si inserisce e si amalgama l'eco funebre dei fischi delle S.S.<sup>12</sup>

10. DALLAMANO 1962.

11. PIZZUTI 1962.

12. PIRONTI 1962.



Il secondo programma proposto da Paris, due giorni dopo (15 aprile, Isola di San Giorgio Maggiore) comprende, oltre tre opere per nastro magnetico,<sup>13</sup> due prime esecuzioni di Gilbert Amy (1936) e Franco Evangelisti. *Diaphonies I* del compositore francese prevedeva l'interazione fra dodici esecutori dal vivo, disposti in correlazione con un nastro magnetico. *Spazio a 5*, di Evangelisti, veniva così presentato, nel programma di sala del concerto:

*Spazio a 5* è un complesso strutturato per 4 gruppi di percussioni ed un gruppo di voci. L'opera è *aperta-chiusa* all'interno dei suoi elementi ed offre una variabilità basata su alcune fondamentali interpretazioni una delle quali aggiunge l'uso di accorgimenti elettronici che vengono a mutare alcune strutture *flessibili*. L'uso dei fonemi si prestava idoneamente per la formazione di un materiale flessibile. L'impiego della voce, non del canto è stata usata astrattamente, ma è tenuto conto che attraverso gli *impulsi-fonemi* che sono alle basi di ogni significato linguistico esiste un nucleo fonico (radici dei vari ceppi indoeuropei). Segnali che attraverso gli organi di fonazione vengono a concorrere ad un contesto musicale.<sup>14</sup>

Pur se il breve testo riportato non corrisponde alla migliore scrittura di Evangelisti, compositore altrimenti pensoso e penetrante, si coglie bene in esso la sua aspirazione a compensare l'istanza prescrittiva del progetto con quella evenemenziale dell'azione performativa, e il suo forte interesse verso certe problematiche estetiche del tempo, quali la riflessione sull'*opera aperta*, apparsa in un celebre volume di Umberto Eco proprio quell'anno, ma già disponibile in precedenti saggi pubblicati in rivista. Nello stesso concerto fu proposta, da registrazione su nastro, l'audizione di *Carré* di Stockhausen: realizzata fra il 1959-60, l'opera è rappresentativa della cosiddetta "forma momentanea" (*Momentform*), subordinata a una concezione "puntiforme" del tempo, per cui qualsiasi unità temporale acquista senso in sé, piuttosto che in relazione a processi trasformativi disposti lungo l'asse evolutivo "dal prima al dopo".<sup>15</sup> Anche le opere di musica elettronica e con nastro magnetico suscita-

13. Si tratta di *Quartetto III* di Franco Donatoni, *Sequenze e strutture* di Angelo Paccagnini (1930), *Collage 2* di Aldo Clementi.

14. Franco Evangelisti, in *Programma del XXV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia*, 1962.

15. Per la prima esecuzione ad Amburgo Stockhausen scelse una sala quadrata, coerentemente con il titolo stesso dell'opera, predisponendo quattro piattaforme separate per i gruppi esecutivi. La prima amburghese fu condotta da quattro direttori diversi: Andrzej Markowski, Michael Gielen, lo stesso Stockhausen e Mauricio Kagel. Così l'autore ha commentato la sua strategia poetica: "L'accadere musicale *non* ha un preciso decorso da un determinato inizio a una inevitabile fine; un momento non è solo conseguenza del precedente e causa del successivo; la concentrazione sull'"*adesso*", su ogni "*adesso*", anzi, incide per così dire verticalmente attraverso a una nozione orizzontale del tempo fino a quella negazione del tempo che io chiamo eternità: un'Eternità che non comincia alla fine del Tem-

rono l'interesse dei critici più attenti, che non mancarono di esprimere alcune perplessità e riserve:

Domenica molto densa. Alle 11 antimeridiane trasferito all'Isola di S. Giorgio maggiore per un concerto di musiche elettroniche e registrate. [...] È stata poi la volta di *Diaphonies I* (Amy) scritte per un gruppo strumentale e nastro magnetico. La composizione, che si snoda attraverso brevi incisi rappresentanti lo spapolamento estremo di un blocco sonoro, appare piuttosto scontata, o, meglio, destinata a esistere senza lasciare traccia. Di ben diversa fattura è *Spazio a 5*, per percussioni e voci registrate, di Evangelisti. Qui la ricerca in un campo di sonorità nuova, svincolata o uguale solo a se stessa, è realizzata mirabilmente: quegli impulsi vocali che si stagliano nella loro facilmente rinvenibile autenticità, quei raffinatissimi interventi degli strumenti, quel discorso breve, sintetico e compiuto fanno di *Spazio a 5* una delle composizioni più importanti dell'anno.<sup>16</sup>

Nel 1963 (XXVI Festival) Paris dirige il complesso da camera del Teatro La Fenice in un programma con cinque prime esecuzioni assolute, ancora una conferma della crescente fiducia verso il direttore; si tratta di *Musica da camera* per nove strumenti di Angelo Paccagnini, *Informel 2* per quindici strumenti di Aldo Clementi (tuttora considerato come uno dei lavori più importanti del compositore siciliano), *A Solemn Music* per voce e piccolo complesso di Nicolò Castiglioni, *Elegie* per voce e tre strumenti di Antonio Veretti<sup>17</sup> e *Serenade n. 2* per quattro strumenti del californiano Morton Subotnick.<sup>18</sup> L'esito del concerto (Sale Apollinee del Teatro La Fenice, 16 aprile) fu assai confortante, con un entusiasmo ancora non sperimentato troppo frequentemente, almeno fino ad allora, e forse contribuì a segnare una svolta nei modi di partecipazione a un festival specialistico come quello veneziano. Nella recensione del concerto, Gianfranco Zaccaro annotava alcune riflessioni di grande ottimismo, toccando, motivi di interesse ancora attuale:

L'uragano di applausi che ha salutato – in un'interessante serata del Festival veneziano di musica contemporanea – l'esecuzione di "Informel 2", del trentottenne compositore catanese Aldo Clementi, ha, in un certo qual senso, ratificato una realtà che, almeno qui a Venezia, da qualche tempo si stava imponendo: il pubblico comprende, si interessa, apprezza la musica contemporanea d'avanguardia. [...] Al pubblico vecchio e gravato (un po' per colpa sua, un po' per colpa dei responsabili) dai ben noti pregiudizi, si va so-

po, ma in ogni momento può essere raggiunta" (Karlheinz Stockhausen, in *Programma del XXV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia*, 1962).

16. ZACCARO 1962.

17. Compositore, didatta e critico musicale italiano, Verona, 20 febbraio 1900 – Roma, 14 luglio 1978.

18. Compositore americano, Los Angeles, 14 aprile 1933.

stituendo la "giovane guardia" che, per fortuna, sa bene che dalla musica non potrà mai venire un carezzante godimento vellicatorio.<sup>19</sup>

Recensendo il nuovo brano di Clementi, Giacomo Manzoni ne propose una valutazione assai incoraggiante:

*Informel 2* è con tutta evidenza un titolo preso in prestito dalla pittura; non però in quanto dall'informale pittorico trasferisca in musica le ragioni poetiche, ma essenzialmente perché ne adotta musicalmente alcuni procedimenti tecnici. [...] è fortemente interessante, di *Informel 2*, la struttura e l'idea espressiva, che propone su uno sfondo sonoro mutevole eppure costante, dimensioni sempre nuove e sempre sorprendenti della dimensione ritmica e timbrica. Un lavoro, ci pare, che segna una svolta nella produzione di Clementi, e che può preludere a significativi svolgimenti.<sup>20</sup>

Per parte sua, Piero Santi si soffermò favorevolmente su Castiglioni, con un giudizio sprezzante, invece, per la *Serenade* di Subotnick:

Alla pensosità esistenziale di Clementi ha fatto subito contrasto l'oggettivismo emozionale di Nicolò Castiglioni, che ancora una volta ha riscosso un vivo successo personale con *A solemn music* per voce e piccolo complesso [...]. In un contesto culturale che tende a inaridirsi in processi essenzialmente speculativi, reperire un musicista come Castiglioni, capace di maneggiare e plasmare secondo maestria e invenzione la sostanza sonora e le sue risposdenze psicologiche, testimoniando la possibilità di sussistere del gusto e della genialità, è quanto di più confortevole si possa dare. [...] Sulla *Serenade n. 2* [...] di Subotnick, di un diletantismo da college californiano, non val la pena di spender parole.<sup>21</sup>

Gli esiti incoraggianti del concerto, rilevati dai critici, possono essere largamente ricondotti a scelte e impulsi esecutivi dello stesso Paris, che si dimostrò capace di dirimere felicemente i numerosi nodi linguistici presenti nelle partiture proposte, largamente ispirate a principi di indeterminatezza formale e sintattica, nonché affidate a non rare occasioni di esecuzione estemporanea. Così concludeva la sua recensione Duilio Courir: "Degni di elogio gli interpreti, dal direttore Daniele Paris, che sa ottenere una resa eccezionale dalle opere in programma, ai solisti ed agli strumentisti [...] Successo assai vivo [...]".<sup>22</sup> Simile il giudizio di Mario Messinis: "Daniele Paris, insostituibile presenza del Festival di avanguardia, ha dato di opere tanto diverse la resa più soddisfacente e brillante. Pubblico molto numeroso, applausi cordiali".<sup>23</sup> Peraltro, l'intero pro-

19. ZACCARO 1963/a.

20. MANZONI 1963.

21. SANTI 1963.

22. COURIR 1963.

23. MESSINIS 1963/a.

gramma del XXVI Festival veneziano presentava motivi di grande interesse. In tre successive serate, senza scene e in forma di oratorio, fu eseguito il *Parsifal* di Wagner, una proposta insolita, forse, che Mario Labroca difese con sicurezza nella presentazione al programma:

È forse estraneo al carattere del Festival ricordare Richard Wagner del quale ricorre il centocinquantesimo anniversario della nascita? E ricordarlo qui a Venezia dove lavorò tanto intensamente e dove morì? Noi pensiamo che ricordare Wagner sia doveroso da parte di un Festival come il nostro: non stabiliamo con questo rapporti di affinità diretta tra un passato lontano e la contemporaneità più aggiornata, ma come non ammettere che certe premesse dell'arte di oggi sono visibili nell'opera del grande musicista tedesco? E perciò *Parsifal* eseguito in forma di concerto permetterà a tutti di comprendere meglio, senza le distrazioni e le deviazioni che lo spettacolo inevitabilmente crea, l'essenza di un linguaggio che fu considerato rivoluzionario allorché apparve nel pieno dell'Ottocento.<sup>24</sup>

Ma la soluzione ideata non convinse tutta la critica, e fu sanzionata severamente da Franco Abbiati, evidentemente insoddisfatto:

Si è avviata con una edizione [...] del 'Parsifal' di Wagner, compuntamente dimessa alla forma oratoriale e bizzarramente spezzettata nel giro di tre serate complessive, escluso il "ponte" del Venerdì santo, dedicate ciascuna a un atto del dramma sacro, offerto così in dosi omeopatiche, con la pia intenzione di celebrare a un tempo la santa Pasqua bimillennaria e il santo Riccardo, poiché nato nel 1813, quasi bisecolare. [...] Ed ecco che il festival veneziano ha ignorato tutto ciò che da Wagner e dagli interpreti suoi scenotecnici è stato fatto in più di ottant'anni di esperienze. Non pago d'aver rotto la unità e la continuità del dramma, il festival non si è peritato di spogliarlo d'ogni congeniale apporto esornativo, umiliandone i significati fino a privarli di qualsivoglia attrattiva spettacolare. E questo alla Fenice, il teatro più spettacolarmente accattivante del mondo.<sup>25</sup>

Nella stessa edizione, un intero concerto fu affidato al *Groupe de Recherches Musicales* della Radiodiffusion-Télévision francese (RTF, allora), proposto a un'ora piuttosto inconsueta (10.45) nell'Isola di San Giorgio e preceduto da una presentazione di Pierre Schaeffer, l'ispiratore della cosiddetta "musica

24. Mario Labroca, in Programma del XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, 1963. La dichiarazione del direttore artistico del Festival veneziano, suona, quindi, come una decisa presa di posizione a favore dell'ipotesi che considera Wagner il precursore, se non il fondatore, delle istanze rinnovatrici del linguaggio musicale europeo, diffuse nel secolo scorso; non si trattava, quindi, soltanto di una questione cerimoniale: nello stesso contesto non si pensò, infatti, di celebrare Verdi, coetaneo di Wagner. La scelta di eseguire un'opera senza allestimenti e movimenti scenici, potrebbe sembrare incongrua, in relazione a un testo teatrale: tuttavia, è opportuno ricordare come proprio la drammaturgia di Wagner, non raramente, sia stata proposta nella stessa forma, in teatro ma soprattutto presso enti sinfonici, poco avvezzi a consuetudini sceniche.

25. ABBIATI 1963.

concreta" e il più consapevole manipolatore di "oggetti sonori", nel secondo Novecento. Un altro monumentale concerto fu dedicato a due opere brevi, assai poco eseguite, di Arnold Schönberg (*Die Glückliche Hand* e *Von Heute Auf Morgen*) e un recital di Pietro Scarpini presentò musiche pianistiche di Skrjabin. Poi si ebbero una prima assoluta di Berio, *Esposizione* con voci (la Berberian tra gli interpreti), danzatori (*Dancer's Workshop Company* di San Francisco, per la prima volta in Europa) e nastro magnetico diretta da lui stesso, con *Circles*, nello stesso programma di concerto, una prima di Hans Werner Henze, *Novae de infinito Laudes*, diretta dallo stesso compositore, e un concerto affidato a Bruno Maderna, con una prima di Malipiero (*Abracadabra*, per baritono e orchestra), una prima di Iannis Xénakis (*Strategie*, gioco musicale per due direttori d'orchestra) e la prima italiana del concerto per oboe dello stesso Maderna con Lothar Faber solista.

In autunno, alla fine di ottobre, Paris è di nuovo a Venezia, per la stagione sinfonica del Teatro La Fenice: propone i *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914) di Alban Berg, la *Prima Sinfonia* op. 10 di Šostakovič (1923-1925) e la *Prima Sinfonia* (1933) di Gian Francesco Malipiero. Fu assai apprezzata soprattutto la sua interpretazione dei *Tre pezzi* di Berg:

Più che in Malipiero e Šostakovič il direttore è emerso nell'impervia partitura berghiana, ove si è ammirata la sua finissima sensibilità che si accende davanti ad opere del genere per un connaturale fenomeno di risonanza. Qui come in Webern Paris riesce ad evocare atmosfere di magico incantamento timbrico e a cogliere la tensione delle singole frasi mediante un respiro musicale estremamente elastico e duttile. Teatro, purtroppo, semi-vuoto; applausi molto cordiali.<sup>26</sup>

Anche il XXVII Festival (1964) fu fortemente caratterizzato da numerosi eventi; vennero presentate due opere emblematiche della drammaturgia musicale contemporanea: *Hyperion* di Bruno Maderna e *La Fabbrica illuminata* di Luigi Nono; si aggiunsero due concerti monografici con musiche di Luigi Dallapiccola diretti da Hermann Scherchen, due concerti con orchestra da camera diretti da Maderna, un concerto di Gazzelloni con cinque prime esecuzioni e due prime italiane, due monumentali concerti diretti da Andrzej Markowski con complessi sinfonico-coral di Cracovia e molte musiche di autori polacchi. Infine – forse la proposta più eccentrica per un festival specializzato nel proporre le espressioni della contemporaneità –, si ebbe un concerto di Herbert von Karajan alla guida dei *Wiener Philharmoniker*, con un programma comprendente musiche di sicura presa (*Sinfonia in Sol min. K 550* di Mozart, *Don Giovanni* di Strauss e *Quinta Sinfonia* di Beethoven): teatro tutto esaurito e suc-

26. MESSINIS 1963/b.

cesso strepitoso, ovviamente, con un valzer di Strauss come bis, munificamente concesso dal direttore; in sala, fra le autorità fu segnalato l'allora Ministro del Bilancio, on. Pieraccini. Commentando i diversi programmi di concerto offerti dal Festival veneziano, Giacomo Manzoni segnalò la timida presenza di un giovane compositore estone, destinato a ben più illustre carriera nei decenni successivi, allora considerato come fosse il testimone di un mondo lontano e misterioso:

Ben più interessante e vivo nella sua ricerca di una tecnica e di un'espressione nuove il *Perpetuum mobile* per orchestra del giovane compositore estone Arvo Pärt. Avvertiamo innanzi tutto che si tratta del primo documento che ci giunge in maniera ufficiale della ricerca compiuta in questi anni da parte della giovane generazione sovietica. Ed è un documento confortante per la serietà e lo spirito di novità che lo pervade. È, se vogliamo, solo un assaggio di certe possibilità costruttive e foniche. [...] È un nome, quello di Pärt, che ci sembra rivelatore di una nuova situazione e sviluppo nella musica dell'URSS.<sup>27</sup>

La presenza di Paris al XXVII Festival, si segnala soprattutto per la presentazione di *Variante B* per 36 strumenti di Aldo Clementi, gigantesca "macchina" contrappuntistica alimentata da continue iterazioni, secondo una procedura – già sperimentata da Clementi in *Variante A* (1963) e ancora nel 1964 con *Variante C* – che tuttora costituisce la sua cifra stilistica più peculiare. Nel programma di sala Clementi descrisse così il suo lavoro:

Il titolo è giustificato da una serie di composizioni che il compositore intende proseguire a scrivere derivandone la problematica da un metodo particolare adottato per la prima volta negli *Informels 2* e *3*: un grosso agglomerato contrappuntistico (contenuto in un'unica pagina di partitura a "parti reali" e costantemente ripetuta) sottoposto a continue fluttuazioni, lacerazioni e totali annullamenti che lo trasformano in un *continuum* cangiante e irricognoscibile malgrado le ripetizioni: ciò viene garantito dall'estrema capillarità di una fitta materia sonora (gli strumenti – 12 legni, 12 ottoni, 12 archi – e i suoni non sono mai raddoppiati) che determina la non-percezione del singolo dettaglio e innumerevoli assorbimenti variabili e senza soluzione di continuità.<sup>28</sup>

In senso più generale, alcuni osservatori rilevarono certe difficoltà organizzative, che affliggevano anche un ente prestigioso e saldamente strutturato come la Biennale, e avevano prodotto una compressione dei tempi di lavoro e concertazione:

27. MANZONI 1964/a.

28. Aldo Clementi, in Programma del XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia 1964.

Il concerto "italiano" era diretto da Daniele Paris: avvertiamo subito che a causa del numero estremamente ridotto delle prove, non tutti i pezzi in programma hanno potuto essere eseguiti come si sarebbe dovuto. [...] Lo stesso dicasi per "Variante B" per 36 strumenti di Aldo Clementi, un lavoro di assai complessa scrittura e notazione, basato su particolari incastri e sovrapposizioni di fasce e punti sonori che da un lato confermano l'interesse per la singolare ricerca compiuta dal compositore siciliano ma che dall'altro non è stato possibile apprezzare appieno per i motivi tecnici di cui si è detto.<sup>29</sup>

In ogni caso, su questo lavoro, centrale nella produzione di Clementi, le valutazioni dei critici furono senz'altro incoraggianti, concordi nel rilevare la maturazione ormai acquisita nel processo creativo del compositore catanese:

Avevamo notato che il limite di *Informel 2* consisteva proprio nel pericolo di ricostituirsi formalmente; a questo difetto sfugge completamente *Variante B*, che con piena coerenza raggiunge uno stato di quiete assoluta, senza soggiacere ad alcuna preclusione di ordine formale. L'enucleazione del pezzo pare quasi germinare da se stessa in una fluttuazione perpetua, ove tutti i suoni cromatici, distribuiti fra trentasei parti reali senza raddoppi, ruotano in un contrappunto multiplo continuamente variato, ove tuttavia qualsiasi divenire temporale è escluso, in una fissità che par quasi evocare imponderabili misteri. I suoni appaiono continuamente sfasati, sia per la mutabilità del tessuto puntuale, suddiviso in tre sezioni (legni, ottoni e archi) le cui entrate sono suggerite estemporaneamente dal direttore, sia per l'accordatura degli strumenti, che secondo le varie categorie risulta un quarto di tono più alta, normale e un quarto di tono più bassa; ciò che provoca una totale immersione in un linguaggio extra-temperato. Vorremmo aggiungere soltanto che risolta con rigore tale possibilità ideativa, a Clementi non resterà ora che affrontare una nuova problematica di composizione. Con *Variante B* le premesse implicite degli *Informel* paiono essere risolte; né sappiamo, a questo punto, a cosa servirebbe una *Variante C o D*.<sup>30</sup>

In questo contesto Paris si conferma senz'altro come il mentore del primo Clementi: in due anni propone alcuni fra i suoi lavori forse più significativi, vale a dire *Informel 2* (Venezia, 16 aprile 1963), *Informel 3* (Palermo, 2 ottobre 1963) e, quindi, *Variante B* (1964).

Numerosi osservatori giudicarono con favore l'impegno di Paris, pur alle prese, nello stesso concerto, con opere che risultarono non gradite, commentate in termini sprezzanti e forse non pienamente meditati:

29. MANZONI 1964/b. Come si vede, anche in uno scenario assai solido, come quello in cui è disposto il festival veneziano, non mancano difficoltà organizzative che si riflettono soprattutto sulla contrazione delle prove effettivamente necessarie.
30. *Opere nuove e di repertorio al Festival della Biennale. Un interessante concerto diretto da Daniele Paris con novità di Maselli, di Messiaen, di Fellegara e di Clementi. - Trionfale ritorno di Herbert von Karajan con i filarmonici viennesi, senza firma, in "Il Gazzettino del lunedì", 14 settembre 1964.*

[...] hanno preso posto, con invadenza, *Sept haikai* di Messiaen, che avrebbero voluto essere degli "schizzi giapponesi [...]. In realtà si trattava di croste sonore, pressoché disgustose, confezionate mediante l'accumulo di elementi musicali d'ordine sia speculativo che naturalistico secondo mistiche combinatorie e classificatorie prive di senso comune [...]. Insieme all'ottimo Paris, più che mai prezioso in simili circostanze, sono stati vigorosamente applauditi, perché egualmente bravi, il pianista Giorgio Vianello (in Messiaen) e i soprani Liliana Poli e Magda Laszlo (in Fellegara).<sup>31</sup>

L'ultima proposta veneziana del 1964 fu un programma "di musiche tradizionali e popolari indiane", con i fratelli Moinuddin e Aminuddin Dagar – divenuti successivamente vere "icone" della "world music" – impegnati in un concerto di canto nello stile Dhrupad, repertorio di corte molto sofisticato che impegna i vocalisti in frequenti passaggi virtuosistici di grande agilità: questa presenza, in un contesto apparentemente incongruo, conferma, invece, l'antica e nuova vocazione "orientalista" della città che trova uno scenario favorevole nella formazione, la ricerca e lo spettacolo dal vivo.

Prima ancora dell'edizione successiva del festival, Paris aveva avuto modo di essere ancora a Venezia per un affettuoso concerto celebrativo in memoria di Sante Zanon, grande maestro dei cori del Teatro La Fenice per oltre trenta anni: si tenne il 3 aprile 1965 con l'oratorio *Trittico di Pasqua* di Zanon, la Sinfonia in MI bem. magg. K 543 di Mozart e la suite dall'*Uccello di fuoco* di Stravinskij. Zanon era persona molto rispettata, per la sua competenza, e anche molto nota in città: La Fenice pubblicò un opuscolo a ricordo del suo maestro del coro, con testimonianze di personalità musicali e cittadine; al concerto era presente anche il sindaco di allora, Ing. Giovanni Favaretto Fisca.

Alcuni mesi più tardi, il XXVIII Festival (1965) fu accolto con opinioni contrastanti: da più parti si sottolineò una riduzione nella partecipazione del pubblico, una flessione nella qualità e un certo offuscamento della specifica identità della proposta veneziana:

Sembra che i Festival di Venezia e di Palermo, l'uno a ruota dell'altro, abbiano voluto rincorrersi anche per quanto riguarda i programmi. Non è una malignità, né vogliamo parlare adesso della loro eccezionale (quest'anno) modestia, che poi investe un discorso generale sulla formula d'un tipo di manifestazione ormai usurata, bisognosa di rinnovarsi proprio se vuole lecitamente pretendere gli aiuti governativi peraltro negati per ragioni tutte diverse, di puro becerume. Vogliamo anzi dire che quel poco di buono che c'è stato e c'è a Palermo e a Venezia, è pressoché interamente dovuto agli stessi nomi, agli stessi compositori invitati. Quasi un doppione, insomma [...]. Perfino Michael von Biel, astro nascente della musica tedesca, lo abbiamo incontrato ai due festival, chiaramente in gara nel non lasciarsi scappare la primizia.<sup>32</sup>

31. SANTI 1964.

32. PESTALOZZA 1965.

E sembra che anche i cronisti – peraltro numerosissimi e attentissimi, come oggi sarebbe inimmaginabile, considerata la marginalizzazione costante che affligge attualmente la critica nei quotidiani e periodici – fossero impegnati a rincorrersi, fra Sicilia e Laguna:

Diamo uno sguardo al pubblico: cielo! Tutti quelli di Palermo, eccoli, i colleghi italiani, le loro mogli, le loro amiche, i musicologi, i giovani compositori che riescono a farsi invitare, i cavalieri dell'ideale che hanno dedicato la vita alla musica, nuova e antica, tutti, tutti qui [...]. In platea è tutto uno sventolio di mani, "Anche tu qui", "Che piacere rivederti!", "Ma non eri a Palermo?" [...]. Anche Daniele Paris (un altro dei grandi *medium*, senza i quali la nuova musica non compirebbe levitazione ed apporti durante le sue sedute spiritiche) è là sul podio direttoriale, saldo come una roccia; e a chiudere gli occhi potremmo per un momento nutrire l'illusione di riessere al Teatro Biondo di Palermo, quel gran forno di pizze; il tempo per la nuova musica è fermo sull'ora zero.<sup>33</sup>

Per avere una percezione più sicura del calendario e di certe contiguità/continuità che potevano innescarsi fra le *Settimane* palermitane e il Festival veneziano, dalla Sicilia alla Laguna, si riportano affiancati i periodi di programmazione relativi, limitatamente, per quanto concerne Venezia, alle presenze di Daniele Paris:

Palermo I Settimana: 13-19 maggio 1960	Venezia XXIII Festival: 11 settembre-4 ottobre 1960
Palermo II Settimana: 21-28 maggio 1961	Venezia XXIV Festival: 9-27 aprile 1961
Palermo III Settimana: 1-8 ottobre 1962	Venezia XXV Festival: 10-24 aprile 1962
Palermo IV Settimana: 2-9 ottobre 1963	Venezia XXVI Festival: 10-25 aprile 1963
	Venezia XXVII Festival: 6-16 settembre 1964
Palermo V Settimana: 1-6 settembre 1965	Venezia XXVIII Festival: 8-15 settembre 1965
	Venezia XXIX Festival: 4-14 settembre 1966
Palermo VI Settimana: 27-31 dicembre 1968	
	Venezia XXXIII Festival: 6-12 settembre 1970

Come si vede, l'inizio è nettamente differenziato, su stagioni diverse: tarda primavera a Palermo, inizio autunno a Venezia; lo spostamento della programmazione veneziana in primavera crea un "pericoloso" accostamento: nel 1961 Venezia precede Palermo di tre settimane; quindi Palermo trasferisce la sua proposta in autunno; ma il successivo riassetto autunnale veneziano determina una situazione paradossale: nel 1965, l'anno in cui l'ibridazione tra i programmi dei due festival appare ai cronisti più netta, Venezia segue Palermo

33. DALLAMANO 1965.

a distanza di soli due giorni. I critici si saranno impegnati in un lungo e frettoloso spostamento, per essere puntualmente presenti! Così gli interpreti, che avranno potuto "ripassare" mentalmente le musiche da eseguire, in viaggio. Tutti, inoltre, avranno letto in ritardo e con qualche difficoltà le recensioni uscite sui giornali: non sarà stato così facile trovare a Venezia i quotidiani siciliani!

Se poi si estende la comparazione ai calendari di Venezia, Palermo e Roma Nuova Consonanza, ancora limitatamente alla presenza di Paris, emergono altri possibili "allineamenti",

Venezia XXVI Festival: 10-25 aprile 1963	Roma I Festival NC: 27 maggio-1 giugno 1963
Roma V Fest. e Stag. NC: 15 giugno-9 dicembre 1968	Palermo VI Settimana: 27-31 dicembre 1968
Venezia XXXIII Festival 6-12 settembre 1970	Roma VII Festival NC: 4 ottobre-4 nov. 1970

Anche negli ultimi tre anni rilevati la distanza tra i calendari si riduce a poche settimane, tale da mantenere pienamente attiva la memoria di un evento sull'altro, in un orizzonte d'attesa che "esige" differenze, novità, sollecitazioni inaudite e mostra di non gradire "trascinamenti" di opere e autori da un programma all'altro..

Dunque, pochi anni dopo l'esordio delle "Settimane" palermitane si era saldamente consolidato un processo aggregante che selezionava un "segmento" di pubblico specializzato: itinerante, dinamico e vivace, condivideva ambienti, stagionalità e umoralità, pur nell'ambito di un gruppo relativamente piccolo; con la scrittura critica sui quotidiani o con un impegno più riflessivo in una penetrante saggistica che conserva una forte pertinenza ancora oggi, a distanza di decenni, il "gruppo mobile" degli ascoltatori specializzati osservava e valorizzava programmi molto diversi per storia e radicamento, ma accomunati dalla cifra artistico-culturale. Come si intende dalla pungente ironia del cronista sopra citato, il dispositivo di frequentazione iterata e mobile può innescare – presso un segmento di pubblico assai esigente, testimone di eventi e programmi diversi, ma collocati in stretta continuità calendariale – una attesa persistente di sempre nuove sollecitazioni che rischia di rimanere insoddisfatta al confronto ravvicinato, con un possibile rischio di usura e una sorta di rapida obsolescenza di idee, contenuti, progetti, persone: ne possono scaturire, come in effetti accadde, conseguenze nefaste soprattutto per le manifestazioni di più recente creazione e minore rilievo istituzionale, e proprio per questo "condannate" a un processo incessante di innovazione, tanto irrinunciabile quanto faticoso e logorante. Le *Settimane* palermitane proprio nel 1965 raggiungevano il

punto di massima tensione per esaurirsi, definitivamente, nel 1968. Invece, il Festival di musica e la *Biennale* veneziana, proprio in forza di un maggior radicamento istituzionale e di una più lunga tradizione, pur destinati ad attraversare momenti difficilissimi, riuscirono a superare sia i rischi di logoramento che le contestazioni più aggressive, trasformandosi profondamente.

Fra i punti di forza dell'edizione 1965 si segnalano ancora un concerto di Gazzelloni con Bruno Canino, in ben sette prime esecuzioni, un intero programma affidato allo Studio di musica elettronica della Westdeutscher Rundfunk di Colonia, un concerto dell'oboista Lothar Faber con il chitarrista Alvaro Company – impegnati insieme nella prima esecuzione dell'*Aulodia* di Bruno Maderna – e con il pianista Alfons Kontarsky: si tratta di interpreti di assoluta affidabilità e intelligenza che hanno fatto, anche loro, la storia della musica nel secondo Novecento, assecondando, ma anche anticipando e sollecitando, i compositori a tentare strade avventurose che non avrebbero condotto lontano se prive di quella interazione profonda tra autori ed esecutori, che si ebbe negli anni post-bellici, in Europa.

Paris dirige ancora due programmi. Nel primo (10 settembre, Teatro La Fenice), presenta quattro prime assolute, con l'orchestra del teatro: *Esercizi* per 23 strumenti a fiato di Ivan Vandor,<sup>34</sup> *Deux pièces de chair* per mezzosoprano, baritono e orchestra da camera di Sylvano Bussotti (con Cathy Berberian), *Divertimento II* per orchestra d'archi di Franco Donatoni, *Canto di Empedocle* per baritono e orchestra di Marcello Panni (1940),<sup>35</sup> allora al suo debutto veneziano; in prima italiana Paris propone *Immer wieder* per soprano e otto strumenti (1965) di Roman Vlad<sup>36</sup> e *Synchromies* (1963) per orchestra di Niccolò Castiglioni. Con la sua azione, Paris sembra contribuire in maniera determinante a scuotere la rassegna veneziana che stentava a suscitare, quell'anno, un interesse diffuso. Così Giacomo Manzoni: "Il concerto di questa sera, che ha avuto in Daniele Paris un solerte e impegnatissimo direttore e nell'orchestra della Fenice una realizzatrice capace, è stato anche il più frequentato e il più discusso dal pubblico intervenuto".<sup>37</sup> Consonante il giudizio di Piero Santi: "Il concerto ascoltato questa sera, dell'Orchestra del Teatro La Fenice, sotto la direzione di Daniele Paris, era il più atteso fra le scialbe manifestazioni del XXVIII festival di Musica Contemporanea".<sup>38</sup> Anche Franco Ab-

34. Compositore italiano di origine ungherese, Pecs [Ungheria], 13 ottobre 1932.

35. Compositore e direttore d'orchestra italiano, Roma, 24 gennaio 1940.

36. Pianista, compositore, musicologo italiano di origine romena, Cernauti [Bucovina], 29 dicembre 1919.

37. MANZONI 1965.

38. SANTI 1965.

biati, piuttosto severo nei confronti della "nuova musica", esprime valutazioni lusinghiere sul direttore, comparando la sua azione con quanto ascoltato in precedenti concerti, a suo giudizio del tutto privi di interesse:

La solfa è un tantino cambiata stasera con il concerto sinfonico magnificamente diretto da quell'inarrivabile escursionista d'anfratti ch'è Daniele Paris. Intendiamoci: niente di raccapricciante, di esplosivo, in questo programma che pure allineava i grossi calibri dell'avanguardia. Ma qualcosa sulla pelle, come un prurito inesistente n'è provenuto alla fin fine, tutt'altro che spiacevole.<sup>39</sup>

Tuttavia, oltre il merito riconosciuto all'interprete, le valutazioni concertanti i nuovi lavori presentati non furono unanimemente favorevoli, con posizioni nettamente differenziate, anche in conseguenza dell'orientamento dei critici: "conservatore" e tendenzialmente ostile, "progressista" e più favorevole alle esperienze della "nuova musica". Sulla prima di Bussotti, si poteva leggere una valutazione entusiasta:

Ma veniamo al concerto diretto da Paris nel quale hanno spiccato due stupendi frammenti dal ciclo dei "Pieces de chair" [...]. Bussotti, in questi due brani [...] rivela la capacità di operare in una dimensione assolutamente sconosciuta alla "musica nuova" (non a caso egli dichiara di non appartenere all'avanguardia), vale a dire nella dimensione armonica, là dove è possibile inseguire ciò che la musica nuova non tanto sfugge quanto ignora da tempo immemorabile: la vita irrecusabile del senso, della nostra immediata corporeità esistenziale, con tutti i suoi turbamenti ed anche le sue torbide contaminazioni col quotidiano.<sup>40</sup>

Da altra fonte si propone una percezione assolutamente contrastante, proprio sugli stessi tratti – la umana sensualità della scrittura di Bussotti – che risultano percepiti in una prospettiva di segno opposto:

Ma il vero spirito di questa musica si rivela nelle parti vocali. La voce umana entra senza ambagi nel campo della animalità. È come una sadica voluttà di degradare il linguaggio umano nella informe articolazione bestiale, tra il gutturale, il gridato, il miagolato, il sibilato [...] In Bussotti non è la negazione dell'umanità, come espressione che è propria dell'intellettualismo astratto, ma è la negazione dell'essere umano quale vivente.<sup>41</sup>

In ogni caso, è necessario sottolineare ancora con favore la presenza attiva della critica, anche di quella meno entusiasta, che non rinuncia a testimoniare pur di fronte a espressioni che risultano assai poco gradite, benché certe valutazioni possano apparire troppo severe, affrettate, forse superficiali e orientate

39. ABBIATI 1965/a.

40. SANTI 1965.

41. PANNAIN 1965.

da pregiudizi di tipo ideologico. Alcuni quotidiani arrivarono ad accreditare addirittura due inviati, presso la stessa manifestazione, con permanenze prolungate e numerosi "pezzi" inviati in redazione, a testimonianza del fortissimo interesse che allora la stampa quotidiana e periodica nutriva verso le vicende e produzioni della musica contemporanea, considerate, evidentemente, come espressioni alte e significative della cultura del tempo.

Nel secondo concerto che Paris diresse quell'anno (13 settembre, Teatro La Fenice), con solisti diversi e il Coro dell'Accademia Filarmonica Romana preparato da Luigi Colacicchi, propose *Les Noces* di Igor Stravinskij, una composizione che rimase a lungo fra le sue preferite e riemerse, numerosi anni dopo, nelle attività del "suo" Conservatorio di musica. Il concerto suscitò grande interesse e anche qualche reazione di sollievo, fra gli ascoltatori più severi e intransigenti:

Dal canto suo, Daniele Paris, assecondato dallo stesso coro e dai cantanti Stadler, Lensky, Frascati, Echage, e da due gruppi di pianisti e percussionisti, ha completato la serata con una fervida esecuzione di *Les noces* di Stravinsky. Pareva di rinascere.<sup>42</sup>

Quest'ultima espressione consolatoria chiude la recensione, e segue il commento al concerto di musica elettronica dello Studio della Westdeutscher Rundfunk di Colonia (12 settembre 1965) che, evidentemente, non era stato apprezzato affatto. Le musiche presentate a Venezia, come s'è detto, erano ascoltate con grande attenzione e sottoposte a valutazioni molto dirette, che non risparmiavano resistenze anche verso coloro che già allora riscuotevano buona fama e godevano di indiscussa autorevolezza, e sarebbero diventati veri "mostri sacri" nei decenni successivi:

Per Stockhausen (che ha proposto un lavoro sonalizzato sul luogo per mezzo di complesse manipolazioni di nastri, di percussioni, di filtri e di registratori), il discorso è più complicato. Di questo preoccupante e formidabile musicista, infatti, non si può non riconoscere la genialità sonora, la capacità di organizzare, in una ritmica naturale inarrestabile e in un'inventiva priva di ostacoli, qualsiasi materiale gli si presenti sottomano. Le perplessità, invero, nascono proprio dinanzi a tale sua inarrestabilità: la quale se è già preoccupante nel suo connubio con un'orchestra tradizionale (ci riferiamo in concreto a "Punkte", recentemente presentato a Palermo [Paris direttore, prima italiana, 6 settembre 1965, Teatro Biondo], se già ti sbalordisce per il suo tranquillo e prepotente porsi a fianco, fagocitando tutte le asperità ideologiche delle avanguardie, della più turghida tradizione musicale tedesca – qui, in una libertà sonora affatto incontrollabile, ti lascia addirittura senza respiro.<sup>43</sup>

42. ABBIATI 1965/b.

43. ZACCARO 1965/b.

E anche i critici più "interni" al mondo della "nuova musica" non usavano troppa prudenza nel recensire i nuovi lavori dei colleghi:

Un'altra "prima assoluta" erano gli *Esercizi* per 23 fiati di Ivan Vandor, musicista unghero-italiano che conoscevamo per un quartetto d'archi. Il tema di questa composizione (che richiede una particolare distribuzione delle luci durante l'esecuzione) è l'ossessività, dei rimi, dei timbri, delle iterazioni riprodotte fino al martirio auditivo.<sup>44</sup>

Anche l'edizione 1965 avrebbe dovuto chiudersi con uno spettacolo di marca "orientalista", affidato a danzatrici di Kathakali: ma non fu eseguito perché le interpreti furono trattenute in India a causa di gravi problemi locali. Perciò, il Festival si concluse con la prima esecuzione del *Concerto per violino* di Malipiero, affidata a Riccardo Brengola, il *Concerto in Sol* (1927-1931) di Ravel, nell'interpretazione di Arturo Benedetti Michelangeli, con l'Orchestra del Teatro La Fenice diretta da Ettore Gracis. Recensendo il concerto finale, Mario Messinis propose: "Concludiamo anche quest'anno il nostro discorso sottolineando la necessità che finalmente il festival si decida di ricordare Varèse, con un intero concerto monografico a lui dedicato: doveroso riconoscimento ad un grande musicista".<sup>45</sup>

Il suggerimento fu prontamente accolto l'anno dopo (XXIX Festival, 1966) – anche in conseguenza della sopravvenuta scomparsa dello stesso compositore (New York, 6 novembre 1965) – con la presentazione in prima italiana di due straordinari lavori di Edgar Varèse (*Amérique* e *Arcana*, la cui esecuzione fu interpolata con l'audizione di *Poème électronique* per tre nastri magnetici) affidata a Daniele Paris, alla guida dell'Orchestra della Fenice (8 settembre, Teatro La Fenice). Una scoperta, quella delle musiche di Varèse, che allora, apparve piuttosto controversa in Italia. Messinis confermò la sua predilezione per il musicista franco-americano: "Daniele Paris, interprete cui la nuova musica deve moltissimo, ha diretto l'orchestra della Fenice rivelando una totale comprensione del messaggio varesiano. Successo cordiale".<sup>46</sup> Dello stesso avviso Giacomo Manzoni:

[...] Varèse è uno dei padri più autentici della musica di oggi, ed è bene di tanto in tanto risentirne alcune opere fondamentali. Diretto da Daniele Paris a capo dell'orchestra del teatro La Fenice, il concerto di ieri sera comprendeva due tra le prime composizioni di Varèse del periodo americano.<sup>47</sup>

44. MANZONI 1965.

45. Mario Messinis, in "Il Gazzettino", 15 settembre 1965.

46. MESSINIS 1966.

47. MANZONI 1966. Fra i numerosi recensori, tutti pienamente concordi – indipendentemente dal giudizio attribuito alle musiche e all'estetica di Varèse – sulla qualità della interpretazione di Paris, Manzoni espresse una valutazione piuttosto problematica: "Va detto infine

Al contrario, Eugenio Montale – che aveva una formazione e una bella voce da baritono, e svolse anche una discreta attività di critico musicale – non si lasciò affatto sedurre, limitandosi a una reazione assolutamente superficiale, insensibile alla energia e alle intuizioni visionarie di Varèse (il suo articolo, ma la scelta non si può attribuire a lui con certezza, fu intitolato “Attenzione, il batterista è armato”):

I suoni più potenti, i macrosuoni, li abbiamo invece trovati nelle tre composizioni poco note di Edgar Varèse, musicista franco-americano morto nel 1965. [...] Si può pensare a uno Stravinskij che non abbia più nulla di slavo e tanto meno di neoclassico ma che si inebbrì voluttuosamente di ciò che a noi sembra l'aspetto più bestiale della civiltà moderna: il rumore.<sup>48</sup>

Anche Franco Abbiati non nasconde una certa delusione:

Ma tiriamo avanti con le scoperte come quella a vero dire scontata, dell'italo-americano Edgar Varèse, da poco scomparso a Nuova York, e rievocato alla Fenice dal competentissimo Daniele Paris, [...] riconfermandolo anticipatore robusto dell'attuale musica di macchina e insieme continuatore enfatico della romantica musica a programma: qualcosa come un Berlioz o un Liszt appena appesantiti dai soverchi richiami realistici e da certo pedante descrittivismo onomatopeico.<sup>49</sup>

Absolutamente negativa, senza alcuna possibilità di riscatto, appare, invece, l'opinione di Alfredo Parente, rappresentativa di come certa critica e ambienti musicali di orientamento conservatore riuscissero a rimanere ostinatamente sordi a qualsiasi innovazione che esulasse dai canoni consueti:

La sera [...] è stata interamente dedicata a musiche di Edgard Varèse, che è da considerarsi uno dei maggiori responsabili del trasferimento della musica dall'interiore mondo della fantasia creatrice ai laboratori delle ricerche di acustica elettronica [...] Il limitatissimo numero di quattordici composizioni da lui messe insieme nel corso di non meno di quarantasette anni (pensate a Mozart!) non è certo segno che la musica sgorgasse dal petto di Varèse per un bisogno e per un impeto creativo. E l'impotenza artistica lo portò alla ricerca del surrogato tecnico, all'invenzione di nuovi suoni.<sup>50</sup>

che le esecuzioni orchestrali hanno sofferto di una certa approssimazione: *Amériques* in particolare è stato eseguito con preoccupante fiacchezza e con insufficiente aggressività ritmica e dinamica, tanto da far pensare a una preparazione insufficiente in sede di concertazione. Cordiali gli applausi del pubblico a Paris e all'orchestra della Fenice” (Manzoni 1966).

48. MONTALE 1966.

49. ABBIATI 1966.

50. PARENTE 1966.

L'esecuzione consentì ai cronisti più attenti e curiosi di cogliere finalmente dal vivo i tratti salienti della scrittura varesiana per grandi formazioni strumentali, precedentemente ignoti; così Mario Messinis su *Arcana*:

Un'opera capitale, dunque, da affiancare alle opere già note, quelle in cui la stessa scelta dell'organico strumentale (accogliente solo i fiati e la percussione) rivela una ricerca sulla materia sonora, che fu il rovello costante del musicista: il suono primordiale, che si preclude ogni vibrazione, il suono liberato da ogni semantica, sentito nella sua scarnificata componente fisica, quale si riscontra nelle partiture affocate e desertiche dell'autore, che splendono di una luminosità acre e abbagliante.<sup>51</sup>

Oggi, la pur non ampia produzione di Varèse è diffusamente considerata fra le più significative della cultura del Novecento:<sup>52</sup> averlo intuito all'inizio degli anni Sessanta, quando l'autore era ancora poco noto, non solo in Italia, costituisce un altro dei meriti culturali di Paris, per il quale, senz'altro, Varèse fu uno degli amori musicali più intensi e duraturi.

Oltre il monografico varesiano, l'edizione 1966 fu segnata da altri eventi di grandissimo rilievo, soprattutto in ambito teatrale, con opere proposte in prima esecuzione: *Le metamorfosi di Bonaventura* di Malipiero e la farsa *Tutti la vogliono* di Angelo Paccagnini; fu presentata anche *A floresta è jovem e cheja de vida* di Luigi Nono; quindi si ebbero un concerto del pianista Sviatoslav Richter con tre Sonate di Prokof'ev, quattro concerti in collaborazione con la Società internazionale per la musica contemporanea (SIMC), dedicati alla presentazione di numerose opere nuove, e un concerto di Gazzelloni che propose anche *Density 21,5* per flauto solo, di Varèse, associandosi al clima celebrativo. La conclusione fu sancita da una monumentale esecuzione della *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam* di Krzysztof Penderecki, con i complessi della Radio di Colonia, nella chiesa di San Giorgio Maggiore.

L'anno successivo Paris diviene padre per la terza volta: il 25 luglio 1967, a Zurigo, nasce Roberto Kenofsky Paris, da Doris Andrews, soprano argentina di origine svizzera, vicina a Daniele Paris come interprete in numerose opere nuove e di repertorio.

51. MESSINIS 1966.

52. A Varèse si attribuisce generalmente il merito di aver prodotto la liberazione definitiva dei suoni e gesti della percussione dai ruoli tradizionalmente subalterni in cui erano stati confinati nella storia culturale europea, nonché l'attribuzione di uno status di materiale musicale anche ai suoni più complessi e non armonici – la cui composizione acustica non risponde cioè a criteri di proporzionalità e regolarità – che tradizionalmente erano confinati nella cornice del *rumore*: si potrebbe dire, in termini etnomusicologici, che Varèse ha contribuito a dilatare, in maniera estesissima, il campo del musicale.



Dopo un'assenza di quattro anni, Paris torna a Venezia nel 1970 (XXXIII Festival) per un solo concerto, che sarà anche la sua ultima presenza nei programmi del Festival veneziano. Alla guida dell'Orchestra da camera Nuova Consonanza (7 settembre, Teatro La Fenice) esegue i *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 13 (1914-18) di Anton Webern (compositore a lui caro fin dagli esordi palermitani nel 1959), che proporrà ancora un mese dopo a Roma, per NC. Presenta due prime italiane di opere di autori americani, caratterizzate ancora da una molteplicità di esiti esecutivi, "aperti" e non predeterminati, ma lasciati a scelte proprie degli esecutori, secondo modelli desunti da certe espressioni delle arti visive come i *mobili* di Calder: *Nine* per 9 esecutori (1951) di Christian Wolff<sup>53</sup> e *Available Forms I* (1960-61) di Earle Brown.<sup>54</sup> Il programma si chiude ancora con Varèse: *Offrandes* per soprano e strumenti (1921). Nella stessa occasione Paris ripropone ancora *Aubade* di Togni (presentata a Palermo, nel 1965, ed eseguita due volte anche a Roma, per NC). E riesegue gli *Ordini* di Evangelisti, suo allievo e sodale di tante imprese.

Ma ormai i tempi sono radicalmente cambiati, anche a Venezia: la Biennale è stata travolta dalla contestazione sessantottesca, il pubblico stesso "si sbanda" e si frammenta continuamente, e assume spesso posizioni di aperto conflitto o assoluta indifferenza. Così Rubens Tedeschi conclude il suo commento dopo l'audizione del concerto diretto da Paris:

Siamo insomma, all'altezza di un elegante artigianato, quello stesso che produce i "multipli" nel campo delle arti figurative: oggetti d'uso qualche volta divertenti, qualche volta piacevoli e, comunque, da buttare dopo qualche tempo. Con la differenza che questa musica, a Venezia, la gente non la prende neppure in mano; nessuno viene ad ascoltarla, salvo gli autori, e se uno paga il biglietto, gli prendono il nome e lo incidono in una lapide nell'atrio, tra i benefattori.<sup>55</sup>

Il feroce sarcasmo del critico milanese stigmatizza adeguatamente il disorientamento degli ascoltatori, in una situazione caratterizzata dal generale rovesciamento di abitudini e punti di riferimento tradizionali, e dalla frenetica ricerca di comportamenti e forme espressive innovativi. Tuttavia risulta piuttosto imbarazzante la definizione di "elegante artigianato" estesa a lavori di grande profondità di pensiero come gli *Ordini* di Evangelisti, che inducono sensazioni di segno opposto. Ben altrimenti problematica appare la riflessione di Mario Messinis:

53. Compositore americano di origine francese, Nizza, 8 marzo 1934.

54. Compositore americano, Lunenburg (Massachusetts), 26 dicembre 1926 - Rye (New York), 2 luglio 2002.

55. TEDESCHI 1970.

Ora sempre Daniele Paris, il primo interprete dell'opera [...] è giunto alla Fenice a riproporci questi *Ordini*, custoditi gelosamente tra i nostri ricordi più alti e che quasi temevamo di incrinare. Che impressione avrebbe fatto, ci si chiedeva, ad un nuovo ascolto, questo pezzo, dopo che tanta acqua è passata sotto i ponti dell'avanguardia, tanto più che l'esperienza contemporanea si brucia, in molti casi, nel breve spazio di una esecuzione? E invece, no. Le splendide schegge minerali di questo "assoluto" musicale sono tornate a splendere di una luce acre e abbagliante. Gli *Ordini* si aprono con un omaggio alla mentalità degli Anni Cinquanta, con una pagina "puntillistica": ma si tratta di un inizio quasi provocatorio. Poi le altezze così chiaramente pronunciate all'esordio, subiscono successivi processi di cancellazione, fino a giungere, secondo l'esempio di Varèse, appunto, alla identità di suono e rumore, ovvero alla riscoperta del suono vergine o nascente, al di là della codificazione dei nostri sistemi musicali. Tutto ciò non avviene per caso, ma obbedisce - anche se ciò può dispiacere ad Evangelisti, non certamente a noi - a norme rigorosamente formali. Quando Evangelisti ci parla di "alea controllata", è chiaro che oggi appare molto più evidente il controllo che il libero intervento degli interpreti, le cui modalità esecutive sono infatti previste, si direbbe fin nei dettagli. Così, la invenzione del "rumore" non implica in nessun modo il disordine o il caotico: allude semplicemente ad un tipo di codificazione sonora, ovvero di ricerca sulla genesi stessa della materia, che è fuori dalla vicina, o lontana, tradizione "culta" dell'Occidente.<sup>56</sup>

Lo stesso Massimo Mila, per altri versi, sembra non riuscire a cogliere pienamente il senso profondo dell'opera di Evangelisti, così frequente nei programmi di Paris, riconducendola alla già individuata afferenza varesiana, che non pare esaurire la cifra creativa dell'autore, ma coglie senza dubbio un tratto importante, vale a dire la profonda fascinazione esercitata sullo stesso Evangelisti da Varèse, inteso come possibile via alternativa alla supremazia post-seriale, nella musica del Novecento:

*Ordini* risale al 1955, un anno storico nelle esperienze darmstadtiane, e a sentirlo ora appare straordinario e profetico per la sua estraneità alla disciplina post-weberniana che allora andava per la maggiore. Nonostante le rassicuranti promesse del suo titolo couperiniano, *Ordini* partecipa del vitalismo anarchico di Edgar Varèse di cui si ebbe un saggio a chiusura del concerto, nelle *Offrandes* per soprano e strumenti [...].<sup>57</sup>

Circa dieci anni prima, lo stesso Franco Evangelisti, nel corso di una sorta di "tavola rotonda" fra critici e musicisti, svoltasi a Palermo all'inizio del giugno 1961 (quindi, sei anni dopo la composizione di *Ordini* [1955], e un anno dopo la sua prima a Brema [1960]), aveva espresso pubblicamente e con forza la sua assoluta predilezione per il "modello Varèse", fronteggiando coraggiosamente lo stesso Mila:

56. MESSINIS 1970.

57. MILA 1970.

Dato che ci sono qui tanti critici riuniti mi posso un poco sfogare. È mancata sempre da parte dei critici una certa giustizia musicale nei confronti di un compositore. Non è vero che tutta la avanguardia musicale deriva da Webern, c'è un'altra persona che ha dato tanto alla musica contemporanea, rimanendo sempre in un cantone, e questo è Edgar Varèse. Nessuno di voi ha pronunciato mai questo nome. Siccome noi stiamo parlando di tendenze, è veramente manchevole che non si parli di Varèse e di quello che ha dato alla musica contemporanea. È veramente manchevole perché è molto più grande di uno Stravinskij, per esempio. D'altronde anche Adorno la pensa assolutamente così. La musica contemporanea di avanguardia deve tutto a Varèse, soprattutto certe forme, che non sono assolutamente bartokiane, signor Mila, ma molto varesiane.<sup>58</sup>

E non si può escludere che Massimo Mila, mentre scriveva la sua recensione sul concerto diretto da Paris, si ricordasse di essere stato affrontato spavalidamente, nei termini riportati, dal quel giovane compositore "d'avanguardia": accadeva quasi dieci anni prima, come s'è detto, in una temperie emozionale fondativa o di "statu nascenti", che autorizzava tutte le asperità e ruvidezze di una creatività mobile e "furiosa", lanciata "all'assalto" dell'establishment musicale e culturale. D'altra parte, *Ordini* sembra essere anche una sorta di profetico paradigma sullo stesso destino dell'Evangelisti compositore: la dissoluzione delle consuete linee di continuità discorsiva nella musica trova un'ulteriore accelerazione nella percezione dei suoni intesi come unità acustiche strettamente individualizzate, con una incisiva "matericità" – e qui si pone l'ascendenza varesiana – sottratta alle proiezioni relazionali proprie della sintassi otto-novecentesca, ma anche alle traiettorie contrappuntistiche e agli assetti sistemici del serialismo integrale. E, inoltre, l'emergere progressivo di silenzi sempre più estesi crea spazi acustici che isolano ancora di più le singole unità sonore e favoriscono la liberazione di multiformi reazioni di memoria individuale, negli ascoltatori e negli esecutori, e prelude, forse – ma allora era già così all'inizio della sua "carriera", considerato che *Ordini* risale al 1955! –, al suo successivo silenzio "creativo".

Appena un anno prima, nel suo *Fase seconda*, alla fine di un lunghissimo lavoro di riflessione pubblicato nel 1969, che rimane ancora il volume di riferimento per la conoscenza e comprensione di un momento storico-culturale irripetibile, Mario Bortolotto aveva definito la stessa composizione in termini assolutamente appassionati: "La commovente purezza dell'opera assegna ad *Ordini* un livello che nessun altro pezzo ha in Italia raggiunto".<sup>59</sup>

I ritorni di Paris su *Ordini* hanno avuto una lunga scansione nel tempo, concentrati ad apertura e chiusura del decennio 1960-1970:

58. Franco Evangelisti, cit. in TESSITORE 2003 (a cura di), p. 105.

59. BORTOLOTTI 1969, p. 198.

- 1960 prima esecuzione, Orchestra della Radio, Bremen (ottobre 1960).
- 1961 prima spagnola, Teatro María Guerrero di Madrid (13 marzo 1961).
- 1961 prima italiana, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, *Seconda Settimana internazionale Nuova Musica*, Palermo (26 maggio 1961).
- 1970 ripresa veneziana, Orchestra da camera Nuova Consonanza, XXXIII Festival internazionale di Musica Contemporanea, Teatro La Fenice (7 settembre 1970)
- 1970 ripresa romana, Orchestra da camera Nuova Consonanza, Aula Magna della Scuola Germanica (4 ottobre 1970).

Collocate all'avvio e alla conclusione di una straordinaria vicenda artistica, nella sensibilità di Paris le esecuzioni di *Ordini* sembrano assumere il senso di un gesto di introspezione, un incontro con se stesso e la propria storia, uno scandaglio dentro la propria coscienza, nella prospettiva, del tutto interiore e personale, di misurare il peso e le valenze di un impegno convulso e appassionato, che sta per concludersi, e da cui scaturiranno altre prospettive di azione creativa e professionale.

Nel programma del Festival 1970 spiccano: due recital pianistici monografici, dedicati a Sylvano Bussotti (Duo pianistico Canino-Ballista) e John Cage (pianista John Tilbury); due prime (*Hétérophonie V/I* di Mauricio Kagel, *Konk Om Pax* di Giacinto Scelsi) presentate da Vinko Globokar e Mladen Basic con i complessi della Filarmonica e della Radio di Zagabria; ancora tre prime (*Da a da da* di Salvatore Sciarrino, *L'oro* di Paolo Castaldi e il Concerto per fiati e due pianoforti di Aldo Clementi) e un altro Varèse (*Nocturnal*), eseguiti da Marcello Panni con gli stessi complessi di Zagabria. Ma tutta la proposta veneziana dell'anno è marcata da una forte istanza di confronto che assume toni quasi "assembleari": sono previsti ben tre incontri-dibattito con i compositori, proposti come occasioni di partecipazione a se stanti (solo l'ultimo è collocato in coda a un concerto); anche la presentazione delle prime esperienze di musica composta mediante sintesi digitale del suono è collocata in quattro riprese definite "Incontro con la computer music". Nella sua presentazione, Mario Labroca tenta una difesa della congruenza e qualità del Festival veneziano, ricostruendone orgogliosamente la storia, dalla prima del *Rake's Progress* di Stravinskij alla prima di *Intolleranza* di Nono, "che fu serata indimenticabile", rivendicando la coerenza con i presupposti originari, anche nell'oggi, e conclude impegnandosi in termini che assumono il tono di un giuramento, o di una sfida:

Perciò, il trentatreesimo festival della Biennale ha compreso gli insegnamenti della vecchia Biennale d'arte nata nel 1897 ed ha legato la musica alle pitture, alle sculture, ai disegni pervenuti a lei da tutto il mondo. [...] Tutte le musiche del programma sono illu-

strate in questo fascicolo: a me basta assicurare che nulla è cambiato nello spirito e nel carattere del nostro Festival; e così sia anche per gli anni futuri.<sup>60</sup>

D'altra parte, la stampa più esigente non aveva mancato di segnalare i numerosi punti di sofferenza del programma veneziano, e un certo senso di stanchezza:

In fondo, il festival veneziano ha un merito: sopravvivere. Ed è lo specchio di una situazione, nel campo della vita musicale, che non offre prospettive di ricambio, non soltanto in Italia. Non è sua colpa se l'avanguardia, certa avanguardia, non trovando di fronte a sé alcuna valida antitesi è diventata di fatto accademia, incontrastata e placidamente applaudita. I pochi mezzi a disposizione e il tempo che preme costringono il festival alle scelte quasi inevitabili dei complessi specializzati e degli autori che sono a portata di mano di questi ultimi [...] In platea e nei palchi [...] anche l'atmosfera è felpata: nessuno si aspetta una sorpresa e nemmeno la desidera. La brava orchestra da camera di "Nuova Consonanza" svolge ottimamente il suo compito, come un complesso altamente qualificato che limiti all'indispensabile il suo efficiente intervento. Quasi non ci si accorge che c'è. Anche il direttore, Daniele Paris, sembra chiedere scusa di trovarsi in palcoscenico. La musica non ha uno scatto, un soprassalto: è affabile, sta al suo posto. E al solito, nel programma si trovano i classici dell'avanguardia [...] "Ordini", di Franco Evangelisti, è del 1955: composizione molto notevole già a suo tempo sembrò spalancare risolutamente una strada originale, indipendente ... Ed ora è un classico.<sup>61</sup>

Non pare convincente uno dei motivi di disagio espressi: al contrario, che alcuni lavori, sedimentatisi nel tempo, assurgano al rango di "classici" – vale a dire opere non effimere ma di riconosciuto valore e interesse, ricorrenti nella memoria culturale –, sembra essere l'esito felice di pratiche di esecuzione e ascolto selettive, che scelgono, valutano, conservano i testi cui si conferiscono qualità e contenuti di maggior rilievo e impegno. Invece, la percezione di essere ormai arrivati alla fine di un ciclo sembra essere condivisibile. La Biennale, irrimediabilmente travolta dalla contestazione, vede la sua programmazione languire malinconicamente per alcuni anni, fino alla ridefinizione degli assetti statutarî e organizzativi, con la direzione artistica della Sezione Musica affidata a Mario Messinis nel 1979, protrattasi a lungo, fino al 1989. E si può dire che lo stesso Paris intuisca questa sensazione di smarrimento, percepisca i sintomi di un malessere diffuso e pervasivo: probabilmente, proprio in questa temperie emotiva, politica e sociale inizia un lento ma progressivo percorso individuale di uscita dal mondo della musica contemporanea, in cui era stato protagonista per oltre un decennio.

60. Mario Labroca, in Programma del XXXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, 1970.

61. DALLAMANO 1970.

Infine, il bilancio delle musiche proposte da Paris a Venezia mostra un fortissimo impegno nell'esecuzione di nuove composizioni: su quarantuno opere presentate, ben diciannove furono prime assolute, cui si affiancarono nove prime italiane; quindi, oltre due terzi delle sue esecuzioni proposero opere che non erano mai state ascoltate a Venezia e in Italia. Di seguito si indicano le musiche eseguite da Paris al Festival di Musica Contemporanea di Venezia, ordinate per autore, in prima esecuzione assoluta (\*) e in prima esecuzione italiana (\*\*).

Gilbert Amy

*Diaphonies I*, per flauto, oboe, fagotto, due trombe, corno, due tromboni, arpa, tre percussionisti e nastro magnetico, 15 aprile 1962, XXV Festival, Isola di San Giorgio Maggiore, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

Earle Brown

*Available Forms I* (1961), per 18 esecutori, 7 settembre 1970, XXXIII Festival, Teatro La Fenice, Giancarlo Graverini *flauto*, Francesco Pardelli *oboe*, Alberto Fusco *clarinetto piccolo*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Cesare Mele *clarinetto basso*, Filippo Settembri *corno*, Marco Costantini *fagotto*, Leonardo Nicosia *tromba*, Giovanni Mampieri *trombone*, Claudio Buccarella e Antonio Marchetti *violino*, Emanuele Catania *viola*, Luigi Lanzillotta *violoncello*, Anteo Pastorio *contrabbasso*, Mariolina De Robertis *celesta*, Leonida Torrebruno, Fabio Marconcini, Samuele Petrerà, Vincenzo Restuccia *percussione* (Orchestra da camera Nuova Consonanza) (\*\*).

Sylvano Bussotti

*Deux pièces de chair*, per mezzosoprano, baritono e orchestra da camera, 10 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Cathy Berberian *mezzosoprano*, William Pearson *baritono*, Françoise Deslogères *onde martenot*, Orchestra del Teatro La Fenice (\*).

Alfredo Casella

*Serenata* (1927), per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello, 19 aprile 1961, XXIV Festival, Teatro La Fenice, Melos Ensemble.

Niccolò Castiglioni

*A Solemn Music*, per voce e piccolo complesso, 16 aprile 1963, XXVI Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Carla Henius *mezzosoprano*, Complesso da camera del Teatro La Fenice (\*).

*Synchronies* (1963), per orchestra, 10 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*\*).

Aldo Clementi

*Informel 2* (1962), per quindici strumenti, 16 aprile 1963, XXVI Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Complesso da camera del Teatro La Fenice (\*).

*Variante B*, per 36 strumenti, 12 settembre 1964, XXVII Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*).

## Franco Donatoni

*For Grilly (Improvvisazione per 7)* (1960), per flauto, clarinetto, clarinetto basso, violino, viola violoncello e percussioni, 19 aprile 1961, XXIV Festival, Teatro La Fenice, Melos Ensemble.

*Divertimento II*, per orchestra d'archi, 10 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*).

## Franco Evangelisti

*Spazio a 5*, per voci, percussioni e accorgimenti elettronici, 15 aprile 1962, XXV Festival, Isola di San Giorgio Maggiore, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

*Ordini. Strutture variate per 16 esecutori* (1955), 7 settembre 1970, XXXIII Festival, Teatro La Fenice, Orchestra da camera Nuova Consonanza.

## Vittorio Fellegara

*Variazioni (Frammenti II)*, nuova versione, per orchestra da camera, 13 aprile 1962, XXV Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

*Epitaphé*, su testo di Paul Eluard, per due soprani e cinque strumenti, 12 settembre 1964, XXVII Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Liliana Poli e Magda Laszlo soprani, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

## Mauricio Kagel

*Trancision II* (1958-59), per pianoforte, percussioni e suoni elettronici, 23 settembre 1960, XXIII Festival, Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, David Tudor pianoforte, Christoph Caskel percussioni (\*\*).

## Roland Kayn

*Phasen Pbelisk dla Oswiecim*, per contralto e quattro gruppi di strumenti a percussione, 13 aprile 1962, XXV Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Marie Thérèse Cahn contralto, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

## Helmuth Lachenmann

*Fünf Strophen*, per gruppo strumentale, 13 aprile 1962, XXV Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

## Elisabeth Lutyens

*Sei tempi per 10 strumenti* (1959), per flauto, oboe, clarinetto, clarinetto basso, corno, tromba, pianoforte, violino, viola e violoncello, 19 aprile 1961, XXIV Festival, Teatro La Fenice, Melos Ensemble.

## Gianfranco Maselli

*Divertimento per sette strumenti*, 12 settembre 1964, XXVII Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

## Shin-Ichi Matsushita

*Correlations for 3 groups*, per gruppo strumentale, 13 aprile 1962, XXV Festival, Sale apollinee del Teatro La Fenice, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

## Giacomo Manzoni

*Studio per 24*, per orchestra da camera, 13 aprile 1962, XXV Festival, Sale apollinee del Teatro La Fenice, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*).

## Olivier Messiaen

*Sept Haïkai. Schizzi giapponesi* (1962) per pianoforte, xilofono, marimba, quattro percussionisti e piccola orchestra, 12 settembre 1964, XXVII Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Giorgio Vianello pianoforte, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice (\*\*).

## Angelo Paccagnini

*Musica da camera* (1962), per nove strumenti, 16 aprile 1963, XXVI Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Complesso da camera del Teatro La Fenice (\*).

## Marcello Panni

*Canto di Empedocle* (da Hölderlin), per baritono e orchestra, William Pearson baritono, 10 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*).

## Goffredo Petrassi

*Serenata per 5 strumenti* (1958), per flauto, viola, contrabbasso, clavicembalo e percussioni: 19 aprile 1961, XXIV Festival, Teatro La Fenice, Melos Ensemble; 12 settembre 1964, XXVII Festival, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice.

## Humphrey Searle

*Variations and Finale* op. 34 (1958), per ottavino, oboe, clarinetto, fagotto, corno, quartetto d'archi e contrabbasso, 19 aprile 1961, XXIV Festival, Teatro La Fenice, Melos Ensemble.

## Karlheinz Stockhausen

*Kontakte* (1958-60), per suoni elettronici, pianoforte e batteria, 23 settembre 1960, XXIII Festival, Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, David Tudor pianoforte, Christoph Caskel percussioni (\*\*).

*Refrain* (1959), per pianoforte, celesta e percussioni, 23 settembre 1960, XXIII Festival, Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, David Tudor pianoforte, Cornelius Cardew celesta, Christoph Caskel percussioni (\*\*).

## Igor Stravinskij

*Berceuses du chat* (1915-16), per contralto e tre clarinetti, 13 aprile 1962, XXV Festival, Sale apollinee del Teatro La Fenice, Carla Henius contralto, Gruppo strumentale del Teatro La Fenice.

*Les Noces* (1923), per soprano, mezzosoprano, tenore, basso, coro, quattro pianoforti e percussioni, 13 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Irmgard Stadler soprano, Margareth Lensky mezzosoprano, Tommaso Frascati tenore, Robert Elhace basso, Sergio Cafaro, Alberto Ciapparughi, Maria Teresa Tozzi e Giampaolo Bracali pianoforte, Leonida Torrebruno, Mario Dorizzotti, Adolf Neumeyer, Diego Petrerà, Samuele Petrerà e Antonio Striano percussioni, Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, Luigi Colacicchi maestro del coro.

## Morton Subotnick

*Serenade n. 2*, per clarinetto, corno, pianoforte e percussioni, 16 aprile 1963, XXVI Festival, Sale apollinee del Teatro La Fenice, Complesso da camera del Teatro La Fenice (\*).

## Camillo Togni

*Aubade* (1965), per sei esecutori, 7 settembre 1970, XXXIII Festival, Teatro La Fenice, Mariolina De Robertis *clavicembalo*, Giancarlo Graverini *flauto e ottavino*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Luigi Lanzillotta *violoncello*, Diego Petrer *vibrafono*, Maria Dongellini Selmi *arpa* (Orchestra da camera Nuova Consonanza).

## Ivan Vandor

*Esercizi per 23 strumenti a fiato*, 10 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*).

## Edgard Varèse

*Ionisation* (1929-31), per strumenti a percussione (13 esecutori), 23 settembre 1960, XXIII Festival, Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, strumentisti dell'Orchestra del Teatro La Fenice (\*\*).

*Amériques* (1918-22), per orchestra, 8 settembre 1966, XXIX Festival, Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*\*).

*Arcana* (1925-27), per orchestra, 8 settembre 1966, XXIX Festival, Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro La Fenice (\*\*).

*Offrandes* (1921), per soprano e strumenti, 7 settembre 1970, XXXIII Festival, Teatro La Fenice, Carol Plantamura *soprano*, Giancarlo Graverini *flauto*, Francesco Pardelli *oboe*, Alberto Fusco *clarinetto piccolo*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Cesare Mele *clarinetto basso*, Filippo Settembri *corno*, Marco Costantini *fagotto*, Leonardo Nicosia *tromba*, Giovanni Mampieri *trombone*, Claudio Buccarella e Antonio Marchetti *violino*, Emanuele Catania *viola*, Luigi Lanzillotta *violoncello*, Anteo Pastorio *contrabbasso*, Leonida Torrebruno, Fabio Marconcini, Diego Petrer, Samuele Petrer, Vincenzo Restuccia *percussione* (Orchestra da camera Nuova Consonanza).

## Antonio Veretti

*Elegie*, per canto, violino, clarinetto e chitarra, 16 aprile 1963, XXVI Festival, Sale apollinee del Teatro La Fenice, Liliana Poli *soprano*, Antonio Abussi *violino*, Detalmo Cornetti *clarinetto*, Alvaro Company *chitarra* (\*).

## Roman Vlad

*Immer wieder* (da R. M. Rilke) [1965], per soprano e otto strumenti, 10 settembre 1965, XXVIII Festival, Teatro La Fenice, Michiko Hirayama *soprano*, Orchestra del Teatro La Fenice (\*\*).

## Anton Webern

*Vier Lieder* op. 13 (1914-1918), per soprano e strumenti, 7 settembre 1970, XXXIII Festival, Teatro La Fenice, Carol Plantamura *soprano*, Giancarlo Graverini *flauto e ottavino*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Cesare Mele *clarinetto basso*, Filippo Settembri *corno*, Leonardo Nicosia *tromba*, Giovanni Mampieri *trombone*, Mariolina De Robertis *clavicembalo*, Claudio Buccarella *violino*, Emanuele Catania *viola*, Luigi Lanzillotta *violon-*

*cello*, Anteo Pastorio *contrabbasso*, Maria Dongellini Selmi *arpa*, Antonio Striano *glockenspiel* (Orchestra da camera Nuova Consonanza).

## Christian Wolff

*Nine* (1951), per flauto, clarinetto, corno, tromba, trombone, celesta, pianoforte, violoncello e contrabbasso, 7 settembre 1970, XXXIII Festival, Teatro La Fenice, Giancarlo Graverini *flauto*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Filippo Settembri *corno*, Leonardo Nicosia *tromba*, Giovanni Mampieri *trombone*, Mariolina De Robertis *celesta*, Richard Trythall *pianoforte*, Luigi Lanzillotta *violoncello*, Anteo Pastorio *contrabbasso* (Orchestra da camera Nuova Consonanza) (\*\*).

## 7. TRE MISTERI "SCANDALOSI"

Al volgere del decennio alcuni nodi vengono al pettine. Certi processi operativi, che dieci o quindici anni prima erano apparsi dirompenti, tali da aprire le porte a nuove e nuovissime scritture e pratiche musicali, mostrano di aver perso la loro efficacia: la pressione innovativa esercitata dai gruppi sociali e culturali individuati nei processi descritti finora, perde slancio e si arresta. Nuovi attori sociali entrano in gioco nel dibattito culturale e aspirano a prendere parte ai processi decisionali; altri assumono direttamente l'iniziativa in una direzione non sempre conciliabile con le esperienze proprie delle avanguardie culturali, o indifferente a queste. Inoltre, lo stesso fronte delle avanguardie pare avviarsi verso esiti di frantumazione e dispersione. Per quanto concerne la sensibilità di Daniele Paris, i prodromi di una sorda inquietudine, i presupposti di una aspirazione a riformulare le procedure inerenti all'organizzazione delle attività musicali, l'intuizione della necessità di sperimentare vie nuove di contatto con il pubblico, anche una sorta di stanchezza o incertezza verso una "cerimonialità" che cominciava ad apparire elitaria, rispetto ai sommovimenti sociali e politici che si apprestavano a travolgere l'Occidente, tutte queste pulsioni si possono cogliere – o sembrano convergere – in un altro di quegli episodi clamorosi che hanno contrassegnato la sua carriera, proprio alla fine dell'anno di svolta, sulla linea di faglia che, in senso più generale, determinerà una formidabile rottura sociale, politica e culturale.

Per la stagione 1968-69, l'Accademia Filarmonica Romana mette in programma la prima edizione di un nuovo "Festival romano di Teatro musicale da camera", con molto coraggio e un grosso impegno organizzativo e finanziario. Il programma annunciato comprendeva i *Tre misteri* di Castiglioni, il *Balletto nazionale delle Filippine*, *La Spinalba* (1736) del compositore portoghese Francisco António de Almeida e il *Giovanni Sebastiano* di Gino Negri: il primo e l'ultimo titolo erano proposti in prima assoluta. Lo spettacolo inaugurale prevede la rappresentazione dei *Tre misteri*, tre atti unici del compositore milanese Niccolò Castiglioni, con un staff di ottima qualità: Paris direttore d'orchestra, Maurizio Scaparro regista, Gustavo Foppiani, Mirko e Alfred Silbermann autori delle scene e costumi, vocalista principale Emilia Ravaglia. Lo spettacolo era atteso con molto interesse, anche in conseguenza della autore-

volezza della Filarmonica Romana, ente di antica tradizione e grande prestigio:<sup>1</sup>

I tre atti, o meglio le parti di questo "fatto", dato che non si può assolutamente parlare di opera in tre atti, sono diversissimi tra loro: le unisce solo il fatto di essere tre sogni, tre visioni oniriche [...] *Silence*, il primo atto, è un "Nô" giapponese trasposto da Ezra Pound e tradotto in italiano da Boris Porena (Castiglioni vive in America e la sua opera originariamente era scritta in inglese). È un incantesimo in cui uomini semplici e diseredati riescono a strappare a un Dio una parte del suo potere divino. *Chordination*, il secondo, è la narrazione della caduta di Lucifero, un solenne cupo mistero medievale [...] *Aria*, il terzo, è il racconto di Mercuzio in "Giulietta e Romeo" di Shakespeare [...] Sulla scena il racconto sarà fatto da due spiriti liberi che non hanno nemmeno un nome, si chiamano "voce prima" e "voce seconda" [...] L'opera è una novità assoluta e i dirigenti dell'Accademia Filarmonica hanno voluto metterla in scena con cura eccezionale perché l'avvenimento abbia tutto il rilievo che merita. Lo spettacolo è affidato al regista Maurizio Scaparro [...] mentre il maestro Daniele Paris dirigerà l'orchestra. Daniele Paris è ormai famoso come un esperto-appassionato di musica moderna e ha posto una cura speciale nel comporre l'*équipe* musicale che dovrà eseguire questa partitura che pare irta di difficoltà.<sup>2</sup>

Le premesse sembrano assai incoraggianti, e per lo stesso Paris si tratta di una sorta di consacrazione definitiva; dall'incipit di alcune recensioni si percepisce quanto fosse elevato l'interesse di coloro che si accingevano ad assistere allo spettacolo:

L'Accademia Filarmonica romana ha inaugurato ieri sera al teatro Olimpico nel consueto clima tra intellettuale e mondano la sua stagione concertistica, che quest'anno ha come premessa il "Primo Festival romano di teatro musicale da camera" articolato in quattro spettacoli di diverso tipo oscillanti tra il balletto e l'opera. L'attesa per questa serata inaugurale era molto viva nell'ambiente musicale (sono venuti dei critici anche da fuori Roma) [...].<sup>3</sup>

Invece, programmato per tre repliche (2, 3 e 4 ottobre 1968, Teatro Olimpico), lo spettacolo non funziona affatto e si trasforma in un fiasco clamoroso.

1. La Pontificia Accademia Filarmonica Romana è stata istituita nel 1821 dal marchese Raffaele Puti-Papazzurri, sotto il governo papale che, tuttavia, provvide a scioglierla nel 1860, per motivi politici (fra i suoi membri prevaleva un orientamento liberale); fu rifondata dopo Porta Pia, nel 1870. Oltre gli enti produttivi con masse proprie, è la più importante società di concerti della capitale, specializzata nella proposta di concerti da camera e sinfonica, con non infrequenti allestimenti teatrali; sulle vicende di questa istituzione cfr. QUATTROCCHI 1991.
2. *Il Festival dell'Opera da camera da questa sera al Teatro Olimpico. Verrà presentata in anteprima mondiale "Tre misteri", scritta e musicata da Niccolò Castiglioni - La regia affidata a Maurizio Scaparro*, senza firma, in "Il Tempo", 2 ottobre 1968.
3. MELCHIORRE 1968.

Non piace assolutamente al pubblico – fischiato, rumoreggiato e sbeffeggiato – ed è ferocemente maltrattato dai critici, con opinioni concordi sui diversi fronti politico-culturali:

Quel che è realmente di impiccio nel dar notizia dello spettacolo inaugurale della Stagione di concerti della Filarmonica, prima manifestazione di un teatro musicale da camera, è trovare la via di parlarne sul serio, prenderlo cioè sul serio, poiché i "Tre Misteri" di Niccolò Castiglioni rifuggono da ogni serietà e consistenza di opera d'arte. Si corre il rischio di cadere nel ridicolo. [...] Tra gli esecutori vanno ricordati Emilia Ravaglia, Richard Conrad, Marcello Munzi, l'International Solvist [sic: Soloist] Group. Mediocre la direzione di Daniele Paris, ritmicamente fiacca.<sup>4</sup>

Anche chi cerca di esercitare un giudizio critico meno sferzante, disponibile a una valutazione più problematica, pare trovarsi in forte imbarazzo:

Sulle difficoltà incontrate oggi dal teatro in musica, si discute continuamente, ma se si crede di superarle presentando, come ha fatto ieri l'Accademia Filarmonica al Teatro Olimpico, lavori come i "Tre misteri" di Castiglioni, vuol dire non comprendere nemmeno le urgenti necessità del momento. Il compositore si muove in un mondo estremamente ingenuo, perfino usando tentativi parodistici romantici, che nulla hanno di intelligente e di ardito. A queste bambinesche manifestazioni preferiamo di gran lunga la semplicità e le idee sincere e terse, quelle che parlano direttamente agli ascoltatori. [...] L'Accademia Filarmonica ha curato i tre atti con ogni attenzione [...]. Applausi, con qualche dissenso, alla chiusura di ogni atto. Contrasti più evidenti si sono verificati al termine del lavoro.<sup>5</sup>

L'attenzione della critica, perciò, fu vivacissima, in maniera proporzionale all'impegno organizzativo e promozionale messo in atto dalla Filarmonica, e all'attesa che si era determinata:

Il mistero più grosso in questi "Tre misteri" di Niccolò Castiglioni andati in scena ieri sera "in prima assoluta" al Teatro Olimpico, sta nel fatto che simili nullaggini riescano ad arrivare in palcoscenico e siano presentate al pubblico. Il nostro sbalordimento nasce non tanto da riflessioni estetiche quanto da considerazioni di carattere pratico, terra terra. Possibile? Un allestimento di novità come "I tre misteri" appare perfettamente legittimo quanto a metterlo in piedi sono quattro avventurosi giovanotti in vena di sperimentalismo e di avanguardismo a proprie spese. Si giustifica un po' meno quando lo spettacolo viene avallato da una benemerita associazione musicale e realizzato in maniera ineccepibile, comunque non in economia. C'è chi dice che la chiave del mistero si trova nelle pieghe della legge che regola le concessioni dei contributi statali [...].<sup>6</sup>

4. PANNAIN 1968.

5. RINALDI 1968.

6. DALLAMANO 1968/a.

Massimo Mila, presente alla prima, a dimostrazione dell'interesse esteso che lo spettacolo aveva suscitato, si espresse in termini più eleganti e dotti, meno severi, ma non certo più favorevoli, fornendo una sorta di catalogo dei riferimenti stilistici e culturali carpiti e rivisitati dal compositore:

Così, incollando abilmente brani di sequenze gregoriane, di laudi, di canzoni trovadoriche, di facile polifonia omoritmica [...] e approfondendo a piene mani cadenze modali e vocalizzi dell'*Ars nova* trecentesca, fanfare d'otoni nello stile veneziano dei Gabrieli, diafonie arcaiche di coro e strumenti, il tutto condito con abili effetti strumentali e con una romanza dolciastra da operetta, Castiglioni ha trattato un "Nò" giapponese [...] e un coro del dramma sacro inglese del XII secolo, *The Fall of Lucifer*, intitolato *Chordination* [...] La cosa funziona abbastanza, perché Castiglioni è un musicista esperto ed è saturo di vocaboli primitivi, tratti dalle antiche tecniche del discanto e della polifonia. [...] Ma la cosa funziona unicamente grazie alla diffusa ignoranza musicale, che rende quei procedimenti e quelle citazioni irricognoscibili ai più. E confusi nella vaga suggestione d'un esotismo di maniera. L'esecuzione musicale è stata diretta egregiamente da Daniele Paris [...].<sup>7</sup>

Qualcuno, più attento a dettagli solitamente ignorati, sottolineò l'esuberante esteriorità del direttore e rilevò pure un certo suo disagio, nel corso dell'esecuzione:

Daniele Paris, concertatore e direttore, splendidamente chiamato, il quale durante le prove pareva che volesse dire qualcosa, ma poi non ha detto niente, non ci è sembrato molto a suo agio in una musica che costituisce – a parte l'eventuale destinazione ad ascoltatori ritardati – un continuo ripiegamento su posizioni di scandaloso opportunismo.<sup>8</sup>

Tuttavia, non c'è ancora niente di scandaloso nell'esito sfavorevole di uno spettacolo d'opera: un disastro come tanti, in passato, e chissà quanti in futuro. Ma l'episodio non si chiude affatto così: all'ultima recita, Paris e Scaparro si dissociano pubblicamente dalla direzione artistica della Filarmonica e leggono un rovente comunicato, a nome di tutta la compagnia, in cui accusano i vertici dell'istituzione romana di comportamenti burocratici, di ingerenze soffocanti nei confronti della creatività degli artisti, invocando criteri di scelta e programmazione basati sull'autogestione e l'indipendenza degli stessi operatori artistici. È un gesto senza precedenti, assolutamente clamoroso, che suscita immediatamente un'eco estesissima, e avrà conseguenze gravi e durature:

La rappresentazione dei "Tre misteri" di Castiglioni, ieri sera [4 ottobre 1968] al teatro Olimpico è stata movimentata da una clamorosa manifestazione. Il direttore d'orchestra

7. MILA 1968/a.

8. VALENTE 1968/a.

Daniele Paris e il regista dello spettacolo Maurizio Scaparro si sono rivolti al pubblico presente in sala e a nome degli altri componenti la compagnia hanno letto il seguente documento: "Noi, dopo lunga discussione scaturita durante le prove e le repliche dello spettacolo inaugurale del Festival romano dell'Opera da camera a cura della Filarmonica romana, desideriamo pubblicamente constatare come in questa circostanza e in molte altre contemporanee situazioni nella vita teatrale e musicale italiana, si è avvertita nella scelta del repertorio la limitazione condizionante di regole e norme e strutture burocratiche già largamente condannate dalle forze vive della cultura. Invitiamo il pubblico e la critica, che in questa occasione ha unanimemente apprezzato la serietà e l'impegno professionale dei lavoratori dello spettacolo coinvolti in scelte che non li riguardano, ad essere più decisi nel condannare e colpire situazioni che nulla hanno a che fare con i fermenti culturali che agitano le forze nuove dello spettacolo in Italia e nel mondo. Invitiamo anche la stampa e l'opinione pubblica ad unirsi ai musicisti, ai cantanti, agli attori, ai registi, a tutti i lavoratori dello spettacolo per appoggiarli nella elaborazione di una organica politica culturale i cui punti non rinunciabili di forza siano l'indipendenza delle attività intellettuali dai controlli diretti e indiretti del potere, l'autogestione degli organismi dove i più legittimamente interessati si sentano i soggetti attivi e non i passivi oggetti di paternalistiche aperture e di personalistiche chiusure, la loro autonomia amministrativa, la promozione non strumentalizzata di ogni ricerca". La lettura del documento è stata seguita da una lunga e appassionata discussione che si è prolungata fino a tarda notte.<sup>9</sup>

Di fronte al disastro, i due principali interpreti denunciano come la scelta dell'opera – apparsa così modesta, in scena, pur se eseguita con il massimo impegno – fosse attribuibile alla necessità di ottemperare a norme amministrative e a criteri burocratici predisposti e disciplinati da strutture sovra-ordinate agli stessi enti musicali e, ancor più, ai musicisti; i contestatori individuavano proprio in questa linea di subordinazione gravi effetti distorsivi verso un'efficace e autonoma individuazione di quei tratti di qualità e originalità che dovrebbero connotare un'opera nuova, degna di essere rappresentata con risorse pubbliche: la responsabilità di una azione così malaccorta, dunque, viene attribuita alla dirigenza dell'Accademia e, quindi, a procedure di programmazione verticistiche, più sensibili ai buoni rapporti con il "potere" che non alla qualità e alla marea montante di quelle istanze di autodeterminazione e autogestione che ormai sembrano informare anche la "soggettività" e "progettualità" dei musicisti.

Oltre che nei contenuti, il documento appare singolare anche perché contrasta con una certa ritrosia di Paris a intervenire nel dibattito culturale attraverso la scrittura,<sup>10</sup> ma può essere che la sua cautela fosse stata compensata dalla maggiore facilità di Scaparro. In ogni caso, nello stile e nei contenuti, il

9. *Clamorosa manifestazione all'Olimpico. Il direttore d'orchestra e il regista hanno letto al pubblico un documento per la libertà della cultura, senza firma*, in "l'Unità", 5 ottobre 1968.



testo esprime effettivamente le condizioni di disagio, insofferenza e, anche, accentuato disorientamento che vivevano gli intellettuali e gli artisti alla fine del decennio, fortemente influenzati e, per certi versi, attratti e sedotti dai movimenti giovanili e operai che in quei mesi si affacciavano prepotentemente sulla scena politica italiana ed europea. Siamo in piena "contestazione globale": tutti gli assetti di vertice delle istituzioni culturali – e non solo, ovviamente – sono soggetti ad assalti frontali da parte degli artisti più sensibili ai rivolgimenti sociali e culturali in atto.

La ribellione ebbe esiti drammatici, come s'è detto. Innanzitutto, nei giorni immediatamente successivi all'ultima rappresentazione, la direzione dell'Accademia Filarmonica Romana si difese accusando Paris e Scaparro di aver condito pienamente ogni scelta artistica:

In merito alla manifestazione avvenuta nei giorni scorsi al Teatro "Olimpico" in Roma, in occasione della terza rappresentazione dei "Tre misteri" di Niccolò Castiglioni, l'Accademia filarmonica romana precisa quanto segue: "Il Direttore d'orchestra Daniele Paris durante gli ultimi cinque anni e fino al 30 giugno scorso ha fatto parte del comitato artistico dell'Accademia. In tale qualità egli, nelle democratiche discussioni di questo comitato, dopo averne studiato la partitura, ha contribuito alla scelta del lavoro in questione e ne ha approvato l'inclusione in cartellone fin dalla scorsa stagione 1967-68, spontaneamente offrendosi di dirigerlo, così come successivamente il regista Maurizio Scaparro si è dichiarato desideroso di metterlo in scena. Del resto l'interesse del regista Scaparro verso l'opera in questione è testimoniato dalla sua presentazione resa nota in una conferenza stampa e riprodotta nel programma di sala". Quindi nessun potere burocratico – secondo la Filarmonica – "ha costretto o limitato la libera scelta e il lavoro dei due artisti".<sup>11</sup>

Perciò, pur estendendo decisamente a Paris e Scaparro ogni responsabilità, la stessa Filarmonica ritiene opportuno – o necessario – sottolineare che qualsiasi scelta è stata disposta "nelle democratiche discussioni" del comitato artistico dell'Accademia. Il confronto, quindi, verteva sui principi e metodi del processo decisionale, non era affatto limitato alla mera necessità di trovare un "capro espiatorio" da sacrificare "ritualmente" per esorcizzare i rischi sempre connessi, in teatro, a un clamoroso insuccesso.

Lo scontro che ne derivò, come è facile immaginare, coinvolse profondamente numerosi attori sociali e altre personalità, con ulteriori contraddizioni e

10. A proposito della riservatezza di Paris, e della sua prudenza nell'avvalersi della scrittura per la composizione di lettere, testi, ecc., cfr. quanto rileva Tonin Tarnaku, nel suo contributo critico in questo volume: *Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle "Settimane Internazionali Nuova Musica" di Palermo attraverso l'Epistolario Titone*.

11. *La Filarmonica risponde a Paris e Scaparro*, senza firma, in "l'Unità", 9 ottobre 1968.

lacerazioni. Alcuni organismi sindacali di area romana si espressero immediatamente a favore dei "contestatori":

A seguito della manifestazione che si è svolta nei giorni scorsi durante la rappresentazione dei "Tre misteri" di Niccolò Castiglioni alla Filarmonica Romana, e della pubblica lettura e discussione di un documento sulla libertà della cultura, la Federazione provinciale dei lavoratori dello spettacolo (FILS CGIL) e la Segreteria Regionale del Sindacato musicisti italiani, esprimono la piena solidarietà al maestro Daniele Paris ed al regista Maurizio Scaparro, promotori della manifestazione, rilevando come tale presa di posizione coincida con le risoluzioni adottate dal Comitato Direttivo della FILS in ordine alle carenze legislative sulle attività musicali e con analoghe iniziative sindacali che si stanno verificando in questo periodo negli ambienti teatrali e musicali italiani.<sup>12</sup>

Uno dei più importanti sindacati di settore copre direttamente la contestazione, e ne assume la rappresentanza. Così la segreteria dello SMI del Lazio.

Come se non bastasse, pochi giorni dopo, la Filarmonica annulla un concerto con tre Cantate di Webern mai eseguite in Italia, previsto per il 12 dicembre, e accuratamente preparato dallo stesso Paris. La Filarmonica fu accusata di aver messo in atto una vera e propria azione repressiva,

[...] protestando il "Soloist Group", asserendo cioè che il complesso corale era incapace di eseguire le difficili musiche weberniane dopo la sua deludente prova in Castiglioni. Si colpì il "Soloist Group", davvero fuori di ogni regola teatrale, prima cioè di aver sentito il complesso in una prova, dopo le prove; né in verità si poteva imputare al coro l'insuccesso dei "Tre misteri", per una sua determinante insufficienza [...]. Cancellando dal programma le "Cantate" di Webern in verità la Filarmonica romana rese inaccettabile ed impossibile il concerto a Daniele Paris; e così infatti accadde.<sup>13</sup>

La decisione della Filarmonica fu immediatamente intesa come una censura, o una rappresaglia, verso la contestazione dei due interpreti dei "Misteri".

Per tutta risposta, Paris scrive di suo pugno una lettera, lunga e articolata, a uno dei giornali che nell'occasione gli si erano mostrati più vicini, il quotidiano socialista "Avanti!". Il gesto, se possibile, è ancora più clamoroso del discorso "in voce", tenuto in teatro, considerata la prudenza estrema con cui Paris ricorreva a "carta e penna":

*Abbiamo ricevuto dal direttore d'orchestra Daniele Paris la seguente lettera che pubblichiamo.*

Caro "Avanti!", il Presidente dell'Accademia Filarmonica romana mi ha inviato nei giorni scorsi una lettera per avvertirmi che il complesso corale denominato "Interna-

12. *Solidarietà dei sindacati dopo la manifestazione all'Olimpico*, senza firma, in "Avanti!", 10 ottobre 1968.

13. DALLAMANO 1968/b.

tional Soloist group", impegnato da mesi per un concerto che avrei dovuto dirigere il prossimo 12 dicembre al teatro Olimpico, non è ritenuto idoneo, secondo "il giudizio unanime" del consiglio direttivo dell'Ente, ad eseguire tre cantate di Anton Webern comprese nel programma. Una decisione, come è facile capire, autoritaria e pretestuosa, perché non risponde alla realtà dei fatti, o meglio ubbidisce ad un criterio niente affatto artistico, ma semplicemente punitivo nei miei confronti che sono l'animatore, l'istruttore e il direttore dell'"International Soloist group". Infatti perché le cose appaiano in tutta la loro chiarezza e ognuno per la parte che gli spetta assuma le proprie responsabilità vorrei spiegare come si è giunti a questo gesto, che non soltanto offende e lede un complesso corale formato di ottimi elementi e che nei concerti della Filarmonica, anche con prestazioni dei singoli componenti, ha sempre ottenuto successo, ma soprattutto colpisce la mia dignità professionale e la mia attività di direttore d'orchestra che ha contribuito molto in questi anni per la divulgazione e la conoscenza della musica contemporanea anche in seno alla stessa Filarmonica. Come a molti è noto, il 2 ottobre scorso l'operina "I tre misteri" di Castiglioni, che inaugurò la stagione della Filarmonica, ebbe un chiaro insuccesso di pubblico e di critiche, anche se quest'ultima non mancò di apprezzare l'impegno e il valore del direttore d'orchestra, che ero io stesso, del regista Maurizio Scaparro e dell'*International Soloist group* formato tutto di cantanti solisti, che avevano accolto con entusiasmo questa esibizione pienamente gradita dalla direzione artistica dell'Accademia, che nei mesi scorsi aveva liquidato il proprio coro diretto da Colacicchi. Il modo negativo con cui furono accolti "I tre misteri" irritò naturalmente il gruppo dirigente della Filarmonica, che non pensava di andare incontro a un tale insuccesso; ma quello che provocò maggiore scandalo e rumore fu la decisione mia e di Scaparro di leggere durante un intervallo della replica de "I tre misteri" all'Olimpico un documento in cui si contestava la scelta di quest'opera e si chiedeva anche a nome di tutti gli artefici dello spettacolo di essere d'ora in avanti soggetti attivi e non oggetti passivi della vita musicale italiana. Ciò bastava a scatenare la reazione più drastica da parte della direzione della Filarmonica, tanto più che il sindacato dei lavoratori della FILS-CGIL si era mostrato solidale con noi. Infatti alcuni giorni dopo mi resi conto del mutato atteggiamento dei responsabili della Filarmonica nei miei confronti. Alla mia richiesta di conferma della data e del programma del concerto precedentemente concordato, il direttore artistico, maestro Vlad, risponde che le tre cantate di Webern non possono essere più inserite nel programma "per ragioni finanziarie", il che evidentemente era una scusa dell'ultimo momento per giustificarsi; tanto è vero che successivamente il presidente della Filarmonica, duca Caffarelli, mi scrive dicendomi chiaro e tondo quello che ho riferito all'inizio di questa lettera. Ora se vuoi, puoi trarre tu le conclusioni su quanto è successo, considerando che da parte mia ho deciso di rinunciare al concerto e di considerare chiuso l'incidente. Cordialmente. Daniele Paris.<sup>14</sup>

14. *Un assurdo gesto di punizione. Il coro del "Soloist group" escluso dalla Filarmonica. Il complesso vocale ritenuto "non idoneo ad eseguire tre cantate di Webern", dal presidente dell'Accademia - Una lettera all'Avanti! del direttore d'orchestra Daniele Paris*, in "Avanti!", 2 novembre 1968. Alla missiva di Paris segue un lungo commento del giornale, a firma Emme, che concorda con le considerazioni espresse e conferma la solidarietà del giornale al direttore d'orchestra.

Sembra curioso, oggi, che un lettore possa rivolgersi a un quotidiano - travolto dalle vicende politiche degli ultimi venti anni, ma allora ben vivo e battagliero - con accenti così confidenziali: evidentemente, la voce di alcuni giornali era considerata in diretta contiguità con certe azioni politico-culturali esplicitate sul terreno e, forse, alcuni modi espressivi erano consueti nel furioso ribollire sessantottesco. In ogni caso, Paris rivendica orgogliosamente la coerenza del suo operato e difende strenuamente i suoi collaboratori più stretti; né intende accettare l'ultima motivazione proposta da Roman Vlad, nel tentativo di ricucire lo strappo. Ma, ancora una volta, l'incidente non era affatto chiuso. Poche settimane dopo, il 12 dicembre 1968, le tre Cantate annullate furono finalmente proposte al pubblico romano in una cornice completamente diversa:

Al Teatro Centrale, in una atmosfera un po' catacombale (ma il pubblico era assai fitto, entusiasta ed attento), si è svolto il concerto diretto da Daniele Paris, esecutori il "Gruppo Musicisti Indipendenti" e l'"International Soloist group". Programma: Bach-Webern, "Ricerca a 6 voci"; Schubert-Webern, "Danze dell'ottobre 1924"; Webern: "Das Augenlicht", "Prima Cantata op. 29", "Seconda Cantata op. 31 (Soprano Doris Andrews, basso Ugo Proietti). Il concerto aveva una forte carica polemica e si è svolto in quel clima di partecipazione, di tensione, in cui vorremmo che si muovessero tutti i concerti al di fuori delle istituzioni musicali diciamo "ufficiali". Il "far musica" ritrova allora la sua ragion d'essere, anche nel suo aspetto sociale, ridiventa per il pubblico qualche cosa di più di un ascolto passivo. [...] Tralasciamo i successivi sviluppi della polemica [...]. Il qual bersaglio non è certo la Filarmonica romana, così benemerita nella diffusione e nell'affermazione della musica più avanzata e viva [...]. Il bersaglio vero è l'intera organizzazione musicale italiana. Anche nel campo della musica, forse ancor più pesantemente che altrove, si risentono gli effetti di quell'occulto (ma non troppo occulto!) dirigismo, paternalismo, strumentalismo che i padroni del vapore (i gruppi di pressione, i ceti direttivi, insomma) esercitano sulla cultura. [...] Il dibattito di ieri sera, articolato negli aspetti che investivano cinema, teatro di prosa, televisione, ha visto finalmente entrare in campo anche la musica: ora si tratta di portare avanti il discorso già incominciato.<sup>15</sup>

Alla conclusione dell'azione in scena, quindi, segue un dibattito sul tema "Libertà della cultura" con ampia partecipazione di artisti e nuove, insolite, fasce di pubblico presenti in sala:

Hanno portato stimolanti contributi Nanni Loy, Maurizio Scaparro, Ivano Cipriani, Egisto Macchi, alcuni studenti contestatori e lo stesso Daniele Paris - festeggjatissimo - il quale, sdrammatizzando, ma pur ravvivandola di passione civile e artistica, ha raccontato - invitato a farlo - la "storia di questo concerto" [...] Ha assistito alla manifestazione una rappresentanza delle giovanissime operaie (tutte tra i 16 e i 20 anni) della Ae-

15. DALLAMANO 1968/b.

*ternum*, le quali da circa due mesi occupano la fabbrica, e che hanno accresciuto il valore di questo 12 dicembre 1968 dal quale deriva la possibilità di un'intesa unitaria tra tutte le forze in lotta per il rinnovamento della società italiana.<sup>16</sup>

Successo, entusiasmo, euforie solidali, i vocalisti "protestati" in splendida forma e un complesso strumentale dal nome emblematico ("Gruppo Musicisti Indipendenti"), riflessione pubblica condivisa, inusitate presenze in sala: una bella rivincita, dunque, rispetto a certe chiusure di vertice, sul terreno concreto dell'azione performativa, e una felice dimostrazione delle modalità di una auto-gestione possibile, di una efficace indipendenza operativa, allora, anche per i musicisti. Nel frattempo si erano espresse altre organizzazioni politiche e sindacali,<sup>17</sup> concordi nel sostenere "i ribelli", così come molti artisti. E la polemica si riverberò anche sul Sindacato Musicisti Italiani (SMI), allora organismo assai rappresentativo e autorevole, la cui segreteria romana aveva prontamente solidarizzato con Paris. Alcuni membri del sindacato, invece, espressero una posizione individuale di netta distinzione, puntualmente ripresa dagli organi di informazione, all'inizio del mese di dicembre 1968:

Gianfranco Maselli tiene a scindere la propria responsabilità da quella dei dirigenti del Lazio. In una lunga lettera al sindacato [...] Maselli dichiara che non è giusto difendere l'operato del maestro Daniele Paris quando egli attacca pubblicamente il valore estetico di un lavoro e di un musicista che egli stesso ha accettato di eseguire. Senza dare le dimissioni, Maselli dichiara di trasferirsi nella sezione veneta del sindacato musicisti, dove spera di incontrare dirigenti più solleciti nel difendere i musicisti anziché i direttori d'orchestra.<sup>18</sup>

Qualche settimana dopo, e quindi oltre due mesi dopo "i fatti", anche gli organismi centrali dello SMI si dissociarono pubblicamente dalla dichiarazione dei loro colleghi romani, con ampia comunicazione alla stampa:

*Il sindacato musicisti italiani ci ha inviato un comunicato di precisazione ad una presa di posizione del nostro giornale sui noti fatti della Filarmonica. Non abbiamo nessuna difficoltà a pubblicarlo. Esso dice: "L'adesione al "documento Paris-Scaparro" fu data dalla segreteria regionale per il Lazio nella convinzione che tale documento si iscrivesse nel quadro della politica che il sindacato musicisti italiani persegue da decenni, primo in Italia, per*

16. VALENTE 1968/c.

17. Fra i diversi organismi anche la Federazione Giovanile Socialista Romana assunse una "presa di posizione assai dura. Dopo aver espresso la propria solidarietà al maestro Daniele Paris, che è il vero bersaglio della operazione compiuta dalla Filarmonica romana, la F.G.S.R. si augura che i pubblici finanziamenti, chiesti e ottenuti dalle organizzazioni musicali, siano amministrati per finalità meno personalistiche e autoritarie, come l'episodio del "Soloist Group" rivela" (*Ancora sulla Filarmonica*, senza firma, in "Paese Sera", 13 novembre 1968).

18. *Una nota polemica*, senza firma, in "Paese Sera", 2 dicembre 1968.

assicurare alla gestione della vita musicale la più ampia libertà e le più articolate forme di autonomia di governo da parte dei musicisti. Le modalità impiegate per la presentazione e la diffusione del documento, i successivi sviluppi e le polemiche che ne sono seguite hanno dimostrato, attraverso una evidente, palese strumentalizzazione, che si trattava invece soltanto di una manifestazione volta alla difesa di interessi privati o almeno particolari. In tali condizioni il sindacato musicisti italiani non può che dichiararsi estraneo, rivendicando nel contempo con fermezza la propria posizione di punta nella difesa della libertà della cultura musicale in particolare, e degli interessi di tutti i lavoratori della musica, siano essi compositori, interpreti o critici, nel contesto di una società progressiva ed aperta, al di fuori e contro ogni manifestazione di intolleranza e di autoritarismo, da qualunque parte provenga". *Il comunicato è firmato dal presidente del sindacato, maestro Goffredo Petrassi, dai due vice presidenti, Domenico Guaccero e Firmino Sifonia, dal segretario nazionale Carlo Marinelli e dal vice segretario nazionale.*<sup>19</sup>

La frattura all'interno dello SMI si dilatò ancora: Goffredo Petrassi, di cui era stata rilevata una molteplice presenza in organismi diversi, disposti in posizioni di reciproca interferenza, rinunciò a qualsiasi responsabilità e carica, e nello stesso comitato artistico della Filarmonica ci furono altre dimissioni.<sup>20</sup> Ancora alcuni mesi dopo, nel congresso dello stesso sindacato conclusosi domenica 2 febbraio 1969, il "caso Paris" continuò a essere al centro del dibattito, con un acceso confronto tra membri "politici" e membri "apolitici":

In qualche modo, cioè, una parte dello SMI ha ritenuto di esprimere a Paris e Bortolotto [Bortolotti] quella solidarietà ufficialmente ad essi negata. È un fatto che Fedele d'Amico – per quanto strenuo accusatore di Daniele Paris – ha finito poi col concordare – cessata la polemica – sulle indicazioni di lavoro venute da un ordine del giorno, presentato da Paris e Bortolotto [Bortolotti], e approvato dal Congresso. Fedele d'Amico, del resto, per primo aveva rilevato le situazioni che mettevano lo SMI nel rischio di scadere in una qualsiasi associazione, ponendo altresì l'esigenza di chiarire e di superare la "apoliticità" della quale, per statuto, il sindacato si fregia. Non si potrebbe rimanere "apolitici" e cioè indifferenti, di fronte a gesti "politici" che dovessero colpire le attività culturali dei singoli e della collettività. [...] Il maestro Petrassi – che è stato riconfermato alla presidenza dello SMI, ma che ha mantenuto le dimissioni da cariche direttive presso Enti musicali – ha detto, a conclusione dei lavori, che si è trattato di un congresso "storico".<sup>21</sup>

19. *Ancora sui fatti della Filarmonica. La musica dei fatti*, in "Paese Sera", a firma Emme, 18 dicembre 1968. L'articolo prosegue con una lunga riflessione del giornale in cui si stigmatizzano i molteplici incarichi ricoperti da alcuni dei firmatari (Petrassi e Marinelli, in particolare) che risultavano essere, al contempo, "autorevoli esponenti del sindacato musicisti e membri rispettivamente del consiglio direttivo e del comitato artistico della Filarmonica [...] senza contare che le stesse persone sono anche membri della Commissione centrale per la musica, che ha il compito, fra l'altro, di assegnare e distribuire i finanziamenti ai vari enti musicali del nostro Paese".

20. Tutte queste vicende sono descritte dettagliatamente in QUATTROCCHI 1991.

21. VALENTE 1969/a.

Insomma, lo "scandalo della Filarmonica" innescò un profondo rivolgimento di posizioni – individuali, di piccolo e grande gruppo – e determinò successivi ri-posizionamenti da parte di molti protagonisti. In più, ci consegna un nuovo profilo di Daniele Paris: musicista consapevole, che coraggiosamente "prende la parola", si impegna in prima persona, produce documenti, scrive lettere, interviene "apertis verbis" nei congressi sindacali, formula mozioni e suscita maggioranze favorevoli, con una forte capacità di orientamento e leadership. Non avevamo ancora sperimentato questa "facies" del direttore, altrimenti considerato schivo e silenzioso, preferibilmente dedito all'azione piuttosto che alla parola; avremo modo di verificarne altre testimonianze nelle vicende successive della sua vita.

Sul piano più generale, la vicenda dei "tre misteri scandalosi, con la lunga scia impressa nelle cose musicali romane e italiane, fece emergere alcuni umori sotterranei che avrebbero finito per cambiare profondamente le vicende della musica. A giudizio di Gioacchino Lanza Tomasi, acuto osservatore degli esiti di quell'episodio, ne derivò, progressivamente, una forte "[...] insofferenza verso l'egemonia dei *maîtres à penser* ...", che determinò "[...] il crepuscolo del tabù culturale delle avanguardie sul quale era fiorita per vent'anni l'arte del dopoguerra",<sup>22</sup> e segnò una svolta irreversibile nella vita culturale del paese:

Il suo effetto non venne avvertito immediatamente, ma il mutamento del gusto si esprime man mano in un affievolirsi della partecipazione, le cui conseguenze sulla programmazione e la qualità delle esecuzioni, e sulla creatività stessa della musica italiana mi hanno indotto ad indicare quella serata come il segnale di mutamento di indirizzo. La conseguenza più evidente è una minore disponibilità verso la creatività musicale e la tendenza a rinchiudere in un museo la stessa produzione contemporanea. Questi dati oggettivi non riguardano la sola Filarmonica ma investono tutto il panorama della presenza della musica contemporanea nel nostro paese. Il diradarsi dell'interesse da parte delle istituzioni portanti, il loro presentare soltanto nomi entrati ormai nel pantheon del secolo, il disinteresse degli interpreti che soltanto eccezionalmente fungono ormai da veicolo per la diffusione di nuove opere d'arte, ed il rifugiarsi delle nuove generazioni di compositori in spazi riservati è un dato di fatto che coinvolge l'intero sistema dello spettacolo musicale in Italia.<sup>23</sup>

Il giudizio di Lanza-Tomasi appare assai netto e risoluto, pur meditato nel tempo: d'altra parte, poche settimane dopo lo "scandalo" della Filarmonica, aveva avuto modo di sperimentare ancora e confermare questa intuizione, "a caldo", in occasione della *Sesta Settimana palermitana* alla fine del 1968, sui cui esiti esprime valutazioni in stretta continuità critica.

22. LANZA TOMASI 1991, p. 264.

23. LANZA TOMASI 1991, pp. 267 e 268.

Sicuramente, nel decennio successivo sono state avviate numerose altre esperienze di programmazione, produzione e studio intorno all'espressività musicale contemporanea, e in alcuni casi è stata proprio la pressione dei movimenti contestativi, soprattutto studenteschi e operai, ad alimentare e allestire nuove – anche se talvolta effimere – occasioni di produzione, fruizione e ascolto. Tuttavia, nella sostanza, la sua riflessione conserva un nucleo forte di coerenza e attendibilità. E probabilmente, l'episodio dei "tre misteri scandalosi" deve aver lasciato tracce profonde anche nella psicologia di Paris, favorendo l'emergere lento, ma progressivo, di una sensazione di stanchezza ed esaurimento che avrebbe orientato decisamente le sue scelte successive.

Pue se largamente riconosciuto come direttore esperto ed efficace nello studio, concertazione ed esecuzione di musiche del secondo Novecento, Daniele Paris non ha esaurito la sua azione direttoriale esclusivamente nello scenario dei festival dedicati alla musica d'avanguardia, né ha limitato la sua opera all'interno di relazioni e solidarietà di gruppo, pur se, come già considerato, il valore aggiunto dell'agire in gruppo è stato spesso determinante per la buona riuscita di imprese altrimenti disperate. Nel corso degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta del secolo scorso si è trovato ad agire come direttore professionale presso enti i più diversi, in Italia, in Europa e in America, impegnato con programmi specifici, anche se caratterizzati da una prevalenza di autori e musiche del Novecento. Non rimane gran traccia discografica di queste esperienze: per Daniele Paris la musica è stata soprattutto un fare diretto e irreversibile, azione performativa affidata all'esserci, in sala per il concerto o in teatro per la rappresentazione teatrale: l'eco è conservata nella memoria individuale, condivisa e tramandata nel dialogo con interpreti, ascoltatori e appassionati, recensita e trasmessa agli studi storico-musicali nella scrittura dei cronisti e critici. Appena diversamente è nella musica di Paris per il cinema, della quale pure si conservano alcune incisioni discografiche, ancora reperibili e anche presenti nel mercato dei collezionisti e della discografia "vintage". D'altra parte, è utile ricordare che nei decenni indicati la discografia per la musica di tradizione colta era limitata a un numero abbastanza ristretto di grandi interpreti, in particolare nel repertorio operistico, non intensamente frequentato da Paris.

Della sua opera resta ampia traccia, invece, nella Audioteca Centrale di Radio RAI poiché molte delle sue esecuzioni "ordinarie" (non "festivalistiche") furono realizzate proprio con le "vecchie" quattro orchestre della radio:<sup>1</sup> le Orchestre sinfoniche di Torino, Milano, Roma e Napoli della RAI, la cui produzione alimentava il palinsesto radiofonico.<sup>2</sup>

1. Fra i miei diversi insegnanti di strumento, ho avuto la sorte di studiare con un professore dell'Orchestra sinfonica di Roma della RAI, negli anni Settanta: per lui, e per i suoi familiari, l'orchestra e il suo lavoro di musicista erano "alla radio".
2. A tal proposito, segnalo che il Conservatorio di musica "Licinio Refice" di Frosinone ha da tempo avviato la costituzione di un archivio sonoro che intende raccogliere, in copia,

Anche in questo segmento professionale, che diremmo meno connotato dalla "mono-cultura" dell'avanguardia, ed esterno ai festival specializzati, Paris ebbe occasione di impegnarsi in operazioni rischiose, affrontate con grande coraggio e determinazione.

L'impaginazione dei suoi programmi di concerto prevedeva frequentemente la combinazione di musiche di repertorio con musiche nuove, o recenti; questa scelta perseguiva una duplice prospettiva: da una parte, "nobilitare" le opere "dell'oggi" affiancandole a opere consolidate e amate di ieri o "dell'appena ieri"; dall'altra, persuadere gli ascoltatori che le musiche "dell'oggi" possono reggere bene il confronto con le musiche di repertorio, anzi sono disposte in una prospettiva di continuità con quelle, pur nelle trasformazioni stilistiche occorse e nei differenti contesti storico-culturali di afferenza.

Nel tempo, inoltre, Paris sembra aver maturato una particolare predilezione per la produzione posta a cavallo dell'Ottocento e del Novecento, e di alcuni autori del primo Novecento, come è facile rilevare anche dalla sua attività didattica successiva. Si può ritenere che tendesse a considerare le musiche di questi decenni come un possibile terreno di lunga germinazione delle trasformazioni linguistiche successive: ancora una volta, sembrava privilegiare la percezione di una linea di continuità nelle pratiche culturali, piuttosto che l'individuazione di azioni e comportamenti di rottura. In questa prospettiva, Paris ha contribuito attivamente alla creazione di una più matura prospettiva storica nell'ascolto, tale cioè da far rilevare come anche le espressioni più avanzate e radicali del presente abbiano radici assai profonde nella musica del passato, una consapevolezza storica che oggi appare più diffusa, ma che tale ancora non era in anni di profondi impulsi innovativi ed estesi conflitti generazionali.

Di queste esperienze, numerosissime e disseminate in un territorio professionale estesissimo, si può proporre soltanto uno scenario esemplificativo, attraverso la descrizione di alcune operazioni che risultano particolarmente rappresentative delle intenzioni artistiche e qualità interpretative di Paris. Se ne fornisce, quindi, una testimonianza sintetica, in una sequenza disposta in stretta coerenza cronologica, che si configura come un inventario di programmi di concerto e tipi di spettacolo

### 8.1. All'Angelicum di Milano: Settecento e Novecento.

Nell'autunno del 1960, all'inizio del decennio, un Paris giovane ma "blasonato" dalla recente *Prima Settimana palermitana*, presenta un programma con

le numerose registrazioni dei concerti diretti da Daniele Paris, nella sua lunga carriera, presso le istituzioni e gli enti più diversi.

due concerti di età barocca e classica, e tre opere del primo Novecento: come si vede, la sua opzione di affiancare, fuori dai festival specializzati, testi assai diversi che possano reciprocamente integrarsi, nell'azione performativa e nella memoria degli ascoltatori, è assai precoce. Per i concerti dell'*Angelicum*, a Milano, in due parti distinte, dirige il *Concerto a quattro da chiesa* in Si min. (1712-1714) del musicista veronese Evaristo Felice Dall'Abaco e la *Sinfonia concertante* per violino, oboe, violoncello e orchestra (1774; revisione di Riccardo Allorto) di Antonio Salieri; nella seconda parte colloca la *Pavane pour une Infante défunte* (1910) di Maurice Ravel, la *Sinfonia* op. 21 di Webern (1927-28) – già felicemente sperimentata a Palermo – e il *Secondo Concerto* per orchestra (1951), del suo caro maestro:

A conclusione della serata il **Concerto secondo** per orchestra di Goffredo Petrassi, un lavoro del 1951 che segna il passaggio alla più disincarnata e attuale maniera del compositore. Molti applausi al maestro Paris, che ha ottenuto dalla orchestra del sodalizio esecuzioni chiare anche per le musiche più difficili.<sup>3</sup>

Anche Franco Abbiati rilevò l'impegno del giovane direttore che iniziava ad affacciarsi a Milano:

Ha diretto Daniele Paris, da Frosinone, già allievo del Petrassi, da un paio d'anni organizzatore delle manifestazioni del "Gruppo universitario nuova musica" di Palermo. E ha diretto, bisogna convenire, con elastica sicurezza di comando e con vivacità e proprietà di interpretativo fervore, meritandosi i caldi consensi dell'uditorio.<sup>4</sup>

Paris tornò ancora all'*Angelicum*, successivamente: nella primavera del 1966 propose un programma con l'*Overture* in Do magg. BWV 1066 di Bach, il *Concerto n. 2* per violino e orchestra (1963) di Gian Francesco Malipiero, in prima milanese, il *Concerto in Re* per archi (1946) di Stravinskij e la *Petite Suite* di Debussy nella trascrizione per orchestra (1907) di Henry Paul Busser. La critica accolse con favore il suo impegno anche nella musica "di repertorio":

Ieri sera [14 marzo 1966], una volta tanto, Paris si è presentato all'Angelicum nella veste di chi vuol dimostrare di saperci fare per davvero anche nella musica di repertorio e in quella non proprio nuovissima [...] Tanto per cominciare, Paris ha dato un'interpretazione assai bella dell'*Overture n. 1* di Bach, una esecuzione curatissima nella sonorità e nella levigatezza dei timbri, oltre che nella pulizia e nell'equilibrio dell'assieme, passando poi nel *Concerto n. 2* per violino e orchestra di G. F. Malipiero, al ruolo di "accompagnatore" del violino solista Cesare Ferraresi.<sup>5</sup>

3. *Angelicum. Concerto Paris*, senza firma, in "Il Giorno", 15 novembre 1960.

4. ABBIATI 1960.

5. *Angelicum. Il concerto Paris-Ferraresi*, senza firma, in "l'Unità", 15 marzo 1966.

Similmente, nelle parole di un altro cronista:

[...] Paris si è contenuto, stavolta, nei limiti della musica "moderata" o, addirittura, della musica tradizionale. Fatto sta che ci ha offerto una bellissima serata, eseguendo il suo programma con semplicità e, nello stesso tempo, con molta intelligente bravura e con ottimo dominio delle partiture. Ha dato inizio con la splendida "Ouverture" (ossia "Suite") in do maggiore di Bach; è quindi passato all'acuto Concerto in re maggiore per orchestra d'archi di Strawinsky. Nel mezzo, in prima esecuzione per Milano era stato collocato il Concerto n. 2 di Gianfrancesco Malipiero [...]. È quindi naturale che sia Paris sia Ferraresi abbiano raccolto larga messe di applausi.<sup>6</sup>

### 8.2. "I sette peccati capitali"

Si è già segnalato come Paris non sia stato particolarmente assiduo negli enti lirici, alle prese con il repertorio operistico consueto: abbiamo altresì rilevato come fosse invece impegnatissimo nello studio e la direzione di opere di teatro musicale ispirate a criteri innovativi di allestimento, di azione scenica e nella scelta dei libretti. Fra le esperienze più importanti, in questa prospettiva, si pone senz'altro la presentazione in prima italiana dell'opera *I sette peccati capitali* di Brecht-Weill. Lo spettacolo si tenne al Teatro Eliseo il 15 maggio 1961 – poco prima che Paris tornasse nuovamente a Palermo per la Seconda Settimana (21-28 maggio) – con un impegno notevole da parte dell'Accademia Filarmonica romana: due interpreti d'eccezione, Carla Fracci e Laura Betti, la versione ritmica di Fedele d'Amico, la regia di Luigi Squarzina, le scene di Renzo Vespi gnani, i costumi di Graziella Urbinati, le coreografie di Jacques Lecoq, una compagnia di mimi e altri cantanti attori. Lungamente preparato, lo spettacolo fu un successo strepitoso, una soddisfazione enorme per Daniele Paris, che non aveva ancora compiuto quaranta anni. Particolarmente efficace apparve la combinazione delle due interpreti principali (Carla Fracci e Laura Betti) nel ruolo della protagonista Anna (giovane donna della Louisiana spedita a cercar fortuna nel mondo con l'obbligo di non violare i sette peccati capitali). L'impegno di Paris nelle prove e nella concertazione fu molto intenso:

Carla Fracci, almeno alle prove, ha l'aria di essere terrorizzata, in modo abbastanza autentico, da Laura Betti: ed è, il suo, uno stato d'animo giustissimo, ai fini dello spettacolo. [...] In platea, a seguire le ultime ore di prove, ormai senza orchestra, ci sono due giovanotti dall'aria tormentata: uno, napoletano, massiccio, con gli occhiali cerchiati di tartaruga, è il maestro Daniele Paris [...] ora è il responsabile dello spettacolo brechtiano per la parte musicale, dirigerà l'orchestra e la cantante, Laura. "Ho lavorato tre

6. CONFALONIERI 1966.

mesi per piazzare questo fiato: nemmeno Strawinsky, ora, riuscirebbe a farmelo spostare ...": sornione, il maestro Paris ascolta le grida della Giaguara, e quando lei ha finito di scuotere quei suoi capelli color corda, da spia tedesca, ricomincia a chiederle di "spostare il fiato" (E vince lui, ovviamente, perché – da sempre – l'anarchia dei modi di Laura Betti, nasconde una mentalità delle più professionali, puntigliose, caparbie nel lavoro...). Così anche il giovane maestro Bogianckino – il responsabile della Filarmonica – comincia a rassicurarsi. È stato lui a scegliere Laura per il ruolo che è stato, fino ad oggi, soltanto della Lotte Lenja: ed ha rabbrivito a lungo, al pensiero che gli elementi folkloristici di cui la cantante usa circondarsi, quell'odore di "dolce vita" che le si respira intorno, potessero intaccare la più che centenaria austerità della Filarmonica.<sup>7</sup>

Nel "pezzo" di presentazione, Adele Cambria – che, curiosamente, attribuisce a Paris un'improbabile origine napoletana – sembra descrivere i tratti di una sfida, condotta da giovani e ardimentosi interpreti e dirigenti, in un ambiente ostile, oppure in uno scenario abituato a ben altro, una sfida vinta trionfalmente come apparve nelle recensioni alla prima:

A nostro avviso lo spettacolo di ieri sera [15 maggio 1961] è eccellente, di intensa suggestione scenica. Vespi gnani ha realizzato uno scenario di innegabile effetto, tra i migliori che conosciamo di questo pittore, tale da strappare un cordialissimo applauso al levarsi del sipario. E il regista Luigi Squarzina, assistito dal coreografo Jacques Lecoq, è riuscito a imporre un bel movimento in scena e un ritmo all'azione [...] A dipanare il personaggio di Anna bastavano due nomi di grande richiamo: la Betti, qui alla sua prima prova veramente impegnativa, alle prese con le canzoni dolci-amare di Kurt Weill [...] Carla Fracci era Anna II, incredibilmente lieve nel mimare e danzare le delusioni e le fanciullesche follie del suo eroico personaggio.<sup>8</sup>

Il successo dell'opera di Brecht-Weill "schiacciò" in una posizione scomodissima l'altro spettacolo ospitato nella stessa serata, *Collage*, di Aldo Clementi, su soggetto e materiali visuali di Achille Perilli, un'opera destinata a una fruizione assai difficile, forse anche per questo affiancamento così sfavorevole, al debutto:

Ai Teatro Eliseo si era dato convegno ieri sera il pubblico delle grandi occasioni: quello, per intenderci, che non manca mai alle "prime" del cosiddetto estremismo musicale. Sul *Collage* di Perilli e Clementi – scene, film, lanterna magica, mobiles, sculture in movimento e sagome – ho ben poco da dire [...]. A rifarci la bocca ci hanno pensato Bertolt Brecht e Kurt Weill: un vero poeta ed un autentico musicista [...] Il linguaggio del Weill è sempre più semplificato, ed in questi *Peccati* è di una semplicità quasi sconcertante: il cromatismo polimorfo delle prime opere cede qui a semplici melodie diatoniche, ma suggestive e originali. Il lavoro è stato presentato in una edizione accuratissima per la regia di Luigi Squarzina. Tutti bravissimi gli interpreti: da Laura Betti, che ha cantato

7. CAMBRIA 1961.

8. DALLAMANO 1961.

con "espressiva indifferenza" e con il suo inconfondibile stile le melodie di Weill, a Carla Fracci - squisita danzatrice e mima [...] Efficace la direzione orchestrale del maestro Daniele Paris. I sette quadri sono stati lungamente applauditi.<sup>9</sup>

### 8. 3. Ai Pomeriggi musicali, con l'orecchio di Van Gogh e Domenico Ceccarossi

Nella primavera del 1964 Paris è a Milano, ai *Pomeriggi musicali*, per presentare un programma con caratteristiche simili: Novecento "storico" e Novecento recentissimo. In particolare, propose *The Unanswered Question. A Cosmic Landscape* (1906) di Charles Ives, il *Divertimento per orchestra d'archi* (1939) di Bartók, già diretto a Palermo per i concerti del G.U.N.M. (12 novembre 1959), cui aggiunse due opere nuove: la *Morte all'orecchio di Van Gogh* per nastro magnetico, clavicembalo e orchestra di Egisto Macchi, in prima assoluta, e la *Musica da concerto n°3* per pianoforte e orchestra (1961) di Flavio Testi. L'Orchestra dei Pomeriggi Musicali era il luogo ideale per accogliere un programma siffatto, poiché le motivazioni originarie della costituzione del complesso corrispondevano pienamente ai criteri di impaginazione dei programmi di concerto sperimentati da Paris. Fondata nell'immediato dopoguerra, in una Milano generosamente impegnata nella ricostruzione, l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali nacque grazie alla collaborazione tra l'imprenditore teatrale Remigio Paone e il critico musicale Ferdinando Ballo, proprio con l'ambizione di porre sullo stesso piano il repertorio classico e la musica contemporanea. Il concerto fu l'occasione per una affettuosa recensione di Franco Abbiati, in cui Paris è efficacemente dipinto nel suo ruolo di conduttore e saggio mediatore di interessi, aspirazioni e conflitti:

A Milano Daniele Paris, direttore d'orchestra, viene troppo di rado. È una "bacchetta" favolosa, nel senso che è specialmente allenata a decifrare la strana selva dei segni grafici, diagrammi e geometrie spaziali atti a fermare sulla carta le nuovissime musiche concrete, gestuali, elettroniche e compagna bella. Lo ricordiamo, in questa veste di filologo raddomante, alle famose settimane ottobre di Palermo, ammirabile per la sapienza, incredibile per la pazienza. Ricordo che non si cancellerà più, in quanto a Palermo non si trattava soltanto di chiarire misteri eleusini, ma ancora di combattere ogni sera all'arma bianca contro gli autori sovente scervellati, contro il pubblico a volte ribollente d'ira più o meno repressa, contro gli orchestrali che mordevano il freno e un brutto giorno si rifiutarono di suonare una partitura ai loro occhi incomprensibile, anzi illeggibile. Basta, Daniele Paris, ospite dei "Pomeriggi" del Nuovo, stavolta non ha avuto bisogno di sfoderare la sua sapienza, né di esercitare la sua pazienza. Si è presentato con un programma decisamente moderno ma non per ciò enigmatico.<sup>10</sup>

9. PICCINELLI 1961.

10. ABBIATI 1964.

Altri osservatori espressero valutazioni assai "ruvide" sulle opere proposte, mostrandosi del tutto indifferenti alla stessa ipotesi fondativa che era alla base della programmazione dei Pomeriggi:

Un programma di musica contemporanea, diretto da Daniele Paris, è sopraggiunto a interrompere la perpetua accademia retro-spettiva, classico-romantica, di questi concerti settimanali. Musica contemporanea, sì; ma quale musica? Si è incominciato con "Una domanda senza risposta" dell'eccentrico americano Ch. Ives, le cui ingenue composizioni a programma sono oggi considerate alla guisa d'arcani archetipi. [...] Seguiva, del grossetano Egisto Macchi, "Morte all'orecchio di Van Gogh" [...]: si tratta di una di quelle sinistre manipolazioni in cui un testo di poesia pseudo-delirante, simile a un notiziario radiofonico, è accompagnata dalle aleatorie produzioni sonore dell'orchestra, da un clavicembalo adoperato come pettiniera, soprattutto coi suoi rumori lignei e meccanici [...] Non meno inutile [...] la "Musica da concerto n. 3" per pianoforte e orchestra di Flavio Testi. La parte solistica è stata sostenuta con precisione e bravura da Carlo Pestalozza. A conclusione il noto "Divertimento per archi" di Bela Bartok, interpretato con nitidezza, al pari degli altri numeri, dall'orchestra dei "Pomeriggi" e dal direttore, ripetutamente applauditi. A questo punto chiediamo se è giusto accostare ai capolavori strumentali del Settecento e dell'Ottocento, che ordinariamente s'eseguono in questa sede, i nonnulla e i manierismi, eccettuato il lavoro di Bartok, di questo secolo che tutti ci ospita, suonatori e ascoltatori: un'altra domanda destinata probabilmente, come quella di Ives, a rimanere senza risposta.<sup>11</sup>

Il mestiere del critico è molto difficile perché gli si richiede di esprimere un commento e un giudizio quasi sempre "a caldo", direttamente "sull'evento"; con accesso non sempre agevole alle fonti (partitura, ecc.), il critico deve basarsi sulla "prima impressione" e la scrittura spesso corre il rischio di auto-alimentarsi con formule descrittive ricorrenti, con procedure retoriche "a effetto" (in questo caso: la finale domanda senza risposta speculare al titolo di una delle opere proposte) che poco aggiungono alla descrizione e valutazione delle musiche ascoltate; in alcuni casi, tuttavia, si registra una certa resistenza pregiudiziale alla comprensione, per cui, tutto ciò che non è sanzionato dalla tradizione, dall'opinione condivisa, da un giudizio consolidato, risulta difficile, se non impossibile, da "decodificare": così, si finisce per "adagiarsi" su comodi pregiudizi e luoghi comuni, e per abdicare alla funzione stessa della critica, che consiste, appunto, nella mediazione e nel trasferimento verso il pubblico di quanto effettivamente apparso e percepito all'ascolto, piuttosto che nella trasmissione delle proprie inerzie intellettuali. E ai numerosi oppositori verso i quali Paris si trovava a esercitare le sue virtù di "contenimento" e mediazione, indicati da Abbiati nella recensione prima citata, bisogna aggiungere anche certi critici, tenacemente ostili; tuttavia, si deve riconoscere che l'azione di

11. DAL FABBRO 1964.



Paris, anche in presenza di opere assai poco gradite, viene sempre giudicata con rispetto e stima: se ne riconosceva concordemente l'autorevolezza e la sincerità dell'impegno.

L'11 gennaio 1969, vale a dire poche settimane dopo lo "scandalo" della Filarmonica romana e appena rientrato dall'ultima vorticosa *Settimana* palermitana, Paris è ancora ai *Pomeriggi musicali* di Milano, dove dirige due Sonate per corno e orchestra d'archi di Luigi Cherubini con il grandissimo Domenico Ceccarossi, che suscitano un forte consenso di pubblico anche, ovviamente, per la qualità del suono e l'abilità del solista; a quelle sonate per corno aggiunge alcune opere di suoi colleghi e amici; compone così un quadro percettivo che, nonostante le vicende intercorse e tutte le battaglie condotte, appare ancora arduo agli ascoltatori milanesi dei *Pomeriggi musicali*:

Concerto di rottura quello svoltosi ieri ai Pomeriggi musicali [...] La "Musica per archi" di Virgilio Mortari, cordiale, affettuosa e geniale, era già ben nota e non aveva nessuna pretesa rivoluzionaria. Ma "Aprile" del giovane Pennisi, scritto per 18 strumenti assortiti e non mai prima eseguito, lasciò il pubblico perplesso. Quelle infinite frantumazioni, mormorii, quei sospiri, quegli innocui lapilli, lungi dal minacciare il soffitto del teatro, non riuscirono neanche a scalfire la nostra indifferenza. [...] Chiudeva il Pomeriggio una "Composizione" per orchestra da camera di Egisto Macchi, dove agli strumenti normali si aggiungeva una specie di tavolo da chiromante fornito di varie suppellettili sonore. Concepita in contrapposizione fra gli strumenti visibili ed altri nascosti dietro il velario, la produzione del Macchi istituisce, in realtà, una certa atmosfera di blanda magia, anche se certe brusche sterzate e certe inutili scudisciate ne mettono troppo a nudo l'artificio. Anche Macchi, insieme col direttore Daniele Paris, specialista nell'interpretazione della musica d'avanguardia, ha riscosso il favore del pubblico. Inutile poi dire quanto sia piaciuto e sia stato apprezzato Domenico Ceccarossi, il celebre virtuoso di corno dalla tecnica ineccepibile e dall'alto senso artistico.<sup>12</sup>

Come si vede il lessico critico non riesce ancora a emanciparsi, ormai a fine decennio, dall'uso di metafore assai deboli, che non rappresentano per nulla ciò che altrimenti è una scrittura musicale condotta in *pianissimo* con interpolazione di frequenti silenzi, né si coglie la permanente ambizione "teatrale" presente nella musica di Macchi, anche in quella strumentale.

#### 8. 4. Un'incursione al Maggio "espressionista"

Il Maggio Musicale fiorentino del 1964 è rimasto famoso per aver introdotto in Italia molte delle opere di matrice espressionista e della seconda Scuola di Vienna, grazie alla lungimiranza di Roman Vlad, direttore artistico di

12. CONFALONIERI 1969.

quella edizione, e alla competenza di Luigi Rognoni, tra i massimi studiosi europei della musica di Schönberg e dei suoi allievi: nell'occasione furono proposte musiche mai ascoltate in Italia, con esiti di grandissimo interesse marcati anche dalla realizzazione di un importante convegno di studi.<sup>13</sup> Anche Paris fu invitato a partecipare, ma non in relazione alla sua confidenza con alcune musiche di Webern, bensì, ancora, come direttore esperto nella presentazione di musiche nuove, fresche di penna, e di stile sperimentale e "avanguardistico". Ne derivò un programma molto ibrido, con due parti nettamente distinte e due direttori diversi impegnati nella conduzione dell'orchestra, con effetti non pienamente apprezzati:

L'avanguardia musicale, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra. La produzione reclamata da vari festival specializzati (da noi quello di Palermo ha in tal senso soppiantato quello di Venezia) [...] ha avuto il suo posto anche in un festival espressionista come l'attuale Maggio [...]. Aldo Clementi, György Ligeti e Rolan Kayn, vincitori dell'ultima edizione del concorso SIMC [Società internazionale di musica contemporanea] non hanno molto a che vedere con l'espressionismo mentre molto hanno di parentela con certe pretenziose poetiche attuali, presentate molto agiograficamente nel programma da Hein-Klaus Metzger (cui siamo grati di averci lumeggiato sulla posizione storica di Ligeti, inserendola tra Liszt e Bussotti. Non si impara mai abbastanza!). Daniele Paris dirigeva l'orchestra romana in queste tre "prime esecuzioni a Firenze".<sup>14</sup>

Dunque, nei primi anni Sessanta, la critica musicale considerava ormai la produzione viennese e del primo Novecento come una tradizione acquisita, anche se poco nota e degna di assai più ampia diffusione (perciò, si attribuisce grande merito al *Maggio espressionista*), ma non riusciva ancora a intendere appieno la produzione più recente, considerata del tutto estranea a quella, e subordinata a principi e pratiche sue proprie, costrette in un "interno" chiuso. Al contrario, i critici più vicini alla "nuova musica" tendevano a porre la produzione più recente in diretta continuità con i maestri viennesi e, addirittura, con le generazioni precedenti (si consideri la linea Liszt-Ligeti-Bussotti, citata), sottolineando i rapporti di filiazione piuttosto che i punti di frizione e rottura. La seconda parte del concerto presentava la cantata *Zwinburg* di Ernst Krenek,<sup>15</sup> diretta dall'autore, che, invece, rientrava pienamente nei canoni dell'espressionismo e della cosiddetta "arte degenerata", messa al bando dal regime nazista. Nel corso di quello storico *Maggio*, il dibattito su che cosa si do-

13. *Calendario del XXVII Maggio 1964*.

14. *Concerti. Krenek e Paris al Comunale*, a firma Vice, in "La Nazione", 21 maggio 1964.

15. Compositore austriaco, naturalizzato americano, Vienna 23 agosto 1900 - Palm Springs (California), 22 dicembre 1991).

vesse intendere per "espressionismo musicale" e dove fossero i suoi limiti fu molto intenso, con alcune ipotesi assai innovative rispetto alla storiografia consolidata:

A Palazzo Vecchio, ieri [20 maggio 1964], giornata "musicale" del convegno di studi sull'Espressionismo, si era sentito Joseph Rufer e Hans Stuckenschmidt estendere il termine "espressionismo" fino alla musica dei nostri giorni, darmstadtiana. Il concerto di ieri sera al Comunale, secondo dell'orchestra di Radio Roma, avallava tale prospettiva attuale, ospitando nella prima parte (direttore Daniele Paris) alcuni pezzi risultati vincitori a un recente concorso del SIMC, salvo rientrare - nella seconda parte - nell'alveo dell'espressionismo storico, con la cantata drammatica "Zwinburg" che Krenek compose nel 1927: a dirigerla c'era Krenek stesso, questo Prometeo della musica moderna, espressionista alla sua nascita come compositore [...] Perché già, anche il curriculum di Krenek parrebbe avallare la tesi della terza fase dell'espressionismo. Ma ciò che rimproveriamo a tale tesi, in effetti, è soprattutto la sua facilità. E francamente non troviamo molto opportuno questo inserimento SIMC nei programmi, altrimenti lineari nel Maggio: non per altro, se non per questioni di chiarezza e di metodo.<sup>16</sup>

Nell'occasione (20 maggio 1964) Paris diresse, con l'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI, *Collage* (1961) di Aldo Clementi (senza l'integrazione visuale predisposta da Achille Perilli per la prima, citata),<sup>17</sup> *Apparitions* (1958-59) di Ligeti e le *Schwingungen* (prima a Palermo, 2 ottobre 1963) di Roland Kayn. Orchestra e direttore furono ampiamente elogiati:

Diciamo subito l'abilità di lettura e l'efficacia di resa del complesso radiofonico romano, addestrato ormai da tempo a queste prove, disinvolto e sicuro, e l'agio in cui mostra di trovarsi lo specialista palermitano di questa musica, Daniele Paris.<sup>18</sup>

Paris conserva, ancora, lo stigma di "specialista palermitano": l'identificazione con quell'esperienza e le musiche a essa associate è persistente, a metà del decennio.

### 8. 5. Due narratrici per una favola musicale

Tra le opere del primo Novecento che Paris ha diretto con curiosità e intelligenza si colloca la "favola musicale" *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, di cui curò e diresse due esecuzioni a distanza di quattro anni, con due diverse interpreti

16. ALBERTI 1964.

17. A giudizio di alcuni osservatori l'opera sembrò guadagnarne: "Per altro "Collage" di Clementi, già ascoltato a Roma (e allora recensito) nella integrazione visiva della scatola animata da Perilli, è composizione che anzi sembra guadagnare senza quella componente spettacolare [...]" (ALBERTI 1964).

18. ALBERTI 1964.

impegnate nel ruolo della "voce recitante". La decisione di scegliere due interpreti femminili pare contrastare con una consuetudine ormai consolidata che privilegia senz'altro le voci maschili; invece, considerando che si tratta di una favola (una storia magica che mette in relazione dialogica uomini e animali), la scelta di Paris sembra assai più vicina alle pratiche arcaiche della narrazione folklorica, dominata dalle donne, grandi e virtuose affabulatrici: in questo, Paris sembra voler attingere più profondamente alla magia e al mistero interni al testo di Prokof'ev, almeno nelle intenzioni originarie. L'opera (*Petya i volk*) fu caldamente richiesta al compositore da Natalia Sats, fondatrice del Centro teatrale per ragazzi "Mossoviet" e grande personalità del teatro sovietico, scomparsa novantenne nella capitale russa il 18 dicembre 1993; la stessa Natalia Sats fu la prima "narratrice" dell'opera, allestita proprio nel suo teatro per ragazzi moscovita, il 5 maggio 1936. Sfortunatamente, Natalia Sats, moglie del Maresciallo Mikhail Tukhachevsky, uno dei comandanti dell'Armata Rossa epurati da Stalin prima della guerra, fu condannata a sedici anni di gulag nel 1937, allorché suo marito finì giustiziato: ne uscì alla fine degli anni Cinquanta, dopo la de-stalinizzazione, con entusiasmo indomito, continuando a lavorare per altri trenta anni.

La scelta di Paris, nel 1964, cade su Catherine Spaak, giovanissima attrice di famiglia belga, tuttavia già famosa in Italia per aver interpretato alcuni film di grande successo come *Il sorpasso* (1962) di Dino Risì e *La voglia matta* (1963) di Luciano Salce. Per la Spaak era la prima volta che metteva piede su un palcoscenico: comprensibile, quindi, la sua emozione. Paris cercò di agire al meglio delle sue capacità, anche approfittando della notorietà della giovane "recitante" e della curiosità che la sua azione avrebbe suscitato:

La Filarmonica romana ha scritturato una voce piuttosto insolita in quest'accademia così seria: quella di Catherine Spaak, l'attrice che compare indiscriminatamente da un paio di anni in quasi tutti i film italiani, alla televisione, in teatro, dappertutto come il prezzemolo, e canta, balla, recita poesie, fa imitazioni, la mima, la giocoliera, l'acrobata, fischia, sempre con la stessa espressione di ragazzina cinica e annoiata. Catherine però questa volta non canterà, ma reciterà il famosissimo "Pierino e il lupo" di Prokofiev, un pezzo che molti attori (all'infuori di Anna Proclemer, Sergio Tofano e Arnoldo Foà che l'hanno già eseguito) vorrebbero recitare. L'idea di chiamare la "spregiudicata" del cinema italiano per "Pierino e il lupo" è stata della direttrice della Filarmonica Adriana Panni e del maestro Daniele Paris. Catherine si dà molte arie, naturalmente, in attesa di debuttare la sera del 27 novembre al teatro Olimpico, ed è stata così lusingata dall'offerta che quando le hanno annunciato che nella Filarmonica si lavora gratis, lei, di solito così abile negli affari, non ha battuto ciglio.<sup>19</sup>

19. *Persone. Catherine diventa Pierino*, senza firma, in "L'Espresso", 23 novembre 1964, p. 33.

Altri cronisti, oltre il forte interesse di Paris, misero in evidenza come l'offerta della Filarmonica avesse favorito il debutto sulle scene della giovane attrice:

Il maestro Daniele Paris, il direttore d'orchestra, un musicista giovane, ma già notissimo per il suo aggressivo amore per la musica e l'audace spregiudicatezza con cui sceglie le opere da eseguire, è stato contentissimo di poter contare su Catherine. "Mi sembra ideale - ha detto - è giovane, fresca, piena di talento e per di più musicista, cosicché recitare sulla musica dovrebbe esserle congeniale: già dalle prime prove ho capito che darà di questa bellissima opera un'interpretazione deliziosa" [...] Catherine è entusiasta del ruolo ed è grata all'Accademia di averglielo offerto. "Spero solo - ha detto modestamente - di riuscire a dare il meglio e di mostrarmi all'altezza della musica". Questa sarà la prima volta che la giovane attrice mette piede su un palcoscenico, infatti non ha mai recitato in teatro nemmeno in Francia.<sup>20</sup>

In effetti, le reazioni dei critici non mancarono di sottolineare certi aspetti "promozionali" che finivano per sopravanzare le motivazioni originarie e le ragioni della musica:

Inguainata in un abito giallo aderente, con guanti di velluto nero, Catherine Spaak [...] ha concentrato sopra di sé il fuoco di dieci fotografi danzanti, al teatro Olimpico, ieri sera [27 novembre 1964], nel concerto diretto da Daniele Paris. L'inserzione della bella attrice nell'attività concertistica della Filarmonica è una trovata pubblicitaria di effetto un po' ambiguo: può essere un'eccellente risorsa nel caso che il concerto ristagni, ma è chiaro che alla musica non aggiunge nulla. L'accento esotico di Catherine Spaak ha trasformato il *Pierino* prokofieviano in un personaggio da cartone animato, ma non è che abbia messo pepe e zenzero, vitalità e dinamismo adolescente nelle vene della fiaba [...].<sup>21</sup>

L'azione della Spaak non convinse pienamente, quindi, e non si mancò di segnalare come la stessa Accademia avesse attribuito alla sua presenza un peso esorbitante:

Pur con tutte le concessioni ironiche che sogliono elargirsi a quello squallido e insicuro [...] mondo del pettegolezzo, del *foyer*, della "vernice" della mostra d'arte, non riusciamo a comprendere come l'Accademia Filarmonica Romana abbia potuto ratificare ufficialmente un'inversione di valori assai di moda, e dare, nei suoi manifesti, al nome di Catherine Spaak il medesimo rilievo di quello del maestro Daniele Paris. [...] Comunque, Spaak a parte, il programma era - per dirla con un termine caro a Paris - "tosto", cioè difficile e interessante [...]. In compenso, Daniele Paris è stato splendido. Chiaro e intelligentemente sinuoso in Webern, spietato nella scansione di Varèse, deli-

20. *Primo incontro con il palcoscenico. Una Spaak "favolosa"*, a firma g. d. c., in "La Notte", 23 novembre 1964.

21. DALLAMANO 1964.

catissimo in Prokofiev, si è dimostrato, alla prova dei fatti, il vero artefice, in tutto e per tutto, del concerto [...].<sup>22</sup>

E fu impossibile non apprezzare la straordinaria bellezza della giovane attrice e rilevare come molti spettatori fossero convenuti in sala per lei, piuttosto che per la musica e le opere proposte:

Più che *Pierino e il lupo* di Prokofiev, l'attrice cinematografica Catherine Spaak in veste di voce recitante ha trattenuto il pubblico al completo fino al termine del concerto, Catherine Spaak, che ha donato alla ben nota fiaba musicale il sapore affascinante di un delicato ed espressivo accento straniero.<sup>23</sup>

Oltre la favola di Prokofiev, il programma "tosto" - per dirla con Paris - comprendeva i *Fünf Sätze* op. 5 (1909) di Anton Webern, nella trascrizione per orchestra, le *Danze tedesche* (1824) di Schubert trascritte per orchestra dallo stesso Webern nel 1931, *Frauentanz* op. 10 per soprano e strumenti (1923) di Kurt Weill e *Intégrales* per fiati e percussione (1926) di Varèse, queste ultime in "prima romana". Il mezzosoprano era Margaret Lensky e l'orchestra era quella dell'Opera di Roma. L'impaginazione del concerto prevede opere di carattere assai diverso, tutte concentrate nei primi quaranta anni del Novecento: la Spaak contribuì non poco a "rassicurare" abbonati e ascoltatori occasionali, assecondando generosamente il disegno di Paris di mettere in sequenza musiche di impegno diverso e attrarre ascoltatori verso le opere meno frequentate, ma determinanti per la stessa cultura europea.

Quattro anni dopo, il 1 giugno 1968, Paris propose ancora la favola musicale di Prokofiev, con un'altra voce femminile come "recitante", confermando la sua scelta precedente: la narratrice fu Gabriella Farinon, giovane annunciatrice televisiva, che aveva già presentato nel 1967 il programma *Un disco per l'estate* con Renato Tagliani ed Enzo Tortora, e l'anno successivo avrebbe condotto il *Festival di Sanremo* insieme con Nuccio Costa. Anche in quella occasione Paris propose un programma "tosto", con l'Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, alcuni ritorni, vecchi amori e ancora un "affaccio" sulla produzione bachiana: *Overture* in Do magg. BWV 1066, *Danze tedesche* di Schubert-Webern, *Primo Concerto* per orchestra (1934) di Petrassi. Il quotidiano triestino espresse giudizi lusinghieri, sia per la scelta del programma sia per l'esecuzione:

L'aver inteso chiudere la serata con il Concerto di Petrassi è uno dei meriti indubbi di Daniele Paris, un musicista cui stanno a cuore i programmi desueti. Di fronte all'intero

22. ZACCARO 1964/b.

23. BONVICINI 1964.

spiegamento orchestrale, Paris ha mostrato egregie qualità [...] Il lavoro è stato favorevolmente accolto dal pubblico intervenuto molto numeroso, che ha voluto premiare l'intera prestazione del maestro. Molta curiosità per il brano di centro: la fiaba di Prokofiev "Pierino e il lupo" il cui testo era affidato ad uno dei volti più noti, l'annunciatrice televisiva Gabriella Farinon. La sua voce, senz'altro gradevole, è stata opportunamente rinforzata da un microfono; chi non cercasse nel racconto l'espressività ma il garbo e la fantasia è rimasto soddisfatto. Con tale cartone animato in musica, l'autore, oltre che divertire, inseguì un intento pedagogico indicando ai giovanissimi i vari strumenti orchestrali. Gli strumentisti dell'orchestra del Verdi, sollecitati con adeguata precisione, hanno qui puntualmente corrisposto.<sup>24</sup>

Anche l'anno precedente, 1967, Paris era stato al Teatro Verdi di Trieste, per un programma prezioso non sperimentato altrimenti, comprendente testi di età barocca, "ritoccati" da compositori diversi, e ben due lavori di Stravinskij, che, non si dimentichi, allora era ben vivo e ancora felicemente creativo. L'11 gennaio, con l'orchestra del teatro propose la cosiddetta "Aria della battaglia" di Andrea Gabrieli, nella trascrizione di Giorgio Federico Ghedini, il Salmo 136° "Danket dem Herren" per cori misti, fiati, timpani e organo di Heinrich Schütz, le Choral-Variationen "Vom Himmel hoch", trascritte per coro misto e orchestra da Stravinskij; la seconda parte del concerto fu interamente dedicata a Stravinskij: *Sinfonie per strumenti a fiato* (1920/1947) e *Concerto per pianoforte e strumenti a fiato* (1924), con il pianista romano Sergio Cafaro, amico e sodale di Paris in numerose occasioni.

#### 8. 6. Fischi e schiamazzi ai concerti di Santa Cecilia

Un luogo che negli anni Cinquanta e Sessanta non brillava per disponibilità e simpatia verso la musica del Novecento era l'Auditorium di via della Conciliazione che ospitava i concerti dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. L'animosità del suo pubblico era spesso stigmatizzata dalla stampa, anche per certe intemperanze messe in atto, frequentemente, durante l'esecuzione, negli intervalli oppure all'uscita dalla sala. Alla fine dell'inverno del 1967 Paris è impegnato con l'Orchestra di Santa Cecilia (5 marzo) in un programma che prevede *Tema e variazioni* per pianoforte e orchestra (1952) del giapponese Yoritsune Matsudaira, *Punkte* per orchestra (1952 - rev. 1962) di Stockhausen, che Paris aveva già proposto in prima italiana a Palermo (Teatro Biondo, 6 settembre 1965), una *Caleidofonia* per violino e pianoforte concertanti e orchestra di Adone Zecchi<sup>25</sup> e, infine, *Jeux de cartes* (1937) di

24. Il concerto diretto da Paris. Prokofiev in cattedra con garbo e simpatia, a firma Vice, in "Il Piccolo", 2 giugno 1968.

25. Compositore italiano, Bologna, 23 luglio 1904 - 20 dicembre 1995.

Stravinskij: una sequenza di opere non proprio recentissime,<sup>26</sup> bene accolte altrove, di autori (Stockhausen, soprattutto) ormai largamente presenti nell'informazione musicale dell'epoca, e disposta secondo la solita prospettiva che affianca composizioni dell'oggi, impegnative all'ascolto, a testi di più sicuro effetto. Ma le reazioni del pubblico degli abbonati furono tali da suscitare severissime critiche rivolte alla stessa dirigenza dell'Accademia:

Domenica a Roma (concerto pomeridiano all'Auditorio), si è avuta una nuova prova del grado di diseducazione, non soltanto musicale, cui è giunta una parte del pubblico, anche in conseguenza della pigrizia, dell'inerzia e della ostilità nei riguardi del nuovo, assunte dall'Accademia di Santa Cecilia. [...] È stato clamorosamente disturbato l'ascolto di una novità di Stockhausen, *Punkte* (1952-1962), accompagnata durante l'esecuzione da schiamazzi e versacci tesi a impedirne l'ascolto. [...] Due colpe principali si intrecciano nell'ostacolare e proprio nell'impedire, a Roma, una più moderna attività musicale. La prima è dell'Accademia stessa, così rinchiusa tra le sue robe antiche e vecchie, da aver proprio tolto a molti "appassionati" (ma di che?) la certezza di essere gente che comunque vive nel XX secolo. La seconda è di questa medesima gente abbonata al sonnellino musicale e così incoraggiata nell'assopimento che - svegliata di soprassalto - si avventa sulla musica nuova, proprio con il ringhio del cane cui venga sottratta la buona polpettina della solita *routine* sinfonica. Questa parte del pubblico (ed è successo con Webern, con Nono, con Donatoni, con Dallapiccola, con Petrassi) spinge ormai la sua intolleranza fino all'aggressione e all'inciviltà. [...] Il *Gioco di carte* (1937) di Stravinskij ha suggellato la grande prova di Daniele Paris, il quale porta nel nome un destino di sacrificio (ha sempre intorno leoni pronti a sbranarlo) ma nella sua intelligenza quello d'un prezioso sostegno della nuova cultura musicale. Il pubblico lo ha molto applaudito.<sup>27</sup>

Per noi che viviamo nel XXI secolo può sembrare sorprendente che autori pensosi e severi come Petrassi e Dallapiccola potessero suscitare tali furori. Stockhausen, poi, ancor più dopo la sua scomparsa, è considerato una delle personalità musicali più originali e attraenti di tutto il secolo scorso, tale da suscitare un euforico entusiasmo anche presso pubblici inconsueti, come i non pochi giovani e giovanissimi fruitori della computer music domestica. Eppure, l'insofferenza e l'intolleranza sembravano essere allora le reazioni prevalenti presso alcune grandi istituzioni. Un altro osservatore - che pure non parve mostrare acutissime capacità di comprensione, nella circostanza - colse comportamenti ancora più sorprendenti:

Certamente più provocatoria e polemica era la cosiddetta musica spaziale del tedesco Karlheinz Stockhausen [...] che ha determinato durante l'esecuzione fischi e applausi

26. L'opera di Zecchi, la più recente (1963), fu giudicata "vacua, filiforme e deprimente" (cfr. nota 28).

27. VALENTE 1967.

del pubblico, con lancio di epiteti come "pagliacci" e "cretini" tra l'una e l'altra parte del campo. La atmosfera si è arroventata alla fine del pezzo che dura oltre venti minuti, tanto che non è mancato un inizio di match tra un occhialuto spettatore e un impiegato dell'Accademia [...]. Per quanto riguarda la musica di Stockhausen ci sembra che vada considerata come un malinconico e alienante prodotto della nostra epoca di crisi: è un insieme di fasce sonore, di punti e di linee, di vuoti e di pieni, di miagolii e di fragori, senza un discorso logico e persuasivo. [...] Vanno lodate senza riserva la bravura e la sicurezza degli esecutori, a cominciare da Paris, che è uno specialista nella concertazione delle difficili e insidiose musiche del nostro tempo. Il pubblico lo ha cordialmente applaudito insieme alla pianista Marcella Crudeli Masotti e al duo Riccardo e Giuliana Brengola di violino e pianoforte.<sup>28</sup>

Rileviamo ancora il futile ricorso a metafore improprie per la descrizione della musica e una singolare valutazione della scrittura di Stockhausen, autore tra i più "progettuali", "logici", rigorosi e coerenti; risulta invece efficace la descrizione, quasi "etnografica", della reattività interna alla sala. Nelle valutazioni proposte, comunque, ricorre concordemente il riconoscimento della competenza di Paris e anche la sua efficacia alle orecchie e occhi del pubblico, pur così animoso e insofferente. Tuttavia, se si comparano quelle violente reazioni di allora con l'acquiescenza, talvolta passiva e inerte, e il vacuo compiacimento di certi pubblici degli ultimi anni, resta una leggera ombra di "nostalgia" per una temperie emotiva entusiasta ed euforica, pur su fronti opposti, che, anche nel conflitto acceso, ha contribuito non poco a favorire la crescita della cultura musicale, per almeno due decenni.

Paris, aveva già diretto a Santa Cecilia, e ancora lo farà in seguito, numerose volte: una delle prime occasioni per presentarsi presso l'auditorium ceciliano si ebbe alcuni anni prima (27 ottobre 1963), con un giovanissimo Salvatore Accardo, che nel 1958 aveva "conquistato" il Premio Paganini, impegnato nel Concerto n° 3 in Sol min. op. 63 per violino e orchestra (1935) di Prokof'ev. Concordemente al criterio già individuato, anche quel programma prevedeva musiche "di repertorio", musiche del Novecento "storico" e una prima assoluta: l'Overture *Le Ebridi*, *La grotta di Fingal* op. 26 (1833) di Mendelssohn, il Preludio (1862) da *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner, *Jeux* (1913) di Debussy, Prokof'ev e *Musica n° 2* di Boris Porena (in prima). I cronisti accolsero con entusiasmo la brillante prestazione di Accardo e ci fu chi valutò non pienamente lineare l'azione del direttore:

Metà concerto era dedicato alla musica dell'Ottocento e metà a quella del Novecento, ma – era prevedibile – Daniele Paris si è trovato molto più a suo agio in questa anziché

28. *I concerti a Roma. Tra fischi e applausi la musica di Stockhausen. Una movimentata esecuzione all'auditorio*, a firma Emme, in "Avanti!", 7 marzo 1967.

in quella. La "Grotta di Fingal" e il Preludio dei "Maestri cantori" hanno perciò risentito della sua bacchetta agitata, troppo versata ai più arditi tentativi. Così "Jeux" di Debussy hanno svelato pochissimo della loro consistenza. Il pubblico ha applaudito moderatamente. Il Concerto [...] di Prokofief ha avuto per interprete il ventiduenne Salvatore Accardo che è penetrato ottimamente nello stile del maestro russo. [...] Una novità era la "Musica n. 2" di Boris Porena: una composizione non facile, ma che trova la sua logica soluzione nella dedica alla memoria dell'indimenticabile pianista Giuseppe Postiglione. Questa scomparsa è stata rivissuta in pieno dal Porena, e nella sua musica c'è infatti [...] il richiamo che si sperde nell'eternità di una voce incomparabile che si è spenta. [...] Porena [...] è riuscito a dire, attraverso la sua musica, quello che non gli sarà mai possibile dire a viva voce. Porena e il Paris sono stati chiamati al podio.<sup>29</sup>

Altri osservatori espressero valutazioni più favorevoli:

"Jeux" di Debussy è opera nella quale l'ispirazione si leva talvolta ad alto volo, ma ha pure momenti di stanchezza, che la rendono meno salda e coerente di altre composizioni del grande musicista francese. Il quale peraltro ha dato a questa sua creazione una veste orchestrale di sorprendente modernità, che raggiunge vertici di abbagliante splendore. Il maestro Paris è stato un sicuro dominatore della complessa e ricca partitura, di cui ha posto in evidenza i pregi con viva chiarezza. Il successo è stato clamoroso.<sup>30</sup>

### 8.7. Mahler e Schönberg alla Filarmonica Romana

Oltre l'amata Scuola di Vienna, anche la musica di Mahler penetra precocemente nelle corde di Paris e anch'essa viene inserita in programmi "misti".<sup>31</sup> Un altro esempio paradigmatico di programma impaginato combinando musiche di repertorio e musiche nuove si ha in un concerto che Paris diresse all'Accademia Filarmonica romana, il 17 marzo 1967 (in tempi non sospetti, quindi!), pochi giorni dopo il concerto "ceciliano" prima ricordato, con esiti pienamente soddisfacenti, stavolta:

Ormai i nomi di Schoenberg e di Mahler sono tra quelli che non si discutono. Ma assai rari sono ancora i direttori italiani che si cimentano nelle loro musiche: malgrado tutto sono pagine che un certo pubblico accetta ancora con distaccato scetticismo. Insomma non danno fama. Tra questi casi rari v'è senza dubbio Daniele Paris la cui attività direttoriale sembra avere come scopo quello di imporre al pubblico la conoscenza della musica contemporanea dalle radici mahleriane e schoenberghiane fino alle più recenti ardite conquiste; Paris crede nella musica d'oggi e sta sempre in trincea per affermarla. Ed

29. *Auditorio. Paris-Accardo*, a firma M. R., in "Il Messaggero", 28 novembre 1963.

30. *All'Auditorio. Concerto Paris-Accardo*, a firma En. Mont, in "Il Popolo", 28 novembre 1963.

31. Tuttavia, è bene ricordare che la cosiddetta *Mahler-Renaissance* risale appena all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, grazie a Leonard Bernstein: l'interesse per Mahler, quindi, era esperienza recentissima, allora.

è questo un titolo di merito che occorre riconoscergli. Così anche il concerto da lui diretto ieri sera [17 marzo 1967] al Teatro Olimpico nella stagione dell'Accademia Filarmonica romana è stato nient'altro che un atto di questa sua personale e meritoria battaglia. In programma Mahler appunto – con gli struggenti "Kindertotenlieder" [...] e lo Schoenberg prima maniera di "Verklärte Nacht". Tra le due pagine "classiche" ben due prime esecuzioni. La "prima" assoluta di "Tiadele Mo" cantata breve su testo pigmeo e musica di Luciano Chailly e la prima "romana" di "Informel 2" di Aldo Clementi. [...] Daniele Paris si muove tra queste musiche come meglio non si potrebbe. Lo hanno coadiuvato il baritono Enrique Fioretti per la cantata di Chailly e la soprano Doris Andrews per la pagina mahleriana. A Paris, ai cantanti e ad Aldo Clementi, presente in sala, non sono mancati – come era giusto – gli applausi.<sup>32</sup>

Nella narrazione dei critici Paris conserva pienamente il profilo di "fiero combattente" per la causa della musica nuova, cui sacrifica più facili e comode prospettive di carriera. D'altra parte, la battaglia non fu mai completamente vinta, durante tutti gli anni Sessanta; alla fine del decennio, come s'è visto, alla resistenza del pubblico più conservatore si aggiunse l'insoddisfazione del pubblico giovanile e "militante". Dunque, il lavoro degli interpreti e degli autori non era pienamente sicuro, e quasi mai al riparo da contese e contrasti.

#### 8. 8. Con le orchestre Rai

Paris ha diretto ripetutamente le quattro orchestre sinfoniche della Radio-televisione italiana. Si tratta di complessi attualmente "estinti",<sup>33</sup> tuttavia fondamentali non solo per il palinsesto dell'azienda e la programmazione radiofonica,<sup>34</sup> ma anche per la cultura musicale del paese, soprattutto dai tardi anni Quaranta all'inizio dei Settanta, prima cioè che cominciasse a diffondersi largamente consumi musicali realizzati con supporti sempre più sofisticati, discovideografici e informatici, che rappresentano la modalità prevalente di ascolto musicale, oggi. L'Orchestra sinfonica di Roma della RAI è stata forse l'organismo radiofonico che più frequentemente ha accolto l'azione direttoriale di

32. *Il concerto alla Filarmonica. Paris in trincea*, a firma g.d.r., in "Momento Sera", 18 marzo 1967.

33. Attualmente l'unico complesso sinfonico espresso dalla RAI è l'Orchestra Sinfonica Nazionale di Torino. I vecchi complessi sinfonici e corali di Milano, Roma e Napoli sono stati sciolti entro il 1994: il personale non confluito nella compagine torinese è stato utilizzato in posizioni diverse nelle strutture aziendali.

34. Tutti i complessi Rai furono istituiti per alimentare la programmazione radiofonica dell'Ente, con registrazioni e concerti in diretta. Di tale origine è rimasta a lungo traccia nel gergo di direttori, professori d'orchestra, compositori, solisti, e altri addetti ai lavori, per i quali, a lungo – anche dopo l'avvento della televisione come mezzo di comunicazione prevalente, determinatosi negli anni Sessanta – i complessi della Rai sono rimasti le "orchestre della radio".

Paris, per amicizie e prossimità relazionali numerose, favorite dalla sua residenza nella capitale, per una sua certa supremazia nell'ambiente musicale romano e, anche, per una forte vocazione dell'orchestra romana verso la musica del primo e secondo Novecento. Tra i numerosi programmi diretti da Paris a Roma, si citano soltanto quelli che sono apparsi più interessanti, indicativi di una ampia molteplicità di interessi del direttore, e di certe sue strategie professionali.

L'8 settembre 1962 propone in prima italiana *Les Symphonies de timbres* (1957) di Roman Haubenstock-Ramati,<sup>35</sup> il Concerto per corno e orchestra, con voce recitante (1949) di Paul Hindemith, con il cornista Edmond Leloir e Paolo Giuranna voce recitante, e la Sinfonia n° 1 in Fa min. op. 10 (1925) di Šostakovič.

Il 25 gennaio 1964, con il violista Dino Ascioffa, presenta il Concerto per viola e orchestra di Firmino Sifonia,<sup>36</sup> dirige in prima italiana *Fourth of July* (III movimento da *Holidays Symphony* per orchestra, 1904-13) di Charles Ives, la *Première Rapsodie* per orchestra con clarinetto concertante (1911) di Claude Debussy (solista Giuseppe Garbarino) e il poema sinfonico *Pelléas et Mélisande*, che Arnold Schönberg compose fra il 1902 e il 1903. Le reazioni furono assai favorevoli:

Daniele Paris (ben coadiuvato dal clarinetista Giuseppe Garbarino, dal violista Dino Ascioffa e dall'orchestra tutta) si è confermato direttore di primissimo piano. Alle prese con un programma eterogeneo e debilitante, è riuscito a presentarne le singole parti nella luce storicamente a loro più congeniale.<sup>37</sup>

Il 28 maggio 1964 propone lo stesso programma presentato una settimana prima al Maggio "espressionista": *Sette scene da Collage I* di Aldo Clementi, opera presentata dallo stesso Paris alla Filarmonica romana nel 1961, *Apparitions* (1958-59) di Geörgy Ligeti e le *Schwingungen*, per orchestra, di Roland Kayn (prima a Palermo, Teatro Biondo, 2 ottobre 1963).

Anche il podio dell'Orchestra sinfonica di Torino della RAI, la prima orchestra radiofonica stabile italiana, ha ospitato Paris: il 22 novembre 1968, a poche settimane dalla "tempesta" dei "Tre misteri" della Filarmonica romana, presentò un programma che conteneva alcune opere ormai largamente frequentate (*Overture in Do magg. BWV 1066* di Bach, *Danze tedesche* di Schubert-Webern), la suite dal balletto *Le baiser de la fée* (1928) di Stravinskij e, infine, un Concerto di Bruno Bettinelli, dall'organico piuttosto inconsueto, la cui

35. Compositore polacco-israeliano, Kraków, 27 febbraio 1919 – Vienna 3 marzo 1994.

36. Compositore italiano, Ginevra, 6 febbraio 1917 – Lanciano (Chieti), 25 Dicembre 1996.

37. ZACCARO 1964/a.

esecuzione fu attentamente recensita da Massimo Mila, che segnalò anche una possibile continuità Bach/Webern nelle scelte interpretative del direttore, e rilevò alcuni comportamenti che indicavano la prevalente destinazione e fruizione radiofonica dell'esecuzione, condizioni tipiche dell'epoca, allorché la RAI, come s'è detto, possedeva ben quattro orchestre radiofoniche:

Nel concerto diretto ieri sera da Daniele Paris il pianista Gino Gorini ha fornito una chiara e precisa esecuzione del *Concerto* per pianoforte e orchestra, con timpano obbligato, di Bruno Bettinelli. La composizione risale al 1953 [...]. Il Concerto non smentisce certe ascendenze ghediniane e bartokiane, ma le supera nella tendenza verso un tipo di composizione atematica, per quanto aliena da tentazioni dodecafoniche e seriali. Ne viene un seguito di episodi elegantemente scritti, nell'alternanza frequente dello strumento solista e dell'orchestra, ma un poco giustapposti senza che emerga evidente una necessità evolutiva: conseguenza probabile della scrittura atematica, che d'altra parte ricusa di ricorrere a quegli altri energici mezzi che la scrittura seriale fornisce, per conferire unità ad una composizione. Interessavano anche le *Sei danze tedesche* di Schubert, strumentate da Webern. Sull'originalità di questa strumentazione si è forse un poco esagerato da parte degli studiosi di Webern. Sono ben strumentate, ecco tutto, con una opportunissima scelta delle famiglie strumentali a cui affidare i gradevoli ritornelli schubertiani. [...] La *Suite* di Bach è stata un poco mortificata da un'esecuzione volutamente uniforme, nel genere di quella che Webern prescrive per le *Danze schubertiane*. Il *Divertimento* stravinskiano ha beneficiato di un'esecuzione più vivace, ma certamente l'intero concerto non deve aver dato fastidi ai tecnici del suono, sempre preoccupati dei danni che possono arrecare alla trasmissione gli estremi del piano e del forte. Cordiali applausi hanno salutato il direttore e il solista.<sup>38</sup>

Anche l'orchestra milanese della Rai ha ospitato Paris: in questa sede, mi limito a ricordare il concerto del 16 maggio 1966, tenutosi presso la Sala Grande del Conservatorio, in cui diresse *Tanzsuite* per orchestra (1923) di Richard Strauss, *Cocardes* (tre canzoni popolari su testi di Jean Cocteau, 1919) e *Le Bestiaire au le Cortège d'Orphée* (su testi di Guillaume Apollinaire, 1919) di Francis Poulenc (soprano Angelica Tuccari), la prima assoluta di *Tre movimenti* per pianoforte, fiati e percussioni di Sergio Cafaro, con lo stesso autore al pianoforte, *Philharmonisches Konzert* (Variazioni per orchestra, 1932) di Paul Hindemith.

### 8.9. Una prima italiana di Stravinskij alla Filarmonica

Il 15 febbraio 1968 Paris è ancora saldamente in sella alla Filarmonica (il disastro dei *Tre misteri* arriverà di lì a qualche mese), quando propone la prima italiana di una delle ultime opere composte da Igor Stravinskij: i *Requiem Can-*

38. MILA 1968/b.

*tics*, infatti, furono presentati presso l'Università di Princeton l'8 ottobre 1966; una sostanziosa donazione a Princeton, da parte di Helen Buchanan Seeger, aveva consentito di impegnare un'ingente somma di denaro per la commissione di cui poté avvalersi il compositore: l'opera, ovviamente, fu dedicata alla ricca benefattrice.<sup>39</sup> L'organico è piuttosto sontuoso: contralto e basso soli, coro e orchestra con assetto inconsueto – ma non sorprendente in Stravinskij.<sup>40</sup> Nei *Requiem Canticles*, ultima opera di ispirazione sacra, costruita come una sorta di libera parafrasi di alcune parti della Messa dei Defunti, Stravinskij realizza la combinazione forse più efficace tra le procedure seriali – acquisite in ritardo ma con specifica peculiarità – e il proprio stile personale, singolare e assai connotato, ormai maturo e difficile da subordinare a logiche strettamente deterministiche. I *Canticles* si muovono in alternanza di episodi vocali e solo strumentali, con effetti, ancora una volta, efficacissimi, come l'uso del “parlando” in *Libera me*, il ricorso a una percussione “fredda” e “liquida” (campane, vibrafono e celesta) e a una strumentazione che sacrifica i legni in orchestra privilegiando sonorità di fanfara e fantasmatiche successioni accordali, nella combinazione di corni, trombe e tromboni e nell'assetto a quattro flauti. Inoltre, per l'autore l'opera assume una valenza introspettiva, quasi una dedica a se stesso, la prefigurazione di una cerimonia per la propria dipartita.

In questa occasione, alla fine degli anni Sessanta, Paris consolida un punto fermo dell'azione artistica e culturale condotta fino ad allora, prima dei cambiamenti profondi che si verificheranno a cavallo di decennio: vale a dire l'agire come il “traghetto”, nella cultura musicale italiana, ancora periferica e piuttosto provinciale, di alcune delle più importanti opere espresse dalla tradizione colta euro-americana, di alcuni degli autori più prestigiosi e, in senso lato, più rappresentativi di quella stessa esperienza culturale. Si è già segnalata la sua azione pionieristica a proposito di alcune opere di Webern e Varèse: la presentazione di un'opera così complessa sul piano musicale e simbolico, come i *Requiem Canticles*, ci restituisce perciò il profilo di un direttore con una forte consapevolezza culturale, un direttore “intellettuale” pienamente “dentro” alle pratiche ed estetiche più vivaci e aggiornate, capace di individuare efficacemente i picchi dell'invenzione musicale nel Novecento, impadronirsene come interprete, e trasferirli verso l'ascolto e la fruizione, nello spettacolo dal vivo, alle condizioni migliori possibili, per l'epoca. Le reazioni del pubblico e della critica furono ben coscienti dell'importanza dell'occasione:

39. WALSH 2006.

40. L'orchestra è costituita da 4 flauti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, xilofono, vibrafono, campane, arpa, celesta, pianoforte e archi.

Attrazione della serata, la prima esecuzione in Italia dei *Requiem Canticles* di Igor Stravinsky battezzati negli Stati Uniti nell'ottobre 1966. [...] colpisce per la sua estrema essenzialità di linguaggio e brevità di espressione. Il "Preludio" strumentale è semplicemente un fremito di note ribattute; l'"Exaudi nos" del coro passa come un fiat nel "Dies irae" reso con una drammaticità scabra, fatta di colpi secchi di piano, di note tenute in orchestra, di tube dissonanti evocatrici e diafane [...]. Questa stessa glaciale, spaventosa aria sfatta e rarefatta domina anche l'"interludio" strumentale [...]. Il "Lacrimosa" del contralto è pietosa ma aromantica preghiera, che apre la via all'intenso salmodiare e litanie corale ("Libera me"), ove chiesa e religione offrono l'unica speranza di salvezza a un'umanità arida e sfiduciata, cui campane celeste e vibrafono lasciano intravedere solo minuscoli, pallidi squarci di cielo. Il contralto Lucia Condò e il basso Enrique Fioretti hanno collaborato con dignitosa signorilità alla realizzazione di questo quadro singolare e prezioso di un'apocalisse sintetica e in bianco e nero [...]. Per Daniele Paris, guida dell'orchestra (della RAI), assuefatto alle maggiori arditezze del discorso contemporaneo, dev'essere stato quasi uno scherzo poggiarsi prima sul *III Concerto brandeburghese* di Bach e in fine di serata sulla *Serenata op. 48 in do maggiore* di Čajkovskij, vaporosa e orecchiabile. L'uditorio, dal canto suo, non ha risparmiato a nessuno il suo batter le mani.<sup>41</sup>

Come si vede, anche in questa occasione la proposta di un brano recente risulta "associata" a due brani di repertorio, da autori di "appeal" immediato (Bach e Čajkovskij). La percezione di aver partecipato a una occasione rara di ascolto si rileva anche in altra cronaca dello stesso concerto, attenta a certe soluzioni della strumentazione stravinskijana:

Si veda come il compositore risolve l'ingresso dell'arpa con i suoi accordi di base nell'ultima parte del "Requiem": la fusione con gli altri strumenti è totale e il legame con il coro cantato e parlato suscita emozioni di grande suggestione, fomentate, anche, dal canto delle campane. Una partitura composta con vigile attenzione, con sensibilità a fior di pelle che, per nostro conto, supera, per importanza, il valore di altre recenti composizioni dello stesso autore. Daniele Paris ha diretto bene il lavoro, che figurava in prima esecuzione per l'Italia; lo ha fatto comprendere attraverso una chiarezza vocale e strumentale molto apprezzata dal pubblico che ha lungamente applaudito i due solisti Lucia Condò ed Enrique Fioretti. [...].<sup>42</sup>

#### 8. 10. Danza e lirica all'Opera di Roma

Pur se non troppo presente come direttore in teatro, Paris ebbe più occasioni di condurre spettacoli di danza. Nell'autunno 1964 dirige l'orchestra in uno spettacolo che segna il debutto all'Opera di Roma di Carla Fracci, impe-

41. BONVICINI 1968.

42. *Le prime romane*. Filarmonica. "Requiem Canticles" di Igor Stravinsky, a firma M. R., in "Il Messaggero", 17 febbraio 1968.

gnata in *Giselle*, celeberrimo balletto romantico con musiche di Adolphe Charles Adam, ispirato alla danzatrice Carlotta Grisi e rappresentato a Parigi nel 1841. Lo spettacolo romano (10 dicembre 1964) fu occasione di altri debutti e delle prime presenze in scena di giovanissime danzatrici destinate a diventare celeberrime:

Il primo spettacolo stagionale dedicato ai balletti ha avuto il suo sostegno spettacolare nella presenza – per la prima volta all'Opera – di Carla Fracci [...]. La dolcissima ballerina scaligera ha restituito la classica *Giselle* nelle sue più peculiari caratteristiche [...]. Carla Fracci ha sfoggiato tutti i suoi pregi: profonda musicalità, enorme temperamento scenico [...], e mirabile assimilazione della tecnica a opera di una freschezza, di una gioia di danzare veramente eccezionali [...]. L'altro elemento rilevante della serata è risultato l'esordio in campo coreografico – sempre all'Opera – di Walter Zappolini, primo ballerino del teatro stesso [...]. Il corpo di ballo del Teatro dell'Opera conferma, volta per volta, i suoi costanti progressi, e pare avviato sulla strada di un dignitosissimo rendimento. L'oculata valorizzazione, in campo femminile, di alcuni giovani elementi (Elpide Albanese, Giulia Titta, Giuditta Rainò, Cristina Latini, Elisabetta Terabust: tutte piccine, graziose e bravissime), darà senz'altro i suoi frutti quanto prima. [...] Il direttore Daniele Paris ha espletato il suo compito con sicurezza e con oculatezza: anzi, là dove la musica richiedeva un riscontro approfondito e impegnato (Ravel), ha risposto con autorità e con ottima penetrazione: cose queste, assai rare in spettacoli ballettistici.<sup>43</sup>

Altri osservatori riportarono una percezione piuttosto diversa, pur nella condivisa rilevazione del successo decretato allo spettacolo:

C'era molta attesa per questo primo programma di balletti e non senza ragione: Carla Fracci debuttava a Roma in *Giselle*, con un grosso ritardo, a dir il vero, da Londra, e perfino da Dallas. [...] La direzione orchestrale era affidata a Daniele Paris il quale, nuovo ai balletti, è riuscito a disimpegnarsi assai meglio nella musica di Adam e Rossini che in quella, sottilissima e aerea, di Ravel. Il successo è stato calorosissimo per *Giselle*, che ha ottenuto una decina di chiamate alla trionfante della serata.<sup>44</sup>

Nello spettacolo, infatti, oltre *Giselle*, Paris diresse altre musiche destinate a coreografie specifiche: *La Valse* (1920) di Ravel e *Le Roi des Gourmets*, curioso divertimento coreografico di Cesare Brero,<sup>45</sup> su musiche di Rossini. D'altra parte, è opportuno rilevare come il teatro riponesse grande fiducia nel direttore se ritenne opportuno affidargli – pur "nuovo ai balletti" – proprio l'inaugurazione del programma di balletti dell'ente. Come si ricorderà, Paris aveva

43. ZACCARO 1964/c.

44. TANI 1964.

45. Compositore e impresario italiano, Milano, 20 dicembre 1908 – 18 dicembre 1973.



già lavorato con Carla Fracci, già a Roma, ma alla Filarmonica, in occasione della prima italiana (1961) dei *Sette peccati capitali* di Brecht-Weill.

Certamente non si può dire che il Teatro dell'Opera di Roma fosse, allora come oggi, una punta di diamante nella ricerca e nella sperimentazione; tuttavia, fu anch'esso coinvolto nel fiume impetuoso della contestazione di fine decennio. Nella presentazione della stagione 1968-1969, il sovrintendente Ennio Palmitessa fu assai attento nell'annunciare nuove procedure concernenti l'accesso agli spettacoli:

C'è però una "novità" che può esprimere (tenuto conto di quel che è successo in passato: proibito l'ingresso agli spettatori non mascherati con abito da sera) l'esigenza di stare nella realtà. È poco, ma qualcosa è: l'abbandono dell'abito da sera che non sarà più rigorosamente prescritto per le "prime". L'addobbo del pubblico è richiesto solo per la serata inaugurale, cioè per l'*Otello* di Verdi, con Mario Del Monaco, Ilva Ligabue e Tito Gobbi e in un nuovo allestimento curato da Attilio Colonnello.<sup>46</sup>

Nel 1969, durante la stessa stagione "liberata" nei modi dell'accesso in sala, Paris conclude (8 giugno 1969) la programmazione del Teatro dell'Opera di Roma con uno spettacolo che mette insieme una nuova coreografia di Aurelio Miloss, *Tautologos* (musiche su nastro magnetico del compositore francese Luc Ferrari), con *La follia di Orlando* (1943) di Petrassi (coreografia dello stesso Miloss) e *Les Biches* (1924) di Francis Poulenc (coreografia di Bronislava Nijinska, sorella di Vaslav Nijinskij, primo ballerino dei *Ballets Russes* di Diaghilev). La critica rilevò la sicura conduzione di Paris, pur in una collocazione non pienamente consueta:

Un valido e sostanzioso contributo per la riuscita dello spettacolo l'ha fornito il maestro Daniele Paris, che ha diretto la parte musicale con sicurezza, precisione e adeguato senso ritmico. La musica per balletti è piuttosto insidiosa e piena di trabocchetti per un direttore d'orchestra, come del resto fanno gli addetti ai lavori: possiamo onestamente affermare che Paris ha superato brillantemente la prova, confermando di essere un direttore di temperamento su cui il teatro dell'Opera potrà contare per altri eventuali spettacoli di balletti.<sup>47</sup>

Particolarmente apprezzata fu *La follia di Orlando* di Petrassi, allestita con grande impegno nella scenografia di Giacomo Manzù:

[...] il recitativo di Petrassi è intenso, e l'orchestra è ricca di fermenti e di una quantità incredibile di autonomi interessi musicali. Quando poi si aprono le danze, straordinaria è la gamma timbrica nella quale la musica si addentra. La novità e la modernità di questa

46. VALENTE 1968/b.

47. MELCHIORRE 1969/b.

musica sono state illuminate da Daniele Paris con eccezionale penetrazione interpretativa. Sicché, pur assicurando il rispetto delle esigenze coreiche, Paris ha potuto far emergere in primo piano soprattutto la ricchezza musicale del balletto.<sup>48</sup>

Paris fu altresì chiamato a responsabilità direttoriali presso alcuni teatri, per la conduzione di spettacoli operistici. Nella seconda metà degli anni Sessanta fu addirittura in predicato per la direzione artistica dell'Opera di Roma, ma gli fu preferito Mario Zafred, che poté avvalersi di più solide alleanze istituzionali.<sup>49</sup> Tra le presenze di Paris nei teatri d'opera, cito l'*Aida* proposta nella stagione estiva 1975 dell'Opera di Roma, presso le Terme di Caracalla. L'esecuzione di quell'opera, in quello scenario, è stata per decenni quasi un obbligo cerimoniale, motivo primario di attrazione nell'offerta turistica della città, con un afflusso enorme di spettatori e allestimenti sempre sontuosi, marcati da grandi masse e complessi movimenti in scena. Lo spazio per lo spettacolo operistico – considerato il più grande palcoscenico del mondo – era ricavato dai ruderi del "calidarium" delle Terme, inaugurate nel 217 d. C. e rimaste attive per secoli; nel 537, i Goti che assediavano la città "tagliarono" l'acquedotto dell'acqua "Marcia", segnando il declino del gigantesco impianto termale. La stagione lirica estiva alle Terme di Caracalla fu inaugurata nel 1937 e negli anni Settanta la platea poteva accogliere circa 10.000 spettatori. Dopo alcuni anni di interruzione, a causa delle incertezze concernenti la sicurezza delle strutture di interesse archeologico, la stagione lirica estiva è ripresa regolarmente. Daniele Paris diresse l'*Aida* "di rito", in quell'estate, tra il 12 luglio e il 31 agosto 1975: *Aida* era Angeles Blancas Gulin, *Radames* Angelo Mori.

#### 8. 11. A Napoli, per l'Autunno musicale

Alla fine degli anni Cinquanta, l'integrazione tra la napoletana Associazione "Alessandro Scarlatti" e la RAI condusse alla creazione di una nuova orchestra radiofonica (l'Orchestra "Alessandro Scarlatti" della RAI di Napoli) e alla costituzione di un programma musicale di notevole interesse, per la città e la cultura musicale del Paese: l'*Autunno Musicale*. Non si trattava di un festival specializzato nella presentazione di musiche contemporanee: tuttavia, propose molte opere del secondo Novecento e anche alcune prime esecuzioni. Paris vi

48. VALENTE 1969/e.

49. Tra i candidati alla successione di Massimo Bogianckino, direttore artistico uscente, in quella occasione si annoverarono: Mario Labroca, direttore artistico del Teatro La Fenice di Venezia, Mario Zafred, Sovrintendente del Teatro Verdi di Trieste, Riccardo Vitale, dirigente all'Opera di Roma e Daniele Paris, l'unico "aspirante" che non ricoprì già una carica istituzionale presso un ente lirico.

fu invitato numerose volte soprattutto per dirigere musiche nuove, in relazione alla sua "fama" di specialista.

Il 25 febbraio 1964 propose la *Kammersymphonie* n° 2 di Schönberg (portata a termine in America, nel 1939), *Tre pezzi* dalla *Suite lirica* di Alban Berg, nella versione per orchestra d'archi, la *Musica da concerto* n° 3 per pianoforte e orchestra (1961) di Flavio Testi, che Paris aveva già eseguito a Milano due anni prima con Carlo Pestalozza, impegnato anch'egli nel concerto napoletano, e gli *Incontri per 24 strumenti* (1955) di Luigi Nono.

Due anni dopo è impegnato in tre programmi diversi. Il 18 ottobre 1964 presenta le *Sei Canzoni* su testi di poeti siciliani del XIII secolo, per voce e strumenti, di Niccolò Castiglioni, accolte con favore dai critici presenti:

Attesa notevole per la prima assoluta di "Canzoni per voce e strumenti" di Niccolò Castiglioni [...] Ma per quanto concerne il concetto del lavoro presentato all'Auditorium preferiamo dare a lui stesso la parola: "Il discorso musicale - egli scrive - si propone di raggiungere il risultato di una certa festosità: temi gregoriani, andamenti melodici quasi popoleschi, squilli di tromba [...] tutto questo 'arsenale' va inteso non già come nostalgia di un passato che non è più, ma come messa in scena di una sorta di "araldica musicale" con relativa sfilata di antenati e progenitori stilistici" [...] Eccellente esecuzione di un gruppo di strumentisti dell'Orchestra "A. Scarlatti" della Radiotelevisione. Per la parte vocale il soprano Doris Andrews è stato impeccabilmente all'altezza del suo non facile compito, ben meritando gli applausi, divisi con il maestro Daniele Paris, direttore degli strumentisti della "Scarlatti".<sup>50</sup>

Il 26 ottobre esegue la prima assoluta di *Amanda-Serenata VI*, composta da Bruno Maderna nello stesso anno a Königstein, opera caratterizzata da un'organico piuttosto inconsueto, ma non sorprendente in Maderna, soprattutto nella combinazione di corde pizzicate: mandolino, chitarra, 2 arpe, pianoforte, celesta, 3 percussionisti, archi (con 3 contrabbassi a cinque corde). Paris aveva già diretto la *Serenata II* di Maderna (Madrid, 13 marzo 1961) e si era spesso "incrociato" con lui, a Venezia, soprattutto; il rapporto tra i due, quasi coetanei ed entrambi direttori molto attivi negli anni Sessanta, è ancora piuttosto misterioso e problematico; impegnatissimo anche come compositore, Maderna è molto presente in Europa come direttore; Paris, forse, è più attivo in Italia: comunque i due artisti si sono frequentati, pur se con modi ed effetti difficili da ricostruire e valutare.<sup>51</sup> L'esecuzione di *Amanda* suscitò una reazione interessata, soprattutto per la sapienza di strumentatore del compositore veneziano, e

50. *L'Autunno musicale all'Auditorium. In prima assoluta una nuova composizione di Castiglioni*, a firma l.d.l., in "Il Mattino" 19 ottobre 1966.

51. Sul rapporto Maderna/Paris, cfr. la testimonianza fornita da Mario Messinis, in questo volume: *Ricordando Daniele Paris*.

il senso di "stupore" che la sua musica - le *Serenate*, in modo particolare - riesce a evocare:

Vi abbiano notato [...] una grande perizia nel trattare gli strumenti, un gusto veramente eccezionale nel creare effetti sonori, talvolta sorprendenti per la novità e varietà degli impasti, [...] L'esecuzione, diretta ottimamente da Daniele Paris, è stata eccellente. Al "bravo" collettivo per tutti gli strumenti scarlattiani, va aggiunto quello particolare per l'eccellente primo violino, Giuseppe Prencipe, che ha sostenuto con enorme bravura la spinosissima parte. Il pubblico, pur senza calore, ha generosamente applaudito.<sup>52</sup>

I programmi dell'*Autunno napoletano* erano allora costruiti con procedure piuttosto singolari, oggi inconsuete, che alternavano musiche ed esecutori diversi nella stessa serata: la prima parte del concerto in cui fu presentata *Amanda* era interamente occupata da una scelta di lieder di Hugo Wolf, eseguiti dal tenore Petre Munteanu con il pianista Antonio Beltrami.

Due giorni dopo, il 28 ottobre, Paris è ancora impegnato in una prima assoluta di Mario Zafred, *Epitaphie en forme de ballade*, su versi di François Villon, presentata tra le due parti di un programma cameristico eseguito dal "Trio di Trieste":

La mirabile struttura e lo stile romantico del "Trio n. 5 in si bemolle maggiore" di Haydn, e del "Trio in do maggiore opera 87" di Brahms, hanno pertanto avuto tutto il richiesto rilievo in esecuzioni risultate brillantemente raffinate. Gli applausi sono stati unanimi e calorosissimi. La novità assoluta di Zafred, inserita fra la prima e la seconda parte del programma del "Trio" di Trieste, a differenza delle precedenti di pretto carattere dodecafonico, per la sua impostazione moderna, ma non priva di toni melodiosi, ha incontrato il sincero favore dell'uditorio. [...] Le emozioni in cui si articola la "Ballade" han fuori di dubbio trovato nell'opera di Zafred gli accenti appropriati, che hanno avuto nel baritono Claudio Strudthoff l'interprete all'altezza di esprimere con schietta emozione i momenti cruciali del poema. Intonatissimo il gruppo degli strumentisti dell'Orchestra "Alessandro Scarlatti" diretti dall'egregio maestro Daniele Paris. Si sono contate tre chiamate.<sup>53</sup>

Successivamente nello stesso scenario napoletano, il 13 settembre 1974, Paris diresse *L'osteria di Marechiaro* (1768) di Giovanni Paisiello, con, nei diversi ruoli, Elena Zilio, Alberta Valentini, Ennio Buoso, Carlo Gaifa, Domenico Trimarchi, Adriana Martino e l'Orchestra "Alessandro Scarlatti" di Napoli della RAI.

52. *L'Autunno Musicale Napoletano. Nuova composizione di Bruno Maderna e "lieder" di Wolf nel concerto all'Auditorium*, a firma R. P., in "Corriere di Napoli", 26 e 27 ottobre 1966.

53. *Il IX Autunno Musicale. Accolta con favore una novità di Zafred. Festeggiatissimo il "Trio di Trieste"*, a firma l.d.l., in "Il Mattino", 29 ottobre 1966.

## 8. 12. In Europa e altrove

Fuori d'Italia, in Europa e in America, Paris ha diretto per i più importanti enti radiotelevisivi e nelle maggiori istituzioni sinfoniche, ma la ricostruzione della sua attività è risultata piuttosto difficoltosa per la dispersione dei documenti relativi.<sup>54</sup> S'è già detto della prima assoluta di *Ordini* per la Radio di Brema, in Germania, nel 1960. Si è anche fatto cenno alla sua frequente presenza a Varsavia, in conseguenza della profonda amicizia con Andrzej Markowski – quasi suo “alter ego” direttoriale, lungo l'asse Palermo-Varsavia – e Zbigniew Wiszniewski.<sup>55</sup> Analoghe presenze, durante tutti gli anni Sessanta, si riscontrano a Berlino, Baden-Baden, Düsseldorf, Herford, Londra, Zurigo, Cracovia, Stoccolma, Madrid, Parigi, presso istituzioni diverse, dove Paris fu costantemente invitato come direttore specialista di musiche della “avanguardia”. In questa sede mi limito a segnalare alcune tra le partecipazioni più significative, rilevate tra l'inizio degli anni Sessanta e la fine del decennio successivo: ho selezionato soprattutto occasioni in cui Paris è convocato non come “specialista di musiche contemporanee” ma come interprete al quale affidare programmi assai diversi, nei quali lo stesso direttore ha modo di affrontare musiche e autori nuovi, per lui, o non pienamente frequentati precedentemente. Le presenze rilevate non esauriscono affatto l'azione direttoriale di Paris in Europa e in America, e sono proposte, ancora, come esempi di programmi eseguiti e tipi di spettacolo.

Paris ha iniziato prestissimo ad agire come interprete, in Europa: nel 1961, pochi mesi prima che iniziasse la *Seconda Settimana* di Palermo aveva già avviato, insieme con Egisto Macchi, una sorta di “esportazione” europea della neonata esperienza palermitana, con un concerto tenuto il 13 marzo presso il Teatro María Guerrero di Madrid. Lo scenario era il *III Concierto de Tiempo y Musica* in cui lo stesso Paris, con il Gruppo da camera dell'Orchestra Filarmonica di Madrid, diresse, oltre i “vecchi” maestri viennesi, alcune opere della “nueva escuela italiana”: il *Konzert für 9 Instrumente* op. 24 di Webern e la

54. Daniele Paris ha affrontato numerosi traslochi, nella sua vita, durante i quali una parte della documentazione concernente la sua attività professionale (programmi di sala, partiture, “ritagli di stampa”, corrispondenza epistolare, ecc.) è andata smarrita (Clementina e Francesca Martinez Paris, comunicazione personale, 12 giugno 2009). In ogni caso, l'attività europea di Paris risulta essere vorticosamente animata già all'inizio degli anni Sessanta; cfr., a tal proposito, le indicazioni presenti nelle lettere di Egisto Macchi a Nino Titone, riportate nel contributo critico di Tonin Tarnaku, in questo volume: *Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle “Settimane Internazionali Nuova Musica” di Palermo attraverso l'Epistolario Titone*.

55. Sull'amicizia fraterna tra Paris e Andrzej Markowski cfr. la testimonianza di Paolo Emilio Carapezza, in questo volume: *Palermo, maggio 1959 – dicembre 1968*.

*Kammersymphonie* op. 9 di Schönberg, insieme con gli *Ordini* di Evangelisti, la *Composizione 3* di Macchi e la *Serenata n. 2* di Maderna. I tre titoli italiani costituirono prime spagnole, la *Kammersymphonie* di Schönberg apparve come prima madrilenia. Curiosamente, in contemporanea con il concerto diretto da Paris, si tenne, in altro luogo, un recital di Renata Tarragó, specialista di musica spagnola per vihuela dei secc. XVI-XVIII, che costrinse qualche cronista a fare la spola da una sala all'altra. Tuttavia, i critici spagnoli accolsero con grande interesse quella incursione del giovane direttore con nuove musiche italiane:

Evangelisti e Maderna – come Berio e Nono [...] mostrano ciascuno in modo distinto, il genio italiano, chiaro luminoso, acuto e, anche nelle forme “aperte”, preferiscono sempre perseguire formule che consentano una delimitazione ben concreta dei risultati possibili. Confrontando i loro comportamenti con quelli che, nella stessa situazione, adottano i compositori tedeschi, credo si possa individuare negli italiani come un gioco di possibilità “ristrette” (“cerradas”), mentre a nord del Brennero ciò che si persegue è la prospettiva infinita di probabilità senza limite alcuno. Delle tre opere ascoltate, la più importante mi è parsa “Composizione numero 3”, di Macchi, nella quale la struttura risultante propone costanti opposizioni timbriche e ritmi contrastanti, con il chiaro senso di un assetto razionale [...] Poco abbiamo da dire del magistrale “Konzert” op. 24, di Webern [...] la sua interpretazione fu straordinariamente chiara e ponderata, da parte di Manuel Carra, al pianoforte e dei professori diretti con enorme efficacia e chiarezza di gesto da Daniele Paris, che si è confermato conoscitore straordinario di queste musiche che in lui trovano trasparente testimonianza. Paris (“Paris”), uno dei più fermi sostegni della musica di oggi, direttore del Festival di Palermo, ha giustificato pienamente la fama da cui era preceduto. La coincidenza con il recital di Renata Tarragó, mi ha impedito di ascoltare la “Kammersymphonie” op. 9 di Schoenberg [...] che però è disponibile per i nostri appassionati in una delle recenti incisioni che di queste partiture esistono nel mercato spagnolo dei dischi.<sup>56</sup>

Pur nel breve soggiorno, Paris apparve come un alfiere e un protagonista della “musica nuova” ai cronisti che lo intervistarono con notevole curiosità:

È a Madrid Daniele Paris, direttore dei Festival di Palermo. È arrivato per dirigere l'Orchestra filarmonica. Daniele Paris è arrivato con Macchi, compositore di fama mondiale [...] Che cosa rappresenta per voi questa esibizione in Spagna? La consideriamo molto importante perché costituisce uno dei primi approcci tra la nostra musica e la spagnola. – Daniele Paris è, insieme con Bruno Maderna, il direttore più importante della giovane generazione italiana [...] – La musica contemporanea sta vincendo la sua battaglia. Si tratta di una conquista lenta ma reale. Ha smesso di essere una musica clandestina per arrivare al rango dei grandi teatri. – Attualmente, quale paese occupa la prima posizione in relazione alla musica moderna? – Prima di tutto, la Germania. Seguono Francia e

56. RUIZ COCA 1961 (traduzione mia).

Italia. La Germania è la culla della musica contemporanea. Da lì provengono i direttori e compositori che attualmente lavorano nei rispettivi paesi – [...] Si può parlare di una linea comune ai compositori di oggi? – La musica di oggi ricerca le stesse cose che quella di ieri: è espressione di sentimenti. Questi, logicamente, stanno cambiando, e perciò la musica è diversa. Ma non si può dire che i compositori di oggi non abbiano nulla in comune se non il post-webernismo. – Che cosa può dirci del festival di Palermo di quest'anno? – Si svolgerà nella settimana dal 21 al 28 maggio [1961]. Saranno presenti quaranta compositori di tutto il mondo. Tre di loro saranno spagnoli. Ci saranno sette concerti.<sup>57</sup>

Tre anni dopo Paris è di nuovo in Spagna, a Madrid, dove propone un programma dedicato a musiche della "seconda scuola di Vienna": la Sinfonia op. 21 di Webern – già eseguita due anni prima a Palermo e ricorrente nei suoi successivi concerti – e il *Pierrot lunaire* op. 21 per voce e strumenti<sup>58</sup> (1912) di Schönberg, su 21 poemi di Albert Giraud (tradotti in tedesco da Otto Erich Hartleben), opera paradigmatica della musica del Novecento, nella quale si sperimenta diffusamente la tecnica dello *sprachgesang*. Il concerto si tenne il 10 marzo 1964, come sessione straordinaria del ciclo *Tiempo y musica*, presso la "aula de música" del *Servicio de Educación y Cultura*. Al complesso strumentale si aggiunse la vocalista Carla Henius. Nel programma era compreso anche il Quartetto per archi n. 3, op. 38 (1927), ultimo lavoro di Schönberg prima del suo esilio in Francia e, poi, negli Stati Uniti: composto venti anni dopo il precedente secondo quartetto, rappresenta l'approdo sicuro alla scrittura dodecafonica. Nel concerto madrileno fu eseguito dal "Cuarteto clásico de la Radio nacional de España".

Nella primavera del 1968 Paris torna ancora in Spagna, in occasione di un concerto promosso dall'Istituto italiano di cultura di Madrid e propone alcune delle musiche che aveva già avuto modo di studiare e presentare in contesti specialistici: il *Quintetto in quattro parti* per flauto, tromba, trombone, pianoforte (o *harmonium*) e percussioni (1965) di Francesco Pennisi, *Consonance* per sei strumenti (1967), del giapponese Makoto Shinohara, già presentata da Gianpiero Taverna a Roma per Nuova Consonanza, *Superficie número 3* dello spagnolo Carmelo Alfonso Bernaola,<sup>59</sup> *Inerziali* di Rolan Kayn e *Informel II* di

57. *Tres compositores españoles irán este año a los Festivales de Palermo. Su director, Daniele Paris, ha llegado a Madrid. "La música de hoy está ganando la batalla"*, a firma M. CH., in "Pueblo", 11 marzo 1961 (traduzione mia).

58. L'organico appare fortemente innovativo rispetto alle combinazioni cameristiche consuete, all'epoca: *sprechstimme* (è la parte vocale in cui si colloca lo *sprachegesang*), pianoforte, flauto (e ottavino), clarinetto (e clarinetto basso), violino (e viola) e violoncello.

59. Compositore spagnolo, Ochandiano (Vizcaya), 16 giugno 1929 – Madrid, 5 giugno 2002.

Clementi; quest'ultima opera "composta per un gruppo di quindici strumentisti in cui interviene l'azione aleatoria" parve la più convincente, anche in relazione a come rendeva possibile

[...] organizzare un certo disordine con valore espressivo e funzionale; i multipli effetti frutto di altre numerose combinazioni sonore si sostengono, montano, blandiscono, per così dire, grazie al clima speciale ottenuto dall'*harmonium*, quasi un immobile pedale. Un complesso di eccellenti professori è stato molto applaudito, sotto la guida di Daniele Paris [...].<sup>60</sup>

Una partecipazione molto importante si ebbe alla fine degli anni Sessanta, con l'esecuzione dei monumentali *Gurre-Lieder* (1911) di Schönberg, "cantata profana" che narra l'amore infelice del re danese *Waldemar* con *Tove*, castellana di Gurre; divisa in tre parti, l'opera dura quasi due ore e prevede un'enorme quantità di esecutori: 4 soli e un recitante, 3 cori maschili a quattro parti, coro misto a otto parti e un'orchestra gigantesca con tutti gli strumenti raddoppiati o quadruplicati, una percussioni complessa che comprende anche grandi catene di ferro, e una massa di archi proporzionata. La composizione dell'opera si protrasse per circa dieci anni e Schönberg ebbe modo di filtrare nella scrittura gli effetti della sua maturazione creativa e l'adozione delle nuove prospettive che andava progressivamente sperimentando, dal cromatismo a una armonia assai complessa e mobile, da una strumentazione formidabile che risente della lezione di Wagner, Strauss e Mahler, fino alla adozione di una sorta di precoce *sprechgesang* per la voce recitante; alcune "scene" rivelano una forte marcatura "magica": tra queste, l'emergere della "colomba del bosco" (contralto) che annuncia la morte di *Tove*, e l'episodio della *Caccia selvaggia notturna* cui è obbligato re *Waldemar*, dopo l'espressione delle sue maledizioni. Si tratta di un testo che richiede un altissimo impegno produttivo, per chi intenda realizzarne l'esecuzione. Il Quarto Festival musicale internazionale *Musica vocalis* che si svolse a Brno, nell'attuale Repubblica Ceca, dal 27 settembre al 5 ottobre 1969, assunse questo onore e ne affidò la conduzione a Paris. Perciò, sabato 4 ottobre 1969, penultimo giorno di quella edizione, Paris esegue i *Gurre-Lieder* con il tenore Jaroslav Kachel (*Waldemar*), il soprano Milada Šubrtová (*Tove*), il contralto Vlasta Linhartová (*colomba del bosco*), il basso Dalibor Jedlička (*Rolník*), la voce recitante di Helena Kružíková, cori diversi e l'Orchestra Filarmonica di Praga. Gli esiti furono entusiasmanti e indussero la direzione del Festival a inviare all'interprete, due giorni dopo, un breve ma caldissimo telegramma, il cui testo, semplicemente, proclamava: "Daniele Paris è stato magnifico [vynikající]".

60. IGLESIAS 1968 (traduzione mia).

Qualche anno dopo, nell'inverno del 1971, Paris è in Bulgaria, a Sofia, dove dirige la locale Orchestra Filarmonica in un programma che prevede musiche "di repertorio", disposte a cavallo tra Ottocento e Novecento: la seconda serie dal balletto *Daphnis et Cloé* (1912) di Maurice Ravel, i Tre Schizzi sinfonici *La mer* (1905) di Claude Debussy e il Concerto in Re magg. op. 77 per violino e orchestra (1878) di Brahms. Il concerto si tenne il 21 gennaio 1971, presso la Sala "Bulgaria", con la violinista bulgara Ghinka Ghičkova.

Successivamente, nel novembre 1973 Paris è in Venezuela, a Caracas, impegnato con la *Orquesta Sinfónica Venezuela*, il più importante complesso sinfonico del paese fondato nel 1930: il 4 novembre, presso il Teatro Municipal, dirige un concerto dedicato "a la memoria del gran músico Pablo Casals", scomparso due settimane prima. Nel programma, oltre ad alcune opere già collaudate nella sua lunga azione direttoriale (*Overture* in Do magg. BWV 1066 di Bach), Paris inserisce ancora musiche del primo Novecento e un omaggio al grande violoncellista scomparso: la suite dal balletto *Apollon Musagète* (1927-28) di Stravinskij, i tre Schizzi sinfonici *La mer* (1905) di Claude Debussy, già proposti a Sofia nel 1971, il Concerto n° 1 in Mi bem. op. 107 per violoncello e orchestra (1959) di Šostakovič, dedicato al grande strumentista russo Mstislav Rostropovic; solista, in quella occasione, fu il violoncellista italiano Franco Maggio Ormezowski.

Nel 1976 Paris è in Romania, a Timișoara, nell'antica regione occidentale del "Banato", impegnato in un programma con l'Orchestra Filarmonica de Stat "Banatul". Il 6 novembre, nella Sala Capitol, dirige il Concerto n° 1 in Mi min. op. 11 di Chopin (1830), con il solista Valentin Proczynski, pianista argentino di famiglia russa, trasferitori in Italia nel 1972 e destinato a diventare uno dei più intraprendenti, e discussi, impresari e consulenti artistici presso enti operistici e sinfonici, con uffici a Montecarlo nel Principato di Monaco; nella seconda parte del concerto propone la *Nona Sinfonia* di Mahler (1909-10), monumentale opera del compositore boemo, con i movimenti veloci al centro e quelli lenti in apertura e chiusa, presentata postuma a Vienna nel 1912 da Bruno Walter: Mahler costituisce uno degli ultimi amori di Paris direttore, frequentato soprattutto negli anni Settanta, e introdotto anche nella sua didattica, successivamente.

Alla fine del decennio, Paris è presente nella Rassegna di musica Sacra organizzata dal Comune di Firenze presso la Certosa fiorentina, dove è ancora impegnato con un testo di Gustav Mahler, la *Seconda Sinfonia* in Do min. "Resurrezione" per soprano, contralto coro e orchestra: composta tra il 1887 e il 1894, con una lunga gestazione, la scrittura della sinfonia fu avviata da un giovane ventottenne e portata a termine da un artista che ormai era divenuto ce-

lebre, come compositore e direttore d'orchestra. Con Paris, in quella occasione (18 luglio 1979), furono impegnati i Solisti e il Coro della Radio di Praga, e l'Orchestra Filarmonica Morava, complessi di grande prestigio che quell'anno si trovavano coinvolti in una tournée europea che si sarebbe conclusa, in Italia, al Festival di Ravello. Paris ha così la possibilità di alimentare ancora il suo interesse per il compositore boemo, che aveva cominciato a frequentare con assiduità proprio all'inizio del decennio.

Nel 1977 Paris è ancora in Romania, a Iași, nella regione nord-orientale della Moldavia, con l'Orchestra Simfonica Filarmonica "Moldova": il 29 aprile, presso la Sala della Cultura, dirige un concerto con musiche di Strauss (*Quattro ultimi Lieder* per soprano e orchestra, 1948), Wagner (*Preludio da Die Meistersinger von Nürnberg*), Ravel (seconda serie dal balletto *Daphnis et Cloé*, 1912) e ancora il primo Concerto per pianoforte di Chopin, con lo stesso solista impegnato l'anno precedente a Timișoara; l'interprete dei lieder di Strauss fu il soprano romeno Elisabeta Neculce-Cartis.

Nello stesso anno, è nuovamente impegnato in Romania con l'Orchestra della Radiotelevisione romena: il 24 novembre, nell'auditorium dell'ente, dirige il *Divertissement rustic* di Sabin V. Drăgoi,<sup>61</sup> il Concerto in La min. per violino, archi e basso continuo BWV 1041 di Bach, con il solista romeno Mihai Constantinescu, il Concerto in Do min. K 491 per pianoforte e orchestra di Mozart, con il solista cubano Silvio Rodriguez Cardenas e *Iberia* (da *Images* per orchestra, 1909) di Debussy.

Pochi giorni dopo, il 3 dicembre 1977, nuovamente in Romania, a Craiova, nella parte meridionale del paese, Paris dirige l'Orchestra Filarmonica "Oltenia", in un programma celebrativo per i trenta anni di attività (1947-1977) dell'orchestra locale: propone la seconda delle *Due rapsodie romene* op. 11 (1901) di George Enescu,<sup>62</sup> il Concerto in La magg. per violino e orchestra K 219 di Mozart, con la solista bulgara Dora Ivanova, e la *Prima Sinfonia* di Mahler.

### 8. 13. Ancora per il cinema e la televisione

Dopo le prime esperienze realizzate a Londra con *Free Cinema* e in Italia nel documentario di interesse etnografico, Daniele Paris si impegna ancora, con una certa costanza e continuità, nella composizione di musiche per il cinema e la televisione, durante i primi anni Sessanta: queste occasioni di impegno professionale costituirono altresì una sostanziale integrazione di reddito rispetto

61. Compositore romeno, Seliște, 6 giugno 1894 – 31 dicembre 1968.

62. Compositore romeno, Liveni, 19 agosto 1881 – Parigi, 4 maggio 1955.

ai proventi della sua attività direttoriale. Nel 1962, compone le musiche per il film tv *La lunga strada del ritorno* di Alessandro Blasetti, dedicato alle dolorose vicende di quanti furono coinvolti nell'ultimo conflitto mondiale. Inoltre, scrive le musiche per numerosi documentari televisivi, prodotti dalla RAI e realizzati da Liliana Cavani; si tratta prevalentemente di documentari a carattere storico, tra i quali ricordo *Storia del Terzo Reich* ed *Età di Stalin*, entrambi del 1962: fu la prima occasione di incontrare una regista con cui tornerà a lavorare successivamente, fornendo le sue migliori musiche per il cinema.

Pure negli stessi anni Paris partecipò a una esperienza molto avanzata nella documentazione concernente i beni culturali e ambientali: ne fu ideatore e conduttore Carlo Ludovico Ruggianti<sup>63</sup> che progettò un tipo specifico di film denominato *critofilm* e se ne avvale per riprendere e commentare dipinti, architetture e ambienti italiani, con esiti molto innovativi sul piano della divulgazione. Tra i *critofilm* di Ruggianti per i quali Paris compose le musiche ricordo *Fantasia di Botticelli "La Calunnia"*, realizzato nel 1961 (colore, durata 12'), lettura critica della "Calunnia di Apelle" (1495) di Botticelli conservata agli Uffizi di Firenze: per questo e altri suoi filmati Ruggianti ottenne il sostegno delle personalità più illuminate dell'impresa italiana.<sup>64</sup>

Alla metà del decennio risale uno dei lavori forse più impegnativi cui Paris abbia partecipato come compositore: lo sceneggiato televisivo *Vita di Dante*, in tre parti, realizzato da Vittorio Cottafavi nel 1965, con un cast di attori prestigiosi, da Giorgio Albertazzi a Ileana Ghione, Renzo Palmer e Luigi Vanucchi.<sup>65</sup>

63. Carlo Ludovico Ruggianti (Lucca, 18 marzo 1910 – Firenze, 3 agosto 1987) è stato un importante critico, storico e teorico dell'arte; svolse anche una intensa attività politica, nella Resistenza toscana, con le formazioni di "Giustizia e Libertà", e nel governo di Ferruccio Parri. Formatosi a Pisa, qui insegnò fino al 1972. Particolarmente innovativa fu la sua attività di divulgatore attraverso il mezzo audio-visuale: "Legata a seleARTE fu di fondamentale importanza la produzione della serie seleARTE cinematografica (di cui fanno parte 18 dei 21 critofilm realizzati da Ruggianti a partire dal 1948, La deposizione di Raffaello, e terminati nel 1964, Michelangiolo) attraverso cui Ruggianti fece del mezzo cinematografico uno strumento di indagine critica e divulgativa. In questi lavori Ruggianti affrontò temi diversi della storia dell'arte: dalla pittura rinascimentale (Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Botticelli), a quella del Novecento (Rosai), dall'arte etrusca a quella romana, interessandosi anche di architettura ed urbanistica (Lucca, Venezia, Pompei) e ottenendo con Michelangiolo il suo più alto risultato." (www.fondazioneruggianti.it, ril. 6 marzo 2009).

64. Alcuni di questi film furono prodotti dalla Olivetti, nel periodo di massimo impegno sociale e culturale dell'impresa di Ivrea: cfr. *I critofilm di Carlo Ludovico Ruggianti prodotti dall'Olivetti* (2006.cinemambiente.it/allegati/Schede\_film\_06/ Retrospettiva, ril. 6 marzo 2009).

Dopo alcuni anni di interruzione, la passione di Paris per la composizione di musiche destinate al teatro, al cinema e alla televisione, già espressa all'inizio della sua carriera, riemerge ancora prepotentemente negli anni Settanta, probabilmente grazie a una maggiore disponibilità di tempo per la scrittura, resasi manifesta in seguito alla progressiva riduzione dell'impegno direttoriale e, forse, in risposta alla necessità individuale di trovare ulteriori occasioni di impegno professionale. Il ritorno di entusiasmo per il cinema si deve a un nuovo incontro con Liliana Cavani, di cui aveva già messo in musica alcuni lavori per la televisione. Per lei scrive le musiche nei suoi film forse più belli: *Milarepa* (1973-74), *Il Portiere di notte* (1974), *Al di là del bene e del male* (1977). In questa nuova avventura Paris accompagna diverse fasi della creatività della Cavani: dalla ricognizione sulla spiritualità tibetana, all'indagine intorno alle pulsioni emotive ed erotiche che si innescano nel violento e fatale rapporto che unisce vittima e carnefice, fra passato che riemerge prepotentemente e passioni irresistibili, fino alla descrizione di alcuni aspetti della vita di Nietzsche, nel riferimento a uno dei lavori composti dal filosofo tedesco nell'ultima parte della sua vita.

Particolarmente felici appaiono soprattutto le musiche per *Il portiere di notte* – il film della Cavani che ha avuto il massimo successo internazionale – con il motivo di valzer lento del tema principale che ricorre diversamente strumentato: per ensemble, nei titoli di testa e coda (in una singolare orchestrazione, con incipit per clarinetto, contrabbasso pizzicato e banjo), per clarinetto e tromba con sordina, fino a una allucinata versione per sassofono solo, durante il tragico epilogo; nella scena del trasferimento della Rampling in casa del suo ex aguzzino, quando i protagonisti accettano il loro destino, che li unisce in un sentimento divorante e indissolubile, Paris introduce un altro tema elaborato in forma di pezzo pianistico (denominato anche *Sonata 1950*, in altre edizioni): i due protagonisti, intimi e "finalmente" ritrovatisi, agiscono dialogando intorno a un grammofofono da cui "parte" la musica. Altrettanto efficace è il commento musicale della scena del ballo, con Amedeo Amodio protagonista di un tetro numero di danza, avviato in una camera del fatale albergo e trasferito – nell'andirivieni di memorie terrificanti – in uno squallido ambiente affollato di ufficiali nazisti, complici delle peggiori nefandezze, immobili spet-

65. Una ingente documentazione, non catalogata, concernente le musiche per la televisione e il cinema è conservata da Mauro Paris, primogenito del Maestro: comprende sceneggiature, manoscritti con schizzi, abbozzi e appunti, partiture, parti staccate, brogliacci, ecc. Se ne riportano alcune testimonianze tra le immagini, ma si tratta di un corpus di documenti assai importante che attende una catalogazione ordinatrice, nonché una esplorazione e valutazione più meditate di quanto non sia possibile in questa sede (Archivio privato Mauro Paris).

tatori. Paris enfatizza questa situazione di delirio allucinatorio, con scelte musicali che – adottando certe incursioni citazionistiche attraverso stili e autori diversi del passato – inducono un ulteriore impulso alla condizione di conflitto percettivo e dissociazione che caratterizza le scene centrali del film: laddove, ad es., la visione e l'ascolto di alcune scene del *Flauto magico* di Mozart appaiono profanati dalla combinazione e alternanza con crude scene di violenza e terrore nel lager, Paris inserisce un efficace recupero di stili diversi, con prelievi scoperti (Gluck, "Danza delle furie" da *Orfeo ed Euridice*) e scelte musicali improntate al gusto "neoclassico" novecentesco: il vitalismo estremo e i rapidi mutamenti che connotano musica e danza contrastano tragicamente con la truce immobilità dei carnefici disposti intorno al danzatore. Similmente si può dire per il cupo episodio di intrattenimento nel lager: davanti agli ufficiali nazisti, la Rampling è impegnata in una canzone "da cabaret", abbigliata nei modi che saranno diffusamente veicolati dal "manifesto" del film: la musica, con efficace e scarna strumentazione (violino, fisarmonica e un pianoforte che richiama sonorità e profili melodici da *cimbalom* lautaresco), confligge drasticamente con la permanente percezione di orrore che travolge lo spettatore, e con il terribile, e inatteso, "omaggio" di morte.

La collaborazione con la Cavani si interrompe bruscamente – esito non infrequente di certi modi comportamentali ed emotivi di Paris – al momento di finire le musiche per un altro suo film, *La pelle* (1981), dal romanzo di Curzio Malaparte.<sup>66</sup>

#### 8. 14. Ultime presenze all'Accademia di Santa Cecilia

Nella seconda metà degli anni Settanta Paris ridusse progressivamente la sua attività direttoriale, per dedicarsi soprattutto a nuove imprese di organizzatore culturale e didatta, come si vedrà in altro capitolo. Nello stesso periodo, come s'è detto, rivolse la sua attenzione verso musiche e autori che ancora non aveva potuto frequentare assiduamente (Mahler e Brahms, tra questi). Tuttavia, pur essendo ormai passati molti anni – quanto intensi e densi! – il suo profilo di interprete del Novecento musicale rimase pienamente riconoscibile anche nel corso degli anni Ottanta, allorché fu chiamato ancora a eseguire musiche che, nel frattempo, erano divenute testi "storici", riconosciuti come particolarmente rappresentativi della cultura europea del secolo, sottratti al furore di anni vorticosi, in cui, come s'è visto, anche Petrassi e Dallapiccola potevano risultare fonte di malumore e generare schiamazzi.

66. Cfr. COMUZIO 1992.

Nel dicembre 1980 Paris è ancora all'Accademia di Santa Cecilia, a Roma, dove è chiamato per la stagione di musica da camera; il concerto si tenne presso il Conservatorio di musica "Santa Cecilia", nella Sala accademica di Via dei Greci, il 19 dicembre: il programma comprendeva *Kontra-Punkte* per dieci strumenti (1952-53), di Karlheinz Stockhausen, *In Memoriam Dylan Thomas* per tenore, quartetto d'archi e quattro tromboni (1954), di Igor Stravinskij, *Ideogrammi n° 2* per flauto e diciassette strumenti (1959), di Aldo Clementi, e l'*Ode a Napoleone Bonaparte* per voce recitante, quartetto d'archi e pianoforte op. 41 (1942), di Schönberg.<sup>67</sup> *Kontra-Punkte* fu proposto a Palermo (8 ottobre 1963) dallo stesso autore, durante la *Quarta Settimana*. Il primo degli *Ideogrammi* di Aldo Clementi era stato presentato dallo stesso Paris, ancora a Palermo (*Prima Settimana*, 13 maggio 1960); il secondo, invece, fu presentato a Venezia pochi mesi dopo (21 settembre 1960), con Gazzelloni solista e l'Orchestra del Teatro la Fenice diretta da Sixten Ehrling. Quindi, si trattava di opere che Paris conosceva bene, per prossimità ambientale (Venezia e Palermo) e relazionale, considerata la fraterna amicizia che lo aveva unito sia a Stockhausen che a Clementi. Il breve brano di Stravinskij – che l'autore compose per un omaggio al poeta gallese Dylan Thomas, scomparso tragicamente mentre era in viaggio negli Stati Uniti per visitare il compositore e proporgli il progetto di un libretto d'opera – non era noto a Paris, che lo affrontò per la prima volta, riuscendo a renderne adeguatamente i sensi luttuosi e affettuosi:

[...] un breve capolavoro è, poi, senz'altro, dello stesso ultimo Strawinsky, "In memoriam Dylan Thomas": mirabile piccolo "Requiem" per il poeta inglese suicida, in cui per la prima volta la dodecafonia serve a Strawinsky per alzarsi in una pura astrazione visionaria, coi quattro tromboni usati organisticamente, in cui come nel testo del poeta, la morte viene sfidata ("Lotta, lotta contro il morire della luce") in musica con superba epigraficità dal potente scatto. Molto belli anche gli "Ideogrammi n. 2" di Aldo Clementi [...]: misteriosamente radianti, colmi di sibilline distillazioni sonore, in cui ogni timbro si realizza nell'argenteo chiarore d'un gran racconto nuovo ed integro, fastoso e cencioso insieme: è il "pezzo" che ha avuto maggior successo ed acclamazioni del pubblico.<sup>68</sup>

Tuttavia, un'altra osservatrice rilevò alcuni aspetti della partecipazione al concerto, che risultano indicativi di come si stesse definendo l'orientamento

67. A queste opere si aggiunsero i *Tre notturni brillanti* (1974-75) di Salvatore Sciarrino e la *Élégie* (1944) di Igor Stravinskij, per viola sola, nell'esecuzione di Fausto Anzelmio, nonché le *Sette variazioni su "Les roses"* di R. M. Rilke (1951) di Riccardo Malipero, eseguite dal soprano lappone-svedese Clarry Bartha e dal pianista Giorgio Favaretto.

68. RONTI 1980.

del pubblico nei confronti delle esperienze dell'avanguardia musicale, a inizio decennio:

Molti posti vuoti l'altro ieri a S. Cecilia per la serata di musica contemporanea, affidata agli strumentisti dell'istituzione. Dirigeva Daniele Paris [...] Due parole sul fenomeno della latitanza pressoché generale degli abbonati ai concerti quando il programma si preannuncia spinoso, cioè moderno. Ogni operazione culturale si tira dietro il pubblico che le si addice: così S. Cecilia fa il "tutto esaurito" con il solista di grido e la composizione di "valore" indelebile. Ma quel che preoccupa è la scarsa affluenza dei giovani in una sala situata all'interno del Conservatorio di musica [...]. L'ambiziosa serie delle partiture ascoltate comprendeva la testimonianza dei "padri", impersonata da Schönberg e Stravinsky; la rappresentanza dei "capi storici" del rinnovamento musicale di Darmstadt negli anni '50, rappresentata da Stockhausen [...] Infine, [...] due talenti di grande spicco, entrambi siciliani. Il primo, Aldo Clementi, seguace di Darmstadt negli anni dell'apprendistato, dunque di assoluta intransigenza e lucidità mentale; il secondo, Salvatore Sciarrino, [...] si è imposto subito con una propria incantevole fisionomia musicale fatta di "riflessi condizionati" del timbro (strumentale) e della fantasia. [...] Di tutti i brani eseguiti, il più vicino al mondo inquieto in cui viviamo, oggi, era l'*Ode a Napoleone Bonaparte* di Arnold Schönberg, il più vivo monito contro la tirannide d'ogni tempo.<sup>69</sup>

Il cronista coglie pienamente alcune difficoltà della programmazione musicale presso le grandi istituzioni italiane, a fine secolo e nel nuovo millennio: da una parte, la musica del Novecento (ormai largamente "storica", anche quella di Stockhausen e del primo Clementi) viene ancora proposta all'interno di parentesi che la isolano dal "repertorio", episodi occasionali in una lunga sequenza di concerti con musiche "canoniche" (il grande repertorio che va da Bach a Brahms, transitando per Beethoven); dall'altra, il pubblico fedele, quello degli abbonati, percepisce la presenza di certi autori come l'occasione per prendersi una pausa, semplicemente disertando l'esecuzione. Come si intende, si tratta di due istanze che si alimentano vicendevolmente. La reazione degli ascoltatori, inoltre, risulta ben lontana dalla furia "schiamazzante" che ci è capitato di rilevare in passato, presso pubblici e istituzioni di orientamento fortemente conservatore: il carattere effimero dell'offerta, da parte degli enti, genera indifferenza ed estingue ogni passione nel pubblico degli abbonati. Tuttavia, anche la critica finisce per assecondare un orientamento di fuga, soprattutto quando contribuisce a delineare "recinti" in cui imprigionare i musicisti. Nella recensione citata, risulta piuttosto paradossale la valutazione di Aldo Clementi, semplicemente come un compositore "di assoluta intransigenza e lucidità mentale", quasi contrapposto a Salvatore Sciarrino, dotato di

69. TANNENBAUM 1980.

"incantevole fisionomia musicale fatta di 'riflessi condizionati' del timbro (strumentale) e della fantasia": ne deriva l'oblio di gran parte della produzione di Aldo Clementi, scenario di un'azione incantatoria altrettanto efficace, pur se costruita su procedure di grande complessità, che non escludono affatto, quindi, la fantasia e la fascinazione timbrica.

Il concerto diretto da Paris chiude la programmazione del 1980. Alla ripresa, il 9 gennaio 1981, la stagione di musica da camera dell'Accademia di Santa Cecilia continua nello stesso luogo (Sala Accademica). Il programma prevede un concerto organistico di Fernando Germani, con musiche di Bach, Franck e Reger: il vecchio e amato maestro, ancora attivissimo, si avvicenda al suo allievo, ormai invecchiato anche lui, nella stessa sala che entrambi avevano avuto modo di frequentare assiduamente come docente e studente del Conservatorio romano, ormai oltre trenta anni prima.

Due anni dopo, Paris è invitato nuovamente nella stessa stagione di musica da camera dell'Accademia di Santa Cecilia, per un concerto inserito in un programma sostenuto dal Comune e denominato *Roma Novecento Musica*: il 21 novembre 1982 – nell'auditorium dell'Accademia, allora in via della Conciliazione – propone ancora l'*Ode a Napoleone Bonaparte* di Schönberg, cui aggiunge il Concerto "Dumbarton Oaks" (1937-38) di Igor Stravinskij, la *Kammermusik n. 1* per dodici strumenti (con Finale 1921), op 24, e la *Kammermusik n. 2 (Klavier-Konzert)* per pianoforte e strumenti (1924) di Paul Hindemith, con il pianista Giuseppe Scotese. I cronisti accolsero con favore il nuovo programma, realizzato insieme con enti musicali diversi della città e interamente dedicato alla musica del Novecento, che, tuttavia, proprio perché "confinata" in spazi appositi, non riesce ancora a penetrare stabilmente nell'offerta musicale consueta:

Mancava Bartók e avremmo avuto i quattro "evangelisti" del Novecento musicale. Tutto è relativo: chi diceva ieri sera: "Certo, è un concerto, questo, non facile, tutto poggiato così com'è su musiche del nostro tempo". E chi diceva: "Certo sono, questi, compositori già vecchi". Non sono le considerazioni a essere contrastanti: è la musica del nostro tempo a rispecchiare i ritmi di una evoluzione linguistica frenetica. [...] <sup>70</sup>

Lo stesso osservatore valutò l'azione di Paris non sempre coerente con i testi proposti:

[...] prendi il *Concerto in mi bemolle (Dumbarton Oaks)* per orchestra da camera ed osserva l'arguzia del dialogo con il fantasma di Johann Sebastian. (Il Paris però poteva metterci anche un po' più di colore e di sprint). In ultimo, le *Kammermusik nn. 1 e 2* di

70. *Quanto è strano il Novecento*, a firma E. Cav., in "Il Tempo", 21 novembre 1982.



Hindemith – e qui Paris è stato agile – nelle quali il “grazioso” ed il lieve [...] par sempre avviluppato in una certa tetraggine di marca tenacemente teutonica.

Un altro osservatore si limitò a recuperare la descrizione di alcuni tratti dell’esteriorità dell’interprete:

Concerto di particolare interesse musicale e culturale quello di venerdì scorso all’Auditorium di via della Conciliazione [...] Duplice era l’interesse del concerto, che ha richiamato un largo pubblico, specialmente giovanile: la qualità del programma, centrato su tre autori-cardine della musica novecentesca [...] e la presenza del Complesso strumentale dell’Orchestra dell’Accademia di S. Cecilia, che ha affrontato testi piuttosto difficili sotto il profilo esecutivo e al di fuori della consueta routine concertistica. [...] L’intero concerto, vivamente applaudito, è stato diretto con attenta sensibilità da Daniele Paris, con quella sua aria tra ironica e annoiata, che nasconde una indiscussa serietà professionale.<sup>71</sup>

Un cronista, molto vicino a Paris nel corso di tutta la sua carriera, introdusse una metafora che è stata utilizzata con una certa efficacia per descrivere la sua azione nell’ultimo quindicennio della sua vita; e si percepiscono, pure, i sentimenti di affetto e solidarietà verso il “vecchio leone” dell’avanguardia, che avevano sostenuto una solida amicizia e una stima profonda:

Un concerto così non poteva essere diretto che da Daniele Paris, un pioniere della Nuova Musica in Italia, e a lui, come al Cincinnato, di cui parlano Byron e Schönberg nell’*Ode a Napoleone*, Santa Cecilia si è rivolta. Paris ha dato convinzione e sicurezza al clima della serata gagliardamente assecondato soprattutto dal pianista Giuseppe Scotese (“Kammermusik” op. 36, n. 1) [...].<sup>72</sup>

Peraltro, un’osservatrice attenta rilevò una ulteriore occorrenza, davvero singolare:

Il progetto di ascolto “Roma Novecento Musica”, al quale hanno aderito un po’ tutti, interpreti e istituzioni, era di turno venerdì scorso all’Auditorio di via della Conciliazione. C’era un solo neo in tutta la serata, la scritta segnata sotto i titoli del programma. L’ho letta e riletta, con un po’ d’imbarazzo: “prima esecuzione nei concerti dell’Accademia di S. Cecilia”. Uno Stravinsky, *Dumbarton Oaks*, e due Hindemith, *Kammermusik 1 e 2*, erano dunque nuovi a distanza di alcuni decenni dalla nascita. Il che significa che tre partiture su quattro – tre pilastri della cultura contemporanea – erano rimasti nel dimenticatoio. [...] Il pubblico era quello di tutte le istituzioni di concerto messe insieme. Molti giovani. Una bella politica musicale coronata dal più vivo successo.<sup>73</sup>

71. *Nel concerto diretto da Paris all’Auditorio. Dal classico Stravinsky allo squadrato Hindemith*, a firma E. M., in “Avanti!”, 22 novembre 1982.

72. VALENTE 1982.

73. TANNENBAUM 1982.

Curiosamente, in quello che sarebbe stato uno degli ultimi suoi concerti presso istituzioni musicali prestigiose, Paris si trova a sostenere ancora una volta – pur con gesto distaccato e in un’aura malinconica – un ruolo che tante volte aveva interpretato sul podio degli enti più diversi, con successo e grande impegno, vale a dire la “mediazione” e il transito di musiche centrali nella cultura occidentale verso gli ambiti ristretti del mondo musicale italiano (in questo caso rappresentato dalla programmazione offerta dall’Accademia di Santa Cecilia), e verso un pubblico di giovani, ansiosi di conoscere: ma, stavolta, non come pioniere e dissodatore, bensì nei panni del testimone, assai più comodi e confortevoli, e ben resistenti, ormai, all’euforia, all’entusiasmo e alla sensibilità visionaria dei decenni trascorsi.

#### 8. 15. *Tracce di un impegno politico*

Nel corso della sua attività direttoriale Paris si è spesso trovato al centro di importanti “battaglie culturali”, in cui ha esercitato una forte leadership, sia sul terreno concreto del “fare”, a lui più congeniale, sia sul piano della riflessione critica e della scrittura. Tuttavia, ebbe anche non poche occasioni di impegnarsi più direttamente nel confronto politico, con posizioni esplicite, assunte pubblicamente con i modi in uso (dichiarazioni e appelli, interventi sulla stampa, allestimento di spettacoli a sostegno di cause specifiche). Segnalò una breve rassegna delle occasioni più rilevanti, in questa prospettiva.

Nel 1963 Paris è tra i firmatari di un telegramma inviato all’On.le Amintore Fanfani – allora Presidente del Consiglio dei Ministri, alla guida del suo quarto governo – per protestare contro la fucilazione di Julián Grimau, eseguita il 20 aprile 1963, nel cortile della prigione di Carabanchel, a Madrid.<sup>74</sup> La truce esecuzione di Grimau scatenò un’ondata di proteste in tutta Europa e causò la prima vistosa incrinatura nella sicurezza, interna ed esterna, del regime franchista. Il testo dell’appello assunse toni molto decisi e severi nei confronti della dittatura spagnola:

74. Julián Grimau García (Madrid 1911), membro della Gioventù socialista e del Partito comunista spagnolo, aveva combattuto contro l’insurrezione franchista durante la Guerra di Spagna; nel 1939 era riparato in Francia, per rientrare nella Spagna franchista venti anni dopo, alla guida dell’azione politica comunista clandestina. L’8 novembre 1962 fu arrestato su un autobus a Madrid; condotto alla Direzione Generale di Sicurezza, fu picchiato a sangue e lanciato da una finestra per simulare il suicidio: sopravvisse e fu trasferito all’Ospedale Penitenziario di Yserías; processato il 18 aprile 1963 da un Tribunale militare per rispondere di presunti delitti commessi venticinque anni prima, fu condannato a morte e fucilato due giorni dopo.

Musicisti partecipanti e presenti al XXVI Festival Internazionale di musica contemporanea insorgono contro l'assassinio di Julian Grimau. Chiedono che il governo italiano condanni decisamente la barbarie fascista in Spagna. Memori della solidarietà del popolo e del governo repubblicano spagnoli con l'antifascismo italiano, chiedono concrete iniziative da parte del governo italiano per contribuire a eliminare la sopravvivenza della sanguinaria oppressione fascista in Spagna.<sup>75</sup>

Come si vede, i firmatari si definiscono "musicisti", senza distinzione tra sotto-categorie professionali, forse anche per necessità di sintesi "telegrafica": tuttavia, contribuiscono a confermare così, anche sul piano delle aspirazioni politiche generali, certe precoci e impegnative testimonianze di "soggettività" e capacità progettuali "di area", che si andavano progressivamente diffondendo presso gli specialisti della musica, dapprima tra i compositori e alcuni interpreti, quindi anche all'interno di fasce assai più estese di esecutori. I firmatari dell'appello – composto e diffuso a Venezia durante il XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea che si tenne negli stessi giorni (10-25 aprile 1963) – furono piuttosto numerosi e diversi per collocazione: critici, musicologi, compositori, organizzatori, direttori e strumentisti; oltre quello di Daniele Paris, ricorrono, tra gli altri, i nomi di Franco Abbiati, Alberto Basso, Aldo Clementi, Severino Gazzelloni, Bruno Maderna, Mario Messinis, Massimo Mila, Luigi Nono, Guido Pannain, Carlo Pestalozza, Luigi Pestalozza, Luigi Rognoni, Piero Santi, Roman Vlad.

Successivamente, all'inizio del 1968, ma ancora lontano dallo "scandalo" autunnale della Filarmonica romana, Paris è chiamato a dirigere un concerto di solidarietà alla Resistenza greca contro il "regime dei colonnelli":

Brani di musica sinfonica di Mikis Theodorakis saranno eseguiti per la prima volta a Roma, questa sera [30 gennaio 1968] alle ore 21 al Teatro Eliseo, nel corso di un grande spettacolo organizzato dall'Associazione degli ex-deportati politici nei campi nazisti e dal Comitato per i soccorsi civili e umanitari al popolo greco. L'orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, diretta dal maestro Daniele Paris, eseguirà *Immagini di Antigone* ed *Edipo Tiranno*. Lo spettacolo, che ha per filo conduttore una ricostruzione della storia greca attraverso le musiche e i canti espressi dal popolo ellenico nel corso della sua secolare lotta per l'indipendenza, la libertà e la democrazia, è curato da Paolo Castagnino Saetta: ad esso prenderanno parte Arnoldo Foà, Carlo D'Angelo, Amelia Zerbetto e Lisa Gastoni.<sup>76</sup>

Lo spettacolo, intitolato "In Grecia la tirannide", fu effettivamente tenuto ma non vi partecipò l'Orchestra di Santa Cecilia, né Paris poté eseguire le pre-

75. *Telegramma a Fanfani di musicisti e critici*, notizia senza firma, in "l'Unità", 22 aprile 1963.  
76. *Martedì a Roma. Canti della libertà del popolo greco*, senza firma, in "l'Unità", 28 gennaio 1968.

viste musicali di Theodorakis; ancora una volta, Paris, forse al di là delle sue stesse intenzioni, si trova al centro di un episodio che assume tratti clamorosi:

Doveva esserci l'orchestra di Santa Cecilia ad eseguire alcune tra le più belle partiture di Mikis Theodorakis, ma la direzione dell'Accademia ha creduto di trovare delle ragioni valide per non far intervenire il complesso. Il maestro Daniele Paris, che avrebbe dovuto dirigerlo, ha voluto confermare con la sua presenza la serietà e la sincerità del suo impegno. Il pubblico lo ha accolto con un grande applauso e la serata ha preso – da questo inaspettato provvedimento – l'avvio con maggior calore e partecipazione.<sup>77</sup>

Fortunatamente, tuttavia, il programma previsto a Roma, e non eseguito a causa del tardivo ripensamento messo in atto dalla direzione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, era già stato proposto a Firenze, qualche mese prima con l'Orchestra del "Maggio Musicale": l'ente fiorentino si dimostrò assai meno sensibile alle necessità di una cautela "istituzionale" che si trasformava in complicità con un regime sanguinario, "incistatosi" nella "culla della democrazia". Anche in quel caso la direzione fu affidata a Paris, come annunciato dalla stampa locale:

Il 18 novembre si svolgerà a Firenze una manifestazione politica promossa da vari partiti, fra cui il PSU [Partito socialista unificato, esito della effimera unificazione tra PSI e PSDI, avvenuta tra 1966 e 1968], contro il fascismo greco e di solidarietà con le vittime e i perseguitati dal regime dei colonnelli. Per l'occasione il maestro Daniele Paris, noto per la sua attività artistica a favore della diffusione dell'arte contemporanea, dirigerà al teatro Comunale un concerto di musiche del compositore Mikis [sic] Theodorakis, che è stato gettato in prigione dal colonnello Patakos per le sue idee democratiche. Le musiche in programma sono: *Edipo tiranno*, la *Suite n. 2* e le *Immagini di Antigone*.<sup>78</sup>

Delle conseguenze culturali, sindacali e politiche, scaturite dallo "scandalo" dei *Tre misteri* alla Filarmonica romana, e del ruolo assunto nella vicenda da Paris, s'è già detto. Nello stesso periodo, e identico clima, si avviò pure una riflessione su come fosse possibile rinnovare le strutture e le istituzioni della musica, nel Paese. La disavventura di Paris e compagni, recentissima, e ancora "calda", fu al centro di non poche riflessioni nel corso di un importante convegno promosso nel dicembre 1968, ancora a Firenze, in risposta a un malessere largamente circolante all'interno degli enti e puntualmente registrato dai cronisti:

77. *Commosa solidarietà con la Grecia all'Eliseo. "Il mio grido è Resistenza"*, a firma l. s., in "l'Unità", 31 gennaio 1968.  
78. *Diretto da Paris. Concerto a Firenze di musiche di Theodorakis [sic]*, notizia senza firma, in "Avanti!", 3 novembre 1967.

L'appello che da Venezia lanciarono musicisti e critici, ivi convenuti per il festival di musica contemporanea, ha trovato sensibile accoglienza nell'amministrazione provinciale di Firenze. La quale [...] ha radunato nella propria sede fiorentina una parte rappresentativa dell'ambiente musicale italiano. [...] Su "Strutture e istituzioni musicali in Italia", dopo le prolusioni di Luigi Pestalozza e Duilio Courir – estensori dei documenti veneziani – si è avuto un largo dibattito che ha veduto nelle due tornate assembleari, importanti interventi di critici, musicisti, e sindacalisti. [...] Gli ultimi episodi prodottisi nel mondo musicale hanno contribuito a una ancora più decisa messa in discussione dell'improduttivo isolamento delle strutture musicali del Paese [...]. Basti pensare al documento dell'orchestra radiofonica di Torino, alle agitazioni romane e milanesi delle masse del teatro dell'Opera e della Scala.<sup>79</sup>

Nel recensire il convegno fiorentino, un osservatore richiamò direttamente la recente "disavventura" di Paris alla Filarmonica, considerata paradigmatica, evidentemente, di processi decisionali e assetti produttivi che si riteneva necessario modificare profondamente:

Situazioni ancor più gravi rivela la recente polemica tra l'Accademia Filarmonica Romana e il direttore d'orchestra Daniele Paris, per un episodio di intolleranza sul quale non torneremo, dandolo per noto. [...] ai vertici delle cariche, quelle che fanno il bello e il brutto nelle massime istituzioni, dei programmi, delle scelte, ecc. ecc., stanno pochissimi nomi, si possono contare sulle dita di una mano. Guai a quel compositore o musicista che dispiaccia a uno di loro! È la morte musicale: immediatamente si chiudono le porte della RAI, degli enti lirici, della Scala, delle istituzioni di concerti, maggiori e minori: chi oserebbe dispiacere a un potente?<sup>80</sup>

In effetti, la "recente polemica" di cui il cronista scriveva – e non so se le sue considerazioni conclusive nascondessero, sotto traccia, un riferimento proprio al destino di Paris – non fu priva di conseguenze sulle prospettive professionali del nostro direttore d'orchestra: nei mesi e nei due o tre anni successivi all'episodio, Paris si trovò a subire – o almeno questa fu la sua convinta percezione – una sorta di progressiva emarginazione dagli enti e istituzioni maggiori, con difficoltà crescenti ad assumere scritture e responsabilità direttoriali. Inoltre, la progressiva dissoluzione dello scenario che aveva caratterizzato la cosiddetta "avanguardia" privò Paris di un'area di riferimento – culturale, sociale e politica – sicura e stabile, che lo aveva ampiamente sostenuto per almeno quindici anni, con i riconoscimenti e il successo di cui s'è detto.

Su un piano più generale, i rivolgimenti politici che stavano rovesciando i consueti assetti di potere, in Europa e nel mondo occidentale, fecero emergere nuovi soggetti, impetuosamente impegnati nella costruzione di scenari politici

79. ZANETTI 1968.

80. DALLAMANO 1968/c.

e culturali alternativi alle procedure del passato, soprattutto nei criteri di ideazione e modi della partecipazione, rimettendo in movimento le sorti individuali e dei gruppi politico-culturali che si era andati costruendo, con fatica, nel corso dei decenni precedenti. Molti protagonisti delle pratiche e scritture musicali finora esaminate si trovarono, perciò, di fronte a una situazione del tutto inattesa che condusse alla ricerca di nuove dislocazioni e al dissolversi di vecchie amicizie, prossimità e solidarietà.<sup>81</sup> L'esplosione della "soggettività", intesa come un valore e come un diritto, determinò la costituzione di nuove istanze associative, ma anche, nella storia personale di alcuni protagonisti, l'opportunità di tentare percorsi individuali, anch'essi sorprendenti, inattesi e inauditi.<sup>82</sup>

È proprio nel convergere di queste motivazioni che Daniele Paris, all'inizio degli anni Settanta, si trova al centro – ancora protagonista, dunque – di operazioni e processi che non aveva mai avuto modo di sperimentare: molte amicizie e relazioni personali che aveva costruito si sarebbero rivelate utilissime negli scenari che si andavano delineando; così fu, anche, per certe reti di carattere politico-culturale, che si mostreranno assai efficaci nell'assecondare e favorire i nuovi impegni che il nostro direttore stava per costruire e assumere.

81. Per intendere come allora fosse possibile assumere posizioni nuove, inattese, e fortemente radicali, e come ne potessero derivare separazioni laceranti, cito la vicenda che, proprio a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, oppose Cornelius Cardew a Karlheinz Stockhausen, di cui il primo era stato assistente ed eccellente interprete delle musiche per pianoforte: entrambi presenti a Palermo e ripetutamente attivi in Italia (Cardew era stato allievo di Petrassi), nonché amici e sodali di Paris nell'opera di rinnovamento della cultura musicale italiana ed europea, in seguito ai rivolgimenti sociali e politici dell'epoca si trovarono su fronti opposti, con esiti drammatici; Cardew pubblicò un pamphlet in cui accusava Stockhausen di essersi posto "al servizio dell'imperialismo", delle politiche più retrive e ostili all'uguaglianza sociale e agli interessi delle masse, e abbandonò le pratiche e scritture dell'avanguardia per riscoprire assetti neo-tonali, ritenuti più efficaci per diffondere, attraverso la musica, i contenuti politici rivoluzionari di cui Cardew divenne promotore. Il volume ebbe un certo successo e fu anche tradotto e pubblicato in Italia (Cardew 1976). Cornelius Cardew morì praticamente in miseria; pur dimenticato dagli ambienti accademici, fu tra i pionieri dell'improvvisazione di tradizione colta europea ed è ancora tenacemente presente nelle istanze più radicali di oggi, anche presso pubblici che non hanno avuto alcun contatto con le avanguardie musicali di matrice colta.

82. Molti osservatori rilevano come, soprattutto in Italia, l'onda del Sessantotto/Sessantuno si sia mantenuta lunga, per quasi dieci anni, nella costruzione continua di nuove esperienze associative. Anche la percezione della soggettività come diritto e valore è rimasta attiva, un fiume sotterraneo pronto a riemergere: ricorre, oggi, nelle più recenti esperienze di contestazione nei confronti del cosiddetto "G8", la riunione periodica dei "Grandi della Terra", cui si oppone la necessità di "ripartire dai popoli" per trovare nuove speranze al futuro del pianeta.

A cavallo dei decenni Sessanta e Settanta, Daniele Paris comincia a maturare una sorta di distacco progressivo verso l'ambiente culturale e professionale della cosiddetta "avanguardia". Le motivazioni sono diverse. La disavventura della Filarmonica romana dell'ottobre 1968 deve avere influito non poco sulle sue attese professionali: come s'è già detto, a partire da quella occasione cominciò a sentirsi emarginato rispetto alle scelte operate dalle grandi istituzioni, fino a percepire una sorta di "ostracismo" messo in atto nei suoi confronti. Inoltre, tutte le procedure legate alla cosiddetta "avanguardia" dei due decenni precedenti, proprio in quegli anni mostravano segni palesi di stanchezza e subivano un assalto frontale da parte di gruppi crescenti di contestatori che reclamavano una fruizione assai più ampia, non limitata alle élite culturali, pur orientate in una prospettiva di profondo svecchiamento degli assetti culturali consueti. Questa condizione appariva, ormai, insufficiente; non si trattava più di affiancare e associare una nuova produzione, recente, ai monumenti della tradizione musicale occidentale, ma di estendere la partecipazione, sia ai testi di quella tradizione che agli esiti delle istanze creative radicali, verso fasce assai più ampie di fruitori, fino ad allora esclusi: si reclamava, a gran voce, che i "saperi" e le pratiche della musica fossero accessibili anche a coloro che ne erano rimasti estranei, fino ad allora, per motivi di censo e di classe e, d'altra parte, si cominciava a ritenere indispensabile che le iniziative musicali più importanti non rimanessero limitate alle istituzioni più prestigiose e alle grandi aree urbane, ma, invece, penetrassero diffusamente anche nelle aree periferiche del Paese.

Daniele Paris aveva già sperimentato severamente le sue capacità di organizzatore culturale, in situazioni certamente non facili e niente affatto ordinarie, a Palermo nelle *Settimane*, come a Roma per *Nuova Consonanza*. Proprio nel dibattito che accompagnava le iniziative del sodalizio romano aveva cominciato a valutare favorevolmente l'opportunità di uscire dall'area metropoli-

tana per realizzare alcune iniziative decentrate,<sup>1</sup> ma non ne erano venuti risultati rilevanti.

L'occasione propizia per alimentare questa aspirazione si profila alla fine degli anni Sessanta, ma non più nella capitale, con NC, bensì in provincia, nella sua città, Frosinone: ed è proprio in questa prospettiva che comincia a maturare la metafora citata: si fa strada una nuova figura, una sorta di "Cincinnati" della musica che, dopo aver contribuito in maniera determinante a sconfiggere quanti si opponevano allo sviluppo della "nuova musica", decide improvvisamente e inopinatamente di abbandonare tutti gli scenari della professione fino ad allora frequentati, per ritirarsi a coltivare il suo "orticello", al riparo dai furori e le trasformazioni che pur hanno connotato la cultura musicale dopo il suo "ritiro".<sup>2</sup>

In effetti, i testimoni, e anche i cronisti, raccontano questa vicenda proprio nei termini di un ritorno "mitico", di una sorta di "nostos" contemporaneo, con l'eroe – il direttore d'orchestra, l'interprete che si era caricato di onori e fama, in Europa, nella sua ventennale battaglia per l'affermazione della "nuova musica" – che decide di rientrare a casa, per dedicare alla sua città natale le competenze sperimentate nello scenario musicale del mondo.<sup>3</sup> Per il nostro direttore, evidentemente, il "ritorno" costituiva anche l'occasione per "leccarsi le ferite" – conseguenti ai contrasti e conflitti di cui era stato ed era ancora protagonista – e recuperare le energie in uno scenario "amichevole", in cui fosse possibile agire senza eccessivi contrasti. Il "ritorno" avrebbe anche segnato l'avvio di esperienze professionali e umane mai sperimentate, secondo un *habitus* ricorrente nella sua vicenda umana e professionale: il comportamento del pioniere, di chi costruisce nuove opportunità e apre piste inesplorate.

1. Nella riflessione esercitata in NC l'idea del decentramento emerge in maniera significativa soltanto agli inizi degli anni Settanta. Tuttavia, a tale proposito, Daniela Tortora puntualizza: "È bene precisare che la proposta di avviare una qualche forma di attività decentrata era stata avanzata già da Macchi e Paris, nel corso del triennio della presidenza Consoli [1966-1968], e fortemente osteggiata da Evangelisti" (TORTORA 1990, p. 65, n. 3).
2. A questa sorta di vulgata sembra indulgere anche Daniela Tortora che rimpiange un così precoce abbandono delle scene: "[...] L'impegno direttoriale nel campo della musica contemporanea è andato purtroppo via via declinando nel corso degli anni, sostituito da quello più urgente di carattere didattico (alla guida del Conservatorio della sua città e della classe di direzione d'orchestra del medesimo istituto): una parabola artistica stranamente somigliante a quella del suo fraterno amico e collega Franco Evangelisti" (TORTORA 1994, p. 132). Similmente si è espresso Erasmo Valente, in più di una occasione, proprio avvalendosi della analogia con Cincinnati.
3. A questo proposito, cfr. la testimonianza fornita da Serena Facci, in questo volume: *Daniela, Alberto e il progetto AMOF*.

In effetti, come s'è già detto, alcuni ambienti cittadini non avevano mai smesso di seguire le vicende del direttore, nei suoi itinerari professionali: alcuni suoi amici, coetanei e anche più giovani, gli erano stati sempre vicini e avevano costituito un legame permanente con la città; i suoi successi professionali avevano prodotto la formazione di piccoli gruppi di affezionati estimatori, molto mobili e solidali. Inoltre, con il suo "ritorno" Paris trovò nuovo ascolto e un interesse assai favorevole presso alcuni gruppi sociali e professionali che furono determinanti nella creazione di un *humus* fertile, una solidarietà locale verso programmi che potevano sembrare ambiziosi e fuori misura.

Molto appassionato di arti visive – e questo può essere un altro probabile retaggio del magistero di Goffredo Petrassi, grande estimatore ed esperto collezionista di pittura –, Paris suscitò subito una forte attrazione presso i pittori e gli artisti visivi frusinati, che conoscevano bene la sua prossimità con Gastone Novelli, Achille Perilli e altri pittori romani: si trattava di un ambiente molto vivace e intraprendente, che subiva fortemente il fascino di grandi personalità locali, protagoniste nell'arte contemporanea (dai fratelli Bragaglia a Domenico Purificato); diversamente da questi grandi artisti, migranti nel mondo, molti pittori e scultori frusinati, pur avendo una solida formazione e notevoli aperture culturali, maturate nelle scuole d'arte romane, erano rimasti nella piccola città di nascita, con una forte ansia di radicamento; alcuni di loro, inoltre, erano allora docenti presso il liceo artistico cittadino, una scuola molto "libertaria", con una didattica piuttosto avanzata e sperimentale, precocemente presente nelle vicende del movimento studentesco e guardata con qualche imbarazzo e sospetto dall'opinione cittadina "benpensante", largamente prevalente; tra questi artisti – particolarmente incisivi nella cultura della città, alcuni forniti di una certa competenza musicale, come esecutori e ascoltatori (soprattutto di jazz) –, segnalò Adolfo Loreti, che del liceo artistico locale è stato a lungo preside, Fernando Rea, Lamberto Bracaglia, Mario Palma, Emanuele Florida, Federico Gismondi, Italo Scelza; peraltro, non pochi di questi pittori e artisti visuali – che svolsero anche una interessante azione collettiva, organizzata nel cosiddetto "Gruppo 5" – avevano e hanno avuto in seguito significative affermazioni professionali in ambito nazionale e internazionale: insomma, si trattava di un nucleo di artisti e intellettuali che, pur vivendo ed essendo attivi in un'area periferica, non erano estranei alla circolazione delle idee più avanzate in campo artistico, non provavano alcuna subalternità nei confronti dei grandi maestri e non vivevano affatto in una condizione di marginalità provinciale: negli stessi anni, insieme con Paris, si sarebbero battuti apertamente e con successo per realizzare, nella piccola città di residenza, l'apertura di due

scuole assai importanti come l'Accademia di belle arti e il Conservatorio di musica.

Dopo oltre venti anni, Paris era ancora abbastanza popolare negli ambienti artigiani della città, soprattutto nel suo rione di nascita, presso i quali si conservava ancora una certa pratica musicale, all'interno della banda municipale e in esperienze più ristrette di strumentalismo "popolaresco", unite a un certo interesse per l'opera in musica.

Paris, inoltre, aveva acquisito una forte credibilità presso i gruppi politici e sindacali della sinistra locale, per il suo costante impegno verso politiche culturali innovative e le recenti vicende che lo avevano visto clamorosamente protagonista.

Infine, il suo "ritorno" fu salutato con ampio interesse anche presso i gruppi dominanti della città, ambienti di professionisti, commercianti e imprenditori che reclamavano, anche loro, una sociabilità più prestigiosa e soddisfacente, vissuta nella città di residenza, e non più presso le istituzioni teatrali e musicali della vicina capitale o napoletane.

Le opinioni maturate presso tutti i ceti e ambienti sociali indicati, infine, risultavano concordi nel riconoscere a Paris una supremazia assoluta e indiscussa, e nel delegare proprio a lui qualsiasi scelta organizzativa e culturale, su che fare e come fare nelle cose della musica.

Peraltro, alla fine degli anni Sessanta, la città appariva affannosamente in ritardo nei confronti di un modello di fruizione musicale consapevole e matura: la partecipazione a concerti di musica colta (sinfonica, da camera e operistica) costituiva una esperienza rara; inoltre, alcune pratiche diffuse in anni pre-bellici si erano ormai interrotte: tra queste, ricordo gli spettacoli di varietà allestiti presso il Teatro Isabella, i veglioni per i balli di Carnevale, gli spettacoli di compagnie filo-drammatiche; le stesse vicende del cosiddetto "Carro di Tespi", pur riprese dall'ENAL dopo la guerra per diffondere ancora in località periferiche l'allestimento di spettacoli teatrali e musicali, si interruppero alla metà degli anni Cinquanta: proprio al 1955 risale una installazione frusinate, dislocata presso il Campo sportivo; né l'intrattenimento domestico – le attività familiari della *Haus musik* borghese – pareva più sufficiente a soddisfare la domanda proveniente dai ceti abbienti. D'altra parte, anche le tradizioni musicali di matrice folklorica, esuberanti nella piccola città pre-industriale e nel suo esteso territorio rurale, si andavano essiccando con l'abbandono delle attività agricole e l'arrivo massiccio di famiglie di tecnici, impiegati, imprenditori e in-segnanti provenienti da altre regioni.

Ritornato nella sua città natale, dunque, Paris sembra suscitare una solidarietà unanime, presso tutti gli ambienti e ceti sociali, politici e culturali. A suo

favore giocò anche la possibilità di avvalersi delle provvidenze mobilitate pochi mesi prima con la famosa "legge 800": promulgato nel 1967, questo dispositivo, oltre a disciplinare l'attività dei grandi enti lirici, per la prima volta destinava stabilmente alcune risorse dello stato alla realizzazione di attività musicali e di spettacolo promosse dall'associazionismo culturale, in ambito locale, vitalizzando una rete di attese e di competenze che aspettava soltanto un segnale autorevole, e le risorse necessarie, per esplicarsi in maniera prodigiosa: oltre poche grandi istituzioni musicali di aree urbane storiche, molte società di concerti nacquero, e sono ancora attive, proprio in forza di quelle norme, successivamente riviste e profondamente modificate.

La preparazione del "ritorno" di Paris fu molto elaborata, e condotta in piena coerenza con le procedure di confronto, riflessione e determinazione messe in atto all'epoca: all'inizio del marzo 1969, presso locali dell'Ente provinciale per il turismo di Frosinone, si tenne in città una prima assemblea pubblica, cui parteciparono soprattutto personalità provenienti dalle organizzazioni della sinistra politica e culturale: "Società operaia di mutuo soccorso", "Alleanza contadini", "Unione donne italiane", Movimento studentesco, ARCI, AGIRC, "Circolo Labriola", "Teatro Club". Paris propose a questa nutrita assemblea le motivazioni che legittimavano la diffusione della musica e della cultura presso le classi lavoratrici e gli studenti della provincia, in opposizione a un sapere inteso come esclusivo bene di classe, indicando, tra gli obiettivi da perseguire, l'istituzione di nuovi organismi per l'insegnamento, la produzione e diffusione della musica.<sup>4</sup> L'avvio di questo processo suscitò subito un forte interesse anche in ambito regionale:

Una nuova e democratica iniziativa, intesa allo sviluppo della cultura musicale, si sta avviando a Frosinone. Essa discende anche da quell'intreccio di fermenti culturali verificatosi a Roma qualche tempo fa, a seguito di quell'azione contestativa delle strutture musicali italiane, scadute in una burocratica *routine*, che ebbe quale protagonista il maestro Daniele Paris. [...] non possiamo non salutare con simpatia e con solidarietà, una iniziativa che vuole affermare non soltanto l'autonomia dai burocrati della musica, ma proprio la possibilità di nuove forme di gestione dell'attività culturale e musicale. Perciò, l'iniziativa frusinate, travalicando l'ambito della provincia, può dispiegarsi come atteggiamento nuovo ed esemplare per tutto il Paese.<sup>5</sup>

4. Traggio la notizia e cito le informazioni relative da *Fra i lavoratori e gli studenti di Frosinone. Iniziativa per la diffusione della cultura musicale*, senza firma, in "Avanti!", 11 marzo 1969.

5. VALENTE 1969/b.

Pochi mesi dopo, il processo costitutivo arriva a compimento e viene accolto come una testimonianza di forte vitalità delle periferie, che si avviano verso una progressiva emancipazione dai centri culturali dominanti:

Come si è accennato, un certo fervore musicale si avverte anche fuori dei grandi centri. Intorno a Firenze, che è alle prese con un "Maggio" difficile, prosperano, senza sobbalzi, parecchie iniziative. Nella città di Prato è in corso la *IV Sagra musicale* [...]. A Lucca, prosegue, intanto la *VIII Sagra musicale*: undici concerti di musica sacra, antica e moderna. [...] A Pisa si è avviata la *Primavera musicale 1969* [...] Il Lazio va più a rilento ma si è costituita in questi giorni, a Frosinone, l'*Associazione musicale operaia frusinate*, che potrà e dovrà svolgere un ruolo di primo piano nella diffusione della musica nell'ambito regionale.<sup>6</sup>

Una nuova sfida è cominciata, dunque. Con i suoi amici e collaboratori Paris costituisce una nuova società di concerti, in una città che non ne aveva mai avuta alcuna, ma non sceglie una denominazione consueta; tutte le associazioni concertistiche nate in località di provincia, tra i Sessanta e i primi Settanta, furono denominate con due formule diverse, ma piuttosto generiche: "Società dei concerti", con dedica a una personalità (di solito un musicista locale o una persona distintasi nella promozione di attività culturali); oppure, "Amici della musica" con indicazione della località di insediamento. Paris, invece, sceglie una denominazione che risulta unica nello scenario italiano, per la designazione di associazioni dedite all'allestimento di concerti e manifestazioni musicali: *Associazione musicale operaia frusinate* (AMOF). Ancora un gesto inatteso, dunque, per una denominazione del tutto inaudita. La qualificazione "operaia" – almeno in Italia e per allora – attribuita a una società di concerti sembra assai singolare. Non risulta, infatti, che all'epoca – ancor prima che si diffondessero numerose associazioni e organismi giovanili e studenteschi,<sup>7</sup> ispirati all'esperienza del movimento operaio – siano esistiti altri organismi associativi con finalità culturali o musicali che si fregiassero di una così inconsueta denominazione. Le motivazioni possono essere cercate nella militanza politica di alcuni soci fondatori, nella aspirazione a costituire un nuovo pubblico per la musica, oppure – soprattutto nell'opinione personale di Paris – nella determinazione di assumere a modello, simbolicamente, esperienze vissute in area austro-tedesca da alcuni dei compositori più autorevoli<sup>8</sup>

6. VALENTE 1969/c.

7. Tale non era certamente l'AMOF, fondata e diretta da personalità aliene da qualsiasi vena giovanilistica.

8. Lo stesso Schönberg – evidentemente in un altro contesto e, soprattutto, in presenza di ben altre tradizioni associative musicali – diresse in alcuni sobborghi dell'area viennese, prima del suo trasferimento a Berlino nel 1901, un'Unione corale di Metallurgici e la co-

nell'immaginario dello stesso Paris; oppure, semplicemente, in una scelta "libertaria" e ribelle, soprattutto in un'area connotata dal prevalere assoluto di un orientamento politico di impronta cattolica, nonché da comportamenti sociali e valori culturali fortemente conservatori.<sup>9</sup>

L'atto costitutivo fu redatto il 29 aprile 1969, davanti al notaio Domenico Seraschi, in Frosinone.<sup>10</sup> Gli scopi dell'AMOF furono ampiamente riportati dalla stampa regionale, a testimonianza del forte interesse che la singolare esperienza associativa frusinate suscitava, in un ambito che andava ben oltre lo stretto territorio cittadino:

[...] Ci sembra quindi particolarmente significativa la costituzione avvenuta in questi giorni a Frosinone dell'Associazione musicale operaia, con lo scopo di organizzare concerti e spettacoli musicali, siano essi anche corali e ballettistici, e dare la possibilità proprio a quelle persone che sono ai margini della cittadella dell'arte di avvicinarsi alla musica sinfonica e da camera, sia antica che moderna, in esecuzioni di buon livello. L'Associazione ha il carattere di consorzio senza fini speculative, perché è sostenuta da vari organismi popolari come i sindacati provinciali della CGIL, della UIL e della CISL e dell'Alleanza contadini, nonché dai Consigli comunale e Provinciale, dall'Ente per il turismo e da gruppi di artisti e di esponenti locali della vita economica e industriale. [...] Certamente i compiti e le responsabilità di questo consorzio sono tutt'altro che facili e privi di difficoltà, anche se il comitato direttivo [...] è animato da buona volontà e si è messo già al lavoro [...] ma chi finanzia questa iniziativa? È lo stesso presidente del consorzio, il compagno socialista Facci, un medico molto stimato e direttore del Centro profilattico e di igiene di Frosinone che ci risponde: "Ognuno dei consorziati si è impegnato a sottoscrivere annualmente e in varia misura una piccola aliquota a favore di questa iniziativa, alla quale contribuiranno in modo più cospicuo sia l'Amministrazione provinciale che l'Ente per il turismo che tra l'altro hanno come finalità la diffusione e il potenziamento della vita artistica e culturale nella zona di loro competenza. È chiaro che all'inizio noi vogliamo dimostrare di saper fare musica con le nostre forze e solo in un secondo tempo ci rivolgeremo allo Stato e alle istanze che assegnano e decidono i contributi in questo settore, per poter programmare e organizzare meglio il nostro lavoro e renderlo più capillare e incisivo".<sup>11</sup>

rale operaia "Freisinn", senza con questo partecipare attivamente al movimento operaio viennese e tedesco, come, al contrario, fece con più profonda convinzione il suo allievo Hanns Eisler.

9. Sulla percezione di questa insolita denominazione, presso gli ambienti borghesi e conservatori della città, cfr. la testimonianza proposta da Serena Facci, in questo volume: *Daniele, Alberto e il progetto AMOF*.
10. "Presenti all'atto di fondazione: Daniele Paris, Alberto Facci, Amleto Paris, Daniele Maione, Mario Cesari, Angelo Menichini, Gustavo Grande, Angelo Compagnoni, Giuseppe Calenda, Antonio Iadanza, Angela Paniccia in Pietrobono, Rachelina Aiello in Marzi, Alfredo Pallone, Mario Brighindi, Viviano Di Sora, Ennio Freschini, Giovanni Varrasi, Giancarlo Riccardi, Mario Marchetti e Antonio Martini" (FACCI 2003).
11. MELCHIORRE 1969/a.

Oltre le numerose organizzazioni citate – il cui sostegno fu sociale e politico, ambientale più che finanziario e organizzativo –, i soci fondatori erano prevalentemente artigiani, commercianti e professionisti, alcuni dei quali amici d'infanzia e di vecchia data di Paris, legati a lui da un rapporto di amicizia e, a tratti, di devozione; tra i soci fondatori e gli amici a lui più vicini in questa esperienza, segnalò: Edo Bayram, Mario Brighindi, Alberto Facci, Cesare Facci, Gustavo Grande, Daniele Maione, Francesco Notarcola, Dino Reali, Aurelio Sassano, Luciano Zeppieri. Paris stesso, naturalmente, fu nominato direttore artistico. Presidente fu il dottor Alberto Facci, fino al 1982, allorché l'insorgere di una grave malattia gli impedì di continuare a mantenere il suo impegno.

I mesi successivi alla costituzione furono spesi nel consolidamento delle relazioni politico-istituzionali e dell'assetto organizzativo, nonché nelle prime prove di programmazione:

Condividono l'iniziativa l'on. Schietroma, sottosegretario all'Industria, il senatore Minnoci, nonché il Presidente del Consorzio industriale della Valle del Sacco [...] Il Teatro dell'Opera di Roma, poi, ha già allo studio un'attività da svolgere nel Frusinate, d'intesa con la nuova associazione musicale. Sembra un miracolo. Come se il presidente dell'Associazione (Alberto Facci) e il vice presidente (Daniele Maione), il direttore artistico (Daniele Paris) e tutta la folla di simpatizzanti per l'iniziativa e di nostri compagni avesse trovato la bacchetta magica [...] Mettendo da parte i miracoli, qual è, dunque, il segreto di questa Associazione musicale operaia, qual è la molla che ha fatto scattare e tramutare in energia le buone intenzioni? Il segreto sta nel nome stesso dell'Associazione che è, appunto, *operaia* e quindi non è stata promossa dall'alto ma al contrario, è nata dall'esigenza di interessi culturali espressi dagli operai e dagli studenti. [...] Nel Frusinate lavorano migliaia di operai [...] e c'è una generazione di studenti particolarmente sveglia e attenta a quel che le succede intorno. Il nucleo studentesco più battagliero si addensa nel Liceo artistico di Frosinone (circa seicento allievi) che – come ha detto il pittore neo-figurativo Adolfo Loretì – è diventato un vero centro di quotidiano dibattito culturale. L'associazione musicale è dunque, diremmo, il naturale sbocco di un'ansia di conoscenza, sempre fermentante, particolarmente viva nella fabbrica e nella scuola. Non per nulla, l'art. 21 dello statuto della nuova Associazione stabilisce che l'attività musicale “è intesa a incoraggiare, favorire, e adempiere l'istanza di un genuino umanesimo, proveniente dalle classi lavoratrici e dalle giovani generazioni”.<sup>12</sup>

Anche altri osservatori salutarono con simpatia i progetti e obiettivi dell'AMOF, dei suoi dirigenti e sostenitori, sottolineando la condizione di *statu nascenti* in cui si trovavano ad agire:

12. VALENTE 1969/d.

Proprio perché tutto è agli inizi e nasce da zero, in un ambiente di fervida attesa [...] viene in primo piano il problema del rapporto tra cultura e società, tra musica e pubblico: per la nuova Associazione non si tratta di dare agli associati, al pubblico, una “qualunque” musica, cioè i cascami concertistici di un consumismo musicale divorato da una grande città come Roma. È un pubblico speciale che vorrà cercarsi una “sua” musica: un problema che farà tremare vene e polsi ai responsabili.<sup>13</sup>

In conseguenza delle intenzioni citate, alcuni soci dell'AMOF, a metà del mese di giugno 1969, furono invitati ad assistere a una replica dello spettacolo di balletto che Paris dirigeva presso il Teatro dell'Opera di Roma:

Vogliamo ricordare, infine, una iniziativa positiva e finora senza precedenti felicemente accolta dal direttore artistico dell'Opera, maestro Zafred. Sabato scorso, alla penultima replica dello spettacolo di balletti diretto da Daniele Paris ha partecipato in veste di invitati e ospiti un centinaio fra operai e studenti dell'Associazione musicale operaia frusinate, guidata dai suoi dirigenti e parlamentari della zona, il compagno Schietroma, sottosegretario all'Industria e Tullio Pietrobono. Lo stesso Paris, che è il direttore artistico dell'associazione, ha fatto gli onori di casa e ha voluto sottolineare l'importanza e il significato di questo avvenimento insolito che serve a stabilire un dialogo più aperto e proficuo tra il pubblico più popolare e il teatro musicale. Gli operai e gli studenti sono rimasti soddisfatti e incuriositi dallo spettacolo di danza a cui hanno assistito e siamo sicuri che quella serata non sarà cancellata troppo presto dalla loro memoria.<sup>14</sup>

In effetti, gli operai e studenti frusinati furono talmente contenti ed emozionati di partecipare – per la prima volta nella loro vita, probabilmente – a uno spettacolo all'Opera che pensarono bene di indossare il vestito della festa, che pareva tanto “abito da cerimonia”: come si ricorderà, quella fu la prima stagione “liberata” dell'Opera di Roma, ai cui spettacoli si poteva partecipare anche in vesti ordinarie, non essendo più d'obbligo l'abito da sera, nemmeno per le prime. Paris, che in quell'occasione indossò sul podio un abito più semplice, diverso dal “frac” di ordinanza, non si aspettava un consistente afflusso di concittadini vestiti come per le migliori occasioni, e sembra ne sia rimasto turbato e anche un po' deluso;<sup>15</sup> evidentemente, nell'attesa di Paris, i segni della solennità percepita, esibiti dagli associati all'AMOF, non rappresentavano la reazione più coerente verso le politiche di apertura e promozione presso le masse operaie e studentesche che lui e la direzione dell'Opera intendevano praticare.

Anche la stampa locale, più prudente e meno facile a entusiasmi di tipo politico,

13. DALLAMANO 1969/a.

14. Nel penultimo spettacolo di balletti. Operai e studenti ospiti dell'Opera, a firma Emme, in “Avanti!”, 20 giugno 1969.

15. Doris Andrews, comunicazione personale, 14 maggio 2009.



guardò con interesse e curiosità alle imprese dell'AMOF, nell'autunno, in prossimità delle prime, vere, manifestazioni musicali programmate:

La musica classica e quella operistica non hanno più un "loro" pubblico; i responsabili dell'Associazione Musicale Operaia sono convinti del contrario; dicono: "Il pubblico c'è. Occorre solo trovarlo e farselo amico, discepolo sulla base di quanto potremo e sapremo offrirgli." Loro la pensano così e su questa falsariga hanno intenzione di andare avanti. I primi risultati sono apprezzabili, nel frattempo. C'è la disponibilità di un auditorium – nel Palazzo dell'Edera, il grattacielo, a De Matthaëis – con 700 posti a sedere. Le adesioni vanno crescendo: i senatori Lisi, Schietroma, Minnocci, Compagnoni, Pietrobono, il Sindaco Dante Spaziani.<sup>16</sup>

L'auditorium citato, capace di 600 posti, è quello sito al piano terra del "Grattacielo" della Società "L'Edera", un palazzo di oltre venti piani che connota fortemente la *skyline* della città, nel territorio di pianura: sarà a lungo, per oltre venti anni, l'auditorium del Conservatorio di musica cittadino, l'aula del Corso di direzione d'orchestra tenuto da Paris, e la sede principale dei concerti AMOF;<sup>17</sup> De Matthaëis è il nome di un rione posto alle falde della collina su cui sorge la città antica: fino a prima della guerra era sede di una storica osteria (area di sosta, passo, cambio dei cavalli e, successivamente, rifornimento automobilistico), non molto lontana dall'antico Casale dei Conti De Matthaëis, oggi al centro della villa comunale.

Il concerto inaugurale delle attività dell'AMOF si tenne il 26 ottobre 1969, nel Teatro Nestor:<sup>18</sup> Paris diresse solisti, coro e orchestra della Filarmonica di Brno in *Ein deutsches Requiem* (un Requiem tedesco) di Brahms,<sup>19</sup> con esiti assai soddisfacenti, sia presso il nuovo pubblico frusinate che presso i critici, i quali sottolinearono come Paris avesse diretto "a memoria" la partitura brahm-

16. RENNA 1969/a.

17. Tutti i concerti citati di seguito, ove non diversamente indicato, si intendono eseguiti in questo auditorium.

18. Si tratta di un grosso spazio, adibito anche a proiezioni cinematografiche, compreso in un enorme palazzo realizzato da Nestore Evangelisti, imprenditore molto impegnato nella costruzione di grandi complessi edilizi in aree esterne alla città storica; è stato, a lungo, il teatro cittadino: recentemente, ne è stato inibito l'uso per lo spettacolo dal vivo, a causa di inadeguatezze concernenti la normativa sulla sicurezza.

19. Questa scelta può essere intesa come un'ulteriore manifestazione dell'indole irridente di Paris, e di certi suoi atteggiamenti di sfida, peraltro largamente registrati da tutti coloro che hanno avuto modo di lavorare con lui: inaugurare le attività dell'AMOF con un Requiem costituiva sicuramente un ben insolito modo per festeggiare una creatura neonata, quale la nuova associazione musicale, fosse pure il *Requiem tedesco* di Brahms, che andava nella direzione delle nuove preferenze musicali che lo stesso direttore stava maturando, e che si sarebbero consolidate negli anni successivi.

siana; il giorno successivo, la medesima orchestra di Brno propose un programma con Beethoven e autori cechi, nello stesso teatro:

Una serata di grazia per il debutto dell'Associazione musicale operaia frusinate, per la bravura dei complessi cecoslovacchi e per il vistoso successo personale di Daniele Paris, applaudito e festeggiato con quel calore che il pubblico riserva a chi proprio ne è degno. Bravo Paris! Egli, tra l'altro, giungeva a Frosinone, dopo un'altra brillantissima affermazione in Cecoslovacchia, dove ha recentemente diretto [...] – anch'essi a memoria – i monumentali *Gurrelieder* di Schoenberg, [...] Stasera, nello stesso "Teatro Nestor", l'orchestra di Brno, sotto la guida del direttore stabile, maestro Jiri Waldhaus, terrà per l'associazione frusinate un secondo concerto. Figurano in programma pagine di Beethoven (*Egmont*), Smetana (tre poemi sinfonici dal ciclo "La mia patria") e Dvorak (Sinfonia op. 95 "Dal nuovo mondo").<sup>20</sup>

La stampa locale salutò il debutto dell'AMOF, con vera emozione, soprattutto per la presenza sul podio del celebre concittadino. Nell'annunciare il concerto, il cronista è ben attento a marcare il gesto fondativo operato da Paris e a delineare l'aura mitica del ritorno (il "nostos") del Maestro, così come era percepita nella sua città di origine:

Si tratta del battesimo della giovane associazione, un battesimo impegnativo e quanto mai promettente in quanto l'équipe cecoslovacca offre agli appassionati locali anche la possibilità di conoscere più da vicino e, quindi, di apprezzare maggiormente il direttore Daniele Paris che è di Frosinone, ha raggiunto in Italia ed all'estero una notorietà adeguata alla sua preparazione e sensibilità [...] Potremmo aggiungere che Daniele Paris è un modesto, un giovane modesto che non ha dimenticato la sua Frosinone, il rione di Piazza Garibaldi, dove è nato. È tornato qui, nella sua città, perché crede alla musica ed alle possibilità che essa offre per migliorare i suoi simili: ha, in fondo, un impegno sociale con se stesso e lo vuole attuare a modo suo, con l'arma più efficace di cui dispone. Appunto la musica.<sup>21</sup>

Nel suo affettuoso entusiasmo il cronista attribuisce a Paris alcuni tratti che faticiamo a riconoscere: se con "modesto" si intende riservato e poco incline alle diverse forme di vano esibizionismo che si suole ascrivere agli "artisti", tali sembrano essere state alcune sue attitudini psicologiche; ma questo non gli ha certo impedito di agire con tenacissima determinazione nel perseguimento dei suoi obiettivi e di mostrarsi assai ambizioso nella progettazione degli stessi, anche quando da altri ritenuti utopistici (tutte le vicende dell'AMOF, in effetti, sembrano orientate da una percezione visionaria). Peraltro, nell'autunno del 1969, Daniele Paris aveva quasi cinquanta anni e non si può dire che fosse pro-

20. VALENTE 1969/f.

21. RENNA 1969/b.

priamente un "giovane", essendo nel pieno della sua maturità artistica e interpretativa.

Successivamente, nella recensione al concerto, lo stesso cronista individua efficacemente il forte investimento emotivo suscitato dall'esecuzione, e il compiacimento diffuso per una operazione ben condotta:

Ha diretto il "Requiem" di Brahms, e per gli anziani, vederlo lì, con quella sicurezza e con un fascino innegabile di artista nato, è stato motivo di particolare commozione e orgoglio: per loro che ricordano il ragazzino sbarbatello in piazza Garibaldi alla prese con la sua passione di sempre e con i vicini che ... non volevano essere disturbati. Daniele Paris ha superato se stesso. L'Associazione Musicale Operaia, che le due serate ha messo in cantiere, non poteva fare le cose in modo più egregio ed il dr. Alberto Facci che la presiede può ben essere soddisfatto: come tutti i suoi collaboratori che non sono stati pochi e non si sono risparmiati.<sup>22</sup>

Gli osservatori inviati dai quotidiani nazionali accolsero l'inaugurazione con grande simpatia e un insolito interesse per manifestazioni musicali realizzate in provincia:

Dopo sette mesi dalla sua laboriosa e coraggiosa istituzione l'Associazione musicale operaia frusinate ha inaugurato nel modo più lusinghiero la propria attività artistica. Diciamo lusinghiero per due ragioni: anzitutto per la qualità davvero eccellente del concerto che si è svolto domenica scorsa al teatro Nestor nel capoluogo della Ciociaria e poi per la larga partecipazione di un pubblico attento ed entusiasta ad una manifestazione musicale di alto livello, che è un fatto quantomeno insolito in un paese come il nostro dove solo nelle grandi città è possibile oggi ascoltare un buon concerto sinfonico. [...] Il pubblico ha compreso di aver assistito ad un avvenimento musicale particolarmente significativo ed ha applaudito con slancio e calore i complessi di Brno e il direttore d'orchestra, che, alla fine, è apparso emozionato e commosso. Tra il primo e il secondo tempo del concerto il presidente dell'Associazione, compagno Facci, ha rivolto simpatiche parole di ringraziamento e di amicizia al direttore dei complessi di Brno, Jiri Waldhans.<sup>23</sup>

L'eccezionalità dell'evento, in un'area musicalmente marginale e stagnante, fu largamente registrata, unitamente al vivo interesse del pubblico e alle favorevoli prospettive che si aprivano con l'avvio della programmazione ideata dall'AMOF:

Chi ascolta troppa musica per dovere d'ufficio [...], ritrova la freschezza dell'ascolto soltanto in sintonia con un pubblico nuovo, non ammaliziato [...] Dico questo per spiegare, per giustificare, anche a me stesso, il vivo piacere che mi ha procurato l'ascolto del "Requiem tedesco" [...], eseguito nel concerto d'inizio dell'Associazione Musicale

22. RENNA 1969/c.

23. MELCHIORRE 1969/c.

Operaia Frusinate, appunto, a Frosinone, domenica sera. Strano paese l'Italia; un paese in cui i dislivelli nella fruizione culturale [...] sono forse più enormi delle differenze sociali ed economiche: nel campo della musica basta fare un passo fuori Roma, [...] e si incontra il deserto. Il concerto di una orchestra, di una vera grande orchestra, in una città di provincia è pressoché un avvenimento strabiliante. [...] Folla fitta, plaudente, più numerosa di quanto si potesse sperare, ha colmato l'ampio cinema teatro Nestor, in cui si è svolto il concerto. Colpiva il profondo, sospeso silenzio in cui gli ascoltatori seguivano il lento, soavissimo corso del Requiem brahmsiano: collegandoci a ciò che scrivevamo all'inizio, confessiamo di esserci trovati coinvolti in pieno in un ascolto nuovo, intenso, come se riscopriremo i momenti più alti, dove la musica canta con elegiaca rassegnazione che "l'Uomo è come l'erba, come il fiore dell'erba".<sup>24</sup>

Dopo un'inaugurazione così promettente l'AMOF avvia una normale stagione di concerti sinfonici e da camera, in una città dove fino ad allora, come s'è visto, la programmazione di musica colta era stata praticamente inesistente. Fra i complessi ospiti nella prima stagione si rileva l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in tre programmi diversi: con la direzione di Fernando Previtali, musiche di Respighi, Mendelssohn e la *Quinta* di Beethoven; con Pierluigi Urbini, musiche di Rossini, Mendelssohn, Strauss e il *Bolero* di Ravel; con lo stesso Paris, l'*Incompiuta* di Schubert, una delle sinfonie che successivamente ebbe a dirigere con più frequenza, *El sombrero de tre picos* di Falla e la *Quinta* di Čajkovskij. Anche l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma fu presente in quella prima stagione, con una selezione da *Manon Lescaut* di Puccini diretta dallo stesso Paris, con Virginia Zeani e Giorgio Merighi. Furono invece previsti fuori abbonamento il balletto *Coppelia*, ancora in una produzione del Teatro dell'Opera di Roma, e *Porgy and Bess* di Gershwin con i complessi dell'Opera di Stato di Bratislava.

Come si vede, Paris sceglie esclusivamente musiche "di repertorio", con pochi autori del primo Novecento e nessun testo appartenente alla "avanguardia"; l'intenzione pedagogica è chiarissima: si tratta di "educare" un pubblico completamente nuovo, e ignaro, ai testi fondamentali del "canone" occidentale. Nello stesso tempo, alle orecchie di Paris, questa prospettiva "propeudeutica" costituisce anche il veicolo per eseguire con più frequenza opere cui si era avvicinato non troppo spesso, nel suo recente passato di direttore d'avanguardia:

Qui, dove sembrava impossibile che la musica potesse attecchire – la musica come ansia di un accrescimento culturale – si sta ora sviluppando un interessante ed esemplare iniziativa. È nata dall'impegno di Daniele Paris (l'unico, a proposito, che in campo musicale abbia assunto un atteggiamento di contestazione e lo abbia poi scontato di

24. DALLAMANO 1969/b

persona), il quale, messosi di puntiglio nel realizzare una istituzione musicale, autonoma e indipendente dalla *routine*, è riuscito nell'intento, avendo anche trovato – si capisce – la sensibilità e comprensione della città. La quale città, in questi ultimi tempi ha acquistato nella regione una notevole importanza industriale e operaia [...]. Tant'è, da gennaio a oggi l'Associazione [AMOF] ha potuto mettere in programma ben nove manifestazioni delle quali i due terzi a carattere sinfonico. L'orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, ad esempio (ma sono passate per Frosinone anche l'orchestra del Teatro dell'Opera e due orchestre cecoslovacche), si è trasferita, l'altro giorno, per la terza volta, qui, a Frosinone, dove ha tenuto concerti con Fernando Previtali e con Pier Luigi Urbini. Il terzo concerto era diretto dallo stesso Paris il quale, a scorno delle istituzioni musicali italiane che gli danno l'ostracismo (e lo mantengono) – sarà pure ora di liberarci, oltre che della legge Corona, soprattutto degli opportunistici maneggioni della musica – ha potuto confermare le sue doti di musicista di razza. Espertissimo nel campo delle più recenti esperienze (e ha tenuto brillantemente a battesimo giorni or sono le novità degli allievi di Goffredo Petrassi), Daniele Paris si è ributtato sulla tradizione per avviare la musica verso traguardi culturali. A Frosinone, da Beethoven a Schubert, da Brahms a Ciakowski [sic], tutto è “nuovo”, tutto è in prima esecuzione per la città.<sup>25</sup>

La prima stagione si chiuse con un trionfale concerto di Severino Gazzeloni, in un programma monografico mozartiano, con due sinfonie (in Do magg. “Linz” K 425 e in Mi bem. magg. K 543) a delimitare l'Andante in Do magg. K 315 e il Concerto in Re magg. K 314 affidati al grande flautista, allora massimamente rifulgente della sua aura sciamanica, e stretto compagno di avventura nelle iniziative che Paris stava realizzando per avviare la costituzione di quello che pochi anni dopo sarebbe divenuto il Conservatorio di musica di Frosinone. Il concerto si tenne il 26 giugno 1970, ancora al Teatro Nestor.

Nell'estate del 1970 Paris diresse l'Orchestra di Stato di Sofia con Schubert (*Incompiuta*) e Čajkovskij (Quarta Sinfonia); sede del concerto (3 agosto 1970) fu il Teatro delle Fonti, nella cittadina termale di Fiuggi, che in un non recente passato aveva goduto di una florida stagione musicale estiva con Bernardino Molinari e le orchestre di Santa Cecilia e dell'Opera di Roma. Così, l'AMOF contribuì a rianimare quella consuetudine, dopo un silenzio di trenta anni. Un cronista rilevò una inedita ed assai energica lettura di Čajkovskij, operata dal direttore:

Alle già memorabili esecuzioni del “Requiem tedesco” [...] o della “Incompiuta” [...], dobbiamo ora aggiungere quella della “Sinfonia” n. 4 di Ciaikovski, che ha avuto momenti addirittura inediti. Daniele Paris toglie a Ciaikovski tutto il languore possibile e gli restituisce una saldezza costruttiva e ritmica davvero sorprendente. Fatto sta che la “Sinfonia” è finita mentre una gentile ascoltatrice ancora aspettava di bearsi di certi passi che più le piacevano e che spesso – giurava – soleva ascoltare in disco. Ma i famosi motivi

25. VALENTE 1970/a.

erano stati suonati in tutt'altro modo. Se ne è andata convinta di aver sentito una diversa “Sinfonia” di Ciaikovski. [...] Il quale, attraverso l'impeto del Paris, assomiglia (e ci piace di più) moltissimo a Prokoviev. Il concerto di Paris riportava a Fiuggi, dopo trent'anni, la possibilità di ascoltare musica dal vivo. Il successo è stato notevole (per il futuro si pensa ad una organica stagione musicale) e si è avuto anche un bis: il “Saltarello” dalla “Sinfonia italiana” di Mendelssohn, scelto ad arte, sia per un omaggio alla Ciociaria (il saltarello è “anche” danza ciociara), sia per riaffermare una personale visione delle cose. Solitamente rapidissimo, il “Saltarello” di Mendelssohn, ha avuto nella esecuzione di Paris un ritmo più solennemente accentuato.<sup>26</sup>

Nell'autunno del 1970, descrivendo i contenuti della seconda stagione (1970-71), imminente, Paris annuncia alcune novità:

L'associazione musicale frusinate è al secondo anno di vita [...] Il loro è un lodevole sforzo che mira a fare di Frosinone una città all'avanguardia nel campo della musica “seria”, quella classica cioè, e soprattutto vuole creare nel capoluogo ciociaro una “cultura musicale” che, dalle nostre parti, è sempre mancata. [...] Rispetto all'anno scorso – dice Paris – abbiamo qualcosa di nuovo che è poi anche la parte più interessante del nostro programma: mi riferisco ai “concerti-dibattito” alla presenza degli autori delle opere che saranno eseguite. Ci sarà poi, e credo che si tratti di una novità assoluta, un “concerto in fabbrica”. Intendiamo insomma avvicinare alla musica il mondo studentesco e operaio perché siamo convinti che esistano grosse possibilità da questi incontri. [...] Il fatto, poi, che l'Accademia di Santa Cecilia scenderà in fabbrica, ci pare molto significativo e lo consideriamo un vanto.<sup>27</sup>

L'ispirazione “operaista” e studentesca è ancora fortemente attiva, quindi, e anche il contatto con l'avanguardia non si è affatto interrotto: Paris progetta alcuni concerti con musiche recenti, eseguite in presenza dei compositori, invitati a descrivere e analizzare il proprio lavoro e a porsi in dialogo con gli ascoltatori; ma non se ne riuscì a far nulla, per difficoltà organizzative e mancanza di risorse. A questo proposito, nella medesima occasione, i dirigenti dell'AMOF resero note le risorse economiche disponibili, allora, così indicate dalla stessa fonte:

Certo i soldi non sono molti: appena una ventina di milioni (10 dalla Provincia, 5 dal Comune, 4 dall'Ente Fiuggi – per la stagione all'aperto estiva – e qualche altra cosa dall'EPT e da organismi locali) con i quali si cerca di fare il meglio. Ma le spese sono tante ed i prezzi praticati sono quanto di più accessibile si possa trovare sulla piazza.

Si tratta di disponibilità economiche assai modeste, anche per allora, che consentivano di agire soltanto in presenza di un fortissimo impegno volontario da parte di tutti i soci e dello stesso Paris, attraverso continue sottoscrizioni di

26. VALENTE 1970/b.

27. Beethoven in fabbrica, senza firma, in “Il Tempo”, Cronaca di Frosinone, 9 ottobre 1970.

abbonamenti, coperture dirette delle spese, acquisti di materiali per allestire gli spazi destinati ai concerti.

L'impegno a presentare concerti sinfonici in fabbrica, annunciato da Paris, fu invece puntualmente rispettato pochi mesi dopo, il 10 febbraio 1971:

È [...] quanto è successo mercoledì sera a pochi chilometri da Frosinone, dove nella fabbrica *Mallory Timers Continental*, che occupa seicento operaie e operai specialisti nella costruzione di programmatori per lavabiancheria e lavastoviglie, l'orchestra di Santa Cecilia ha tenuto un concerto sinfonico a carattere popolare e comprendente pagine di Beethoven (Prima sinfonia), Dukas (L'Apprendista stregone), Berlioz (la danza delle Sifidi) e Verdi (la Sinfonia dei Vespri siciliani). È un fatto che merita di essere sottolineato, perché per la prima volta, almeno per noi di Roma, una grande orchestra di nome internazionale si è esibita all'interno di una fabbrica e in un ambiente insolito, di fronte a centinaia di spettatori che non hanno mai potuto prendere contatto e rendersi conto dal vivo di un avvenimento musicale così importante. Abbiamo visto giovani operaie in tuta azzurra e in una platea improvvisata in mezzo a macchinari elettronici ascoltare con estremo interesse e attenzione l'orchestra di Santa Cecilia arroccata su un palcoscenico di fortuna e sotto le volte fin troppo rimbombanti del capannone dello stabilimento. [...] Ci risulta che questo contatto ha fatto molto piacere allo stesso direttore Fernando Previtali, in buona forma e calorosamente festeggiato dal pubblico che lo ha costretto a bissare la sinfonia verdiana, e all'orchestra, che si è impegnata a fondo per ottenere i migliori risultati di esecuzione. Anche il vice presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, maestro Mortari, che era presente al concerto si è dichiarato soddisfatto dell'esito lusinghiero della serata ed ha auspicato che questa positiva esperienza non rimanga isolata e non entri malinconicamente nel libro dei ricordi. Del resto ci risulta che diverse altre fabbriche hanno chiesto di poter avere anche esse un concerto in fabbrica, sollecitando in questo senso la diffusione della musica in ambito regionale [...]. Senza cedere alla demagogia e al facile ottimismo, che sono sempre falsi consiglieri, va riconosciuto che per la prima volta nella nostra Regione la musica di Beethoven ha illuminato di sé l'interno di un complesso industriale e l'incontro tra una grande orchestra e gli operai non si è risolto nella indifferenza e nell'apatia. Ci preme aggiungere che è stato possibile realizzare questo concerto in fabbrica mercé la iniziativa e la collaborazione dell'Associazione musicale operaia frusinate, diretta con tanta passione dal maestro Daniele Paris [...]. Per questo con lui c'erano l'altra sera tutti i dirigenti dell'Associazione e si sono mosse al completo le massime autorità frusinate, che hanno capito come la manifestazione alla Mallory li riguardasse da vicino, quasi un punto d'onore per una provincia che vuole svilupparsi anche in direzione di un'attività culturale non consumistica e puramente d'evasione.<sup>28</sup>

Ma non era un'operazione per niente semplice, nonostante l'entusiasmo dei protagonisti e dello stesso direttore dello stabilimento interessato, ing. Diego Daroda. Tuttavia, si tratta di una testimonianza illuminante sui contrastanti valori e sentimenti in atto, allora. Nella piccola città che si era ormai ri-

28. MELCHIORRE 1971.

presa dalle ferite della guerra e subiva un imponente processo di industrializzazione, l'esperienza della fabbrica era diventata una condizione importante: coinvolgeva migliaia di famiglie, che passavano da redditi assai modesti e dalla stentata conduzione di piccoli fondi agricoli a un lavoro completamente nuovo con salari sicuri; pure numerose erano le donne che cominciavano ad affacciarsi, nell'industria, a una occupazione e una indipendenza prima impossibili, e molto numerosi anche i giovani assunti. Le élite cittadine, responsabili del governo locale, impegnate nell'opposizione e nella rappresentanza dei lavoratori, attribuivano un valore enorme alla nuova "avventura" industriale per lo sviluppo e il miglioramento delle condizioni individuali e sociali; i nuovi stabilimenti che si andavano diffondendo costituivano altresì una presenza importantissima nella percezione delle trasformazioni che lo stesso territorio subiva: così, si spiegano certe iniziative di supporto che puntano a portare l'industria dentro "le cose della città", a ridurre la rigida separatezza tra i luoghi del lavoro e gli spazi e tempi dell'interazione sociale. La presenza di tecnici e dirigenti, spesso giovani e dinamici, anch'essi impegnati in programmi innovativi, può facilitare l'attivazione di queste relazioni. Altri attori immettono nel "flusso" una forte istanza operaista, che considera i lavoratori dell'industria – soprattutto i più giovani – come i protagonisti di grandiosi processi di trasformazione sociale, e li ritiene interlocutori privilegiati di politiche socio-culturali specifiche. Oltre quella, furono realizzate altre esperienze simili di "incontri con la fabbrica" ma le generose aspirazioni dei protagonisti non ottennero gli esiti sperati: il processo di industrializzazione, dopo oltre due decenni, si sarebbe rivelato effimero e spesso subordinato a scelte che non garantivano affatto presenze permanenti; in sostanza, si trattò di una breve e nobile illusione e la stessa *Mallory Timers Continental*, che aveva entusiasticamente accolto quel primo "concerto in fabbrica", alcuni anni dopo fu chiusa – come altri impianti nati in quel periodo – e il personale licenziato nel corso della drastica de-industrializzazione che seguì agli entusiasmi "industrialisti" di allora: quello stesso impianto industriale, da tempo, ospita uffici dell'amministrazione comunale. Comunque, anche se effimera, quella prima esperienza di "concerto in fabbrica" costituì un'azione pionieristica, nel Lazio, come si è visto, ma anche rispetto ad altre aree a maggiore e assai più antica vocazione industriale: negli stessi anni, esperienze simili si tenevano – *mutatis mutandis*, ovviamente, e *si parva licet!* – soltanto nella Milano operaia e studentesca, ma anche illuminata e riformista, con Claudio Abbado e Paolo Grassi alla Scala.<sup>29</sup>

29. A voler essere precisi, il "concerto in fabbrica" tenuto presso la *Mallory Timers Continental* di Frosinone nel 1971 sembrerebbe essere una prima occasione assoluta, almeno in Italia: soltanto l'anno successivo, nel 1972, Maurizio Pollini eseguì e registrò il Concerto

La proposta culturale dell'AMOF è fin dall'inizio assolutamente straordinaria, tale da consentire, in un'area sicuramente periferica e marginale, una fruizione musicale di grande qualità. E così resterà negli anni successivi, almeno fino alla metà degli anni Ottanta, diffondendosi in tutto il territorio provinciale, in una posizione di assoluto rilievo, sia in ambito regionale che nazionale. Rapidamente, nell'arco di pochissimi anni, l'offerta dell'AMOF trasforma profondamente la fruizione musicale in città e nella provincia: da una situazione iniziale di quasi assoluta estraneità verso la tradizione musicale colta, si passa in una nuova condizione nella quale ascoltare Bach, Beethoven, Brahms, ma anche Mozart, Schubert, Čajkovskij, Mahler, Gershwin, Falla e Ravel, in esecuzioni affidate a interpreti e complessi prestigiosi e autorevoli, costituisce una pratica ordinaria, che coinvolge profondamente tutti i ceti e ambienti della città.

Negli anni, l'AMOF riuscì ad ampliare le sue capacità economiche, inizialmente modeste, grazie alle risorse statali mobilitate dalla "legge 800". Oltre ai concerti sinfonici, l'AMOF realizzò anche numerosi programmi cameristici, con artisti di prestigio, ma anche con giovani musicisti che, intanto, si andavano formando presso il Conservatorio di musica cittadino, le cui prime attività si muovevano parallelamente a quelle dell'AMOF; a questi si affiancarono, in molti concerti cameristici, i migliori docenti dello stesso Conservatorio. Nella *Primavera musicale frusinate* del 1971 (14 aprile- 9 giugno) figuravano le *Aerolineas argentinas*, come società sostenitrice. L'anno successivo la collaborazione con l'Opera di Roma favorì la rappresentazione di un *Don Pasquale*, con Paolo Washington e Rolando Panerai (Teatro Nestor, 24 ottobre 1972) e di uno spettacolo di balletti con alcune "stelle" particolarmente brillanti (Walter Zappolini, Cristina Latini, Diana Ferrara, Elisabetta Terabust, 25 ottobre 1972), seguiti da una *Butterfly*, diretta da Paris (19 dicembre 1972). Nel programma di sala, l'allora presidente dell'Ente provinciale per il turismo di Frosinone, Guglielmo Mattoni, che sosteneva la programmazione dell'AMOF, presentava la rappresentazione con toni trionfali; si possono rilevare bene, oggi, a distanza di quasi quaranta anni, la franca consapevolezza della "perifericità" di partenza, unita a una febbrile ansia di "sprovincializzazione":

---

"Imperatore" di Beethoven con l'Orchestra del Teatro "Carlo Felice", all'interno della fabbrica genovese *Paragon*, occupata dagli operai; le prime esperienze milanesi di Claudio Abbado risalgono ancora a qualche tempo dopo; ne segnalò date, luoghi, esecutori e programma: 19 novembre 1974, Breda Termomeccanica di Sesto San Giovanni; 20 novembre 1974, Mensa di fabbrica, Stabilimento Necchi di Pavia; Orchestra del Teatro alla Scala, Claudio Abbado direttore, Giuliano Carmignola violino; programma: Čajkovskij, Concerto in Re maggiore op.35 per violino e orchestra, Brahms, Sinfonia n. 4 in Mi minore op.98 (Luciana Abbado Pestalozza, comunicazione personale, 3 luglio 2009).

Il Teatro dell'Opera finalmente a Frosinone! Ci sono voluti due anni di tentativi, di sforzi, di insistenze perché spettacoli di così alto livello artistico potessero essere portati anche a Frosinone. Ci siamo inseriti anche noi nel dialogo prospettato dalla nuova legge che regola le istituzioni musicali italiane, e questo ci ha permesso di iniziare un ciclo che, grazie a una appropriata politica di decentramento, consentirà periodici incontri in provincia con uno dei maggiori teatri italiani.

Per favorire una percezione più sicura di quanto fosse complessa e varia la programmazione dell'AMOF, segnalò i contenuti della stagione autunnale proposta nel periodo ottobre-dicembre 1977: furono offerti al pubblico della città e del territorio regionale due concerti sinfonici, sei concerti con orchestra da camera, due spettacoli di balletto, cinque recital cameristici, una articolata rassegna di gruppi corali; quattro i direttori impegnati: Theodor Costin, Daniele Paris, Pedro Pirfano, e Franco Vasselli; i complessi ospiti furono l'Orchestra Sinfonica di Cracovia della Radio-Televisione polacca, l'Orchestra Filarmonica di Stato di Craiova (Romania), il Corpo di ballo dell'Opera di Stato di Iași (Romania), con Diana Ferrara (*Giselle*); a questi, si aggiunsero solisti e strumentisti attivi presso il Conservatorio di musica cittadino, come docenti o allievi: l'Orchestra da camera del Conservatorio, gli organisti Giuseppe Agostini e Jiri Lecian, il chitarrista Marco De Marco, le violiniste Francesca e Marina Vicari; fu pure presente l'organista frusinate Angelo Turriziani, esemplare figura di musicista itinerante nel mondo. In quell'ultimo scorcio dell'anno, dunque, furono eseguiti oltre venti concerti durante tre mesi: quasi un concerto ogni quattro giorni, affidati a interpreti di assoluta qualità, con programmi di facile presa, ma anche con proposte assai originali. Una stagione "normale", quindi, per una città e una provincia che fino a dieci anni prima non avevano mai avuto alcuna esperienza di questa "normalità".

Nella seconda metà degli anni Settanta l'AMOF produsse anche alcuni programmi monografici. Tra questi, si possono ricordare le prime edizioni del *Festival di musica sacra nel frusinate*. Paris riuscì a mettere insieme, nel "comitato d'onore" di quel programma, tutte le personalità politiche e istituzionali dell'area frusinate, appartenenti alle più diverse posizioni politiche, ivi compresi alcuni amministratori della Regione Lazio eletti nel frusinate: si trattò di una delle più efficaci testimonianze di solidarietà e "copertura" politico-istituzionale intorno a un programma di carattere culturale che si sia mai riusciti a esplicitare nell'area frusinate, successivamente estesa a garanzia generale verso le attività dell'AMOF. La programmazione venne ampiamente diffusa in località diverse, all'interno di antichi e prestigiosi luoghi di culto: fu la prima proposta itinerante che unì il territorio provinciale in una esperienza unitaria di spettacolo dal vivo. Nella prima edizione (1978) si contano due esecuzioni del

*Requiem* di Mozart (Alatri, Chiesa di Santa Maria Maggiore, 7 maggio; Ferentino, Chiesa di Santa Maria Maggiore, 12 maggio), dirette da Paris, un *Messiah* di Händel (Sora, Cattedrale di Santa Maria, 11 maggio), diretto da Lorent Szalman, e numerosi concerti corali e d'organo, presso chiese e abbazie. Si segnala, altresì, l'impressionante sequenza dell'edizione successiva, con la *Missa Solemnis* in Re magg. di Beethoven diretta da Paris (4 maggio 1979), *La Creazione* di Haydn diretta da Jonif Conta (5 maggio), la Messa in Si min. di Bach diretta ancora da Paris (6 maggio), con l'Orchestra e Coro di Bucarest (Frosinone, Auditorium del Conservatorio).

Oltre le orchestre dell'Accademia di Santa Cecilia e del Teatro dell'Opera, i complessi più vicini nel territorio e interessati a operazioni di decentramento in aree di provincia, la maggior parte dei concerti sinfonici e sinfonico-corali dell'AMOF vide impegnate soprattutto formazioni provenienti dall'Europa orientale, l'allora blocco dei "paesi socialisti", in particolare da Romania, Polonia, Cecoslovacchia e Repubblica democratica tedesca: si trattava di complessi di notevole affidabilità, avvezzi all'esecuzione del grande repertorio e, soprattutto, disponibili a spostamenti e prestazioni che potevano essere affrontati a costi assai contenuti, pienamente coerenti con le disponibilità finanziarie dell'AMOF e di altre istituzioni locali con caratteri simili.

Oltre numerosissimi concerti da camera e recital solistici, molto importanti furono i concerti sinfonici proposti dall'AMOF, nei quali Paris approfondì il suo approccio verso compositori ormai divenuti centrali nei suoi interessi. Esauritosi progressivamente il suo impegno per le espressioni musicali contemporanee, sul suo orizzonte di esecutore si profila una nuova e intensa attrazione per autori fino ad allora non troppo frequentati, Brahms, Mahler, come già indicato, ma anche Mozart, Schubert, Ravel, Stravinskij, e lo stesso Pettrassi: di questi compositori, con esclusione delle sinfonie più impegnative di Mahler,<sup>30</sup> nell'arco di circa dieci anni, dirige e propone al pubblico della città e della provincia, e quindi ad allievi e professori dell'ormai istituito Conserva-

30. In particolare, l'esecuzione del corpus sinfonico di Mahler si può così rappresentare: *Prima Sinfonia*, Orchestra Filarmonica "Oltenia", Craiova (Romania), 3 novembre 1977; Orchestra Filarmonica di Halle (Repubblica democratica tedesca), Frosinone, 18 maggio 1978. *Seconda Sinfonia*: Solisti e Coro della Radio di Praga, Orchestra Filarmonica Morava, Firenze, 18 luglio 1979. *Quarta Sinfonia*: Soprano Elena Bromova, Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Praga, Frosinone, 21 novembre 1978. *Quinta Sinfonia* (solo *Adagietto*): Orchestra Filarmonica de Stat "Banatul", Frosinone, 12 novembre 1976, Ferentino (FR), 13 novembre 1976, Atina (FR), 19 novembre 1976, Arpino (FR), 20 novembre 1976. *Nona Sinfonia*: Orchestra Filarmonica de Stat "Banatul", Timișoara (Romania), 6 novembre 1976; Orchestra Filarmonica de Stat "Banatul", Frosinone, 12 novembre 1976.

torio, gran parte della musica per orchestra e sinfonico-corale. Cito alcuni esempi di programmi orientati in questa direzione. Il 18 aprile 1971, con l'Orchestra e Coro della Camerata Strumentale Romana, dirige un monografico stravinskiano: *Sinfonie di strumenti a fiato* (1920), Concerto per pianoforte e strumenti a fiato (1923-24), con il pianista Sergio Cafaro, e *Sinfonia di Salmi* (1930). Due settimane dopo, alle 11.30 del mattino, per celebrare la Festa dei lavoratori, i solisti Zdena Kareninova (soprano), Jitka Pavlova (contralto), Vladimir Krejcik (tenore) e Jan Kyzlink (basso), con l'Orchestra e coro della Filarmonica di Brno, diretti da Vaclav Mosek, eseguono la *Nona Sinfonia* di Beethoven (Frosinone, Teatro Nestor, 1 maggio 1971). Cinque giorni dopo, con gli stessi solisti e complessi, lo stesso Paris dirige il *Magnificat* in Re magg. BWV 243 di Bach e la Messa in Do min. K 427 di Mozart, la prima opera sacra composta dopo l'abbandono di Salisburgo e forse l'unica non tributaria di una richiesta esterna (Frosinone, Teatro Nestor, 6 maggio 1971). Con l'orchestra stabile dell'Accademia di Santa Cecilia esegue il *Concerto in Re* per orchestra d'archi (1946) di Stravinskij, la suite *Ma mère l'oye* (1908/1912) di Ravel; a queste opere aggiunge il *Divertimento per archi* di Bartók e la *Récréation concertante - Terzo Concerto* per orchestra di Petrassi (Frosinone, Auditorium del Conservatorio, Grattacielo "L'Edera", 20 giugno 1974), che aveva proposto tre settimane prima a Palermo, con l'Orchestra Sinfonica Siciliana. Nel 1975, con la *Camerata Strumentale Frusinate*, esegue la suite sinfonica *Shéhérazade* op. 35 (1888) di Rimskij-Korsakov e la *Terza Sinfonia* di Beethoven (8 giugno 1975): solista, nella suite di Rimskij-Korsakov, fu il violinista Matteo Roidi, "spalla" dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI e professore presso il Conservatorio di musica frusinate. Alla fine dello stesso anno, con l'Orchestra Filarmonica di Stato di Ploiești (Romania centrale), dirige la *Quinta Sinfonia* di Beethoven e la *Sesta* di Čajkovskij (6 dicembre 1975). Negli ultimi mesi del 1976, con l'Orchestra Filarmonica di Stato di Timișoara (Romania), esegue la *Nona Sinfonia* di Mahler (12 novembre 1976) e il giorno successivo il *Requiem* op. 48 (1887/1900) di Fauré, con il soprano Patrizia Dordi e il baritono Vasile Micou (Ferentino, Chiesa di Santa Maria Maggiore, 13 novembre 1976). All'inizio di dicembre, con l'Orchestra da Camera dell'Unione Musicisti di Roma, esegue la *Sinfonia in Mi bem. magg.* K 543 di Mozart e la *Quarta* di Beethoven (6 dicembre 1976). Il 21 ottobre 1978, con l'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Praga, esegue la *Sinfonia in Re magg.* K 504 di Mozart e la *Quarta* di Mahler (21 ottobre 1978). Alla fine del 1978 esegue i *Nocturnes* (1897-1899) di Debussy e la *Quarta* di Brahms: il Piccolo coro femminile del Conservatorio di Frosinone preparato da Luigi De Romanis, si affiancò all'Orchestra dell'Unione Musicisti di Roma (17 dicembre 1979).

Segnalo ancora il concerto inaugurale della stagione 1981-82, nel quale l'AMOF propose l'Orchestra Sinfonica della Radio-televisione di Praga (ormai, quasi "di casa", in città), impegnata nell'Ouverture *Karneval* di Antonín Dvořák, nel Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra (1930-31) di Bartók e nella *Quarta* di Brahms: Paris diresse il complesso céko e il pianista Giuseppe La Licata, solista in Bartók.

La lista potrebbe essere assai più lunga, ma aggiungerebbe poco: nell'arco di circa quindici anni, dal 1969 alla metà degli anni Ottanta, Paris propone al suo pubblico frusinate gran parte del repertorio sinfonico più importante. I suoi concerti non sono mai isolati ma pienamente inseriti in stagioni musicali regolari: si alternano a concerti cameristici, corali, recital pianistici e a programmi monografici. La fruizione della musica colta europea diventa finalmente una consuetudine per i Frusinati, gli abitanti della provincia e del Lazio meridionale. In questa prospettiva l'azione dell'interprete si associa a quella dell'operatore culturale, per le ricadute sulle pratiche culturali e, anche, sulla qualità della vita, in ambito locale.

Le attività dell'AMOF declinano bruscamente alla metà degli anni Ottanta: l'improvvisa malattia di Alberto Facci priva il sodalizio frusinate di una guida preziosa, soprattutto nelle operazioni amministrative e nelle relazioni politico-istituzionali. Alla fine del 1982, pochi mesi dopo l'insorgere della malattia del dott. Facci, l'AMOF riesce ancora a realizzare, insieme con l'Ente provinciale per il turismo e grazie alle provvidenze ministeriali, un "Omaggio a Verdi" con *Rigoletto* e *La forza del destino* dirette da Paris (Frosinone, Teatro Nestor, 21 e 22 dicembre 1982).

Una delle ultime proposte ancora riconducibili all'eroico sodalizio frusinate si ha all'inizio del 1984: l'occasione è un concerto sinfonico con musiche di Wagner e, ancora, la suite sinfonica *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov: violino solista fu Santi Interdonato, "concertino" nell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e anch'egli, allora, professore presso il Conservatorio di musica frusinate. Il complesso sinfonico, costituito da professori e allievi del Conservatorio, venne indicato nel programma di sala come Orchestra dell'AMOF (29 febbraio 1984).

Nel 1985 si tenta di riprendere una programmazione regolare, con una nuova presidenza affidata allo psichiatra Pasquale Antignani – ancora un medico "illuminato" e "impegnato" alla guida dell'Associazione musicale operaia! – che propone un nuovo ciclo di quattro concerti "primaverili" (24 maggio – 14 giugno). Il primo prevede il Concerto in Sol per pianoforte e orchestra (1931) di Ravel, eseguito dal giovane pianista Marco Marzocchi, allievo del Conservatorio frusinate nella classe di Clementina Martinez Paris, e la suite

*L'Uccello di fuoco* (1919) di Stravinskij. Il complesso sinfonico impegnato nell'esecuzione è indicato come Orchestra del Conservatorio. Al concerto inaugurale seguono un programma eseguito dal Quartetto d'archi "Giuseppe Verdi", costituito da musicisti di area romana, un recital del Trio Barton, Petracchi, Stefanato e un'esibizione "in solo" del violinista Rodolfo Bonucci. Nelle note al programma il neo-presidente annuncia:

Riprende dopo una interruzione durata alcuni anni, l'attività dell'Associazione Musicale Operaia Frusinate che tanti meriti ha acquisito nel passato decennio. I quattro concerti in programma sono un segno tangibile della riaffermata presenza dell'Associazione nella vita culturale della città. Nel nuovo gruppo dirigente esiste la determinazione a svolgere attività non episodiche ma che coprano l'arco di intere stagioni concertistiche.

Invece, le attività dell'AMOF si avviavano malinconicamente al tramonto. La felice combinazione di persone, intelligenze, amicizie, opportunità politiche e culturali, relazioni istituzionali, curiosità intellettuali, che aveva creato una inaudita associazione musicale operaia in una città che non aveva mai avuto alcuna sicura frequentazione con la musica colta, e che avrebbe visto offuscarsi la nuova vocazione di area a forte sviluppo industriale, quella felice combinazione non fu più ricomposta: evidentemente, non tutte le persone sono sostituibili, come certe fortunate integrazioni di energie non sono riproducibili. Con il declino dell'AMOF la fruizione musicale nell'area frusinate ha progressivamente smarrito i tratti di familiarità, qualità e prestigio che i fondatori dell'AMOF erano riusciti a realizzare. E non è emersa una nuova leva di organizzatori capaci di avvicinarsi alla generazione dei pionieri, che andava lentamente estinguendosi: in questo senso, si può dire con sicurezza, gli allievi e gli eredi di Daniele Paris non sono stati affatto all'altezza del loro maestro.

Nella seconda metà degli anni Settanta, Daniele Paris mette in cantiere un altro progetto, ambiziosissimo: la costituzione di un'istituzione sinfonica stabile, nella sua città. Intesa come "naturale" proiezione delle attività AMOF e della didattica, ormai consolidata, offerta dal Conservatorio di musica frusinate, questa impresa si manifesta in alcuni indizi precoci: già nel 1974 Paris aveva denominato *Frusinorchestra* – dal nome dell'antica città volsca, *Frusino* – un gruppo strumentale che fu impegnato in due concerti: nel primo (5 maggio 1974), Arnaldo Graziosi eseguì la *Rhapsody in blue* (1925) di Gershwin e Baldo Maestri la *Rapsodia* per sassofono contralto (1903) di Debussy, incorniciate da due brani di Čajkovskij (Serenata per archi in Do magg. op. 48 e suite sinfonica da *Lo Schiaccianoci*); nel secondo (22 dicembre 1974), la pianista

Raffaella D'Esposito propose il Concerto per la mano sinistra (1931) di Ravel,<sup>31</sup> cui si aggiunsero l'*Adagietto* dalla *Quinta* di Mahler, *Jeux* di Debussy e la Sinfonia dall'opera *Il povero diavolo* di Jacopo Napoli, compositore di origine napoletana, allora direttore del Conservatorio di musica "Santa Cecilia" e primo direttore del Conservatorio di musica frusinate. L'anno successivo sperimentò un'altra formula, *Camerata strumentale frusinate*, con cui eseguì programmi assai eterogenei.<sup>32</sup> Il complesso proposto con quella denominazione annoverava alcuni tra i migliori strumentisti delle orchestre e gruppi musicali romani, allora professori nel Conservatorio di musica frusinate: tra gli altri, segnalò i violinisti Claudio Buccarella, Matteo Roidi, Dandolo Sentuti e Luciano Vicari, il violoncellista Giorgio Ravenna, il contrabbassista Lucio Buccarella, Mario Ancillotti (flauto), Bruno Incagnoli (oboe), Franco Ferranti (clarinetto), Luciano Giuliani (corno), Sergio Romani (fagotto).

In altre occasioni, agisce direttamente alla guida del complesso definito come *Orchestra del Conservatorio*, anch'essa composta da professori e allievi della locale scuola di musica, ma priva di natura giuridica e autonomia amministrativa.

Finalmente, si impegna in uno scenario apparentemente più solido, con la costituzione della Società cooperativa *Orchestra Sinfonica Frusinate*, fondata con atto del notaio Domenico Seraschi, sottoscritto da ventisei soci fondatori il 24 aprile 1979: sul piano formale, si trattava di un società di produzione e lavoro.<sup>33</sup> Tre anni dopo, il 7 maggio 1982, i soci risultavano essere cinquantuno. L'Orchestra Sinfonica Frusinate realizzò alcune importanti stagioni concertistiche, con programmi composti (non solo sinfonici, ma anche con recital pianistici e concerti da camera). In particolare, il 29 aprile 1979, Paris e l'Orchestra Sinfonica Frusinate festeggiarono il decennale della fondazione dell'AMOF, con un programma molto affettuoso che metteva insieme il giovanile *Te Deum* in Do magg. per coro e orchestra K 141 di Mozart – un brano che sarebbe stato a lungo una sorta di "inno" per gli allievi del Conservatorio di musica cittadino – con una sequenza di valzer di Strauss e Čajkovskij: naturalmente, il *Te Deum* fu cantato dal coro preparato da Gianni Lazzari, allora pro-

31. Su questa esperienza, cfr. la testimonianza proposta da Massimo Turriziani, in questo volume: *Ed è così che ...*

32. Tra i diversi brani proposti, segnalò il quarto Concerto per violino in Re magg. K 218 di Mozart, eseguito da Antonio Salvatore (23 marzo 1975), il Concerto in Mi min. per violino di Mendelssohn, con Bice Antonioni solista, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) con il flauto di Mario Ancillotti (20 aprile 1975).

33. L'atto di iscrizione presso la Camera di commercio, industria e artigianato di Frosinone è del 3 marzo 1980; la società fu inserita nell'apposito registro prefettizio il 4 luglio 1980 (Archivio privato Gerardo Iacoucci).

fessore di Canto corale presso il Conservatorio. Segnalò ancora, tra gli altri, il concerto inaugurale della stagione concertistica 1982, in cui fu poposto un programma monumentale, interamente dedicato Stravinskij, nel centenario della nascita: *Symphonies d'instruments à vent* (1920), la *Symphonie de psaumes* (1930) e *Les Noces* (1923). Come si ricorderà, Paris aveva già diretto *Le Nozze* di Stravinskij, in uno dei suoi programmi veneziani di maggior successo (Teatro La Fenice, 13 settembre 1965). Per questa esecuzione, oltre l'Orchestra Sinfonica Frusinate, mette insieme il Coro "Città di Roma", preparato da Alfredo D'Angelo, il Coro del Conservatorio, preparato da Luigi De Romanis, e la classe di strumenti a percussione del Conservatorio diretta da Mario Dorizzotti, suo collaboratore in numerosi concerti. Si trattò di una esecuzione di grande effetto, rimasta a lungo nella memoria di quanti vi parteciparono, come esecutori e ascoltatori; ne cito i solisti di canto: Enrica Guarini (soprano), Sonia Badiali Moukametova (mezzosoprano), Oberdan Traica (tenore) e Tarcisio Ciavardini (basso); e anche i quattro "intrepidi" pianisti, molto giovani allora: Antonio D'Antò, Luigi De Santis, Pietro Liberati, Domenico Poccia (26 marzo 1982). L'esecuzione fu accolta con molto interesse e simpatia, anche presso una testata che esprimeva gli umori di movimenti politici molto radicali:

E così anche Frosinone ha celebrato il centenario di Stravinsky con un concerto monografico. Il merito è dell'Orchestra Sinfonica Frusinate e del suo direttore Daniele Paris [...] che da alcuni anni producono con successo una serie organica di attività musicali. Il bello è che quest'orchestra, costituita da tre anni in forma di cooperativa, non è altro che l'orchestra del Conservatorio di Musica (di cui lo stesso Paris è direttore): alunni e diplomati dell'Istituto che alle attività scolastiche aggiungono un'esperienza che utilmente li abitua a praticare la musica d'insieme e la loro professione. A dare man forte intervengono poi alcuni insegnanti che disciplinatamente si dispongono all'ultimo leggio, dietro i propri allievi. [...] L'ottima esecuzione e le entusiastiche acclamazioni del pubblico alla fine parlano da sole sulle potenzialità di questa orchestra, che merita concreto sostegno dalle istituzioni locali. Chiudiamo sottolineando la prestazione eccellente dei percussionisti (valorosamente istruiti da Mario Dorizzotti) [...].<sup>34</sup>

E ricordo un altro programma monumentale realizzato con l'Orchestra Sinfonica Frusinate due mesi dopo, ancora monografico e dedicato, stavolta, a Goffredo Petrassi, il vecchio e caro maestro; nell'occasione furono eseguiti l'*Ouverture da concerto* (1931), il *Coro di morti*, madrigale drammatico per voci maschili, tre pianoforti, ottoni e contrabbassi, su testo di Giacomo Leopardi (1940), i *Cinque non sense* per coro a cappella (1952) e la *Récréation concer-*

34. *Le promettenti Nozze di Stravinsky*, in "Lotta continua", 2 aprile 1982.



tante (*Terzo concerto*) per orchestra (1953). Paris associò ancora all'Orchestra il Coro "Città di Roma" (26 maggio 1982).

Come si vede, la programmazione integra frequentemente certe esperienze maturate nella didattica con più ambiziosi obiettivi di carattere concertistico. Tuttavia, quella dell'Orchestra Sinfonica Frusinate fu un'esperienza molto impegnativa e non pienamente soddisfacente: Paris rinunciò alla presidenza e il 31 gennaio 1983 fu sostituito da Gerardo Iacoucci, professore di Musica jazz presso il Conservatorio cittadino. Successivamente la società fu messa in liquidazione, con non poca fatica:<sup>35</sup> lo scioglimento formale si ebbe in data 30 aprile 1985.

Nello stesso anno, insieme con Gabriele De Julis, un tenore conosciuto e frequentato all'Opera di Roma, fonda l'Associazione Orchestra Sinfonica "Ottorino Respighi". Con questo complesso, ha agito negli ultimi anni della sua vita. La programmazione dell'*Orchestra Respighi*, fortemente sostenuta dall'Amministrazione provinciale di Frosinone, risultò orientata esclusivamente verso opere del grande repertorio sinfonico ottocentesco.<sup>36</sup> I concerti furono frequentemente dislocati presso numerosi paesi della Provincia, soprattutto durante i mesi estivi: anche in questa misura, probabilmente, si può cogliere un'eco del vecchio impegno a portare la musica colta a tutti, pure nei luoghi più remoti. Dopo la sua scomparsa, la guida dell'Orchestra Respighi fu assunta da Cesare Croci – divenuto nel frattempo anche direttore del Conservatorio di musica frusinate – e da Flavio Emilio Scogna. Nell'autunno 1992, insieme con il complesso strumentale *I Solisti Aquilani*, l'Orchestra Respighi ha ideato e realizzato il programma *900 SUONO*, interamente dedicato a musiche del Novecento, ripercorrendo certe remote piste aperte dal suo fondatore (Frosinone, Auditorium del Conservatorio, 31 ottobre – 7 novembre 1992). Alla fine dello stesso anno, ha proposto il programma *Sinfonie d'autunno*, ospitato ancora in alcune località della provincia. Infine, il 29 maggio 1993, con un piccolo complesso strumentale denominato *Respighi Ensemble*, l'Orchestra Respighi ha partecipato al programma radiofonico *La stanza della musica*, su RAI Radiotre. In seguito, l'ente di riferimento, la Provincia di Frosinone, ha ritirato

35. L'onere di chiudere i conti e liquidare la società fu assunto con pazienza e determinazione da Gerardo Iacoucci, molto vicino a Daniele Paris in quella difficile impresa.

36. Tra gli autori preferiti segnalò: Beethoven (Quinta e Settima sinfonia, *Egmont Overture*), Čajkovskij (Quarta e Sesta sinfonia), Mozart (Concerti diversi per strumento solo e orchestra, *Ouvertures da opere, sinfonie diverse*), Brahms (Prima sinfonia), Franz Schubert (Sinfonia "Incompiuta"), Richard Strauss (Poema sinfonico *Tod und Verklärung*), Weber (*Der Freischütz Overture*), Wagner (Preludio da *Die Meistersinger von Nürnberg, Sigfried-Idyll, Tristan und Isolde-Vorspiel und Liebestod* [Preludio e morte di Isotta], Antonín Dvořák (Sinfonia in Mi min. "Dal nuovo mondo").

il consistente sostegno finanziario iniziale, cosicché, dopo alcune vane esperienze di faticosa auto-gestione, le attività dell'Orchestra Respighi si sono definitivamente interrotte nel 1993.

Da allora il progetto di una istituzione sinfonica cittadina, stabile e autonoma, è stato abbandonato, pur se periodicamente evocato da attori ed enti diversi. Tra le diverse imprese di Paris, questa sembra essere stata l'unica a concludersi con un netto insuccesso. Probabilmente, a sostegno di questa iniziativa è mancata la preziosa convergenza di quelle intelligenze e competenze che, invece, avevano favorito le attività dell'AMOF.

Nella seconda metà degli anni Settanta l'ipotesi di creare una istituzione sinfonica in una piccola città di provincia non pareva del tutto impraticabile, pur ambiziosissima: si consideri come in quegli anni fosse ancora molto forte la spinta a "decentrare" le attività culturali, anche quelle a carattere produttivo, e a favorire l'emancipazione delle periferie – la provincia – da una condizione di marginalità, anche alimentando una sorta di virtuosa competizione tra vecchi centri e nuove periferie dinamiche. Queste condizioni non sono più praticabili, da tempo, e non è difficile prevedere che quello che non si è costruito allora difficilmente possa essere recuperato oggi.

Si è già fatto cenno a come le attività dell'AMOF e altre iniziative concertistiche promosse nella città di Frosinone, si siano spesso "incrociate" con l'attività didattica del locale Conservatorio di musica. L'istituzione e conduzione di questa importante scuola di musica rappresentano l'ultimo e più duraturo approdo del "nostos" intrapreso da Paris, all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso, la scelta che più nettamente ha condotto a evocare un'altra figura mitica, già ricordata, per rappresentare i suoi comportamenti: quella del "Cincinnati" della musica, esule volontario in periferia, impegnato a occuparsi della formazione dei giovani musicisti, dopo aver diretto le orchestre di mezza Europa e aver "creato" decine di "nuove musiche".

Sulle sue difficoltà e i malumori, all'epoca, s'è già detto e si sono altresì indicate alcune vie d'uscita da una situazione che appariva bloccata. Ancora un'altra pista, tuttavia, fu individuata allora, e su questa, probabilmente, saranno impresse le tracce più profonde.

Daniele Paris non aveva mai insegnato fino alla fine degli anni Sessanta, almeno formalmente: come si è visto, era troppo occupato a fare il direttore, per trovare il tempo di recarsi settimanalmente in una scuola dove tenere corsi regolari, con allievi dei cui progressi fosse costantemente responsabile. Certamente, non si può sostenere che la sua opzione didattica sia stata una scelta di necessità, dovuta al diradarsi delle scritture e all'imporsi di certe esigenze familiari, ma, senz'altro, si è trattato di una preziosa opportunità che non si è lasciato sfuggire.

Tra la fine dei Sessanta e i primi anni del decennio successivo l'offerta di formazione musicale subisce una impennata formidabile, in tutto il Paese: ai pochi Conservatori di musica "storici", dislocati prevalentemente in pochissime grandi città, si aggiunsero decine di nuove sedi, nelle città medio-piccole e anche in alcune località assai periferiche, sia come sedi principali che come "sedi staccate" di altri istituti. Pur se alcune di quelle nuove scuole furono intese, allora, come effetto perverso di politiche clientelari e di interessi locali, l'espansione dell'offerta formativa ha prodotto risultati di grandissimo rilievo, consentendo a migliaia di giovani di completare gli studi musicali e avviarsi alle professioni della musica, una prospettiva che, altrimenti, sarebbe stata

semplicemente impensabile, se non a costo di sacrifici inenarrabili. La stessa situazione consentì a centinaia di musicisti, già attivi nella professione, di trovare una nuova collocazione – prestigiosa, permanente e, in fondo, non troppo impegnativa e faticosa – da affiancare, o sostituire, alle abituali attività performative, spesso incerte o soggette alle oscillazioni del “mercato musicale”; inoltre, molti strumentisti già impegnati come professori presso le orchestre italiane, riuscirono ad aggiungere a quell’impiego un nuovo rapporto professionale nel campo della didattica. Questa poderosa spinta alla diffusione capillare della formazione musicale – anche in periferie estreme e talvolta difficilmente raggiungibili, se non con la propria automobile –, promossa dal Parlamento e dallo Stato, attraverso il Ministero della Pubblica Istruzione, si è frequentemente incrociata e integrata con un’altra imponente pressione verso la valorizzazione delle “periferie” messa in atto attraverso l’attuazione dell’ordinamento regionale (1970) e la creazione di specifiche politiche locali destinate al sostegno delle attività culturali e musicali; in quegli stessi anni si posero le basi per la costituzione di numerose orchestre regionali (Istituzioni concertistico-orchestrali), in gran parte ancora attive. In effetti, furono due decenni molto intensi, fin quasi alla fine degli anni Ottanta, per almeno due generazioni di musicisti, che ebbero anche l’opportunità di diversificare e accrescere notevolmente il proprio reddito.

Daniele Paris si trovò pienamente dentro quel “flusso” pur se, ormai, non nei panni del giovane musicista talentoso che si avvia a sperimentare con trepidazione le proprie abilità anche sul terreno didattico, ma nelle vesti dell’interprete maturo, con una grande esperienza acquisita sul podio, che si trova a vivere una vicenda completamente nuova e, forse, inattesa. Perciò, aveva oltre cinquanta anni quando ebbe il suo primo insegnamento, in Molise, presso il Conservatorio di musica “Lorenzo Perosi” di Campobasso: nell’anno scolastico 1971-72, a cominciare dal 20 febbraio 1972, è incaricato di Armonia e contrappunto e completa l’orario con l’affidamento del corso di Organo e composizione organistica. L’anno successivo viene confermato nello stesso insegnamento.<sup>1</sup> Qualche tempo dopo, il 29 gennaio 1973, ottiene un’altra no-

1. Per la sua domanda di partecipazione al Concorso per il conferimento dell’incarico a tempo indeterminato per l’insegnamento di Armonia e contrappunto, presso il Conservatorio di musica “Lorenzo Perosi” di Campobasso, Paris presentò, tra i suoi titoli di studio, il Diploma di composizione e l’iscrizione al decimo anno di Organo: come previsto dalla norma, fu valutato solo il Diploma; furono altresì valutati i titoli didattici, inerenti al servizio prestato nella stessa sede dal 20 febbraio 1972 e il servizio militare espletato dal 1 gennaio 1941 all’8 settembre 1943; per quanto concerne i titoli artistici, Paris indicò le sue prestazioni di direttore d’orchestra, i suoi impegni di direttore artistico delle *Settimane palermitane* e dell’*AMOF*, la sua presenza tra i membri fondatori di Nuova Consonanza, e segnalò

mina,<sup>2</sup> per l’insegnamento di Armonia, contrappunto, fuga e composizione, presso la “sede staccata” del Conservatorio di musica “Santa Cecilia”, aperta a Frosinone pochi mesi prima: a questo punto, però, è necessaria una breve pausa e un piccolo passo indietro.

Lo statuto dell’*AMOF*, ove si indicavano gli scopi sociali, recitava:

L’Associazione ha lo scopo di promuovere la creazione, a Frosinone, di: a) un’orchestra stabile a carattere regionale o interregionale; un teatro comunale; un auditorium; un conservatorio di musica.

Perciò, l’apertura del Conservatorio di musica in città era uno degli obiettivi prevalenti tra quelli che l’*AMOF* si impegnava a realizzare, già nella primavera del 1969. Pochi mesi dopo, nella presentazione al programma di sala concernente la prima stagione di concerti dell’*AMOF* (25 gennaio-25 giugno 1970), successiva ai concerti inaugurali dell’ottobre 1969, così il presidente Alberto Facci concludeva la sua nota:

Passi in avanti si sono fatti anche per la costituzione di un Conservatorio Musicale in Frosinone, mercé l’interessamento di Amministratori e di Esponenti del mondo politico; buone speranze possono nutrirsi per il funzionamento di esso per il prossimo autunno.

La previsione era troppo ottimistica: l’obiettivo fu raggiunto qualche tempo dopo, il processo fu piuttosto tortuoso e faticoso, ma molto veloce, e produsse il risultato auspicato. Paris mobilità tutte le sue relazioni nel mondo musicale per creare un’ampia area di solidarietà e garanzia intorno al suo nuovo progetto, effettivamente ambizioso.

Il primo passo fu la creazione di una scuola comunale di musica, cui chiamò a partecipare, come docenti, i migliori musicisti di area romana che avevano collaborato con lui negli anni precedenti: tutto si risolse rapidamente, nell’arco di alcuni mesi. Il primo annuncio è in una manifestazione celebrativa, alla fine di giugno 1970, cui Paris aveva invitato Severino Gazzelloni, musicista notissimo, e ciociaro “doc”:

alcune voci enciclopediche che descrivevano la sua attività. Fu dichiarato idoneo all’incarico; il giudizio della commissione, presieduta da Argenzio Iorio e composta da Rosolino Toscano e Domenico Guacero, in data 22 luglio 1972, fu il seguente: “Musicista di noto rilievo che dà affidamento a ricoprire la cattedra richiesta”. Nella sua domanda, datata 5 giugno 1972, Paris indica il 19 novembre 1921 come sua data di nascita; l’indirizzo di residenza trascritto nella scheda personale è in via Curioni 131, Roma.

2. A Paris, già nominato come docente di Armonia e contrappunto presso il Conservatorio di musica di Campobasso, furono altresì attribuite per supplenza 12 ore soprannumerarie per l’insegnamento di Armonia contrappunto, fuga e composizione, presso la nuova sede di Frosinone (nota prot. n. 41 del 29 gennaio 1973).

Con una simpatica cerimonia, l'Amministrazione comunale di Frosinone ha voluto premiare i grandissimi meriti artistici dei maestri Daniele Paris e Severino Gazzelloni, che sono molto noti per le loro esibizioni al Teatro Nestor. Nel corso della cerimonia, alla quale hanno partecipato le maggiori autorità cittadine, ai due maestri sono state conferite medaglie d'oro e due pergamene. Ha preso la parola il Sindaco di Frosinone Spaziani il quale si è vivamente congratolato con i due artisti. Anche il Prefetto Conte ha speso parole di riconoscimento nei confronti dei due maestri per la loro attività artistica e per i loro meriti nel campo musicale.<sup>3</sup>

Quella riportata sembra soltanto la cronaca di una piccola celebrazione di provincia, in cui tutto finisce a pergamene e medaglie, con le autorità che esprimono voti o riconoscimenti. Ma un altro cronista presente, più attento, o forse aveva più spazio in pagina, ci svela:

Frosinone avrà il suo liceo musicale molto probabilmente a partire dall'ottobre di quest'anno [1970]. La notizia è stata data dal Sindaco Spaziani e confermata dal prefetto, dottor Ciro Conte, nel corso di una cerimonia svoltasi al Comune per la consegna di una pergamena con medaglia d'oro ai maestri Daniele Paris e Severino Gazzelloni, quale segno di riconoscimento della loro attività artistica. Alla manifestazione prendevano parte oltre al Prefetto altre autorità provinciali e cittadine le quali hanno avuto modo di manifestare il loro plauso verso due figli della Ciociaria quali sono Paris e Gazzelloni, che con la loro attività musicale onorano in ogni parte d'Italia e del mondo il nome della terra che diede loro i natali. Ebbene, è stato appunto durante la cerimonia della premiazione che il Sindaco nel suo intervento ha parlato fra l'altro della creazione di un "conservatorio" che aprirà i battenti con tutta probabilità fra qualche mese e comunque entro il corrente anno. L'iniziativa è stata presa dal Comune e fatta "propria" dal maestro Daniele Paris e dall'Associazione Musicale Operaia Frusinate. [...] Per la sua istituzione non è mancato l'invito rivolto al maestro Gazzelloni perché interponga i suoi buoni uffici per la felice realizzazione di questo nuovo tipo di scuola.<sup>4</sup>

In effetti, più che un'iniziativa del comune e del sindaco di allora, come indica il cronista, si trattava di una proposta di Paris puntualmente accolta dagli amministratori, che si realizza nell'autunno dello stesso anno:

Ormai Frosinone, si sa, ci ha abituato a notizie lusinghiere in fatto di iniziative in campo musicale, tanto da poter affermare tranquillamente che è la provincia laziale più viva e più intraprendente sotto questo profilo, smentendo apertamente tutti coloro che credono che si possa fare ben poco per la diffusione della cultura musicale in periferia, dove spesso mancano le strutture essenziali [...] Proprio in questi giorni abbiamo appreso che a Frosinone è stata costituita una scuola per l'insegnamento della musica, patrocinata dal Comune, che si è addossato l'onere delle spese ed ha disposto che gli uffici della

3. Per i loro meriti artistici. Pergamene e medaglie d'oro ai maestri Paris e Gazzelloni, senza firma, in "Il Messaggero", Cronaca di Frosinone, 30 giugno 1970.  
4. Forse fin dall'ottobre prossimo. Presto a Frosinone il Liceo musicale, senza firma, "Il Tempo", Cronaca di Frosinone, 30 giugno 1970.

ex Anagrafe siano sistemati per ospitare le aule della nuova scuola. Sono più di duecento i ragazzi, in gran parte ancora in età adatta, che si sono iscritti a questa scuola, alla quale hanno assicurato la loro opera di insegnanti strumentisti di valore, come Gazzelloni per il flauto, Asciolla per la viola, D'Amario per la chitarra, Cáfaro per il pianoforte, Morricone per la composizione, disciplina quest'ultima che sarà curata anche dal maestro Daniele Paris, che è l'iniziatore e l'organizzatore di questa istituzione, così come lo è stato a suo tempo per l'Associazione musicale operaia frusinate, che ha conquistato molti meriti nel campo musicale regionale e la cui attività è in piena espansione [...].<sup>5</sup>

Il cronista, che scrive su un giornale nazionale, non risparmia lodi e il suo giudizio costituisce un ottimo indicatore di quale fosse la percezione circolante nella stampa intorno a quanto Paris e sodali stavano realizzando, in periferia.

Per parte sua, il cronista locale, come è prevedibile, riporta la notizia con toni più euforici, ma, soprattutto, appare assai più informato sugli intendimenti che stanno maturando "in periferia":

Daniele Paris ha vinto una bella battaglia [...] Insieme con lui ha vinto la civica amministrazione e la città tutta. La Scuola di Musica – che molto opportunamente è stata intitolata al compianto Maestro Licinio Refice – è oggi una bellissima realtà. E, quel che più conta, è una cosa grossa, i cui frutti si avvertiranno tra qualche tempo allorché si riuscirà ad ottenerne la trasformazione in Conservatorio musicale. [...] Lo staff magistrale non ha bisogno di ulteriore presentazione, avendo la sua fama varcato i confini dell'Italia per espandersi nel mondo intero. [...] Al tavolo della presidenza avevano preso posto il prefetto Conte, il sindaco Spaziani, il sen. Lisi, il vescovo Marafini ed il Provveditore agli studi, Colosimo. Tra il pubblico, molti amministratori, autorità civili, militari e religiose oltre che della scuola. Il Maestro Paris ha illustrato brevemente le finalità della Scuola di Musica. Il Sindaco, quindi, ha impegnato la Amministrazione comunale a fare tutti gli sforzi affinché la scuola possa superare brillantemente questo periodo iniziale per imporsi all'attenzione di tutti ed ha altresì promesso l'appoggio della Regione a questa iniziativa, auspicando che ben presto la scuola venga riconosciuta come Conservatorio Musicale.<sup>6</sup>

Anche questa cronaca descrive efficacemente certi modi cerimoniali tipici di una città di provincia: se ne deduce altresì come il processo messo in atto vada assumendo sempre più nettamente una connotazione politica e istituzionale, soprattutto in relazione all'obiettivo finale, palesemente auspicato dalle autorità locali. E lo stesso Paris sembra muoversi con grande disinvoltura all'interno di questo scenario: da una parte, con i concerti dell'AMOF, riesce a mantenere attivo l'interesse e l'attenzione della stampa nazionale, anche di

5. MELCHIORRE 1970.

6. Paris ha vinto la sua battaglia. La scuola di musica è una realtà, senza firma, in "Il Tempo", Cronaca di Frosinone, 22 novembre 1970.

quella d'opposizione a lui assai favorevole; dall'altra, stimola e coordina, si direbbe, l'impegno delle personalità politiche locali, le sole che possono mobilitare, per contiguità di appartenenza politica, l'intervento delle autorità nazionali, cui spetta la conduzione finale e la sanzione formale del processo in atto. Anche la scelta del nome della scuola – intitolata a un sacerdote cattolico nato in Ciociaria, prestigioso compositore di musica sacra<sup>7</sup> – sembra procedere nella direzione di "captare" ulteriori consensi verso il progetto, presso gli ambienti cattolici della Democrazia Cristiana, partito di maggioranza relativa, all'epoca, e largamente egemone nel Lazio meridionale. Paris è ben consapevole che questa nuova "avventura" non può essere condotta soltanto con i mezzi e le risorse già sperimentati: l'impegno e l'entusiasmo individuali, il volontariato diffuso, la solidarietà di antiche relazioni nel mondo musicale, la disponibilità di colleghi ad assecondare le sue imprese, lo spirito di sacrificio dei suoi amici e compagni più stretti. Il nuovo obiettivo, negli esiti finali auspicati, concerne l'ordinamento dello stato nella didattica, richiede atti legislativi e risorse assai ingenti: lo scenario dell'azione non coincide più con il piccolo gruppo di innovatori, entusiasti e capaci di grandi e nobili atti di abnegazione. Si tratta di una "partita" assai difficile e rischiosa, sia per Paris che si impegna in prima persona, come sempre aveva fatto in passato, sia per gli amministratori locali: questi ultimi, in particolare, senza l'intervento diretto dei loro referenti politici nazionali presenti nel governo della Repubblica, non possono sostenere troppo a lungo un impegno finanziario, logistico e organizzativo assai "pesante" per le magre risorse locali e le fragili capacità gestionali in una materia estranea alle consuete competenze degli enti locali.<sup>8</sup>

7. Licinio Refice, nacque a Patrica (Frosinone) il 12 febbraio 1883, morì a Rio de Janeiro l'11 novembre 1954 mentre attendeva alla rappresentazione della "azione sacra" *Cecilia*; la sua formazione musicale si svolse presso il Seminario Pontificio Leoniano di Anagni e il Conservatorio di musica "Santa Cecilia" di Roma. Dal 1912 al 1950 tenne numerosi corsi presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra; dal 1911 al 1947 fu maestro di cappella presso la Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma. Fu autore di numerosi testi di ispirazione sacra e destinazione liturgica, tra i quali si ricordano *Cecilia* (1923), *Margherita da Cortona* (1938), il *Trittico francescano* (1926) e diverse Messe.

8. Molti enti locali sostengono da lungo tempo i programmi di formazione musicale compresi nelle attività delle bande municipali. Ultra cosa, evidentemente, è una scuola di musica con docenti di grandissimo prestigio, numerosi allievi e priva di un ritorno immediato, come, per esempio, possono essere i cosiddetti "servizi" espletati dalle bande municipali. Nel 1970 l'impegno degli enti locali in questa direzione era ancora assai modesto: con esclusione di alcune antiche "Scuole civiche di musica", molti degli istituti comunali di musica attivi oggi sono stati fondati successivamente, nel quadro di programmi assai impegnativi, lungamente meditati e perfezionati, rivolti all'educazione musicale di base e permanente, oltre che alla formazione professionale dei musicisti.

La Scuola comunale di musica "Licinio Refice", dunque, inizia i suoi corsi nel dicembre 1970, con docenti prestigiosissimi, come s'è detto, che accettarono di partecipare all'impresa a titolo amichevole, per stima e affetto nei confronti del suo organizzatore:

Voluta da Daniele Paris, la Scuola annoverava tra gli altri docenti Dino Asciola [...], Arnaldo Graziosi, Vincenzo Mariozzi, Bruno Nicolai [...]. La statalizzazione, ottenuta già nel '72, costrinse Asciola, Morricone e Nicolai a rinunciare all'incarico. A eccezione dei Corsi estivi di perfezionamento presso l'Accademia Chigiana di Siena (dal 1991) questa di Frosinone resta l'unica esperienza didattica di Morricone [...].<sup>9</sup>

Le attività della Scuola proseguono con grande entusiasmo da parte dei docenti,<sup>10</sup> alcuni dei quali erano alle prime esperienze didattiche; notevole e generoso fu anche l'impegno degli allievi che affluirono numerosi a quei corsi: molti di loro erano ardentemente desiderosi di una formazione strutturata, che sostituisse, per quanti si esercitavano su strumenti e pratiche non "bandistici", i vecchi metodi prevalentemente autodidattici, costruiti su procedure di oralità/auralità, e l'insegnamento domestico delle arcigne "maestre di piano", itineranti nelle case di bambini e adolescenti non sempre entusiasti dell'impegno assunto. Occasionalmente, la didattica della Scuola comunale di musica riesce a integrarsi felicemente nelle proposte dell'AMOF: insieme, propongono due concerti con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; nel primo, Carlo Zecchi dirige la Sinfonia da *L'Italiana in Algeri* di Rossini, la Sinfonia n. 100 in Sol magg. "Militare" di Haydn e la *Quarta* di Beethoven (Frosinone, Teatro Nestor, 14 giugno 1972); nel secondo, Paris propone l'*Overture da Le nozze di Figaro* e la Sinfonia concertante in Mi bem. magg. K 297B di Mozart, con Pietro Gaburro (oboe), Vincenzo Mariozzi (clarinetto), Antonio Viri (fagotto) e Franco Traverso (corno), cui aggiunge la Sesta Sinfonia "Patetica" di Čajkovskij (23 giugno 1972). Come si vede, nella stessa occasione si sovrappongono assai proficuamente istanze molto diverse: la consueta programmazione di una piccola ma coraggiosa società di concerti, le nuove prospettive di "decentramento" sperimentate da una grande istituzione sinfonica e la necessità di fornire un giusto riconoscimento all'impegno solistico delle "prime parti", la valorizzazione dell'offerta didattica messa in atto da una giovanissima scuola di musica. Simile convergenza, virtuosa, di istanze e competenze diverse, in una medesima circostanza, sarà il "modello operativo" che Paris metterà in atto negli anni successivi, costantemente, e con notevole successo.

9. MICELI 1994, p. 19, n. 21.

10. A questo proposito, cfr. la testimonianza proposta da Ennio Morricone, in questo volume: *Una certa sua tristezza*.

Finalmente, dopo circa due anni di attesa e trepidazione, a partire dal 1 ottobre 1972, viene istituita a Frosinone una "sezione staccata" del Conservatorio di musica "Santa Cecilia" di Roma: nelle fasi iniziali, la conduzione fu assunta dal maestro Jacopo Napoli, allora direttore del Conservatorio romano: di fatto, le lezioni iniziarono regolarmente nel gennaio 1973. Questa disposizione, come era stato auspicato da tutti i protagonisti, segnò la rapida chiusura della Scuola comunale di musica che, evidentemente, non aveva più alcun motivo di esistere. Evidentemente, le aspirazioni della "periferia" politica – gli amministratori locali della città e della provincia di Frosinone – avevano trovato pieno ascolto presso il "centro" – gli uomini politici presenti nel Governo e nel Parlamento della Repubblica.<sup>11</sup>

Daniele Paris, come s'è detto, arriva nella nuova "sede staccata" di Frosinone alla fine di gennaio 1973: qui gli viene altresì affidata una vice-direzione fiduciaria, a supporto di Jacopo Napoli.<sup>12</sup> L'anno successivo (1973-74) abbandona il Molise e si insedia definitivamente a Frosinone dove ottiene l'incarico a tempo indeterminato per l'insegnamento di Armonia, contrappunto, fuga e composizione.<sup>13</sup> Nell'autunno, con nota 4767 del 27 settembre 1973, il Ministro Malfatti gli conferisce l'incarico di direttore dell'Istituto per l'anno scolastico 1973-74, in sostituzione di Jacopo Napoli, con inizio delle funzioni a partire dal 1 ottobre 1973. Nella primavera del 1974, gli viene altresì conferito l'incarico a tempo indeterminato per l'insegnamento di Direzione d'orchestra.<sup>14</sup>

11. In particolare, nel perseguire l'obiettivo risultano essersi particolarmente impegnati i sindaci della città di quegli anni, Dante Spaziani, già presente nelle cronache citate, e Paolo Alessio Pesci: entrambi democristiani, erano assai vicini al senatore Giulio Andreotti che proprio nel 1972 conseguiva il suo primo incarico di Presidente del Consiglio. A questi si aggiunge il senatore Dante Schietroma, prestigioso esponente politico frusinate e autorevole membro del Partito Socialista Democratico Italiano (PSDI), già sottosegretario di stato in diversi governi e successivamente Ministro nel primo governo Spadolini. D'altra parte, come s'è visto, anche i gruppi e movimenti della sinistra, opposizione locale e nazionale, guardavano con grande favore e simpatia al progetto e a tutte le iniziative intraprese da Paris; nel Partito socialista, in particolare, militava il dott. Alberto Facci, presidente dell'AMOF e primo sodale di Paris nei suoi impegni frusinati.
12. Con nota del 12 marzo 1973, l'allora reggente della nuova sede, Jacopo Napoli, nel comunicare a Paris l'avvenuta elezione nel consiglio di direzione della scuola, gli conferì l'incarico di vice-direttore dell'istituto. Questa informazione e le successive sono state fornite da Massimo Turriziani, direttore amministrativo del Conservatorio di musica "Licinio Refice".
13. L'incarico gli fu conferito da Jacopo Napoli con nota prot. n. 414 del 28 settembre 1973; la nomina fu confermata da Paolo Alessio Pesci, Sindaco della città e Commissario governativo della scuola, con delibera n. 30 del 3 ottobre 1973.
14. La nomina fu conferita dal Commissario governativo della scuola, con delibera n. 48 del 1 marzo 1974 e nota prot. n. 320 del 22 marzo 1974.

Nel frattempo, il DPR n. 646 del 3 maggio 1974, firmato dal Presidente della Repubblica Giovanni Leone, controfirmato dal Ministro competente Francesco Maria Malfatti, dal Ministro Emilio Colombo e dal Guardasigilli Oronzo Reale, sancisce:

Art. 1. – A decorrere dal 1° ottobre 1972 è istituito nel comune di Frosinone un conservatorio di musica statale, con annessa scuola media, ai sensi dell'art. 16 della legge 31 dicembre 1962, n. 1859.<sup>15</sup>

La denominazione adottata per qualificare il nuovo istituto è in diretta continuità con la precedente Scuola comunale: Conservatorio di musica "Licinio Refice".

Nello stesso anno, a decorrere dal 1 ottobre, Paris è immesso in ruolo per l'insegnamento di Direzione d'orchestra, con titolarità presso la sede frusinate: negli anni successivi, fino alla sua scomparsa, resterà direttore della scuola con nomina ministeriale sempre confermata; terrà l'insegnamento di Direzione d'orchestra e manterrà anche quello di Armonia e contrappunto, con una quota di ore sovranumerarie. All'inizio delle attività didattiche (1972-73) la nuova scuola ha venti classi, con venti docenti, e 226 allievi.

Alla metà degli anni Settanta, dunque, nel corso di un rapido addensarsi di eventi, esperienze e atti legislativi, Paris si trova ad agire stabilmente in una situazione completamente nuova, con un carico considerevole di responsabilità e impegni: a) due corsi didattici (Direzione d'orchestra e Armonia e contrappunto); b) una nuova scuola da costruire, consolidare e valorizzare; c) una società di concerti, anch'essa di recente istituzione, ma già apprezzata e "omaggiata" di riconoscimenti unanimi; d) un'azione direttoriale ancora attiva – orientata soprattutto dalle relazioni che si mettono in atto nel nuovo scenario in cui si trova ad agire – che sembra privilegiare musiche e autori di "repertorio"; e) un progetto, anch'esso ambiziosissimo, di istituzione sinfonica cittadina.

Si può senz'altro rilevare, perciò, come sia riuscito a perseguire assai efficacemente i suoi interessi individuali: trovandosi nelle condizioni di doversi ricollocare professionalmente e di costruire un nuovo profilo di se stesso, che non si identificasse più con le pratiche e i testi della "avanguardia", riesce a mettere insieme necessità diverse e a concentrare nella sua azione personale prospettive e attività molteplici, pienamente coerenti con il suo passato, che gli aprono, clamorosamente, campi di intervento molto estesi e, soprattutto, insperati o inimmaginabili appena cinque anni prima. Perciò, negli anni, orienta

15. [www.conservatorio-frosinone.it](http://www.conservatorio-frosinone.it), rilevamento effettuato il 24 giugno 2009.

nuovamente le sue abitudini: passa ormai molti giorni della settimana nella sede del Conservatorio di musica, allora dislocata in viale Roma, lungo la strada alberata che conduce dal centro storico, situato sui colli, ai rioni di pianura; e risiede frequentemente in città, nella casa del fratello Amleto, in via Brighindi, o della sorella Luciana, in viale Napoli. Coerentemente con la sua storia personale e la sua indole, si trova ad agire in una situazione di *statu nascenti*, ancora una volta, nella quale ha la possibilità muoversi con notevole disinvoltura. L'istituto, forse anche per il passato del suo direttore, assume piuttosto rapidamente una fama di "scuola sperimentale", aperta a pratiche diverse del fare musica e assai disponibile alla innovazione didattica. In effetti, oltre i corsi ordinari, il neo-direttore procede fin dall'inizio ad avviare nuove scuole: nel 1976, vale a dire appena due anni dopo il decreto istitutivo della scuola, il Ministero della Pubblica Istruzione autorizza l'attivazione di un Corso Straordinario di Musica Jazz, di durata quadriennale, affidato al maestro Gerardo Iacoucci. L'istituto frusinate si trova così a essere il primo Conservatorio di musica in cui si possono studiare stabilmente anche il jazz e le pratiche improvvisative:<sup>16</sup> la scuola frusinate di Musica jazz, quindi, è la più "antica" tra quelle attualmente esistenti nei Conservatori statali di musica, in Italia. Negli stessi anni, su sollecitazione del suo vecchio amico e sodale Domenico Guaccero – che pure si era trovato talvolta in contrasto con lui, in passato –, avvia il Corso di Nuova Didattica della Composizione, poi divenuto Scuola Sperimentale di composizione, di cui lo stesso Guaccero fu titolare, e il corso di Musica elettronica, tenuto fin dall'inizio dal maestro Giorgio Nottoli. Ancora, la chiamata di Baldo Maestri, nel 1974, come professore di sassofono, avviò un'altra straordinaria esperienza didattica: celeberrimo sassofonista e clarinetista, colonna portante dell'Orchestra di ritmi moderni della RAI di Roma, Baldo Maestri è riuscito ad attrarre decine di giovani – e anche maturi – sassofonisti, dalle bande municipali, da formazioni jazz, dai gruppi di improvvisatori, dal "pop", dai complessi da ballo, creando una vera e propria scuola che ha formato decine di eccellenti sassofonisti, divenuti solisti e strumentisti di sicura affidabilità, in contesti molteplici, e ottimi insegnanti, a loro volta, sulla scia del vecchio e caro maestro. Le classi di Sassofono e di Musica jazz, in particolare, furono un riferimento sicuro per moltissimi musicisti che non trovavano altrove una risposta alle loro necessità formative, in un'area assai estesa che andava ben oltre il Lazio. Anche il corso di Strumenti a percussione, tenuto per lungo

16. Nel 1990, pochi mesi dopo la scomparsa di Paris, il corso straordinario sarà finalmente trasformato in Corso permanente della durata di tre anni. Su questa operazione, cfr. la testimonianza fornita da Gerardo Iacoucci, in questo volume: *Sacro e profano: la musica jazz nel Conservatorio di musica di Frosinone*.

tempo da Mario Dorizzotti, collaboratore stretto di Paris in molte esecuzioni, si caratterizzò per essere particolarmente vivace e attrattivo. È opportuno ricordare che allora i corsi di sassofono e di strumenti a percussione non avevano lo statuto di scuole ordinarie dell'istruzione musicale – come la scuola di violino, di pianoforte, di composizione, ecc. – ma erano attivi, invece, come corsi straordinari, con regole parzialmente diverse e più restrittive rispetto alle "scuole" ordinarie: ciò richiedeva una forte motivazione da parte dei direttori che intendessero chiederne l'attivazione al Ministero, e Paris si impegnò a fondo in questa prospettiva. I corsi suddetti furono trasformati in "corsi speciali permanenti" all'inizio degli anni Ottanta e, quindi, portati al rango di "scuole" ordinarie all'inizio del decennio successivo.<sup>17</sup>

Contemporaneamente, l'istituto frusinate accoglie una grande quantità di allievi provenienti dall'area metropolitana romana che non riescono a essere ammessi presso il Conservatorio di musica della capitale, a causa della scarsissima disponibilità di posti per nuove iscrizioni. Negli anni, a questi si aggiungono molti giovani musicisti provenienti da altre regioni che proprio nella nuova scuola trovano una risposta favorevole alle loro aspirazioni.

Ancora, il nuovo istituto frusinate accoglie ben presto una notevole quantità di professori residenti a Roma, ma titolari in sedi lontane, che riescono a convergere nella nuova scuola, assai più vicina a casa: molti di questi docenti erano strumentisti di grandissimo talento e successo. Perciò, grazie alla felice convergenza di fattori e motivi assai diversi, il Conservatorio di musica frusinate fu in grado di mettere in atto una proposta formativa di grande qualità con alcuni tra i migliori musicisti, e docenti, attivi in Italia. Questa fortunata congiuntura si protrasse a lungo, almeno fino alla metà degli anni Ottanta. La gestione flessibile operata dal direttore, peraltro, consentì di accogliere come allievi anche musicisti già attivi in professione, non pienamente dentro i rigidi limiti di età previsti dalle norme, che proprio nella elevata qualità della didattica cercavano una risposta per il perfezionamento e la valorizzazione di competenze già possedute, ma evidentemente, bisognose di una proficua "esposizione" all'alta e severa scuola dei docenti titolari nel nuovo istituto.

Peraltro, non pochi tra questi musicisti-allievi provenivano da aree esterne alla musica colta (jazz, pratiche "popular", "folk progressivo", ecc.)<sup>18</sup> e nella didattica proposta dal Conservatorio cercavano un consolidamento delle pro-

17. La scuola di Sassofono e la scuola di Strumenti a percussione furono istituite con D. M. del 30 aprile 1993. Ringrazio il maestro Gerardo Iacoucci per le informazioni concernenti questi processi amministrativi.

18. A tal proposito, cfr. la testimonianza fornita da Carlo Siliotto, in questo volume: *Il mio Maestro*.

prie capacità, spesso sviluppate in maniera autodidattica, talvolta confuse e non pienamente valorizzate: molti trovarono una risposta soddisfacente e anche questa condizione contribuì a diffondere, in ambienti lontani e diversi, la percezione dell'istituto come una scuola musicale molto dinamica e attiva, favorevole allo sviluppo di molteplici pratiche di creatività musicale, una "fama" che ha resistito a lungo. E queste numerosissime presenze esterne – docenti e allievi – misero pure in atto un intenso e stimolante movimento di idee e persone di cui si avvantaggiarono senz'altro l'offerta didattica della scuola e la vita culturale della città e della provincia: dunque, ancora un felice movimento di fecondazione reciproca tra "periferie" e "centro".

Come s'è detto, Paris riesce a integrare efficacemente alcune attività didattiche della scuola nei programmi dell'AMOF, finché fu attiva. Nello stesso tempo, si impegna nella realizzazione diretta di alcune significative esecuzioni sinfoniche e cameristiche, prodotte dal Conservatorio stesso, grazie alla presenza, fra i professori dell'istituto, di strumentisti prestigiosi, largamente disponibili a suonare allo stesso leggio con allievi che sono "cresciuti" nel corso degli anni, e appaiono sempre più in grado di eseguire parti molto impegnative. Queste tre modalità di presenza e di azione – l'interprete, l'organizzatore culturale, il didatta – si intersecano assai favorevolmente. Esemplari, da questo punto di vista, appaiono molti dei concerti sinfonici ideati e realizzati presso il Conservatorio di musica, con il sostegno di associazioni e istituzioni locali: richiamo i concerti monografici, già descritti, su Stravinskij e Goffredo Petrassi, con opere assai complesse e impegnative che, dirette da Paris, furono eseguite da solisti, cori e orchestra espressi dallo stesso Conservatorio (allievi e professori), con sorprendente bravura (per complessi costituiti prevalentemente da allievi) e fresca baldanza giovanile. A sostenere questa triplice condizione operativa ritornano a essere assai utili, ma del tutto casualmente e imprevedibilmente, alcune esperienze del passato: molti musicisti che negli anni trascorsi avevano suonato sotto la sua bacchetta, nelle più diverse istituzioni, si trovano ora a essere professori nel Conservatorio da lui diretto, consentendo così la ricostruzione di antichi legami di amicizia e remote solidarietà, tuttavia su un terreno completamente nuovo: la didattica e la formazione musicale.

Come esempio del suo impegno nella concertazione ed esecuzione di programmi sinfonici, con l'orchestra formata da professori e allievi della sua scuola, cito alcune delle esperienze più significative. Nel maggio 1980, l'orchestra del Conservatorio è ospite di un programma denominato *Primavera Musica*, promosso dal Comune di Roma e patrocinato da sei quotidiani di larga diffusione nella capitale; l'esecuzione fu così commentata da un cronista pre-

sente, a lui molto vicino, il primo a evocare la figura di "Cincinnato" per descrivere la sua attività:

Avevamo indicato, tempo fa, in Daniele Paris [...] un "Cincinnato" della musica. Ritiratosi, infatti, nella terra natia, si è messo lì a coltivare un suo orto musicale, ma in un luogo che a tale coltivazione sembrava refrattario. Dissodato il terreno, nacque, dapprima, l'Associazione musicale operaia frusinate, poi una Scuola di musica, dalla quale sbocciò un Conservatorio musicale, vero e proprio. È il Conservatorio più chiacchierato d'Italia (oltre che il più affollato). Solo chi non mangia non fa molliche, dicono da qualche parte [...] mentre il "Cincinnato", a dispetto delle chiacchiere, è andato avanti nella sua coltivazione. Ha messo in piedi una miracolosa orchestra di allievi del Conservatorio e, di botto, passa dalle chiacchiere anche in testa alla classifica dei fatti. Con questa orchestra Paris ha avviato una svolta nella vita del Conservatorio, a vantaggio anche del territorio. Così è successo che Roma, anziché "esportare" un'orchestra a Frosinone, ha "importato", per l'attività decentrata *Primavera Musica*, da Frosinone questa orchestra giovane. [...] I ragazzi – e si vedono alcuni violini di dimensioni ridotte – si sono magnificamente impadroniti del *Manfred* di Schumann, realizzato con forte tensione, e poi della Sinfonia K 425 "Linz" di Mozart [...] A chiusura, la Suite di Ravel *Mère l'oye*, ha sospinto la giovane orchestra in un clima di preziosismo fonico così convincente, che si è dovuto replicare il brano finale, tra mille applausi. Ora "Cincinnato" è ripartito per il suo orto, e sarebbe bello che i chiacchieroni andassero lì a fargli visita con le loro analoghe orchestre di giovani. Una per Conservatorio dovrebbero essere cinquanta.<sup>19</sup>

Pur se orientata da una simpatia e solidarietà esplicite verso la persona, la scrittura critica riesce a rappresentare assai efficacemente la sensibilità di Daniele Paris negli anni Ottanta: ormai, si è totalmente identificato con la "sua" scuola ed è interamente dedito alle sue attività, assai lontano dalle esperienze della stagione "avanguardistica", che appaiono remotissime; conseguentemente, si è anche arroccato nella sua cittadella, dove ha la possibilità di provare le operazioni più spericolate, come far suonare Schumann, Mozart e Ravel a musicisti spesso ancora adolescenti, senza che il pubblico salti sulla sedia o si chiuda le orecchie, anzi suscitando un caloroso consenso, anche se favorito, si immagina, da simpatia e affetto verso adolescenti e giovani in musica.

L'anno successivo, lo stesso cronista si trovò a osservare un'altra esperienza – l'allestimento di un'opera, *Cavalleria rusticana*, messa in atto con i complessi della sua scuola – e riprese la narrazione proprio dal concerto descritto prima:

L'anno scorso venne a Roma, protagonista di un bel concerto sinfonico: l'orchestra del Conservatorio "Licinio Refice", di Frosinone, diretta da Daniele Paris, direttore anche di quell'istituto musicale. Quest'anno, l'orchestra – tutta di allievi con qualche presenza dei docenti – ha avviato una attività anche teatrale, cimentandosi con Mascagni [...] I

19. VALENTE 1980.



risultati sono notevoli: l'orchestra ha accresciuto il suo spessore sinfonico, trovando e mantenendo uno stile esecutivo piuttosto notevole. [...] Il Teatro "Nestor" era stracolmo, ed è stato prodigo di applausi all'orchestra, a Daniele Paris cui la città deve moltissimo [...]. La *Cavalleria* è stata preceduta da una pagina pressoché sconosciuta di Mascagni: quel poema a Giacomo Leopardi, composto nel 1898 per il centenario della nascita del nostro poeta, ed eseguito a Pesaro alla presenza del Carducci che gridò al capolavoro. [...] Il capolavoro non c'entra, e l'attuale ripresa si fa apprezzare per il tentativo di trasformare il poema in un'azione scenografica [...]. La serata mascagniana sarà replicata lunedì prossimo a Palestrina e in altri centri della regione.<sup>20</sup>

Quella non fu l'unica esperienza operistica da lui realizzata come proiezione della didattica; ne produsse altre: tra queste, il 24 e 25 gennaio 1985 (Frosinone, Auditorium del Conservatorio),<sup>21</sup> con l'Orchestra del Conservatorio e l'AMOF – impegnata in una delle ultime sue iniziative – propose due esecuzioni della *Manon Lescaut* di Puccini, in forma di concerto, con Silvia Ranalli (*Manon*) e Luciano Saldari (*Des Grieux*) protagonisti. Tre anni dopo, presentò anche *Madama Butterfly* di Puccini, senza scene e in forma di concerto, ancora con Silvia Ranalli nel ruolo del titolo e Pietro Iorio nella parte di *Pinkerton*; il complesso impegnato in quella occasione fu l'Orchestra Respighi, creata poco tempo prima, anch'essa, come s'è visto, composta in gran parte da allievi, neo-diplomati e professori della scuola (7 maggio 1988).

Nel 1983 la scuola partecipa ai festeggiamenti previsti per celebrare il centenario di Licinio Refice, con l'esecuzione di uno dei suoi lavori più importanti, il *Trittico francescano*, oratorio in tre parti, su libretto di Emidio Mucci, composto nel 1926 e presentato lo stesso anno presso la Cattedrale di San Rufino di Assisi, in occasione del VII centenario francescano (31 ottobre 1983).

La scuola è altresì presente in numerose iniziative di più vasto interesse culturale proposte nella città; segnalò un "intermezzo letterario" con Giuseppe Bonaviri,<sup>22</sup> narratore di origini siciliane ma residente a Frosinone dalla prima maturità: in quella occasione Paris diresse l'Orchestra del Conservatorio nel *Bohero* (1928) di Ravel e la *Quarta* di Čajkovskij; all'incontro partecipò anche Walter Pedullà, italianista prestigioso, attento studioso della narrativa e poesia di Bonaviri, e allora membro del Consiglio di Amministrazione della RAI (21 marzo 1985).

20. VALENTE 1981.

21. Le manifestazioni culturali e i concerti citati di seguito si intendono eseguiti a Frosinone, presso l'Auditorium del Conservatorio.

22. Nato a Mineo (Catania), l'11 luglio 1924 e scomparso a Frosinone il 21 marzo 2009, medico cardiologo, Bonaviri è stato narratore e poeta prolificissimo, testimone di una sorta di "realismo magico" assai originale e seducente.

Nello stesso anno la scuola celebra l'anno europeo della musica: Paris dirige l'Orchestra del Conservatorio nel *Terzo Concerto Brandeburghese* BWV 1048 di Bach, la *Pavane pour une infante défunte* (1908) di Ravel e la suite dall'*Uccello di fuoco* di Stravinskij (9 maggio 1985).

In senso più generale, tutta l'azione pedagogica di Daniele Paris – oltre i corsi da lui tenuti – procede per esposizione diretta ai suoni, sul terreno concreto del fare, mostrando direttamente come si trattano i materiali sonori, "come si fa", concretamente, la musica. Un effetto emergente di questa proposta formativa – forse il più benefico per allievi diretti e indiretti – può essere colto nel valorizzare il coraggio e l'emozione dell'esecuzione, cioè nell'intendere l'evento musicale come qualcosa che vive e gratifica soprattutto nel suo farsi, nell'azione performativa, insieme con altri musicisti, e davanti a un gruppo di ascoltatori (grande o piccolo che sia), i cui effetti non possono essere determinati interamente durante lo studio, la concertazione e le prove, ma, invece sono largamente imprevedibili e si manifestano più compiutamente proprio nel vivo dell'esecuzione, in conseguenza delle relazioni fra tutti i partecipanti all'evento, ben oltre il progetto iniziale, e assai diversamente da esso.<sup>23</sup>

Peraltro, anche la sua opera di direttore e organizzatore nei concerti dell'AMOF, prima esaminata, può essere intesa come una proposta formativa di lungo periodo, ad azione lenta, ma, nello stesso tempo, avvolgente e panoramica, tale da condurre verso una consapevolezza più matura del fare musica, non limitata al proprio micro-specifico espressivo.

Anche nel campo più circoscritto della sua didattica "frontale", in classe, con gli allievi dei suoi corsi, si può dire che la sua azione formativa sia stata molto duttile e assai poco convenzionale. Il corso di Direzione d'orchestra è stato affollatissimo, per anni, anche perché la nuova scuola frusinate, in un'area che comprendeva una parte cospicua dell'Italia centro-meridionale, era praticamente l'unica ad avere una vera orchestra a disposizione per le lezioni pratiche settimanali, ritenute prevalenti nella formazione di un futuro direttore d'orchestra rispetto alle occasioni e necessità dell'approfondimento teorico e analitico. Con lui hanno studiato e si sono diplomati figure assai diverse di musicisti, in gran parte già formati e molto competenti: a) aspiranti direttori per i quali la possibilità di misurarsi settimanalmente con una orchestra vera costituiva una opportunità preziosa, difficilmente rilevabile altrove; b) compositori

23. Un motto frequente di Paris, prima dell'esecuzione di un concerto sinfonico, era, con espressione dialettale: "Chi mòre, mòre!". Si può tradurre, con una più lunga locuzione, assai meno efficace: "Cercate di impegnarvi al massimo, perché non c'è possibilità di rimediare a errori o distrazioni". Era anche un chiaro indicatore della fortissima energia emotiva innescata dall'esecuzione pubblica, tra i musicisti, nello spettacolo dal vivo.

affermati desiderosi di una ulteriore qualificazione professionale; c) direttori di coro che necessitavano di una maggiore conoscenza delle pratiche e dinamiche orchestrali; d) musicisti già attivi presso enti radio-televisivi, con qualifiche diverse, che avevano bisogno di perfezionarsi o di concludere gli studi con un diploma formale; e) strumentisti affermati che cercavano nuova linfa e stimoli per la propria carriera, oppure, ancora, che decidevano di tornare a studiare per emergere da condizioni non soddisfacenti di *routine* didattica o performativa.

Inoltre, per molti giovani compositori, completare il proprio iter formativo attraverso la frequenza del suo corso di Direzione d'orchestra è stato quasi un esito "naturale": non pochi professori di composizione titolari nei Conservatori dell'Italia centrale erano stati suoi colleghi e compagni di numerose avventure, e incoraggiavano i propri studenti a tentare anche quella esperienza proprio in forza della fiducia e stima verso di lui. I suoi allievi sono stati molto numerosi ed è impossibile citarne i nomi in questa sede.<sup>24</sup>

Sul piano più strettamente metodologico la sua non appariva come una didattica propriamente lineare, con procedure progressive di apprendimento: non era infrequente che un allievo del primo anno di Direzione d'orchestra si trovasse, anche per motivi del tutto casuali, di fronte a un testo complesso, verosimilmente più adatto per chi fosse avanti negli studi. In queste situazioni, la reazione degli allievi risultava determinante: buttati "allo sbaraglio", gran parte degli "apprendisti direttori" reagivano favorevolmente e riuscivano a "cavarsela", attingendo alle memorie e competenze individuali, nonché alle proprie risorse emotive, anche in relazione al fatto che gli allievi di Paris erano, tutti, musicisti già formati: certi impegni apparentemente sovra-dimensionati,<sup>25</sup> se ben affrontati, irrobustivano la motivazione e l'auto-stima. Il corpus centrale del "repertorio" affrontato era composto da opere di Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, ma anche Prokof'ev (la Sinfonia "Classica", soprattutto) e Stravinskij; per lo studio di concerti con strumento si ricorreva spesso a opere di Bach, Mozart e Beethoven; non raramente si aggiungevano anche testi più complessi (Concerti per violino e per pianoforte di Čajkovskij, concerti e altri lavori di Rachmaninov e Franck) e del primo Novecento (ancora Prokof'ev e Stravinskij); per lo studio delle scene operistiche, la prefe-

24. Si può tentare una verifica su quanti e quali siano stati i suoi allievi, "girovagando" in rete nei siti e curricula di molti musicisti oggi attivi con successo.

25. Anche a questo proposito ricordo una espressione dialettale frequente nella didattica di Paris: affidare "alla scordata" la lettura e concertazione di un brano in orchestra, significava mettere l'allievo di fronte a una prova improvvisa e severa, cui si attribuiva una particolare valenza formativa.

renza andava soprattutto a episodi tratti da opere di Verdi e Puccini. In tutte queste occasioni la parte del solista era comunque eseguita da allievi dei corsi superiori, precedentemente istruiti dai loro professori. Le attività della classe di Direzione, quindi, si estendevano anche a quelle delle classi di strumento e canto, con risultati di reciproca valorizzazione: è facile immaginare come gli allievi di queste classi considerassero un'occasione straordinaria la possibilità di suonare e cantare con l'orchestra – piuttosto che "accompagnati" dal pianoforte – e moltiplicassero il loro impegno nella preparazione. Inoltre, gli esiti migliori di queste esperienze di studio finivano direttamente in palcoscenico, nei saggi finali, ma anche, come s'è visto, nei numerosi programmi allestiti dall'AMOF, dall'Orchestra Sinfonica Frusinate e dall'Orchestra Respighi.

La lettura e concertazione dei movimenti di una partitura sinfonica erano affidate ad allievi diversi che si alternavano sul podio, consentendo così a tutti di avere una percezione dell'opera nella sua integrità. Non raramente, di fronte a passaggi difficili, il maestro interveniva direttamente, sostituendosi all'allievo, suggerendo le opportune procedure di intervento e di "movimento": l'acquisizione del modello, per l'allievo, arrivava rapidamente, attraverso l'esperienza auditiva e l'imitazione del "gesto".

Parimenti importante è stata la frequenza della classe di Direzione d'orchestra per centinaia di giovani strumentisti, che in quello scenario hanno avuto occasione di muovere i giusti passi in orchestra; come s'è detto, molti collaboratori della classe erano docenti di strumento nella scuola e spesso si facevano affiancare dagli allievi più avanzati; per i fiati, questa disposizione poteva estendersi anche nell'alternanza sulle prime parti: per esempio, un allievo poteva eseguire la parte del primo clarinetto vicino al suo insegnante, impegnato come secondo clarinetto; quest'ultimo, non raramente, era anche prima parte in una delle orchestre romane;<sup>26</sup> per gli archi l'affiancamento era diretto, sullo stesso leggio. Molti strumentisti, oggi attivi come solisti e come professori d'orchestra, anche con responsabilità autorevoli, hanno avuto il loro debutto e una lunga maturazione proprio in quella classe di Direzione d'orchestra e nelle numerose proiezioni concertistiche che ne derivarono.

Anche la didattica nel suo corso di Armonia e contrappunto mostrava tratti simili. La lezione si teneva abitualmente nello studio del Maestro, piuttosto che in un'aula, e spesso assumeva toni assai informali; il ricorso ai manuali più consueti non era molto praticato, spesso lasciato allo studio individuale; frequente, invece, era l'analisi delle partiture più rappresentative; l'individuazione

26. A tal proposito, cfr. la testimonianza fornita da Francesco Belli, in questo volume: *Sentirsi musicisti, piuttosto che esecutori*.

delle norme e delle procedure più efficaci – nella costruzione degli accordi, nel movimento delle parti, nel contrappunto – era dedotta dalla scrittura dei grandi autori del passato, oppure ricondotta a pratiche di mestiere e di “bottega”, e trasferita direttamente in esercitazioni di scrittura realizzate in classe, e corrette ancora “fresche di matita”. Con gli allievi più maturi e consapevoli la stessa “non linearità” già citata poteva determinare una sorta di contrazione del corso di studi, e un maggior impegno sulle procedure di scrittura meno frequentate, a scapito di altre che apparivano di più facile e veloce acquisizione. Pur in una didattica assai duttile, e non rinunciando alle consuete esercitazioni concernenti la preparazione per le prove d’esame, il Maestro riusciva sovente a individuare quali fossero i percorsi di apprendimento più efficaci e soddisfacenti per i singoli allievi, costruendo esercitazioni e proposte di scrittura calibrate sulle competenze e aspirazioni individuali: evidentemente, una didattica siffatta, assai flessibile e disinvolta, sortisce gli effetti migliori con allievi autonomi, velocemente reattivi, capaci di grandi capacità di lavoro e di progressi rapidi, concentrati in periodi circoscritti, con brusche accelerazioni e parallele pause di rarefazione della frequenza.<sup>27</sup> L’altra faccia della medaglia, perciò, era la scelta di rinunciare a continuare gli studi – esito frequentissimo, peraltro, nella didattica musicale di impronta professionale – oppure il transito in altra classe, con diverso docente.

Anche in questo nuovo contesto professionale, che sarà l’ultimo e definitivo, Daniele Paris si trova al centro di una condizione assolutamente eccezionale, che ben pochi musicisti e direttori hanno potuto vivere e sperimentare direttamente. E, in fin dei conti, un’opera di divulgazione, formazione ed esecuzione così complessa e articolata appare altrettanto creativa che quella di interprete o compositore condotta intensamente prima di questa nuova e ultima avventura, pur se perseguita con modalità completamente diverse e imprevedute.

Per l’area estesa di afferenza della scuola (Lazio e ampie zone dell’Italia centro-meridionale), la presenza e l’offerta formativa dell’istituto hanno costi-

27. Sui tratti salienti della didattica di Paris, nel corso di Armonia e contrappunto, cfr. la testimonianza fornita da Carlo Siliotto – attualmente compositore di musiche per il cinema, assai ben inserito, da Los Angeles a Roma – in questo volume: *Il mio Maestro*. Sulla presenza “diffusa” di Paris nelle diverse attività didattiche della scuola, e sulla sua attenta vigilanza intorno ai processi individuali di studio e crescita, cfr. la testimonianza fornita da Stefano Reali, in questo volume: *Percorsi possibili*. Ringrazio altresì Luigi Pecchia, collega e amico fraterno, pianista e compositore, allievo di Paris nei corsi di Composizione e Direzione d’orchestra, per aver intrapreso con me un lungo, complesso e affettuoso dialogo intorno alla didattica del Maestro, le esercitazioni e prove effettuate, i procedimenti messi in atto, le modalità di controllo e verifica perseguite.

tuito un vettore determinante di trasformazione e crescita. La familiarità con la musica colta occidentale, e con pratiche multiformi dell’agire musicale, è divenuta finalmente costante: si tratta di un risultato clamoroso per un’area periferica in cui, come s’è visto, prima del “nostos” di Paris l’ascolto di un concerto di musica sinfonica era esperienza rara.

Per molte famiglie la prospettiva di intraprendere una professione musicale ha assunto una credibilità crescente, tale da poter essere considerata una opzione possibile e gratificante per numerosi giovani musicisti: anche questa condizione costituisce un esito formidabile, in un territorio dove quasi non c’era traccia di musicisti professionali, prima del “ritorno” del Maestro.

Conseguentemente, si è determinata una forte espansione della mobilità sociale e territoriale, che ha condotto molti giovani, residenti in città e nelle aree vicine, a realizzare altrove la propria professione, con risultati spesso molto lusinghieri: negli oltre quindici anni della sua direzione sono transitati nell’istituto da lui diretto centinaia di musicisti ora attivi in campi e istituzioni numerose. Tutti costoro possono ben essere considerati allievi di Daniele Paris: senza le sue scelte e battaglie, anche senza certe sue “forzature”, migliaia di donne e uomini non avrebbero avuto opportunità alcuna di “fare e sentire la musica”, non solo come intrattenimento, ma anche come esperienza professionale e di vita ... e forse non sarebbero stati nemmeno sfiorati dall’idea che questo potesse mai accadere.

Questa storia finisce nell’estate del 1989. Dopo le difficoltà occorse in seguito a un accidente vascolare-cerebrale, a Daniele Paris viene diagnosticato un aneurisma addominale da cui non riesce a riprendersi: si spegne il 16 agosto 1989, alle otto della sera, presso l’Ospedale civile di Alatri, nel frusinate, dove era stato ricoverato d’urgenza.

Nel 1989, l’anno della sua scomparsa, la scuola da lui fondata aveva 150 classi, e altrettanti docenti, con 1075 iscritti: durante la sua direzione il numero degli allievi frequentanti è quadruplicato.

Negli anni seguenti la scuola è stata trasferita in una nuova sede, che appare funzionale e accogliente: Paris non ha fatto in tempo a vederla, se non immaginandola dal progetto originario, di cui teneva una riproduzione nel suo studio. Una sala della nuova sede è a lui dedicata.

Negli ultimi dieci anni, l’ordinamento dei Conservatori di musica ha subito profondi, ma ancora incerti e problematici cambiamenti, in conseguenza della legge 508/1999, la cosiddetta “riforma Sbarbati”: attualmente (giugno 2009) il Conservatorio di musica “Licinio Refice” conta 35 classi di Triennio (nuovo ordinamento), 33 classi di Biennio (nuovo ordinamento), 123 classi di vec-

chio ordinamento. I professori sono 163 (di cui 33 a contratto), gli studenti iscritti 992, di cui 680 nei corsi di vecchio ordinamento e 312 in quelli di nuova istituzione.<sup>28</sup>

Dopo la sua scomparsa, i processi da lui innescati hanno seguito sviluppi diversi, ma questa è ancora un'altra storia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## ABBIATI, Franco

- 1962 *Alla "Settimana musicale" di Palermo. Pandemonio in orchestra con l'antimusica di John Cage*, in "Corriere della Sera", 7 ottobre 1962.
- 1963 *Programma disordinato al Festival della musica. La promiscuità delle manifestazioni ha caratterizzato i primi giorni della rassegna alla Fenice. Il pubblico è stato sempre più scarso e distratto*, in "Corriere della sera", 17 aprile 1963.
- 1964 *"Morte all'orecchio di Van Gogh" di Macchi. La novità è stata diretta da Daniele Paris - Carlo Pestalozza solista nel concerto di Testi*, in "Corriere della Sera", 22 marzo 1964
- 1965/a *I contemporanei a Venezia. Prosegue senza scandali il Festival della musica*, in "Corriere della sera", 11 settembre 1965.
- 1965/b *Al Festival di Venezia. Autori ormai "classici" fra tanta avanguardia*, in "Corriere della sera", 14 settembre 1965.
- 1966 *Al Festival musicale veneziano. Qualche scoperta in due concerti*, in "Corriere della sera", 10 settembre 1966.

## ALBERTI, Luciano

- 1964 *L'orchestra di Radio-Roma al "Maggio". Da Mahler a Krenek con una parentesi contemporanea*, in "Giornale del mattino", 21 maggio 1964.

## Atlante storico-politico

- 1996 *Atlante storico-politico del Lazio*, Regione Lazio-Assessorato alla cultura, Coordinamento degli istituti culturali del Lazio, Laterza, Roma-Bari.

## BARBAGALLO, Ignazio

- 1974 *Frosinone. Lineamenti storici dalle origini ai giorni nostri*, Editrice frusinate, Frosinone.

## BERCELLA, Mara

- 2005 *Vito Frazzi*, con 2 CD, Nardini, Firenze.

## BERIO, Luciano e D'AMICO, Fedele

- 2002 *Nemici come prima Carteggio 1957-1989*, Archinto, Milano.

## BERNAGOZZI, Giampaolo

- 1979 *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher, Firenze.

28. Anche queste informazioni sono state fornite da Massimo Turriziani, direttore amministrativo del Conservatorio di musica "Licinio Refice".

## BONVICINI, Renzo

- 1964 *La Spaak voce recitante nel concerto alla Filarmonica*, in "Il Tempo", 28 novembre 1964.
- 1968 *Eseguito all'Olimpico "Requiem Canticles". Novità di Strawinsky alla Filarmonica*, in "Il Tempo", 16 febbraio 1968.

## BORTOLOTTI, Mario

- 1961 *Avanguardia a Palermo*, in "Il Punto", 3 giugno 1961.
- 1962 *Opere sinfoniche e composizioni da camera*, in "Giornale di Sicilia", 9 ottobre 1962.
- 1963 *Palermo quattro*, in "Il Punto", 12 ottobre 1963.
- 1969 *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Torino (ultima ried. 2008).

## BRAGAGLIA, Anton Giulio

- 1957 *Cioce con le ali*, in *Ciocitaria*, a cura dell'Amministrazione provinciale di Frosinone per il Trentennale della Provincia 1927-1957, Frosinone, pp. 95-97.

## BUTTITA, Pietro A.

- 1963 *Le riunioni degli scrittori del "Gruppo '63". Un nuovo metodo di confronto*, in "Avanti!", 8 ottobre 1963.

## Calendario del XXVII Maggio

- 1964 *Calendario delle manifestazioni del XXVII Maggio Musicale Fiorentino 1964*, Officine Grafiche AGAF, Firenze.

## CAMBRIA, Adele

- 1961 *Domani Brecht e Weill in prima alla Filarmonica*, in "Paese Sera", 13 e 14 maggio 1961.

## CARAPEZZA, Paolo Emilio

- 1980 *Le sei Settimane internazionali di nuova musica di Palermo (1960-1968)*, in *di Franco Evangelisti*, pp. 55-66.

## CARDEW, Cornelius

- 1976 *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, a cura di Umberto Mosca e Sandro Melchiorre, Edizioni di Cultura Popolare, Milano (ed. or.: *Stockhausen Serves Imperialism*, Ubu-Classics, 1974; ried. 2004).

## CARPITELLA, Diego

- 1956 *La scuola di Pettrassi*, in "Vie Nuove", XI-26, 28 giugno 1956, p. 19.
- 1972 *L'insufficienza della semiografia culta nelle trascrizioni etnomusicologiche*, in *Atti del Symposium internazionale sulla attuale problematica della grafia musicale (23-26 ottobre 1972)*, Istituto Italo-latinoamericano, Roma, pp. 75-80.

## COLACICCHI, Luigi

- 1956 *Le devin du village di Jean Jacques Rousseau*, in "Settimana Incom", 28 luglio 1956.

## COMUZIO, Ermanno

- 1992 *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Ente dello Spettacolo ed., Roma.

## CONFALONIERI, Giulio

- 1966 *I Concerti. Malipiero "in prima" per Milano*, in "Il Giorno", 15 marzo 1966.
- 1969 *Musiche moderne ai Pomeriggi. Il meglio del corno*, in "Il Giorno", 12 gennaio 1969.

## COURIR, Duilio

- 1963 *Il festival sinfonico a "La Fenice". Stockhausen e Aldo Clementi*, in "Il Resto del Carlino", 18 aprile 1963.

## CRESPI, Alberto

- 1991 *Andare oltre le cose: i cortometraggi del Free Cinema e altri*, in *Free Cinema e dintorni*, pp. 19-26.

## DAL FABBRO, Beniamino

- 1964 *I Concerti. Daniele Paris al Teatro Nuovo. Nonnulla e manierismi ma per quale ragione?*, in "Il Giorno", 22 marzo 1964.

## DALLAMANO, Piero

- 1961 *Due novità di Brecht-Weill e di Clementi a Roma. "I sette peccati capitali" e "Collage" al Teatro Eliseo*, in "Paese Sera", 16 maggio 1961.
- 1962 *Al Festival della musica. Damigiane, tamburi e campane sul palcoscenico*, in "Paese Sera", 14 aprile 1962.
- 1964 *All'Olimpico. Paris-Spaak*, in "Paese Sera", 28 novembre 1964.
- 1965 *Il Festival di musica contemporanea. Anche a Venezia in luce Bussotti*, in "Paese Sera", 12 settembre 1965.
- 1968/a *Musica. "Tre misteri" senza sorprese*, in "Paese Sera", 3 ottobre 1968.
- 1968/b *Grazie Webern. Anche nella musica vento di contestazione*, in "Paese Sera", 13 dicembre 1968.
- 1968/c *Convegno di studi a Firenze. Musica: cambiamo le strutture*, in "Paese Sera", 17 dicembre 1968.
- 1969/a *È nata l'Associazione musicale operaia frusinate. Musica e pubblico problema di oggi*, in "Paese Sera", 11 giugno 1969.
- 1969/b *Pubblico nuovo per Brahms*, in "Paese Sera", 28 ottobre 1969.
- 1970 *Venezia: le rughe del Festival musicale. Il fischio educato. Una rassegna tutta da rinnovare*, in "Paese Sera", 9 settembre 1970.

## D'AMICO, Fedele

- 1960 *In margine al Festival di Venezia. L'Avanguardia a Venezia*, in "Il Paese", 1 ottobre 1960.

## DANZUSO, Domenico

- 1962 *Un concerto diretto da Paris ha concluso l'Estate musicale. Al teatro Greco di Taormina ieri si è esibito anche il violinista Alberto Lysy - Eccellente bilancio della manifestazione*, in "La Sicilia", 2 settembre 1962.

- DE BERNARDIS, Luigi  
 1953 *Vita Artistica Frusinate. Grandioso successo del maestro Paris nel concerto sinfonico al Delle Vittorie*, in "Il Messaggero" – Cronaca di Frosinone, domenica 26 luglio 1953.
- DE PASCALE, Massimo  
 2005 *Un'orgogliosa "inattualità". Il cinema di Luigi Di Gianni*, in "Libero. La rivista del documentario", 1/1 [giugno 2005], pp. 26-29.
- DE' ROSSI, Gianfilippo  
 1965 *La "V Settimana" a Palermo. "Nuova musica" si apre con "Anno Domini" di Macchi. Un chiaro successo – Ottima prestazione dell'Orchestra sinfonica siciliana diretta da Paris*, in "l'Unità", 3 settembre 1965.
- di Domenico Guaccero  
 1984 *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, a cura di Toni Geraci, Nuova Consonanza editrice, Roma.
- di Franco Evangelisti  
 1980 *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, a cura di Claudio Annibaldi, Paolo Emilio Carapezza, Domenico Guaccero, Gottfried Michael Koenig e Antonino Titone, Nuova Consonanza editrice, Roma.
- di Goffredo Petrassi  
 1983 *di Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Nuova Consonanza editrice, Roma.
- FACCI, Dario  
 2003 *Daniele e i suoi amici. Breve storia di un gruppo illuminato che non ha trovato eredi*, in "Ciociaria Oggi", 21 agosto 2003.
- FEDERICO, Maurizio e JADECOLA Costantino,  
 2005 *La città è vuota e in rovina*, L'Archivio della Memoria – 2, Collana di studi storici a cura della Biblioteca ed Archivio Storico Comunale Norberto Turriziani, Frosinone.
- FEDERICO, Maurizio, JADECOLA, Costantino e SARBADA, Paolo  
 2009 *I Canadesi a Frosinone*, L'Archivio della Memoria – 4, Collana di studi storici a cura della Biblioteca ed Archivio Storico Comunale Norberto Turriziani, Frosinone.
- FERRARO, Domenico (a cura di)  
 2002 *Tra Magia e realtà. Il Meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma.
- FRAZER, James G.  
 (1973, ed. or. 1922) *Il ramo d'oro. Della magia e della religione*, 2 voll., Boringhieri, Torino.
- Free Cinema e dintorni  
 1991 *Free Cinema e dintorni. Nuovo cinema inglese 1956-1968*, a cura di Emanuela Martini, EDT, Torino.

- GERACI, Toni  
 1984 *Domenico Guaccero compositore e musicologo*, in *di Domenico Guaccero*, pp. 9-61.
- GIANNI, Stefania  
 1995 *Teatro musicale*, in "Archivio. Musiche del XX Secolo", Numero monografico – Domenico Guaccero, CIMS, Palermo, pp. 67-74.
- Goffredo Petrassi. *Autoritratto*  
 1991 *Intervista elaborata da Carla Vasio*, Laterza, Roma-Bari.
- GUACCERO, Domenico  
 1980 *Dalla parte del compositore*, in *di Franco Evangelisti*, p. 11-24.  
 2006 *"Un iter segnato". Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, LIM, Lucca.
- JACOBS, Lewis,  
 1991 *Free Cinema I*, in *Free Cinema e dintorni*, pp. 77- 82.
- IGLESIAS, Antonio  
 1968 *Quinto concerto de alea*, in "Informaciones", 14 marzo 1968.
- LANZA TOMASI, Gioacchino  
 1962/a *Concerto d'apertura alla Terza Settimana di Nuova Musica*, in "L'Ora", 2-3 ottobre 1962.  
 1962/b *Concerto di chiusura alla Terza Settimana della Nuova Musica*, in "L'Ora", 9-10 ottobre 1962.  
 1963 *Con Berio e Bussotti conclusa la Nuova Musica*, in "L'Ora", 10-11 ottobre 1963.  
 1965 *Finale con suspense alla Settimana*, in "L'Ora", 7-8 settembre 1965.  
 1969 *Da PALERMO – La Settimana di Monreale e i programmi degli "Amici della Musica" – La "Straniera" al Massimo – Avanguardia e contestazione alla "VI Settimana Internazionale" – "Luisella" di Mannino*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", III/2 (marzo-aprile), pp. 302-306.  
 1991 *La musica contemporanea: un impegno costante*, in QUATTROCCHI 1991, pp. 263-272.
- LOMBARDI, Luca  
 1980 *Conversazioni con Petrassi*, Suvini Zerboni, Milano.
- MANZONI, Giacomo  
 1960 *L'avanguardia musicale tedesca delude al Festival di Venezia. Il "feticismo" del mezzo sonoro si è rivelato nel concerto di ieri nelle sue più assurde conseguenze*, in "l'Unità", 24 settembre 1960.  
 1963 *XXVI Festival Musicale. "Informel 2" si impone a Venezia*, in "l'Unità", 18 aprile 1963.  
 1964/a *Le giornate del XXVII Festival veneziano. Un interessante musicista estone*, in "l'Unità", 13 settembre 1964.  
 1964/b *Con "Consonante" Niccolò Castiglioni si conferma musicista dallo stile inconfondibile e dalla ammirevole perfezione formale*, in "l'Unità", 15 settembre 1964.

- 1965 *Il secondo concerto al Festival. Giovani musicisti italiani a Venezia*, in "l'Unità", 11 settembre 1965.
- 1966 *29° Festival di musica contemporanea. Varèse e i vincitori del quarto Concorso SIMC protagonisti alla Fenice*, in "l'Unità", 10 settembre 1966.
- MELCHIORRE, Ennio
- 1968 *Inaugurata la stagione della Filarmonica. "I tre misteri" di Castiglioni: un deludente collage di stili*, in "Avanti!", 3 ottobre 1968.
- 1969/a *Si è realizzata a Frosinone. Iniziativa per diffondere la musica in provincia*, in "Avanti!", 31 maggio 1969.
- 1969/b *Diretto dal maestro Daniele Paris. Spettacolo di balletti all'Opera*, in "Avanti!" 10 giugno 1969.
- 1969/c *Un ottimo Brahms diretto da Paris*, in "Avanti!", 28 ottobre 1969.
- 1970 *Con il patrocinio del Comune. È nata a Frosinone una scuola musicale*, in "Avanti!", 5 dicembre 1970.
- 1971 *In un concerto a Frosinone. La musica in fabbrica*, in "Avanti!", 12 febbraio 1971.
- MESSINIS, Mario
- 1963/a *Musica da camera nelle Sale Apollinee*, il "Il Gazzettino", 17 aprile 1963.
- 1963/b *La stagione sinfonica autunnale. Importante esecuzione berghiana nel concerto al teatro La Fenice*, in "Il Gazzettino", 31 ottobre 1963.
- 1966 *Ricordo di un grande compositore. Omaggio a Edgar Varèse al Festival della musica. Sono stati eseguiti alla Fenice in prima italiana "Ameriques", "Arcana", e il "Poème électronique" – Direttore Daniele Paris*, in "Il Gazzettino", 9 settembre 1966.
- 1969 *Inquietanti interrogativi del teatro sperimentale*, in "Il Gazzettino", 5 gennaio 1969.
- 1970 *Gli "Ordini" di Franco Evangelisti splendono al festival della Biennale*, in "Il Gazzettino", 9 settembre 1970.
- MICELI, Sergio
- 1994 *Morricone, la musica, il cinema*, Ricordi/Mucchi, Milano-Modena.
- MILA, Massimo
- 1968/a *La prima prova teatrale del compositore milanese. Tre operine di Casigliani in "prima" mondiale a Roma*, in "La Stampa", 3 ottobre 1968.
- 1968/b *La stagione sinfonica del terzo programma. Daniele Paris all'Auditorium con il pianista Gino Gorini*, in "La Stampa", 23 novembre 1968.
- 1970 *Due modi di intendere l'arte musicale al Festival di Venezia. Le armonie dei computers e le musiche degli uomini*, in "La Stampa", 9 settembre 1970.
- MONTALE, Eugenio
- 1966 *Eugenio Montale al festival di Musica Contemporanea. Attenti, il batterista è armato*, in "Il Corriere d'informazione", 11 settembre 1966.
- MONTECCHI, Giordano
- 1990 *Donatoni 1950-1972: da Bartók all'antimusica*, in RESTAGNO (a cura di), *Donatoni*, pp. 77-109.

- OLIVERI, Dario
- 1994 *Cinque lettere di Franco Nonnis ad Antonino Titone*, in TORTORA 1994, pp. 76 – 86
- 1995 *Dieci lettere [di Domenico Guaccero] ad Antonino Titone*, in "Archivio. Musiche del XX Secolo", Numero monografico – Domenico Guaccero, CIMS, Palermo, pp. 139 – 169.
- 1996 *Quindici lettere [di Egisto Macchi] ad Antonino Titone*, in "Archivio. Musiche del XX Secolo", Numero monografico – Egisto Macchi, CIMS, Palermo, pp. 157 – 181.
- Omaggio a Luigi Di Gianni
- 2005 a cura di Teresa Biondi, in "Libero. La rivista del documentario", I/1 [giugno 2005], pp. 7-45.
- PAGANO, Roberto
- 1963 *Concerto inaugurale al Biondo della Settimana di Nuova Musica*, in "Giornale di Sicilia", 4 ottobre 1963.
- 1965 *Anche il "pop-cinema" sullo schermo del Festival. Inaugurata la Settimana con "Anno Domini"*, in "Giornale di Sicilia", 2 settembre 1965.
- PANNAIN, Guido
- 1965 *All'insegna dell'abusato sperimentalismo. Imperversano a Venezia musiche noiose e assurde*, in "Il Tempo", 11 settembre 1965.
- 1968 *La stagione dei concerti alla Filarmonica. Residui di vecchi motivi nei "Tre misteri" di Castiglioni*, in "Il Tempo", 3 ottobre 1968.
- PARENTE, Alfredo
- 1966 *Il Festival di musica contemporanea. Uno dei responsabili del caos: il compositore Edgard Varese*, in "Il Mattino", 10 settembre 1966.
- PENNISI, Francesco
- 1994 *Su Daniele Paris. Brevi ricordi*, in TORTORA 1994, p. 136-139.
- PESTALOZZA, Luigi
- 1965 *Quasi uguali i due festival di musica. Da Palermo a Venezia*, in "Rinascita", 37, 18 settembre 1965, pp. 28 e 29.
- PETRASSI, Goffredo
- 2008 *Goffredo Petrassi: scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Suvini Zerboni, Milano.
- PICCINELLI, Nino
- 1961 *La Filarmonica all'Eliseo. "I sette peccati capitali" di Bertold Brecht e Kurt Weill. Ha preceduto il balletto astratto "Collage" del pittore Perilli con musiche di Clementi*, in "Momento Sera", 16 maggio 1961.
- PIOVENE, Guido
- 2008 *Viaggio in Italia*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- PIRONI, Alberto
- 1956 *Musica. Rousseau al Casaleto*, in "Il Punto", 21 luglio 1956.

- 1962 *Il XXV Festival musicale di Venezia. Da Strawinsky a Kayn*, in "Il Punto", 21 aprile 1962.
- PIZZUTI, Luigi
- 1962 *Un omaggio sonoro di Roland Kayn ai martiri di Auschwitz*, il "Il Paese", 14 aprile 1962.
- QUATTROCCHI, Arrigo
- 1991 *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma.
- RENNÀ, Luciano
- 1969/a *Approntato già un vasto programma. Il ruolo che intende svolgere nel Capoluogo l'Associazione musicale operaia frusinate*, in "Il Messaggero", Cronaca di Frosinone, 24 settembre 1969.
- 1969/b *Domenica e lunedì prossimi due concerti d'eccezione al Teatro Nestor. Con l'Orchestra della Filarmonica di Stato di Brno ritorna nella natia Frosinone l'illustre maestro Daniele Paris*, in "Il Messaggero", Cronaca di Frosinone, 22 ottobre 1969.
- 1969/c *Dopo il successo del maestro Daniele Paris direttore dell'orchestra di Stato di Brno*, in "Il Messaggero", Cronaca di Frosinone, 8 novembre 1969.
- RESTAGNO, ENZO (a cura di)
- 1986 *Petrassi*, EDT, Torino.
- 1990 *Donatoni*, EDT, Torino.
- 1994 *Omaggio a Goffredo Petrassi*, Ricordi, Milano.
- RICCIOTTI, Domenico
- 2004 *Nicola Ricciotti e il Risorgimento Nazionale: il caso Frosinone*, L'Archivio della Memoria - I, Collana di studi storici a cura della Biblioteca ed Archivio Storico Comunale Norberto Turriziani, Frosinone.
- RINALDI, Mario
- 1968 *Prima assoluta alla Filarmonica Romana. Era meglio non svelare i "Tre misteri" di Castiglioni*, in "Il Messaggero", 3 ottobre 1968.
- RONDI, Brunello
- 1980 *Alla sala Accademica di Santa Cecilia. Concerto di musiche contemporanee*, in "Il Giornale d'Italia", 22 dicembre 1980.
- RUIZ COCA, Fernando
- 1961 *Daniele Paris y la Orquesta Filarmonica con musica contemporanea*, in "El Alcazar", 14 marzo 1961.
- Salvatore Cicero violinista
- 2006 *Salvatore Cicero violinista. Percorsi artistici e vicende culturali nella Palermo degli anni sessanta e settanta*, a cura di Girolamo Garofalo, Archivio Sonoro Siciliano - 4, Regione Siciliana Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo.

- SANTI, Piero
- 1963 *Melodie al Festival della musica. Grande attesa per i balletti in programma stasera*, in "Avanti!", 18 aprile 1963.
- 1964 *Il Festival internazionale di Venezia. Arrivano i polacchi e la musica migliora*, in "Avanti!", 15 settembre 1964.
- 1965 *Concerto dedicato alla "giovane musica". Diretto da Daniele Paris al Festival di Venezia. Le composizioni di Bussotti, Vandor, Vlad, Donatoni, Panni e Castiglioni*, in "Avanti!", 11 settembre 1965.
- SCALDAFERRI, Nicola
- 1997 *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, LIM, Lucca.
- SERGIO, Alfredo
- 1976 *La Radeca. Una tradizione della Ciociaria*, Editrice meridionale, Roma.
- SIGNORINI, Emiliano e ROSSANO, Salvatore
- 2008 *La Radeca. Voci suoni gesti del Carnevale di Frosinone*, Nota Geos, Udine.
- TALARICO, Vincenzo
- 1956 *Le prime a Roma. "Girotondo" di A. Schnitzler*, in "Momento Sera", 6 gennaio 1959.
- TANI, GINO
- 1964 *Balletti al Teatro dell'Opera. Carla Fracci trionfa con il famoso "Giselle"*, in "Il Messaggero", 11 dicembre 1964.
- TANNENBAUM, Mya
- 1980 *Nuova musica a S. Cecilia. Padri e "capi storici"*, in Corriere della sera", 21 dicembre 1980.
- 1982 *Concerti. Programma "storico"*, in Corriere della sera", 21 novembre 1982.
- TARGIONI-TOZZETTI, Giovanni
- (1891) *Saggio di novelline, canti ed usanze popolari della Ciociaria*, Libreria internazionale Carlo Clausen, Palermo (ris. anast. Forni, Bologna, 1966).
- TEDESCHI, Rubens
- 1969 *L'avanguardia aleatoria approda al diletantismo*, in "l'Unità", 3 gennaio 1969.
- 1970 *Il festival nel deserto. Venezia: suonano coi computer IBM*, in "l'Unità", 9 settembre 1970.
- TESSITORE, Floriana (a cura di)
- 2003 *"Visione che si ebbe nel cielo di Palermo" - Le Settimane internazionali nuova musica, 1960-1968*, con 2 CD antologici, Rai/Eri, Roma.
- TITONE, Antonino e CARAPEZZA, Paolo Emilio
- 1985 *Prefazione a Sette Variazioni - a Luigi Rognoni musiche e studi dei discepoli palermitani*, Flaccovio, Palermo, pp. 11-13.



## TORTORA, Daniela

- 1988 *Roma e Palermo centri di nuova musica negli anni Sessanta*, in "Musica/Realtà", anno IX, n. 26, pp. 87-105.
- 1990 *Nuova Consonanza: trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1998)*, LIM, Lucca.
- 1994 *Nuova Consonanza: 1989-1994*, LIM, Lucca.
- 2005 *Goffredo Petrassi e la scuola di composizione in Italia*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana, IX (nuova serie)/4, pp. 557-576.

## VALENTE, Erasmo

- 1962/a *La Settimana di Palermo. Luigi Nono: per un teatro musicale. La conferenza alla "Sala Scarlatti" - Rivendicazione di un preciso rapporto con la storia e con la società*, in "l'Unità", 6 ottobre 1962.
- 1962/b *La Settimana di Palermo. La nuova musica verso l'antimusica. "Atlas Eclipticalis" di Cage: cagnara goliardica e accordatura di strumenti intestarditi*, in "l'Unità", 7 ottobre 1962.
- 1963 *Ultime battute della Settimana di Palermo. La poetica del sogno e i conti con la realtà*, in "l'Unità", 11 ottobre 1963.
- 1965 *Conclusa la settimana di "Nuova consonanza". Il gelato come simbolo dell'alienazione*, in "l'Unità", 28 aprile 1965.
- 1967 *La musica a Roma. Sonno disturbato*, in "l'Unità", 7 marzo 1967.
- 1968/a *Inaugurazione alla Filarmonica Romana. Tre misteri senza mistero e con molta goliardia*, in "l'Unità", 3 ottobre 1968.
- 1968/b *Annunciato il programma della stagione. Si andrà all'Opera senza abito da sera*, in "l'Unità", 17 novembre 1968.
- 1968/c *Successo del concerto al Centrale. Per Webern un pubblico nuovo. All'ottima esecuzione diretta da Paris è seguito un dibattito sulla libertà della cultura*, in "l'Unità", 14 dicembre 1968.
- 1969/a *Chiuso il congresso dello SMI. La "politica" non fa paura ai musicisti*, in "l'Unità", 4 febbraio 1969.
- 1969/b *Una società musicale presto a Frosinone?*, in "l'Unità", 23 marzo 1969.
- 1969/c *Una primavera eccezionalmente densa. La musica "dilaga" anche nelle regioni*, in "l'Unità", 16 maggio 1969.
- 1969/d *Rilancio delle forze musicali nel Frusinate*, in "l'Unità", 2 giugno 1969.
- 1969/e *Finita la stagione lirica a Roma. L'Opera chiude con tre balletti*, in "l'Unità", 10 giugno 1969.
- 1969/f *Pubblico nuovo per il "Requiem" di Brahms*, in "l'Unità", 28 ottobre 1969.
- 1969/g *I concerti di Nuova Consonanza. Sono quelli del '25 i rinnovatori della musica. La sorpresa più netta è venuta da "Spazio a cinque" di Franco Evangelisti - Daniele Paris ha diretto con sicurezza e maestria*, in "l'Unità", 16 novembre 1969.
- 1970/a *La musica nel Lazio. A Frosinone Schubert è ancora nuovo*, in "l'Unità", 16 giugno 1970.
- 1970/b *Inizitive musicali nella regione. Privo di languore Ciaikovski a Fiuggi*, in "l'Unità", 5 agosto 1970.
- 1980 *Da Frosinone Daniele Paris e gli allievi del Conservatorio. Orchestra giovane vince le chiacchiere*, in "l'Unità", 22 maggio 1980.

- 1981 *L'orchestra diretta da Daniele Paris. I giovani del Conservatorio si fanno le ossa con Mascagni*, in "l'Unità", 12 febbraio 1981.
- 1982 *Musica: quei gioielli del Novecento*, in "l'Unità", 21 novembre 1982.
- VARESE, Edgar
- 1985 *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, prefazione di Giacomo Manzoni, introduzione e cura di Louise Hirbour, Ricordi/Unicopli, Milano. 1985 (ed. or. 1983).
- WALSH, Stephen,
- 2006 *Stravinsky: The Second Exile, France and America, 1934-1971*, Alfred A. Knopf, New York.
- WATERHOUSE, John C. G.
- 1990 *Malipiero*, Nuova Eri, Torino.
- ZACCARO, Gianfranco
- 1962/a *Profili di giovani musicisti italiani. La nuova via di Domenico Guaccero*, in "Avanti!", 20 marzo 1962.
- 1962/b *La migliore avanguardia al Festival di Venezia. Una delle più grandi realizzazioni del secolo il "Quartetto per archi" di Webern - Musica elettronica nell'Isola di S. Giorgio Maggiore*, in "Avanti!", 17 aprile 1962.
- 1962/c *Oggi la conclusione a Palermo. La "Settimana musicale" alle ultime battute. Le reazioni degli appassionati palermitani - I sei autori presentati venerdì*, in "Avanti!", 7 ottobre 1962.
- 1962/d *Luigi Nono provoca a Palermo l'insuccesso della rivista parlata "Collage". Dibattito monco sulla "Settimana"*, in "Avanti!", 10 ottobre 1962.
- 1963/a *Musica e pubblico: prospettive consolanti*, in "Avanti!", 21 aprile 1963.
- 1963/b *Alla "Settimana" di Palermo. Progressi e stasi dell'"avanguardia"*, in "Avanti!", 4 ottobre 1963.
- 1963/c *Gli scrittori del gruppo '63 alla "Settimana" di Palermo. L'avanguardia non vuole pubblicità*, in "Avanti!", 5 ottobre 1963.
- 1964/a *Musiche rare alla Rai*, in "Avanti!", 28 gennaio 1964.
- 1964/b *Filarmonica: delude la Spaak come voce recitante*, in "Avanti!", 28 novembre 1964.
- 1964/c *Teatro dell'Opera. Nel balletto romantico "Giselle". Convincente esibizione di Carla Fracci*, in "Avanti!", 13 dicembre 1964.
- 1965/a *La settimana di "Nuova Consonanza". All'insegna dell'antimusica*, in "Avanti!", 28 aprile 1965, p. 5.
- 1965/b *Con Stockhausen e i suoi allievi. Di turno l'elettronica al Festival veneziano*, in "Avanti!", 14 settembre 1965.
- 1968 *Intervista con Domenico Guaccero*, in "Lo Spettatore musicale", III-2, pp. 16-19.
- 1986 *La musica nel novecento*, Edipian, Roma.

## ZANETTI, Roberto

- 1968 *Animato dibattito a Firenze. Rinnovare le strutture musicali*, in "Avanti!", 19 dicembre 1968.

Tonin Tarnaku,  
*Daniele Paris, il G. U. N. M. e gli albori delle "Settimane Internazionali Nuova Musica" di Palermo attraverso l'Epistolario Titone*

*L'Epistolario Titone*<sup>1</sup> conta quattrocento ottantasette lettere<sup>2</sup> indirizzate ad Antonino Titone da illustri esponenti della musica e della cultura internazionale tra il 1957 e il 1972. Inizialmente era custodito a Palermo presso l'Archivio del Centro di Documentazione della Musica Contemporanea del CIMS (Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia), al quale Titone l'aveva donato. Dal 2006, quando l'Amministrazione comunale di Palermo acquisì l'Archivio, fa parte della Biblioteca Musicale Moderna e Contemporanea di Palazzo Ziino<sup>3</sup>. Esso rappresenta senza dubbio una fonte preziosa per la storia delle "Settimane Internazionali Nuova Musica" che dal 1960 al 1968 costituirono il culmine della vita musicale palermitana della seconda metà del Novecento e

1. D'ora in avanti Ep.Ti.

2. Cfr. OLIVERI 1995: a p. 142 viene riportato l'elenco dettagliato dell'Ep.Ti. Il numero più consistente è costituito dalle lettere di Egisto Macchi (settantasette), seguite da quelle di Paolo Emilio Carapezza (settantatre), Mario Diacono (cinquantasette), Domenico Guaccero (quarantotto), Sylvano Bussotti (quarantasette), fino a Cesare Brandi ed Emilio Vedova (otto per ciascuno), Giuseppe Ungaretti (quattro) Karlheinz Stockhausen (tre), Nanni Balestrini, Luigi Nono e Krzysztof Penderecki (due ciascuno). Lo stesso autore ha altresì pubblicato lettere di Nonnis (OLIVERI 1994) e Macchi (OLIVERI 1996) a Titone.

3. A Palazzo Ziino, in via Dante, 53, si trovano una Gipsoteca e una Mediateca – sezione della Biblioteca Comunale – al terzo piano, dove è prevista a breve l'apertura della Biblioteca Musicale Moderna e Contemporanea con apposita sala d'ascolto. L'Ep.Ti. fa parte di questa biblioteca. Per informazioni: telefono: +39 091 740 7628, fax: +39 0917407621 email: mupaspaiespositivi@libero.it; sito internet: [www.comune.palermo.it/Palazzo\\_Ziino/](http://www.comune.palermo.it/Palazzo_Ziino/); apertura da lunedì a venerdì 9.30 – 18.30.

fecero di Palermo "uno dei luoghi più importanti della *nuova musica*"<sup>4</sup>. È inoltre fonte insostituibile per la ricostruzione delle vicende umane, relazioni personali, idee e progetti che coinvolsero i corrispondenti.

Vengono qui pubblicati alcuni frammenti di ventisei lettere, scritte da Egisto Macchi e Domenico Guaccero, che lumeggiano il ruolo di Daniele Paris agli albori delle "Settimane", dai primi concerti del "Gruppo Universitario Nuova Musica" (G.U.N.M.),<sup>5</sup> alla prima "Settimana", fino alle soglie della seconda: dalle testimonianze emergono nettamente il suo impegno, la sua statura e capacità quale direttore artistico delle "Settimane", nonché responsabile primo di molte esecuzioni. Come si vedrà, risultano assai poco presenti i riferimenti riconducibili alla vita privata di Paris, non soltanto perché egli non è il mittente delle missive: simile riservatezza appare caratteristica comune a buona parte degli altri corrispondenti dell'*Epistolario Titone*. Traspaiano, invece, non solo l'entusiasmo e le preoccupazioni per la comune adesione alla causa della musica d'avanguardia, ma i dubbi, le polemiche, talvolta anche certi scontri frontali e senza riserve. È infine testimoniata, attraverso le opinioni e richieste di Domenico Guaccero, l'aspra disputa Guaccero-Paris a proposito della prima esecuzione di *...un iter segnato*.

Ove non diversamente indicato, i primi diciannove frammenti sono tratti da lettere di Macchi, gli altri da lettere di Guaccero; quelli inediti sono contrassegnati da\*. Come già detto, il destinatario è, sempre, Titone.

In Appendice si riporta l'elenco completo di tutte le esecuzioni dirette da Daniele Paris, in prima esecuzione assoluta o in prima italiana, nel corso delle sei edizioni delle "Settimane" palermitane.

## 1.

Roma, 6 febbraio 59 \*

[...]

1) **Gruppo** - Come Paris ti avrà scritto, è certa la sovvenzione della Direzione Spettacolo (Presidenza Consiglio). Occorre, per averla, fare almeno due o tre concerti. È indispensabile che Paris ne faccia almeno due. Quanto alle spese di viaggio, tutti noi siamo disposti a collaborare (insieme a Paris stesso) per pagarle, in maniera da togliere te dai pasticci che potrebbero anche portare alla sospensione del progetto. I soldi dell'Università sono importanti, ma più importanti quelli della sovvenzione stabile e certo più sostanziosa. Devi quindi usare di tutta la tua dialettica, per convincere questi orchestrali che: 1°) una volta ottenuta la sovvenzione, po-

4. CARAPEZZA 1980, p. 55.

5. Il G.U.N.M. è stato fondato da Titone che ne era presidente; il segretario generale era Francesco Agnello. Il 3 marzo del 1959 Rognoni presentava il concerto d'inaugurazione tenuto nell'Aula Magna dell'Università. Paris subito dopo venne invitato a dirigere e l'anno dopo diventò direttore artistico delle "Settimane", sino alla penultima.

tranno guadagnare più di quanto attualmente stanno guadagnando; 2°) che i concerti, per la maggior parte, saranno tenuti a Palermo; 3°) la possibilità di muoversi nei periodi liberi da impegni col Teatro Massimo; 4°) la possibilità di lavorare per la RAI (cosa possibile una volta formato bene il gruppo). Convincerli che con Belfiore poco si può fare e molto invece con noi tutti. Paris anche mi dice che ti avrebbe scritto in proposito. È indispensabile far fare i concerti a Daniele costi quel che costi, anche rimettendoci di tasca nostra. Se perdiamo questa occasione siamo finiti. [...]

Interessante risulta la testimonianza sui problemi finanziari e sulla ricerca dei finanziamenti, nonché la convinzione di Macchi che fosse necessario coinvolgere Paris come direttore dei concerti organizzati dal G.U.N.M.

## 2.

Roma, 13/2/59 \*

[...]

2° - Sempre che il punto 1° sia soddisfatto e che il gruppo sia realmente sotto gli auspici dell'Istituto di Storia della musica, non si **COMPRENDE** perché l'istituto stesso non possa scegliere il direttore che preferisce<sup>6</sup>, anche in considerazione del fatto che Paris sarebbe disposto, per dare il via alla cosa, a dirigere il primo concerto senza spesa alcuna per l'istituto. Da aggiungere che è lo stesso Paris che s'interessa della sovvenzione e delle scritture per altre città italiane anche in accordo con tutte le altre Università. Fai presente anche a chi di dovere che il gruppo avrebbe la possibilità di incidere dischi e che, per interessamento di Evangelisti, potrebbe, dopo aver dimostrato adeguate doti strumentali, effettuare dei giri in Europa.

[...]

Firmata da Paris, Evangelisti e Macchi, la lettera riprende in parte l'argomento della precedente e mette ancor più in evidenza il ruolo di Paris. All'inizio l'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo, "il più meridionale degli istituti musicologici d'Europa"<sup>7</sup>, diretto da Luigi Rognoni, diede un grande impulso alle attività del G.U.N.M.

## 3.

Roma, 14 febbraio 1959

Carissimo Nino,

ricevetti ieri la tua lettera e mi incontrai poi con Paris e Evangelisti per commentarla insieme. Avrai ricevuto, immagino, la lettera firmata a tre. Spero non ti sarai adontato del tono deciso e

6. Rognoni però "aveva già messo in guardia dallo scrivere nell'articolo 1 che l'Associazione faceva capo all'Università. Trovava opportuno che lo Statuto fosse approvato dal Consiglio di Facoltà, ma preferiva che si sostituisse a quell'espressione l'esplicita dizione 'associazione autonoma', soltanto 'sotto l'egida dell'Università.'" (TITONE c.d.s., per gentile concessione).

7. TITONE e CARAPEZZA 1985, pp. 11-13.

... duro usato, ma, come ti ripeto, abbiamo pensato che facendola leggere a Rognoni e a quelli del gruppo potesse sortire un maggiore effetto. In realtà io sono sicuro che anche tu, in fondo, sei d'accordo con noi, forse su tutto. Occorre agire con la massima decisione e freddezza. Tanto io che Paris che Evangelisti siamo già passati più volte attraverso tentativi di formare orchestre, tutti più o meno infelicemente riusciti, proprio per mancanza di coraggio e di chiarezza. Non vorremmo proprio questa volta doverci ritrovare a piedi, scornati e beffati. Per te forse è la prima esperienza diretta e non so darti torto se vedi roseo ciò che invece va visto subito dall'inizio fosco e cupo. Sarebbe sommamente utile che Rognoni personalmente, se possibile, intervenisse presso quelli del gruppo per fare opera di maggiore convinzione e chiarificazione. Immagino che il gruppo avrà un capo o alcuni capi: convincere loro sarebbe convincere tutti. Paris è animato dalla migliore volontà. Tu pensa che, prossimamente a Napoli, concerterà a memoria Hindemith e Petrassi, in due lavori tosti, in cui per es., i tempi mutano di battuta in battuta, così da non esserci due misure uguali di seguito. Questo può dare la misura delle sue capacità e puoi immaginare quale impressione potrebbe fare al gruppo la sua concertazione a memoria di Webern, Schönberg e gente simile. [...]

Si noti l'ammirazione per le capacità direttoriali di Daniele Paris. La lettera tratta dell'iniziativa di Titone di formare un'orchestra all'interno del G.U.N.M., che non trovò compimento.

## 4.

Roma, 21 marzo 1959 \*

[...] Daniele studia ed è contento di poter venire giù. [...]

Forse si tratta dello studio per il secondo concerto del G.U.N.M. tenuto presso l'Aula Magna dell'Università il 9 maggio 1959. Scrive Carapezza a proposito di questo concerto: "Tre mesi dopo viene a dirigere per la prima volta a Palermo Daniele Paris: Roberto Pagano, Eliodoro Sollima e i migliori strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana suonano il *Settimino* di Stravinskij, la *Serenata* di Casella, il *Concerto* di Webern, la *Sonata da camera* di Petrassi".<sup>8</sup> E Titone:

Paris, geniale direttore d'orchestra, arrivava dunque a Palermo come risultato di un serrato confronto romano e di una mia pressione sui colleghi del Direttivo palermitano. [...] la RAI registrò il concerto. Lo precisavamo con una punta di orgoglio, pregando "vivamente il pubblico di mantenere, durante le esecuzioni, il massimo silenzio". Rognoni scrisse un'acuta nota di sala, nella quale si chiedeva se si potesse parlare di una congiunzione Stravinsky - Webern. Rispondeva: "solo in senso formale, giacchè tra la *Weltanschauung* di Stravinsky e quella di Webern non v'è alcun rapporto".<sup>9</sup>

8. CARAPEZZA 1980, cit., p. 57.

9. TITONE c.d.s.

Rognoni riportava anche lo scopo della costituzione del G.U.N.M.: "Il Gruppo Universitario per la Nuova Musica di Palermo è la prima associazione universitaria italiana che si pone il compito di diffondere la conoscenza della musica moderna mediante una organizzazione propria e con la partecipazione di musicisti professionisti che hanno offerto, con mirabile spirito disinteressato, la loro collaborazione".<sup>10</sup>

## 5.

Roma, 1 aprile 1959 \*

Carissimo Nino,

grazie della lettera avuta a Teramo. Rientrato a Roma, ho ripreso a lavorare. Paris non ha avuto niente da parte tua: sarebbe tuttavia propenso a rimandare, come desidera il Preside, anche in considerazione del fattore "pubblico". Tuttavia sarebbe bene che tu gli scrivessi direttamente per informarlo esattamente degli sviluppi. [...]

## 6.

Roma, 17 settembre 59 \*

[...]

Sollima telefonò a Daniele al mattino di martedì. Promise che avrebbe ritelefonato alle due del pomeriggio per incontrarsi con lui, ma nè [sic] martedì nè mercoledì nè oggi giovedì fino a questo momento si è più fatto vivo. Daniele naturalmente è seccato, anche per il fatto di avere atteso inutilmente la sua telefonata. Il tuo amico della Residenza Universitaria non ha più telefonato. Questi siciliani non telefonano a quanto pare!!

[...]

Daniele ti scriverà in rapporto a Ziino: speriamo che non ci nuoccia con le sue manovre dell'ultim'ora. [...]

## 7.

25 settembre 1959 \*

Carissimo Nino,

due righe in fretta per una comunicazione. Si trova a Roma il Dott. Loffredo (che come sai è zio di mio fratello, cioè della moglie). Giuliano gli aveva scritto a proposito del GUNM. Ha detto che il finanziamento dipende da lui, di aver parlato con te, e di essere disposto a fare quanto possibile per noi tutti. Questo trovo sia molto importante e rassicurante. [...]

Ho comunicato la cosa a Daniele che ne è rimasto sollevatissimo. La tua ultima lettera era anche assai promettente e buona.

Daniele mi ricorda di pregarti di passare da D'Asdia per le partiture, in particolare quella di NONO che è urgentissima per lui. [...]

10. LUIGI ROGNONI, Programma di sala del Concerto strumentale diretto da Daniele Paris, G.U.N.M., Aula Magna dell'Università, sabato 9 maggio 1959, cit. in TESSITORE (a cura di) 2003, p. 8.

Come scrive Guaccero, "Palermo si rivelò in quegli anni con queste caratteristiche: essere gestito direttamente da un gruppo di musicisti (non amministratori) che erano più o meno sulla trentina – quindi senza alcun autorevole padronato".<sup>11</sup>

8.

Roma, 14 ottobre 59

Carissimo Nino,

è rientrato Domenico con il quale stiamo allestendo il secondo numero di *Ordini*,<sup>12</sup> aiutati da Franco. Il quale, dopo le semiscenate mie e di Daniele, sembra essersi calmato e non assume più gli atteggiamenti maccartistici che conosciamo. [...]

Daniele sta studiando come un dannato e non lo si vede nè [sic] si sente più. Non risponde neanche al telefono quando è solo in casa per timore di essere distratto o di dover uscire per altre cose. Non ha ancora risposto e la faccenda della partitura sta diventando una cosa problematica. [...]

Il secondo numero di *Ordini* non fu mai pubblicato. Avrebbe contenuto saggi di Rognoni, Metzger, Masullo, Maxwell-Davies, Baratta, van San e Patkowski. Inoltre, la lettera testimonia la preparazione ferrea di Paris per i concerti.

9.

roma, [sic] 19 ottobre 1959 \*

Carissimo Nino,

da Daniele ho saputo le confortanti notizie circa la sovvenzione del Turismo e speriamo che questa sia la volta buona, in modo da poter lavorare proficuamente tutti.

Le notizie circa la "ribellione" interna del direttivo non ci hanno sorpreso troppo per molteplici ragioni. Il nostro consiglio è quello di attendere a riunire il direttivo in maniera che anche Daniele possa darti man forte nella discussione che molto probabilmente si accenderà. In una conversazione tenuta ieri sera con Daniele, Franco e Domenico, dopo una ennesima litigata fra me e Franco, ci si è trovati d'accordo nel valutare la situazione insidiosa e tale da costringere soprattutto te (e Daniele in seconda istanza) a prendere quei provvedimenti che veramente farebbero di te un dittatore ma che, in simili circostanze, potrebbero salvare la situazione. [...]

11. GUACCERO 1980, p. 17.

12. "Ordini. Studi sulla nuova musica", Roma, De Luca, 1959. Facevano parte del comitato direttivo Evangelisti, Guaccero (direttore responsabile), Macchi e Titone. Il primo e unico numero pubblicato comprendeva contributi di Adorno, Macchi, Guaccero, Titone, Evangelisti e Masullo.

Macchi propone di "blindare" l'autorità del Presidente del G.U.N.M. per lasciare meno spazio agli individualismi che potevano provocare scontri e divisioni interne al Gruppo.

10.

Roma, 22 ottobre 1959 \*

Carissimo Nino,

siamo tutti assai rallegrati dalle notizie di ieri al telefono, in particolare da quella dei soldi e dall'altra della rinuncia all'Ode e a Webern. Tutto procede adesso secondo i piani prestabiliti. Parecchi ha mostrato ieri sera a Daniele una lettera di Marullo con cui questi gli annunciava il buon esito dell'impresa GUNM e dichiarava che una iniziativa culturale patrocinata da Parecchi non poteva rimanere, da parte sua, senza adeguata risposta ed aiuto. [...]

11.

Roma 14 novembre 1959

Carissimo Nino,

ho saputo dalla telefonata di Daniele dopo il concerto dell'esito trionfale del concerto, di cui il Corriere di Sicilia<sup>13</sup> di ieri (a quanto mi dice Clementina) riporta una critica favorevolissima. Non sto a dirti quanto questo mi abbia rallegrato e quanto mi sia dispiaciuto non essere presente per condividere con voi quei momenti. Sono contento per Daniele che lo merita e per te che hai tanto lavorato per questo.

[...]

Si trova qui a Roma, venuto apposta per il concerto Tudor, Mario Bortolotto che tu conosci. È molto interessato alla tua attività e verrà sicuramente a Palermo per il Festival. Ci ha detto che Rognoni, ultimamente a Milano, incontrandolo alla Scala gli consigliò di andare a Palermo per il concerto del 12, non foss'altro – disse – che per vedere all'opera un mostro di direttore come Daniele che dirige a memoria la 21 di Webern<sup>14</sup>.

[...]

Sto lavorando per la Composizione 2 che è abbastanza avanti. Conto terminarla prestissimo. Alcuni punti sono piuttosto complicati, ma in genere non è difficile. Sono curioso di sapere cosa ne penserà Daniele. [...]

Il 12 novembre 1959 al Teatro Biondo ebbe luogo il terzo concerto organizzato dal G.U.N.M. In programma il *Divertimento per archi* di Bartók, la *Symphonie für Kammerorchester* op. 21 di Webern, la *Piccola sinfonia concertante* per arpa, clavicembalo, pianoforte e due orchestre d'archi di Martin e il

13. Forse intendeva il "Giornale di Sicilia". A Catania si pubblicava dal 1943 il "Corriere di Sicilia", che tuttavia era diffuso solo nella parte orientale dell'Isola. Cesserà le pubblicazioni nel 1967.

14. Si tratta della *Symphonie für Kammerorchester* op. 21.

*Quarto Concerto* per orchestra d'archi di Petrassi. Sul podio dell'Orchestra sinfonica siciliana era Paris.

Colpevolmente, e me ne vergogno e chiedo scusa essendo da Presidente il maggior responsabile, il programma di sala, che si apriva con una nota firmata da Macchi, non spendeva una sola parola per menzionare l'orchestra d'archi che avrebbe suonato. Venero citati soltanto i solisti della composizione di Martin: Marisa Cardin Fontana, Roberto Pagano ed Eliodoro Sollima. Vi furono buone recensioni giornalistiche.<sup>15</sup>

La lettera ci riporta inoltre un'altra affermazione sulle qualità musicali e di rettoriali di Paris resa da Rognoni e anche la fiducia di Macchi nei suoi giudizi. Come ha ricordato Francesco Pennisi, "le sue [di Paris] opinioni – poiché necessariamente candidato direttore delle musiche che ci passavano sotto gli occhi – [erano] spesso definitive".<sup>16</sup>

12.

Roma, 8 marzo 1960

[...]

Come sai il 2 aprile Daniele dirigerà a Napoli la Composizione 1.<sup>17</sup>

13.

Roma, 6 giugno 1960 \*

[...]

Questione Daniele. È grave come si è comportato e si sta comportando. Non fatto più vivo e, dopo il ritorno da Palermo, ci siamo parlati perchè io gli ho telefonato. Qui non entra l'arte, entra l'uomo. E le qualità umane non si fabbricano, eventualmente si affinano se si ha il senso della vita e della società. E un pò il senso di qualche cosa che è al di sopra di noi e che, credenti o meno, cattolici o buddisti, in qualche modo deve guidare le nostre azioni. Così la carità non è concetto solo cristiano, ma è la base della convivenza e dei rapporti fra tutti noi. In questo Daniele è completamente mancante. Senza fargliene un torto, io penso che ci si debba comportare con lui (almeno per me) non come verso un amico ma come verso un conoscente e ottimo direttore. Telefonerò oggi a lui e cercherò di vederlo per parlargli di tutta la cosa. Mi auguro che non rifiuti di appoggiare Domenico presso il direttivo; un rifiuto potrebbe dare il via a molte fratture, in cui anche io sarei certamente coinvolto. Faccio sempre finta di non essere al corrente di quanto Daniele ebbe a scriverti nei miei riguardi (salvo quanto tu stesso mi autorizzasti a dire); ma nel fondo sento una indicibile amarezza non per quanto lui possa aver pensato di me ma per veder smentite tante mie previsioni e deluse tante speranze di amicizia e col-

15. TITONE c.d.s.

16. PENNISI 1994, p. 138.

17. Si tratta della prima esecuzione assoluta del brano che ebbe luogo all'Auditorium Domenico Scarlatti della RAI di Napoli il 2 aprile 1960, con l'Orchestra "Alessandro Scarlatti" della stessa RAI.

laborazioni vere e disinteressate. Mi batterò per Domenico per le ragioni che ti ho detto sopra. Vorrei anche te al mio fianco. Questa prova di attaccamento, da parte nostra, ai comuni ideali che ci hanno fatto muovere un anno e mezzo fa, testimonierà della nostra buona fede anche in futuro, quando dovessero avvenire nuove e più gravi fratture. Il periodo festival ha messo allo scoperto i nervi di tutti, e nessuno di noi può scagliare la prima pietra perchè tutti, in misura diversa, ci siamo lasciati andare ad atti sconsiderati, io per il primo. Fare ammenda è sempre difficile, ma si può insegnare agli altri quanto noi possiamo avere avuto come doti naturali. Diminuisce il nostro merito, anzi si annulla, se queste doti non cerchiamo di parteciparle a chi ne sia privo o ne difetti in parte. L'orgoglio si doma meglio con l'umiltà che con la ripicca di qualsiasi specie. E se vogliamo veramente selezionarci a costruire qualcosa di nuovo non credo che ci siano altre strade che questa. [...]

È già scoppiata la cosiddetta disputa Domenico-Daniele, che aveva spinto Guacero alle dimissioni dalla redazione della rivista "Ordini", decise dopo il concerto inaugurale della prima "Settimana". Su queste vicende cfr., in questa sede, quanto emerge nelle lettere di Guacero a Titone.

14.

Roma, 18 agosto 1960 \*

[...]

Nella disputa Domenico-Daniele come immaginerai mi sono appartato: anche perchè più passa il tempo e più sono propenso a dare torto a Daniele. Il quale con me continua a fare il "morto" ... Desidero una chiarificazione totale in occasione del nostro incontro che vedo con piacere a Venezia proprio per la presenza di Daniele. Ognuno potrà e dovrà dire tutto quello che pensa in modo da eliminare gli equivoci e o rompere definitivamente o riprendere una collaborazione. È certo difficile trovare scusanti per Daniele, il quale ha dimostrato senza ombra di dubbio che in fondo non gliene frega assolutamente niente di nessuno di noi, ma tutto vede in funzione della sua carriera alla quale noi tutti, Domenico e me compresi, abbiamo dato a suo tempo l'aiuto necessario e corrispondente alle nostre possibilità. Ho consigliato anche io Domenico di lasciar perdere, di non pensare più a questa lunga e in fondo stupida storia; ma non so quanto sia propenso a farlo. Lui desidera da noi la condanna di Daniele e, per quanto mi riguarda, non ho avuto difficoltà ad accontentarlo per le ragioni che ti dicevo sopra. [...]

Un'altra lettera nella quale tra l'altro si torna di nuovo sulla "disputa Domenico-Daniele": la vicenda assume un rilievo centrale nelle lettere di Guacero pubblicate di seguito.

15.

Roma, 1 novembre 1960

Carissimo Nino,

quando tanto e quando niente. Ieri, dopo aver impostato, ho parlato con Daniele di ritorno dalla Germania il quale mi prega di scriverti per raccomandarti di informarlo circa Palermo e

GUNM, non avendo egli un minuto di tempo per scriverti personalmente in quanto sabato partirà per Milano dove ha un concerto ancora tutto da studiare amen. Dice inoltre che, se tu intendi venire a Roma, cerca di venire dopo il 14 novembre, giorno in cui lui avrà finito con questo andirivieni per l'Europa. Questo il testo del messaggio di Daniele.

Dice che il pezzo di Franco [Evangelisti]<sup>18</sup> è molto buono e che è venuto anche molto bene, nonostante le terribili difficoltà di esecuzione e di concertazione. Si è incontrato con Markowski in occasione della prima esecuzione del lavoro per 4 orchestre e 4 cori di Stockhausen,<sup>19</sup> lavoro di cui Daniele dice un gran bene e non ho motivo di dubitarne. [...]

Si evidenziano la frenetica attività direttoriale, le capacità analitiche e il giudizio competente di Paris.

16.

roma, [sic] 4/2/61 \*

[...] I rapporti fra me e Daniele sono ritornati quelli di un tempo e, francamente, ne sono felice. [...]

Le discussioni e le diversità di vedute che caratterizzavano i rapporti dialettici fra i vari componenti del gruppo non mutavano il clima generale dell'amicizia e della "normalità" che ritornava ciclicamente. Scriveva Nonnis, a proposito delle relazioni all'interno del "gruppo romano" in altre circostanze: "mi sembra che sia tornata fiducia e amicizia".<sup>20</sup>

17.

Roma, 14 febbraio 1961

[...] Nel frattempo, ho abbandonato per una settimana "No han muerto" ed ho scritto (e terminato) la "Composizione 4", per cl., cl. basso, tromba, Trombone, 1 percussioni, violino, viola, violoncello e cb. La partitura è nata all'insegna della commissione urgente. Daniele deve dirigere anche a Barcellona e aveva bisogno di un pezzo con un certo strumentale adeguato alle possibilità di quel gruppo spagnolo. Così mi sono messo sotto e in cinque giorni ho scritto nove minuti e mezzo di musica.

[...]

Come ho scritto a Francesco, il Sindacato Nazionale Musicisti, di cui è Presidente Petrassi, ha tenuto il suo 3° Congresso. Nelle elezioni della nuova Direzione Petrassi è stato riconfermato, Domenico e Daniele sono stati eletti, rispettivamente, Vice-Segretari per i Compositori e i Direttori. [...]

18.

Roma, 3 marzo 1961 \*

18. Si tratta di *Ordini. Strutture variate per 16 strumenti*, 1955.

19. Si tratta di *Carré* per 4 orch. e 4 cori, 1959-1960.

20. Lettera del 17 febbraio 1960, Ep.Ti.

[...] È in fondo quello che succede con Daniele il quale fa in effetti il Direttore Artistico ma deve ogni volta scontrarsi con gli interessi e le idee di Francesco [Agnello]. E tuttavia non si può dire che l'impronta venga data da Francesco. [...]

19.

Roma, 21 marzo 1961

Carissimo Nino,

rispondo alla tua lettera ricevuta al ritorno dalla Spagna con un po' di ritardo dovuto dalla stanchezza del viaggio prima e alla visita a Firenze poi. Dovrei scriverti una lettera di dieci pagine per raccontarti tutto e, francamente, non me la sento. Ti dirò solo che a Madrid è stato un grande successo del concerto tutto, di Daniele e della Comp. 3 in particolare.

[...]

So del momento difficile che stanno attraversando i rapporti Daniele-Agnello. Per parte mia ho cercato di mettere una buona parola con Daniele, tu fai altrettanto con Francesco. Come saprai, la madre di Daniele è morta domenica scorsa, il giorno prima del concerto a Madrid. Lo seppe a Barcellona durante il viaggio di ritorno. È piuttosto abbattuto, come logico, ed anche con il sistema nervoso a pezzi. Fai presente questo a Francesco. [...]

Si tratta del concerto tenuto al Teatro María Guerrero di Madrid il 13 marzo 1961<sup>21</sup>. In programma erano il *Konzert für 9 Instrumente* op. 24 di Webern, *Composizione 3* di Macchi, *Ordini* di Evangelisti, la *Serenata n.2* di Maderna e la *Kammersymphonie* op. 9 di Schönberg. Inoltre, come anche in qualche altra lettera, si fa cenno allo scontro fra Paris e Agnello all'interno del direttivo.

\*\*\*

Converrà ora trattare più ampiamente della cosiddetta disputa Domenico - Daniele.

Il 13 maggio 1960 si teneva al Teatro Massimo il concerto inaugurale della prima "Settimana"; il Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI era diretto da Paris. Tra i brani in prima assoluta c'era anche ... *un iter segnato*, per doppio quintetto, di Guacero. L'esecuzione non fu gradita al-

21. Cfr. *Catalogo delle opere*, a cura di Daniela Tortora, in "Archivio. Musiche del XX secolo", Numero monografico - Egisto Macchi, CIMS, Palermo 1996, p. 106. Sono tre le recensioni del concerto: [senza firma], *Daniele Paris y la Orquesta Filarmonica con musica contemporanea*, in "El Alcazar", 14 marzo 1961; [senza firma], *María Guerrero: Tiempo y Música*, in "ABC", 15 marzo 1961; J. E. Orlando, *Egisto Macchi y Daniel Paris, representantes de la nueva música italiana*, [quotidiano, testata non indicata], 15 marzo 1961. Le recensioni sono custodite, insieme a molte altre, presso la Biblioteca Musicale Moderna e Contemporanea di Palazzo Ziino. Esse furono affidate da Macchi a Titone, e da questi donate all'Archivio del CIMS dopo la morte del compositore.

l'autore, il quale subito dopo il concerto partì per Roma molto amareggiato. Due lettere, datate 15 maggio, sono testimonianza del suo risentimento. Nella prima, qui non inclusa, indirizzata a Bortolotti, Evangelisti, Macchi e Titone, l'autore annunciava le sue dimissioni dal comitato direttivo di "Ordini". Nella seconda, indirizzata a Titone (stralci della quale sono pubblicati più avanti), analizzava l'esecuzione del proprio brano e polemizzava nei confronti di Paris. Anche nelle lettere scritte successivamente, questo rimane in buona parte l'argomento centrale.

## 20.

Roma, 15 maggio 1960

[...] Ho la coscienza di avere scritto un lavoro dignitoso e "interessante", che non è nemmeno una esercitazione di "materiale", ma ha pretese di "opera", con punte polemiche (belle o brutte non so) e fuori dal cliché "zeitmassiano" che è il verbo di oggi. All'esecuzione ufficiale ne è risultato un brutto polpettone informale (o informe), in cui non si sapeva più se ammirare l'inutilità dei risibili vuoti finali o il gratuito romanticismo semplicistico dell'ultima pagina o l'inconsistenza dello spazio jazz (che è annegato nel marasma generale) o la piattezza del gioco di intensità. Certo, i lunghi vuoti finali non si spiegano o diventano una spiritosaggine alla Cage se non si tengono quanto prescritto le corone di battuta 98 (controlla sulla partitura) o quelle di battute 154, 158, 163, 166, 168 e 175. Certo, la retorica semplicistica dell'ultima pagina diventa un pugno nell'occhio o un suicidio premeditato, come diceva Mario Bortolotto, se non si vuole entrare nello spirito, magari pericolosamente ambiguo, di quel brano, che, come dice Egisto, è mal realizzato in musica, ma il cui spirito non lo cambierei per nulla, affatto. Così se alle battute 134-139 non si fanno sentire i diversi piani della melodia (ff, affidata a trombone e poi alternativamente agli altri strumenti a fiato), delle parti "di contorno" (ai restanti fiati), e dell'accompagnamento agli archi (con il "basso" pizzicato del contrabbasso e le "armonie" degli altri), certo non sentirai dove sta la canzone. Credo che potrai controllare tutto ciò confrontando nastro e partitura. S'intende che ci sono degli errori di realizzazione grafica: impossibilità di fare questo o quello, inesattezze ecc. (specie per quello che riguarda le intensità). Il risultato esecutivo è stato quello.

Se fossi uno dei tanti autori "eseguiti" nella Settimana, uno di quelli che hanno scritto musica e l'hanno mandata per farsela eseguire dignitosamente, potrei gridare ai danni, a meno che non fosse colpa mia di avere mandato in ritardo la partitura e materiale. Invece ho potuto assistere e in parte partecipare al "casino" generale che ha coinvolto Roma, Palermo o altre plaghe del globo, e non sarò proprio io a dare la croce addosso a Paris per non avere studiato la partitura e agli orchestrali per non avere provato abbastanza. Non so veramente come qualcosa si sia fatta, con mille inciampi tra i piedi: non ultimo e non escluso quello di aver dovuto ritardare di dare la partitura a Paris in tempo utile perché egli potesse vederla con comodo. Non accetto però in alcun modo accuse di trascuratezza da parte sua negli ultimi giorni, anzi se una accusa posso farmi è quella di essere stato eccessivamente e ciecamente fiducioso nelle sue affermazioni, secondo cui la partitura si reggeva abbastanza e già cominciava a funzionare. Mai prima

di partire per Palermo m'ha fatto temere di una *débacle*, a scongiurare la quale fosse necessaria la mia presenza. Perciò non è affatto giusto che egli si lamenti, per scaricare le responsabilità, della mia trascuratezza nel non giungere prima a Palermo. A Roma abbiamo parlato e esaminato il lavoro, almeno sino a un certo punto. Il resto (la "canzone", i "suoni lunghi", le "pause", il finale) non mi sembravano e non sono problematici riguardo alle possibilità esecutive e interpretative e nel marasma generale non se n'era parlato. In fondo, ripeto, il mio errore è stato nell'eccessiva fiducia, stima, rispetto e timore di scocciare Paris. Il quale non ha mai dimostrato di avere in conto questo lavoro e ha dapprima ironizzato sugli spostamenti in scena, poi non ha capito o voluto capire lo spirito di taluni passi: senza per questo chiedermene delucidazioni. Padronissimo lui di scocciarsi di una cosa che non gli andasse a genio, ma poteva dirmelo prima, non sarei stato proprio io a fargli trangugiare [sic] un boccone indigesto. Credo che i tentennamenti, le debolezze e le transazioni con gli amici sono peggiori di quelle con qualsiasi altro; e non è necessario incavolarsi incivilmente per dire qualcosa di spiacevole: basta esporre con franchezza e magari con [sic] affetto per l'"amico" quel che si pensa e si ha il diritto di pensare. Molto meglio questo di una "esecuzione" (alla Chessmann) come quella dell'altro ieri. Non sono proprio io un cacciatore di successi o di esecuzioni; e nulla di irreparabile sarebbe accaduto se Paris non avesse voluto dirigere il pezzo. Forse per il vantaggio del Gunm? Ma il Gunm non ricava, credimi, nessun vantaggio da esecuzioni di questa fatta, e non ne ricavo io, s'intende. Lavorare per il Gunm sarebbe stato ad esempio fare qualche lavoro pratico per l'organizzazione della "Settimana". Come ti dicevo l'altra sera, il vantaggio privato (mio), quello del Gunm e quello della onestà artistica coincidono: se c'è un pezzo che non si vuol fare, se c'è una esecuzione che deve venir male, molto meglio non farle. Con me non avete i problemi di "agganciamento" come con Wisniewski, Otte, Arrigo, eccetera; nè [sic] c'era da avere i "riguardi" di dirlo dopo, delle cose che non si pensava funzionassero, come se io fossi una sensibile isterica vecchietta, a cui non si voleva contraddire per non vederla svenuta ai piedi. Le scuse sarebbero state facilissime, come quella che si sarà invocata per giustificare l'assenza di "Zyklus"<sup>22</sup> o di Boulez: si poteva ben dire, come era poi vero, che la partitura non era terminata e che il materiale non era pronto. Se con questa assenza io avessi causato qualche danno al Gunm, avrei bene potuto pagare tutte le penali del caso o rimediare, lavorando per il Gunm in maniera positiva.

Ora la cosa è fatta. So abbastanza quello che avrà detto l'"intelligenza" radunata a Palermo. Non mi resta che ridimensionare le cose, dando quello che spetta alla partitura e il resto all'esecuzione, senza mancare di sottolineare le cause dell'accaduto, negli impedimenti che ci sono venuti dall'interno e dall'esterno, nel clima di insicurezza e nervosità in cui direttore e esecutori hanno dovuto lavorare. Ridimensionamento che mi capiterà di fare, volta per volta, con le persone, nei luoghi e nelle maniere con cui mi accadrà di trovarmi, cercando per quanto possibile di non ledere al Gunm e al Paris. [...]

## 21.

Roma 28 maggio 1960

22. La composizione di Stockhausen venne eseguita il 27 maggio del 1961 durante la seconda "Settimana" presso la Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini".



[...] Questione pezzo. Anche di questo parleremo forse meglio a voce, per quanto sia utile fissare in carta le opinioni. Ti ringrazio per la tua ammirazione per il mio "coraggio" nel tentare altre vie fuori dello zeitmassismo; come ammiro, da parte mia, la tua sincerità nel parlare del mio lavoro. Non ammiro invece la tua penetrazione della partitura. Non amo tornare sul già fatto, se non in casi eccezionali: fatto sta che l'ultima pagina (il "corale") è stata già cambiata in un'altra, sempre con quegli unisoni, ma con altri intervalli. A quel finale io tengo e niente affatto per facile populismo, come è potuto sembrare dall'esecuzione di Palermo. So meglio [sic] qualunque altro che è un finale rischioso, alquanto "descrittivo", alquanto "pratico", ma non nel senso dell'embrassons nous, sibbene in quello di una interruzione repentina di un ingenuo embrassons nous. Anche questo, s'intende, è intellettualismo o "non-poesia", vedi un po' tu. [...]

Probabilmente ci sono delle cose mal realizzate specie per quello che riguarda le intensità, dove nessuno ha trovato la soluzione tecnica più adatta a dei passi molto complessi (con gioco di intensità molto veloce). Se non ho trovato io la soluzione teorica del problema intensità (ripeto in passi complessi) ciò non vuol dire che non se ne poteva trovare la soluzione pratica in sede di concertazione: e qui interviene lo "spirito". Già Paris ammette di aver affrettato ilmetronomo [sic] della parte centrale e finale, combinando proprio lì un bel guaio. Intorno agli appunti che mi fai mi piacerebbe intavolare una (umoristica) rissa alla Evangelisti-Titone sul tipo dei "Cori di Bashò"<sup>23</sup> a base di "battuta 25: dubbio sapore tonale" e di "non me ne frega un cavolo". Ma già, io non sono Franco e tu sei Titone in base Franco. Tuttavia è necessario che io ti controbatta sui seguenti punti:

1) L'impegno di Paris. Quando non si crede in una cosa e specie quando si tratta con Amici, bisogna mettere in guardia i cotali amici da un insuccesso peggiore dell'esecuzione; oppure si cerca di capire, magari facendosi aiutare nella comprensione dall'autore. Paris non ha fatto né l'una, né [sic] l'altra cosa. Qualche osservazione che ha fatto (e mi pare che tu eri presente in un caffè di Roma) è stata riguardo agli spostamenti (che non sono stati fatti) osservazioni fatte sempre con una certa aria di sufficienza, come se io dovessi star pago se mi eseguivano il pezzo e non scocciare oltre. D'altra parte è da un pezzo che sto avendo l'impressione che Paris, per campare, abbia imparato a buttarsi verso le "mode" musicali e anche umane. Dato che oggi l'avanguardia fa scalpore e non è affatto eroica (vedi Adorno), bisogna fare l'avanguardia e un certo tipo di avanguardia: quella, per intenderci, che evita come la peste ogni accenno di terza maggiore e ogni menoma "armonicità" ritmica. Donde le critiche di Paris al pezzo di Egisto a Napoli<sup>24</sup>, sempre dietro la imbeccata di Franco: il quale [sic] proprio l'altro giorno mi metteva in guardia dal seguire la strada intrapresa, perché "l'andazzo di oggi" è quello strutturalistico.

2) Gli interessi di Paris. Gli interessi di Paris sono sempre salvi quando lui ha eseguito bene, poniamo, un Petrassi o un Donatoni. Dal momento che lui viene innalzato nella gloria dei grandi direttori e che i padroni del vapore (Petrassi e C.) ne decretano l'innalzamento, tutte le colpe sono delle cattive partiture e non delle cattive (per ragioni che esulano dal fatto inque-

23. È il titolo di una composizione di Titone.

24. Si tratta molto probabilmente di *Composizione I* di Macchi; cfr. anche Lettera n. 12, in questa sede.

stione [sic]) concertazioni. Mi dispiace doverlo ammettere un'ennesima volta, ma il successo guasta, e non solo Maderna. Con tutta probabilità infine, si tratta di mancanza di affinità umane e sotto questo profilo (nonostante le apparenze contrarie o le differenze notevoli) Paris si trova abbastanza bene con Franco.

3) Le battute iniziali del pezzo. Ma come devo fartelo capire che io non avevo alcuna elasticità ritmica, desiderando invece un confuso e monotono (informe) cicalaccio in pianissimo? Inoltre lì le altezze in quanto tali non valevano precisamente (alea): non importa se fanno quel singolo suono preciso, è la risultante statistica che vale. Quanto alla velocità (che è in quel punto un limite) si può raggiungerla o avvicinarsi suonando i fiati legato (e non staccato come accade alla prova generale), lasciando studiare le parti un pò di giorni prima ai singoli strumentisti e mangiandosi alcune note (il che è previsto, data la velocità e la statisticità del passo).

4) Quel tipo di scrittura aleatoria non mi sembra affatto assurda e dopo un certo tempo viene assimilata dagli strumentisti. Perché ancora una volta pretendi di sostituirti ad una espressione già data, chiamando "inutile casino" quello che invece vuole essere un "casino" ma utile, cioè non pretende di essere altra cosa da un casino? Si vede però che tu non hai "letto" la partitura con la dovuta cura, perché altrimenti ti saresti accorto che il casino è soltanto temporale, mentre le altezze, anche se estremamente fratturate nei singoli strumenti, hanno una coerenza di ritorni nei medesimi "luoghi": cioè, in breve, in quei punti cerco di attuare la famigerata quadridimensionalità, con la indistinzione ritmica e la distinzione delle frequenze e delle intensità. [...]

22.

Roma 15 luglio 1960<sup>25</sup>

[...]

Carissimo Titone,

ti invio la presente con l'allegata copia della lettera da me inviata al M° Paris, affinché tu possa prenderne visione ed usarla come "dichiarazione ufficiale" riguardante la cosiddetta vertenza Guacero - Paris.

Mi interessa in questa sede sottolineare i seguenti punti dell'allegata lettera:

- 1) Mi riferisco esplicitamente all'impressione auditiva, intendendo ovviamente riaffermare il carattere di provvisorietà del mio, come degli altrui, "giudizi" sulla esecuzione palermitana;
- 2) Il fatto che l'impressione auditiva della prova generale sia parsa più perfetta implica senz'altro che, anche e proprio in quella sede, l'abilità degli interpreti tutti riusciva a rendere il lavoro nella sua compiutezza;
- 3) Non è affatto attribuibile al tipo di organizzazione, che il GUNM ha quasi miracolosamente impiantato, la scarsità delle prove; al contrario era il tipo di scrittura del lavoro, per due terzi virtuosistica, a desiderare un nuovo tipo di studio, come accade per i concertisti che ripassano per mesi un passaggio che sarebbe follia interpretare a prima vista;

25. La lettera fu indirizzata a Titone e, per conoscenza, ad Agnello e ai componenti il Direttivo del G.U.N.M.

4) In tutto ciò la massima responsabilità va alle ineluttabili e tradizionali difficoltà, ivi comprese il ritardo con cui le copisterie consegnano le parti, che accompagnano di prammatica le "prime";

5) Il mancato contatto fra me e Paris è attribuibile sia alle difficoltà logistica [sic] delle prove (l'impossibilità per gli autori di partecipare alle prove qui a Roma, dato il veto della RAI, e la mia personale impossibilità di recarmi prima a Palermo), sia alla mia superficialità nel considerare sufficienti i precedenti contatti fra me e Paris al fine di chiarire le reciproche intenzioni e i reciproci dubbi.

6) La mia stima per le qualità direttoriali di Paris non è di data affatto recente e si è manifestata anche in pubbliche prese di posizione in suo favore, come egli stesso può manifestare: è pertanto da ritenersi priva di fondamento e calunniosa la voce secondo cui io di punto in bianco abbia mutato opinione, attribuendogli colpe "artistiche" che egli non ha commesso; ugualmente in mala fede sarebbe chiunque, dopo questa mia "dichiarazione ufficiale", continuasse a sostenere il falso di una mia presunta opera denigratrice nei suoi riguardi. [...]

E questa è la lettera indirizzata a Paris, allegata, come s'è visto, alla precedente:

23.

Raccomandata

Roma 9,7.60 \*

Caro Paris

Ho saputo che vengono propalate notizie discordanti su mie dichiarazioni relative alla Tua interpretazione a Palermo del mio pezzo "... un iter segnato".

Ti invio questa lettera perchè Tu possa conoscere esattamente la mia opinione in proposito, che è la seguente: l'impressione auditiva dell'esecuzione mi è sembrata inferiore sia alla prova generale che alla mia aspettativa. Ritengo che abbiano nociuto alla piena realizzazione dell'opera la mancanza di un numero di prove adeguate a quel lavoro, l'impossibilità dovuta a ragioni contingenti di realizzare talune indicazioni della partitura, e magari il mancato contatto fra me e Te durante le prove.

Tutto questo, che attiene a difficoltà pratiche e contingenti, non tocca affatto e non diminuisce la mia opinione sulle Tue qualità artistiche che stimavo in precedenza e continuo a stimare tuttora nella medesima misura.

Ti invio questa documentazione perchè Tu possa conoscere esattamente il mio pensiero e perchè Tu lo possa portare a conoscenza di coloro che eventualmente Ti dicessero cose contrastanti; in quest'ultima ipotesi chiederei alla Tua lealtà di darmene notizia.

Invio copia di questa lettera ad alcune persone che si sono occupate di questa vicenda.

Cordiali saluti.

Domenico Guaccero

24.

Roma 13 agosto 1960

[...]

3) Sulla cosiddetta questione Guaccero-Paris sono veramente stufo di stare a discutere, precisare e arrovellarmi. Sembrerebbe anzi che io lo faccia per il terrore di perdere un terreno riservato di esecuzioni; così ogni eventuale scusa che io potrei, ma non dovrei, porgere al vostro Direttore artistico avrebbe il sapore inevitabile di una meschina Canossa, dopo non si sa (proprio non si sa!) quali errori commessi.

Mi sembra infatti di aver compiuto tutti i possibili passi, tra amichevoli e "ufficiali" che io potevo compiere. Ho chiesto in via privata di poterlo vedere e lui mi ha opposto un cafonesco rifiuto, gli ho scritto "ufficialmente" per metterlo di fronte ad un fatto ufficiale e pubblico (a pubblica offesa pubblica riparazione) e anche per invitarlo a desistere dall'affermare il falso. Lui continua a ribadire le "sue idee". Ti prego solo di essermi più preciso in merito e di riferirmi testualmente quali sono queste "idee", affinché anche io abbia il "testo" del suo pensiero, come lui lo ha del mio. Ad ogni modo in questa situazione non ci sarebbero che due vie: la ufficiale (oaddirittura [sic] legale) in cui si arriverebbe a "definire" finalmente la mia colpa e svergognare coloro che per tale "colpa" vorrebbero dare l'ostracismo, non dico ad un amico, ma ad un musicista che dicono di stimare. Bada che nemmeno con Castiglioni e Berio ci si dovrebbe comportare in questo modo: se scrivono un pezzo buono, lo si faccia, se no no, anche se è (o proprio se è) un amico. Non credo però che le vie legali servano a molto: inasprirebbero di più gli animi e, ora che il vostro Direttore ha il coltello dalla parte del manico (coltello che gli abbiamo messo noi in mano) se ne serve per ricattare chi non gli va a genio per le cose che non gli vanno a genio. Infatti a quelle che potrebbero essere le comuni o le tue rimostranze per il suo modo di agire inqualificabile egli risponderebbe con la minaccia di dimissioni, facendo leva sulla sua insostituibilità. Giudica tu quanto ciò sia onesto e leale, giudica tu, se credi e vuoi, chi mai dovete difendere per solidarietà all'amico e al Direttore artistico (così dice Agnello).

A proposito di quest'ultimo, poi, ci son cose che non capisco. Mi ha scritto una lettera molto gentile e simpatica, assicurandomi il suo appoggio per una riconciliazione con Paris, ma dando a intendere di non aver letto la lettera che io ho inviato al suddetto, nè [sic] quella diretta al Gunn, in cui spiego più ampiamente i miei "errori" e colgo l'occasione per ringraziare il Direttivo del Gunn per la sua opera.

Agnello infatti mi fa intendere che sarebbe stato opportuno inviare al consiglio una "lettera di simpatia" (che è già stata inviata); aggiunge che al consiglio stesso sono giunte "voci" diverse dalla mia dichiarazione e che in fondo voi dovete solidarietà al vostro "amico e direttore artistico". Ma a che gioco giochiamo? al gioco, allo scopertissimo gioco delle calunnie e delle falsità?

È evidente che tutto [sic] questa assurda commedia maschera qualche altra cosa in fondo. Il desiderio cioè da parte di chi continua a "ribadire le note idee" (consiglio o direttore artistico che sia) di "eliminare gli oppositori": una tecnica in cui il nostro o altri secoli e determinati regimi o religioni sono stati docenti troppo autorevoli.

Dopo tutto ciò, caro Nino, sono anche io convinto che per il momento non conviene fare altri passi, sia perchè controproducenti, sia perchè, come ti dicevo prima, sono stufo e disgustato della questione. Conviene attendere lo svolgersi degli avvenimenti e agire in conseguenza. Ti

chiederei solo ancora due cose, che immagino ti sarebbero facili, perchè le dovresti fare a chiunque per dovere di coscienza e di dirittura morale, e non solo ad un "amico":

1) far vedere ad Agnello la mia lettera inviata a te (e per conoscenza ad Agnello e al Gunn), discutendo con lui la quistione e facendomi sapere le conclusioni alle quali siete giunti: se il mio modo d'agire, anche attraverso quelli che chiamate "errori", vi sembra civile e onesto o meno; se il mio errore (la partenza da Palermo) non sia limitato dal fatto di aver salutato e ringraziato te, non solo in veste di amico ma in quella di presidente del Gunn; se la reazione di Paris (e del consiglio) non sia esagerata e inopportuna; se credete o no, e se per crederci bisogna arrivare in Tribunale, che io non ho affatto diffuso voci calunniose, come invece stanno ora diffondendo Paris e il consiglio nei miei confronti.

2) riferirmi il testo con cui Paris "ribadisce le sue note idee", perchè quando se ne parlerà con lui (se se ne parlerà) io possa metterlo di fronte al vero e alla "carta cantat", con piena chiarezza come ho fatto io. In fondo non faresti che da ambasciatore, visto che il "capo molinaro" non si degna di rispondermi direttamente. (Al mio paese si dice che la pulce nella farina si sente capo molinaro). [...]

25.

Roma, 7 dicembre 1960

[...] Per l'altra questione mia personale (ingresso nella rivista) è bene precisare come stanno le cose. Il pericolo di sabotaggi e opposizioni da parte di Paris sta lentamente scomparendo: ci stiamo vedendo di quando in quando, con Egisto e Franco presenti, e se le relazioni "affettive" non sono tornate al punto di prima fra me e Paris, ciò è in parte dovuto al tono delle suddette primitive relazioni, sempre sulla tenuta, dalla nostra reciproca "durezza" e musoneria, e dal fatto che anche con gli altri Paris non si abbandona a larghe effusioni. [...]

In pratica Paris ha finito per convenire sulla infondatezza del suo astio contro di me [...]. [...] Le famose calunnie che io avrei sparso sul conto di Paris si sono dimostrate, per implicita e sottaciuta ammissione dello stesso, falsità o rigonfiamenti dovuti a bocche poco controllate. Daniele stesso dimostra di voler mettere una pietra sopra. [...]

Si noti che il tono aspramente polemico delle precedenti lettere viene piano smorzandosi. Si tenga presente, inoltre, che Paris diresse successivamente altre opere di Guaccero.

26.

Roma, 9 maggio 1961 \*

[...] Ma ora quel che non pare che vada è il GUNM! Ho scritto un espresso ad Agnello il 3 maggio, pregandolo di dirmi chi effettivamente avrebbe diretto il pezzo<sup>26</sup> (sul programma in-

26. Si tratta di *Studio per un quartetto* composizione di Guaccero per voce di soprano, voce di tenore, clarinetto piccolo in Mi bem. e sax tenore eseguito il 23 maggio del 1961 presso la Sala Scarlatti del Conservatorio di Musica "V. Bellini" durante la "Seconda Settimana Internazionale Nuova Musica". Sia il programma che gli articoli di stampa consultati nomi-

viatomi figurava Grano), chi effettivamente avrebbe eseguito il pezzo (sul programma non era citato il sax tenore fra gli strumenti esecutori e la soprano non era quella concordata con Paris), come, infine, sarebbe stato eseguito il pezzo (io desideravo e desidero degli amplificatori, altrimenti il pezzo non si può eseguire). Inoltre nessuno si era fatto vivo con me, nè [sic] per lettera, nè per telefono, a dirmi cosa dovevo fare e con chi mettermi in contatto (Grano o altri ad esempio) per le prove, dove fare le prove ecc. Tieni presente che ero stato io a procurare parte degli esecutori (i due cantanti), cosa che facevo eccezionalmente, perchè nessun ente organizzatore o impresario domanda agli autori quello che è proprio compito. Veramente, credo che nelle alte sfere del GUNM la mia partecipazione al Festival sia appena sopportata, magari come lo scotto da pagare per una più o meno utile amicizia. Dico questo, riferendomi non tanto a Daniele, il quale, fegatoso e impulsivo com'è, ha abbastanza intelligenza e occhio per capire il valore delle persone, ma ad Agnello, il quale non comprendendo, diciamo, molto della musica e dell'arte, si fida solo di quel che gli si dice o desidera il successo a ogni costo o ha della musica e dei festivals un mondanissimo e chissà quanto intellettualissimo concetto.

Questo il severo giudizio di Guaccero su Agnello, che va comunque letto in prospettiva storica; Carapezza gli avrebbe più tardi riconosciuto il ruolo di 'arbitro', "che seppa mirabilmente equilibrare le pressioni di gruppi diversi, e spesso contrapposti"<sup>27</sup> Lo stesso Guaccero scriverà quasi vent'anni dopo: "Molti compositori dovettero allora qualcosa alla lucida 'follia' di Antonino Titone e Francesco Agnello e dei loro sodali (in primis Daniele Paris) [...]".<sup>28</sup> Oggi Titone scrive: "Le 'Settimane' furono volute e realizzate, oltre che da me, dai compositori romani che mi erano vicini, da Paolo Emilio Carapezza e da Francesco Agnello che mi si erano subito affiancati. La partecipazione di Agnello fu determinante, e rivelò un genio dell'organizzazione musicale".<sup>29</sup>

\*\*\*

Di Paris si parla, ma Paris non parla. Questo è il dato più sorprendente che vien fuori dall'*Epistolario Titone*: non c'è una sola delle quattrocento ottanta-sette lettere che sia di Paris, a parte una a tripla firma, mentre una sola è a lui indirizzata, ma è una sorta di circolare. "[...] mi prega di scriverti [...] non avendo [...] tempo per scriverti personalmente [...]".<sup>30</sup> "Daniele sta studiando

nano fra gli esecutori solo il soprano Leila Bersiani, il tenore Tommaso Frascati e la direzione di Romolo Grano.

27. CARAPEZZA 1980, p. 61.

28. GUACCERO 1980, p. 17.

29. TITONE c.d.s.

30. Cfr. Lettera n. 15, in questa sede.

come un dannato e non lo si vede nè si sente più. Non risponde neanche al telefono [...]".<sup>31</sup>

I ventisei frammenti che abbiamo sopra riportato, perciò, sembrano scolpire nella pietra il profilo di questo direttore d'orchestra, che alle procelle opponeva un laborioso silenzio.

### Appendice

Si indicano di seguito, ordinate per autore, le composizioni dirette da Paris in prima esecuzione assoluta (\*) o in prima esecuzione italiana (\*\*) nel corso delle sei "Settimane internazionali Nuova Musica" di Palermo.

Girolamo Arrigo

*Fluxus* op. 7, per flauto, tromba, arpa, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, viola, violoncello e contrabbasso, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 26 maggio 1961, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

*Thumòs*, per orchestra, Teatro Biondo, 6 settembre 1965, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Norma Beecroft

*Contrasts for Six Performers*, per oboe, viola, xylofonia, vibrafono, percussioni e arpa, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 5 ottobre 1962, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Turi Belfiore

*Ideazioni: Discordia concors*, per orchestra, Teatro Massimo, 1 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

*Paradigmi* per strumenti a fiato e percussioni, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 24 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Arrigo Benvenuti

*Folia - diferencias sobre cinco estudios*, per pianoforte e quartetto d'archi, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 5 ottobre 1963, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Luciano Berio

*Nones* (1954), per orchestra, Teatro Biondo, 21 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana.

*Tempi concertanti* (1959), per flauto, violino, due pianoforti e altri strumenti, Teatro Massimo, 9 ottobre 1963, Angelo Faja *flauto*, Salvatore Cicero *violino*, Duo Canino-Balista *pianoforte*, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Mauro Bortolotti

*Episodi concertanti* per orchestra, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 24 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Sylvano Bussotti

*Memoria* (testo Aldo Braibanti), con voci e orchestre, Teatro Massimo, 1 ottobre 1962, William Pearson *baritono*, Sylvano Bussotti *lettore*, Angelo Faja *flauto*, Frederic Rzewski *pianoforte*, Coro polifonico (Giuseppe Giglio *maestro del coro*), Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

*Torso*, Teatro Massimo, 9 ottobre 1963, Liliana Poli *soprano*, Cathy Berberian *mezzosoprano*, Sylvano Bussotti *lettore*, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

John Cage

*Atlas eclipticalis* (1961-62), Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 5 ottobre 1962, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Cornelius Cardew

*Movement for Orchestra*, Teatro Biondo, 6 ottobre 1963, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Nicolò Castiglioni

*Disegni*, per orchestra, Teatro Biondo, 21 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Aldo Clementi

*Ideogrammi 1*, per 16 strumenti, Teatro Massimo, 13 maggio 1960, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI (\*).

*Informel 3*, per orchestra, Teatro Biondo, 2 ottobre 1963, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Gino Contilli

*Offerta Musicale*, per voce femminile, clarinetto, pianoforte, violino, viola e violoncello su testi poetici di Michelangelo Buonarroti, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 24 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Franco Donatoni

*Black and White*, per 37 strumenti ad arco, Teatro Biondo, 6 settembre 1965, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

*Puppenspiel (Studi per una musica di scena)*, per orchestra, Teatro Massimo, 8 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Franco Evangelisti

*Ordini. Strutture variate per sedici strumenti*, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 26 maggio 1961, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

31. Cfr. Lettera n. 8, in questa sede.

*Random or not Random. Appunti degli anni 1957-62*, per orchestra, Teatro Biondo, 2 ottobre 1963, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Vittorio Fellagara

*Frammenti I*, per orchestra, Teatro Biondo, 21 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Henryk Mikołaj Górecki,

*Prima Sinfonia "1959"*, per orchestra d'archi e percussioni, Teatro Massimo, 1 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Domenico Guacero

... *un iter segnato*, per doppio quintetto, Teatro Massimo, 13 maggio 1960, Giuseppe Malvini *oboe*, Giacomo Gandini *clarinetto*, Carlo Tentoni *fagotto*, Leonardo Nicosia *tromba*, Giuseppe Canterella *trombone*, Guido Mozzato e Dandolo Sentuti *violino*, Antonuccio De Paulis *viola*, Bruno Morselli *violoncello*, Guido Battistelli *contrabbasso*, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI (\*).

*Diagramma [Klaviatura]* per clavicembalo, clavicordo registrato e sette strumenti, Teatro Biondo, 6 settembre 1965, Mariolina De Robertis *clavicembalo*, Bruno Canino *pianoforte*, Antonio Ballista *armonium*, Mario Bertoncini *celesta*, Ofelia Guglielmi *arpa*, Giovanni Cannioto *marimba*, Paolo Renosto *glockenspiel*, Mario Dorizzotti *vibrafono* (\*).

*Scene del potere. Azione scenico-musicale in tre parti* (Libretto D. Guacero e Franco Nonnis su testi propri e frammenti da Nanni Balestrini, Jorge Luis Borges, Mario Bortolotto, Adolf Hitler, Aldous Huxley, Karl Marx, Mao-Tse-Tung, Novalis, Giovanni Pascoli, atti del processo Rajk, del processo Oppenheimer, ecc.), Teatro Biondo, 30 dicembre 1968, Michiko Hirayama, Carol Plantamura *i due soprani*, Tommaso Frascati *il tenore*, Gabriella Mulachié *la danzatrice*, Carla Cassola *la soubrette*, Enrique Fioretti *Idgoras il lettore*, Marcel Rayez *l'attore*, Paola Catalani, Francesca Romana Fabriani *le acrobate*, Domenico Guacero *il pianista*, Angelo Faja *il flautista*, Franco Barbalonga *tastiera*, Vittorio Luna *clarinetto*, Salvatore Simoncini *saxofono tenore*, Bruno Battisti D'Amario *chitarra e strumenti a pizzico*, Helmut Laberer *percussione* (\*).

Mauricio Kagel

*Antithèse* scena per attore, suoni elettronici e pubblico, Alfred Feussner *attore*, Teatro Biondo, 2 ottobre 1963, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Roland Kayn

*Schwingungen*, per orchestra, Teatro Biondo, 2 ottobre 1963, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Gottfried Michael Koenig

*Orchesterstück*, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 3 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Petr Kotik

*Musica per tre in memoriam Jan Rychlik* (1964), per viola, violoncello e contrabbasso, Teatro Biondo, 4 settembre 1965, Solisti della Società Cameristica Italiana (\*\*).

György Ligeti

*Atmosphères* (1960-61), per orchestra, Teatro Biondo, 2 ottobre 1963, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Egisto Macchi

*Composizione 5 (¡no han muerto!)*, per orchestra, Teatro Biondo, 21 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

*Anno Domini. Composizione per teatro in 2 parti* (libretto di Antonino Titone), Teatro Biondo, 1 settembre 1965, Enea Luigi Casellato, *l'ufficiale* Gianluigi Crescenzi, *il fanciullo* Lamberto Macchi, Michiko Hirayama, Irene Oliver, Irene Pavia *Guest soprani*, Coro Musica Nuova di Roma (*maestro del coro* Fausto Corrubolo), Orchestra Sinfonica Siciliana\*

Shinichi Matsushita, *Successioni*, per orchestra da camera, Teatro Massimo, 1 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Bo Nilsson

*Scena I* (1960-61), per orchestra da camera, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 5 ottobre 1962, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Luigi Nono

*Sul ponte di Hiroshima. Canti di vita e d'amore* (1962), per soprano, tenore e orchestra, Teatro Massimo, 8 ottobre 1962, Liliana Poli *soprano*, Herbert Handt *tenore*, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

*Variante. Musica per violino, archi e legni* (1957), Teatro Biondo, 6 ottobre 1963, Wolfgang Marschner *violino*, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Hans Otte

*Ensemble*, per orchestra, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 3 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Louis de Pablo

*Radial* op. 9, per strumenti, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 26 maggio 1961, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Krzysztof Penderecki

*Anaklasis* (1959), per archi, arpa, celesta, pianoforte e percussioni, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 24 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Goffredo Petrassi

*Serenata per 5 strumenti* (1958), Teatro Massimo, 13 maggio 1960, Severino Gazzelloni *flauto*, Antonuccio De Paulis *viola*, Guido Battistelli *contrabbasso*, Mariolina De Robertis *clavicembalo* e Leonida Torrebruno *percussione*.

*Concerto per flauto e orchestra* (1960), Teatro Biondo, 21 maggio 1961, Severino Gazzelloni *flauto*, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Henri Pousseur

*3 Chants sacrés* (1951), per soprano, violino, viola e violoncello, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 5 ottobre 1963, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Enrique Raxach

*Fases* (1961), per quartetto d'archi, Teatro Biondo, 4 settembre 1965, Solisti della Società Cameristica Italiana (\*\*).

Peter Schat

*Entelechie II*, per 11 strumenti, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini" 5 ottobre 1962, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Dieter Schönbach,

*Ritornelle*, per orchestra, Teatro Massimo, 8 ottobre 1962, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Salvatore Sciarrino

*Frammento* op. 1, per strumenti, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 7 ottobre 1962, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Karlheinz Stockhausen

*Kreuzspiel* (1951), per tre percussionisti, pianoforte, oboe e clarinetto basso, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 3 ottobre 1962, Frederic Rzewski *pianoforte*, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

*Punkte*, per orchestra, Teatro Biondo, 6 settembre 1965, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Antonino Titone

*Recitativo*, per pianoforte, arpa, marimba xilofono e due percussioni, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 26 maggio 1961, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

Camillo Togni

*Helian, di Trakl, 5 Lieder* per soprano e orchestra da camera, Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 24 maggio 1961, Orchestra Sinfonica Siciliana (\*).

*Rondeaux* (1963), per soprano leggero e nove strumenti (testo Charles d'Orléans), Sala Scarlatti del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini", 5 ottobre 1963, Sylvia Brigham *soprano*, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (\*\*).

Zbigniew Wiszniewski

*Concentrazioni espressive*, per orchestra, Teatro Massimo, 13 maggio 1960, Gruppo Strumentale dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI (\*).

#### Riferimenti bibliografici

CARAPEZZA, Paolo Emilio

1980 *Le sei Settimane internazionali di nuova musica di Palermo*, in *di Franco Evangelisti*, pp. 55-66.

*di Franco Evangelisti*

1980 *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, a cura di Claudio Annibaldi, Paolo Emilio Carapezza, Domenico Guaccero, Gottfried Michael Koenig e Antonino Titone, Nuova Consonanza, Roma.

GUACCERO, Domenico

1980 *Dalla parte del compositore*, in *di Franco Evangelisti*, p. 11-24.

OLIVERI, Dario

1994 *Cinque lettere di Franco Nonnis ad Antonino Titone*, in TORTORA 1994, pp. 76 - 86

1995 *Dieci lettere [di Domenico Guaccero] ad Antonino Titone*, in "Archivio. Musiche del XX Secolo", Numero monografico - Domenico Guaccero, CIMS, Palermo, pp. 139 - 169.

1996 *Quindici lettere [di Egisto Macchi] ad Antonino Titone*, in "Archivio. Musiche del XX Secolo", Numero monografico - Egisto Macchi, CIMS, Palermo, pp. 157 - 181.

PENNISI, Francesco

1994 *Su Daniele Paris. Brevi ricordi*, in TORTORA 1994, p. 136-139.

TESSITORE, Floriana (a cura di)

2003 *"Visione che si ebbe nel cielo di Palermo" - Le Settimane internazionali nuova musica, 1960-1968*, con 2 CD antologici, Rai/Eri, Roma.

TITONE, Antonino

(c.d.s.) *Il mio maestro Luigi Rognoni*, in *Luigi Rognoni, intellettuale europeo. Documenti e testimonianze*, a cura di Pietro Misuraca, 3 voll., I. *Testimonianze*, II. *Carteggi*, III. *Scritti e interviste*, 3 CD allegati, Archivio Sonoro Siciliano 6, Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei Beni culturali e ambientali, Palermo.

TITONE, Antonino e CARAPEZZA, Paolo Emilio

1985 Prefazione a *Sette Variazioni – a Luigi Rognoni musiche e studi dei discepoli palermi-  
tani*, Flaccovio, Palermo, pp. 11–13.

TORTORA, Daniela

1994 *Nuova Consonanza: 1989-1994*, LIM, Lucca.

(Tonin Tarnaku, compositore, direttore d'orchestra e didatta, nato a Scùtari in Albania, vive e lavora a Palermo; è stato bibliotecario del Centro di Documentazione della Musica Contemporanea del CIMS e docente a contratto di *Didattica della vocalità e della percezione musicale* e di *Didattica della Musica d'insieme* presso l'Università di Palermo; sue musiche sono state eseguite in Italia e all'estero).

## LE TESTIMONIANZE

Le testimonianze che seguono sono state raccolte espressamente per questo volume.

Si tratta di testi composti da personalità che sono state vicine a Daniele Paris, in occasioni e momenti diversi delle sue molteplici attività. Gli autori, perciò, sono amici, colleghi, collaboratori e allievi del Maestro, appartenenti a due generazioni di musicisti, musicologi, critici, cineasti, artisti e dirigenti che con Paris hanno interagito, e da lui hanno tratto insegnamenti, testi, esperienze, relazioni multiformi.

Le scritture sono molto diverse, ognuno dei testimoni ha agito in assoluta libertà, secondo i modi più congeniali.

I testimoni vicini per età a Daniele Paris, compagni e sodali delle sue imprese più avventurose, si mostrano prudenti e discreti, in una prospettiva memoriale che, evidentemente, concerne anche la loro propria storia personale e forse risente di una formazione improntata a riservatezza e severità nei modi espressivi.

I testimoni più giovani, allievi o collaboratori del Maestro, si mostrano euforici nel racconto: forniscono testi assai lunghi e analitici, talvolta auto-critici, e sembrano perseguire, nel narrare, una definizione e rappresentazione di se stessi, di alcuni tratti del proprio percorso umano e professionale che dal rapporto diretto con Daniele Paris scaturiscono.

Le testimonianze sono state raccolte negli ultimi mesi, tra settembre 2008 e giugno 2009. Una soltanto precede questo periodo, un testo poetico composto nel 1999, in occasione del venticinquesimo anniversario della istituzione del Conservatorio di musica "Licinio Refice: rappresenta felicemente il flusso emotivo che ha attraversato una generazione di musicisti, formati in quella scuola sotto la guida di Daniele Paris.

Non è stato necessario ricorrere a spiegazioni e descrizioni complesse: tutti hanno accolto con ampia disponibilità la richiesta di "testimoniare", compiaciuti e desiderosi di contribuire ad armonizzare le storie con le memorie.

Francesco Belli

*Sentirsi musicisti, piuttosto che esecutori*

Ho cominciato giovanissimo a studiare presso il Conservatorio di Frosinone, nella classe di Luigi Neroni, che è stato primo clarinetto dell'Opera di Roma per quaranta anni. Daniele Paris era già presente al mio esame di ammissione. Pochi anni dopo sono entrato come strumentista nella sua classe di Direzione d'orchestra in qualità di secondo, affiancando Neroni che si alternavano con Franco Ferranti e Vincenzo Mariozzi come primo clarinetto. In seguito, ho passato quasi tutta la mia adolescenza e giovinezza a suonare con lui, ben presto come primo clarinetto. A diciannove anni ho suonato il concerto di Mozart, per la prima volta, con lui e con l'Orchestra del Conservatorio; successivamente ho eseguito questo concerto oltre quaranta volte con orchestre di tutto il mondo, da Detroit a Cuba, da Sofia, a Parigi a San Paolo del Brasile. Come direttore Paris era molto esigente, naturalmente: la sua azione si collocava a metà tra i due poli più celebrati, quello enfatico, alla Wagner, e quello più asciutto e secco, alla Mendelssohn. Aveva la grande capacità di concertare in brevissimo tempo, sia musiche di repertorio, sia musiche nuove, perché riusciva a capire subito dove stavano le difficoltà, si concentrava su queste e così facilitava molto il lavoro degli strumentisti, con una comunicazione immediata, di rapida risoluzione, non era affatto verboso. Il suo gesto era piccolo, molto preciso e incisivo, assai efficace sul piano ritmico. Negli andamenti più moderati tendeva ad abbandonarsi e si faceva cogliere spesso dall'emozione, anche perché si fidava di alcuni strumentisti che lavoravano con lui; ma rifugiava dallo "zuccherato", e comunque riusciva sempre a riprendere l'orchestra e il tempo giusto.

Quando ho cominciato a frequentare Celibidache, tra Monaco e Parigi, ho avuto modo di riconoscere certe scelte di tempi e di suono dell'orchestra, che ricordavo di avere praticato con Paris, a scuola; in particolare, questa sensazione risultò nettissima mentre ascoltavo la concertazione di Celibidache del poema sinfonico *Tod und Verklärung*, di Richard Strass, un brano che avevamo eseguito almeno quindici o venti volte, con Paris, nella classe di Direzione d'orchestra, con l'Orchestra del Conservatorio e con l'Orchestra Respighi. Ma forse si trattava di scelte comuni, appartenenti a un sapere diffuso tra i maestri

della vecchia scuola, soprattutto di tradizione tedesca, cui Paris aveva sempre guardato con molto interesse. Ancora come strumentista, in orchestra e come solista, il lungo tirocinio con Paris è stato prezioso, soprattutto per quanto concerne l'approccio alla musica del ventesimo secolo, assai poco frequentata, specialmente venticinque o trenta anni fa, nei programmi dei corsi di strumento. Il mio studio e la mia interpretazione dei Tre Pezzi per clarinetto solo di Igor Stravinskij hanno risentito profondamente dei suoi suggerimenti, durante numerose letture condotte insieme, nel suo vecchio studio di Viale Roma. La mia scelta direttoriale si accompagna a studi di armonia e composizione iniziati proprio con lui, pur se informalmente, vale a dire non come interno alla sua classe, come spesso accadeva con il Paris didatta. Tuttavia, la mia attività direttoriale è iniziata dopo la sua scomparsa. Mi sembra di poter dire che la lezione migliore che ho appreso dal M° Paris sia di guardare al lavoro musicale con grande rispetto, oltre che con enorme piacere, a considerare la necessità di agire sempre al massimo delle proprie capacità, in qualsiasi azione performativa: quando suono cerco di agire al meglio come clarinetista, quando mi trovo sul podio cerco di dare il meglio che posso come direttore, e forse ho imparato da Paris a sentirmi musicista, piuttosto che esecutore, cioè testimone di una "possibile verità musicale".

(Francesco Belli, clarinetista e direttore d'orchestra)



Paolo Emilio Carapezza  
 Palermo, maggio 1959 – dicembre 1968

Nel luglio del 1959 esce a Roma il primo e unico numero della rivista *Ordini – studi sulla nuova musica*; il comitato direttivo è costituito da quattro compositori: Franco Evangelisti, Domenico Guàccero, Egisto Macchi e Antonino Titone. I primi tre avevano appena fondato a Roma *Nuova Consonanza*, il quarto aveva fondato a Palermo l'anno precedente il *Gunn – Gruppo universitario per la nuova musica*. Così Palermo e Roma divengono "centri di nuova musica negli anni Sessanta", come è nel titolo di un saggio che Daniela Tortora pubblicò nel 1988: l'una con le *Settimane internazionali di nuova musica*, dal 1960 al 1968, l'altra con i festival e i concerti di *Nuova Consonanza*, dal 1962. Vi risuonano – assieme a quelle di compositori del nord d'Italia, d'Europa e d'America – le musiche novissime di eccellenti compositori dell'Italia meridionale e centrale: degli stessi Evangelisti, Guàccero, Macchi e Titone, e di Arrigo, Bussotti e Clementi, in primis; e subito dopo di Belfiore, Pennisi, Sciarrino. Ma, oltre d'essi, anche il veronese Donatoni e il tedesco Kayn qui s'impongono definitivamente all'attenzione internazionale.

Daniele Paris è quasi sempre il demiurgo che queste musiche concretamente suscita nello spazio sonoro: la sua presenza, come direttore d'orchestra principale, è assidua e costante in tutt'e sei le *Settimane* palermitane. Solo nella prima divide il ruolo di protagonista con un altro eminente direttore d'orchestra: Andrzej Markowski, varsaviano, ch'ebbe per la nuova musica polacca lo stesso ruolo demiurgico; e fu bello allora vedere come i due direttori fraternamente si scambiassero i ruoli, dirigendo questo le musiche italiane e quello viceversa le polacche. In tutte le altre cinque *Settimane* Paris fu protagonista assoluto.

Come Giove tra i pianeti io lo ricordo tra i compositori romani e siciliani che, come lui, mi divennero amici, perché questi proponevano le loro partiture, ma Daniele ne disponeva. Con sapienza e saggezza olimpiche decideva se e come eseguirle. La scarsità di tempo e di prove d'insieme erano il problema principale, al quale s'aggiungeva spesso l'inesperienza di musica contemporanea da parte dei professori d'orchestra. Non sempre perciò le esecuzioni risultavano perfette, non sempre i compositori e lo stesso direttore ne furono

soddisfatti; ma questo aveva la straordinaria capacità di far tesoro d'ogni occasione e di riuscir sempre a render chiara l'essenza e la costituzione di tutte le musiche che dirigeva.

E, col senno di poi, Paris ebbe sempre ragione: nell'ottobre del 1962, dopo averne iniziato le prove, decise di non presentare, alla terza *Settimana* di Palermo, *Random or not random*, novissima sinfonia di Evangelisti, ma meravigliosamente la diresse, profittando della progressiva maturazione dell'Orchestra sinfonica siciliana, l'anno seguente, durante la quarta *Settimana*. Nel settembre 1965, nella quinta *Settimana*, diresse la prima di *Black and white*, per 37 strumenti ad arco, di Donatoni: delle possibilità d'esecuzione previste, con grandissimo disappunto dell'autore, fu realizzata quella di durata minima, consistente in un solo attacco; ma, avendo i più prudenti degli spettatori avuto modo di considerare l'opera, appena pubblicata sul numero 5 di *Collage* – la "rivista internazionale di nuova musica e d'arti visive contemporanee" diretta da Titone e da me –, quei pochi secondi di musica sonata furono sufficienti a dimostrare la validità dell'intero atto compositivo. Ebbe torto quindi Donatoni a chiudersi allora in un lungo corrucciato nero mutismo, come aveva avuto torto, cinque anni prima, Guàccero, più fragile e mercuriale, a fuggire in lacrime, dopo aver ascoltato il suo *Un iter segnato* nel concerto inaugurale della prima *Settimana*: tanto infatti la sua musica mi piacque, che me lo scelsi poi come maestro di contrappunto.

Paris io però l'avevo già conosciuto, due anni prima che iniziassero le *Settimane*, quando venne a dirigere per la prima volta a Palermo: il 9 maggio 1959 ebbe luogo nell'aula magna dell'Università centrale, allora in via Maqueda, il secondo concerto del suddetto *Gunn*; i pianisti Roberto Pagano ed Eliodoro Söllima e le prime parti dell'Orchestra sinfonica siciliana sonarono il *Settimino* di Strawinski, la *Serenata* di Casella, il *Concerto* di Webern, la *Sonata da camera* di Petrassi. Tornò poi a dirigere nel novembre dello stesso anno – stesso luogo, stessa orchestra – il *Divertimento* di Bartok, la *Sinfonia* di Webern, il *IV Concerto* di Petrassi e la *Piccola sinfonia concertante* di Martin.

Ma la mia amicizia con lui nacque giovedì 12 maggio 1960, durante la prova generale del concerto inaugurale della prima *Settimana*. Seduto accanto ad Aldo Clementi, sul legno del palcoscenico del Teatro Massimo, leggevo, nella partitura tra le sue mani, i suoi meravigliosi *Idogrammi n.1* per 16 strumenti, mentre risonavano per la prima volta, eseguiti da professori dell'orchestra RAI di Roma, diretti da Daniele Paris. Così conobbi, giovane, viva, bella, affascinante, la nuova musica.

Clementi aveva 35 anni, Paris 34, io 22. Fu allora che si decise, grazie a tre sole parole di Paris, la mia sorte professionale. Gli avevo mostrato una mia

astrale composizione, *Il primo cielo* per pianoforte: un foglio con sedici pentagrammi, divisi in quattro sistemi di quattro (in ciascun sistema: i due pentagrammi superiori in chiave di violino, i due inferiori in chiave di basso, il supremo all'ottava alta, l'infimo all'ottava bassa); invece di note, stelle gialle formavano costellazioni: le due Orse, il Cigno, le Pleiadi, Cassiopeia, lo Scorpione, i Gemelli, Orione. Le sonai, ma anche tra le mie stelle egli fu Giove, e questo fu il suo responso: "Passa come acqua"; così liquidò il mio delicato puntillismo. Capii che aveva detto giusto: mi resi conto che in me ragione e riflessione valevan più ch'estro e creazione; feci di necessità virtù e dalla musica pratica mi volsi alla speculativa, alla filologia, alla storia, all'indagine delle costituzioni della musica. Resi al maestro, dopo dieci anni, obliquo omaggio, quando nel 1970 dedicai ad un altro Paris, Claudio – che aveva pubblicato a Palermo tre libri di madrigali nel secondo decennio del XVII secolo – il primo volume del mio corpus di *Musiche rinascimentali siciliane*.

Rividi poi il mio maestro amico Daniele Paris, non solo a Palermo in tutte le cinque successive *Settimane*, ma anche a Roma, quando tra l'aprile 1962 e il giugno 1963, ufficiale di complemento, prestavo il mio servizio di leva dentro il Monte Cavo ed abitai per più d'un anno in una bella villa di Rocca di Papa, dove aveva sede il comando di quel centro operativo di settore dell'Aeronautica Militare: quasi ogni giorno con la mia Cinquecento bianca scendevo a Roma, per prendere lezioni di contrappunto da Domenico Guàccero, e per godere della fiammeggiante sapienza di Franco Evangelisti, ch'era per me come un fratello maggiore. Nello studio ch'egli divideva con il pittore Franco Nonnis, autore anche delle belle copertine della rivista *Ordini* e del programma di sala della prima *Settimana*, assai di rado capitava Daniele Paris: la sua calma olimpica era all'opposto dell'ardente irruenza di Franco Evangelisti. Questo e quello ancor oggi sono per me il compositore e il direttore di nuova musica per antonomasia.

(Paolo Emilio Carapezza, professore di Storia della Musica, decano e presidente dei corsi di laurea in Discipline della Musica e in Musicologia nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo)

Serena Facci

*Daniele, Alberto e il progetto AMOF*

Doveva essere la fine degli anni Sessanta del secolo scorso quando, in un pomeriggio di particolare frenesia casalinga, mia nonna si sistemò in salotto dopo aver indossato il suo abito migliore ad aspettare l'illustre amico di mio padre: il maestro Daniele Paris era tornato a Frosinone, dopo anni di successi in Italia e all'estero. Dell'incontro con questo ospite originale e affascinante ricordo soprattutto alcuni assorti silenzi, pause nei suoi racconti, durante i quali talvolta modulava splendide melodie con la sua eccellente capacità di fischiare, sia espirando sia ispirando.

Daniele e mio padre, Alberto Facci, divennero da allora complici di un progetto ambiziosissimo. Li teneva uniti un'amicizia sincera, di quelle nate per strada, da giovani, nel rione frusinate di via e piazza Garibaldi. Ho sempre sentito raccontare di serenate che venivano portate a signorine del luogo con un pianoforte issato su un camioncino. Raccontavano che era il giovane Daniele a suonarlo, con il suo orecchio assoluto, la sua inossidabile memoria, la sua prorompente musicalità.

Poi il Maestro era andato via. Alberto, che non è mai stato un artista ma che aveva un particolare amore per gli animi creativi, aveva passato anni ad aiutare pittori e scultori frusinati o di passaggio. L'interesse per la musica, era tutto sommato nuovo per lui. Come tanti della sua generazione conosceva bene l'opera ed era un bravo ballerino, ma poco più. Fu proprio Daniele, dopo il suo ritorno, a trascinarlo verso la musica contemporanea, ai concerti di Nuova Consonanza a Roma, ma anche a indurlo a comprare dischi e dischi di musica classica e moderna.

Il progetto dell'*Associazione Musicale Operaia Frusinate* (AMOF) non so dove e come nacque. Di certo molto se ne parlava anche in casa nei frequenti incontri tra i due. Qui, per esempio, fu compilata la lista dei possibili soci: vecchi amici, appassionati, ma anche personalità facoltose e professionisti. Ricordo mia madre, che era la più "borghese" del gruppo, impegnata in lunghe telefonate nelle quali spiegava che quell'aggettivo, "operaia", non voleva dir nulla di politico, solo che "di questi tempi – eravamo nella primavera del 1969 – senza parlar di operai non si può far niente".

Per Alberto (che era un socialista sincero, per anni membro e presidente della Società Operaia di Mutuo Soccorso e devoto alla causa del bene pubblico tanto da aver sempre rifiutato, da medico, di svolgere un'attività privata), ma anche per Daniele, con il suo irriverente anticonformismo, penso invece che quell'aggettivo avesse un senso ben profondo: portare la grande musica a tutti, attraverso concerti di alta qualità, ma gratuiti. Convincere amministratori e benpensanti della rilevanza culturale di tale operazione. Questa era la grande ambizione dell'AMOF.

Altri in questo volume ricostruiscono le vicende dell'associazione: il riconoscimento ministeriale, i grandi nomi che Paris, con la sua autorevolezza, riuscì a portare a Frosinone, e via via fino alla nascita del Conservatorio di musica, risultato, anche quello, di un progetto di straordinaria novità. A me resta da dire che, senza quella stagione, la mia giovinezza (e la mia vita tutta), come quella di tanti miei coetanei, sarebbe stata completamente diversa. Prima ancora di iscrivermi al Conservatorio avevo avuto l'opportunità di accumulare, come tanti, un'abitudine di ascolto e una dimestichezza al discorso critico sulla musica che sono stati determinanti per le mie scelte professionali. L'AMOF e il Conservatorio ideati da Paris consentirono, infatti, a molti giovani frusinati non solo di accedere all'"accademia", ma anche di scoprire i fermenti che in quel periodo scuotevano l'accademia stessa.

Alberto Facci continuò a gestire l'AMOF – di cui fu Presidente, dall'inizio delle attività associative – fino a che non fu immobilizzato da un ictus nel 1982. Credo che l'ultima volta che incontrò Daniele Paris fosse nella primavera del 1983, quando il Maestro volle omaggiare la loro vecchia complicità dedicandogli un concerto. Gli portò la musica direttamente a casa con la collaborazione di un gruppo di ex allievi del Conservatorio: sembrò quasi che insieme raccogliessero i frutti di quel loro comune progetto di quindici anni prima.

Pur malato e ormai fuori da qualunque attività, Alberto è sopravvissuto a Daniele. Gli fu tenuta nascosta, per non turbarlo, la veloce e drammatica malattia dell'amico, ma un giorno mia madre lo trovò con le lacrime agli occhi davanti a una pagina della cronaca locale del *Messaggero*, giornale che leggeva regolarmente ogni mattina: mi sembra che il titolo, che occupava interamente le nove colonne, fosse "Addio Maestro".

(Serena Facci, musicologa, insegna presso l'Università di Roma "Tor Vergata")

Giovanni Fontana

*Immagina*

non si sfugge alla musica che arriva da lontano  
tanto al di là del ring delle montagne  
dove il tempo smagliava le sue trame  
prima che in lingue e in usi venissero raccolte

si fonde a nuovi fumi adesso  
a caligini che affacciano all'unisono ai bordi autostradali  
a odori acri di una città diversa  
deforme nel tessuto che alita pesante  
contro squarci di risonanze battute per campate  
di cemento e asfalto e di schiamazzi  
su per frenetici motori nelle corti

i clangori (ora) strangolano i silenzi della piana  
infrangono le nebbie frali lungo i fiumi  
e avvitano miasmi in spire scure  
le sagome industriali si sporgono sui fossi  
e specchiano recinti in occhi di televisori che emergono dai fanghi  
[e in schiume iridescenti di depuratori

epilogo penoso a passi esagitati  
scambi arroganti

quel rumore di fondo impegnava il giro dei maneggi  
quando venticinqu'anni indietro daniele biastemava gl'inghippi  
[di burocrazia  
era già quando il prodigio delle aspirazioni apriva spazi a semenzai di note  
su una terra in fregola  
battuta nelle strisce dei giorni scanditi senza scarto nel visibilio delle attese

ma suoni misurati  
cadenze e consonanze

solfeggi arpeggi e scale  
 s'incrociano sui pianerottoli in un gioco d'echi  
 che va che viene  
 che illumina mattine e che si perde  
 dietro porte che sbattono  
 o nelle voci di giovani che intrecciano amori e sogni in crescita  
 quanto diversi da quelli che nel corso balenavano forte  
 ma con fiato corto s'arrestavano lungo la casilina in direzione nord  
 come se la prigione d'indolenze di convenzioni e malevoglie  
 [non fosse superabile

dai marciapiedi si tendea l'orecchio alla città  
 grande come grande come grande come più grande la s'immaginava  
 coi suoi fermenti e l'occhio alle corriere blu  
 col nodo in gola  
 quale complesso d'inferiorità e accenti pendolari  
 sulla pressione di parole in amplificazione

(ora) gli operai dei pentagrammi tessono le dita come ragni nei laboratori  
 e come api a cento e cento frenetiche in società musicale  
 [gualciscono le partiture  
 gli stracci delle malinconie le aspirazioni in subaffitto  
 [e i voli sforbicianti dalle balaustre contro valle di grida a perdere  
 verso i lepini a ritagliare secche le distanze delle cose  
 si chiudono in memoria generosa

adesso immagina vertigini di accenti  
 immagina (poi) di sensi spalancati e ingegni  
 la musica insegue spazi e geometrie  
 immagina (nel bianco) le note che s'addensano  
 l'eco chiarisce

immagina

(Giovanni Fontana, poliarista, performer, sperimentatore fono-visuale, ricercatore in aree intermediali e sinestetiche; il testo è stato composto in occasione del venticinquesimo anniversario dell'istituzione del Conservatorio di musica "Licinio Refice". Roman Vlad ne trasse una partitura per voce recitante e orchestra, eseguita nell'ottobre 1997, presso il Teatro Nestor di Frosinone, con l'Orchestra del Conservatorio diretta da Antonio D'Antò).

Gerardo Iacoucci

*Sacro e profano: la musica jazz nel Conservatorio di musica di Frosinone*

In un momento in cui le nuove correnti musicali erano alla ricerca di una propria personalità, la musica jazz, come affermazione d'arte ben definita, non poteva essere estromessa dal nostro Conservatorio. Debbo dare atto al compianto direttore Maestro Daniele Paris che, con una forte dose di coraggio anche spregiudicato, aprì la porta a materie come la "Composizione Sperimentale", "Musica Elettronica", "Corso Straordinario di Sassofono" e infine il "Corso Straordinario quadriennale di Musica Jazz". Questa ventata di aria nuova servì a togliere un pò di polvere sulla didattica tradizionale dei Conservatori. I giovani ciociari non devono elemosinare, come è accaduto a me, quella cultura jazzistica che deve essere il completamento di una cultura generale che abbracci progressivamente tutte le arti. La musica jazz sta fornendo a tutta la musica, sia essa "dotta" o no, forti impronte fisionomiche delle sue forme, dei suoi procedimenti fonici, delle sue strutture ritmiche e armoniche, dei suoi movimenti, dei suoi colori. È tempo di rendersi conto di quanto pericoloso e oscuro sia l'avvenire professionale di un diplomato dei nostri Conservatori, il quale non abbia mai affrontato durante i suoi studi, tra tutte le esperienze musicali, anche quelle jazzistiche; sia perché in Italia, oltre alle poche orchestre sinfoniche, esistono varie orchestre di ritmi moderni, per le quali è richiesta una preparazione specifica; sia perché anche nelle stesse orchestre sinfoniche, particolarmente nel repertorio moderno, la conoscenza del linguaggio jazzistico risulta spesso determinante. Non possiamo dimenticare che al jazz si sono rivolti grandi compositori dell'area classica come Ravel, Stravinskij, Prokof'ev, Milhaud, Honegger, Bartók, Dvořák, Schönberg, Casella, Sonzogno, Rota e tanti altri che sarebbe lungo elencare. Fa rabbia pensare che mentre nei primi anni Cinquanta il Conservatorio Reale di Liegi in Belgio e quello di Parigi in Francia aprivano le porte al jazz, in Italia la stragrande maggioranza dei direttori di Conservatorio che si ritenevano "I grandi iniziati" della musica colta, ignoravano quanto stava accadendo intorno a loro. Son dovuti passare più di venti anni prima che accadesse ciò che nessuno avrebbe mai

immaginato e sperato. Nel 1976 l'Ispettorato per l'Istruzione Artistica di Roma dietro richiesta del Maestro Daniele Paris, concedeva l'istituzione di un Corso Straordinario di Musica Jazz legalmente riconosciuto e mai più interrotto presso il Conservatorio di Frosinone (docente, fin dall'inizio, chi scrive). Frosinone sembrava l'oasi nel deserto ma la macchina si era messa in moto ed altri direttori avevano recepito il messaggio aprendo le porte al jazz. Nel maggio del 1990 l'Ispettorato per l'Istruzione Artistica di Roma trasforma il Corso Straordinario di Musica Jazz in Corso Permanente della durata di tre anni. Il programma in adozione presso i Conservatori è stato stilato dai maestri Ettore Ballotta, Giorgio Gaslini e Gerardo Iacucci, durante il convegno di Venezia, sempre nel 1990. Pensando al jazz da sempre discriminato e finalmente entrato dalla porta principale delle Istituzioni Accademiche, mi viene in mente una frase storica di Martin Luther King: "I have a dream ...". Anche io avevo un sogno, ed è per questo che sono profondamente riconoscente al Maestro Daniele Paris: per la realizzazione di quel sogno.

(Gerardo Iacucci, compositore e arrangiatore, pianista jazz)

Mario Messinis

*Ricordando Daniele Paris*

Daniele Paris aveva un carattere schivo, persino un po' brusco. Sembrava un interprete distaccato che si dedicava alla musica nuova e nuovissima quasi per obbligo professionale. In realtà la sua passione per le sperimentazioni più audaci era incontenibile. Fin dalla fine degli anni Cinquanta era stato l'animatore dell'avanguardia italiana cresciuta nel solco della prima scuola di Darmstadt. Senza Daniele Paris non avremmo apprezzato tempestivamente musicisti come Franco Evangelisti o Aldo Clementi. Determinante fu soprattutto per Evangelisti la sua collaborazione. Ho ben presente le versioni veneziane e palermitane delle prime di *Ordini* (1961) o di *Spazio a cinque* (1962), ove emergevano le intuizioni estemporanee e nel contempo ordinate di Paris: l'indeterminazione pensata come necessità formale. Di qui la sua capacità di scoprire timbri incogniti secondo piani esecutivi razionali. La concentrata produzione di Evangelisti veniva chiarita "dopo" la lucidissima messa a fuoco del pensiero di Edgar Varèse, il musicista prediletto dell'avanguardia storica, anche più della seconda scuola di Vienna. È curioso che questo ammiratore del suono minerale di Varèse conoscesse anche il fascino del silenzio, del suono sorgivo. Fu con Bruno Maderna il direttore più presente, con sterminate prime esecuzioni, alla Biennale Musica degli anni Sessanta. Maderna era il persuasore occulto in quel tempo della lungimirante programmazione di Mario Labroca. Nel 1960 Nono e Stockhausen, Kagel e Boulez fecero irruzione a Venezia, aprendo la Biennale, fino allora devota soprattutto a Stravinsky, ai compositori più radicali del momento. Paris nello stesso anno proponeva, in prima italiana, *Ionisation* di Varèse; ma fin dall'anno successivo le sue attenzioni veneziane furono rivolte a Donatoni, e poi a Evangelisti, Clementi, Castiglioni, Bussotti, per ricordare soltanto alcuni degli autori più significativi. Peraltro, i rapporti con Donatoni furono alterni: la versione di *For Grilly* alla Fenice era di una "meccanica" brillantezza, mentre nel secondo *Divertimento* per archi (1965) affrontava con spregiudicatezza i problemi della "musica negativa". Sotto questo profilo la sua direzione a Palermo di *Atlas Eclipticalis* di Cage fu leggendaria, proprio perché esaltava l'indifferenza aleatoria del musicista americano nel segno della leggerezza non emozionata. In

fondo Paris era lontano dall'espressionismo, amava un discorso impassibile che poco concedeva ai piaceri della soggettività. Per questi gli *Informels* o le *Varianti* di Clementi sembravano conciliare l'indeterminazione con lo strutturalismo, la vertigine del vuoto con intrecci canonici ricostruiti con sapienza, come in *Variante B* per 36 strumenti (1964) affidata alla laconicità di una pagina di partitura. Ammirava anche un autore che ignorava le seduzioni dell'alea come Camillo Togni: negli acuminati "esercizi" seriali del compositore bresciano forse esprimeva l'interesse anche per il rigore costruttivo, che si sarebbe detto estraneo ad un direttore sollecitato dai misteri dell'indeterminazione.

Rimane un punto interrogativo, sul quale non saprei dare una risposta: quali furono i rapporti tra Bruno Maderna e Daniele Paris, i protagonisti della Biennale Musica di Mario Labroca? Forse di reciproca distanza. Certo le costellazioni musicali di Maderna erano Gabrieli e Webern, Mahler e Berio; Paris invece, almeno nel periodo più fecondo della sua attività, non era attratto dalla tradizione e dal repertorio (la direzione della *Sinfonia in Mi bemolle maggiore* K. 543 di Mozart alla Fenice fu un episodio sporadico, con una resa interpretativa, se ben ricordo, troppo astratta, estranea al mondo degli "affetti" settecenteschi) e la sua intelligenza si esercitava soprattutto nella ricreazione di alcuni testi delle avanguardie novecentesche, da Varèse a Evangelisti.

Il nostro direttore, intorno all'inizio degli anni Settanta, cominciò a sottrarsi all'esecuzione di pagine molto avanzate. Forse non credeva più nell'invenzione e nella scoperta dopo gli anni eroici dell'avanguardia, o condivideva i protocolli sulla fine del comporre sperimentale che andavano diffondendosi (alcune predilezioni di Paris si ritrovano nel Bortolotto di *Fase seconda*). In ogni caso i tardivi accostamenti al repertorio otto-novecentesco non lasciarono tracce durevoli. Daniele Paris più che un direttore alla maniera antica era un musicista che aveva elaborato il suo pensiero nella totale identificazione con le opere più avanzate del secondo Novecento italiano.

(Mario Messinis, critico musicale, direttore artistico, sovrintendente e presidente di istituzioni ed enti diversi)

Ennio Morricone

*Una certa sua tristezza*

Con Daniele c'era un'amicizia, non strettissima, perché lui era uscito dal conservatorio prima di me; io sono entrato nella classe di Petrassi più tardi, però ci vedevamo sempre: gli allievi di Petrassi erano tutti abbastanza amici. Lui si caratterizzava con tutti i compagni di classe e gli amici per una sua certa tristezza, aveva un viso triste ma non pessimista.

Ho avuto con lui un buon rapporto e ricordo di essere stato testimone di una esperienza che mi fa piacere richiamare in questa sede: una sera, a casa del nostro comune maestro, Petrassi, eravamo molti allievi e tra questi c'era un giovane compositore – che poi ha fatto il direttore d'orchestra, e non posso nominare –, il quale, a un certo punto, rivolgendosi a tutti i presenti, ha annunciato questo suo impegno: "Io, di questi compositori non dirigerò mai neppure una nota!". Al che, con la sua bontà, gentilezza e superiorità morale, Daniele Paris rispose subito: "Io, invece, sì!". In confronto all'altro, che, pure studiando da compositore, dichiarava orgogliosamente che non avrebbe mai eseguito musica nuova, Daniele manifestò subito la sua grande generosità: perciò, dietro quella sua apparente tristezza, nel volto, c'erano una bontà e una disponibilità straordinarie.

E poi voglio ricordare che lui ha fortemente voluto che si arrivasse all'istituzione del Conservatorio di Frosinone: all'inizio nacque quasi come una scuola "clandestina", dove lui riuscì a chiamare oltre me, anche Bruno Nicolai, il pianista Sergio Cafaro, Severino Gazzelloni e altri importanti musicisti; si trattava di un impegno gratuito, non ricordo nemmeno se ci pagavano o no, all'insegna dell'amicizia e della stima che ci legava: io poi sono di origine ciociara e tutti noi volevamo assolutamente che ci fosse il Conservatorio a Frosinone. Soltanto che quando ci chiamarono al Ministero – almeno a me, ma anche agli altri – perché la scuola da "clandestina" era nel frattempo diventata una istituzione statale, ci proposero di rimanere due volte a settimana a Frosinone per le lezioni, ma io non potevo più sostenere un impegno così continuativo perché avevo molto da fare e quindi non ho accettato di continuare la didattica nella sede del nuovo Conservatorio statale di musica.

Nella mia classe, presso la "scuola clandestina", io allora avevo cinque allievi: di questi, oggi ce n'è uno solo che è diventato un compositore. È bravissimo, si chiama Antonio Poce, Tonino, per gli amici, è di Ferentino, e mi fa piacere ricordarlo perché è l'unico degli allievi che avevo allora che sia diventato un compositore vero, pur avendo studiato con me solo tre anni, continuando poi gli studi con Domenico Guàccero.

(Ennio Morricone, compositore, Premio Oscar alla carriera nel 2007. Il testo, proposto "in voce" dal Maestro, è stato raccolto in occasione del conferimento a Ennio Morricone del Premio internazionale "Daniele Paris", Frosinone, Villa comunale, 24 settembre 2008)

Stefano Reali

*Percorsi possibili*

Avevo tredici anni, quando ho visto per la prima volta Daniele Paris. Fin da bambino, avevo sempre avuto un interesse fortissimo per la musica, e così feci l'esame di ammissione al Conservatorio. Paris mi fece suonare un pezzetto, e poi mi chiese, molto burbero, se mi piaceva la musica. Risposi di sì, lui mi guardò negli occhi e bofonchiò a mia madre che non sarei mai diventato un musicista professionista, ma che se avessi studiato seriamente un po' di musica, "mi sarebbe rimasto qualcosa". Forse il Maestro voleva evitare che mia madre si preoccupasse del mio destino professionale, che secondo lei di certo non contemplava la musica. Il mio esame di ammissione era stato velocissimo, e facilissimo. In realtà, in quel momento avevo la sensazione che chiunque si fosse presentato in quel palazzone bianco in fondo all'Alberata sarebbe stato ammesso, tanta era la fame di allievi. Non ci trovavo niente di male, anzi. Era bello, che a tutti venisse data la possibilità di studiare musica. Ma io mi sentivo il meno dotato di tutti gli allievi, anche quelli che si erano presentati in quel palazzo senza avere mai visto uno strumento musicale, e che ne uscivano ammessi a frequentare i corsi di clarinetto, o violino. Mi sentivo perdente, oltre che a causa di una mia naturale carenza di autostima, anche per la predizione che mi aveva fatto Paris: "Tu non sarai mai un musicista. Però ti rimarrà qualcosa".

Cominciai a studiare organo: la professoressa pretendeva che noi allievi studiassimo le Suites Inglesi prima ancora di essere in grado di suonare correttamente la scala di Do maggiore. Riteneva che gli allievi potessero progredire solo se costretti a fare il passo più lungo della gamba. Il risultato fu che alcuni di noi fuggirono. Compreso me. Non mi sentivo assolutamente un fanciullo prodigo dal punto di vista musicale, e così andai a chiedere al Maestro (il modo in cui tutti noi allievi chiamavamo il nostro direttore) se potevo passare a studiare Pianoforte principale: mi ricevette nel suo ufficio, mi guardò in quel suo modo obliquo, mi permise di suonargli una Invenzione a due voci di Bach, e poi mi disse che sì, se volevo, potevo. Gli chiesi, tremando, quando mi avrebbero fatto l'esame di ammissione: mi rispose che me lo aveva già fatto, in quel

momento. Tanto, ci tenne a ripetere, non sarei mai stato un musicista. Però mi sarebbe rimasto qualcosa.

E così, forte di questo formidabile incoraggiamento, cominciai a studiare Pianoforte principale. Cambiai diversi insegnanti. Mi "cedevano" facilmente, perché non ero certo un allievo modello. Mi pareva di essere sempre lo studente peggiore, in ogni classe dove andavo. Era molto frustrante. Ma cercavo comunque di studiare il più possibile. Avevo difficoltà con la lettura a prima vista, ma in compenso avevo una memoria formidabile. Capitava spesso che andassi al Conservatorio anche quando non avevo lezione, mi trovassi un'aula vuota, e mi mettessi a studiare lì, senza spartiti. Non mi servivano, sapevo gran parte del programma a memoria. E poi mi piaceva sentirmi avvolto dai suoni delle altre classi, decine, centinaia di ragazzi che suonavano. Mi sentivo inebriato da tutta quella voglia di fare musica. Una volta, di pomeriggio, me ne stavo tutto solo, studiando il terzo tempo della Sonata "Al chiaro di luna", quando la porta si aprì, ed entrò lui, il Maestro. Avevo provato almeno cinquanta volte il difficile attacco di quel terzo tempo. E lui, Paris, entrò in quell'aula con la faccia di chi le aveva ascoltate tutte e cinquanta, fuori dalla porta: non mi disse nulla, non mi fece neanche quella sua smorfia scettica sulle mie possibilità di studiare musica.

Stavolta c'era qualcosa di ancora peggio, nel suo sguardo. Forse non credeva neanche più che mi sarebbe rimasto qualcosa. Ero uno che doveva rinunciare, prima possibile. Perché stavo perdendo tempo in qualcosa per cui evidentemente non ero portato.

Mi ribellavo a quest'idea: sapevo, avevo sempre saputo, che non avevo il talento del concertista, ma pensavo che sarei comunque potuto diventare un dignitoso esecutore, e magari un buon insegnante.

Venni a sapere che c'era un corso sperimentale di Musica Jazz, tenuto da Carlo [Gerardo] Iacoucci. Mi iscrissi immediatamente. Pensavo che poteva aiutarmi a sciogliere quel nodo emotivo da cui mi sentivo strangolare. Ma anche lì, entrai in ansia da prestazione, immediatamente. Gli altri allievi erano Danilo Rea, Roberto Gatto, Ettore Gentile, Rita Marcotulli, Paolo Damiani, ecc. Insomma, ancora una volta c'era da deprimersi, visto il livello dei miei compagni di classe, oggi tutti concertisti famosi. Ciononostante frequentai con ostinazione tutti gli anni del corso, e credo di essere stato uno dei primi a diplomarmi in Musica Jazz, al conservatorio di Frosinone.

In più, mi ero divertito molto a studiare arrangiamento per "big band". E da lì a decidere di iscrivermi al corso di Composizione il passo fu breve. Di nuovo entrai nello studio del Maestro: Paris mi parlò senza guardarmi, e mi disse che sapeva già tutto, che non era d'accordo, che stavo perdendo tempo, che presto

avrei finito il liceo e avrei dovuto pensare piuttosto a una facoltà universitaria da frequentare con serietà. Era meglio rinunciare. Tanto non avrei mai fatto il musicista, mi ripeté. E aggiunse che ero stato un pazzo a portare quattro Studi di Chopin, nel programma dell'esame di quinto anno di pianoforte principale. Meno male che non ne era stato sorteggiato neanche uno, altrimenti, vista la maniera pessima in cui lo avrei certamente suonato, sarei stato bocciato. Io convenni con lui che era stata proprio una fortuna, grazie alla quale invece ero stato promosso, non con un voto fantastico, ma ero stato promosso. E volevo continuare a studiare, sempre che lui me ne desse il permesso. Bofonchiò qualcosa, mi guardò per un attimo negli occhi, e io capii, improvvisamente capii, perché non mi guardava mai negli occhi: sapeva che, se l'avesse fatto, mi avrebbe terrorizzato.

Cominciai così a studiare composizione con Teresa Procaccini. Grandissima, appassionata didatta, e sorprendente pianista. Credo che mi stimasse.

Mi ricordo bene di quando sostenni il mio primo esame di composizione. Stavo facendo il "basso", chiuso da solo nell'aula, quando si aprì la porta, ed entrò lui, il Maestro: si avvicinò al tavolino, e diede un'occhiata a quello che avevo scritto. Indicò un punto nel pentagramma e mi ruggì contro:

"Questo che è?"

"Beh, è una triade".

"Questa secondo te è una triade?"

"Sì, è una quarta e sesta".

"Quale quarta e sesta? Questo non è neanche un accordo!"

"Ma veramente..."

"Questo non è un accordo!"

Non c'era modo di replicare, vista la furia con cui mi aveva aggredito. Naturalmente aveva ragione: quello che avevo scritto non era un accordo perché mancava una delle tre note necessarie perché si potesse tecnicamente parlare di "triade". Era un errore difficile da accettare, all'esame di quarto anno di composizione, non so che cosa mi avesse preso, probabilmente era stato un attacco di ansia da prestazione. Ma lui sembrò capirlo: si sedette al tavolino, si mise a guardare tutto il basso, e mi corresse due o tre errori, silenziosamente, senza dire nulla. E senza aspettarsi che io lo ringraziassi, uscì.

Fui promosso. Mi sfogai con Teresa Procaccini, e le dissi che Paris mi aveva sempre intimidito.

Mi rispose che Lui lo faceva con tutti, tutti quelli di cui aveva stima: il Maestro conosceva tutti gli allievi del Conservatorio, e in quegli anni erano già diverse centinaia, ci conosceva tutti per nome e cognome, e si interessava di ognuno di noi. Ci amava tutti, a suo modo.



Fu quello il momento in cui mi resi conto che Paris aveva ragione, su di me, aveva sempre avuto ragione: io non avrei mai fatto il musicista. Il problema non era se fossi o no portato per la musica: il problema era che io non avevo l'*animalità* dell'esecutore, quella *facilità* che tanto avevo invidiato ai miei compagni di corso.

Lasciai il Conservatorio, senza dire nulla a Paris. Tanto lui sapeva tutto dei suoi allievi, quindi avrebbe saputo anche questo. Continuai a studiare piano-forte con Enzo Stanzani, di cui ho un ricordo fantastico, e composizione con Domenico Guaccero. Feci gli esami da privatista. Alcuni andarono bene, altri meno.

Ma tanto ormai avevo deciso di occuparmi di altro. Avevo cominciato a insegnare solfeggio nel laboratorio di arti sceniche diretto da Gigi Proietti, ed ero stato folgorato dal modo in cui metteva in scena le esercitazioni degli allievi attori. Istintivamente, senza alcuna cultura specifica, sentii di avere nei confronti della Regia quella *facilità* che mi era mancata nella Musica. Feci il concorso per entrare al Centro Sperimentale di Cinematografia. Avevo vent'anni, e nessuna esperienza nel campo. E mi presero, del tutto inaspettatamente, mi presero.

E mi resi conto che Daniele Paris aveva fatto bene a scoraggiarmi dal continuare a studiare musica. Nel momento in cui cominciai a dedicarmi allo studio della regia, ebbi la sensazione, per la prima volta, che le porte intorno a me si aprivano, invece di chiudersi.

Una volta finita la scuola, ci fu il problema di mantenersi, di lavorare. E potei farlo grazie alla musica. Facevo l'arrangiatore, in discografia. A quei tempi non esistevano i computer e c'era molta richiesta di musicisti in grado di scrivere correttamente per archi disposti a quattro voci, senza fare quinte e ottave parallele. E così, incoraggiato anche da Domenico Guaccero, che aveva un certo interesse per la musica pop e jazz, feci gli arrangiamenti per qualche disco, sempre come "negro". Ma non mi importava di firmare. Lo facevo unicamente per mantenermi, fino a che non sarei stato in grado di sopravvivere facendo il regista.

Non avrei fatto il musicista. Però mi accorsi che davvero "mi era rimasto qualcosa", che mi permetteva di sbarcare il lunario. E non era poco.

Dieci anni più tardi, mi capitò di dirigere il mio primo film televisivo: era la storia dei fratelli Abbagnale e per la colonna sonora ero fermamente deciso a rivolgermi a Ennio Morricone, un mito della mia vita. Lo molestai a lungo, prima di riuscire ad avere anche solo un appuntamento. Alla fine, credo per sfinitimento, il Maestro accettò di scrivere il commento musicale del mio film. Scrisse rapidamente alcuni temi, e me li fece sentire al pianoforte. Uno di essi

aveva un contrappunto a tre parti. Mentre lui eseguiva il canto superiore, e i bassi principali, io mi azzardai a dare un'occhiata alla partitura. Un'occhiata un po' troppo ravvicinata, per non incuriosirlo. Morricone si fermò, e mi chiese se sapevo leggere. Gli confessai che avevo studiato un po' di musica. Lui mi chiese di suonare la voce centrale del contrappunto, mentre lui suonava le altre due, e io, sfrontatamente, lo feci. Mi fissò sconcertato e il nostro rapporto cambiò all'istante. Col tempo diventammo amici. Parlammo spesso di Daniele Paris, che lui ammirava, e della sua dirittura morale, e umana. Una volta mi parlò di "percorsi possibili": ognuno di noi ha i suoi "percorsi possibili", nella vita, il problema è riuscire a trovare, e a percorrere, quello più gratificante.

Questo accadeva dieci anni fa. Da allora, ho interpretato le parole di Morricone come incoraggiamento, ho superato con sfacciataggine ogni senso di inferiorità, e mi sono permesso di scrivere, strumentare, e arrangiare (e a volte dirigere) le colonne sonore dei miei ultimi nove film.

Mi diverto quasi di più a scrivere colonne sonore, che a fare il regista. Non penso di scrivere chissà che, ma credo sia musica sufficientemente efficace, per i miei film. Mia madre mi chiede spesso se non mi pento di non aver fatto il compositore. Io le rispondo che posso fare il compositore proprio perché ci avevo rinunciato. Se avessi fatto il compositore di professione, avrei dovuto incontrare registi che dovevano scegliermi. E perché avrebbero dovuto scegliere proprio me, visto che non ero un fanciullo prodigio? E così mi scelgo da solo.

Paradossalmente, se non avessi fatto il regista, non avrei potuto mai fare il compositore. E ho anche un vantaggio, per uno che deve avere rapporti con decine di collaboratori ogni volta che fa un film: un collaboratore in meno con cui litigare. Non è poco. Certo, se devo scrivere un fugato, o un "fiorito" a otto parti, ci metto quattro volte di più di quello che servirebbe. E ho anche dovuto rimettermi a studiare Koechlin e Gedalge. E allora? Io *pagherei* per farlo. E mi diverto molto di più ora, a suonare le fughe del Clavicembalo Ben Temperato, di quanto non mi fosse possibile trent'anni fa. Allora era solo ansia, per me. Ora è gioia, pura gioia.

Sono grato a Daniele Paris, perché con la sua sensibilità, mi ha impedito, fra i miei "percorsi possibili", di prenderne uno per cui forse ero meno portato.

E credo anche che il senso della struttura, della forma, dell'estetica, e anche del ritmo, che mi sono stati imposti dallo studio della musica, mi hanno permesso di essere uno sceneggiatore e un film-maker migliore di quanto non sarei stato se non avessi frequentato il Conservatorio.

Aveva ragione, Daniele Paris: mi è rimasto qualcosa. A me sembra ancora un sogno, di cui sono profondamente grato al Maestro, che forse aveva intuito quale poteva essere il mio migliore "percorso possibile". E con la sua sensibi-

lità, oltre che con la sua sincerità, ha contribuito non poco a mettermi in condizione di percorrerlo.

(Stefano Reali, sceneggiatore e regista, compositore e arrangiatore di colonne sonore, per i propri film).

Carlo Siliotto

*Il mio Maestro*

La prima volta che mi parlarono del Maestro mi fecero una descrizione di lui come di un "contemporaneo", "uno di Nuova Consonanza", un amico di Maderna, di Domenico Guaccero di Alvin Curran e di tutti i moderni più raffinati, un allievo di Goffredo Petrassi, un intellettuale ricercato, una persona riservata e oscura, un accademico irraggiungibile. Poi finalmente lo incontrai.

Il Maestro, al quale non sono mai riuscito a dare del tu, era l'umanità fatta persona, l'accoglienza per antonomasia, la curiosità per l'altro, il rispetto assoluto anche verso l'ultimo arrivato tra gli studenti.

La prima cosa che ci disse fu che chi avrebbe imparato di più tra lui e noi sarebbe stato sicuramente lui! Le nostre lezioni si svolgevano fondamentalmente il lunedì pomeriggio, dopo le prove della classe di direzione d'orchestra, alle quali partecipavamo tutti come strumentisti dell'orchestra. Non abbiamo mai usato un libro di testo. Il nome del corso era *Nuova Didattica* e consisteva, o almeno questa ne fu la interpretazione di Daniele Paris, in una bottega vera e propria un po' come ci si immagina quelle dei grandi pittori del rinascimento: gli allievi e il maestro. La prima lezione consistette nell'armonizzare una linea di basso, forse solo quattro battute che però subito divennero otto poi sedici poi trentadue.

Lo studio dell'armonia era un percorso appassionante e l'idea che di questa lui ci trasmetteva era un'idea di qualcosa di sempre aperto e quasi indefinibile, di un tragitto che si modifica a seconda del punto di vista che di volta in volta si decide di assumere.

Per capirsi: un accordo di La minore lo puoi considerare un Fa settima + senza tonica e quindi agire di conseguenza o un Mi sesta con il ritardo della terza o qualunque altra cosa ti venga in testa. Insomma nulla è come sembra e tutto può prendere una direzione inaspettata. Wagner in questo senso è il massimo del godimento perché talvolta risulta impossibile definire dove esattamente si trova in termini di lettura verticale della partitura.

Visto così, lo studio della composizione appariva un luogo dove tutto era possibile e dove le regole si studiavano per poi poterle negare: un presidio visibile di libertà della forma. Gli accordi di diminuita, tanto per fare un esempio,

me li visualizzavo come se fossero quegli snodi che si usano per tenere insieme i tubi metallici con i quali si costruiscono le impalcature; scambi ferroviari da una tonalità all'altra, senza limiti imposti da generi o forme musicali date: basta, insomma, cambiare una nota e tutto il discorso se ne va da un'altra parte.

In ultima analisi, studiare con il Maestro fu anche una grande lezione di vita che ora sono in grado di comprendere profondamente, mentre allora ne captavo solo l'energia e la vitalità ma non riuscivo ancora a coglierne l'essenza. Un giorno ci disse: "Io non so' maestro di musica, so' maestro di vita!" Pensai quasi a un delirio, ma oggi mi rendo conto di quanto fosse vero, di quanto la disciplina della musica, attraverso lui, ci insegnava un modello esistenziale che ancora mi appartiene e che ha condizionato e continua a condizionare la mia vita e il mio percorso di musicista. La sua visione non si applicava solamente al mondo della armonia e della teoria in generale: si proiettava fortemente anche nella vita quotidiana e sui modi di realizzazione pratica della musica.

All'epoca io già suonavo con il *Canzoniere del Lazio*, che era noto per essere un gruppo che basava la sua ricerca sulle radici della musica popolare italiana, in particolare quella del centro-sud. Ero molto giovane ma già mi mantenevo da solo con il mio lavoro di musicista e questo faceva storcere un po' il naso a qualcuno nella nostra classe che era venuto al Conservatorio con un'idea, diciamo, più accademica e meno legata alla esperienza e alla pratica delle cose di tutti i giorni. Qualcuno mi vedeva un po' come un "canzonettaro", così come alcuni guardavano con sospetto altri componenti del mio gruppo che pure studiavano, chi uno strumento chi un altro, nello stesso Conservatorio, a Frosinone. Un giorno il Maestro entra in classe, che poi era il suo studio e ufficio, e dice: "Oggi componiamo una canzone, voglio proprio vede' se siete capaci. Siliotto vieni qua, dammi una mano". Mi invita a sedermi accanto a lui sullo sgabello e comincia a suonare un abbozzo di melodia. "Non è male così, che dici? Mettiamoci delle parole, facciamo una canzone d'amore!" E così, piano piano, la componiamo insieme, parole e musica sotto gli occhi un po' invidiosi del resto della classe. Non ci stava insegnando a comporre una canzone ma ci stava indicando la gioia di imparare da chi talvolta guardiamo con sufficienza, semplicemente perché ha una pratica di vita o una cultura diversa dalla nostra: in altre parole, ci stava istruendo sul fatto che nella musica, così come nella vita, la diversità rappresenta sempre una ricchezza, un allargamento dei nostri orizzonti, una bella scommessa e una fonte di felicità.

Oggi sembrano cose quasi scontate, ma all'epoca non lo erano affatto e, certamente, se si applicasse questa lezione al vivere della società civile, le cose andrebbero in maniera completamente diversa. Per fortuna che c'è la musica e

per fortuna che c'è stato chi queste barriere le ha abbattute per primo. Infatti, allora la "canzone", come forma musicale, non trovava spazio nelle aule di un Conservatorio così come all'epoca, per esempio, erano pochissimi i Conservatori che ospitassero una classe di sassofono, strumento considerato dalla cultura accademica troppo recente e, in quanto usato nel jazz, quasi di serie B. Noi, invece, naturalmente, a Frosinone avevamo sia una classe di sassofono di primissima qualità, con insegnanti come Baldo Maestri, sia corsi di composizione dove si insegnava anche come comporre una canzone.

Per il "suo" Conservatorio il Maestro sognava un'orchestra che fosse formata da tutti gli allievi e da tutti gli insegnanti. I professori se li era scelti e corteggiati uno a uno, e li voleva seduti ai primi leggi. Alla fine del primo anno del nostro corso aveva pensato a un concerto dove venissero eseguite anche musiche degli studenti della classe di composizione e quindi ci chiese di sottoporci un componimento per orchestra. Studiando la musica sarda mi ero appassionato ai ritmi dei balli tradizionali, in particolare al ballo tondo che aveva generalmente una cadenza costante ma che si modificava continuamente nella struttura attraverso micro-variazioni nel ritmo, quasi impercettibili ma sostanziali.

Decisi quindi di scrivere un ballo sardo per orchestra, occupandomi soprattutto di cambiare continuamente struttura ritmica e colori, passando le voci da una sezione all'altra, da uno strumento all'altro, insomma cercando la variazione senza ricorrere alla modulazione, così come questo ballo è tradizionalmente concepito. Terminata la scrittura non vedevo l'ora di mostrare la mia prima composizione per orchestra al Maestro, non vedevo l'ora che arrivasse il lunedì, ma piano piano cominciai ad essere assalito dal dubbio che la mia ricerca fosse troppo poca cosa per lui; soprattutto, ero preoccupato del fatto che il ballo sardo, praticamente monodico, potesse annoiarlo o non interessarlo affatto. Gli presentai il lavoro molto timidamente, quasi vergognandomene un po'; gli dissi che sapevo che dal punto di vista armonico non era interessante, ma che, però, era quello che io mi sentivo di fare e che quindi avevo seguito il mio istinto. Daniele Paris cominciò a sfogliare le pagine canticchiando quello che stava leggendo, così come era abituato a fare, e quindi, terminata la lettura, mi guardò dritto in faccia e più o meno mi disse: "A Silio', guarda bene che se tu mi chiedi di scrivere alla maniera di Wagner io lo so fare, se mi chiedi di scrivere come Hindemith so fare anche quello e forse so scrivere addirittura alla maniera di Richard Strauss. Ma se mi chiedi di scrivere nello stile di Daniele Paris ci devo prima pensare sopra. Tu hai la fortuna di sapere dove vuoi andare. Tieniti stretta questa fortuna, segui il tuo istinto e continua ad essere te stesso".

Anni più tardi, appena avuta la prima opportunità di scrivere e dirigere musica mia per orchestra sentii forte l'impulso di tornare a Frosinone per ringraziare il maestro per quello che mi aveva detto il giorno del mio primo componimento, per dirgli che avevo capito di quanta generosità e di quanto affetto era stato capace. Così sulla strada di un concerto a Napoli mi fermai a Frosinone e gli parlai a cuore aperto davanti a un caffè nel bar del grattacielo dell'Edera. Quasi balbettavo, era molto quello che gli volevo dire.

Lui quasi mi interruppe con lo sguardo come a dire che sapeva già e che aveva capito esattamente quello che io tentavo di articolare e per cosa in particolare lo stavo ringraziando ma non mi rispose nulla; capii che era emozionato quanto me e quindi, come era solito fare in quelle occasioni, la buttò "in caciara", come si dice a Roma, parlando di donne.

La lezione fu enorme e questa è l'unica cosa che oggi mi sento autorizzato a trasmettere ai giovani quando mi si chiede di parlare loro del mio lavoro di compositore.

La coscienza che ciascuno di noi sia una persona unica e irripetibile non è un traguardo facile da conseguire ma per un musicista diventa una tappa indispensabile del processo creativo. Si può raccontare il proprio artigianato ma non lo si può insegnare, mentre invece si deve insegnare che quelli che a volte ci sembrano i nostri limiti sono in realtà le nostre qualità e che proprio intorno ai codici che ci sono più vicini dobbiamo concentrare il nostro lavoro senza alcuna timidezza.

Nell'inverno del 1976 il *Canzoniere del Lazio* fu invitato a realizzare una lunga serie di concerti in cinque paesi africani di recente indipendenza. Era un'offerta meravigliosa che non si poteva rifiutare. Annunciai al maestro che sarei mancato dalla classe per un paio di mesi e lui mi disse di non preoccuparmi, che i miei compagni avrebbero preso appunti per me e facilmente al mio ritorno avrei potuto rimettermi al passo. Le cose andarono, però, diversamente, perché il Ministro della cultura somalo e la direzione del teatro nazionale di Mogadishu ci chiesero di ritornare in Somalia alla fine del tour per insegnare armonia e composizione, dato che lì non avevano altri insegnanti che i Coreani del Nord che, oltre ad essere un po' antipatici, parlavano solo il coreano e quindi la comunicazione con gli allievi era davvero difficile. In Somalia tutti parlavano italiano e tutti i corsi di studio si svolgevano nella nostra lingua. Sentivo il dovere di rimanere e di trasmettere il poco che sapevo, ma che poteva diventare importantissimo per quei musicisti. Quindi, la mia permanenza si prolungò di parecchio e quando ritornai in Italia stava quasi per cominciare l'estate. Il lunedì, al Conservatorio arrivai un po' in ritardo. La prova d'orche-

stra era già cominciata e io entrai nell'auditorio e mi sedetti in platea. Non potevo infilarmi nell'orchestra senza l'autorizzazione del Maestro.

Lui stava dirigendo, quindi mi dava le spalle ma, alla prima interruzione si rese conto di qualcosa; forse qualcuno mi aveva fatto un cenno di saluto dalle file dei violini e allora il Maestro si voltò verso la platea, mi vide, scese dal podio e mi corse incontro abbracciandomi forte: "A Silio' je l'hai fatta a torna"! Come era l'Africa? Portamece pure a me che questi qui non capiscono niente!". Passammo il pomeriggio progettando una scuola di musica a Mogadishu, una sorta di gemellaggio tra Frosinone e la capitale somala, una specie di Accademia Chigiana dell'Africa orientale. Ci pensava e ci pensavamo molto seriamente ma il progetto non si poté realizzare perché da lì a poco sarebbe scoppiata, terribile e sanguinaria, la Guerra dell'Ogaden.

Eccoci: ho studiato in un Conservatorio dove il concerto di Natale ce lo facevamo da soli. Ci suonavamo i valzer di Strauss nell'auditorio davanti a un pubblico numerosissimo e poi ci portavamo la registrazione al ristorante dove solo noi, ma tutti noi, maestri e allievi, ballavano fino a tarda notte su quelle note suonate da noi stessi un'ora prima.

E mi piace ricordarmelo così, il Maestro: allegro e al centro dell'attenzione di tutti, mentre io e Norek, su sua richiesta, suoniamo con due violini "John Barleycorn" dei *Traffic* che a lui piaceva così tanto.

(Carlo Siliotto, compositore)

Massimo Turriziani

*Ed è così che...*

Non voglio parlare di Daniele Paris musicista, ma voglio parlare, attraverso alcuni brevi episodi aneddotici, di Daniele Paris uomo e burocrate, Direttore del Conservatorio di musica di Frosinone dal 1973.

Quando, fresco di studi giuridici e vincitore di concorso, fui assunto dal Ministero della Pubblica Istruzione con la qualifica di Direttore amministrativo (rectius: di "Consigliere in prova". Diceva, all'epoca, Paris, quando qualcuno mi indicava come "direttore amministrativo": "Di Direttore ce n'è uno solo!", riferendosi, ovviamente, a se stesso) del neonato Conservatorio di musica di Frosinone, era, per l'appunto, la fine dell'anno accademico 1972/73 e lui, il M° Paris già c'era; era vice direttore dell'Istituto, retto, nella fase di avvio, dal M° Jacopo Napoli, allora Direttore del "Santa Cecilia".

Per Jacopo Napoli non ci furono problemi né fastidi nel '72/73 perché Daniele Paris, frusinate di piazza Garibaldi, afferrò immediatamente le redini del Conservatorio della sua città e iniziò a guidarlo, oltrechè con la genialità musicale che gli apparteneva, con particolare intelligenza "amministrativa" sostenuta dalla consolidata esperienza di vita, vissuta da girovago – cittadino del mondo – quale era stato sino a quell'epoca. Dal '73/74 fu il Direttore del Conservatorio: "Di Direttore ce n'è uno solo!".

Al buon esito delle operazioni di avvio contribuì indubbiamente anche il personale tecnico e amministrativo allora in servizio, in particolare Gino Verrelli, altro ciociaro DOC, trasferito dal Conservatorio di musica "San Pietro a Maiella" di Napoli e portatore, oltrechè di esperienza nel settore dei Conservatori di musica, di tutta la modulistica utilizzata al "San Pietro a Maiella" che, adottata anche al Conservatorio di Frosinone, in parte è ancora utilizzata. Successivamente, e qui immodestamente spezzo una lancia in mio favore, l'Istituzione musicale ciociara acquisì una maggiore consistenza e stabilità con il mio (sono anch'io frusinate dalla nascita) arrivo, con l'arrivo della "legge" come il M° Paris amava dire riferendosi a me.

Dunque, alla fine del 1972/73, il Conservatorio spese la prima candelina alla presenza dei moltissimi musicisti illustri, amici cari del M° Paris, assunti in servizio "a tempo indeterminato" previo regolare espletamento di concorsi per

soliti titoli. Costoro arricchirono di grande prestigio la nuova istituzione musicale. E furono proprio i concorsi in argomento, le cui graduatorie furono formulate da commissioni di docenti, presiedute per legge dal Direttore Paris, che mi fecero apprezzare – dell'uomo, del musicista e del burocrate – la ferrea onestà intellettuale e comportamentale. Il M° Paris non conosceva la legge come la conoscevo io, fresco di studi, laureato in giurisprudenza e munito di abilitazione all'esercizio della professione di avvocato; pur tuttavia Lui riusciva a trovare, saggiamente, la soluzione ottimale ai problemi didattico-amministrativi del Conservatorio: ed io – contento – apprendevo con voracità gli insegnamenti e li archiviavo nella mia mente.

Ed è così che ho imparato a frenare l'impulsività: ricordo che, ogni volta che il Conservatorio riceveva, da chicchessia, richieste di chiarimenti, reclami o ricorsi di carattere amministrativo, io davvo spesso risposte immediate e passionali inserendovi commenti personali e, a volte, note di sarcasmo; quando formulavo risposte scritte, però, le sottoponevo sempre alla lettura del M° Paris che, sistematicamente – dopo averle lette – piegava i fogli e li custodiva in un cassetto dicendomi, per ogni lettera: "La rileggiamo domani mattina". La mattina seguente constatavamo che la parte di contenuto "impulsivo e sarcastico" della lettera era superflua e inutile, ai fini della puntualità giuridico-amministrativa della risposta stessa.

Ed è così che ho imparato a conservare e rafforzare la mia onestà: negli anni '72 e '73, il Conservatorio era completamente sguarnito di arredi e strumenti musicali e toccò a me, quale direttore amministrativo, avviare le procedure di acquisto relative e Daniele Paris – in questa fase – mi fu particolarmente vicino con la responsabilità e l'onestà che lo connotavano.

Ed è così che ho imparato ad amare il mio lavoro: in occasione della preparazione del "Concerto per la mano sinistra", per pianoforte e orchestra, di Maurice Ravel, ricordo l'impegno intenso del M° Paris e della pianista Raffaella D'Esposito nelle lunghissime e meticolose prove realizzate con una non comune sintonia, attraverso momenti di "vero e intenso amore" professionale tra il Maestro e la Pianista; affermava Daniele: "Nello svolgimento del 'mio' lavoro che rappresenta la 'mia' vita, amo i collaboratori che operano con sincerità e in sintonia con me". Imparai indelebilmente l'insegnamento che applicai subito, instaurando con tutto il personale, docente e non, un rapporto di collaborazione fondato sul rispetto reciproco e sulla stima, piuttosto che solo sulla gerarchia.

Paris sosteneva, e io ero completamente d'accordo, che il "potere" si può esercitare in due modi: in modo negativo, inculcando timore nel personale con la forza della voce, controlli, rimproveri, ecc, oppure in modo positivo, fornendo

essenzialmente l'esempio nel rispetto delle norme di legge e comportamentali. Ho fatto tesoro dell'insegnamento che mi ha permesso e continua a permettermi di vivere serenamente e con dedizione i miei, fin qui, 36 anni di servizio nel Conservatorio di Frosinone. E non ho nessuna voglia di andare in pensione, anche se sono il direttore amministrativo con la maggiore anzianità di servizio in tutta l'AFAMC (Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica)!

Ed è così che ho imparato a vivere intensamente tutte le emozioni: un mattino della primavera del 1974 o del '75 o del '76 – non ricordo con precisione –, in occasione di una delle tante uscite che il M° Paris mi imponeva amorevolmente, e che io accettavo di buon grado, ci ritrovammo in mezzo al bosco che circonda la Certosa di Trisulti; vedemmo la luce del sole filtrare attraverso le foglioline nuove che sembravano coperte di diamanti e tutt'intorno un intenso e profumato colore verde avvertiva che la natura, ancora una volta, si stava rinnovando; sembrava, insomma, che un bosco incantato fosse diventato una realtà percepibile nettamente. Entrambi provammo la stessa sensazione. Il M° Paris mi disse: "Vedi, Massimo, io attraverso te e tu attraverso me riusciamo ad apprezzare uno spettacolo bello della natura, più di quanto lo avremmo potuto apprezzare se fossimo stati soli; lo abbiamo vissuto intensamente perché tutte le sensazioni, tutte le emozioni della vita, belle o brutte che siano, si apprezzano maggiormente se vengono condivise". Ripetemmo l'esperienza moltissime altre volte e al termine di ognuna di esse rientravamo in Conservatorio e immancabilmente il M° Paris sentiva il bisogno di esprimere in musica la sensazione vissuta. Così è nata, tra le altre composizioni, la colonna sonora del "Portiere di notte" e di "Al di là del bene e del male". E io ne sono stato testimone!

Ecco, queste sono soltanto alcune esperienze che il M° Paris ha saputo trasformare in insegnamenti di vita, trasmettendomi con l'affetto di un padre, con l'affetto di una persona davvero cara, anche perché fu compagno di scuola di mia madre, sua coetanea.

Aggiungo un ultimo aneddoto: il M° Paris indubbiamente aveva uno spirito giovane perché con i giovani e tra i giovani si trovava molto bene; purtroppo, però, l'anagrafe con la quale aveva anche scherzato sottraendo, con una maldestra correzione, qualche anno alla propria carta di identità, impietosamente individuava nel 1921 l'anno della sua nascita; e così quando gli dicevo: "Maestro, Lei per me è come un padre (io nel 1976 avevo 27 anni), mi rispondeva: "Dotto', ma cerca d'anna' ...!", sempre bonariamente, però!

(Massimo Turriziani, Direttore amministrativo del Conservatorio di musica "Licinio Refice", dalla sua istituzione)

## Roman Vlad

### *Con spirito di servizio e rara abnegazione*

Le vicende della mia vita musicale si sono incrociate più volte – e in modo non effimero – con quelle di Daniele Paris.

Paris era uno dei pochi direttori d'orchestra che si dedicava con imperturbabile passione all'interpretazione e alla diffusione della musica contemporanea. Anche di quella della più radicale avanguardia. Un impegno che poteva procurargli pochi applausi e molti fischi. E non certo facilitare la sua carriera. Ma Paris agiva con spirito di servizio e rara abnegazione.

Negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso mi occupavo della SIMC (Società Italiana di Musica Contemporanea) la quale organizzava periodici Festival e ciclici concerti, non pochi dei quali venivano affidati alla solerte bacchetta di Paris. Anche negli anni in cui ricoprivo la carica di Direttore Artistico dell'Accademia Filarmonica Romana ebbi occasioni per invitare Paris a dirigere concerti e spettacoli dell'Accademia.

Il nostro rapporto più stretto si verificò però nel decennio durante il quale tenevo la cattedra di composizione presso il Conservatorio di Frosinone di cui egli era direttore.

La mia cattedra originaria era presso il Conservatorio di Perugia. Quando mi stancai di percorrere settimanalmente i 180 chilometri che separano il capoluogo umbro da Roma, chiesi il trasferimento a Santa Cecilia, ma non mi fu concesso. Paris mi offrì invece la cattedra a Frosinone che da Roma era molto più vicina di Perugia. Accettai con riconoscenza. Ed ebbi così l'opportunità di apprezzare il modo insieme rigoroso, abile e civilissimo col quale sapeva pilotare un Istituto gravato non solo dalle negatività che affliggono le scuole musicali italiane, ma che presentava pure problemi specifici che sarebbe troppo lungo enumerare.

È in quegli anni che ho avuto modo di apprezzare, oltre le qualità professionali, le qualità umane di Daniele Paris. E di stringere con lui un'amicizia che rende caro il ricordo che ne serbo.

(Roman Vlad, compositore, pianista, didatta e musicologo, direttore artistico, sovrintendente e presidente di istituzioni ed enti diversi)

## LE IMMAGINI

Le immagini che seguono rappresentano circostanze diverse della vita e dell'attività professionale di Daniele Paris.

Si tratta prevalentemente di materiali promozionali (pieghevoli, programmi di sala, volantini, cartoncini di presentazione) concernenti concerti e spettacoli teatrali.

Sono anche comprese alcune testimonianze di corrispondenza con interlocutori a lui particolarmente vicini.

Sono altresì presenti numerosi ritratti fotografici, realizzati nell'arco di cinquanta anni, testimonianze di momenti diversi della sua vita familiare e individuale.

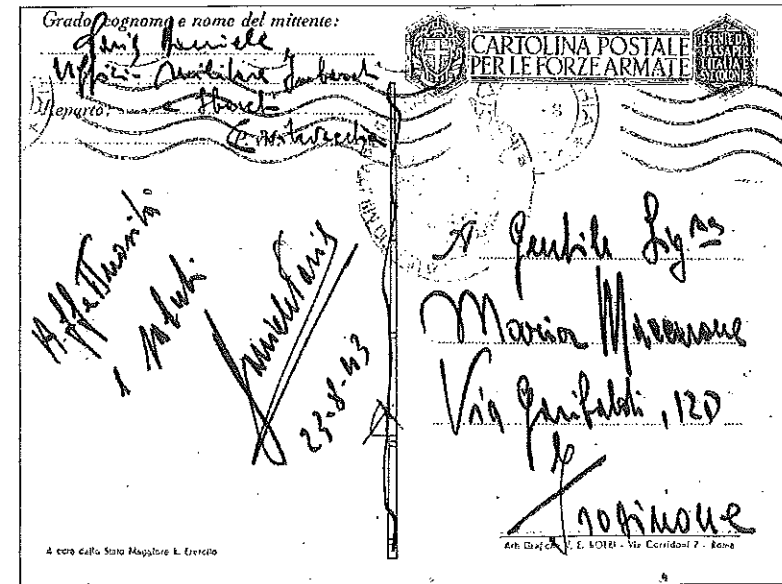
Non sempre è stato possibile individuare la data esatta di tutte le fotografie riprodotte: in alcuni casi si è potuto indicare l'anno, in un caso soltanto il decennio.

Le immagini proposte provengono da documenti raccolti prevalentemente presso gli archivi privati di Mauro Paris, di Clementina e Francesca Martinez Paris.

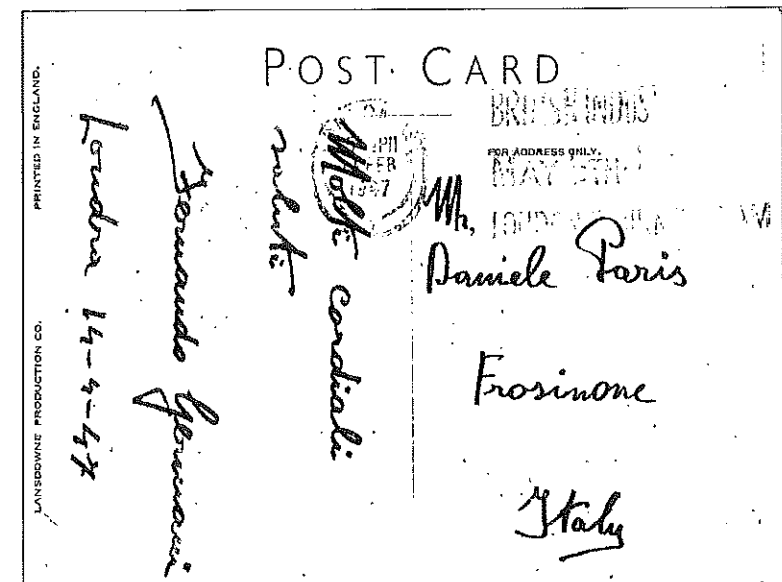
L'elaborazione digitale del materiale iconografico è stata effettuata da Sergio Ceccarelli.



1. Rosa De Marchis con i suoi sette figli: il più grande, al centro, è Daniele Paris (Frosinone, metà anni Trenta del Novecento).

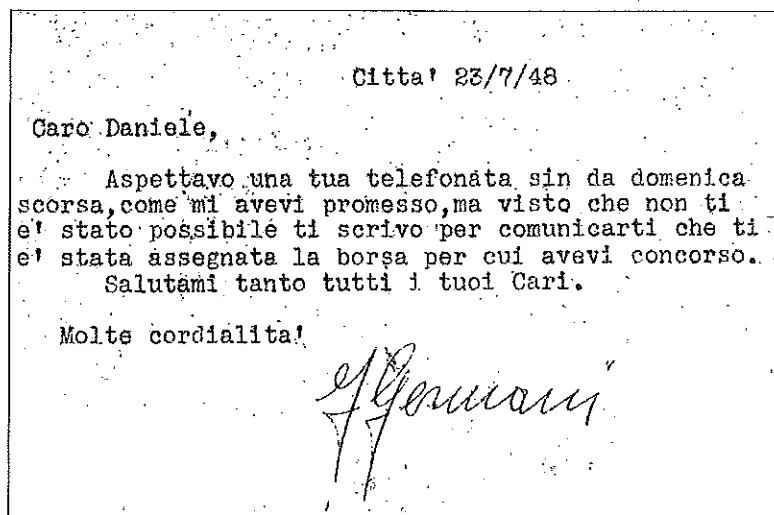


2. Cartolina inviata a Maria Maccarone (Civitavecchia, ufficio militare imbarchi e sbarchi, 23 agosto 1943).

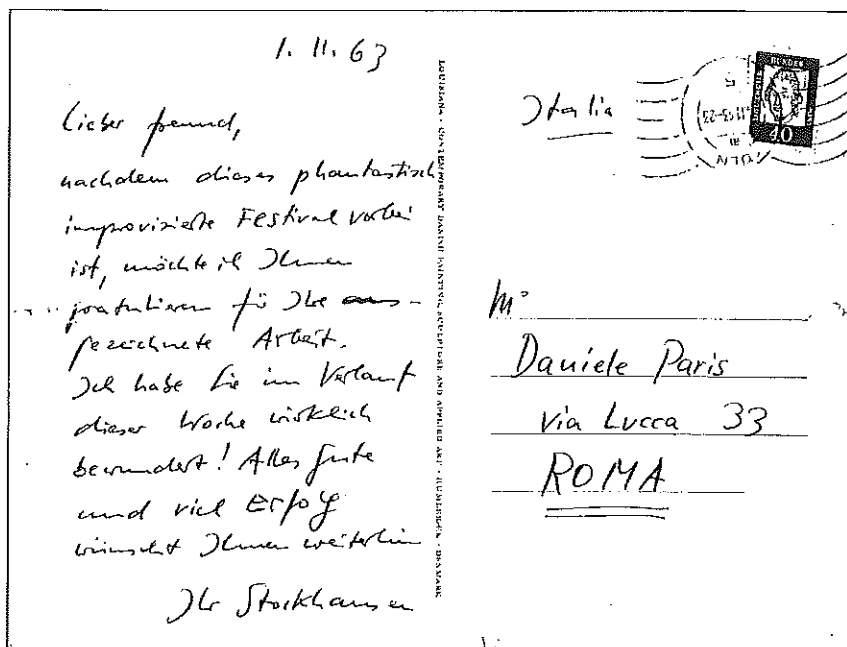


3. Cartolina inviata da Fernando Germani (Londra, 14 aprile 1947)

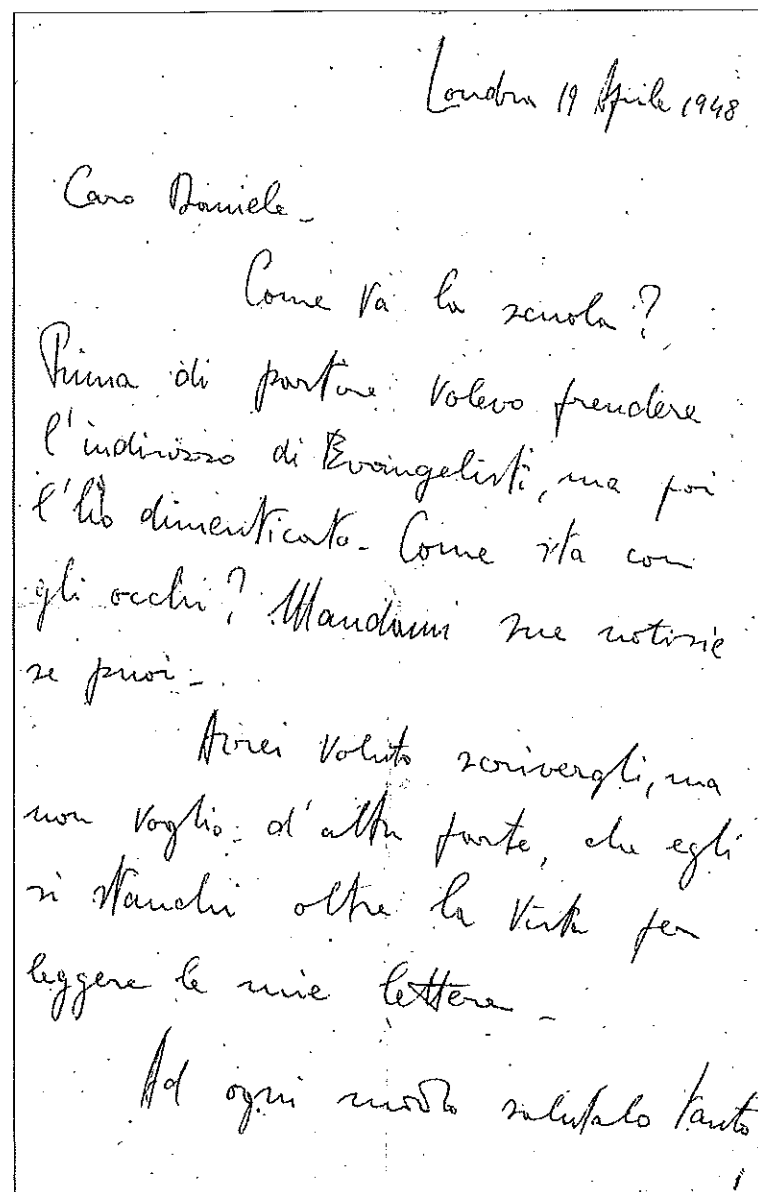




4. Cartolina postale inviata da Fernando Germani (Roma, Città del Vaticano, 23 luglio 1948).



5. Cartolina inviata da Karlheinz Stochhausen (Colonia, 1 novembre 1963).



6. Lettera (parte) inviata da Fernando Germani (Londra, 19 aprile 1948).

CONSERVATORIO DI MUSICA "S. CECILIA,,  
ROMA

Matricola N. 374

L'allunno Paris Agniele  
di Notarino e di De Marchis Roda  
nato a Spadimone il 18-11-1921  
è iscritto regolarmente, dall'anno scolastico  
1948-49 in seguito ad esame di ammissione,  
alla Scuola di COMPOSIZIONE  
classe del M.<sup>o</sup> Albrachi Goffredo  
e ai relativi insegnamenti complementari retro  
specificati.

Roma, li 18 OTT. 1948

IL DIRETTORE DI SEGRETERIA  
M. Giuseppe

**CORSO DEGLI STUDI**

I	II	III	IV	V
VI	VII	<del>VIII</del>	IX	X

**INSEGNAMENTI COMPLEMENTARI**

Solfeggio	<u>Licenziato</u>	Storia della musica	<u>Licenziato</u>
Materie letterarie	<u>Licenziato</u>	Cultura musicale generale	I II
<u>fraseo. can. org.</u>	II III	<u>Lettera Italiana</u>	<u>Licenziato</u>
<u>org. canto org.</u>	<u>Licenziato</u>	<u>Lettera poet. aban.</u>	<u>Licenziato</u>

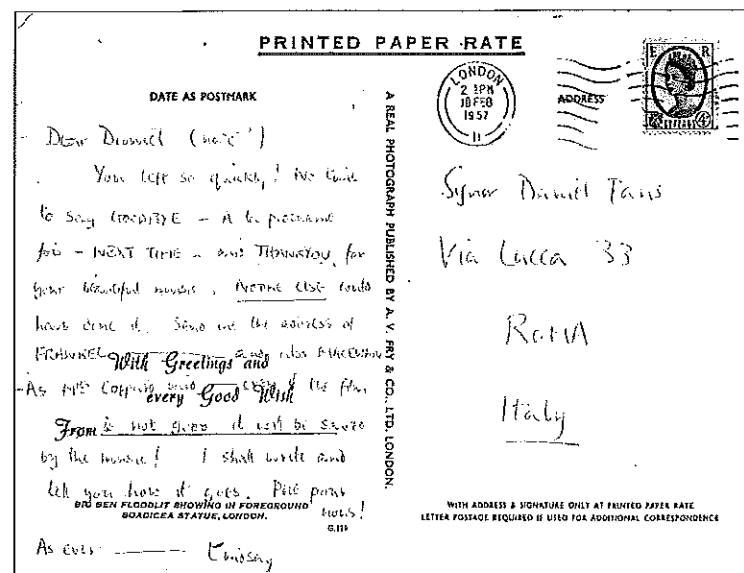
7. Tessera personale (Conservatorio di musica "Santa Cecilia", ottobre 1948).



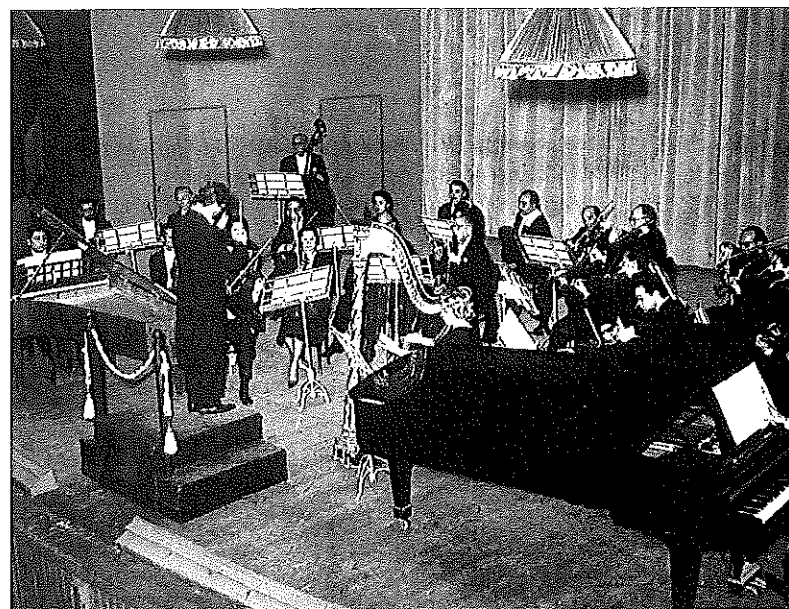
8. Ritratto, 1955.

  
**FONDAZIONE CONCERTI**  
 "NICCOLÒ PICCINNI."  
 BARI  
**XIV STAGIONE CONCERTISTICA**  
 1955 - 56  
 69  
**8° CONCERTO**  
 DEDICATO A MUSICHE  
 DI **G. GERSHWIN**  
 DIRETTO DA  
**DANIEL PARIS**  
 con la partecipazione del pianista  
**TONY LENZI**  
 TEATRO COMUNALE "PICCINNI."  
 Martedì 21 febbraio 1956 - ore 21  
 Itp. Luigi De Pascale - Bari

9. Pieghevole: XIV Stagione concertistica Fondazione Concerti "Niccolò Piccinni" (Bari, 21 febbraio 1956).



10. Cartolina inviata da Lindsay Anderson (Londra, 10 febbraio 1957).



11. Con i solisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (Palermo, Teatro Biondo, 12 novembre 1959).

XX ANNO ARTISTICO CULTURALE

Lunedì 14 novembre 1960 - Ore 21,15

5° CONCERTO

direttore

*Daniele Paris*

programma

E. F. DALL'ABACO *Concerto in si minore (rev. Robbone)*

A. SALIERI *Concerto in re maggiore per violino, oboe, violoncello e orchestra (rev. Allorto)*

solisti: M. Ceradini - L. Caroli - R. Caruana

(prima esecuzione a Milano)

M. RAVEL *Pavane pour une Infante défunte*

A. WEBERN *Sinfonia op. 21*

G. PETRASSI *2° Concerto per orchestra*

ORCHESTRA DA CAMERA DELL'ANGELICUM

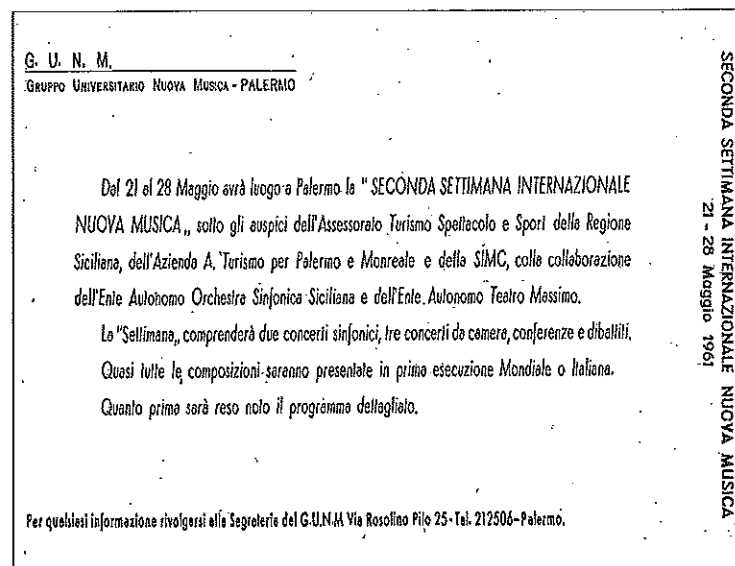
Durante l'esecuzione dei pezzi è vietato l'ingresso alla sala

IN SALA È VIETATO FUMARE

12. Pieghevole: concerto *Angelicum*, Milano (14 novembre 1960).



13. Pieghevole: *Prima settimana internazionale nuova musica* (Palermo, maggio 1960).



14. Cartoncino di presentazione: *Seconda settimana internazionale nuova musica* (Palermo, maggio 1961).

Departamento Nacional de Actividades Culturales del  
S. E. U.

### III CONCIERTO DE TIEMPO Y MUSICA

TEATRO MARIA GUERRERO, 13 de Marzo, 7 TARDE

I

KONZERT, op. 24 ..... Anton Webern  
COMPOSIZIONE 3 ..... Egisto Macchi  
ORDENI ..... Franco Evangelisti

II

SERENATA ..... Bruno Maderna  
KAMMERSYMPHONIE, op. 9 ..... Arnold Schoenberg

INTERPRETES:

MANUEL CARRA, Piano.  
GRUPO DE CAMARA DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE MADRID

BAJO LA DIRECCION DE DANIELE PARIS

CONCIERTO DE ABRIL

Obras de Webern, Coreés, Hidalgo y Schoenberg.  
Solista: Isabel Picaza.  
Director: Jaime Bodmer.

DANIELE PARIS.—Nació en 1926. Ha estudiado piano y órgano con Fernando Germani, composición con Coffredo Petrassi y dirección de orquesta con Paul van Kempen. Ha dirigido multitud de veces en la Radiodifusión y Televisión italiana, así como en Roma, Nápoles, los Festivales de Venecia y varias Radios y centros musicales de Alemania y Polonia. Es el director artístico de los Festivales de Palermo. «Tiempo y Música» se honra presentando un director que, según la crítica, «es el representante más notable de su especialidad, junto con Bruno Maderna, de la joven generación italiana».

15. Pieghevole: III Concierto de Tiempo y Musica (Madrid, 13 marzo 1961).

### I SETTE PECCATI CAPITALI

texto di BERTOLT BRECHT  
(versión rítmica di FEDELE D'AMICO)  
música di KURT WEILL  
*prima rappresentazione in Italia*

interpreti

Anna I ..... Laura Betti  
Anna II ..... Carla Pracci

La Famiglia { 1° fratello ..... Paolo La Gorio  
2° fratello ..... Antonio d'Onofrio  
Il padre ..... Mario Basiola jr.  
La madre ..... Takao Okamura

I Mimi ..... Compagnia di mimi Lecoq  
(Yvonne Cartier, Barbara Marksity, Isabelle Mirova, Isaac Alvarez, Philippe Avron, Pietro Buttarelli, Pierre Byland, Julian Chagrin, Claude Confortès, Claude Eviard)

regia LUIGI SQUARZINA  
coreografia JACQUES LECOQ  
scena RENZO VESPIGNANI  
costumi GRAZIELLA URBINATI  
regista assistente BEPPE MENEGATTI  
maestro collaboratore ALBERTO POMERANZ  
costumi eseguiti da «ANNAMODE»

direttore d'orchestra DANIELE PARIS  
maestro sostituto CARLO FRAJESE  
professori d'orchestra della RAI di Roma

scene realizzate da Petrassi e Valentini - direttore di scena Giorgio Catani;  
costruzioni Roberto Carrara - luci realizzate da Mino Campolmi

16. Pieghevole: I sette peccati capitali (Roma, Teatro Eliseo, 14, 15 e 16 maggio 1961).

27  
M  
A  
G  
G  
I  
O  
  
1  
G  
I  
U  
G  
N  
O

1963 manifestazioni di musica  
contemporanea

Deutsche  
Bibliothek  
Rom

S  
I  
M  
C

F  
I  
L  
S

NUOVA  
Consonanza

ACCADEMIA  
DELL'ARMONIA  
ROMANA

17. Pieghevole: Primo festival di Nuova Consonanza (Roma, primavera 1963).

DANIELE PARIS è nato a Prosinone nel 1926. Ha studiato pianoforte e organo con Fernando Germani e composizione con Goffredo Petrassi. Dedicatosi alla direzione d'orchestra, ha svolto una notevole attività in Italia e all'estero.

Programma

GIAN FRANCESCO MALIPIERO - Sinfonia n. 1  
(1882)

*Quasi andante, sereno*  
*Allegro*  
*Lento ma non troppo*  
*Allegro quasi allegretto*

ALBAN BERG - Tre pezzi per orchestra, op. 6  
(1885-1935)

*Preludio*  
*Danza*  
*Marcia*

DIMITRI SCIOSTAKOVIC - Sinfonia n. 1 op. 10  
(1906)

*Allegretto - Allegro non troppo*  
*Allegro*  
*Lento*  
*Allegro molto*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

18. Pieghevole: concerto sinfonico *Manifestazioni di autunno* (Venezia, Teatro La Fenice, 30 ottobre 1963).

**VI CONCERTO - Sabato 25 gennaio 1964 - ore 21,30**

**Direttore DANIELE PARIS**

**Violista DINO ASCIOLLA**

**Clarinetista GIUSEPPE GARBARINO**

**C. DEBUSSY** RAPSODIA N. 1 PER ORCHESTRA CON CLARINETTO PRINCIPALE IN SI BEMOLLE  
Solista GIUSEPPE GARBARINO

**C. IVES** IL 4 LUGLIO, Sinfonia festiva  
(1ª esecuzione in Italia)

**E. SIFONIA** CONCERTO PER VIOLA E ORCHESTRA  
(1ª esecuzione assoluta)  
Fortemente scandito - Cadenza  
- Andante  
Solista DINO ASCIOLLA

**A. SCHOENBERG** PELLEAS ET MELISANDE, Poema sinfonico op. 5

**ORCHESTRA SINFONICA DI ROMA  
DELLA RADIOTELEVISIONE ITALIANA**

19. Pieghevole: concerto stagione Orchestra Sinfonica di Roma della RAI (25 gennaio 1964).



20. Con Catherine Spaak, dopo l'esecuzione di *Pierino e il lupo* di Sergej Prokof'ev (Roma, Teatro Olimpico, 27 novembre 1964).



21. Con il Coro dell'Accademia Filarmonica Romana e altri interpreti durante l'esecuzione di *Les Noces* di Igor Stravinskij (Venezia, Teatro La Fenice, 13 settembre 1965).



22. Con il soprano Michiko Hirayama durante l'esecuzione di *Immer wieder* di Roman Vlad (Venezia, Teatro La Fenice, 10 settembre 1965).

## PROGRAMMA

- 1) *Ouverture da concerto, per orchestra*
- 2) *Sonata da camera, per clavicembalo e 10 strumenti*  
Mosso e scorrevole  
Adagio  
Vivace e grazioso
- 3) *Quattro Inni sacri:*  
I - *Jesu dulcis memoria* (per tenore e orchestra)  
II - *Te lucis ante terminum* (per tenore e orchestra)  
III - *Lucis creator optime* (per baritono e orchestra)  
IV - *Salvete Christi vulnera* (per baritono e orchestra)
- 4) *Ritratto di Don Chisciotte:*  
Introduzione - I Danza - II Danza (Ostinato) - Intermezzo (Dulcinea) - III Danza (Esercizi ascetici e religiosi di Don Chisciotte) - IV Danza (Ultime avventure e morte di Don Chisciotte) - Finale.
- 5) *II Concerto, per orchestra*  
Calmo e sereno  
Allegretto tranquillo  
Molto calmo, quasi adagio  
Presto

*Goffredo Petrassi*  
con Daniele, che concerto!

23. Pieghevole: concerto monografico con musiche di Goffredo Petrassi, Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" (dedica autografa di Petrassi; L'Aquila, 8 maggio 1966)



**T E R Z O   C O N C E R T O**

Lunedì 16 maggio 1966 - ore 21,15

**Direttore** DANIELE PARIS  
**Soprano** ANGELICA TUCCARI  
**Pianista** SERGIO CAFARO

**R. STRAUSS** **Tanzsuite (1923)**  
 da pezzi per clavicembalo  
 di François Couperin  
 Einzug und feierlicher Reigen (Pavane)  
 Courante - Carillon - Sarabande - Gavotta -  
 Wirbeltanz - Allemande - March

**F. POULENC** **Cocardes**  
**Chansons populaires per voce,**  
**cornetta, trombone, violino,**  
**gran cassa e triangolo (1919)**  
 (su testo di J. Cocteau)  
 Miel de Narbonne - Bonne d'enfant -  
 Enfant de troupe  
 Soprano: Angelica Tuccari

**Le Bestiaire**  
**ou Le Cortège d'Orphée,**  
**sei canti per voce, flauto,**  
**clarinetto, fagotto e quartetto**  
**d'archi (1918)**  
 (su testo di G. Apollinaire)  
 Le dromadaire - La Chèvre du Tibet -  
 La Sauterelle - Le Dauphin - L'Ecrevisse -  
 Le Carpe  
 Soprano: Angelica Tuccari

**S. Cafaro** **Tre movimenti per pianoforte,**  
**fiati e percussione (1962-63)**  
 Allegro misurato - Adagio - Allegro,  
 ma non troppo  
 Solista: Sergio Cafaro  
 (1ª esecuzione assoluta)

**P. HINDEMITH** **Philharmonisches Konzert,**  
**variazioni per orchestra (1932)**

**ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO**  
**DELLA RADIOTELEVISIONE ITALIANA**

**ESAMI DI DIPLOMA**

Allieva esaminanda: FRANCESCA MANCA

— Espressioni per orchestra

Allievo esaminando: GIANCARLO BIZZI

— Movimenti per orchestra

Allievo esaminando: BRUNO AMATO

— Bells and buttercups per soprano e orchestra  
(su poesie di E. E. Cummings)

Soprano: OLGA SAMBUCCO

Direttore d'orchestra DANIELE PARIS

Orchestra Stabile dell'Accademia

24. Pieghivole: concerto stagione Orchestra Sinfonica di Milano della RAI (16 maggio 1966).

25. Pieghivole: esami pubblici di diploma, Corso di perfezionamento in Composizione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma, 14 giugno 1967).

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA  
 ISTITUZIONE DEI CONCERTI  
 SOTTO L'EGIDA DELLO STATO E DEL COMUNE DI ROMA

AUDITORIO DI VIA DELLA CONCILIAZIONE  
 STAGIONE SINFONICA 1966-67

Domenica 5 Marzo 1967, ore 17,30  
 in abbonamento - tagliando n. 25  
 XXV - 4987 dalla fondazione dei concerti

DIRETTORE

**DANIELE PARIS**

PIANISTA

**MARCELLA CRUDELI MASOTTI**

DUO

**RICCARDO e GIULIANA BRENGOLA**

PROGRAMMA

YORITSUNE' MATSUDAIRA - Tema e Variazioni per  
 pianoforte e orchestra  
 (prima esecuzione nei concerti dell'Accademia)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN - Punkte 1952-1962 per  
 orchestra  
 (prima esecuzione nei concerti dell'Accademia)

ADONE ZECCHI - Caleidofonia per violino e  
 pianoforte concertanti e  
 orchestra  
 (prima esecuzione nei concerti dell'Accademia)

IGOR STRAWINSKI - Jeu de cartes, ballet en trois  
 donnes.

ORCHESTRA STABILE DELL'ACCADEMIA

26. Programma di sala: concerto Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
 (Roma, 5 marzo 1967).



27. Ritratto, 1968.



ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA  
VIA FLAMINIA 118 - TELEFONO 312.560

### TEATRO OLIMPICO

Piazza Gentile da Fabriano, 17  
(Lungotevere Flaminio)

2, 3, 4 ottobre 1968, ore 21,30

### TRE MISTERI

opera di  
NICCOLO' CASTIGLIONI

prima esecuzione assoluta

regia  
MAURIZIO SCAPARRO

scene e costumi  
GUSTAVO POPPIANI, MIRKO, ALFRED SILBERMANN

coreografia  
FRANCO ESTILL

interpreti  
EMILIA RAVAGLIA, RICHARD CONRAD,  
MARCELLO MUNZI

direttore d'orchestra  
DANIELE PARIS

Balletto « The Kittens »  
International Soloist Group  
Camerata Strumentale Romana

Prezzi per la prima: L. 5.000 - 3.000 - 1.500

per la seconda: L. 3.000 - 2.000 - 1.000

per la terza: L. 1.000 - 500

Prezzi speciali saranno praticati agli studenti

Prenotazione e vendita biglietti presso la Segreteria dell'Accademia  
Filarmonica (via Flaminia, 118 - tel. 312.560).

Dal 2 ottobre al botteghino del Teatro Olimpico (tel. 302.635)

28. Volantino: *Tre Misteri* di Niccolò Castiglioni, Accademia Filarmonica Romana (ottobre 1968).

### ASSOCIAZIONE MUSICALE OPERAIA FRUSINATE

(sotto l'egida del Comune di Frosinone)

FRUSINONE - Via Marco Minghetti, 4

*L'Associazione Musicale Operaia Frusinate, iniziando la propria attività, è lieta di invitare la S.V. ad intervenire al Concerto inaugurale che si terrà al « Teatro Nestor » di Frosinone alle ore 21,15 del giorno 26 ottobre 1969. L'Orchestra e il Coro della Filarmonica di Stato di Brno (CSSR), sotto la direzione di Daniele Paris, eseguiranno*

EIN DEUTSCHES REQUIEM

*di Johannes Brahms.*

Soprano: Anna Kajabova Penaskova

Baritono: Dalibor Jedlicka

Maestro del Coro: Jan Reznicek

IL PRESIDENTE

Dr. Alberto Facci

29. Cartoncino di invito: concerto inaugurale delle attività dell'AMOF (ottobre 1969).



ASSOCIAZIONE MUSICALE OPERAIA FRUSINATE

stagione autunnale 1977



ABBONAMENTO

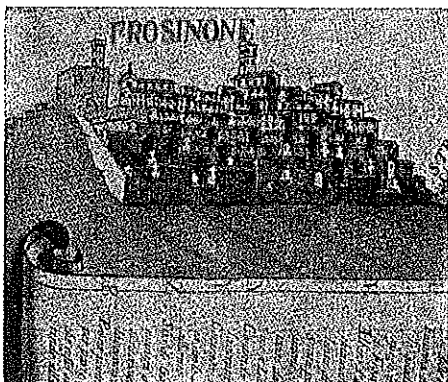
L. 7.500

FILA N. \_\_\_\_\_ POLTRONA N. \_\_\_\_\_

30. Copertina carnet abbonamento ai concerti dell'AMOF (stagione autunnale 1977).



ASSOCIAZIONE MUSICALE OPERAIA FRUSINATE  
ENTE PROVINCIALE TURISMO DI FROSINONE  
COMUNE DI FROSINONE



FROSINONE NEL 1700

STAGIONE 1969-1970

31. Pieghievole: prima stagione di concerti dell'AMOF (autunno 1969).



32. Con Severino Gazzelloni, nel corso di una cerimonia pubblica (Frosinone, 26 giugno 1970).

А Б О Н А М Е Н Т Е Н Ц И К Ъ Л „А“  
(втори концерт)

21 януари 1971 г. — четвъртък Зала „България“ 19.30 ч.

КОНЦЕРТ  
под ръководството на

**ДАНИЕЛЕ ПАРИС**  
(Франция)  
Соллист

**ГИНКА ГИЧКОВА**  
лауреат на национални и международни конкурси

ПРОГРАМА

РАВЕЛ — „ДАФНИС и ХЛОЯ“ (втора сюита)  
ДЕБЮСИ — МОРЕТО, три симфонични скици:  
*Морето от зори до обед*  
*Игра на вълните*  
*Диалог на вятъра с морето*

БРАМС — КОНЦЕРТ ЗА ЦИГУЛКА  
*Allegro ma non troppo*  
*Adagio*  
*Allegro giocoso, ma non troppo vivace*

XXXXII сезон 1970/71 г. За сезона 33 (2372 пореден) концерт

33. Programma di sala: concerto dell'Orchestra Filarmonica di Sofia (21 gennaio 1971).



ASSOCIAZIONE MUSICALE  
OPERAIA FRUSINATE

**concerto**  
DELL'ORCHESTRA STABILE  
DELL'ACCADEMIA NAZIONALE  
DI S. CECILIA

*PROGRAMMA*

AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO  
Grattacielo l'Edera  
20 - 21 GIUGNO 1974 - ORE 19

34. Programma: concerto dell'Orchestra stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
(20 e 21 giugno 1974)



ASSOCIAZIONE MUSICALE  
OPERAIA FRUSINATE

**concerto**  
della  
**FRUSINORCHESTRA**

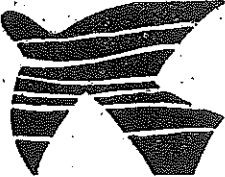
*PROGRAMMA*

AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO  
Grattacielo «l'Edera»  
22 DICEMBRE 1974 - ORE 20

35. Pieghevole: concerto della *Frusinorchestra* (22 dicembre 1974).



36. Auditorium del Conservatorio, classe di direzione d'orchestra: Daniele Paris; a sinistra, seduti: Matteo Roidi e, in fondo, Luciano Vicari; di spalle: Giorgio Ravenna (Frosinone, 1975 [per gentile concessione di Roberto Cavalli]).



ASSOCIAZIONE  
MUSICALE  
OPERAIA  
FRUSINATE

**CONCERTO**  
DELLA  
**CAMERATA STRUMENTALE FRUSINATE**

DIRETTORE  
**DANIELE PARIS**

VIOLINISTA  
**BICE ANTONIONI**

**AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO**  
DOMENICA 20 APRILE 1975  
ORE 20

37. Pieghievole: concerto della *Camerata strumentale frusinate* (20 aprile 1975).

MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO  
 REGIONE LAZIO  
 ASSESSORATI AL TURISMO E SPETTACOLO

ente provinciale per il turismo frusinone  
 associazione musicale operaia frusinate

# 1° festival di musica sacra nel frusinate

30 aprile - 12 maggio 1978

38. Programma di sala: *Primo festival di musica sacra* (aprile-maggio 1978).



39. Con Luciano Vicari (Auditorium del Conservatorio, Frosinone, 1981).



40. Auditorium del Conservatorio: esecuzione di *Manon Lescaut*, in forma oratoriale (24 gennaio 1985).



ASSOCIAZIONE  
MUSICALE  
OPERAIA  
FRUSINATE

AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO

Stagione Concertistica 1981-82

**CONCERTO INAUGURALE**

DOMENICA 25 OTTOBRE 1981 - ORE 21

ORCHESTRA SINFONICA  
DELLA RADIOTELEVISIONE DI PRAGA

Pianista

GIUSEPPE LA LICATA

Direttore

**DANIELE PARIS**

DVORAK - Carneval - Ouverture

BARTOK - Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra

BRAHMS - Sinfonia n. 4 op. 98 in mi minore

*Allegro non troppo*

*Andante moderato*

*Allegro giocoso*

*Allegro energico*

41. Pieghevole: concerto inaugurale stagione 1981-82 dell'AMOF (25 ottobre 1981).

Orchestra Sinfonica Frusinate  
Società Cooperativa a r. l.

Ente Provinciale per il Turismo  
di Frosinone

STAGIONE CONCERTISTICA 1982

concerto inaugurale

*musiche di*

**IGOR STRAWINSKY**  
nel centenario della nascita del compositore

dirette da

**DANIELE PARIS**

AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO

lunedì 29 marzo 1982 - ore 21

42. Pieghevole: concerto inaugurale stagione concertistica 1982,  
Orchestra Sinfonica Frusinate (29 marzo 1982).





**OMAGGIO A PETRASSI**

OUVERTURE DA CONCERTO

**CORO DI MORTI**  
Madrigale drammatico per voci maschili  
tre pianoforti ottoni contrabassi e percussione

**NON SENSE**  
per coro a cappella

**RÉCRÉATION CONCERTANTE**  
(3° Concerto)

**GIUGNO FRUSINATE**

AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO  
MERCOLEDÌ, 26 MAGGIO 82 - ORE 21

COMUNE DI FROSINONE  
ASSESSORATO ALLA CULTURA, SPORT, TURISMO,  
SPETTACOLO E TEMPO LIBERO  
ASSESSORATO ALLA PUBBLICA ISTRUZIONE E  
SERVIZI CULTURALI  
CONSERVATORIO DI MUSICA DI FROSINONE  
SOC. COOP. ORCHESTRA SINFONICA FRUSINATE

ORCHESTRA SINFONICA FRUSINATE  
CORO CITTÀ DI ROMA  
MAESTRO DEL CORO ALFREDO D'ANGELO

DIRETTORE  
**DANIELE PARIS**

IL SINDACO  
*Dante Spaziani*

L'ASSESSORE ALLA PUBBLICA ISTRUZIONE  
*Lucio Valle*

L'ASSESSORE ALLA CULTURA  
*Carlo Galella*

43. Pieghevole: *Omaggio a Petrassi* (26 maggio 1982).

Amministrazione Provinciale di Frosinone  
Assessorato alla Cultura

Ente Provinciale per il Turismo di Frosinone

Comuni del 54° Distretto Scolastico

Conservatorio di Musica «Licinio Refice»

**CONCERTI**  
**PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA**  
**DI LICINIO REFICE**

**CONCERTO FINALE**  
**TRITTICO FRANCESCANO**

1 - *Le nozze*  
2 - *Le stimmate*  
3 - *Morte e Glorificazione*

oratorio in tre parti per soli, Coro e Orchestra  
musica di Licinio Refice su testo di Emlidio Mucci

FROSINONE - Lunedì 31 ottobre 1983 - ore 21  
Auditorium del Conservatorio - Piazzale De Matthaeis

L'ASSESSORE ALLA CULTURA  
Rag. ADALBERTO CARE'

IL PRESIDENTE  
DELL'AMM.NE PROV.LE  
Prof. MASSIMO STRUFFI

IL PRESIDENTE  
ENTE PROVINCIALE TURISMO  
Avv. ALDO SICA

44. Pieghevole: concerto finale celebrazioni Centenario Licinio Refice (31 ottobre 1983).

Handwritten musical score for strings, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes multiple staves with various annotations such as "val.", "p", "cb", "Krebs forte", "Schwung", and "pp". The notation is dense and includes many accidentals and dynamic changes.

45. Schizzi ms (per filmato televisivo *Storia del Terzo Reich* di Liliana Cavani, 1962): progetti di serie dodecafonica, glissandi di armonici negli archi.

Handwritten musical score for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The score is titled "Adagio" and "LCM = 12/1". It includes a section titled "OMBRE NERE" in a box. The score is marked with "pp" and "ppp" dynamics. The instrumentation includes Clarinet, Flute, Piccolo, Oboe, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium, and Strings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

XII, Glocken e Campion mag. rito. forte  
a tre rit. 10.431

46. Partitura ms (musiche per filmato televisivo *Storia del Terzo Reich* di Liliana Cavani, 1962).

- DANTE -  
I<sup>o</sup> Pentate - elenco personaggi uniche

⊗ - Vittori 0.30 (1)	0.30	1.30	→ Orchestra
⊗ - V. Giulio - pagg. 2-5	1.20	1.20	↳ Coro e orchestra
⊗ - V. Actone - monate. Dante pag. 12-13		1.15	
⊗ - V. Antonino Bonifacio - pag. 14-20	0.47	0.47	↳ Coro solo
⊗ - V. Corso da Bonifacio - ~ 22	0.21	0.21	
⊗ - V. T. Jacovino con Barbieri pag. 68	0.56	0.56	↳ Piccolo complesso
⊗ - V. Dante n. alto ~ 69	0.40	0.40	
⊗ - V. Dante - Guido pag. 74	0.51	0.51	→ ~ ~
⊗ - V. T. Jacovino con Barbieri pag. 96-100	0.32	0.32	↳ Piccolo complesso Tempori
⊗ - Effetto Empirici pag. 94-99	2.00	2.00	
⊗ - V. Ripos. Felice pag. 94-99	5.30	5.30	↳ Piccolo complesso
⊗ - V. Cantalupo - pag. 407-420	3.20	3.20	
⊗ - V. Dante n. alto fante pag. 122-125	1.51	1.51	→ Piccolo complesso
⊗ - V. Fumaldi Barbieri pag. 128-130	2.24	2.24	→ Coro bambini e piccolo complesso
⊗ - V. T. T. T. T. T.	1.35	1.35	

47. Brogliaccio ms (per filmato televisivo *Vita di Dante* di Vittorio Cottafavi, 1965): indice episodi, riscontri di sceneggiatura, durate, ipotesi iniziali di scrittura.



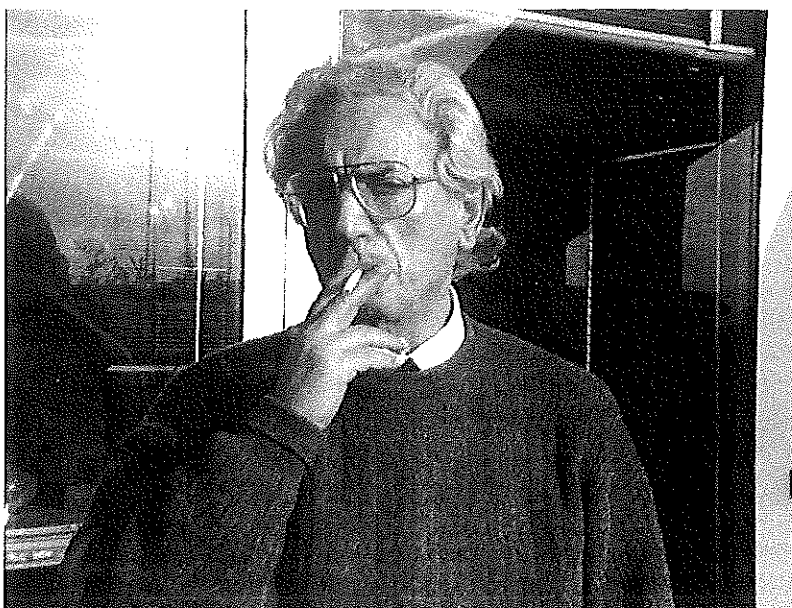
48. Ritratto, 1981.



49. Ritratto, 1966.



50. Ritratto, 1979.



51. Ritratto, 1988.

## I DOCUMENTI SONORI

Il CD allegato al volume presenta sette registrazioni di esecuzioni dirette da Daniele Paris in occasioni diverse, effettuate dalla RAI e conservate presso la Audioteca centrale.

Perciò, si ringraziano RAI e RAI TRADE per avere consentito la pubblicazione di questi documenti sonori, inediti, preziosi per rappresentare l'attività direttoriale di Daniele Paris.

Il riversamento su CD è stato effettuato dai nastri originali. La masterizzazione per la stampa è stata realizzata senza interventi di alterazione dei documenti sonori.

Le registrazioni sono state prodotte in un arco di tempo compreso tra il 1962 e il 1970, e documentano la presenza di Daniele Paris presso le *Settimane internazionali nuova musica* di Palermo, il *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* della Biennale di Venezia e la programmazione radiofonica della RAI.

- |  |      |
|--|------|
| 1. John Cage, <i>Atlas Eclipticalis</i> per orchestra (1961-62)<br>Palermo, <i>Settimane internazionali nuova musica</i><br>registrazione effettuata il 5 ottobre 1962<br>(prima esecuzione in Italia)<br>Orchestra Sinfonica Siciliana<br>Daniele Paris direttore                   | 5.39 |
| 2. Cornelius Cardew, <i>Movement</i> per orchestra<br>Palermo, <i>Settimane internazionali nuova musica</i><br>registrazione effettuata il 6 ottobre 1963<br>(prima esecuzione assoluta)<br>Orchestra Sinfonica Siciliana<br>Daniele Paris direttore                                 | 5.41 |
| 3. Franco Bvangelisti, <i>Ordini. Strutture variate per 16 esecutori</i> (1955)<br>Venezia, <i>Festival Internazionale di Musica Contemporanea</i> della Biennale<br>registrazione effettuata il 7 settembre 1970<br>Orchestra da camera Nuova Consonanza<br>Daniele Paris direttore | 6.04 |

4. György Ligeti, *Apparitions* per orchestra (1958-59) 9.45  
 Firenze, Teatro Comunale  
 registrazione effettuata il 20 maggio 1964  
 Orchestra Sinfonica della RAI di Roma  
 Daniele Paris *direttore*
5. Charles Ives, *Fourth of July* per orchestra (1904-1913) 7.30  
 (III movimento da *New England Holidays Symphony*)  
 Roma, Auditorium del Foro Italico della RAI  
 registrazione effettuata il 25 gennaio 1964  
 Orchestra Sinfonica della RAI di Roma  
 Daniele Paris *direttore*
6. Aldo Clementi, *Variante B* per 36 strumenti 7.10  
 Venezia, Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale  
 registrazione effettuata il 12 settembre 1964  
 (prima esecuzione assoluta)  
 Orchetra del Teatro La Fenice  
 Daniele Paris *direttore*
7. Edgar Varèse, *Arcana* per orchestra (1925-27) 21.53  
 Venezia, Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale  
 registrazione effettuata l'8 settembre 1966  
 (prima esecuzione in Italia)  
 Orchetra del Teatro La Fenice  
 Daniele Paris *direttore*

Durata totale: 63.57

Masterizzazione: Piero Schiavoni, *Coltempo*, Roma  
 Stampa CD: *Clivis*, Bologna

## INDICE DEI NOMI

- Abbado, Claudio, 199, 200n  
 Abbado Pestalozza, Luciana, 200n  
 Abbiati, Franco, 53n, 99n, 107n, 108n,  
 110, 110n, 39, 39n, 142, 142n, 143,  
 178, 231  
 Abussi, Antonio, 120  
 Accardo, Salvatore, 152, 153, 153n  
 Adam, Adolphe Charles, 159  
 Adorno, Theodor Wiesengrund, 47, 49,  
 54, 65, 66n, 70, 114, 244n, 238n, 256,  
 259, 260, 260n, 261  
 Agnello, Francesco, 47, 49, 54, 65, 66n,  
 70, 244n, 253, 257n, 259-261  
 Agostini, Giuseppe, 36, 201  
 Aiello Marzi, Rachelina, 189  
 Albanese, Elpide, 159  
 Albertazzi, Giorgio, 170  
 Alberti, Luciano, 146n, 231  
 Allorto, Riccardo, 66, 139  
 Almeida, Francisco António de, 123  
 Alsina, Carlos-Roque, 83  
 Amidei, Romano, 58  
 Amodio, Amedeo, 171  
 Amy, Gilbert, 96, 97, 117  
 Anceschi, Luciano, 55n  
 Ancillotti, Mario, 206, 260n  
 Anderson, Lindsay, 37, 38, 38n, 309  
 Andrews, Doris, 87, 111, 131, 154, 162,  
 191n  
 Angeloni, Luigi, 20  
 Antignani, Pasquale, 204  
 Antonioni, Bice, 206n  
 Antonucci, Filippo, 21  
 Anzelmo, Fausto, 173n  
 Apollinaire, Guillaume, 156  
 Arbasino, Alberto, 59  
 Arrigo, Girolamo, 50, 61, 70, 255, 262,  
 272  
 Asciolla, Dino, 115, 215, 217  
 Austin, Larry, 83  
 Bach, Johann Sebastian, 25n, 131, 139,  
 149, 155, 156, 158, 168, 174, 175,  
 200, 202, 203, 225, 226, 285  
 Badiali Moukametova, Sonia, 207  
 Bailey, Therman, 85  
 Balboni, Jules, 87  
 Balestrini, Nanni, 59, 60, 243n, 264  
 Ballista, Antonio, 115, 262, 264  
 Ballo, Ferdinando, 142  
 Ballotta, Ettore, 280  
 Barbagallo, Ignazio, 20n, 231  
 Barbalonga, Franco, 264  
 Bardella, Mario, 87  
 Barilli, Renato, 55  
 Bartha, Clarry, 142, 143, 173n  
 Bartók, Bela, 43, 70, 114, 175, 203, 204,  
 236, 259, 273, 279  
 Barton, Margareth, 205  
 Basic, Mladen, 115  
 Basso, Alberto, 178  
 Battistelli, Guido, 264, 266  
 Battisti D'Amario, Bruno, 53, 215, 264  
 Bayram, Edo, 190  
 Beecroft, Norma, 262

- Beethoven, Ludwig van, 29n, 30, 100, 174, 193, 195-197n, 198, 200n, 202, 203, 208n, 217, 226
- Becker, Günther, 83
- Beckett, Samuel, 55
- Belfiore, Salvatore (Turi), 50, 52, 70, 245, 262, 272
- Belli, Carlo, 34n
- Belli, Francesco, 227n, 270, 271
- Belli Zingone, Paola, 34, 34n
- Beltrami, Antonio, 163
- Benedetti Michelangeli, Arturo, 109
- Benvenuti, Arrigo, 262
- Benvenuti, Vittorio, 86
- Berberian, Cathy, 100, 106, 117, 263
- Bercella, Mara, 28n, 231
- Berg, Alban, 35, 100, 162
- Berio, Luciano, 25n, 47, 49n, 50, 51n, 52, 58, 60, 71, 78, 100, 165, 231, 235, 259, 262, 282
- Bernagozzi, Giampaolo, 39n, 231
- Bernaola, Carmelo Alfonso, 166
- Berni, Monica, 87
- Bersiani, Leila, 261n
- Bertolucci, Giuseppe, 55n
- Bertoncini, Mario, 74, 75n, 77, 80, 83, 264
- Betti, Laura, 94, 140, 141
- Bettinelli, Bruno, 155, 156
- Bianchini, Alfredo, 33
- Blasetti, Alessandro, 170
- Bogianckino, Massimo, 141, 161n
- Bonaviri, Giuseppe, 224, 224n
- Bonvicini, Renzo, 150n, 158n, 232
- Bonucci, Rodolfo, 205
- Borges, Jorge Luis, 264
- Bortolotti, Mauro, 35, 50, 74, 75n, 78, 80, 83, 133, 254, 263
- Bortolotto, Mario, 45, 45n, 50, 51n, 53, 54, 54n, 55n, 58n, 59, 59n, 62n, 114, 114n, 133, 232, 249, 254, 264, 282
- Bossoni, Luigi, 85, 86, 89
- Boulez, Pierre, 58n, 77, 78, 84, 255, 281
- Bracaglia, Lamberto, 185
- Bracali, Giampaolo, 119
- Bragaglia, Anton Giulio, 23n, 40n, 185, 232
- Braibanti, Aldo, 52, 263
- Brahms, Johannes, 163, 168, 172, 174, 192n, 194, 196, 200, 203, 204, 208n, 226, 233, 236, 240
- Branchi, Walter, 77, 80, 84
- Brecht, Bertolt, 140, 141, 160, 232, 233, 237
- Brengola, Giuliana, 152
- Brengola, Riccardo, 109, 152
- Brero, Cesare, 159
- Brigham, Sylvia, 84, 267
- Brighindi, Mario, 189n, 190
- Bromova, Elena, 202n
- Brown, Earle, 84, 112, 117
- Buccarella, Claudio, 89, 117, 120, 206
- Buccarella, Lucio, 206
- Bucchi, Valentino, 28n
- Buchanan Seeger, Helen, 157
- Buonarroti, Michelangelo, 263
- Buoso, Ennio, 163
- Burrini, Domenico, 88
- Busser, Henry Paul, 139
- Bussotti, Sylvano, 47, 48, 52, 58, 60, 69, 70, 106, 107, 115, 117, 145, 233, 235, 239, 243n, 263, 272, 281
- Buttitta, Pietro A., 56n, 232
- Byron, George Gordon lord, 176
- Cafaro, Sergio, 119, 150, 156, 203, 215, 283

- Cage, John, 52-54, 66, 77, 84, 93, 115, 231, 240, 254, 263, 281, 343
- Caglini, Alberto, 75
- Cahn, Marie Thèrese, 95, 118
- Čajkovskij, Pëtr Il'ič, 30, 195, 196, 200, 200n, 203, 205, 206, 208n, 217, 224, 226
- Calenda, Giuseppe, 189n
- Calindri, Ernesto, 40
- Cambria, Adele, 141n, 232
- Canino, Bruno, 36, 82, 84, 262, 264
- Cannioto, Gianni, 264
- Carapezza, Paolo Emilio, 47, 47n, 52, 54, 54n, 60, 63n, 68n, 70, 70n, 164n, 232, 234, 239, 243n, 244n, 245n, 246, 246n, 261, 261n, 267, 268, 272, 274
- Cardew, Cornelius, 58, 84, 119, 181n, 232, 263, 343
- Cardin-Fontana, Marisa, 43n, 250
- Carducci, Giosuè, 224
- Carmignola, Giuliano, 200n
- Carpitella, Diego, 36, 36n, 82n, 232
- Carra, Manuel, 165
- Casarano, Guido, 84
- Casella, Alfredo, 43n, 93n, 94, 117, 246, 273, 279
- Casellato, Luigi, 265
- Caskel, Christoph, 51, 118, 119
- Cassola, Carla, 264
- Castagnino, Paolo, 178
- Castaldi, Paolo, 115
- Castiglioni, Niccolò, 69, 70, 97, 98, 106, 117, 123-126, 128-130, 162, 235-239, 263, 281, 324
- Catalani, Paola, 264
- Catania, Emanuele, 117, 120
- Catania, Francesco, 84
- Cavani, Liliana, 170-172, 338, 339
- Čechov, Anton Pavlovič, 35, 36
- Ceccarelli, Sergio, 301
- Ceccarossi, Domenico, 142, 144
- Celibidache, Sergiu, 270
- Celli, Giorgio, 59
- Cesarani, Janis Sue, 88
- Cesari, Mario, 189n
- Chailly, Luciano, 154
- Checchi, Andrea, 40
- Cherubini, Luigi, 144
- Chiari, Giuseppe, 60, 66
- Chiarini, Paolo, 40
- Chopin, Fryderyk, 168, 169, 287
- Ciammarughi, Alberto, 119
- Ciavardini, Tarcisio, 207
- Cicero, Salvatore, 53, 53n, 238, 262
- Cicerone, Marco Tullio, 23
- Cipriani, Ivano, 131
- Clementi, Aldo, 48, 55, 57-59, 62, 70, 75, 77, 78, 82, 84, 85, 96n, 97, 98, 101, 101n, 102, 102n, 115n, 117, 141, 145, 146, 154, 155, 167, 173-175, 178, 233, 237, 263, 272, 273, 281, 282, 344
- Cloire, Leon, 38
- Cocteau, Jean, 156
- Colacicchi, Luigi, 33, 34, 34n, 87, 108, 119, 130, 232
- Colombo, Emilio, 219
- Colonnello, Attilio, 160
- Compagnoni, Angelo, 189n, 192
- Company, Alvaro, 106, 120
- Comuzio, Ermanno, 172n, 232
- Confalonieri, Giulio, 140n, 144n, 233
- Conrad, Richard, 85, 125
- Constantinescu, Mihai, 169
- Conta, Jonif, 202
- Conte, Ciro, 214
- Contilli, Gino, 263

- Corneti, Detalmo, 120  
 Corrubolo, Fausto, 265  
 Costa, Nuccio, 149  
 Costantini, Marco, 89, 117, 120  
 Costin, Theodor, 201  
 Cottafavi, Vittorio, 170, 340  
 Courir, Duilio, 98, 98n, 180, 233  
 Crescenzi, Gianluigi, 265  
 Crespi, Alberto, 37, 37n, 38n, 233  
 Crivelli, Filippo, 94  
 Croci, Cesare, 208  
 Crudeli, Marcella, 152  
 Cucciola, Riccardo, 40  
 Cunningham, Merce, 94  
 Curran, Alvin, 66, 291
- Dal Fabbro, Beniamino, 143n, 233  
 Dall'Abaco, Evaristo Felice, 139  
 Dallamano, Piero, 64n, 65n, 104n, 116n, 125n, 129n, 131n, 141n, 148n, 180n, 191n, 195n, 233  
 Dallapiccola, Luigi, 28n, 151, 172  
 Damiani, Paolo, 286  
 D'Amico, Fedele, 55n, 93, 133, 140, 231, 233  
 D'Angelo, Alfredo, 207  
 D'Angelo, Carlo, 178  
 D'Antò, Antonio, 7-9, 207, 278  
 Danzuso, Domenico, 52n, 233  
 Daroda, Diego, 189  
 Davies, Peter Maxwell, 248  
 De Berardinis, Leo, 59  
 De Bernardis, Luigi, 31n, 234  
 De Blasio, Antonio, 73n, 74  
 De Incontrera, Carlo, 68n  
 De Julis, Gabriele, 208  
 De Martino, Ernesto, 39  
 Del Monaco, Mario, 160  
 De Marco, Marco, 201
- De Marchis, Candida Rosa, 21, 28, 302  
 Denissov, V. Edison, 85  
 De Paulis, Antonio, 264, 266  
 De Robertis, Mariolina, 84, 89, 117, 120, 121, 264  
 De Romanis, Luigi, 203, 207  
 De' Rossi, Gianfilippo, 61n, 234  
 De Santis, Giuseppe, 23  
 De Santis, Luigi, 207  
 De Sica, Vittorio, 40  
 Deslogères, Françoise, 117  
 D'Esposito, Raffaella, 206, 297  
 Deutsch, Max, 58  
 Diacono, Mario, 60, 243n  
 Diaghilev, Sergej Pavlovič, 160  
 Di Gianni, Luigi, 38, 39, 40n, 234, 237  
 Di Sora, Viviano, 189  
 Donatoni, Franco, 50, 52, 61-64, 70, 94, 96n, 106, 118, 151, 236, 238, 239, 256, 263, 272, 273, 281  
 Dongellini Selmi, Maria, 86, 87, 89, 121  
 Dordi, Patrizia, 203  
 Dorfler, Gillo, 55n, 59  
 Dorizzotti, Mario, 84-87, 119, 207, 221, 264  
 Drăgoi, Sabin V., 169  
 Dukas, Paul, 198  
 Dvořák, Antonín, 193, 204, 208n, 279
- Eaton, John, 89  
 Eco, Umberto, 59, 96  
 Elhace, Robert, 119  
 Eluard, Paul, 118  
 Enescu, George, 169  
 Evangelisti, Franco, 26, 26n, 27, 47, 49n, 50, 50n, 51, 55, 57, 59, 64n, 69, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 79n, 80, 81, 82n, 85, 96, 96n, 112, 113, 114, 114n, 116, 118, 165, 184, 184n, 232-236,

- 240, 245, 246, 248n, 252-254, 256, 263, 267, 272-274, 281, 282, 343  
 Evangelisti, Nestore, 192n  
 Ezaki, Kenjiro, 62, 85
- Fabbriciani, Roberto, 84  
 Fabriani, Francesca Romana, 264  
 Facci, Alberto, 7, 22n, 184n, 189n, 190, 194, 204, 218n, 275, 276  
 Facci, Cesare, 190  
 Facci, Dario, 189n, 234  
 Facci, Serena, 22n, 184n, 189n, 275, 276  
 Faja, Angelo, 66, 262-264  
 Fanfani, Amintore, 177, 178n  
 Fariñas, Carlos, 85  
 Farinon, Gabriella, 149, 150  
 Fauré, Gabriel, 203  
 Favaretto, Giorgio, 107n  
 Favaretto Fisca, Giovanni, 103  
 Federico, Maurizio, 22n, 23n, 234  
 Feldman, Morton, 85  
 Fellegara, Vittorio, 50, 94n, 102n, 103, 118  
 Ferranti, Franco, 87, 206, 270  
 Ferrara, Diana, 200, 201  
 Ferraresi, Cesare, 139, 139n, 140  
 Ferrari, Luc, 160  
 Feussner, Alfred, 57, 68n, 264  
 Finnissj, Michael, 77, 85  
 Fioretti Idigoras, Enrique, 154, 158, 264  
 Florida, Emanuele, 185  
 Foà, Arnoldo, 147, 178  
 Fontana, Giovanni, 277, 278  
 Foppiani, Gustavo, 123  
 Fracci, Carla, 140-142, 158-160, 239, 241  
 Franck, César, 175, 226  
 Frascati, Tommaso, 108, 119, 261n, 264  
 Frazer, James George, 19, 20, 20n, 234
- Frazzi, Vito, 28, 28n, 30, 231  
 Freschini, Ennio, 189  
 Fusco, Alberto, 83, 88, 117, 120
- Gabrieli, Andrea, 150, 282  
 Gaburro, Pietro, 84, 88, 89, 217  
 Gaifa, Carlo, 163  
 Gandini, Giacomo, 117, 120, 121  
 Gangi, Mario, 36, 85, 86  
 Garbarino, Giuseppe, 155  
 Garibaldi, Giuseppe, 20  
 Gaslini, Giorgio, 280  
 Gastoni, Lisa, 178  
 Gatto, Roberto, 286  
 Gazzelloni, Severino, 36, 50, 51, 69, 100, 106, 111, 173, 178, 196, 213, 214, 214n, 215, 266, 283, 327  
 Gédalge, André, 289  
 Gelmetti, Vittorio, 59, 60, 66, 68n  
 Gentile, Ettore, 286  
 Geraci, Toni, 49n, 234, 235  
 Germani, Fernando, 25, 25n, 26, 26n, 27, 27n, 28, 175, 304, 305  
 Gershwin, George, 32, 33, 33n, 94, 195, 200, 205  
 Ghedini, Giorgio Federico, 150  
 Ghičková, Ghinka, 168  
 Ghione, Ileana, 170  
 Giacobini, Franco, 40  
 Gianni, Stefania, 67n, 235  
 Gielen, Michael, 96n  
 Giglio, Giuseppe, 263  
 Giovenale, Decimo Giunio, 23  
 Giraud, Albert, 166  
 Gismondi, Federico, 185  
 Giuliani, Alfredo, 55n, 59, 60  
 Giuliani, Luciano, 206  
 Giuranna, Paolo, 155  
 Globokar, Vinko, 115

- Gluck, Christoph Willibald, 172  
 Gobbi, Tito, 160  
 Gomez, Italo, 84  
 Górecki, Henryk Mikołaj, 52, 70n, 264  
 Gorini, Gino, 156, 236  
 Gozzi, Luigi, 55n  
 Grande, Gustavo, 189n, 190  
 Grano, Romolo, 261, 261n  
 Grassi, Paolo, 199  
 Graverini, Giancarlo, 117, 120, 121  
 Graziosi, Arnaldo, 205, 217  
 Grisi, Carlotta, 159  
 Grimau Garcia, Julián, 177, 177n, 178  
 Grossi, Orazio, 89  
 Guaccero, Domenico, 35, 36, 36n, 39, 48, 49, 61, 67, 68, 70, 72, 73-75, 76n, 78, 85, 133, 213n, 220, 234, 235, 237, 241, 243n, 244, 248, 248n, 251, 254, 257-261, 264, 267, 272, 273, 274, 284, 288, 291  
 Guarini, Enrica, 207  
 Guarnieri, Adriano, 85  
 Guggino, Elsa, 66  
 Guglielmi, Angelo, 55n, 59  
 Guglielmi, Ofelia, 264  
 Gui, Vittorio, 29n  
 Gulin, Angeles Blancas, 161  
 Handt, Herbert, 265  
 Hartleben, Otto Erich, 166  
 Haubenstein-Ramati, Roman, 86, 155  
 Haydn, Franz Joseph, 163, 202, 217  
 Heineman, John, 66, 80, 86, 89  
 Hellermann, William, 86  
 Henius, Carla, 117, 119, 166  
 Henze, Hans Werner, 30n  
 Hindemith, Paul, 31, 41, 155, 176, 176n, 246, 293  
 Hirayama, Michiko, 85, 120, 264, 265, 318  
 Hitler, Adolf, 264  
 Hölderlin, Friedrich, 119  
 Huxley, Aldous, 264  
 Iacoucci, Gerardo, 206n, 208, 208n, 220n, 221n, 279, 280, 286  
 Iadanza, Antonio, 189  
 Iglesias, Antonio, 167n, 235  
 Incagnoli, Bruno, 84, 87, 88, 206  
 Interdonato, Santi, 204  
 Iorio, Argenzio, 213  
 Iorio, Pietro, 224  
 Ivanova, Dora, 169  
 Ives, Charles, 142, 143, 155, 247, 344  
 Jacob, Lewis, 191, 191n, 235  
 Jacobelli, Riccardo, 21  
 Jadecola, Costantino, 22n, 23n, 234  
 Jedlička, Dalibor, 169  
 Jonesco, Eugène, 55  
 Kachel, Jaroslav, 167  
 Kagel, Mauricio, 55n, 57, 68, 92, 92n, 93, 94, 96n, 115, 118, 264, 281  
 Karajan, Herbert von, 100, 102n  
 Kareninova, Zdena, 203  
 Karetnikov, Nicolaj N., 86  
 Kayn, Roland, 57, 59, 70, 77, 86, 94n, 95, 118, 145, 146, 155, 166, 238, 264, 272  
 Kempen, Paul van, 29, 29n  
 Kempff, Wilhelm, 29n  
 Kenofsky Paris, Roberto, 15, 111  
 Khačaturjan, Karen, 86  
 King, Martin Luther, 280  
 Koechlin, Charles, 289

- Koenig, Gottfried Michael, 234, 264, 267  
 Kontarsky, Alfons, 106  
 Kotik, Petr, 265  
 Kotóński, Włodzimierz, 70  
 Kraber, Karl, 84, 88  
 Krejčík, Vladimír, 203  
 Krenek, Ernst, 145, 145n, 146, 231  
 Kružiková, Helena, 167  
 Kurtág, György, 78  
 Kyzlink, Jan, 203  
 Laberer, Helmut, 264  
 Lachenmann, Helmuth, 94n, 118  
 Lacy, Steve, 66  
 La Licata, Giuseppe, 204  
 Lanza Tomasi, Gioacchino, 58, 58n, 64n, 66, 68n, 134, 134n, 235  
 Lanzillotta, Luigi, 85, 117, 120, 121  
 Laszlo, Magda, 103, 118  
 Latini, Cristina, 159, 200  
 Lavagnino, Angelo Francesco, 20n  
 Lazzari, Gianni, 206  
 Lecian, Jiri, 201  
 Lecoq, Jacques, 140, 141  
 Lenot, Jacques, 86  
 Lensky, Margareth, 108, 119, 149  
 Lenzi, Tony, 32, 33, 33n, 94  
 Leloir, Edmond, 155  
 Lenya, Lotte (Karoline Blamauer), 141  
 Leone, Giovanni, 219  
 Leonetti, Francesco, 55n  
 Leopardi, Giacomo, 207, 224  
 Levi, Carlo, 39  
 Levy, Geraldo, 84, 86  
 Leydi, Roberto, 66  
 Liberati, Pietro, 207  
 Ligabue, Ilva, 160  
 Ligeti, György, 49n, 56, 57, 59, 78, 86, 145, 146, 155, 265, 344  
 Linhartová, Vlasta, 167  
 Lisi, Emanuele, 192, 215  
 Liszt, Franz, 140, 145  
 Loach, Kenneth (Ken), 38n  
 Logue, Joan, 87, 89  
 Lombardi, Germano, 56  
 Lombardi, Luca, 25n, 93n, 235  
 Loomis, James, 33  
 Loreti, Adolfo, 185, 190  
 Loy, Nanni, 131  
 Lucignani, Luciano, 40, 41  
 Luna, Vittorio, 264  
 Lutyens, Agnes Elisabeth, 94, 118  
 Lysy, Alberto, 51, 233  
 Maccarone, Maria, 28, 28n, 303  
 Macchi, Egisto, 39, 41, 45, 45n, 50, 51, 55, 55n, 60, 61, 70, 72-75, 75n, 78, 79n, 80, 86, 110, 131, 142-144, 164, 164n, 165, 184n, 231, 234, 237, 243n, 244, 245, 248n, 249, 250, 253, 253n, 254, 256n, 265, 267, 272  
 Macchi, Lamberto, 265  
 Maderna, Bruno, 47, 49n, 52, 71, 78, 100, 106, 162, 162n, 163n, 165, 178, 257, 281, 282, 291  
 Maestri, Teobaldo (Baldo), 86, 205, 220, 293  
 Magendanz, Donna, 88  
 Maggio Ormezowski, Franco, 168  
 Magnetti, Ermelinda, 88  
 Mahler, Gustav, 153, 153n, 154, 167, 168, 172, 200, 202, 202n, 203, 206, 231, 282  
 Maione, Daniele, 190  
 Malaparte, Curzio (Kurt Suckert), 172  
 Malfatti, Francesco Maria, 218, 219



- Malfatti, Marina, 40, 40n  
 Malipiero, Gian Francesco, 30n, 100, 109, 11, 139, 140, 233, 241  
 Malipiero, Riccardo, 173n  
 Mampieri, Giovanni, 89, 117, 120, 121  
 Mantovani, Sandra, 66  
 Manzoni, Giacomo, 93, 93n, 94n, 98, 98n, 101, 101n, 102n, 106, 106n, 109, 109n, 119, 235, 241  
 Manzù, Giacomo, 160  
 Mao Tse-Tung (Mao Dzedong), 264  
 Marafini, Giuseppe, 215  
 Marchetti, Antonio, 117, 120  
 Marchetti, Mario, 189n  
 Marchi, Antonio, 85  
 Marconcini, Fabio, 85, 117, 120  
 Marcotulli, Rita, 286  
 Marinelli, Carlo, 133, 133n  
 Mariozzi, Vincenzo, 217, 270  
 Markowski, Andrzej, 48n, 96n, 100, 164, 252, 272  
 Marschner, Wolfgang, 265  
 Martin, Frank, 41, 43  
 Martinez Paris, Clementina, 15, 75, 75n, 164n, 204, 249, 301  
 Martinez Paris, Francesca, 15, 75, 169n, 301  
 Martini, Antonio, 189  
 Martino, Adriana, 33, 163  
 Marx, Karl, 264  
 Marzocchi, Marco, 204  
 Mascagni, Pietro, 223, 224, 241  
 Maselli, Gianfranco, 27, 27n, 102n, 118, 132  
 Masullo, Aldo, 248, 248n  
 Matsushita, Shinichi, 52, 94n, 118, 150, 265  
 Mattoni, Guglielmo, 200  
 Maxfield, Richard, 60  
 Mazzetti, Lorenza, 37, 37n, 38  
 Mazziniani, Emilio, 86, 88  
 Melchiorre, Alessandro, 232  
 Melchiorre, Ennio, 124, 160n, 189n, 194n, 198n, 215n, 236  
 Mele, Cesare, 83, 117, 120  
 Mellnäs, Arne, 86  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 152, 195, 197, 206n, 270  
 Menichini, Angelo, 189n  
 Merighi, Giorgio, 195  
 Messiaen, Olivier, 102n, 103, 119  
 Messinis, Mario, 68n, 98, 98n, 100n, 109, 109n, 111, 111n, 112, 113n, 116, 162, 178, 236, 281, 282  
 Metzger, Heinz-Klaus, 49, 49n, 55n, 58n, 145, 248  
 Miceli, Sergio, 217n, 236  
 Michael, George, 38  
 Micou, Vasile, 203  
 Mila, Massimo, 113, 113n, 114, 126, 126n, 156, 156n, 178, 236  
 Miloss, Aurelio, 160  
 Minnocci, Giacinto, 192  
 Mirigliano, Rosario, 87  
 Miroglio, Francis, 77, 87  
 Molinari, Bernardino, 196  
 Montale, Eugenio, 110, 110n, 236  
 Montecchi, Giordano, 62n, 236  
 Moravia, Alberto (Alberto Picherle), 56  
 Mori, Angelo, 161  
 Moriconi, Valeria, 40, 40n  
 Morricone, Ennio, 35n, 78, 80, 217, 217n, 236, 283, 284, 288, 289  
 Mortari, Virgilio, 144, 198  
 Mosca, Umberto, 232  
 Mosek, Vaclav, 203  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 31, 34, 41, 100, 103, 110, 169, 172, 200, 202,

- 203, 206, 206n, 208n, 217, 223, 226, 270, 282  
 Mulachié, Gabriella, 264  
 Munteanu, Petre, 163  
 Munzi, Marcello, 125  
 Napoli, Jacopo, 206, 218, 218n, 296  
 Natoli, Nino, 60  
 Negri, Gino, 123  
 Neculce-Carțiș, Elisabeta, 169  
 Neumeier, Adolf, 84-87, 89  
 Neri, Antonello, 87  
 Neroni, Luigi, 270  
 Nicolai, Bruno, 217, 283  
 Nicosia, Leonardo, 89, 117, 120, 121, 264  
 Nietzsche, Friedrich, 171  
 Nijinska, Bronislava, 160  
 Nijinskij, Vaslav, 160  
 Nilsson, Bo, 265  
 Nonnis, Franco, 45n, 75, 237, 243n, 252, 264, 267, 274  
 Nono, Luigi, 47, 50, 52, 54, 58, 66, 71, 75, 77, 78, 79, 87, 100, 111, 115, 151, 162, 165, 178, 240, 241, 243n, 247, 248, 265, 281  
 Notarcola, Francesco, 190  
 Nottoli, Giorgio, 220  
 Novalis (Friedrich von Hardenberg), 264  
 Oliver, Irene, 265  
 Oliveri, Dario, 45n, 237, 243n, 267  
 Otte, Hans, 87, 265  
 Ovidia, Moni, 66  
 Pablo, Luis de, 50, 87, 168, 265  
 Paccagnini, Angelo, 96n, 97, 111, 119  
 Pagano, Roberto, 54, 57n, 61n, 237, 246, 250, 273  
 Pagliarini, Elio, 56  
 Paisiello, Giovanni, 163  
 Pallone, Alfredo, 189n  
 Palma, Mario, 185  
 Palmer, Renzo, 170  
 Pandolfi, Vito, 55n  
 Panicia Pietrobono, Angela, 189n  
 Pannain, Guido, 107n, 125n, 178, 237  
 Panni, Adriana, 147  
 Panni, Marcello, 106, 115, 119, 177, 239  
 Paone, Remigio, 142  
 Pardelli, Francesco, 117, 120  
 Parente, Alfredo, 110, 110n, 237  
 Paris, Amleto, 21n 189n, 220  
 Paris, Claudio, 274  
 Paris, Elide, 21n  
 Paris, Franco, 21n  
 Paris, Luciana, 21n, 220  
 Paris, Maria, 21n, 22n, 25n  
 Paris, Mauro, 14, 21n, 22n, 25n, 26n, 27n, 28, 28n, 171n, 301  
 Paris, Nazareno, 21, 22, 28, 28n  
 Paris, Tonino, 21n  
 Pärt, Arvo, 101  
 Pascarella, Cesare, 23  
 Pascoli, Giovanni, 264  
 Pasolini, Pier Paolo, 52  
 Pastorio, Anteo, 117, 120, 121  
 Pavia Guest, Irene, 265  
 Pavlova, Jitka, 203  
 Pearson, William, 68n, 117, 119, 263  
 Pecchia, Luigi, 228n  
 Pedullà, Walter, 224  
 Penderecki, Krzysztof, 70, 243n, 265  
 Pennisi, Francesco, 70, 144, 166, 237, 250, 250n, 267, 272

- Perilli, Achille, 55n, 141, 146, 146n, 185, 237  
 Perriera, Giovanni, 64n  
 Persichilli, Angelo, 89  
 Pesci, Paolo Alessio, 218n  
 Pestalozza, Carlo, 162, 178, 231  
 Pestalozza, Luigi, 66, 103n, 178, 180, 237  
 Petracchi, Franco, 84, 205  
 Petrassi, Goffredo, 8, 25, 25n, 28, 34-36, 36n, 41, 43n, 49-51, 70, 71, 72, 72n, 80, 87, 93n, 119, 133, 133n, 139, 149, 151, 160, 172, 181n, 185, 196, 203, 207, 222, 232, 234, 235, 237, 238, 240, 246, 250, 252, 256, 257, 266, 273, 283, 291, 319, 336  
 Petrera, Diego, 87, 119, 120  
 Petrera, Samuele, 84, 87, 88, 117, 119, 120  
 Pianta, Bruno, 66  
 Piccinelli, Nino, 142n, 237  
 Pieraccini, Giovanni, 101  
 Pietrobono, Tullio, 191  
 Pignotti, Lamberto, 59  
 Piovene, Guido, 31, 32n, 237  
 Pirfano, Pedro, 201  
 Pironti, Alberto, 34, 34n, 74, 76, 76n, 95n, 237  
 Pizzuti, Luigi, 95n, 238  
 Plantamura, Carol, 89, 120, 264  
 Poccia, Domenico, 207  
 Poce, Antonio, 284  
 Poggioni, Emilio, 84  
 Poli, Liliana, 103, 118, 120, 263, 265  
 Pollini, Maurizio, 199n  
 Ponente, Nello, 50, 50n  
 Porena, Boris, 124, 152, 153  
 Porta, Enzo, 84  
 Poulenc, Francis, 156, 160  
 Pousseur, Henri, 58n, 60, 71, 266  
 Prencipe, Giuseppe, 163  
 Previtali, Fernando, 29, 29n, 195, 196, 198  
 Procaccini, Teresa, 287  
 Proclmer, Anna, 147  
 Proczynski, Valentin, 168  
 Proietti, Gigi (Luigi), 288  
 Proietti, Ugo, 131  
 Prokof'ev, Sergej Sergeevič, 111, 146, 147, 149, 150, 150n, 152, 153, 197, 226, 279, 317  
 Puccini, Giacomo, 224, 227  
 Pugliese, Filippo, 41  
 Pugliese, Nicola, 89  
 Purificato, Domenico, 23, 185  
 Quadreny Mestress, José M., 87  
 Quartucci, Carlo, 59  
 Quattrocchi, Arrigo, 124n, 133n, 235, 238  
 Quintanar, Heitor, 88  
 Rachmaninov, Sergej Vasil'evič, 226  
 Ragghianti, Carlo Ludovico, 170, 170n  
 Rainò, Giuditta, 159  
 Rampling, Charlotte, 171, 172  
 Ranalli, Silvia, 224  
 Ravaglia, Emilia, 123  
 Ravel, Maurice, 109, 139, 159, 168, 169, 195, 200, 203, 204, 206, 223-225, 279, 297  
 Ravenna, Giorgio, 206, 330  
 Raxach, Enrique, 226  
 Rayez, Marcel, 264  
 Rea, Danilo, 286  
 Rea, Fernando, 185  
 Reale, Oronzo, 219  
 Reali, Dino, 190

- Reali, Stefano, 228n, 285, 290  
 Refice, Licinio, 215, 216n  
 Reger, Max, 25n, 175  
 Reichardt, Jasia, 60  
 Reisz, Karel, 38  
 Renna, Enrico, 88  
 Renna, Luciano, 192n, 193n, 194n, 238  
 Renosto, Paolo, 88, 264  
 Respighi, Ottorino, 195  
 Restagno, Enzo, 25n, 236, 238  
 Restuccia, Vincenzo, 117  
 Reynolds, Roger, 75, 76, 88  
 Riccardi, Giancarlo, 189  
 Ricciotti, Domenico, 20n, 238  
 Ricciotti, Nicola, 20n, 238  
 Richter, Sviatoslav, 111  
 Ridgeley, Andrew, 38  
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič, 203, 204  
 Rinaldi, Mario, 125n, 238  
 Risi, Dino, 147  
 Rodriguez Cardenas, Silvio, 169  
 Rognoni, Luigi, 45, 45n, 47, 145, 178, 239, 244n, 245, 245n, 246, 246n, 247, 247n, 248-250, 267, 268  
 Roidi, Matteo, 203, 206, 330  
 Romagnoli, Antonio, 21, 21n  
 Romani, Sergio, 206  
 Rondi, Brunello, 173n, 238  
 Rossano, Salvatore, 20n, 239  
 Rossellini, Roberto, 40  
 Rossi, Federico, 86  
 Rossini, Gioachino, 159, 195, 217  
 Rousseau, Jean Jacques, 33, 34, 232, 237  
 Rota, Nino, 70  
 Rubiu, Vittorio, 60  
 Rufer, Joseph, 146  
 Ruiz Coca, Fernando, 165n, 238  
 Rzewski, Frederic, 59, 66, 75, 88, 263, 266  
 Salce, Luciano, 147  
 Saldari, Luciano, 224  
 Salieri, Antonio, 139  
 Salvatore, Antonio, 206n  
 Sanguineti, Edoardo, 55n, 56, 59, 66  
 Santi, Piero, 98, 98n, 103n, 106, 106n, 107n, 178, 239  
 Sassano, Aurelio, 190  
 Sats, Natalia, 147  
 Sbarbada, Paolo, 23n, 234  
 Scaldaferrì, Nicola, 71n, 239  
 Scaparro, Maurizio, 123, 124, 124n, 126-128, 128n, 129, 130, 131n, 132  
 Scarpini, Pietro, 100  
 Scelsi, Giacinto, 115  
 Scelza, Italo, 185  
 Schaeffer, Bohuslav, 70  
 Schaeffer, Pierre, 99  
 Schat, Peter, 266  
 Scherchen, Hermann, 30, 30n, 100  
 Schietroma, Dante, 190-192, 218  
 Schnebel, Dieter, 54, 58n  
 Schnittke, Alfred, 79, 88  
 Schnitzler, Arthur, 40, 41n, 239  
 Schönbach, Dieter, 266  
 Schönberg, Arnold, 30n, 35, 49, 100, 145, 152-154, 162, 165-167, 169, 173-176, 188n, 193, 246, 253, 279  
 Schubert, Franz, 131, 149, 195, 196, 200, 202, 208n, 226, 240  
 Schumann, Robert, 223, 226  
 Schütz, Heinrich, 150  
 Schwertsik, Kurt, 77, 88  
 Sciarrino, Salvatore, 52, 70, 115, 173n, 174, 266, 272  
 Scogna, Flavio Emilio, 208

- Scotese, Giuseppe, 175, 176  
 Searle, Humphrey, 94, 119  
 Sentuti, Dandolo, 206, 264  
 Seraschi, Domenico, 189, 206  
 Serebrier, José, 88  
 Sergio, Alfredo, 20n, 239  
 Settembri, Filippo, 117, 120, 121  
 Shinohara, Makoto, 166  
 Sifonia, Firminio, 133, 135  
 Signorini, Emiliano, 20n, 239  
 Silbermann, Alfredo, 123  
 Silbermann, Mirko, 123  
 Siliotto, Carlo, 221n, 228n, 291, 295  
 Simoncini, Salvatore, 264  
 Sinopoli, Giuseppe, 79, 88  
 Skrjabin, Aleksander, 100  
 Smith, William O., 84, 86, 89  
 Sollima, Eliodoro, 43n, 246, 247, 250  
 Sollima, Giovanni, 43n  
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič, 100, 155, 168  
 Spaak, Catherine, 147, 148, 148n, 149, 232, 233, 241, 317  
 Spatola, Adriano, 59  
 Spaziani, Dante, 192, 214, 215, 218n  
 Squarzina, Luigi, 140, 141  
 Stadler, Irmgard, 108, 119  
 Stanzani, Enzo, 288  
 Stefanato, Angelo, 205  
 Stella, Pietro, 85  
 Stockhausen, Karlheinz, 49n, 51, 70, 78, 88, 92n, 93, 94, 96, 96n, 97n, 108, 119, 150-152, 152n, 173, 174, 181, 232, 233, 241, 243n, 255n, 266, 281  
 Strauss, Richard, 100, 156, 167, 169, 195, 206, 208n, 293, 295  
 Stravinskij, Igor Fëdorovič, 8, 43, 43n, 64n, 88, 94n, 108, 110, 114, 115, 119, 139-141, 150, 151, 155-158, 158n, 168, 173, 173n, 174-176, 176n, 202, 203, 205, 207, 207n, 222, 225, 226, 232, 238, 246, 271, 273, 317  
 Striano, Antonio, 85, 87, 88, 119, 121  
 Strudthoff, Claudio, 163  
 Stuckenschmidt, Hans, 146  
 Subotnick, Morton, 97, 98, 120  
 Šubrtová, Milada, 167  
 Szalman, Lorent, 202  
 Taddei, Claudio, 86, 87  
 Tagliani, Renato, 149  
 Talarico, Vincenzo, 40n, 239  
 Tani, Gino, 159n, 239  
 Tannenbaum, Mya, 174n, 176n, 239  
 Targioni-Tozzetti, Giovanni, 19, 19n, 20, 20n, 239  
 Tarnaku, Tonin, 14, 45n, 48n, 69n, 128n, 164n, 243, 268  
 Tarragó, Renata, 165  
 Taverna, Giampiero, 66, 166  
 Tedeschi, Rubens, 67n, 112, 112n, 239  
 Teitelbaum, Richard, 66  
 Terabust, Elisabetta, 159, 200  
 Testa, Gaetano, 54  
 Testi, Flavio, 142, 143, 162  
 Theodorakis, Mikis, 178, 179  
 Thomas, Dylan, 173  
 Ticchioni, Massimiliano, 85, 88  
 Tilbury, John, 115  
 Titone, Antonino (Nino), 14, 45, 45n, 47, 47n, 48n, 49, 50, 54, 57n, 60, 69n, 70, 73, 128n, 164n, 234, 237, 239, 243, 244, 244n, 245n, 246, 256n, 248n, 250n, 251, 253n, 254, 256, 256n, 257, 257n, 261, 261n, 265-268, 272, 273  
 Titta, Giulia, 159  
 Tofano, Gilberto, 33, 34

- Tofano, Sergio, 33, 147  
 Togni, Camillo, 69, 75, 89, 92, 92n, 112, 120, 266, 282  
 Tommaso d'Aquino, santo, 23  
 Torrebruno, Leonida, 51, 85, 86, 88, 89, 117, 119, 120, 266  
 Tortora, Daniela, 25n, 26n, 35n, 36n, 45n, 69n, 72, 72n, 73n, 74n, 75n, 79n, 81n, 82n, 83n, 184n, 237, 240, 253n, 267, 268  
 Tortora, Enzo, 149  
 Toscano, Rosolino, 213  
 Tozzi, Maria Teresa, 119  
 Traica, Oberdan, 207  
 Traverso, Franco, 84, 86, 217  
 Trimarchi, Domenico, 163  
 Trythall, Richard, 66, 88, 121  
 Tudor, David, 51, 59, 118, 119, 249  
 Tukhachevsky, Mikhail, 147  
 Turriziani, Angelo, 201  
 Turriziani, Massimo, 78n, 206n, 218n, 230n, 296, 298  
 Ugoletti, Paolo, 89  
 Uliveti, Umberto, 84  
 Urbinati, Graziella, 140  
 Urbini, Pierluigi, 195  
 Valdieri, Xenia, 40, 40n  
 Valente, Erasmo, 53n, 54n, 58n, 76n, 77n, 78n, 126n, 132n, 133n, 151n, 160n, 161n, 176n, 184n, 187n, 188n, 190n, 193n, 196n, 197n, 223n, 224n, 240  
 Valentini, Alberta, 163  
 Vador, Ivan, 80, 106, 109, 120, 239  
 Vannucchi, Luigi, 170  
 Varèse, Edgar, 89, 93, 93n, 94, 109, 109n, 110, 111, 111n, 112-115, 120, 148n, 149, 157, 236, 237, 241, 281, 282, 344  
 Varrasi, Giovanni, 189  
 Vasselli, Franco, 201  
 Verdi, Giuseppe, 99n, 160, 198, 204, 227  
 Veretti, Antonio, 97, 120  
 Verrelli, Gino, 296  
 Vespignani, Renzo, 240, 241  
 Vianello, Giorgio, 103, 119  
 Vicari, Francesca, 201  
 Vicari, Luciano, 206, 330, 333  
 Vicari, Marina, 201  
 Villon, François, 163  
 Viri, Antonio, 217  
 Viri, Giuseppe, 88  
 Visconti, Luchino, 40  
 Vitale, Riccardo, 161  
 Vivaldi, Cesare, 60  
 Vlad, Roman, 54, 55n, 106, 120, 130, 131, 144, 178, 239, 278, 299, 318  
 Wagner, Richard, 99, 99n, 152, 167, 169, 204, 208n, 270, 291, 293  
 Waldhans, Jiri, 193, 194  
 Walsh, Stephen, 157n, 241  
 Walter, Bruno, 168  
 Waterhouse, John C. G., 30n, 241  
 Weber, Carl Maria von, 30, 208n  
 Webern, Anton von, 43, 43n, 44, 45, 45n, 49, 78, 89, 100, 112-114, 120, 129-131, 139, 145, 148, 149, 151, 155-157, 164-166, 233, 240, 241, 246, 249, 273, 282  
 Weill, Kurt, 140-142, 149, 160, 232, 233, 237  
 Widmer, Ernst, 89  
 Wiszniewski, Zbigniew, 48, 89, 164, 267  
 Wolf, Hugo, 163, 163n

- Wolff, Christian, 89, 112, 121  
Wright, Marjorie, 83, 88
- Xenakis, Iannis, 60, 100
- Zaccagnini, Giuliana, 84  
Zaccaro, Gianfranco, 53n, 55n, 56n,  
57n, 75, 76n, 97, 97n, 98n, 108n,  
149n, 155n, 159n, 241  
Zafred, Mario, 161, 161n, 163, 163n,  
191  
Zampieri, Nereo, 85, 86  
Zanetti, Roberto, 180n, 241  
Zanettovich, Daniele, 89
- Zaniboni, Elena, 70  
Zanon, Sante, 103  
Zappolini, Walter, 159, 200  
Zavattini, Cesare, 37  
Zeani, Virginia (Virginia Zehan), 195  
Zecchi, Adone, 150, 151n  
Zecchi, Carlo, 217  
Zender, Hans, 82, 89  
Zeppieri, Luciano, 190  
Zerbetto, Amelia, 178  
Ziino, Ottavio, 247  
Zilio, Elena, 163  
Zuccheri, Marino, 71