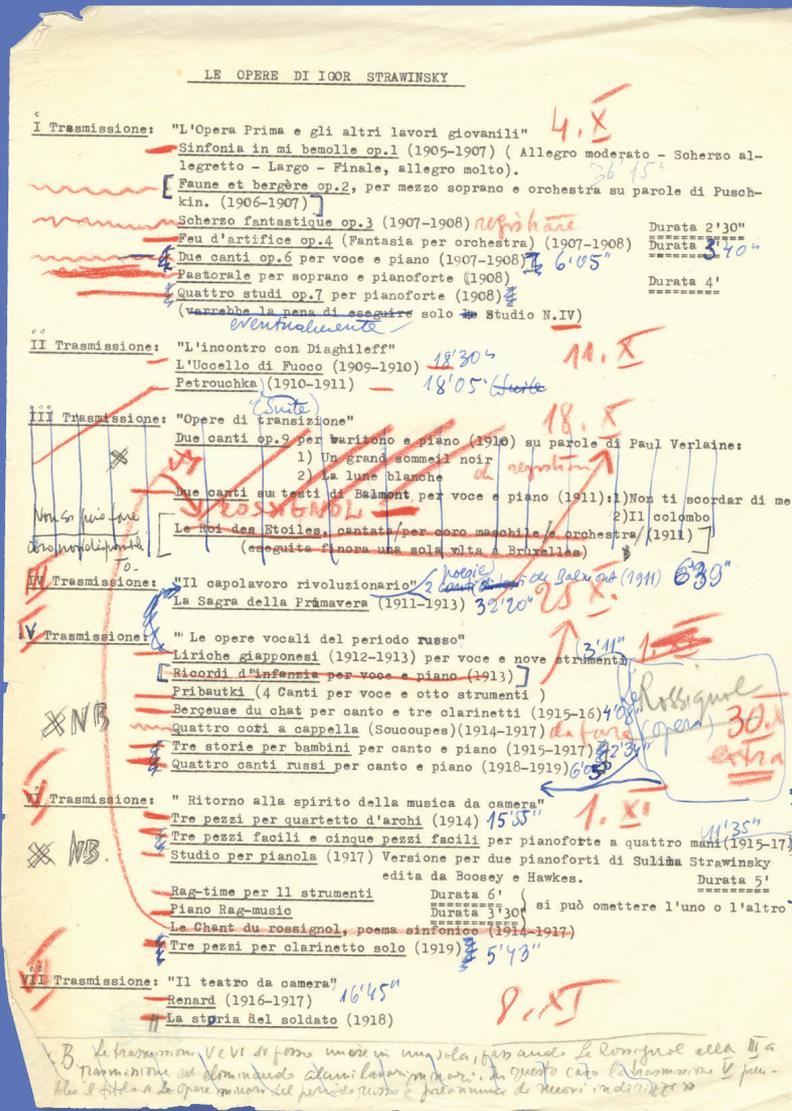


MUSICA COME ESPERIENZA TOTALE

Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad

A cura di
Angela Carone



© Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021

ISBN 978-88-96445-24-2

Volume pubblicato con il contributo del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo nell'ambito delle attività del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Roman Vlad (2019)

In copertina: appunti di Roman Vlad per il ciclo radiofonico *Le opere di Igor Strawinsky* (1955-56). Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

MUSICA COME ESPERIENZA TOTALE
RIFLESSIONI E TESTIMONIANZE SU
ROMAN VLAD

A cura di
Angela Carone



INDICE

Introduzione di Angela Carone	VII
RIFLESSIONI	
Francesco Fontanelli , <i>Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)</i>	3
Gianfranco Vinay , <i>Rilettura dell'Architettura di un capolavoro di Roman Vlad</i>	33
Patrizia Veroli , <i>Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia</i>	49
Alessandro Marchiori , <i>La «dodecaфонia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione</i>	75
Marco Cosci , <i>Roman Vlad e l'arte della mediazione: gli anni fiorentini (1964-72)</i>	95
Marta Maria Vitale , <i>L'identità musicale del Ravello Festival negli anni della direzione artistica di Roman Vlad</i>	119
TESTIMONIANZE	
Silvia Cappellini , <i>Roman Vlad in memoriam</i>	141
Carlo Grante , <i>Roman Vlad, pianista e compositore per il pianoforte</i>	145
Michele Emmer , <i>Infinito in una nota: Roman Vlad</i>	155
Giovanni Sinopoli , <i>Roman Vlad e il suono della memoria</i>	161
Fabrizio Pezzopane , <i>Roman Vlad e L'Aquila</i>	165
Riccardo Lopardi , <i>Un ricordo personale del Maestro Roman Vlad</i>	171

Alessandro Solbiati , <i>Piccolo omaggio a una grande figura</i>	173
Gabriele Bonolis , <i>Ricordo di Roman Vlad</i>	177
Enzo Restagno , <i>Alla memoria di Roman Vlad</i>	181

Roman Vlad e l'arte della mediazione: gli anni fiorentini (1964-72)*

Marco Cosci

Considerata la natura eclettica di Roman Vlad, può risultare alquanto complesso, a tratti scivoloso, inquadranne il raggio d'azione e studiarne gli esiti creativi, spesso influenzati dalle contingenze del contesto in cui si trovava a lavorare. Tale complessità è legata alla difficoltà di mettere in relazione fenomeni e periodi storici assai diversi, che di conseguenza richiedono competenze e metodologie di indagine non sempre compatibili tra loro. Non appena ci si avvicina alle esperienze fiorentine di Vlad, emergono all'istante i frutti di una personalità poliedrica e prolifica. Basti pensare al debutto pianistico all'interno della stagione cameristica del Maggio Musicale Fiorentino il 23 marzo 1945 al Teatro della Pergola,¹ o

* A causa delle restrizioni dovute all'emergenza sanitaria, non è stato possibile accedere al Fondo Roman Vlad conservato presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Imprescindibile si è rivelato l'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino (d'ora in poi ASMMF), con particolare riferimento ai verbali dei Consigli di Amministrazione e alla rassegna stampa delle manifestazioni. I miei ringraziamenti vanno a Manuel Rossi per averne agevolato la consultazione, in un momento così delicato per la ricerca d'archivio.

¹ Cfr. Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 316. Il programma eseguito prevedeva: la Fantasia in Do minore K 475 di Mozart, la Sonata op. 31 n. 2 di Beethoven, la Sonata di Stravinskij, la Marcia e lo Scherzo

all'esordio toscano in veste di compositore e interprete l'11 gennaio 1959 con le sue *Variazioni concertanti sopra una serie di dodici note dal "Don Giovanni" di Mozart* per pianoforte e orchestra (1955), ma anche agli interventi in qualità di critico musicale dalle colonne di «Telesera» in occasione dell'inaugurazione del Maggio 1960 con l'opera *Elisa* di Luigi Cherubini² e alle musiche per il celebre documentario *Per Firenze*, sull'alluvione del 1966, realizzato da Franco Zeffirelli.³

Per le attività appena richiamate, la musicologia offre ormai da tempo metodologie e strumenti di indagine in grado di approfondirne anche gli scambi reciproci in una prospettiva creativa integrata. Più complesso risulta invece studiare il ruolo istituzionale che lega Vlad alla città di Firenze, ovvero la carica di Direttore artistico della più importante istituzione lirico-sinfonica della città: l'Ente Autonomo Teatro Comunale, oggi Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Eppure, all'interno del "laboratorio creativo Vlad" sembrano emergere tracce di un discorso comune, di un'urgenza "espressiva" che anima un'inconfondibile attitudine interdisciplinare verso aspetti tanto diversi della vita musicale.

In questo contributo proverò quindi a tracciare alcune linee guida che orientano la sua direzione artistica del Teatro Comunale, con particolare riferimento a una delle sue manifestazioni di maggior rilievo: il Festival del Maggio Musicale Fiorentino. L'obiettivo non è quello di ricostruire la totalità delle esperienze di Vlad all'interno della realtà musicale di Firenze nel periodo 1964-72, ma piuttosto comprenderne la progettualità nel contesto delle politiche culturali in anni decisivi per il riassetto delle istituzioni liriche e sinfoniche italiane.

dai *Dieci pezzi* op. 12 di Prokof'ev, il *Poema* op. 32 n. 1 e lo *Studio* op. 12 n. 12 di Skrjabin e il Concerto per clavicembalo e archi BWV 1056 di Johann Sebastian Bach, sotto la direzione di Igor Markevitch. Due giorni dopo, peraltro, Vlad tornò sul palcoscenico della Pergola, sempre diretto da Markevitch, per interpretare il Concerto op. 26 n. 3 per pianoforte e orchestra di Prokof'ev.

² Sull'attività di critico e divulgatore, cfr. Angela Carone, *Dalla parola scritta alla parola detta: impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI, Neue Folge, 2016 (© 2019), pp. 91-117. Sulla divulgazione musicale della RAI, cfr. Anna Scalfaro, *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Nota, Udine, 2020.

³ In proposito mi permetto di rimandare al mio contributo *Una nuova ondata di suoni? All'ascolto dei documentari sull'alluvione di Firenze*, «Immagine. Note di storia del cinema», 21, 2020, pp. 61-74: 63-66.

Tra impegno e mediazioni

Prima di avvicinarci al caso concreto delle manifestazioni organizzate da Vlad nel periodo in esame, credo sia utile interrogarsi su quale possa essere l'orizzonte interpretativo attraverso cui comprendere il lavoro culturale da lui svolto. Una possibile strada per orientarsi in un campo contraddistinto da fenomeni tanto diversi è sondarne la progettualità all'interno della categoria dell'impegno, ovvero di quel concetto attorno a cui si sviluppò un ampio dibattito tra arte e politica nei due decenni precedenti le contestazioni sessantottine.⁴ Tuttavia emergono fin da subito i limiti della sua applicazione al caso Vlad, e non solo perché egli non ha mai rivendicato o incarnato attraverso la propria musica un carattere *engagé* nel senso più tradizionale del termine. La stessa organizzazione del famoso Maggio Musicale Fiorentino del 1964 dedicato all'Espressionismo, su cui si tornerà fra poco, nonostante una certa accoglienza polemica e politicizzata, era animata soprattutto da un interesse quasi storiografico nel ricostruire gli intrecci tra le diverse arti di quella stagione avanguardistica. Inoltre, come ha mostrato Gianmario Borio, il concetto di impegno, solo in apparenza unitario, a un esame più attento si presenta in maniera assai più articolata e non così stabile, a seconda dei contesti.⁵ Al di là dei vari snodi evolutivi, i forti legami di questo concetto con il dibattito intorno all'autonomia dell'arte e alla sua funzionalità sociale lo rendono uno strumento inefficace e in parte anacronistico per comprendere processi che si muovono al di là del dominio propriamente estetico e ideologico-politico.

Si potrebbe ricorrere quindi alla più generica categoria di intellettuale, ovvero a quella personalità in grado di intervenire nel dibattito pubblico mostrandone le contraddizioni, le false interpretazioni, gli atteggiamenti socialmente nocivi. Una figura capace di articolare un messaggio, una visione del mondo, una filosofia, o un'opinione, per attenerci alla formulazione piuttosto omnicomprensiva di Edward Said.⁶ Che la figura di Vlad possa essere ricondotta, soprattutto nella sua attività saggistica e di divulgazione musicale, al ruolo e alla funzione dell'intellettuale appare un dato piuttosto scontato. Allo stesso tempo, più problematico risulta collocare nella giusta cornice le sue attività fiorentine, che sembrano sfuggire,

⁴ Sul ruolo dei musicisti nei movimenti di protesta del 1968 e, in particolare, sul cambio di paradigma della figura dell'intellettuale in prospettiva gramsciana, si veda il contributo di Gianmario Borio, *Music as plea for political action: the presence of musicians in Italian protest movements around 1968*, in *Music and Protest in 1968*, a cura di Beate Kutschke e Barley Norton, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2013, pp. 29-45.

⁵ Cfr. Gianmario Borio, *Il concetto di impegno in musica: storia di un discorso interrotto*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011, pp. 3-25.

⁶ Cfr. Edward Said, *Representations of the Intellectual*, Pantheon, New York, 1994, pp. 4-5.

anche se di poco, alle categorizzazioni appena richiamate. Non solo perché in qualità di Direttore artistico al Teatro Comunale, salvo qualche raro caso, Vlad non si trovava nella posizione di poter esprimere al pubblico le proprie “idee” attraverso canali comunicativi tradizionali – la parola detta o quella scritta –, ma anche perché intervennero vari condizionamenti, di natura politica e manageriale, che in qualche modo ne influenzarono la libertà d’azione.

Per comprendere meglio quale possa essere il filtro adatto a studiare l’attività di Direttore artistico di Vlad, vorrei ripartire da un episodio che in più di un’occasione è stato richiamato come esempio del suo valore, e per farlo sfrutterò i ricordi di uno dei suoi interlocutori privilegiati di quegli anni: Riccardo Muti.

Una sera d’inverno del 1970 sentii bussare alla porta. Aprii. Era Roman Vlad col suo immancabile Montgomery color cammello e uno spartito. Senza dirmi nemmeno buonasera, si diresse al pianoforte e cominciò a suonare e a cantare i brani dell’opera. [...] Lasciò la mia abitazione avendo ottenuto la mia approvazione. Ecco cosa vuol dire essere un grande direttore artistico.⁷

Con queste parole, nel luglio del 2018 Riccardo Muti, in occasione dei cinquant’anni dal debutto al Maggio Musicale Fiorentino,⁸ rievocava il suo rapporto decisivo con Roman Vlad. Muti diventò Direttore stabile dell’Orchestra proprio nel 1969, l’anno effettivo dell’inizio della direzione artistica di Vlad e con lui condivise un primo pezzo di storia fiorentina cruciale per il repertorio affrontato, ma anche per la vivacità delle lotte e delle discussioni che animarono quegli anni. Ho scelto l’aneddoto dell’*Africana* di Giacomo Meyerbeer – quello era lo spartito che Vlad aveva portato con sé per convincere Muti ad aprire con quell’opera il XXXIV Festival del 1971 – perché mette in luce un elemento essenziale che intendo approfondire in questo contributo. Non tanto, o solo, il suo essere un «grande direttore artistico», ma soprattutto la sua capacità di mediazione culturale, che si esplica nella molteplicità delle competenze possedute – era direttore, ma anche pianista, musicologo, nel caso appena citato – lungo tutto l’arco della sua carriera.

Più che vedere le limitazioni della libertà creativa come il risultato di un compromesso, credo sia maggiormente stimolante metterne in luce l’operazione di mediazione soggiacente. In un mondo oramai globalizzato e improntato alla comunicazione interculturale, il mediatore culturale ha assunto un ruolo sempre

⁷ Valerio Cappelli, *Muti, ritorno a Firenze: «Qui per me è nato tutto»*, «Corriere Fiorentino», 8 luglio 2018, p. 13.

⁸ Riccardo Muti debuttò alla guida dell’Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, con Svatoslav Richter come pianista solista, il 18 giugno 1968, con un programma che presentava: Sinfonia K 338 e Concerto K 450 per pianoforte e orchestra di Mozart; Concerto in Re maggiore per pianoforte e orchestra e *Quattro interludi marini dal Peter Grimes* di Britten.

più strategico. In questa sede, ovviamente, non utilizzo tale termine nell'accezione pedagogico-educativa, ma voglio porre l'accento sull'operazione di mediazione messa in atto da Vlad nelle sue diverse attività musicali "applicate" attraverso il ruolo strategico rivestito alla direzione artistica del Teatro Comunale. Interrogarsi sulle scelte direttive di Vlad vuol dire provare a rilanciare un discorso avviato soprattutto in seno al sistema produttivo operistico dell'Ottocento, secolo in cui, come ha illustrato Stefano Baia Curioni a partire dal caso specifico di Casa Ricordi, gli editori musicali si muovono fra arte ed economia: «plasmavano i modi di gestire i teatri e di praticare l'arte operistica. Sono mediatori, non commercianti, e cambiano un'arte che vive di interpretazione e di – appunto – mediazione».⁹ In quest'ottica si approfondiranno le strategie attraverso cui Vlad seppe sfruttare le proprie conoscenze e competenze per adattare a contesti comunicativi ibridi, impuri – se rapportati alla purezza della fruizione tradizionale concertistica – che gli offrono però la possibilità di mediare una determinata proposta culturale, in una continua ridefinizione dei rapporti reciproci tra opere musicali, fruitori e contesti associati.

Non solo musica

La nomina di Roman Vlad alla direzione artistica del Teatro Comunale di Firenze arrivò in un momento particolarmente delicato sul fronte politico e sindacale. Nel corso del 1969 il principale teatro fiorentino era stato protagonista di una serie di tensioni e dissensi interni che avevano portato alle dimissioni, a febbraio, di Luciano Alberti, presto sostituito a marzo da Pino Donati, a sua volta però dimissionario già a ottobre. Vlad giunse quindi in un momento di aspre lotte ai vertici, che videro perdurare la sovrintendenza di Remigio Paone, il quale, nonostante le dimissioni formali rassegnate nel giugno 1968, sarebbe rimasto a capo dell'Istituzione sostanzialmente fino alla fine del 1969.¹⁰

La designazione di Vlad andava certamente incontro alle nuove indicazioni legislative, in particolare alla legge n. 800 del 14 agosto 1967 – conosciuta come legge Corona – il cui articolo 12 prevedeva l'individuazione del direttore artistico di un'istituzione tra «i musicisti più rinomati e di comprovata competenza teatrale»: formulazione «ambigua e astratta»,¹¹ ma che Vlad soddisfaceva senza ombra di

⁹ Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, il Saggiatore, Milano, 2011, p. 13.

¹⁰ Cfr. Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, pp. 194, 203.

¹¹ Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino, 1987, vol. 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), pp. 167-229: 222. Per una ricognizione dell'articolato dibattito sviluppatosi intorno

dubbio, come testimoniano le sue esperienze precedenti alla direzione dell'Accademia Filarmonica Romana (1955-58; 1966-69). La nomina di Vlad e la sua accoglienza positiva, nonostante i problemi politici irrisolti ai vertici del Teatro, adempiva anche l'aperto riconoscimento della missione culturale a cui venivano ricondotti gli enti lirici, sancita dall'articolo 1 della legge, secondo cui lo «Stato considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale». Ed è proprio all'interno di questa progettualità culturale che sembra risiedere la cifra più distintiva dell'operato di Vlad, in profonda continuità con l'esperienza del Maggio Musicale espressionista del 1964. Com'è noto, egli divenne Direttore artistico del teatro fiorentino alla fine del 1968 con alle spalle la fondamentale esperienza alla direzione artistica del XXVII Maggio Musicale Fiorentino, messo a punto insieme a Raffaello Ramat, Assessore alla pubblica istruzione e alle belle arti, a cui il Sindaco di Firenze Giorgio La Pira aveva dato nel 1961 la qualifica di «presidente delegato» nel comitato del Teatro Comunale.¹² Il Maggio espressionista si era distinto non solo per qualità e originalità della programmazione concertistica e operistica – ancor più eccezionale per lo standard italiano di quegli anni – e per gli artisti coinvolti,¹³ ma anche, e soprattutto, per l'ampiezza di iniziative correlate dal forte carattere interdisciplinare, tra cui un convegno internazionale,¹⁴ almeno quattro mostre dedicate al côté visuale dell'Espressionismo (arti figurative, architettura, materiali documentari, scenografie), una rassegna cinematografica e cicli di conferenze. Nonostante le non poche difficoltà organizzative e le aspre critiche mosse da alcuni settori della stampa italiana, Vlad aveva mostrato le potenzialità del taglio monografico del festival, riagganciandosi a una lunga tradizione di impostazione interdisciplinare, meno battuta negli ultimi anni, ma alla base del progetto fin dalla prima edizione del 1933, che mirava a ristabilire un contatto «tra la letteratura e la musica, e fra questa e le arti figurative».¹⁵

Non c'è dubbio quindi che Vlad fu chiamato per rilanciare quel tipo di progettualità e di coerenza culturale nella programmazione delle attività. Il coordinamento del Maggio espressionista può quindi essere considerato a tutti gli

alla legge si veda Giovanni Azzaroni, *Tra riforme e compromessi. Il teatro musicale in Italia tra il 1920 e il 1980*, Editrice Clueb, Bologna, 1981, pp. 78-117.

¹² Pinzauti, *Storia del Maggio*, cit., p. 147.

¹³ Cfr. Angela Carone, *Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino. Un felice groviglio di scelte audaci, tentativi falliti, accese polemiche e grandi successi*, «Gli spazi della musica», VIII, 2019, pp. 58-73.

¹⁴ Cfr. *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, Bulzoni, Roma, 1986.

¹⁵ Pinzauti, *Storia del Maggio*, cit., p. 18. Tra i tanti contributi sulla componente visiva negli eventi dell'istituzione fiorentina si veda almeno *Musica in scena. Artisti nei 70 anni del Maggio musicale fiorentino*, a cura di Moreno Bucci e Isabella Lapi Ballerini, Sillabe, Livorno, 2007.

effetti un cantiere preparatorio di quelle che sarebbero state le linee direttrici attorno alle quali Vlad avrebbe sviluppato la direzione artistica delle tre manifestazioni da lui curate all'interno del quadriennio del suo incarico. In apertura del Consiglio di Amministrazione del Teatro Comunale di Firenze il 18 dicembre 1968, il primo consiglio in cui Vlad ebbe modo di illustrare la programmazione degli anni a venire,¹⁶ egli specificava che

Per quanto concerne i futuri "Maggi Musicali" essi dovrebbero comprendere dei nuclei a carattere monografico della durata di una ventina di giorni circa, con programmi molto condensati (possibilmente ogni giorno dovrebbe aver luogo una manifestazione diversa) mentre i giorni restanti dovrebbero avere dei programmi eclettici ed avere eventualmente il carattere di "mostre" e "vetrine" che presentano il meglio della produzione nazionale e di quella straniera. Importante sarà equilibrare i programmi di insieme, in modo che se il nucleo avrà un'impostazione moderna le altre parti siano, praticamente, classiche o viceversa. Il M° Vlad ritiene essenziale di conferire ai "Maggi" un carattere interdisciplinare (sull'esempio del Maggio 1964).¹⁷

Come suggerisce l'ampia rosa di composizioni indicate a titolo esemplificativo (riportata nell'Appendice del presente contributo), Vlad aveva già individuato tre nuclei concettuali attorno ai quali avrebbe costruito i Maggi del 1970, 1971 e 1972.¹⁸ Chiarì fin da subito anche al pubblico, in occasione della prima conferenza stampa all'inizio del 1969, che le manifestazioni degli anni seguenti si sarebbero orientate rispettivamente intorno alla produzione musicale tra le due guerre, ai rapporti tra la cultura occidentale e quella extra-europea, al repertorio delle musiche di protesta e della Resistenza del secondo dopoguerra.

Che l'esperienza del 1964 sia un imprescindibile punto di riferimento, in positivo e in negativo, tanto per Vlad nel concepire i programmi, quanto per la critica militante, lo mostra bene la recensione dell'opera inaugurale del Festival del 1970, *La Vestale* di Gaspare Spontini. Prima ancora di lodare l'opera diretta da Vittorio Gui, con Renata Scotto nella parte della protagonista, dalle colonne de «La Stampa» Massimo Mila, uno dei più grandi estimatori del Maggio espressionista,¹⁹ non solo sottolineava i punti di contatto dell'opera con la storia stessa dell'istituzione fiorentina – e, in particolare, proprio con la prima edizione e con la *Vestale* diretta, più di trent'anni prima, sempre da Gui con le scene di Felice

¹⁶ Il primo Consiglio di Amministrazione a cui Vlad prende effettivamente parte nel novembre del 1968 è orientato esclusivamente a discutere alcune impellenti questioni relative alla tournée di Edimburgo dei complessi artistici del Maggio Musicale Fiorentino del 1969.

¹⁷ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 18 dicembre 1968, p. 276 (ASMMF).

¹⁸ La programmazione del XXIX Maggio Musicale Fiorentino del 1969 è infatti il risultato della direzione artistica precedente e il ruolo di Vlad si limita alla supervisione di dettagli organizzativi.

¹⁹ Cfr. Carone, *Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino*, cit., p. 58.

Casorati – ma soprattutto poneva l'accento sulla «lodevole imparzialità» con cui Roman Vlad presentava

come filo conduttore del 33° Maggio Musicale le gelide semplificazioni dell'altra corrente [ovvero l'Espressionismo] che, oggi screditata, ha pur tenuto il campo della musica moderna, in gara con quell'altra, riuscendone a lungo apparentemente vittoriosa: il neoclassicismo. E per ricordarci che quello di cui Strawinsky fu l'alfiere, e Casella e il gruppo dei sei francesi i maggiori seguaci, era in realtà un neo-neoclassicismo, giustamente la stagione del Maggio si apre con la rappresentazione della *Vestale* di Spontini che fu il manifesto del neoclassicismo storico, quello dell'impero napoleonico.²⁰

Il punto di osservazione del Mila critico musicale²¹ non solo poteva avvantaggiarsi del contatto diretto con Vlad, a cui era legato da solida amicizia, ma era informato anche in ragione del suo coinvolgimento nelle attività del Festival, che si concretizzò in particolare con la presentazione di una relazione (della quale si ignora il titolo) al convegno internazionale organizzato nel mese di giugno. Lo stesso Vlad, inoltre, non aveva mancato di sottolineare alla stampa quanto il filo conduttore ispiratore del progetto fosse il Neoclassicismo come «momento ricorrente della storia dell'arte».²² Questo filtro aveva guidato, ad esempio, la scelta di un lavoro come l'oratorio di Hector Berlioz *L'Enfance du Christ* op. 25 e i suoi legami con la musica seicentesca o il recital pianistico di Nikita Magaloff costruito intorno a una catena di influenze musicali, dalle Invenzioni di Bach, passando per la Sonata op. 2 n. 2 di Beethoven, fino alla *Sérenade en la* e alla Sonata di Stravinskij. Tuttavia il cuore del cartellone del Festival era costituito soprattutto da una serie di balletti – sotto la supervisione di Aurel Milloss²³ – e opere degli anni Venti e Trenta del Novecento, raggruppati in trittici e dittici particolarmente ricercati, come le serate-balletti con *Les Biches* di Francis Poulenc, *Apollon musagète* di Stravinskij e *La Giara* di Alfredo Casella o l'accoppiata *Persèphone* di Stravinskij e *L'Enfant et les sortilèges* di Maurice Ravel.

Il tema scelto per la programmazione musicale orientava anche tutte le attività culturali parallele, con il preciso obiettivo di dare vita a una manifestazione omogenea trasversale. Nel febbraio del 1970 su quest'ultimo punto Vlad era ancora piuttosto pessimista «per la crisi del comune e per l'impossibilità di

²⁰ Massimo Mila, *Una musica di marmo. "La Vestale" al Maggio fiorentino*, «La Stampa», 6 maggio 1969, p. 3.

²¹ Per un inquadramento della sfaccettata figura di Massimo Mila si veda Carla Cuomo, *Massimo Mila, The Prismatic Intellectual*, «Fontes Artis Musicae», LXIV, 3, 2017, pp. 276-298.

²² [S.a.], *Musica fra le due guerre. Intervista a Roman Vlad*, «Il Mondo», 26 febbraio 1970, p. 20.

²³ Cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, pp. 483-490.

coordinare l'azione dei vari enti culturali fiorentini».²⁴ Ciononostante, tra le varie iniziative poi effettivamente messe in atto, tra l'aprile e il luglio di quell'anno si può osservare un ventaglio di proposte piuttosto vario che comprendeva due mostre: una sulla grafica tra le due guerre a Palazzo Strozzi e una dedicata ai documenti del movimento internazionale Dada (1916-66) selezionati e commentati da Hans Richter, in collaborazione con la Biblioteca germanica e il Goethe-Institut di Roma; una retrospettiva cinematografica dedicata all'opera di René Clair, in collaborazione con il Centro studi del Consorzio toscano attività cinematografiche, la Cineteca nazionale di Roma, la Cineteca italiana di Milano e l'Istituto francese di Firenze, in cui vennero proiettati i film diretti da Clair tra il 1927 e il 1935.²⁵ Inoltre, Clair – regista con cui Vlad aveva collaborato nel 1950 per le musiche del film *La Beauté du diable*²⁶ – intervenne con una conferenza dedicata al *Cinema di ieri e di domani* e, soprattutto, prese parte in qualità di regista teatrale a un trittico formato dalle *Trois Opéras-Minute* di Darius Milhaud, *La Voyante* di Henri Sauget (in veste anche di direttore) e *Relâche* di Erik Satie, presso il Teatro della Pergola. L'evento collaterale più significativo – in continuità ancora una volta con l'impianto del Maggio espressionista – fu un convegno dedicato all'arte tra le due guerre, che approfondiva il tema dell'impegno e dell'evasione, «con particolare riguardo al neoclassicismo, visto anche in relazione ai movimenti artistici che lo avevano preceduto (impressionismo ed espressionismo) ed a quelli ad esso concomitanti (dada, surrealismo) e considerato altresì nel contesto politico sociale dell'epoca».²⁷ L'obiettivo del convegno, come illustrato da Vlad al Consiglio di Amministrazione, era quello di stimolare i vari relatori a mettere in luce come, anche in reazione «all'estremo impegno esistenziale degli espressionisti, molti artisti attivi nel periodo fra le due guerre abbiano coltivato la poetica dell'evasione oppure si siano eventualmente impegnati in una reazione passiva contro uno stato di cose che essi non intendevano condividere».²⁸ Seguendo l'impianto dell'iniziativa del 1964, anche il simposio del 1970 mirava a offrire uno sguardo interdisciplinare, coinvolgendo personalità già intervenute nel convegno sull'Espressionismo (Giulio Carlo Argan per le arti visive, Hans Heinz Stuckenschmidt per la musica e Milloss per la danza), ma anche nomi illustri come Carlo Bo, lo stesso Clair, Eduardo

²⁴ [S.a.], *Musica fra le due guerre*, cit.

²⁵ Presso il Circolo Est – Ovest furono proiettati: *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927), *Les Deux timides* (1928), *Le Million* (1931), *À Nous la Liberté* (1931), *Quatorze Juillet* (1933), *Le Dernier milliardaire* (1934), *The ghost goes west* (1935).

²⁶ Per un primo inquadramento dell'attività compositiva per il cinema e la televisione di Vlad si veda Franco Carlo Ricci, *La musica di Roman Vlad per il cinema, la televisione e il teatro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, 2008, pp. 499-522.

²⁷ Vlad in Verbale del Consiglio di Amministrazione del 13 febbraio 1970, pp. 20-21 (ASMMF).

²⁸ *Ibid.*

De Filippo, Renato Guttuso, e diversi compositori presenti nel cartellone del Festival, quali Luigi Dallapiccola, Gian Francesco Malipiero, Goffredo Petrassi, Henri Sauguet e Darius Milhaud, invitati a partecipare ai dibattiti o a tenere brevi comunicazioni.²⁹

Il primo Festival effettivamente organizzato durante il quadriennio della direzione artistica di Vlad riconfermava il Maggio del 1964 come modello principe da seguire anche per gli anni successivi, con il chiaro intento di valorizzare composizioni meno frequentate del repertorio, attorno alle quali costruire una rete di manifestazioni in grado di illuminarne il valore o l'interesse, inserendole in un discorso culturale più ampio finalizzato a comprendere i fenomeni musicali come tessere di un mosaico globale. Tale linea trovava conferma nelle iniziative del 1971,³⁰ così come in quelle del 1972,³¹ entrambe basate su una pluralità di proposte, che, anche partendo da questioni e forme artistiche non esclusivamente musicali, offrivano uno strumento di orientamento – di *mediazione* – per un pubblico più ampio e variegato possibile. In questo progetto culturale si inserisce anche il processo di regionalizzazione preso in esame nel prossimo paragrafo.

²⁹ L'elenco completo dei relatori prevedeva: Luciano Alberti, Giulio Carlo Argan, Guido Aristarco, Pio Baldelli, Riccardo Bauer, Alessandro Bonsanti, Carlo Bo, Norberto Bobbio, Alfonso Canziani, René Clair, Corrado Cagli, Giulio Cesare Castello, Luigi Chiarini, Eduardo De Filippo, Fedele d'Amico, Luigi Dallapiccola, David Drew, Adelio Ferrero, Guido Fink, Renato Guttuso, Paolo Grassi, Gerardo Guerrieri, Guido Maggiorino Gatti, Ruggero Jacobbi, Carlo Levi, Darius Milhaud, Mino Maccari, Lino Micciché, Raffaele Monti, Massimo Mila, Aurel Milloss, Gian Francesco Malipiero, Pier Luigi Nervi, Luigi Pestalozza, Leonardo Pinzauti, Goffredo Petrassi, Paolo Emilio Poesio, Silvio Ramat, Carlo Ludovico Ragghianti, Henri Sauguet, Giorgio Strehler, Hans Heinz Stuckenschmidt, Giorgio Tinazzi, Giorgio Vigolo, Bruno Zevi. Di questa iniziativa convegnistica purtroppo non vennero pubblicati gli atti.

³⁰ Per una sintesi delle iniziative del XXXIV Maggio Musicale si rimanda alla presentazione di Vlad in apertura degli atti della Tavola rotonda sul tema *Rapporto fra la musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee* (18-19 maggio 1971, Teatro Comunale). Accanto alla programmazione musicale venne organizzata la Mostra del Fiorino dedicata all'influsso dell'arte orientale su pittori europei e una retrospettiva cinematografica sul cinema brasiliano (1-10 giugno 1971, Teatro della Pergola). Cfr. Roman Vlad, *Il XXXIV Maggio musicale fiorentino*, in *La musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee. Atti della Tavola rotonda organizzata in occasione del 34. Maggio musicale fiorentino*, a cura di Stelio Felici, Ente Autonomo del Teatro Comunale, Firenze, 1971, pp. 11-24.

³¹ Nel quadro del XXXV Maggio Musicale Fiorentino, che aveva come tema di riferimento la Resistenza e la libertà nella produzione artistica del secondo dopoguerra, vennero organizzate una mostra dal titolo *Resistenza e lotta per la libertà. Grafica 1940-1960* (6 maggio – 30 giugno 1972, Palazzo Strozzi); una tavola rotonda sull'*Esperienza della guerra e dell'impegno sociale nella musica e nelle arti* (7-9 giugno 1972, Teatro Comunale); la rassegna cinematografica *L'uomo e la guerra* (22 maggio – 3 giugno 1972, Sala Est – Ovest).

Regionalizzazione e cultura diffusa

L'ampliamento delle attività sul territorio è un tema sensibile all'indomani della legge Corona, che ovviamente non riguarda solo il Teatro Comunale di Firenze. L'operato di Vlad va compreso nel contesto di un malcontento generalizzato tra gli enti lirici sul territorio nazionale in seguito all'approvazione della legge, che aveva finito per disattendere le esigenze del settore. Nonostante la legge si proponesse di sanare, soprattutto sul fronte economico, lo stato di precarietà in cui operavano gli enti, impossibilitati a effettuare una programmazione di ampio respiro, all'atto pratico venne giudicata inadeguata dagli addetti del settore. Sintomatico di questo sentimento condiviso fu il convegno dal titolo emblematico *La grave situazione degli enti lirici del mondo musicale: improrogabile necessità di un definitivo e più funzionale ordinamento legislativo*, promosso dal Teatro Comunale di Bologna, a cui parteciparono sovrintendenti, direttori artistici, rappresentanti sindacali, critici musicali.³² Lo stesso Vlad prendeva parte ai lavori, ponendo tuttavia l'accento su due aspetti positivi del nuovo provvedimento legislativo. Il primo riguardava la possibilità, sancita dall'articolo 20, di rafforzare sempre più il coordinamento tra i vari enti lirici e sinfonici, con l'intento, nel giro di qualche anno, di arrivare a un cartellone nazionale; un obiettivo che, per quanto utopistico, andava perseguito innanzitutto per la sua importanza morale, prima ancora che finanziaria. Nell'attesa Vlad si proponeva, quanto meno, di incoraggiare il coordinamento bilaterale, facendo proprio l'esempio del *Cocodrillo* di Valentino Bucchi, allestito nel Maggio del 1970 grazie a una produzione congiunta con il Teatro Comunale di Bologna.³³ L'altro argomento che gli stava a cuore era connesso all'articolo 5 che, stabiliti come fini principali degli enti «la diffusione dell'arte musicale, la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività», incoraggiava la realizzazione di spettacoli lirici, di balletti e concerti nell'ambito regionale.³⁴ Il rischio di andare incontro «a probabili delusioni, a difficoltà, a spine e forse anche a scacchi notevoli» era possibile; tuttavia «una volta tanto, un'iniziativa di questo genere [doveva] essere ugualmente attuata».³⁵ La questione della diffusione regionale aveva d'altronde impegnato Vlad fin dai primi consigli d'amministrazione, in cui Silvano Filippelli³⁶ aveva esortato affinché «la funzione

³² Cfr. *Convegno sugli enti lirici. Bologna, giugno 1969. Atti*, Teatro Comunale, Bologna, 1969 (Numero speciale del «Notiziario settimanale del Comune di Bologna»).

³³ Roman Vlad, [s.t.], *ibid.*, pp. 105-108: 107.

³⁴ Si vedano, ad esempio, le iniziative analoghe sviluppate dal Teatro La Fenice di Venezia nel volume di Michele Girardi e Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1938-1991*, Albrizzi, Venezia, 1992.

³⁵ Vlad, [s.t.], cit., p. 106.

³⁶ Dal 1965 al 1970 Filippelli fu Presidente dell'amministrazione provinciale della città di Livorno,

culturale del Teatro Comunale ven[isse] estesa anche in campo regionale, non tanto intesa come regionalizzazione territoriale, ma anche in senso qualitativo, subordinando la formula del “Maggio” in termini tali, da avvicinare sempre di più, il pubblico al teatro». ³⁷ La linea portata avanti dal consigliere Filippelli mirava, attraverso il coinvolgimento delle «associazioni» e delle «fabbriche», a una maggiore diffusione musicale, in favore di una globalità della cultura utile all’ente stesso e ai suoi intendimenti artistici. ³⁸ La presa di posizione di Filippelli non era priva di polemica nei confronti dell’impostazione monografica del Festival, giudicata troppo elitaria, incompatibile con il processo di democratizzazione culturale auspicato. Il riferimento, ancora una volta, era il Maggio espressionista, che, nel bene e nel male, era il marchio distintivo della direzione Vlad. Ciò fu particolarmente evidente nel corso del Primo Convegno per la diffusione della cultura musicale nella Toscana, organizzato il 28 e il 29 giugno 1969 (Livorno, Palazzo Granducale – Firenze, Palazzo Medici Riccardi). Nel corso delle due giornate si fece più volte riferimento al Festival del 1964, soprattutto per criticarne la scarsa affluenza di pubblico. Tuttavia Vlad a partire dalla sua relazione d’apertura aveva rigettato senza mezzi termini il criterio del maggiore incasso – evidente allusione all’*Aida* scelta come opera per inaugurare proprio il Festival del 1969 –, ribadendo, sulla base dell’articolo 5 della legge Corona, che il criterio da seguire nella programmazione culturale avrebbe dovuto essere quello «squisitamente culturale», anche nel segno di una valorizzazione di lavori meno noti. ³⁹ Alla base di questa linea si possono scorgere due orientamenti di fondo: uno di tipo intrinsecamente musicale, volto a riaprire i percorsi di canonizzazione di composizioni minori attraverso una loro riscoperta che interconnettesse prassi esecutiva e riflessione musicologica; l’altro invece indirizzato, anche mediante una proposta culturale non ancora codificata, a intercettare nuovi fruitori. Come chiariva lo stesso Vlad in maniera più esplicita nel

ricoprendo anche l’incarico di Assessore alla programmazione e al turismo e, dal 1970 al 1975, quello di Assessore alla scuola, istruzione e cultura. All’interno del Consiglio di Amministrazione presiedette la commissione per la diffusione della cultura musicale in Toscana a partire dal 4 maggio 1968.

³⁷ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 18 dicembre 1968, p. 281 (ASMMF).

³⁸ Uno dei primi concerti organizzati in fabbrica dal Teatro alla Scala risale al 2 novembre 1968, presso la mensa del salumificio Vismara a Castelnovo Brianza (Lecco). Cfr. Siel Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Feltrinelli, Milano, 2015, pp. 203-205; per l’inquadramento delle politiche di decentramento regionale del Teatro alla Scala si veda il capitolo 3, *La Scala fuori dalla Scala. Ascesa e caduta del decentramento regionale*, pp. 179-242.

³⁹ Roman Vlad, *Ruolo e prospettive della futura attività del teatro comunale nell’ambito regionale*, in *Primo Convegno per la diffusione della cultura musicale in Toscana. Atti. Livorno, Palazzo Granducale, 28 giugno 1969 – Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 29 giugno 1969*, STIAV, Firenze, 1970, pp. 30-43: 31-32. Questa visione emerge con chiarezza quando Vlad difende le proprie scelte inconsuete, giudicate da alcune parti come inutili, portando l’esempio della rivalutazione, ad esempio, di un autore come Bach.

corso della sua relazione, egli mirava a una programmazione organica e continuativa per «svolgere un'azione in profondità nei confronti del pubblico e soprattutto del pubblico potenziale». ⁴⁰ La missione che Vlad intendeva portare avanti è quindi innanzitutto di tipo pedagogico, nella consapevolezza che la maggior parte della popolazione abbia poca consuetudine di ascolto della musica d'arte. Ed è in questa chiave che va colta tanto la proposta dei Maggi, quanto quella regionale che verrà sviluppata a partire dallo stesso 1969:

bisogna educare e direi formare il pubblico senza però avere l'aria di volerlo educare. L'educazione non deve mai sembrare un proposito intenzionale. Bisogna stimolare l'interesse del pubblico ed arricchirne le conoscenze mediante iniziative culturali: incontri, dibattiti, che non abbiano nulla di paludato, nulla di accademico, nulla di pesantemente culturalistico. ⁴¹

Questa linea storico-artistico-pedagogica era percorribile solamente attraverso una concertazione con le istituzioni musicali già operanti in regione. Alla luce di questi presupposti, non stupisce osservare come Vlad, nel dare l'avvio a un circuito regionale che “esportasse” produzioni del Teatro Comunale in modo capillare, mostri un'attenzione altrettanto particolare alla scelta del repertorio proposto. Il primo circuito del 1969, organizzato in collaborazione con le Amministrazioni Provinciali e Comunali della Toscana, prevedeva uno spettacolo coreografico itinerante che toccava ventidue comuni nell'arco di un mese (25 ottobre – 22 novembre 1969). Il programma, interpretato dal Corpo di Ballo del Maggio Musicale Fiorentino e, al pianoforte, da Maria Concetta Balducci e Marcello Guerrini, proponeva il *Divertimento all'ungherese* di Schubert, i *Valses nobles et sentimentales* di Ravel e la *Dissertazione alla Brubeck* di David Warren Brubeck. La coreografia di Giuseppe Urbani su *Kontakte* di Karlheinz Stockhausen veniva invece eseguita a partire da una registrazione, trattandosi di musica elettronica. L'idea alla base dello spettacolo era quella di offrire quattro composizioni paradigmatiche in una prospettiva storica: un classico dell'Ottocento, un brano di repertorio del Novecento, un brano d'avanguardia e uno di impianto jazzistico. Se l'esperimento del primo anno fu limitato a una sola proposta da far circolare sul territorio, già a partire dall'anno successivo la programmazione si fece via via più diversificata come repertorio e come programmi musicali da adattare ai vari comuni. Il secondo circuito regionale del 1970 prevedeva infatti sei eventi con organici e proposte sempre più variegati che andavano da concerti cameristici dedicati al Classicismo viennese – Beethoven è l'autore più eseguito anche per la ricorrenza del bicentenario della nascita – a concerti sinfonici che coinvolgevano direttamente l'Orchestra del Maggio

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*

Musicale Fiorentino diretta da Muti, fino a proposte più sperimentali come quella dell'incontro-dibattito dedicato a Luigi Nono in cui vennero presentati in ben 25 comuni toscani *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, *La fabbrica illuminata* e *Contrappunto dialettico alla mente*. L'organico ridotto – nastro magnetico e la sola voce di soprano, quella di Liliana Poli – ne facilitava senza dubbio l'esportabilità e l'adattabilità ai contesti esecutivi più disparati, dai teatri di tradizione fino ai Circoli Arci, per esempio quello di Roccastrada, in provincia di Grosseto. La scelta di programmare lavori di Nono, poi, andava incontro alle richieste stesse degli enti partner locali, emerse in occasione del Convegno sulla diffusione della cultura musicale in Toscana citato poc'anzi. L'Assessore dell'Amministrazione provinciale di Pisa, Piero Pierotti, aveva infatti sottolineato quanto fosse fondamentale promuovere più che un compositore come Beethoven, uno come Nono. Il giudizio di Pierotti era, per sua stessa ammissione, «politico», convinto come era che fosse necessario offrire alla provincia autori dei «nostri tempi», in grado di esprimere i «nostri problemi», la «nostra cultura».⁴² Nel terzo circuito regionale del 1971, costituito da otto programmi musicali, si fece strada anche il teatro musicale, attraverso il recupero di due produzioni fiorentine della stagione estiva e del Festival del Maggio Musicale di quell'anno, rispettivamente *Rigoletto* di Verdi e un trittico formato da *Der Jasager* e *Der Neinsager* di Bertolt Brecht, quest'ultimo nell'ultima versione senza musica, e *Histoire du Soldat* di Stravinskij.

Quella che sembrava essere un'iniziativa sempre più apprezzata e collaudata, nella quarta edizione dell'anno successivo segnò un punto di non ritorno. In un'ottica puramente quantitativa e qualitativa, l'offerta era salita a ventitré titoli, confermando una linea orientata a esportare spettacoli già testati all'interno delle stagioni fiorentine. Peraltro lo stesso Festival del Maggio Musicale 1972, su cui si tornerà tra poco, era per la prima volta decentrato, con una serie di eventi programmati direttamente sul territorio regionale che stavano ottenendo un buon riscontro in termini di critica e spettatori.⁴³ La miccia che fece deflagrare il circuito regionale (che sarebbe sopravvissuto solo per un altro anno) riguardò le rappresentazioni dell'opera conclusiva del ciclo, *Così fan tutte* di Mozart, programmata tra il 18 novembre e il 2 dicembre 1972, a partire da una serie di rimostranze dell'Orchestra.

⁴² Intervento di Pierotti in *Primo Convegno per la diffusione della cultura musicale in Toscana*, cit., pp. 75-76.

⁴³ «Tra i centri maggiori, il circuito ha raggiunto Arezzo, Lucca, Massa, Pistoia, Terni etc. ottenendo ogni volta un grande successo di pubblico. Tutto questo dovrebbe, per le future programmazioni, far riflettere sui dati estremamente positivi di questa iniziativa che ci auguriamo ampliata e perfezionata nei prossimi anni se veramente l'istituto regionale – anche in questo caso – funzionerà come organismo di reale forza culturale e politica». Cit. in Marcello de Angelis, *Vanno in provincia i concerti del Maggio fiorentino*, «l'Unità», 25 giugno 1972, p. 8.

La presenza sempre più «organica e continuativa» delle attività del Teatro Comunale sul territorio regionale, dato unico tra gli enti lirici e sinfonici del panorama nazionale,⁴⁴ stava iniziando a comportare una serie di malumori tra gli orchestrali. Oggetto del contendere non era certo il valore dell'iniziativa di sviluppo culturale della regione; tuttavia non potevano più passare inascoltate alcune questioni che furono esposte nei Consigli di Amministrazione di ottobre e novembre:

- sensibilizzare e fare impegnare le Amministrazioni locali della Regione a promuovere la presenza del pubblico, la politicità dei prezzi e la accoglienza degli ambienti;
- maggiore reclamizzazione di tale attività attraverso una più ampia pubblicità giornalistica e televisiva;
- assicurazione che l'attività nella regione debba essere effettuata ad elevato ed ineccepibile livello artistico e decorose condizioni logistiche, organizzative ed ambientali [...].⁴⁵

L'ultimo punto delle richieste riguardava nello specifico l'allestimento dell'opera mozartiana, nata sotto il segno della discordia. *Così fan tutte* aveva rimpiazzato *in extremis* la scelta originale di Vlad, che aveva proposto un dittico formato da *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola e *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini, in seguito eliminato in sede di bilancio per decisione del Consiglio di Amministrazione a causa dei costi eccessivi di produzione. Il cambio di programmazione aveva comportato la scelta salomonica di suddividere l'Orchestra in due gruppi, da affidare ai rispettivi direttori e compagnie di canto, per via dei contratti già stipulati originariamente per il dittico Dallapiccola – Puccini e per far fronte al ritmo serrato delle rappresentazioni. Ma proprio sull'onda dei direttori e dei cast “protestati” dall'Orchestra – giudicati da Vlad non eccezionali, ma più che decorosi –, e per l'impossibilità di rescindere contratti e trovare sostituti cinque giorni prima dell'inizio delle recite, si consumò la rottura definitiva, sancita da una votazione schiacciante tra gli orchestrali (97 su 108) che portò alla cancellazione della tournée in regione. Dall'esame dell'ampio dibattito in Consiglio e delle richieste formalizzate dall'Orchestra, anche a partire da una lettera pubblica dell'8 ottobre 1972 di Riccardo Muti a sostegno di tali rimostranze, emerge come, oltre

⁴⁴ Basti pensare che nel 1972 La Scala organizza 10 attività fuori sede (tra concerti, balletti e spettacoli lirici), mentre il Teatro Comunale di Firenze, limitatamente al 4° Circuito Regionale 1972, ben 122. Per un confronto si veda il quadro sinottico proposto da Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, cit., p. 187, e il *Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, a cura del Teatro Comunale di Firenze e Maggio Musicale Fiorentino, Le Lettere, Firenze, 1998, vol. 1 (*Schede*), pp. 308-311.

⁴⁵ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 26 ottobre 1972, p. 66 (ASMMF).

alle rivendicazioni sindacali e retributive, il punto più delicato della questione fosse in realtà la scarsa affluenza di pubblico che avevano registrato gli ultimi concerti in regione, vera sconfitta culturale e organizzativa nell'operazione di decentramento.

Mentre si consumava definitivamente la crisi del circuito regionale, nel Consiglio di Amministrazione del 17 novembre 1972 si prendeva atto, in maniera altrettanto irrimediabile, dell'intenzione di Roman Vlad di non rinnovare, per motivi «familiari e professionali», il contratto in scadenza. L'indomani, dalle colonne de «La Nazione», il critico Leonardo Pinzauti rilevava come Vlad fosse arrivato a Firenze

quasi a furor di popolo, in una piena solidarietà di tutti i settori politici, compresi quelli che più insistentemente lo hanno poi duramente criticato, e non solo su un piano organizzativo ma perfino [per] scelte estetiche (queste senz'altro prevedibilissime, trattandosi di una personalità ben delineata nel mondo culturale italiano e internazionale). Chi scrive non ha partecipato agli osanna di quattro anni fa, e non ha mancato di criticare tante scelte che, nella direzione di Vlad, tradivano spesso la sua inguaribile (e talvolta nobile) attitudine a farsi mediatore di esigenze inconciliabili. Ma veder che egli si allontana da Firenze, senza che nemmeno si sia provveduto a creare le condizioni di una sua successione, riempie di tristezza: non soltanto per le molte cose che lui soltanto avrebbe potuto ancora fare, e che ha fatto, ma per il grigiore delle prospettive che si aprono.⁴⁶

Mediazione politica

È difficile stabilire con chiarezza le ragioni profonde che spinsero Vlad a concludere la sua esperienza alla direzione artistica del Teatro Comunale. Una proposta di rinnovo del contratto arrivata fuori tempo massimo può effettivamente aver determinato la presa in carico di altri impegni professionali a quel punto improrogabili. Allo stesso tempo, come sottolineava Pinzauti, un ruolo non secondario nell'allontanamento di Vlad dall'Ente lo avevano giocato le innumerevoli controversie, nonché gli scontri aperti con alcuni consiglieri negli anni del suo mandato.

La sua esperienza lavorativa all'interno dell'istituzione fiorentina è segnata infatti da dissidi e contrasti, con un'enfasi anche dovuta agli anni della contestazione sessantottina. Basti pensare all'incidente – anch'esso legato al circuito regionale – di *Nostro fratello donna*, spettacolo cancellato a distanza di poche ore dalla prima rappresentazione dell'8 ottobre 1970 a Piombino, che fatalmente toccava i limiti della libertà d'espressione. Si trattava di una pièce teatrale-musicale sulla denuncia della subalternità della condizione femminile, diretta da Virginio Puecher con

⁴⁶ Leonardo Pinzauti, *Vlad non resta a Firenze*, «La Nazione», 18 novembre 1972, p. 13.

protagoniste Adriana e Miranda Martino, resa con la proiezione di diapositive e l'esecuzione di canzoni popolari arrangiate da Benedetto Ghiglia. A Vlad era spettato l'ingrato compito di trovare una forma di mediazione, a fronte di alcune parti del lavoro passibili di denuncia per oscenità e vilipendio alla religione. Verificati i rischi con il sovrintendente Pinto a seguito della prova generale, Vlad aveva chiesto tramite lettera a Puecher, pur ritenendo il compito «estremamente difficile e sgradevole», di espungere la canzone *I preti* – per il testo e le diapositive associate – con la convinzione che ciò non avrebbe comportato «nessun inconveniente sul piano musicale» e avrebbe evitato il rischio che il testo potesse «servire come pretesto per interrompere o anche solo intralciare lo spettacolo che artisticamente è di livello eccellente». ⁴⁷ La trattativa di Vlad non andò in porto ed egli rassegnò le proprie dimissioni con una lunga lettera al Consiglio del 12 ottobre 1970 in cui aveva manifestato il profondo «dissidio tra gli obblighi inderogabili del mio ufficio e le mie convinzioni personali di uomo e di artista circa l'esigenza della più ampia libertà di espressione». ⁴⁸ Non a caso egli sottolineava quanto «questo ingrato dovere [gli avesse] impedito [...] di testimoniare al regista Puecher ed ai suoi collaboratori quella solidarietà che come uomo e come artista non posso non manifestare ad altri artisti che dichiarano di lavorare con cognizione e fede in ciò che fanno». Nel rassegnare le sue dimissioni, poi ritirate, Vlad coglieva l'occasione per fare un bilancio dopo due anni di mandato, sottolineando come in seno al Consiglio di Amministrazione fossero «cominciate ad affiorare delle voci polemiche sempre più acerbamente e sistematicamente critiche nei confronti del mio operato», determinando un clima nel quale «diventava sempre più difficile svolgere le mansioni inerenti alla carica con l'indispensabile serenità ed efficacia».

I segni di una crisi profonda riemersero nel Consiglio del 28 luglio 1971, in seguito anche alle rimostranze del critico dell'«Avanti!» e rappresentante sindacale della FILS-CGIL Mario Sperenzi, che nel corso della riunione della Commissione programmazione e scritture aveva accusato la direzione Vlad di aver ridotto il Maggio Musicale «a puro strumento per un'élite e pertanto ulteriormente insostenibile» e di aver operato «nel più assoluto isolamento e nell'assoluto dispregio delle esigenze emergenti dal tessuto sociale della Toscana». ⁴⁹ Sperenzi era tra i più fervidi sostenitori di un ripensamento radicale della programmazione del Maggio, a partire anche dall'istituzione della Consulta regionale per le attività dello spettacolo, finalizzata a sovvertire la logica verticistica dell'ente non solo nella

⁴⁷ Lettera non datata di Vlad inviata a Virginio Puecher, allegata al verbale del Consiglio di Amministrazione del 12 ottobre 1970, p. 9 (ASMMF).

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 4-5, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

⁴⁹ Documento del 23 luglio 1971 intitolato *Proposte per la programmazione musicale 1972* a firma di Mario Sperenzi, accluso al verbale del Consiglio di Amministrazione del 28 luglio 1971, p. 203 (ASMMF).

sua distribuzione, ma anche nella produzione, liberandola da criteri «colonialistici», per usare le parole espresse da Luigi Pestalozza dalle colonne di «Rinascita».⁵⁰

In quell'occasione Vlad aveva invitato a nominare quanto prima un suo successore per evitare vuoti nella programmazione alla fine del mandato di una carica «da troppo tempo logorante per le forze nervose»: il suo obiettivo restava quello di riuscire a completare il Maggio 1972, che rivestiva «un'importanza del tutto particolare vedendo in esso il vero fine conclusivo dei Maggi Musicali 1964, 1970 e 1971».⁵¹ Sarà tuttavia proprio il Maggio dedicato al tema della Resistenza e della lotta per la libertà ad innescare l'ennesima polemica. Che già la scelta della denominazione del tema potesse creare qualche problema lo aveva intuito lo stesso Vlad alla fine del 1970, quando, al posto del filone iniziale individuato come «il secondo dopo-guerra, musiche di protesta e della resistenza», aveva proposto la più generica denominazione di «Arte e libertà», respinta dal Consiglio perché giudicata troppo impegnativa, ma che in realtà svincolava il cartellone da un preciso periodo storico e soprattutto dal confronto diretto con la tematica resistenziale e i suoi risvolti politici.⁵² Ad ogni modo, la nuova formulazione del tema «La resistenza e la lotta per la libertà» non aveva comportato grossi dissensi, se non per la scelta di includere nel programma *Il Console* di Gian Carlo Menotti, con il voto contrario di Sperenzi.⁵³ La stessa comunicazione alla stampa del sovrintendente Pinto nell'agosto del 1971 – in cui si ribadiva nel tema scelto, oltre alla prospettiva resistenziale, quella della libertà – non aveva generato alcun clamore, per il quale bisogna attendere una lettera del 17 ottobre 1971 di Luigi Nono. Con questa lettera il compositore formalizzava la sua decisione di ritirare *Intolleranza 1960* dal Festival del 1972, a partire da due dati non negoziabili: la sua concezione della Resistenza «come preciso atto distruttivo e costruttivo contro il nazismo, contro il qualunquismo contro l'imperialismo. per una prospettiva socialista» e non «una lotta astratta per la libertà», nonostante sia presente un «lato formante spirituale [...], non l'asse portante»; il fatto che il *Il Console* di Menotti rappresentasse un prodotto «scritto consumato usato nel periodo della 'guerra fredda', in funzione antisocialista».⁵⁴ Nelle settimane seguenti sulla stampa italiana si consumò una

⁵⁰ Redazione di Firenze, *Rivendicata per il Comunale una gestione «sociale*», «l'Unità», 18 novembre 1971, p. 10; Luigi Pestalozza, *Il Maggio fiorentino sulla via dei compromessi*, «Rinascita», 29 ottobre 1971, pp. 33-34.

⁵¹ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 28 luglio 1971, pp. 199-201 (ASMMF).

⁵² Verbale del Consiglio di Amministrazione dell'8 dicembre 1970, p. 69 (ASMMF).

⁵³ *Ibidem*. Purtroppo nel verbale di approvazione non viene trascritta «l'ampia discussione» che precedette la votazione.

⁵⁴ Lettera di Luigi Nono a Roman Vlad del 17 ottobre 1971, pubblicata non integralmente in *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, a cura di Antonio Trudu, Leo S. Olschki, Firenze, 2008 (Studi di Musica Veneta. Archivio Luigi Nono, 3), pp. 186-188: 186. Nono renderà poi pubbliche le sue ragioni in una lettera a «l'Unità» del 17 novembre 1971. Per

querelle che coinvolse critici e musicisti, e vide fronteggiarsi soprattutto Pestalozza, tra le file degli accusatori, e Fedele d'Amico, tra quelle dei difensori.⁵⁵ A lungo si dibatté sul conservatorismo e sull'antifascismo di Menotti, sulla possibilità di interpretare la sua opera addirittura in chiave antiamericana. Nulla però servì a smorzare i toni, che portarono, anche a fronte dei contratti già stipulati nel caso della produzione menottiana, e quelli ancora da farsi per *Intolleranza*, alla rinuncia ad accogliere quest'ultima in cartellone.⁵⁶

Al di là dello scontro Menotti – Nono, l'edizione del 1972 si segnalò per la prima esecuzione senza tagli in tempi moderni del *Guglielmo Tell* di Rossini,⁵⁷ la prima italiana di *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann, la prima fiorentina dell'*Ulisse* di Dallapiccola, e i tanti concerti che avevano orientato la programmazione di Vlad fin dal suo insediamento, come l'*Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 e il *Survivor from Warsaw* op. 46 di Schönberg, i *Canti di prigionia* e *Canti di liberazione* di Dallapiccola, la *Sinfonia in onore della resistenza* di Mario Zafred, ma anche lavori, seppur non in prima assoluta, di Hans Werner Henze (*In memoriam: Die weisse Rose*) e di Luciano Berio (*O King, Agnus e Laborintus II*; cfr. Appendice).

una panoramica sulla ricezione di *Intolleranza* si veda Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, L'Epos, Palermo, 2007, pp. 73-86. Per un approfondimento sulle problematiche genetiche ed interpretative dell'opera si rimanda ai numerosi saggi di Angela Ida De Benedictis, tra cui *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica on-line», I, 1, 2001 (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87>); *Gli equivoci del sembiante. "Intolleranza 1960" e le fasi di un'opera viva*, in *SvobodaMagika*, a cura di Alessandro Forlani e Massimo Puliani, Halley Editrice, Matelica, 2006, pp. 87-124; *The Dramaturgical and Compositional Genesis of Luigi Nono's Intolleranza 1960*, «Twentieth-Century Music», IX, 1-2, 2012, pp. 101-141.

⁵⁵ Tra i tanti articoli in proposito usciti sulla stampa nazionale, soprattutto su «Rinascita», si segnalano: Pestalozza, *Il Maggio fiorentino sulla via dei compromessi*, cit., e le risposte di Fedele d'Amico, *Il "Console" e l'America*, «Rinascita», 19 novembre 1971, p. 29; di Vlad, *Il Maggio e Menotti*, «Rinascita», 26 novembre 1971, p. 39; dello stesso Menotti, *Concludiamo la polemica sul "Console" di Menotti*, «Rinascita», 3 dicembre 1971, p. 27.

⁵⁶ In tempi più recenti Vlad indica proprio quello come momento determinante per la rinuncia a prorogare i suoi rapporti lavorativi con il Teatro Comunale. Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, p. 85. *Intolleranza* di Nono venne poi rappresentata nella stagione lirica invernale 1973/1974.

⁵⁷ Cfr. Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago University Press, Chicago, 2006 [tr. it. *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, il Saggiatore, Milano, 2012, p. 150]. Il *Guglielmo Tell* "integrale" diretto da Muti, con la regia di Sandro Sequi e le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi, ricevette un'accoglienza positiva sul piano musicale, ma non mancarono le polemiche per la bandiera rossa che sventolava nel terzo atto davanti al trono del governatore-tiranno Gessler («Che sotto ci si voglia suggerire un parallelo tra Guglielmo Tell e Solzenicyn?», si chiedeva Massimo Mila, *Il "partigiano" di Rossini al Maggio della Resistenza*, «La Stampa», 17 maggio 1972, p. 7). Si vedano soprattutto le recensioni apertamente critiche di Pestalozza («Rinascita», 19 maggio 1972) ed Erasmo Valente («l'Unità», 17 maggio 1972), che sottolineano il probabile avallo della direzione artistica in merito alla scelta cromatica "non filologica" della bandiera.

Politiche di mediazione

A quasi cinquant'anni di distanza, dall'osservazione di quegli avvenimenti, seppur mediata dalla "freddezza" delle fonti d'archivio, così come dal "raffreddamento" ideologico, finiscono per emergere le posizioni evidentemente inconciliabili tra la visione di Nono e la politica della mediazione operata da Vlad.⁵⁸ Se nella ferma riluttanza di Nono a cedere a qualsiasi «equivoco e compromesso»⁵⁹ si scorgono gli assunti che avevano caratterizzato il suo profondo impegno fin dalla conferenza a Darmstadt nel 1959 intitolata *Presenza storica nella musica d'oggi*,⁶⁰ in Vlad sembra emergere un atteggiamento più distaccato, volto a comprendere e proporre al pubblico, anche nei suoi paradossi, la "presenza della musica d'oggi nella storia". Dopo la riflessione sull'Espressionismo (XXVII), l'approfondimento dell'arte tra le due guerre (XXXIII), l'inquadramento dei processi di globalizzazione musicale dell'arte occidentale (XXXIV), il XXXV Maggio Musicale Fiorentino era in fin dei conti un primo tentativo di storicizzazione del passato più recente, con tutti i limiti non solo dovuti alla distanza temporale ridotta, ma anche, e soprattutto, al fatto che fosse condotto da una figura ibrida – compositore, musicologo, divulgatore – come quella di Vlad. Credo però che nella sua "compromissione" – non morale, ovviamente, ma professionale – vada ricercato l'interesse della direzione artistica a Firenze nel quadro di un discorso, ancora in gran parte da farsi, sulle politiche culturali del secolo scorso. Già negli anni Ottanta, Howard S. Becker sottolineava come «parlare dell'organizzazione di un mondo dell'arte, cioè della suddivisione in spettatori, creatori e personale di supporto di vario tipo, equivale a parlare della distribuzione delle conoscenze e del loro uso ai fini dell'azione collettiva».⁶¹ In questo quadro, il caso Vlad invita ad approfondire le politiche di mediazione culturale operate da compositori che si spesero attivamente all'interno degli enti sinfonici e lirici italiani e, per forza di cose, ebbero un ruolo chiave nei processi di programmazione, e quindi ricezione musicale, in anni cruciali per la formazione

⁵⁸ Si prenda ad esempio il giudizio che Nono dà del ciclo RAI *Specchio sonoro. Profili di grandi compositori del '900*, trasmesso dal Secondo canale tra il mese di aprile e giugno del 1964: «Dio perdoni – io no di certo – le tue trasmissioni TV su Schoenberg su Berg su Webern!!!! Ma già lui non c'è, per cui manco lui ti può perdonare». Lettera di Nono a Vlad del 3 giugno 1964, in *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, cit., p. 57.

⁵⁹ Cit. desunta dalla lettera già citata di Nono a Vlad del 17 ottobre 1971, in *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, cit., p. 188.

⁶⁰ Luigi Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi* [1959], in *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi – Lim, Milano – Lucca, 2001, vol. I, pp. 45-56. Sull'evoluzione e sulle ramificazioni del concetto di impegno in Nono si veda *Presenza storica di Luigi Nono*, cit., in particolare l'*Introduzione* della curatrice Angela Ida De Benedictis, pp. XI-XXII.

⁶¹ Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1982 [tr. it. *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 84].

di un canone del XX secolo.⁶² Studiarne in prospettiva storica e con sistematicità i processi e i risultati non solo può aiutarci a meglio comprendere le dinamiche della storia culturale italiana del secolo scorso, ma forse può anche indurci a ripensare con maggiore consapevolezza le politiche musicali degli anni a venire.

Appendice

Si riporta di seguito la trascrizione dell'«ampia rosa di lavori tra i quali si potrà effettuare la scelta dei programmi dei “Maggi” 1970, 1971, 1972» letta da Roman Vlad in occasione del Consiglio di Amministrazione del 18 dicembre 1968 e tratta dal relativo verbale, pp. 276-280 (ASMMF). Per le grafie dei cognomi e dei titoli è stata adottata la forma presente nel documento originale.

Maggio 1970 – dedicato all'arte fra le due guerre

Rossini – Respighi	– “La bottega fantastica” (coreografie di Massine – scene di Derain)
Tommasini – Scarlatti	– “Le donne di buon umore” (scenografia da ricostruire)
Strawinsky	– “Pulcinella”
Strawinsky	– “Apollon Musagete” (coreografia di Balanchine)
Strawinsky	– “Oedipus Rex”
De Falla	– “El retablo de Maese Pedro”
De Falla	– “Il Tricorno” (coreografie di Massine, scene e costumi di Picasso)
Satie	– “Socrate” (dramma in un atto)
Satie	– “Relache” (con Entracte di René Clair)
Satie	– “Mercure” (costumi di Picasso)
Casella	– “La Giara” (scene di De Chirico)
Casella	– “La favola di Orfeo” (opera da camera)
Ravel	– “L'enfant et les sortilèges”
Milhaud	– “La creation du monde” (scene di Léger)
Poulenc	– “Les biches” (coreografie di Bronislava Nijnska) (scene di Marie Laurence Bonnet) “Les fâcheux” (scene di Braque)

⁶² A titolo esemplificativo, sulle politiche culturali promosse da Sylvano Bussotti, con particolare riferimento all'importanza dei media audiovisivi nella musica del Novecento, si veda il mio contributo *Video as Arrangement: Sylvano Bussotti at Biennale Musica*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, a cura di Daniela Tortora, Brepols, Turnhout, 2020, pp. 455-475.

- Hindemith – Una delle opere da camera
 Weill – “L’opera da quattro soldi” (regia di G. Strehler)

Il M° Vlad si limita ad indicare le scene e le coreografie che offrono essenziali agganci con il mondo delle arti visive; aggiunge un elenco di musiche da concerto prese in considerazione:

- Pergolesi – Versione originaria delle musiche usate da Strawinsky in “Pulcinella”
 Mozart – “Trascrizione da Bach”
 Beethoven – “Zur Weihe des Hauses” (handeliana)
 Berlioz – “L’enfance du Christ” (alla maniera seicentesca)
 Ciaikowski – “Mozartiana” e “Variazioni di tema rococò”
 Schumann e Mendelson – Opere organistiche ispirate a Bach (tutti questi lavori a titolo di esemplificazioni di “gesti” neoclassici del passato)
 Riccardo Strauss – “Le Bourgeois gentilhomme” - musiche di scena di Lulli per il dramma di Molière rielaborate da E. Th. A. Hoffman
 Strawinsky – “Sonata” e “Serenata” per pianoforte solo
 Schoenberg – “Musiche per una scena da film”
 Ravel – “Don Chisciotte e Dulcinea” (musiche non utilizzate per il film di Pabst)
 [Strawinsky] “Sinfonia di Salmi”
 Bartok – “Suite di danze” - musiche per archi, celesta e percussioni
 Debussy – Scelta di musiche in cui si avvertono influssi dei Gamelan giavanesi e in corrispondenza concerto di musiche dell’Indonesia
 Ravel – “Chanson Madecasse” e in corrispondenza concerto di musiche del Madagascar
 Roussel – “Padmavati” e in corrispondenza concerto di musiche indiane
 Dukas – “La peri” (balletto in un atto)
 Strawinsky – “Trois Poesies de la lyrique japonaise” ispirate a disegni e ai hai-kai giapponesi ed in corrispondenza concerto di gagaku giapponesi
 Strawinsky – “Le Rossignol” (uso strutturalistico di scale cinesi) e in corrispondenza concerto di musiche cinesi
 Strawinsky – “Piano rag music”, “Ragtime”, “Ebony concert” e in corrispondenza esecuzioni di musiche jazzistiche dell’epoca
 Gershwin – “Porgy and Bess” e in corrispondenza concerto di musiche negre e particolarmente di spirituals

- Puccini – “Turandot”
Busoni – “Turandot”, “Diario Indiano”, “Fantasia Indiana”, “Canto della ronda degli spiriti”, ed in corrispondenza concerto di musiche dei pellerossa di America (si potrebbe eseguire in questo contesto la “Sinfonia del nuovo mondo” che utilizza ugualmente temi di pellirossa)
Sciostakovic – “L’âge d’or” (e in corrispondenza concerto jazzistico)
Bartok – “Suite Opera 14” su temi arabi di Biska (Nord Africa)
Matsudaira – ed altri compositori giapponesi moderni – una serie di musiche da camera e sinfoniche
Ysang Yuu – Opera da camera (compositore coreano)
Boulez – “Portrait del Mallarmé” (influsso di musica asiatica)

Maggio 1972 – il secondo dopo-guerra, musiche di protesta e della resistenza

- Dallapiccola – “Canti di prigionia” e di “Liberazione”
Schoenberg – “Ode a Napoleone”
Schoenberg – “Il sopravvissuto di Varsavia”
Zafred – “Sinfonia in onore della resistenza”
L. Nono – “Intolleranza 1960”
Ghedini – “Elegia per Duccio Galimberti”
Srawinsky – “The flood”
Henze – Nuova opera
Berio – Nuova opera