

| I | N | S | V |
Istituto Nazionale di Studi Verdiani
Fondazione

FONDAZIONE
ANDREA BORRI

Atti del convegno

PARMA

CASA DELLA MUSICA

SALA CONCERTI

VENERDÌ 21 FEBBRAIO 2020

FESTIVAL
VERDI
UN'IDEA
PER L'IDENTITÀ
DI PARMA

FESTIVAL VERDI
UN'IDEA PER L'IDENTITÀ DI PARMA

FESTIVAL VERDI

UN'IDEA PER L'IDENTITÀ DI PARMA

ATTI DEL CONVEGNO
Parma, Casa della Musica, 21 febbraio 2020

A cura di
Maria Cavalli e Maria Caterina Siliprandi

| I | N | S | V |
Istituto Nazionale di Studi Verdiani
Fondazione

FONDAZIONE
ANDREA BORRI

Coordinamento editoriale: Giuseppe Martini

© Copyright 2021

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI VERDIANI

Palazzo Cusani - Casa della Musica

I-43121 PARMA

tel. 0521 285273 – www.studiverdiani.it – e-mail: segreteria@studiverdiani.it

FONDAZIONE ANDREA BORRI

Via A. Turchi, 15

I-43125 PARMA

www.fondazioneandreaborri.org – e-mail: info@fondazioneandreaborri.org

INDICE SOMMARIO

<i>Premessa</i>	p. VII
<i>Introduzione</i>	» IX

Il Festival Verdi: critica e produzione, tra ieri e oggi

ANGELO FOLETTTO

<i>Festival d'autore e per l'autore? Il giornalismo di settore tra critica, informazione e pubblicità occulta</i>	» 3
---	-----

FRANCESCO QUINTAVALLA

<i>Gli esordi del festival verdiano a Parma</i>	» 11
---	------

WALTER LE MOLI

<i>Il mondo di ieri</i>	» 27
-------------------------------	------

ANNA MARIA MEO

<i>Festival Verdi: un'esperienza internazionale</i>	» 31
---	------

Il Festival Verdi: prospettive musicologiche e storiografiche

FRANCESCO IZZO

<i>Edizioni critiche, esecuzioni integrali, e fedeltà: mito e realtà al Festival Verdi</i>	» 45
--	------

GIAN PAOLO MINARDI

<i>Un lungo sguardo retrospettivo</i>	» 55
---	------

MARGHERITA BECCHETTI

<i>Andrea Borri e la nascita del Festival Verdi</i>	» 63
---	------

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

<i>L'apporto dell'Istituto, tra documenti e protagonisti</i>	» 73
--	------

<i>Programma del convegno</i>	» 87
-------------------------------------	------

<i>La Fondazione Andrea Borri</i>	» 89
---	------

<i>L'Istituto nazionale di studi verdiani</i>	» 91
---	------

<i>Indici</i>	» 93
---------------------	------

Premessa

Il Festival Verdi è oggi una realtà felice e consolidata per la vita culturale e l'immagine generale di Parma e dei suoi territori. L'idea di darvi vita nacque però ormai quasi quarant'anni fa per intuizione di alcuni concittadini, alla testa dei quali si pose anzitutto l'onorevole Andrea Borri, all'epoca figura di spicco delle istituzioni locali e nazionali.

È parso dunque opportuno e doveroso a due realtà culturali vocate – l'Istituto nazionale di studi verdiani e la Fondazione Andrea Borri – promuovere una giornata specifica di confronto, svoltasi il 21 febbraio 2020 dal titolo *Festival Verdi, un'idea per l'identità di Parma*, con l'intento di saldare passato, attualità e futuro del Festival Verdi in virtù di una riflessione a più dimensioni e a più voci.

L'iniziativa è stata resa possibile dal contributo della Fondazione Cariparma che, come ha ricordato il presidente in carica nel 2020, Gino Gandolfi, nel discorso introduttivo del convegno, «è sempre in prima fila nel sostegno delle attività culturali della città».

Si ringrazia per la partecipazione Nadia Buetto del Consiglio comunale di Parma.

Un grazie anche alla Fondazione Teatro Regio di Parma per la collaborazione e alla dirigente e al personale della Casa della Musica che ha ospitato il convegno.

Introduzione

Il tema teatrale e la volontà di sottolineare il legame fra la città e Giuseppe Verdi assumono, nello scenario di rinascita economica, sociale e culturale del secondo dopoguerra, un ruolo centrale. Approdo di questa esigenza è la realizzazione del Festival Verdi: nato da un approfondito confronto politico e culturale, il Festival trovò un primo significativo momento pubblico nel convegno, voluto da Andrea Borri del 1984, i cui atti furono pubblicati con il titolo Sponsor e cultura. Verdi, per esempio, a cura di Guido Romano (ERI, Edizioni Rai, 1986).

Oggi, dopo alcuni decenni di esperienza, è sembrato opportuno un momento di riflessione sia sugli aspetti storici sia sulle dinamiche artistiche e teatrali del Festival. Condizioni indispensabili per il successo dell'iniziativa sono state, da un lato, la presenza nel territorio provinciale dei luoghi simbolo della biografia giovanile del Maestro e, dall'altro, una diffusa e popolare passione per la lirica e in particolare per le opere di Giuseppe Verdi. Appare evidente che il Verdi Festival, fin dalle origini, è stato il frutto di una grande azione collettiva coordinata che ha visto in primo piano istituzioni pubbliche, aziende, singoli appassionati. Si tratta anche di una delle prime positive esperienze di collaborazione pubblico-privato in campo culturale, frutto della visione innovativa e lungimirante di Andrea Borri.

Un altro aspetto significativo è costituito dal rapporto fra la ricerca accademica in campo musicale, condotta a Parma dall'Istituto nazionale di studi verdiani, e il mondo della rappresentazione scenica che trova nel Festival la sua diretta espressione. L'Istituto nazionale di studi verdiani compare infatti sui programmi dal 2001; la collaborazione è poi proseguita in forme diverse, come ad esempio la realizzazione dei "Quaderni del Festival Verdi", dedicati alle opere in programma dal 2007 al 2011. Nel 2019 si apre una più stretta collaborazione che vede l'Istituto incorporare il Comitato scientifico del Festival e fornire a quest'ultimo un più strutturato e incisivo supporto.

L'incontro è articolato intorno a due filoni: la vicenda ideativa e storico-politica del Festival, da un lato, e la sua realizzazione concreta nella città e nel suo territorio, dall'altro.

Emerge con chiarezza, grazie anche alla preziosa testimonianza di alcuni protagonisti, il contesto storico, politico e culturale degli anni iniziali del Festival.

Francesco Quintavalla, alla luce della sua esperienza di assessore alla Cultura del Comune di Parma prima e poi di parlamentare, ricostruisce con ricchezza di dettagli, da un lato, il complesso percorso politico della vicenda a livello nazionale e, dall'altro, le non sempre facili trattative sul piano locale fino ai primi anni Novanta.

Walter Le Moli racconta la nascita della Fondazione Giuseppe Verdi e le celebrazioni del centenario della morte del Maestro del 2001.

Margherita Becchetti affronta, grazie alla documentazione dell'archivio Andrea Borri, la storia del Festival dalle basi del dibattito pubblico, interrotte purtroppo dalla Guerra, poste dal padre Francesco Borri, fino alla prima concretizzazione nel 1989, sorta di numero zero, dove pur senza mettere in scena opere liriche, i concerti e gli incontri collaterali delinearono le potenzialità dell'idea del Festival.

Giampaolo Minardi, a sua volta, guarda, dal punto di vista culturale, alle origini del Festival nei primi anni Novanta fino al 2001, senza trascurare il ruolo dell'Istituto nazionale di studi verdiani che ha saputo concentrare a Parma, grazie alla direzione prima di Mario Medici poi di Pierluigi Petrobelli, molte energie di ricerca e studio che hanno condotto a importanti risultati nel campo degli studi verdiani.

Angelo Foletto affronta il tema dell'evoluzione della critica musicale negli ultimi decenni e il suo fondamentale ruolo nell'orientare il pubblico.

Francesco Izzo entra nel vivo del rapporto fra ricerca scientifica e prassi esecutiva e illustra l'importanza delle edizioni critiche delle opere verdiane nelle rappresentazioni e nelle esecuzioni in programma nel Festival di questi ultimi anni.

Alle edizioni più recenti del Festival si dedica Anna Maria Meo che, con ricchezza di dati, evidenzia i risultati delle ultime programmazioni senza trascurare le azioni intraprese per il suo rafforzamento anche sul piano internazionale.

Alessandro Roccatagliati richiama il ruolo dell'Istituto nazionale di studi verdiani dalla filologica rappresentazione modenese di Ernani (1984) alle celebrazioni del 2001 e sottolinea il rapporto particolare di stima e di amicizia fra Pierluigi Petrobelli e Andrea Borri, elemento quest'ultimo tutt'altro che secondario nel favorire il lungo e non sempre facile percorso del Festival.

Le riflessioni della giornata hanno, ancora una volta, sottolineato le diverse anime di un Festival che, pur radicato in un fertile tessuto locale, si è costantemente proiettato nelle dimensioni nazionale e internazionale che sono proprie della figura e dell'opera di Giuseppe Verdi.

Bernardo Borri
Presidente
Fondazione Andrea Borri

Luigi Ferrari
Presidente
Istituto nazionale di studi verdiani

IL FESTIVAL VERDI:
CRITICA E PRODUZIONE, TRA IERI E OGGI

Angelo Foletto
Presidente Associazione nazionale critici musicali

Festival d'autore e per l'autore? Il giornalismo di settore tra critica, informazione e pubblicità occulta

Non è facile circoscrivere il tema. I dati storici collocano indietro nel tempo il rapporto tra informazione critico-giornalistica e Festival Verdi, rassegna per-e-di autore. Personalmente lo seguo da oltre quarant'anni. Me ne sono reso conto recuperando in fondo al lungo ripiano di libreria dedicato a Verdi un'antica cartellina con vari progetti delle manifestazioni verdiane: dalle proposte teoriche dell'inizio degli anni Ottanta, a quelle più concrete del 1986 e del 1989. Già nel primo decennio di ragionamenti e valutazioni operative, la domanda di come la manifestazione avrebbe dovuto essere, e di come avrebbe dovuto essere "comunicata" all'esterno – dopo essere stata chiarita e accolta sul territorio – era centrale. Tra questi documenti – ritagli di giornali e fotocopie oramai sbiadite ma anche piccole pubblicazioni: la mobilitazione politica e pubblicistica fu subito vivace – c'era anche la relazione firmata dall'allora assessore alla cultura del Comune; era su carta da telefax, uno strumento ormai obsoleto nell'era dei cellulari e dell'informatica. Forse un simbolo della preistoria organizzativa e comunicativa di cui parliamo e del coinvolgimento di responsabilità pubbliche diverse (allora, gli assessorati locali avevano le mani direttamente in pasta sulle istituzioni). Per cui questo intervento non sarà nel tutto neutro; testimonianza personale e professionale allo stesso tempo.

Che cosa è successo dopo quella stagione di grandi ideali e volontà politiche non sottintese? Che cosa è cambiato in questi anni? S'è sicuramente riformata la presenza e la partecipazione al dibattito dei giornalisti di settore: scoraggiata insieme alla dimensione e continuità degli spazi riservati alla critica musicale sui quotidiani: conseguenza secondaria delle situazioni di decrescita dell'intero mondo della stampa generalista. Il 16° rapporto del Censis sull'informazione (2019) ha certificato che rispetto al 2007 la diffusione dei giornali si è dimezzata. Se guardiamo con attenzione i numeri reali – di solito le statistiche danno quelli delle copie distribuite – o osserviamo, banalmente,

quanto sono calate le cataste di carta stampata nelle edicole (già rarefatte di loro), possiamo esser certi che sono molto più che smezzate, e la crisi è iniziata molto prima del 2020. Se una volta i grandi giornali come “Repubblica” e “Corriere della Sera” viaggiavano sulle 900.000 copie, oggi ne dichiarano meno di 200.000¹. A margine il Censis attesta che i quotidiani, prima letti dal 67% della popolazione, oggi lo sono da non più del 37%. Numeri simili riassumono il “consumo” dei libri: nel 2007 il 67-68% di persone leggevano almeno un libro all’anno, oggi sono il 42% (del resto il 50% della popolazione si dichiara non interessata a ciò che concerne la cultura). Poiché i regressi sono condivisi con altri tipi di mezzi informativi e di “consumo” editoriale di settore, ovvio che per la critica musicale le occasioni si siano ancor più circoscritte: con spazi parcellizzati e non regolari per formato e dislocazione redazionale. È un dato che non ha bisogno di essere sottolineato perché ogni lettore forte lo verifica allo sfoglio quotidiano ma su cui bisognerebbe riflettere molto di più e storicamente: istituisce e alla lunga, cioè assuefacendo il lettore, rende normale la metodica mancanza di testimonianza critica e cronistica sull’attività musicale ordinaria, cioè sulle stagioni concertistiche e d’opera che hanno durate e scansioni annuali. Il problema riguarda anche i festival – anche se per contenuti, svolgimento calendariale e tipo di pubblico sono inquadrabili tra le attività straordinarie – ma in modo giornalisticamente meno drammatico. Con spazi e giorni di pubblicazione non più garantiti né stabili l’informazione musicale sistematica è virtualmente morta, poiché le manca una caratteristica fondamentale, la continuità di narrazione e valutazione.

Quando l’informazione quotidiana era regolare, diciamo fino all’avvento dell’euro, era abbastanza agevole – da parte dei lettori come degli spettatori – farsi un’idea di ciò che proponeva ogni istituzione d’Italia. Si parlava, cioè scriveva, ora più ora meno di quasi tutte le stagioni e le città. L’informazione musicale documentava ciò che avveniva anche nelle “periferie”. Non solo i grandi teatri, di per sé già al centro dell’attenzione mediatica, come la Scala, ma anche i piccoli festival. Ricordo, ad esempio, di aver assistito al debutto italiano di Graham Vick, un regista che a Parma ha segnato un anno festivaliero-verdiano speciale. Fu a Barga, ufficialmente “città”, ma solo grande borgo in provincia di Lucca, dove prima della riapertura del Teatro dei Differenti alla fine del secolo scorso si teneva un festival non minimo, qualcosa di meno che minimo; un’idea di festival. Creato da Peter Hunt e Gillian Armitage, entrambi professionisti del teatro inglese, la manifestazione nasceva con l’obiettivo di formare e far conoscere giovani di belle speranze in tutte le professioni teatrali, e di scuola inglese. Vi si proponevano, in spazi di fortuna, spesso all’aperto, cose meravigliose che altrimenti non si sarebbero realizzate. Lì Italo

¹ Al momento di chiudere il testo, l’ultimo aggiornamento a disposizione dichiara un calo del 16% rispetto al 2019. In ottobre 2020 sono state acquistate un milione e 664 mila copie; un anno fa erano state un milione e 977 mila. I due maggiori quotidiani hanno venduto rispettivamente 164.70 (da 176.255) e 122.018 (da 132.276).

Calvino si inventò il completamento della *Zaide* di Mozart, che nel 2020 è stato riproposto all'Opera di Roma e nei teatri di Opera Lombardia, ancora con la (nuova) regia di Vick che l'aveva messo in scena nel 1981 firmando il suo primo spettacolo in Italia. Opera Barga era un festival per pochi, la maggior parte dei frequentatori non parlava nemmeno italiano, perché era nato come una sorta di gioco colto di società, nato in un'enclave anglofona. Ma i critici scrivevano del festival di Barga proprio perché non era allineato. Aveva senso perché quel che si faceva lì non si poteva trovare altrove; perché dietro il cartellone c'era una "storia", un progetto, un personaggio, luoghi-spazi non ortodossi, comunità felicemente coinvolte/sconvolte. Ci vengono in mente le estati di simili pellegrinaggi tra i primi Cantieri di Montepulciano, le annate avventurose del Festival della Valle d'Itria, di Asolo Musica e di Cervo; ma anche le vulcaniche e innovative prime proposte del Festival Rossini, le edizioni opime e stuzzicanti della Biennale Musica di Venezia e l'allora pioneristico modello di festival continuo e condiviso che fu Settembre Musica a Torino e Musica nel nostro tempo a Milano. I quotidiani non lesinavano spazi a proposte del genere convinti che la specificità e l'originalità interessassero più ai lettori non preparati sull'argomento delle "normalità" stagionali (forse anche perché non sempre le stagioni, soprattutto quelle d'opera, offrivano ragioni qualitative comparabili). Per la stessa ragione si scriveva ampiamente della musica contemporanea, che faceva ancora chiasso, soprattutto quando era spunto per proteste e polemiche. La continuità di informazioni sullo stato "normale" della vita musicale garantiva di intercettare le proposte e distinguere quelle che valevano di più (e c'era agio redazionale per argomentarne il motivo); c'era la possibilità da parte del lettore di farsi una propria idea complessiva.

Oggi che questa regolarità non c'è più, la critica musicale è costretta a riequilibrare la carenza con altri metodi. Uno di questi, da quarant'anni, è il Premio Abbiati. Il Premio della critica musicale Franco Abbiati ha riconosciuto al Festival Verdi, per la produzione di *Stiffelio* con regia di Graham Vick, un riconoscimento due anni fa; ma il 2018 è stato un anno trionfale del Festival, agli Opera Award e via dicendo. Dieci anni prima nel 2008 era stato premiato per *La traviata* del 2007 (ma isolando «la straordinaria intensità» della rivelatoria e inaspettata lettura di Yuri Temirkanov). In due sole occasioni, quindi, il Festival Verdi è entrato nell'albo d'oro dell'Associazione dei critici musicali che promuove l'"Abbiati". Si potrebbe affermare che il premio dei critici musicali conta poco, e/o che i critici nei riguardi di Parma non sono stati capaci di valutare in maniera appropriata quanto è stato fatto sotto l'etichetta festivaliera.

Ma c'è un altro modo per ragionarci. Non per giustificare l'operato della giuria, va ricordato che il Premio Abbiati è un'occasione di riflessione critica collettiva cui partecipano in una prima fase consultiva un centinaio di colleghi (oltre a quelli che fanno parte della giuria). La stessa che da qualche anno non viene, o viene consentita in misura minore, sui giornali per le ragioni che

abbiamo cercato di riassumere in precedenza. La cronaca critica, altrimenti detta recensione, quindi non può più essere considerata un'opportunità di dibattito allargato com'era avvenuto in passato, quando i critici musicali avevano un ruolo sociale e culturale giornalisticamente rispettato, e le polemiche intellettuali suscitavano interesse anche sulla stampa generalista. Non meno indicativo, per capire il diverso fondamento valutativo d'una recensione di oggi (come dei Premi Abbiati e del suo albo d'oro) è ricordare che alle prime sedute i critici in plenaria discutevano di allestimenti e proposte che tutti o quasi avevano visto, talvolta nella stessa serata. Oggi un confronto del genere, di persona è quasi impossibile; in pochi tra noi hanno visto le stesse opere, perché le scelte redazionali hanno imposto una selezione su base indiziaria, cioè per la loro ipotetica "notiziabilità" – laddove un tempo la sostanza di avvenimento musicale pubblico era di per sé "notizia" e degno di attenzione.

Torniamo a Parma e all'argomento. Ci si può domandare per quale ragione in quaranta edizioni del Premio Abbiati il Festival Verdi – nelle varie diciture e identità artistico-organizzative – abbia ricevuto pochi riconoscimenti. Un primo motivo è nella storia stessa del Festival Verdi che ha impiegato molto – troppo – tempo per trovare una sua immagine precisa e riconoscibile in grado di imporsi sul piano nazionale e internazionale come altre manifestazioni dedicate a un autore e con la combinazione di avere luogo nei suoi "luoghi" reali.

Paradigmatico di tale difficoltà costitutiva il fatto che il primo vero Festival dedicato a Verdi negli anni Ottanta non sia stato fatto a Parma. Nel dicembre 1984 si realizzò al Teatro Comunale Modena, con l'Istituto di studi verdiani un'edizione di *Ernani* che ha girato i teatri dell'Emilia, senza essere ospitata al Regio. Eppure, quell'edizione di *Ernani* – *Progetto Ernani nell'anno europeo della musica* era la dicitura ufficiale – rappresentava in modo esemplare un modello di lavoro da festival d'autore. Ovvero c'era una prima esecuzione moderna che si richiamava all'edizione originale (un'operazione pre-filologica in assenza, ancora, del grande progetto istituzionale e internazionale delle edizioni critiche verdiane arrivato successivamente). Vi aveva lavorato un variegato comitato scientifico; vi era impegnata una compagnia giovane, istruita appositamente, di cui faceva parte il giovanissimo Michele Pertusi e un altro giovane, Roberto Abbado, oggi nell'organico artistico del Festival Verdi, era sul podio. Si cercò di ricostruire la prima dell'*Ernani* (Venezia 1844) grazie al rinvenimento dei suggestivi bozzetti di Romolo Liverani realizzati per una rappresentazione faentina di pochi mesi successiva alla prima veneziana su cui si fondò la regia di Gianfranco De Bosio. Ma si era andati oltre il recupero delle scenografie: a seguito del prolungamento del boccascena, l'orchestra era stata spostata quasi a livello del palcoscenico con interessanti esiti acustici e nuovi equilibri con le voci. Si realizzò insomma una produzione-prototipo che avrebbe potuto rispondere perfettamente agli obiettivi e alle aspettative di un festival verdiano innovativo criticamente, teatralmente e culturalmente motivato; secondo criteri non scontati e in grado di suscitare nuovo interesse

su un autore che già allora, seppure più limitato di oggi nei titoli proposti, la faceva statisticamente da padrone nei cartelloni di tutto il mondo.

Difatti se ne parlò molto. Ma non accese la volontà di trasformarlo in progetto per il futuro. Né in regione né a Parma. Forse per gelosia di campanile, forse per la difficoltà di comprendere appieno le potenzialità “spettacolari” e (auto)promozionali della proposta. Così, nonostante i critici presenti ne abbiano scritto lusinghieri, l'*Ermani* del 1984 rappresentò una chance non sfruttata bene. «Parma ha perso un'altra occasione, si vede che evidentemente a Parma interessa servirsi di Verdi e non servire Verdi», scrissi nell'articolo, sottolineando, qualche riga, sotto come un grande festival dedicato a Verdi a Parma fosse considerato solo un modo per richiamare sponsor, e con questo criterio non avrebbe mai decollato. Ovviamente non fui il solo a pensarlo e dirlo e scriverlo con chiarezza. Perché ancora era possibile anche se prima che le cose cambiassero c'è voluto molto altro tempo, tentativi, progettualità, fallimenti cocenti e indigeribili, cambi di amministrazione e di teste direttive.

Però la “critica” in senso ampio fece la sua parte. Anche perché, sempre allora – è necessario ripeterlo: c'è una generazione giovane che basandosi sullo stato attuale, questa fase (felice) della storia dell'informazione musicale non la conosce, e una stagionata che l'ha dimenticata – gli spazi a sua disposizione erano ancora tali da consentire valutazioni approfondite e considerazioni non solo squisitamente teatrali. In altri termini, si poteva intervenire anche su strategie e linee di politica culturale. Oggi l'informazione musicale deve essere diretta, immediata, sinottica, condizionata dalla riduzione delle righe di spazio e dallo spicco redazionale sulla base di una valutazione sinteticamente “qualitativa”, spesso parcellizzata in ragione di modalità di comunicazione ritenute “moderne” e adatte al nuovo pubblico (che invece, non s'è affatto rinnovato) a mortificanti “pagelle” che escludono qualsiasi riflessione sul *come* e il *perché* del giudizio. Lo stato di fatto e la mutata filosofia giornalistica relativa al significato e al ruolo – formativo e sociale, oltre che informativo – della critica musicale rende complicato comunicare un festival, la sua diversità da una stagione; a maggior ragione se fa proposte attigue (o, addirittura in sinergia) col territorio o altre istituzioni. Diventa difficile conferirgli e chiarire al lettore la specifica ragion d'essere.

Ad esempio, una decisiva ragion d'essere del Festival Verdi è il rapporto finalmente formalizzato con l'Istituto di studi verdiani. In altri tempi, l'avremmo certamente encomiata, magari insistendo sul fatto che tale rapporto non poteva essere esclusivo e autosufficiente (com'è stato a Pesaro nei primi decenni, per capirci), perché l'inclusività artistica e intellettuale allargata è il motore primo di un progetto festivaliero che vuole durare. Per essere moderno, un festival deve aprirsi ad altre realtà culturali e civili (non solo ad altri enti pubblici) ed essere declinato e declinabile in molte forme.

A questo proposito, è giusto ricordare che già nel 1980 il sindaco Stefano Lavagetto sosteneva che all'interno del Festival ci doveva essere il dialogo con la drammaturgia, disciplina che è diventata una materia universitaria; ma ne-

gli anni Ottanta era ancora accademicamente marginale e con una dimensione scientifica della ricerca sul teatro e i testi d'autore. L'aspetto drammaturgico è molto importante e un festival moderno deve affrontare questa prospettiva con coraggio; presentare l'edizione critica di *Le trovère*, con cantanti non di lingua francese, come è avvenuto nel 2018, non fu una scelta conforme ai suoi "doveri" culturali. Siamo tutti consapevoli che in quest'opera il rapporto tra parola e canto è più spesso a favore della parola, di qui l'importanza dell'aspetto linguistico e della pronuncia non solo corretta ma naturale (la dimostrazione virtuosa era il protagonista del *Macbeth* "parigino" del 2020).

Credo che oggi una rassegna come il Festival Verdi possa essere un momento in cui critica/informazione musicale e sostanza di programma si possano reciprocamente motivare. Compito primario di un festival – dovrebbe essere, in realtà l'impegno che ogni organizzatore di cose d'arte stipula con la società che gli ha dato fiducia istituzionale – non è assecondare la domanda, ma semmai crearla. Tutto ciò può essere reso più efficace e visibile attraverso il recupero di ruolo dell'informazione musicale?

Non parliamo solo di critica musicale – il sostantivo aggettivato "critica" evoca solo recensione, voto, pagella – un modello di comunicazione importante ma ormai eclissato: sopravanzato da luoghi diversi per esprimersi "criticamente" e comunicare. In un recente studio dedicato al turismo musicale si parla diffusamente di queste modalità di comunicazione che appartengono a un mondo giornalmisticamente diverso. E rispondono a esigenze informative non più esclusivamente artistiche anche se sono riferite a festival d'arte. I nuovi formati di comunicazione sono indispensabili per capire come l'idea di festival in genere sia in cammino. Allargando il discorso, è logico che a un festival ambizioso, proprio per la sua natura di manifestazione plurima e diffusa, non basta più la notizia redatta dal quotidiano locale o la presenza nella pur prestigiosa e sempre meno ospitale rubrica delle recensioni nei giornali nazionali. La comunicazione completa ha bisogno di nuovi spazi, non sottovaluta più i *social* e i tagli cronistici (non solo testuali) obbligati dagli strumenti informativi da tasca.

In tale processo di rapido cambiamento, la critica musicale ritrova una funzione riaffermando il ruolo storico di verifica, controllo e testimonianza sui contenuti dell'offerta musicale. È il suo modo costituzionale di contribuire alla crescita culturale del pubblico. Esercitandosi – secondo alcuni colleghi "abbassandosi" – a praticare tale funzione con gli strumenti (in)formativi di oggi. Inclusa una tipologia di scrittura-racconto non imparata/insegnata nelle scuole di giornalismo critico d'una volta, che copra una gamma insolita di formati (dal *post* sul *web* all'articolo-cronaca tradizionale ma ospitato sul *web*) e non escluda a priori che delle nozioni "critiche" relative a un festival siano parte le delucidazioni turistiche e le segnalazioni enogastronomiche, seppure adeguatamente, cioè culturalmente, veicolate. Affiancando, senza confusioni di ruolo o smarrendo imparzialità cronistica e "critica".

Non tutto è perduto, insomma. Nonostante lo stato del giornalismo di

settore sia poco invogliante e involuto (chiuso, e risentito, in sé stesso o totalmente venduto alla logica dei *like* facili e alle necessità dei nuovi media), l'informazione musicale può trovare nuove ragioni di essere e non rinunciare alla propria storia: spalleggiando e spiegando con competenza e integrità le strategie di politica culturale, missione prima di ogni festival. Cercando di fare chiarezza nell'eccesso di notizie generiche, personalistiche e disinformate che si trovano in rete: una sorta di galassia indistinta, in cui domina l'informazione scorretta se non fraudolenta, come talvolta è la pubblicità occulta rappresentata dagli album/inserti (a pagamento), spesso l'unico modo per alcune manifestazioni di garantirsi, anche per *dovere* e riconoscenza nei confronti di alcuni sponsor, la presenza sui grandi quotidiani.

Quindi pur con mezzi limitati e per vie aliene l'antica professione può ancora essere utile, avere delle responsabilità culturali non marginali. A patto che faccia anzitutto autocritica aver troppo a lungo e colpevolmente difeso il passato per ignoranza e malriposta boria di categoria. Senza (voler) vedere che il mondo dell'informazione era profondamente e irreversibilmente cambiato. E, umilmente, impari dai festival più intraprendenti come comunicare competenze, idee e rivendicazioni di intelligenza e imprenditorialità illuminata senza uscire dal proprio tempo. *Usando* senza pregiudizi e con professionalità il lessico disinibito, ancora culturalmente squinternato ma domabile e lussureggiante, offerto dai nuovi strumenti e canali dell'informazione.

Francesco Quintavalla
Già assessore alla Cultura del Comune di Parma

Gli esordi del Festival verdiano a Parma

L'idea di un festival dedicato a Verdi ha avuto un percorso assai lungo.

Fin dal 1913, nel primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi, quando le celebrazioni si tennero disgiunte con Cleofonte Campanini a Parma e Arturo Toscanini a Busseto, il sindaco di Busseto proponeva di fare di Busseto la Bayreuth verdiana, mentre a Parma si cercavano adesioni per una celebrazione ricorrente.

L'entusiasmo per celebrare il sommo operista con una rassegna annuale e monografica venne anche ad Arturo Toscanini nel 1926 quando cadeva il 25° anniversario della morte.

Toscanini lanciò una proposta per il 1931 di cui si discusse per qualche tempo, ma nel 1929, in occasione delle celebrazioni martucciane a Bologna, squadristi fascisti lo schiaffeggiarono perché si era rifiutato di suonare l'inno *Giovinezza* prima del concerto e così Toscanini lasciò l'Italia. L'ipotesi di un futuro festival rimase incompiuta.

Parecchie altre volte l'idea di un Festival verdiano tornò a farsi strada con proposte e progetti, avanzati e sostenuti da Francesco Borri prima della seconda guerra mondiale e dal maestro Mario Medici nel dopoguerra, che rinnovarono entusiasmi e consensi come anche contrasti e profondi scetticismi.

L'ultima fase di questa storia, con cui mi sono confrontato, parte da un qualificato convegno dal titolo *Sponsor e cultura. Verdi, per esempio*, che si tenne a Parma a Palazzo Soragna nel novembre del 1984 per iniziativa del circolo culturale Il Borgo, del Club Rosselli e della Società parmense di lettura e conversazione e vide la partecipazione di sovrintendenti e direttori dei più importanti teatri italiani, di illustri musicologi, di direttori editoriali e giornalisti e di importanti imprenditori. Gli atti del convegno furono pubblicati a cura di Guido Romano nelle Edizioni Rai-ERI nel 1986.

Quel convegno rese attuabile la formazione di una Fondazione Verdi di ispirazione interamente privata realizzata dall'onorevole Andrea Borri che

aveva chiamato a raccolta gli esponenti delle principali realtà imprenditoriali e economiche della nostra città e alcuni professionisti, suoi fidati amici personali che con lui avevano condiviso l'interesse per le attività di teatro.

Nel contempo la Regione Emilia-Romagna costituiva una commissione di studio sulla fattibilità del Festival verdiano formata da "sei saggi" ovvero Carlo Maria Badini, sovrintendente del Teatro alla Scala, Gianni Baratta, direttore generale dell'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna (OSER), Gustavo Marchesi e Mario Messinis, musicologi e quest'ultimo direttore della Biennale Musica di Venezia, Pierluigi Petrobelli, direttore dell'Istituto di studi verdiani, e Piero Rattalino, direttore artistico del Teatro Regio di Torino. Tale Commissione superando molti dubbi concluse i lavori con la proposta di un progetto di fattibilità.

In quel 1985 l'entusiasmo per un Festival verdiano si era altresì rinnovato con la suggestiva mostra nelle stanze della Reggia di Colorno *Giuseppe Verdi: vicende, problemi e mito di un artista del suo tempo* diretta da Pierluigi Petrobelli e promossa con il patrocinio del ministero dei beni culturali dai Comuni di Parma, Busseto e Colorno, realizzata dall'Istituto di studi verdiani e che vedeva coinvolta la stessa famiglia Carrara Verdi.

Nell'estate del 1985, in quella situazione contestuale di dibattito sulla realizzazione del Festival verdiano, divenni assessore alle attività culturali e al teatro con l'impegno diretto nella gestione del Teatro Regio per la produzione della tradizionale stagione lirica.

Il Teatro Regio, direttamente promosso e gestito dal Comune di Parma, era uno tra i più noti teatri di tradizione del nostro Paese e soffriva però di tutti i problemi che una gestione comunale diretta applicata al teatro può creare. Gli organi chiamati a decidere le iniziative del Teatro e gli uffici che ne costituivano il supporto amministrativo e tecnico erano interamente vincolati alla normativa prevista dalla legge comunale allora vigente, al pari di tutti gli uffici e servizi del Comune. Questa situazione determinava la necessità a sottostare a regole e procedure complesse e formali in tema di formazione di volontà programmatica, contrattuale e gestionale precludendo l'adozione di più appropriati criteri di imprenditorialità e snellezza amministrativa che dovrebbero caratterizzare una struttura che produce, rappresenta e distribuisce spettacoli.

Il Teatro Regio di Parma dal fatto di produrre spettacoli lirici non aveva alcun riconoscimento da parte dello Stato perché la legge 14 agosto 1967 n. 800/67 riconosce ai teatri di tradizione un contributo a recita e la variazione può essere solo nel numero di recite riconosciute. Nella pratica il Teatro avrebbe potuto comportarsi come un albergo con la copertura da parte dello Stato di una parte del costo di ogni singola ospitalità.

A Parma l'amministrazione comunale aveva la consapevolezza di svolgere un compito sociale importante nel mantenere un alto livello qualitativo di produzione degli spettacoli, in particolare nel settore musicale, a fronte dell'enorme passione dei parmigiani per il melodramma, procurando di conseguenza un indubbio ritorno di cultura e sviluppo di terziario qualificato.

A Parma oltre al Teatro Regio c'erano altre importanti realtà produttive (l'OSER Arturo Toscanini, la compagnia del Collettivo-Teatro Due, il Teatro Ragazzi Le Briciole) che pur con differenti strutture giuridiche agivano in spazi di proprietà comunale o comunque pubblici e che in raccordo con il Comune svolgevano all'interno delle norme stabilite dallo Stato specifiche attività e servizi culturali.

Dall'effimero degli spettacoli che potevano arrivare in città per una o poche sere per poi andarsene, si era arrivati al permanente, alle strutture di produzione che facevano di Parma una singolare città del teatro.

Per l'assessorato era indispensabile giungere in primo luogo a rafforzare e meglio qualificare le strutture e i luoghi della produzione, nonché creare nuovi contesti che rendessero possibili intrecci operativi e che, salvaguardando l'autonomia e la specializzazione di ciascuna struttura, potessero prefigurare nuovi assetti.

Mi ero assunto in prima persona l'iniziativa di dare vita ad un collegamento organizzativo dei centri di produzione di spettacolo dal vivo con l'obiettivo di creare strutture comuni di servizio alla produzione (laboratori di scenografia, sartorie, apparati tecnici).

Si era pensato di riunire in un consorzio il Teatro Regio, il Teatro Due e Le Briciole, cui si assegnò come sede il padiglione centrale delle ex Fiere al Parco Ducale, da cui il nome di Teatro al Parco. Per tale consorzio, cui avrebbe potuto aderire anche l'OSER, ci eravamo dati un marchio comune: TPR Teatri Produzione Ricerca.

Era in una città con tale patrimonio di produzione teatrale che si doveva sviluppare la nuova iniziativa di un festival dedicato a Verdi. Allora la vera anima dell'impresa "Festival Verdi" era l'onorevole Andrea Borri e con lui ebbi un lungo e approfondito confronto.

A questo punto consentitemi un pensiero di stima e affetto per Andrea Borri che conobbi nel 1966 quando io giocavo nella squadra giovanile della Rugby Parma, che in quell'anno vinse il campionato italiano, mentre lui era il mediano di mischia della squadra di serie A. Per Andrea provai subito simpatia per il suo modo pacato di porsi e per il suo stile elegante e schietto. Quell'anno incontrai Andrea anche al Festival internazionale del teatro universitario, di cui non ricordo se fosse ancora il presidente, e ebbi modo di approfondirne la conoscenza. Questo ricordo per significare che la sua attenzione e il suo impegno per il Festival Verdi non erano un espediente di propaganda politica ma ispirati e guidati da una vera passione e conoscenza del teatro.

Facemmo insieme subito chiarezza in ordine alle idee di qualche sostenitore del Festival che non comprendeva le specificità e peculiarità di Parma e ipotizzava un sostanziale annullamento della tradizionale stagione lirica per sostituirla con un festival costruito con la logica dello *star system*, con più ospitalità che produzione. Concordammo quindi sull'indirizzo dell'investimento culturale rifiutando l'impostazione "eventistica", che crea una bella immagine che si dissolve e esaurisce con il concludersi dell'evento. Ci si inter-

rogava a più riprese e in modi diversi su cosa avrebbe potuto attrarre il pubblico (in particolare internazionale) e indurlo a raggiungere Parma per assistere a un festival dedicato a Verdi, autore costantemente presente nei cartelloni dei principali teatri di tutto il mondo. Si era consapevoli che, non potendo competere con le eccelse qualità spettacolari degli allestimenti dei teatri più prestigiosi, le produzioni verdiane del Festival dovevano avere un "gusto" e una immagine unica e singolare, prodotte con attenzioni particolari in un contesto speciale. Grande importanza avrebbe dovuto sempre rivestire Parma e le Terre verdiane con il loro complesso patrimonio artistico e culturale. Il Festival avrebbe dovuto stimolare a eccellere non solo le tradizionali strutture e istituzioni musicali, ma anche l'intero tessuto cittadino di produzione di spettacolo dal vivo. Si cercava uno schema produttivo e realizzativo che razionalizzasse al meglio le risorse professionali presenti e operanti in città. Il Teatro Regio con il coinvolgimento nella preparazione e nella produzione delle manifestazioni festivaliere avrebbe completato il proprio lavoro di teatro stagionale. Anche le masse artistiche (orchestra e coro) avrebbero potuto trovare risposte positive, non solo nella acquisizione di maggiori possibilità lavorative, ma anche in occasioni di miglioramento artistico, con il confronto arricchente e stimolante con i maestri direttori, i registi e le compagnie artistiche d'eccezione ospitati. Si era convinti che solo attraverso un lungo e costante lavoro quotidiano, oltre che con la realizzazione annuale di appuntamenti del Festival Verdi, si sarebbero potuti ottenere risultati positivi e soddisfacenti tali da pensare in grande al 2001.

In quegli anni anche io ero parlamentare, deputato del gruppo repubblicano, oltre che assessore alle attività culturali e al teatro di Parma, e l'onorevole Andrea Borri mi coinvolse nella stesura di un progetto di legge di riconoscimento dell'interesse nazionale per le manifestazioni di festival che celebrassero nelle città di origine i maggiori compositori di opera italiani (Bellini, Donizetti, Puccini, Rossini, Verdi).

I festival che all'inizio della legge 800/67 erano meno di 40 in quegli anni erano diventati più di 120, per cui dovendo dividere il contributo fra i soggetti interessati per ciascuno questo era assai poco. Occorreva l'individuazione di manifestazioni festivaliere di autentico interesse nazionale per uscire da un sistema di finanziamento a pioggia, in vista di una possibile riforma del settore (sempre e ampiamente auspicata e mai attuata), che concentrasse gli sforzi nelle istituzioni di maggior prestigio.

Ci incontrammo, l'onorevole Borri e io, a Palazzo Chigi con l'onorevole Giuliano Amato, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio e segretario del Consiglio dei ministri, nella speranza che il progetto potesse essere adottato dal Governo. Quel lavoro era arrivato a buon punto, ma ne fu impedita la conclusione e la formalizzazione per l'interruzione anticipata della IX Legislatura.

Così nel 1987 con la Fondazione Verdi, fondata e presieduta da Andrea Borri, con il Comune di Parma, il Comune di Busseto, la Provincia di Parma

e la Regione Emilia-Romagna fu costituito un comitato per l'organizzazione del Festival Verdi coordinato e amministrato dall'assessore al Teatro Regio (che allora ero io stesso) e composto dal sindaco di Parma, dal Sindaco di Busseto, dall'assessore alla Cultura della Provincia di Parma, dall'assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna e da cinque membri designati dalla Fondazione Verdi nelle persone di Andrea Borri, Guido Maria Barilla, Alberto Chiesi, Giambattista Riva e Guido Romano.

Il fatto che la Fondazione Verdi composta da soli privati fosse titolare dell'iniziativa era considerato inopportuno. Fu richiesta una variazione statutaria con la formalizzazione dell'ingresso come soci fondatori, degli enti locali di Parma e della Regione Emilia-Romagna, con mutazione del nome in Fondazione Verdi Festival. Fu altresì costituito un comitato scientifico per l'allestimento dei programmi composto da Carlo Maria Badini (sovrintendente del Teatro alla Scala), da Philip Gossett (eccellente musicologo docente all'Università di Chicago), da Mimma Guastoni (direttore generale di Casa Ricordi), da Pierluigi Petrobelli (direttore dell'Istituto di studi verdiani) e da Piero Rattalino (direttore artistico del Teatro Regio di Torino) a cui venne conferito il ruolo di consulente artistico per le manifestazioni del Festival.

Vorrei precisare che l'unica persona a cui era riconosciuto un emolumento, peraltro decisamente molto contenuto, per l'attività svolta era il maestro Rattalino. Il Comitato scientifico seguendo la traccia del documento prodotto dai "sei saggi" in Regione ideava e sviluppava alcuni percorsi verdiani non facili per un autore tanto conosciuto da non avere bisogno di un festival per essere rivalutato.

Non si trattava certo della condizione di Rossini, con tante produzioni non ben conosciute, o di Mozart che nel 1920, quando nacque il Festival di Salisburgo, vedeva ancora una cospicua parte della sua musica non conosciuta dal grande pubblico: «In quei casi per attingere c'era una miniera da scavare e la possibilità anche di provocare un'evoluzione del gusto musicale» diceva Piero Rattalino.

Si pensava quindi di lavorare in accordo con l'Istituto di studi verdiani e con le edizioni critiche della Ricordi per dare rappresentazioni con testi integrali senza tagli, ma eventualmente con una impostazione di attualità scenografica per gli spettacoli al Teatro Regio, mentre a Busseto o in altri teatri piccoli e poco attrezzati sarebbe stato facile utilizzare tecniche scenografiche del passato.

Altra operazione che veniva suggerita era dedicata alle voci e si prevedeva la realizzazione di un laboratorio per i giovani cantanti lirici, per costruire un vivaio di interpreti verdiani.

Mentre il Comitato scientifico svolgeva questo lavoro, l'attenzione di Borri, Romano, Riva e mia era sul funzionamento dei grandi festival già affermati come quelli di Pesaro, Bayreuth e Salisburgo con i loro assetti organizzativi e economico-finanziari. L'attenzione maggiore si concentrò sul

Festival di Salisburgo per il successo di popolarità, di partecipazione turistica e qualità artistica riconosciuta, ma evidenziò seri difetti di conduzione. Con ogni probabilità la medesima qualità e quantità di produzione si poteva realizzare a costi inferiori con una gestione affidata ad un teatro di pari prestigio attivo nella produzione tutto l'anno come la Staatsoper di Vienna. Al Festival di Salisburgo lo staff amministrativo aveva emolumenti considerevolmente maggiori, così come i direttori di scena, gli orchestrali e i coristi avevano salari più elevati del dovuto confrontandoli con impieghi, anche temporanei, in teatri di egual prestigio. Gli artisti e i direttori d'orchestra ricevevano onorari maggiori di quanto solitamente dovuto. Era forse questo un sistema, perché gli artisti, e in particolare le star, ostentassero amicizia e considerazione per il Festival.

Furono anche queste considerazioni a confermarci nell'affidamento al Teatro Regio di tutte le attività amministrative e organizzative di spettacolo anche se risultava evidente la difficoltà di dover gestire il Teatro come un ufficio comunale per la necessità di programmare in autonomia e la garanzia di livelli costanti di operatività.

Il periodo dell'anno per realizzare il Festival (fine settembre) fu scelto in rapporto alle attività degli altri grandi festival, ai calendari dei maggiori teatri d'opera e per costituire una continuità di attività per il Teatro Regio che coprisse tutto l'anno oltre il tradizionale impegno stagionale. Il Teatro Regio con la sua dirigenza, le sue maestranze organizzative, amministrative e tecniche seppe rispondere adeguatamente e brillantemente a tutte le necessità tipiche della realizzazione di un calendario concentrato come quello di un festival. Vorrei anche ricordare che sul piano economico nulla era riconosciuto in più al personale se non le ore di lavoro straordinario effettivamente svolto. Era anche diffusa e condivisa l'opinione che per poter avere una produzione di qualità certificata e con un'immagine rassicurante e attraente fosse necessario avere un direttore musicale prestigioso.

A più di trent'anni di distanza posso rivelare che un giorno della primavera 1988 con Badini e Borri andammo a trovare nella sua casa di Ravenna il maestro Riccardo Muti per chiedergli la disponibilità a dar vita a «un'avventura affascinante come il Festival verdiano nella cornice unica di Parma e delle terre verdiane con la loro storia, le loro tradizioni e le strutture produttrici di teatro esistenti».

La risposta del maestro non fu di assenso ma, come si usa dire, era stata assai articolata e la conclusione che ne traemmo fu che il grande direttore avrebbe incentrato su di sé il Festival che così impostato si sarebbe potuto tenere ovunque e forse meglio alla Scala. Per questo decidemmo di non insistere.

Nell'autunno successivo mi recai alla Staatsoper di Vienna per incontrare il maestro Claudio Abbado e proporgli il progetto del Festival Verdi a Parma e chiedergli la disponibilità a divenirne il direttore musicale. Si mostrò curioso e interessato al progetto e alla ricca dotazione di comparti

produttivi di spettacolo dal vivo nella città, ma con molta cortesia declinò l'invito mostrando il grande impegno per il Teatro di Vienna, città di cui recentemente era stato nominato direttore musicale generale e, avanzando un impegno progettuale già assunto con la città di Ferrara e la Chamber Orchestra of Europe.

Preceduta nel 1988 dalla prima esecuzione della *Messa per Rossini* nel duomo di Parma, come conclusione di un'importante operazione culturale dell'Istituto di studi verdiani che dopo oltre centocinquanta anni di silenzio aveva fatto conoscere il lavoro di Verdi per onorare la memoria di Rossini con una *Messa* composta dai migliori musicisti contemporanei, nel 1989 si avviò la macchina del Festival Verdi con una settimana di concerti e manifestazioni "di rodaggio" (come le aveva definite Andrea Borri), pensate e proposte da Piero Rattalino, dedicate alla "Civiltà musicale di Parma".

Il Comitato per l'Organizzazione chiese a Franco Maria Ricci di elaborare un marchio ed egli generosamente ci donò la famosa "V" bodoniana sul pentagramma per impreziosire le nostre locandine e le nostre pubblicazioni. Quel logo fu da nostri successori abbandonato per rinnovare l'immagine del Festival e sostituito con l'iconico schizzo di Giuseppe Verdi tratteggiato a matita da Renato Guttuso negli anni Sessanta.

Altrettanto generosamente l'architetto Guido Canali ci donò suoi disegni di eleganti elementi in tela con il marchio di Franco Maria Ricci per contrassegnare tutti i luoghi di spettacolo e di attività espositiva o convegnistica creando così nel tessuto urbano segnali di animazione di straordinario valore estetico.

Per sostenere le attività di studio dell'Istituto di studi verdiani, divenuto in quell'anno Istituto nazionale di studi verdiani, che con la modesta dotazione finanziaria erogata dallo Stato avrebbe potuto coprire solo le spese correnti, si costituì un consorzio per la promozione dell'Istituto fra Comune di Parma, Provincia di Parma e Cassa di Risparmio di Parma.

Negli anni dal 1985 al 1989 non si erano ancora superate tutte le difficoltà di carattere politico, specialmente con la Regione che guardava con molta diffidenza il sistema teatrale di Parma e osteggiava il Teatro Regio di Parma come secondo polo regionale di produzione lirica, in aggiunta al Teatro Comunale di Bologna (in quegli anni al Regio si producevano quattro opere con circa trenta rappresentazioni in sede e circa una dozzina distribuite negli altri teatri di tradizione nella regione.) Per di più c'era una contrapposizione di schieramento politico fra le Amministrazioni comunale e provinciale, da un lato, e regionale dall'altro.

Nel difficile sforzo di vedere partecipi pubblico e privato, le incertezze politiche causavano difficoltà programmatiche e organizzative. Allora Rattalino per ragioni finanziarie propose una rassegna di concerti, spettacoli, esposizioni e convegni per illustrare storicamente la cultura musicale di Parma e l'ambiente in cui collocare la figura e l'opera di Verdi nei luoghi verdiani del futuro Festival (Rattalino diceva: «Ci presenteremo al pubblico con un

mazzo di fiori promettendo che gli faremo vedere un leone al guinzaglio».)

A quel punto la Regione decise di sfilarsi, perché non vedeva necessaria quella rassegna per dimostrare di “poter esserci”. Quella rassegna per la Regione non rispondeva alle indicazioni del documento dei “sei saggi” e il Teatro Verdi di Busseto non era utilizzabile perché non era ancora ristrutturato (cosa per cui la Regione si era impegnata). L’ultimo appunto della Regione era l’impegno considerato marginale di una struttura musicale come l’OSER, che si collocava tra i migliori complessi orchestrali italiani. Anche il sindaco di Busseto dichiarò di volersi disimpegnare perché non veniva assegnato a Busseto un ruolo sufficientemente significativo, ma un intervento dell’assessore alla cultura della Provincia, Giorgio Aiello, affiancato dal suo presidente, Claudio Magnani, riuscì a recuperare la posizione.

Promossa con grande cura a livello nazionale, la manifestazione riscosse grande attenzione. Anche l’Associazione dei critici musicali italiani scelse Parma come sede della propria assemblea nazionale con la presenza dell’allora ministro dello Spettacolo, Franco Carraro.

Ebbe così inizio la settimana di “Civiltà musicale di Parma” come prologo al Festival Verdi, dedicata alla cultura musicale dei luoghi che divennero verdiani. Le manifestazioni furono inaugurate al Teatro Regio con un concerto dell’Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Gianandrea Gavazzeni che presentò i *Pezzi sacri* di Verdi. Le successive manifestazioni spaziarono da Cipriano De Rore fino a Paër e alla cosiddetta “riforma” di Du Tillot con le opere musicate da Rameau, Traetta e Gluck, messe in scena al Teatro Farnese con la Compagnia del Collettivo per la regia di Walter Le Moli, fino alle musiche di Paganini, Bottesini e Boito per concludere con Ildebrando Pizzetti. Di Verdi fu presentato un bel numero di liriche da camera, edite e inedite, con uno splendido concerto di Renata Scotto e Paolo Washington accompagnati al pianoforte da Vincenzo Scalera, e un concerto a tesi con Aprile Millo e Piero Cappuccilli dal titolo *Donna, chi sei?* dedicato alla donna protagonista della lotta politica nelle opere verdiane.

Ci furono molte tavole rotonde con illustri relatori, un’eccellente mostra su Girolamo Magnani nel Teatro a lui dedicato a Fidenza, un concerto d’organo in San Liborio a Colorno e un pellegrinaggio con concerto ai luoghi verdiani. Riscosse anche curiosità e attenzioni un abbinamento culturale di musica e gastronomia che si riferiva a una colazione con menù di Maria Luigia accompagnata da musiche da tavola suonate al fortepiano.

Grande successo riscosse anche il volume di ampio formato a carattere bodoniano con belle illustrazioni e copertina di Franco Maria Ricci con saggi di autorevoli studiosi, ciascuno dei quali dava un contributo su una frazione della storia della musica a Parma, coordinati da Claudio Gallico. Coinvolti dal clima della rassegna densa di appuntamenti molti negozi diedero vita a una simpatica gara per realizzare una vetrina sul tema. I giornalisti accreditati furono una settantina e quindi fu molto ricca la rassegna stampa da cui si

poteva evincere che il livello della proposta artistica e l'assetto organizzativo erano risultati lusinghieri.

Le parole di maggior incoraggiamento furono scritte sul "Corriere della sera" da Duilio Courir, mentre su "Repubblica" Angelo Foletto avanzò serie critiche di fondo parlando di «giocattolo ambizioso» e di «programma divagatorio».

Gianandrea Gavazzeni al termine del concerto inaugurale dichiarò – rivendicando di essere un «teorico dell'incoerenza», come lo aveva definito Massimo Mila – che, benché in passato avesse detto che il Festival Verdi non era una buona idea perché Verdi non ha bisogno di un festival, gli era venuta voglia di partecipare e dare un suo contributo.

La maggior parte della stampa aveva celebrato questo prologo di Festival, la città si era attrezzata con adeguati riscontri; c'era senz'altro da fare qualche ritocco ma si era trattato di un avvio positivo con prospettive per il futuro.

Le idee per il futuro c'erano già con il progetto per il confronto fra *Il trovatore* e *Le trouvère*, ma innanzitutto doveva essere recuperata la defezione della Regione. La Fondazione Verdi Festival e il Comitato per l'organizzazione erano stati coerenti con gli impegni assunti e l'impresa proposta aveva avuto successo: l'assessore alla cultura della Regione, Giuseppe Corticelli, da noi sempre invitato a tornare, pur diffidente sull'istituzione di un sistema parmigiano di teatro di produzione di spettacolo dal vivo e avverso al riconoscimento di un polo di produzione lirica di interesse regionale a Parma, rientrò al tavolo di lavoro per la realizzazione del *Verdi Festival 90*. Forse una ragione inespressa e non attestabile del rientro era che tenendosi a maggio le elezioni regionali e amministrative fosse opportuno diminuire il livello delle polemiche di Comune e Provincia con la Regione.

Il cartellone della prima edizione del Verdi Festival, che avrebbe dovuto delineare la struttura delle successive edizioni, conteneva tre opere.

Una prima opera era *Le trouvère*, presentata per la prima volta in edizione critica dall'orchestra e coro di un grande teatro di prestigio internazionale, l'Opéra di Parigi, con il Corpo di ballo del Teatro alla Scala di Milano diretti dal giovane direttore già affermato Viekoslav Sutej con l'allestimento scenico in co-produzione fra Teatro Comunale di Firenze e *Verdi Festival 90* per la regia di Giuliano Montaldo. L'altra opera a confronto, sempre in edizione critica, con lo stesso allestimento scenico e regia era *Il trovatore* con Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Daniel Oren. L'occasione di confronto avrebbe dovuto essere l'introduzione del balletto e la ripetizione del "Miserere" nel finale a modificare i tempi.

Fu poi presentata una delle opere meno frequentate e meno studiate di Verdi, *Alzira*, proposta come l'appuntamento più intrigante per l'allestimento scenico e la regia di Luciano Damiani nel piccolo ma splendido Teatro Magnani di Fidenza, interpretata dai vincitori del Concorso internazionale per giovani cantanti lirici a tale scopo bandito, diretta da Gustav Kuhn con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e il Coro del Teatro Regio di Parma. Questa *Alzira* fu un successo. Nell'occasione voglio rin-

graziare il presidente Luigi Ferrari che al tempo era direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna e seguendo personalmente tutto l'allestimento fu artefice del risultato.

A fare da tessuto connettivo delle rappresentazioni c'erano due concerti dell'Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi diretti da Myung Whun Chung, più due concerti dell'Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Gianandrea Gavazzeni e quindi un concerto dell'Orchestra Arturo Toscanini diretta da Rudolf Barshai e un oratorio lirico-sinfonico verdiano con l'Orchestra sinfonica Arturo Toscanini e il Coro del Teatro Regio di Parma diretto da Viekoslav Sutej.

A conclusione del Festival ci fu un recital di José Carreras con otto liriche di Verdi trascritte per orchestra da Luciano Berio che diresse l'English Chamber Orchestra. A questa rappresentazione di grande richiamo assistette il Presidente della Repubblica Francesco Cossiga in visita privata su invito personale dell'onorevole Andrea Borri. Le dimensioni di questo primo Festival Verdi erano notevoli e tale anche l'impegno organizzativo e finanziario, lo sforzo produttivo rilevante, però l'attenzione dei giornali non mancò. Il sostegno degli imprenditori andò oltre i confini dell'industria legata a Parma: il raccordo fra pubblico e privato necessario per attivare il Festival si era positivamente verificato. Dopo tante discussioni e dopo tante polemiche il Festival Verdi era stato fatto davvero.

Purtroppo ci fu un inconveniente e per lo spettacolo di apertura non tutto funzionò: *Le trouvère* fu rappresentato in forma di concerto perché soprano e baritono si ammalarono e non c'erano sostituti in grado di cantare stando in scena. La scelta di non preparare sostituti era stata fatta per non andare oltre la disponibilità finanziaria del Comitato.

Altro problema erano i prezzi per alcuni spettacoli troppo elevati per consentire una piena partecipazione agli appassionati parmigiani. Altre piccole situazioni si sarebbero potute migliorare, ma la prima pietra del Verdi Festival a Parma era stata posata.

Tuttavia le questioni con la Regione non erano finite, perché l'assessore Giuseppe Corticelli con lettera aveva preso un impegno formale a contribuire al Festival Verdi, ma le delibere da lui predisposte non furono approvate prima che si insediassero la nuova Giunta e venisse sostituito dall'assessore Felicia Bottino, la quale si rifiutò di dare corso agli atti del predecessore. Ci furono diversi incontri tra me e l'assessore regionale Bottino sul passato, presente e futuro del Verdi Festival e ottenni la copertura di solo la metà dell'impegno sottoscritto da Corticelli. Ci fu quindi un incontro da parte mia con il Presidente della Regione, Enrico Boselli, che esprime apprezzamento per il lavoro svolto sia dal Comitato che dal Teatro Regio. Ci fu successivamente un summit su vari problemi aperti tra gli amministratori di Parma e Provincia con la Regione al termine del quale fu assegnato un ulteriore contributo finanziario seppure ancora parziale rispetto agli impegni assunti. In quella occasione, però, la Regione dichia-

rò formalmente rinnovata l'attenzione per il Verdi Festival e la volontà di sostenerlo.

Lasciatemi qui l'opportunità di ricordare anche questo: la copertura della restante parte del mancato contributo avvenne con l'intervento personale del dottor Alberto Chiesi che insieme a Pietro Barilla, condividendo entrambi una grande passione e disponibilità per la nostra città, incrementarono i loro contributi finanziari. A loro vada ancora oggi il mio grazie!

A quel punto le modifiche statutarie della Fondazione Verdi Festival erano già approvate e potevano essere recepite dagli enti locali e dalla Regione che avevano rinnovato con le elezioni consigli e giunte, cambiando anche le maggioranze politiche.

L'onorevole Andrea Borri, soddisfatto di aver positivamente varato il Verdi Festival dopo tante discussioni e difficoltà, essendo diventato presidente della Commissione di vigilanza sui servizi televisivi, decise di dimettersi e non ricandidarsi alla presidenza della Fondazione, pur restando nel consiglio. La presidenza, che in passato era stata al centro di discussioni fra i partiti, passò al vice che era il dottor Alberto Chiesi, che subito dichiarò di assumerla come vicario in attesa che venisse definito un assetto complessivo con l'accordo dei soci pubblici. Un assetto definitivo nei tre anni seguenti non si realizzò. Il Comitato per l'organizzazione fu provvisoriamente integrato con Gianni Baratta, direttore generale dell'OSER in rappresentanza dell'assessore regionale Bottino, e con Gian Carlo Bertelli, già direttore del Festival cinematografico di Lugano, al posto di Borri.

Nell'autunno del 1990, sull'onda della proficua collaborazione e soddisfacente risultato dell'operazione *Alzira*, tra il Teatro Comunale di Bologna e il Teatro Regio di Parma fu sottoscritta una convenzione di collaborazione. L'allora sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna Carlo Fontana nel 1991 passò al Teatro alla Scala di Milano e fu sostituito da Sergio Escobar, che venne invitato a far parte del Comitato per l'organizzazione del Verdi Festival. Escobar comunicò il suo assoluto interesse e la volontà di partecipare, ma la sua presenza al Comitato non si verificò.

Il progetto di Rattalino per l'edizione 1991 comportava una spesa analoga a quella della precedente edizione, ma i privati avevano ridimensionato il proprio impegno finanziario e la Regione dichiarava di essere innanzitutto interessata al bilancio in disavanzo del Teatro Comunale di Bologna, che come ente lirico era messo in difficoltà dalle riduzioni della legge finanziaria nazionale e che doveva essere aiutato come fondamentale riferimento per la cultura lirica e musicale in regione. La Regione sarebbe rientrata a pieno titolo nel Verdi Festival se si fosse sospesa l'edizione 1991 per preparare al massimo livello di qualità quella 1992 con il coinvolgimento del Teatro Comunale di Bologna, dell'OSER e del Teatro Regio di Parma, eventualmente collegandosi con il Teatro alla Scala di Milano.

Trovandoci di fronte a ostacoli finanziari e a difficoltà di rapporti politici mai risolte, si decise di pensare a una edizione di passaggio ("un cerot-

to” diceva Guido Romano) con concerti per mantenere viva la presenza e un minimo di continuità operativa. Piero Rattalino lasciò il ruolo di consulente artistico. La mini edizione fu inaugurata da un concerto della Scottish Chamber Orchestra diretta da Giampiero Taverna in cui venivano eseguiti in prima assoluta due pezzi commissionati dalla Fondazione a Fabio Vacchi e Adriano Guarnieri. Ci furono poi la serata finale del Concorso internazionale di composizione Goffredo Petrassi con l’Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini diretta da Gunter Neuhold e un concerto cameristico della Camerata Ducale Arcadia Simphonietta con gli Artisti del Coro di Parma.

Il concerto che doveva destare più interesse era quello dell’Orchestra Sinfonica “Arturo Toscanini” diretta Gianandrea Gavazzeni con al pianoforte Aldo Ciccolini per interpretare nella prima parte Pizzetti e nella seconda Verdi. Un concerto preparato con estrema cura e attenzione che ebbe una riuscita straordinaria, applaudito calorosamente e a lungo da un pubblico, ahimé, assai rarefatto per la diserzione superficiale o distratta di un popolo di appassionati di lirica «pieno di una sinistra inclinazione musicale» (per dirla con Bruno Barilli).

Questo fatto provocò un’amara reazione del maestro Gavazzeni che dichiarò che sarebbe tornato a Parma «solo per il Parmigiano e il prosciutto» perché era una città di melomani interessati solo al do di petto. Si aprì così con la partecipazione dei circoli musicali e di esponenti culturali e politici una nuova ondata di polemiche che andavano dal costo del biglietto alle carenze gestionali e organizzative, fino al merito stesso del Festival. Il tutto fu ampiamente ripreso dalla stampa nazionale. Il maestro Gavazzeni aveva tutte le ragioni per prendersela a quel modo e le sue dichiarazioni costringevano a una chiarificazione sulla volontà di realizzare il Festival e a una analisi dei mali che avevano minato l’impresa, come la presunzione di ciascuna istituzione di avere un ruolo di protagonista e l’attenzione di ogni persona per i propri interessi culturali particolari, senz’altro di ragguardevole valore, per cui c’era sempre chi aveva soluzioni artistiche e organizzative migliori di quelle che venivano proposte.

A queste frammentazioni e gelosie di origine culturale si aggiungevano le inesorabili questioni politiche. Basti pensare che si impiegavano più di due anni per giungere a una riformulazione dello statuto della Fondazione Verdi Festival che fosse di comune gradimento, mentre non si era ancora riusciti a concertare un assetto definitivo, dopo aver contrastato un presidente come Andrea Borri, perché democristiano, che era stato uno dei maggiori promotori del Festival per passione e non per speculazione di visibilità politica, contrastato dai partiti diversi dal suo, ma anche da parte di amici del suo stesso partito interessati al protezionismo di alcune attività musicali locali.

In ogni caso il risultato del lavoro del Comitato per l’organizzazione da me coordinato era stato che non ci si doveva più confrontare su di un piano solo teorico in tema di Verdi Festival. Al Verdi Festival si sarebbe potuto

continuare a lavorare solo se da tutti fosse stato inteso come una realizzazione di un'intera città. Non avrebbe potuto esserci un festival di successo che non fosse anzitutto il successo della città: occorreva fare il festival della città. Nella riunione del Comitato i privati si fecero promotori e sostenitori della volontà di rendere continuativo l'appuntamento con il Festival a Parma realizzando anche una edizione 1992.

A quel punto posi al Comune di Parma il problema che il Teatro Regio, per una più efficiente imprenditorialità che gli consentisse di continuare ad essere l'ancoraggio stabile alla città e il naturale perno del Festival, doveva assumere una forma gestionale autonoma. Era entrata in vigore la legge 8 giugno 1990 n. 142 che consentiva la trasformazione del teatro in azienda speciale, una figura giuridica nuova di diritto privato, dotato di personalità giuridica e autonomia imprenditoriale come ente strumentale del Comune. Ottenni dalla giunta municipale, sostenuto dal sindaco Mara Colla e dal vice Giovanni Mora, che fosse formata una commissione di esperti per la predisposizione degli atti per quella trasformazione giuridica e ottenni anche l'accordo politico che tale trasformazione era un obiettivo dell'amministrazione.

Nel Comitato ci si rimise al lavoro con la consulenza artistica di Gioacchino Lanza Tomasi, nuovo direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna, con la volontà di continuare a proporre il modello organizzativo di unione tra pubblico e privato come soluzione efficace.

Anche il Ministero dello spettacolo assegnò un piccolo contributo economico, ma soprattutto riconobbe al Verdi Festival una funzione e un ruolo primari in Italia. Ricordo che il ministro dello Spettacolo Carlo Tognoli mi disse: «Parma con tutte le sue attività teatrali ha ricevuto da questo ministero più attenzioni della mia Milano».

Ritenendo poi che sarebbe stato difficile mantenere un festival annuale di alto livello, fu incaricato Carlo Maria Badini di predisporre un progetto di "Biennale Parma" che coinvolgesse tutte le realtà artistiche, culturali e di produzioni di spettacoli dal vivo della città. Il comitato propose per il *Verdi Festival 92* ancora una volta un ponte gettato fra quanto fino ad allora costruito e un futuro più ambizioso.

La strada scelta fu quella di un programma concertistico con appuntamenti molto concentrati.

La manifestazione si apriva con un concerto dell'Orchestra e Coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia con i *Pezzi sacri* e altre musiche verdiane dirette da Christian Thielemann. Il pomeriggio successivo a Busseto nella chiesa collegiata di san Bartolomeo la Camerata Ducale Arcadia Symphonietta con Coro cameristico. Alla sera iniziava la "non assurda" proposta provocatoria di un confronto Wagner-Verdi con la Philharmonia Orchestra di Londra diretta da Giuseppe Sinopoli che suonava *La Walkiria*. La sera successiva la Philharmonia Orchestra con il Philharmonia Chorus e London Voices per la *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Giuseppe

Sinopoli con Kallen Esperian, Hanna Schwarz, Denis O'Niel e Roberto Scandiuizzi. Due strepitosi successi con 15 minuti di applausi alla fine della *Messa* di cui parlarono tutti i giornali. A chiudere quell'edizione 1992 del Festival un altro successo: l'Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini diretta da Gianandrea Gavazzeni con voce solista Denia Mazzola. Il maestro Gavazzeni aveva ripreso un rapporto d'affetto con la città, convinto dall'allora presidente dell'OSER Stefano Lavagetto, dal direttore della "Gazzetta di Parma" Baldassarre Molossi e dallo scrittore e giornalista Pier Maria Paoletti.

La trionfale accoglienza ricevuta da Sinopoli mi diede l'opportunità di chiedergli la disponibilità a porre le basi di una stretta collaborazione per il futuro con il Festival Verdi fino ad assumerne la direzione musicale. Sinopoli era uno straordinario maestro che sapeva coniugare la musica con la filosofia e era anche un medico appassionato della cultura dell'uomo. Parlammo a lungo e più volte in quei giorni, ma i tempi duri per i finanziamenti alle attività culturali e la storia travagliata del Festival lo preoccupavano.

Alla fine mi disse che era troppo attratto dalle ricerche di archeologia, materia in cui si stava laureando, per accettare la mia proposta: gli sarebbe mancato il tempo e la concentrazione. Questa fu l'ultima delusione come coordinatore del Comitato per l'organizzazione del Verdi Festival a cui seguì quella come assessore al Teatro Regio di Parma. Dall'agosto 1992 era diventato sindaco di Parma Stefano Lavagetto che nell'anno successivo pose il veto alla trasformazione del Teatro Regio in azienda speciale.

La commissione di esperti aveva fatto un'attenta relazione e predisposto tutti gli atti necessari alla realizzazione dell'azienda speciale, l'operazione era anche per loro possibile e auspicabile, rientrava poi nel programma politico della coalizione amministrativa, ma il sindaco non volle saperne di realizzarla. Successivamente per accordo politico il Consiglio comunale si sciolse per andare a elezioni secondo la nuova legge che prevedeva l'elezione diretta del sindaco.

Io non mi ripresentai. In tutte queste vicende Andrea Borri fu sempre partecipe e leale amico.

Andrea Borri è stato il promotore e il sostenitore dell'impresa che ha realizzato il Verdi Festival attuando una inedita straordinaria collaborazione fra pubblico e privato.

Desidero altresì evidenziare il grande contributo di tutti i componenti privati della Fondazione Verdi e in particolare l'operoso impegno di Guido Romano e Giambattista Riva e di Mariella Simonazzi come segretaria.

Oltre a Piero Rattalino è stato di grande aiuto Carlo Maria Badini, così come è stato importante il rassicurante sostegno di Mimma Guastoni e di Pierluigi Petrobelli.

Encomiabile è stata la dedizione di tutto il personale del Teatro Regio, dal direttore Angela Spocci ai responsabili dei vari settori, per l'organizzazione Rita Pavarani, per l'amministrazione Cristina Costa, per il settore tecnico

Luigi Cipelli e per l'ufficio stampa Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto.

Grazie all'Istituto nazionale di studi verdiani e alla Fondazione Andrea Borri per avermi dato l'opportunità di ricordare il lavoro di quegli anni fenomenali.

Walter Le Moli
Regista, sovrintendente Festival Verdi 2001

Il mondo di ieri

L'intervento che mi ha preceduto mi ha ricordato il tempo che è trascorso, circa trent'anni, da quando in questa città si è iniziato a costruire, con fatica, un percorso culturale dedicato a Giuseppe Verdi. Un obiettivo che in altre città sarebbe forse stato più semplice raggiungere, ma che a Parma ha richiesto e richiede ancora molto impegno. La mia testimonianza non procederà in ordine cronologico, ma per esempi e ricordando alcuni momenti di cui sono stato testimone.

Il primo riguarda Giuseppe Negri che per molti anni ha governato il Teatro Regio: vi si producevano circa dieci o dodici opere per stagione con il supporto di un organico molto ridotto sia dal punto di vista amministrativo sia dal punto di vista tecnico: era un Teatro Comunale ed era "il mondo di ieri", com'avrebbe detto Zweig. Giuseppe Negri ha avuto il merito d'aver difeso e valorizzato l'identità del Teatro Regio. Certamente non mancarono critiche e contestazioni, basta leggere le cronache di quegli anni, ma anche queste testimoniano la vitalità e la forza dell'istituzione Teatro.

Al termine di quella stagione arriva l'assessore Enzo Bioli, e in quegli anni nasce il grande progetto di rendere Parma una città capace di produrre nel campo delle arti in generale e in particolare nelle discipline dello "spettacolo dal vivo", rinunciando al ruolo del solo consumo. Ricordo l'avvio della produzione nel campo della prosa e l'arrivo del Teatro Ragazzi che da Reggio Emilia, dove l'esperienza si era conclusa, approda a Parma, prima al Teatro Due (che l'invitò) e poi al Teatro al Parco (con una tappa intermedia nella chiesa di san Quirino). La grande battaglia iniziata da Giuseppe Negri con l'ATER (Associazione Teatrale Emilia-Romagna) e le strutture regionali viene conclusa da Enzo Bioli e culmina con la individuazione di Parma come sede della Orchestra Toscanini. A quel punto in città operano quattro poli di produzione teatrale importanti: concertistica, prosa, teatro ragazzi e opera tutti sostenuti finanziariamente dal Ministero competente. Su questi quattro pilastri fonda-

mentali si avvia quindi la carriera di Parma produttrice di spettacolo dal vivo che lascia alle spalle il profilo precedente. Ovviamente, pur mancando la danza, c'erano anche importantissimi e altri differenti poli artistici per cinema, pittura, editoria, arte e soprattutto la grandissima invenzione dello CSAC (Centro Studi di Arte e Comunicazione) di Arturo Carlo Quintavalle con l'Università.

Nella strategia riguardante l'opera fu necessario concentrare il Comune sul Teatro Regio (che ne era il gestore e il produttore) onde fornire al più antico teatro della città maggior "capacità di fuoco" permettendogli così di meglio competere nazionalmente. Pertanto a regolatore dei rapporti fra l'amministrazione e i soggetti produttivi sopradetti – con la finalità di creare una massa critica formidabile, computando nella spesa culturale del territorio le loro risorse, utilizzando le capacità della loro presenza produttiva nazionale *in loco* e per gravare in quota minima sul bilancio municipale – fu utilizzato lo strumento della "convenzione". Il sistema era già attivo in diversi campi, come ad esempio la gestione degli impianti sportivi e molto altro, ma non era mai stato applicato alla parte culturale e in particolare allo spettacolo dal vivo.

Questo metodo si diffuse in Italia molto rapidamente e in pochi anni diventa lo strumento principe per lo sviluppo e la diffusione nel Paese della cultura teatrale e musicale. L'intero settore dello spettacolo dal vivo si è consolidato grazie al sistema delle convenzioni. Oggi è ancora rintracciabile il pensiero di quel periodo nella produzione della danza, della concertistica, della prosa, del teatro ragazzi e in generale nel mondo della produzione artistica che pure grazie a ciò viene a contribuire al numero di occupati dei territori e al PIL culturale che per la nostra città è stato di fondamento all'attribuzione di Capitale italiana della cultura.

Nel 1998, con Giorgio Van Straten, sono nominato dal ministro competente nel C.d.A. della Biennale di Venezia e incaricato di seguire la riforma dell'Ente; due anni dopo, a mandato concluso, nominato presidente dell'Istituto nazionale per il dramma antico a Siracusa dove la situazione, con la nascita della Fondazione nazionale voluta dal Governo con la Regione Sicilia, si presentava complicata non solo sul piano artistico.

Nel 2000, il sindaco di Parma Elvio Ubaldi mi chiese: «T'occuperesti del Festival Verdi?».

Conoscevo in parte la vicenda, anche tramite Andrea Borri, uno dei protagonisti del progetto che in gioventù era stato uno dei fondatori del Festival internazionale del teatro universitario.

La Fondazione Verdi della quale Borri era presidente, se ben ricordo, aveva già nominato direttore artistico Bruno Cagli, accademico e sovrintendente di Santa Cecilia, musicologo importante e protagonista del lancio del Rossini Opera Festival. Non vi era quindi un problema artistico, ma il problema della strategia complessiva e dell'obiettivo. Rilanciare l'intera città produttiva attraverso il Festival coinvolgendo tutte le istituzioni teatrali inducendole a operare in contemporanea, ammodernare e rafforzare le sedi e le strutture della produzione, poteva esserlo. Per realizzare ciò nel pochis-

simo tempo disponibile occorreva una adeguata politica di investimenti, che permettesse di superare il problema dello scarso tempo che ci separava dalla celebrazione verdiana, e “carta bianca”.

Il restauro del Teatro Regio, la realizzazione dell’Arena Shakespeare (conclusa, ahimé, dopo dieci anni), la ristrutturazione del Teatro delle Briciole e infine la nascita della Casa della Musica, ove noi ci incontriamo oggi, sono state alcune delle cose realizzate in quel breve tempo. A Parma, per questi progetti e le celebrazioni verdiane, furono assegnati dallo Stato circa trentacinque milioni di euro.

La squadra operativa delle celebrazioni verdiane del 2001 era ridottissima e artisticamente guidata da Bruno Cagli (ne approfittò per ringraziare Tiziano Santi e Gianfranco Carra).

Le manifestazioni hanno avuto grande successo, le trentacinque serate hanno realizzato il tutto esaurito, anche se non sono mancati fischi e contestazioni. Cagli si dispiaceva, Ubaldi litigava con i loggionisti, ma la disapprovazione è indispensabile, la contestazione segnale d’interesse, il “sangue” rende combattuta la cosa, interessante, attira critica e funziona anche dal punto di vista della biglietteria.

Non tutto è stato osteggiato (e comunque solo e sempre le prime rappresentazioni). Grande emozione *Simon Boccanegra* con Abbado, se ne conserva ancora il ricordo; il concerto al Palafiere, tremila spettatori: Zubin Mehta con José Carreras, Plácido Domingo, Leo Nucci, Mariella Devia, Daniela Dessì, José Cura, Luciana D’Intino, Barbara Frittoli; la relativa registrazione venduta ai canali televisivi di ottantacinque Paesi; l’inaugurazione in duomo il 27 gennaio 2001 con l’Orchestra della Rai, la presenza del presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, la diretta televisiva (indispetti molto il Teatro alla Scala e Muti), il New York City Ballet qui nel giorno dell’11 settembre fra lo sgomento di tutti.

Bruno Cagli costituì la Scuola dell’Opera, l’Orchestra del Centenario (ricordo ancora le liti con Gianni Baratta e la Regione Emilia-Romagna) e il Coro del Teatro unificando la cooperativa del coro di Reggio Emilia a quella di Parma (e contro ogni previsione l’operazione si realizzò con semplicità).

La spinta delle celebrazioni del 2001 e le sue ricadute durarono per parecchio tempo. L’intero comparto teatrale ne ebbe un beneficio diffuso e al Regio la danza da 100 abbonati arrivò a oltre 1000, la concertistica da 400 spettatori superò anch’essa i mille e l’opera raggiunse i 1700-1800 spettatori paganti nelle quattro rappresentazioni.

Ancora e soprattutto, per voto del Parlamento, nacque l’Associazione Reggio-Parma Festival, una risorsa nazionale istituzionale su cui oggi ancora si può contare.

Impegnarmi in un tale progetto e lavorare perché le risorse a Parma per la cultura fossero importanti e copiose fu come pagare un debito alla città che m’aveva consentito di “fare teatro”. Chiusa quella straordinaria esperienza, rinunciai a offerte d’incarichi nell’amministrazione politica per andare a di-

rigere il Teatro Stabile di Torino in occasione delle Olimpiadi invernali.

Mi restano molti ricordi emozionanti come il Progetto Farnese/Shakespeare straordinaria intuizione del Teatro Due, mai più uguagliata per corrispondenza di spazio e parola, epoca e tema.

Torno ancora al *Simon Boccanegra* diretto da Claudio Abbado. È già sofferente per la sua malattia. Sull'ultime note del III atto, quando nell'opera si spengono sul palcoscenico tutte le luci di Genova, Abbado fece spegnere tutti i leggii dell'orchestra e infine prima della nota finale, anche la luce del suo leggio. Un'oscurità incredibile e un silenzio interminabile avvolse tutti: era certo la morte di Simone, ma anche quella di Claudio Abbado che ci salutava così. Poi l'esplosione catartica degli applausi. Senza emozione il teatro non c'è perché non è solo evento, prodotto da vendere con artisti-*testimonial* di richiamo: questo è solo necessario cinismo del commercio e tutto diventa semplicemente coazione a ripetere. Senza fortissime motivazioni culturali rimane solo il mercato, ma il mercato che si chiude su se stesso alla fine si esaurisce. A Parma esistono ancora molti contenuti da promuovere, che costituiscono l'identità stessa della città. Valorizzarne l'identità non significa *reductio a unum*, disciogliendo la natura della cultura negli affari e nel mercato, e banalizzando il panorama storico che ci circonda, ma non "accontentarsi" e alzare sempre l'asticella della qualità avendo il coraggio di non inseguire il pubblico, non più rispettato in quanto spettatore bensì trattato come utente e trasformato in consumatore.

Anna Maria Meo
Direttore generale della Fondazione Teatro Regio di Parma

Festival Verdi: un'esperienza internazionale

Mi sono insediata al Teatro Regio nel 2015, in un periodo in cui vi era un certo scetticismo intorno al Festival Verdi.

Lasciatemi dire anche, con la solitudine di cui il Teatro soffriva, perché la Fondazione aveva, e ha tuttora, come socio unico il Comune, ma intorno al Comune non c'era nessuno: era rimasta la Fondazione Cariparma con un contributo decisamente più contenuto, parliamo di 800.000 euro, contro i 3 milioni che aveva dato fino a pochi anni prima, e di risorse private che non arrivavano a 200.000 euro complessivamente.

Le condizioni oggettive dunque non c'erano. L'umore intorno al Festival – e non voglio dimenticare lo scetticismo intorno alla mia nomina – non facevano presagire niente di buono, quindi per valutare quali ambizioni potesse avere effettivamente il Festival, mi sono posta una serie di domande.

Quali sono i presupposti per trasformare le potenzialità di un Festival in un progetto all'altezza delle aspettative? Non dimentichiamo che le aspettative nei confronti del Festival Verdi c'erano e non erano affatto sopite. Un passato breve e discontinuo ma significativo come quello che il Festival aveva avuto, non avrebbe garantito il futuro della manifestazione e anzi aveva messo a rischio la sopravvivenza dell'istituzione stessa.

E qui mi fermo un momento per ribadire come i destini del Teatro e quelli del Festival siano strettamente intrecciati. Non si può parlare di festival senza parlare del Teatro. Non si può ambire a realizzare un festival senza investire e credere nel Teatro Regio. E partendo da queste riflessioni ho cercato di fare il punto sulle capacità progettuali e produttive, testare, capire che struttura avevo, su quale organizzazione potevo contare eventualmente per poter immaginare di riproporre il Festival e poi con quali risorse a partire da quelle effettivamente disponibili in quel momento, e con quale progetto da sviluppare.

Mi è stato da subito chiaro che dovevo necessariamente pensare a un pro-

getto che doveva tenere insieme gli aspetti artistici, quelli produttivi e gestionali, la dimensione promozionale. Si trattava di costruire pazientemente un mosaico, sviluppare un'idea, una strategia che tenesse dentro tutti questi aspetti e li mettesse in relazione per renderli funzionali al raggiungimento degli obiettivi.

Quali sono i presupposti
per trasformare le potenzialità di un festival
in un progetto all'altezza delle aspettative?

**UN PASSATO GLORIOSO NON
GARANTISCE UN FUTURO**

FESTIVAL VERDI: UN'ESPERIENZA INTERNAZIONALE



ANALISI
della capacità progettuale e produttiva

LA STRUTTURA

IL PROGETTO

LE RISORSE

FESTIVAL VERDI: UN'ESPERIENZA INTERNAZIONALE



Occorreva partire dalla struttura, che pure aveva subito una prima trasformazione grazie al lavoro di Luigi Ferrari e Carlo Fontana che avevano messo il Teatro in uno stato di commissariamento effettivo, quanto mai necessario, per mettere in sicurezza il Teatro prima di poter pensare a una strategia di rilancio delle attività e dei progetti.

S T R U T T U R A	È adeguata dal punto di vista gestionale, amministrativo, produttivo, comunicativo?	A Z I O N I	• Riorganizzazione interna • Formazione e valorizzazione del personale • Informatizzazione delle procedure • Elaborazione di un piano industriale • Apprendimento di pratiche di gestione e di un linguaggio che favorisca il dialogo con le aziende • Database strutturato degli allestimenti • Struttura promozionale capace di dialogare con i grandi player del turismo culturale • Implementazione delle dotazioni del palcoscenico
---	---	----------------------------	---

Una riorganizzazione interna era necessaria, così come era necessario investire sulla formazione del personale per renderlo adeguato a un progetto ambizioso e sostenibile nel medio-lungo termine. Nessun investimento in tal senso era stato fatto negli anni precedenti, anni che pure avevano consentito al Teatro di godere di moltissime risorse straordinarie.

Era necessaria un'informatizzazione delle procedure, per favorire e velocizzare il lavoro quotidiano, ma anche per garantire trasparenza ai processi.

Così come era indispensabile dotarsi di un piano industriale per inaugurare un dialogo con le aziende, senza il cui sostegno nessun progetto festivaliero avrebbe potuto essere nemmeno immaginato. Si rendeva dunque necessario parlare con le aziende adottando il loro linguaggio, quello dei numeri, e valorizzare tale linguaggio mettendolo al servizio del progetto di rilancio del Festival Verdi. Un esercizio non semplice che ha consentito a tutti di crescere perché il piano industriale, realizzato con il generoso e prezioso sostegno tecnico dello Studio AGFM che ha affiancato il Teatro senza oneri, è stato sviluppato con risorse interne che fin da principio hanno compreso dove volessimo andare e con quali mezzi. È stato un esercizio utile e assai più proficuo di quanto avrebbe potuto essere un piano industriale sviluppato da una società esterna facendolo planare sul Teatro senza il necessario apporto da parte dei dipendenti e sulla base di indicazioni che fin da principio ho voluto condividere con tutti.

In questi tempi, come il maestro Ferrari (moderatore del presente convegno) e anche Angelo Foletto sanno benissimo, c'è un dibattito animatissimo sulla figura del sovrintendente; ci si interroga sul quale dimensione debba prendere il sopravvento: quella prettamente manageriale o quella artistica, e se e in che misura il sovrintendente debba farsi anche carico di reperire le risorse necessarie alla realizzazione del progetto artistico. Ebbene, io non credo che ci possa essere una risposta unica a questa domanda. La verità è che è necessario fare tutto, ma occorre cambiare l'approccio, oggi le aziende non rispondono a richieste di sostegno generico alle attività istituzionali. Tale sostegno non si può piatire e nemmeno pretendere. Occorre presentarsi con progetti strutturati che convincano le aziende stesse che è conveniente per loro affiancare il loro *brand* a quello dell'istituzione. Istituzioni che devono veicolare immagini positive, di sana gestione (non gestioni debitorie), di programmazione artistica ambiziosa che possa riverberare risultati positivi sui territori sui quali tali istituzioni hanno sede e possibilmente proiettarle in una dimensione territoriale più ampia, almeno a livello nazionale e ove possibile a livello internazionale. In assenza di questi requisiti le aziende non accoglieranno con la giusta attenzione la nostra richiesta di sostegno, nonostante oggi chi destina liberalità alle istituzioni possa godere degli effetti di una leva potentissima in termini di defiscalizzazione, quale è l'*Art Bonus*.

Il tema delle risorse è naturalmente centrale ed è evidente che le risorse per realizzare il Festival non c'erano.

R I S O R S E	Sono sufficienti?	A Z I O N I	• Stimolare le aziende a sostenere il Teatro e il Festival
	Sono ben investite?		• Instaurare un rapporto di fiducia
	Esistono processi di controllo strutturati ed efficienti?		• Raccontare il Teatro e il processo di internazionalizzazione
	Come vengono stabilite le priorità nell'attribuzione?		• Aprirsi alle istituzioni locali e abbandonare l'autoreferenzialità
	Chi si occupa della ricerca?		

FESTIVAL VERDI: UN'ESPERIENZA INTERNAZIONALE



Ci si può domandare se in passato fossero sufficienti e se siano state ben gestite e investite per una idea di Festival all'altezza delle aspettative del territorio. E anche la risposta a questa domanda è scontata: le risorse non sono state poche ma probabilmente non sono state ben gestite se il Teatro si è trovato pochi anni fa con una situazione debitoria pesantissima che ha rischiato di

comprometterne la sopravvivenza. Tale situazione ha richiesto un lavoro di risanamento molto duro, come è capitato a molte fondazioni lirico sinfoniche che tuttora gestiscono l'attività con un fardello debitorio non facile da sostenere.

La ricerca delle risorse è stata fatta sperimentando contemporaneamente diverse modalità. Mentre personalmente mi recavo presso le aziende del territorio raccontando la mia idea di teatro e gli obiettivi che ci ponevamo per il Festival, abbiamo sperimentato accordi con società note e in qualche caso blasonatissime perché ci affiancassero nel delicato lavoro di reperimento di nuove risorse e abbiamo dovuto prendere atto dell'impossibilità di queste società di trovare risorse per nostro conto. Posso dire senza tema di smentita che nemmeno un euro è entrato nelle casse del Teatro da questi canali.

Mi sono convinta che fosse necessario generare una narrazione convincente, attraverso la quale devono passare non solo numeri, titoli e artisti, ma anche visione, prospettiva, strategia e soprattutto passione. Ogni mattina, per molto tempo ho visitato un'azienda e con una certa incredulità, lo ammetto, le mie "arringhe" ripetute più volte, eppure mai uguali, hanno lentamente incrinato la superficie dura dei primi mesi, e talvolta anche una certa indifferenza, e hanno finalmente convinto i primi a dire di sì, a sostenerci sulla fiducia, talvolta con piccoli importi. Non era tanto, ma era qualcosa per dare inizio a un processo. Con alcuni titolari delle aziende oggi saldamente ancorate al Teatro ci capita spesso di ironizzare e talvolta mi confessano di essere preoccupati prima di un incontro in cui temono di farsi convincere a incrementare il loro contributo. È evidente che nelle mani del sovrintendente di un qualsiasi teatro non è racchiuso alcun potere, se non quello della fascinazione, del sollecitare queste aziende a fare la loro parte, a ottemperare a quello che dal nostro punto di vista è un obbligo morale: restituire al territorio una parte delle ricchezze prodotte sul quel territorio, consapevoli che questa restituzione ci sarà solo se riusciremo a convincerle che il loro investimento sarà fruttuoso per le aziende stesse e per le comunità di riferimento che ne godranno i benefici.

Nel frattempo lavoravamo alla creazione di una struttura promozionale capace di dialogare con i grandi *player* del turismo culturale, necessaria, perché era evidente che non avrebbe avuto senso organizzare un Festival Verdi per il pubblico di Parma. Niente avrebbe giustificato un investimento di risorse così ingenti per realizzare un progetto che la città non avrebbe potuto assorbire; perché la programmazione festivaliera, che vede concentrata la produzione di più opere in un mese, non è fatta per limitare il proprio raggio di azione alla dimensione cittadina. E poi un festival deve porsi come obiettivo anche quello di creare un indotto, ricchezza per il territorio e questo può avvenire solo grazie alla partecipazione di un pubblico che venga da fuori città e dall'estero per assistere a una manifestazione di livello tale da poter competere con i grandi festival europei. Un festival deve inoltre realizzare una vera e propria operazione di promozione territoriale verso paesi europei ed extraeuropei basata su una identità culturale fortemente connotata, che è di per sé un grandissimo valore. Se si lavora per raggiungere questi obiettivi allora vale la

pena di fare una battaglia per realizzare un festival come il Festival Verdi.

Una programmazione così concentrata generava molte esigenze, anche di tipo tecnico e rendeva necessaria l'implementazione delle dotazioni del palcoscenico. Un palcoscenico meraviglioso il nostro, il cui tetto viene sorretto dalle travi originali del 1829, tuttavia un palcoscenico inadeguato per fruizione e funzionalità, per la pressione che genera un festival con tanti allestimenti in contemporanea e recite che si alternano in giorni consecutivi. Quelli dei teatri storici sono palcoscenici non adatti a reggere lo stress di produzioni che si alternano in giorni consecutivi. Abbiamo cercato di rendere il nostro più efficiente considerando l'impossibilità di espanderlo senza comprometterne il fascino e le caratteristiche storiche.

In questi anni abbiamo spinto all'estremo la macchina del Teatro, abbiamo cercato e sperimentato nuove strade e nel farlo abbiamo anche sbagliato e corretto il tiro. Il Teatro è stato trasparente anche in questo, si è fatto giudicare sulla base dei risultati che sono stati raccolti, presentati e pubblicati in report che anno dopo anno sono rimasti visibili sul nostro sito.

Ancora una volta mi piace mettere in luce un rapporto proficuo con l'Università di Parma, e nello specifico il Dipartimento di Economia con il quale abbiamo dato vita a un osservatorio permanente che ci permette di registrare e analizzare poi i dati numerici del Festival. Ogni anno dunque, entro un mese dalla fine del Festival presentiamo un *report* che lo racconta analizzandolo con la lente dell'economia che muove e dell'eco che genera in termini di comunicazione e promozione territoriale.

I dati di oggi sono l'esito di una grande campagna di promozione internazionale alla quale ho cominciato a lavorare dal momento del mio insediamento, raccontando il poco o niente da cui partivamo. Mi sono recata personalmente in trentaquattro capitali a presentare il Festival che non era nelle agende internazionali. Ho lavorato con le ambasciate, con gli Istituti italiani di cultura, con loro abbiamo costruito la platea che mi volevo trovare alla presentazione del Festival, una platea fatta di stampa specializzata, stampa che scrivesse di *life style* e che potesse poi raccontare la dimensione esperienziale del Festival, *tour operators* specializzati e appassionati d'opera. Senza questo sforzo così importante noi non avremmo avuto quel pubblico internazionale che si è presentato già alla seconda edizione e poi è diventato una presenza importante alla terza edizione, quella del 2017, che ha visto anche un Premio Abbiati assegnato al Festival per lo *Stiffelio* a firma di Graham Vick e un'importante riconoscimento internazionale come l'International Opera Award che ha riconosciuto il Festival come il migliore tra i festival d'opera del mondo nel 2017.

Ma guardare all'estero non vuol dire dimenticare il radicamento dell'Istituzione a livello locale e quindi fin dal principio abbiamo imparato a dialogare con le istituzioni culturali cittadine in modo diverso e più proficuo.



Cito prima tra tutte la Toscanini ma anche fuori dai confini cittadini ma in un ambito territoriale di prossimità, il Teatro Comunale di Bologna che con le masse artistiche, coro e orchestra, ha contribuito a far crescere il livello artistico del Festival. Si è così generata un'alchimia perfetta che ha permesso di affiancare alla Toscanini il Coro del Teatro Regio, e potendo contare su orchestra e coro di Bologna, far fronte a un calendario di prove e recite che richiede incastri ai limiti dell'impossibile per garantire quattro recite in quattro giorni e quindi facilitare la permanenza del pubblico straniero per più notti possibili e generare quell'indotto economico che tutti si aspettano dal Festival.

Altro passaggio importante è stato quello dell'accreditamento della Fondazione come istituzione formativa. Appena ottenuto l'accreditamento abbiamo partecipato ai bandi regionali che ci hanno consentito di attingere ai fondi FSE e finanziare così la neonata Accademia Verdiana i cui allievi spesso hanno la straordinaria opportunità di debuttare al Teatro Verdi di Busseto in uno dei titoli che compongono il programma del Festival.

Infine, il pubblico di Parma. Il pubblico locale è per noi importantissimo. Nonostante il processo di internazionalizzazione intrapreso, abbiamo sempre posto grande attenzione perché il nostro pubblico non sentisse il Festival come qualcosa di estraneo. Siamo l'unico festival che ha mantenuto gli abbonamenti con prelazione anche per il pubblico della stagione lirica. Le ragioni sono evidenti: la comunità locale investe finanziando il Festival e dunque deve poterne godere non solo in termini di indotto economico ma anche di stimolo e di crescita culturale. Il Festival per sua natura ha una dimensione di sperimentazione ed essendo il momento produttivo più importante assorbe la maggior parte delle risorse del Teatro. Questo consente di impreziosire le produzioni con il contributo di artisti di grande fama e qualità. Il pubblico di Parma non è un pubblico qualsiasi è un pubblico appassionato, competente e spesso tacciato di essere conservatore. Come sempre le generalizzazioni non aiutano a dare una

percezione di un fenomeno che è forse più complesso. Quello che però è certo è che curare la dimensione cittadina, anche tramite il suo pubblico, non può implicare esserne sudditi. Un festival deve offrire una progettualità che abbia al proprio interno l'irrinunciabile dimensione della sperimentazione. Credo che questa sia una grande occasione per accompagnare il pubblico in un percorso di evoluzione e di apertura verso nuove letture di capolavori storici. Il problema non sono i fischi che possono accogliere una prima. Il pubblico ha il diritto di esprimere il proprio dissenso ma il messaggio che deve passare è che nessuna comunità può esercitare un diritto di veto sulla naturale evoluzione di una manifestazione come il Festival Verdi. Un teatro che non appartiene solo alla comunità locale offre un'opportunità straordinaria di confronto con una comunità molto più ampia sia dal punto di vista geografico che culturale. Il teatro può avere un rapporto dialettico con la propria città, che superi la dimensione ormai un po' stantia di contrapposizione tra tradizione e innovazione.

Altrettanto importante il rapporto con il tessuto dell'associazionismo di Parma e i sostenitori del Teatro Regio, che nei prossimi giorni confluiranno e diventeranno comitato interno, affiancando gli International Friends of Festival Verdi, nati nel 2017 con base a New York. Un gruppo di appassionati d'opera che sostiene le produzioni del Festival con generose donazioni e condivide l'esperienza festivaliera con entusiasmo e partecipazione. Oltre al sostegno economico questo genera un'ulteriore preziosa occasione di promozione del Festival anche grazie all'organizzazione di eventi *ad hoc*, l'ultimo dei quali si è svolto alla Macintosh Townhouse in Soho che ha sollecitato l'attenzione della stampa specializzata newyorkese.

Altrettanto importante per il Festival è il seguito della stampa nazionale e internazionale, dei maggiori quotidiani, delle riviste specializzate: mi piace ricordare la pagina intera dedicata al Festival Verdi dal "NY Times" nel 2017, le molte recensioni sul "Financial Times" ecc.

P
R
O
G
E
T
T
O

Quale identità per Festival Verdi?

Quali i capisaldi
di un nuovo progetto?

Che impatto deve avere
sulla città?

Qual è l'orizzonte di riferimento?

A
Z
I
O
N
I

- Istituzione di un Comitato/Direttore scientifico
- Adozione delle edizioni critiche
- Nomina di un Direttore musicale
- Calendarizzazione che agevoli il turismo internazionale
- Nuovi progetti di divulgazione
- Individuazione di nuovi luoghi
- Dimensione itinerante e valorizzazione della Città
- Organizzazione di una rassegna collaterale

L'interesse della stampa si genera anche grazie alla forte identità di un progetto culturale che deve avere dei riferimenti chiari e riconoscibili.

Il primo sul quale ho cominciato a costruire il progetto è l'identità musicale basata sul rigore scientifico. Per questo abbiamo subito dato vita a un Comitato scientifico affidandone la direzione a Francesco Izzo. Alessandro Roccatagliati (che oggi è il direttore del comitato scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani) era uno dei qualificatissimi membri di questo comitato, poi, quando gli equilibri sono cambiati e la nuova *governance* si è insediata all'Istituto nazionale di studi verdiani, ho accolto immediatamente, con convinzione, l'invito del maestro Ferrari a far confluire il Comitato scientifico nella sede che più gli era propria e a mantenere un legame forte e strutturato con l'istituzione che, facendo il suo mestiere, sostiene il Festival Verdi dal punto di vista scientifico. Francesco Izzo è rimasto – lui che è anche responsabile e direttore dell'edizione critica verdiana – come pontiere tra le due istituzioni. Ma devo dire che è stato un passaggio naturale e anche oggi il dialogo è costante, proficuo e sempre denso di stimoli. Facciamo questo come due istituzioni che stanno fianco a fianco e perseguono un obiettivo comune.

Legati al Festival i nuovi progetti di divulgazione: siamo alla terza edizione del *Festival Verdi journal*, curato dal professor Roccatagliati una pubblicazione che raccoglie saggi e contributi sui quattro titoli che compongono il programma principale del Festival. L'obiettivo è di offrire al pubblico uno strumento di approfondimento in italiano e inglese fruibile da chi ha un interesse ma divulgativo al punto giusto da non richiedere specifiche competenze musicologiche. Un volume da acquistare e tenere nella propria biblioteca anche come ricordo dell'intera esperienza festivaliera.

Abbiamo realizzato un ulteriore progetto in cui abbiamo coinvolto, loro malgrado forse, i membri del comitato scientifico – sempre il professor Roccatagliati e il professor Izzo in testa: *A life in Music*. È un video-gioco che ha al centro la figura e la musica di Verdi, che si scarica sul cellulare, che ad oggi conta 360.000 *download*. È una esperienza interessante perché un linguaggio diverso è un modo per aprirsi alla comunità dei giovani, è un modo per valicare i confini internazionali con maggiore facilità. Tra poco pubblicheremo la versione in cinese, che è la sesta. Si tratta di comunità che forse non avremmo mai raggiunto e che abbiamo conquistato mettendoci in gioco, è il caso di dire, senza rinunciare a un approccio serio e scientifico anche nella dimensione ludica.

Non manca poi la dimensione di nomadismo del Festival che si realizza nella ricerca di luoghi che si aggiungono al Teatro Regio per valorizzare spazi di straordinario valore artistico e architettonico che fanno parte a pieno titolo di una narrazione territoriale più articolata: quindi il Teatro Verdi di Busseto, il Teatro Farnese nel 2016-18, la chiesa di san Francesco del Prato, che abbiamo accompagnato e accompagneremo in questo processo di recupero, il Palazzo Ducale che è un luogo meraviglioso, che si può visitare di solito solo su appuntamento, ma che durante il Festival è aperto e ospita dei concerti-aperitivo che sono apprezzatissimi.

A completamento di questo nuovo Festival Verdi una vulcanica Barbara Minghetti – che è stata al mio fianco fin dall’inizio – ha potuto sviluppare un vero progetto divulgativo di Verdi, che aveva come scopo quello di portar fuori dalle mura istituzionali la musica verdiana, ma anche di abbracciare e coinvolgere una comunità variegata, magari non solo di appassionati d’opera, ma di bambini, di famiglie, di giovani che sono stati chiamati a rispondere alle call su Verdi. Una cosa abbastanza innovativa alla quale abbiamo dedicato risorse e dedizione assolute perché potesse ambire a raggiungere la dignità di una rassegna parallela, un Festival nel Festival, questo è oggi il *Verdi off* di cui non potremmo più fare a meno.

Questo è quello che siamo riusciti a costruire in un lasso di tempo oggettivamente limitato, quale possiamo considerare un lustro.

Tornando al titolo di oggi *Quale identità per il Festival Verdi*: molto è stato detto ed è stato per me interessantissimo l’intervento che ha tracciato l’*excursus* dalle origini ad oggi, perché fa capire che la prima volta che si discusse di un progetto di festival c’erano già tutti gli ingredienti. La difficoltà è stata poi metterli insieme, realizzare il progetto e dare continuità. Questa è la sfida più grande: dare continuità e vincere le forze opposte, centrifughe e centripete, che, come abbiamo visto, a volte determinano la fine di un’esperienza. Ecco, questo oggi non vogliamo nemmeno immaginarlo. Alcuni dei festival europei con i quali ci confrontiamo oggi hanno storie lunghe un secolo, hanno attraversato guerre e sono sopravvissuti rilanciando sempre il ruolo della musica e della cultura come elementi centrali per la crescita delle comunità, generando meccanismi produttivi che riverberano sui territori moltissime ricchezze materiali. Ma è sulla ricchezza immateriale che produce il Festival che vorrei soffermarmi. Credo sia la cosa più preziosa, da difendere e proteggere perché i territori che possono godere degli effetti di manifestazioni come questa sono territori fortunati, che possono nutrire ambizioni e guardare al futuro delle nuove generazioni con maggiore fiducia. E poi bisogna far di tutto per evitare che ci si debba trovare presto o tardi a ripartire da zero, non ci si può trovare ciclicamente a parlare di rinascita e rilancio. Il momento è qui e ora.

Riflettendo sulle aspettative della città nei confronti del Festival mi sono convinta che la progettualità non poteva svilupparsi sulla base del riscontro economico che il territorio si attendeva da noi. Abbiamo scelto di realizzare un Festival con al centro un progetto culturale di qualità programmato con il necessario anticipo e una calendarizzazione degli eventi serrata e consecutiva. Lo sforzo per presentare quattro titoli in quattro giorni è titanico, la struttura viene messa a dura prova. Il nostro è un Teatro di piccole dimensioni che nel periodo del Festival si espande enormemente. Non nascondo le difficoltà ma le affrontiamo, consci come siamo che non ci sia un modo diverso di pensare il Festival.

Questo genera un indotto e non viceversa. Se noi ci ponessimo come obiettivo quello di generare indotto, vendere camere d’albergo, e far lavorare i ristoranti trasformeremmo il Festival in una *Disneyland* verdiana, una degenerazione che certificherebbe che avremmo mancato l’obiettivo e perso una grande occasione.

Vorrei davvero concludere brevemente con la presentazione del Festival, per come è oggi, attraverso alcuni dati che illustrerò molto rapidamente, ma che mi sembravano significativi.

Dal punto di vista della stampa, abbiamo registrato quest'anno, nell'ultimo Festival 2019, più di 2.200 articoli e recensioni e 150 milioni di OTS (*Opportunity To See*) un dato che si misura sugli accessi al sito e sulle campagne social. Abbiamo poi due milioni di valore della promozione del Festival, quindi *advertising value equivalent*, e in questi anni abbiamo collezionato alcune recensioni che hanno un peso specifico abbastanza importante. Quando dicevamo "un festival internazionale", la riprova è nel fatto che, ad esempio, abbiamo avuto una pagina intera dedicata dal "New York Times", una mezza pagina dal "Financial Times", la "Folha de S. Paolo", che è un quotidiano che ha un numero di lettori impressionante in Sud America, e naturalmente il "Sole 24 Ore", il "Corriere della Sera" e "Repubblica". Diciamo che, anche dal punto di vista della stampa, il Festival si è oggettivamente posizionato in una fascia importante. Lavoriamo bene, in una collaborazione assai proficua, con la "Gazzetta di Parma", che costituisce la base, ma siamo posizionati anche bene, direi, nella stampa nazionale e internazionale.

Lo dicevamo prima: abbiamo guadagnato un premio Abbiati nel 2017 per *Stiffelio* diretto da Graham Vick, e un International Opera Award. Sono riconoscimenti e premi che ci aiutano ad avere una percezione un po' più oggettiva, perché il rischio, per chi organizza una manifestazione come questa, è di avere una visione troppo soggettiva, di immaginare di fare talvolta anche meglio di quanto poi sia effettivamente. Questi riconoscimenti restituiscono una dimensione di oggettività al lavoro fatto.

Per finire, il calcolo del più volte citato indotto, quello che tutti invocano e che da tre anni prende una forma strutturata, perché come anticipato nella prima parte del mio intervento, ho chiesto all'Università di Parma di supportare il Teatro Regio nella creazione di un osservatorio permanente che ci aiuti a misurare effettivamente cosa restituiamo al territorio in termini strettamente economici. Le 26.353 presenze del Festival Verdi di quest'anno, che sono la somma di 23.066 per il Festival Verdi e 3.287 per quelli censiti di *Verdi Off*, di cui 1.648 under 30 e con un quasi 60% di presenze extraterritoriali, hanno prodotto il nuovo record d'incasso della storia del Festival: 1.434.150 euro. Per capire da dove siamo partiti, non nel 1984, ma nel 2014, eravamo a 614.000 euro di incasso. Questa somma di fatto copre circa il 20% dei costi complessivi del Festival e la contestatissima produzione di *Nabucco* ha fatto registrare, alla prima, anche in questo caso un record assoluto di incassi.

Che cosa abbiamo prodotto per il territorio? Quasi 25.000 camere d'albergo vendute, una percentuale di riempimento dell'81,6%, ricavi per 2,3 milioni, con un incremento del 9% rispetto al 2018. Addirittura, le strutture extra alberghiere hanno registrato un'occupazione del 94%.

Il Ritorno sociale sull'investimento (SROI), che è il parametro che misura quante volte ritorna l'investimento del Festival, ci dice che per ogni euro

investito nel Festival se ne producono, in termini di ricchezza per il territorio, 2,5. Quindi l'investimento del Festival, che nel 2019 è stato pari a 6,3 milioni, ha prodotto 15,75 milioni di euro.

Alle conclusioni, come vedete, siamo arrivati abbastanza velocemente: adesso la domanda a cui dovremo dare risposta è: quale futuro per il Festival Verdi? Vale a dire come consolidare questi risultati e come cominciare a immaginare un possibile sviluppo, perché il Festival, che pure oggi gode di una discreta salute, a mio parere è a un 5% del potenziale che potrebbe effettivamente sviluppare. Come consolidarlo ulteriormente e come dargli un futuro in termini di sviluppo, dal punto di vista del progetto, dal punto di vista delle risorse e dal punto di vista della proiezione nazionale e internazionale?

È una domanda alla quale è difficile rispondere ma è certo che uno sviluppo sarà possibile solo se si continuerà a costruire e se il Festival verrà percepito come un progetto prioritario per il territorio, da difendere e far crescere come accaduto in altri contesti internazionali.

IL FESTIVAL VERDI:
PROSPETTIVE MUSICOLOGICHE E STORIOGRAFICHE

Francesco Izzo
Direttore scientifico del Festival Verdi
Professore ordinario di Musicologia, University of Southampton
Direttore responsabile, The Works of Giuseppe Verdi / Le Opere di Giuseppe Verdi

Edizioni critiche, esecuzioni integrali, e fedeltà: mito e realtà al Festival Verdi

Ringrazio i colleghi che questa mattina hanno presentato delle relazioni intelligenti, informative e interessanti. Ho vissuto e rivissuto ricordi di tempo addietro e ho anche aperto gli occhi su domande, prospettive e questioni importanti intorno al Festival Verdi e al suo significato, le sue potenzialità, le sfide che dobbiamo affrontare e che insorgeranno in futuro.

Da parte mia oggi voglio condividere alcuni pensieri e alcuni ricordi, in un ambiente amichevole e informale, anche un po' da confessionale, a proposito dell'uso delle edizioni critiche nell'ambito del Festival Verdi.

Da qualche anno a questa parte una delle colonne portanti della programmazione del Festival Verdi, ce lo ha ricordato la dottoressa Anna Maria Meo, è l'utilizzo delle edizioni critiche pubblicate o in preparazione per l'*opera omnia*, co-edita dalla University of Chicago Press e da Casa Ricordi. Il titolo di questa serie è *The Works of Giuseppe Verdi / Le opere di Giuseppe Verdi*. Da quando ho assunto il ruolo di direttore responsabile per questo progetto editoriale, che nacque all'inizio degli anni Ottanta sotto la guida di Philip Gossett e che giungerà a compimento, nella migliore delle ipotesi, intorno al 2040, mi si chiede spesso di fare da consulente per teatri, festival e singoli interpreti; mi si domanda, comprensibilmente, se esistano o siano in preparazione le edizioni critiche di questa o quella opera verdiana e quali siano le differenze tra le edizioni cosiddette tradizionali e quelle critiche delle opere in questione.

Segnalo, a questo riguardo, che esiste un sito per l'edizione critica delle opere di Verdi che si chiama www.verdiedition.org: lì si può vedere quali opere sono pronte, quali sono in preparazione, chi sono i curatori, quali sono i problemi principali che le varie edizioni affrontano e così via.

Mi si domanda anche, un po' meno comprensibilmente, se valga la pena di utilizzare le edizioni critiche. Dico "meno comprensibilmente" non perché tutti lo debbano sapere, ma, al contrario perché la mia posizione, proprio in

quanto direttore responsabile, assomiglia a quella del proverbiale e inopportuno venditore di enciclopedie, che è tutt'altro che obiettivo. Il mio entusiasmo per le edizioni critiche non è particolarmente interessato dal punto di vista economico (del tutto irrisorio) ma, è questo che io faccio: promuovo una serie di cui sono responsabile in prima persona. Mi sembra onesto e opportuno chiarire questo punto in apertura del mio intervento.

Chiarito questo punto, vengo a parlare della mia esperienza al Festival Verdi dove, come direttore scientifico, dal 2017 mi occupo di programmazione e di prassi esecutive. È la cosa che forse mi entusiasma di più della preparazione e dell'uso delle edizioni critiche: dalla fase di studio dei musicologi, che le edizioni preparano, allo studio degli interpreti, che su quelle edizioni conducono la propria preparazione, si arriva fino alle prove, fino al momento in cui si alza il sipario.

Parliamo un istante di programmazione. La dottoressa Meo ci ha ricordato questa mattina quanto i binari si vadano restringendo e facendo tortuosi, quando si programma il Festival Verdi, quando collettivamente decidiamo che opere mettere in scena, come impostare la programmazione del Festival Verdi, anno dopo anno. Ci sono mille cose da prendere in considerazione.

Una è la programmazione degli anni passati. A meno che non abbiamo una ragione specifica e particolare per ripresentare un certo titolo, cerchiamo di variare, proponendo titoli che non si ascoltano a Parma da tempo. Sappiamo bene quali siano i problemi con Verdi e ci tornerò tra poco.

C'è la questione della disponibilità degli interpreti: non si può fare *Rigoletto* senza un baritono in grado di cantare Rigoletto, è inutile dirlo.

E poi gli spazi: sappiamo che per un festival così ambizioso, che ambisce in ciascuna edizione a presentare quattro opere, più concerti e altre iniziative, quello è un problema concreto, dobbiamo sapere dove fare le opere e come sistemare il palinsesto della programmazione.

Ci sono ovviamente questioni economiche: alcuni titoli sono più lunghi di altri, più costosi, proprio a livello intrinseco. Se serve un corpo di ballo o una banda sul palco di un certo numero di strumentisti, i costi salgono; se ci sono più cambi di scena, i costi salgono; se si tratta di una partitura che dura quattro ore, quella tende a costare di più di una che ne dura due.

C'è poi la questione del marketing: il Festival deve attrarre, deve vendere. Da un lato c'è l'attrattiva della novità, dall'altro c'è la necessità anche di offrire titoli di richiamo sicuro.

Le strade percorribili, dunque, sono poche, sono strette; e consideriamo che il repertorio verdiano non è sterminato. La matematica parla chiaro: parliamo di 28 opere (mi scuso con l'amico Enzo Petrolini, presidente del Club dei 27, ma il conteggio più accurato a mio vedere è 28). Al ritmo di quattro titoli all'anno, la matematica è chiara: si tratta di ripetere un ciclo su base settennale, magari qualcosa in più se, come noi facciamo, si prendono in considerazione le versioni multiple di opere come *Macbeth*, di cui nel 2018 facemmo la versione del 1847 e di cui quest'anno presentiamo quella parigina,

per la prima volta in lingua francese dalla prima del 1865; come *Il trovatore*, di cui il Festival Verdi ha eseguito la versione che tutti conoscono e amano, quella del 1853, ma anche più di recente quella francese, riveduta con il titolo di *Le trouvère*; e non apriamo nemmeno lo scrigno delle molteplici versioni di *Don Carlos*! Insomma, beati i nostri amici dei festival di Pesaro e Bergamo che, con i prolifici Rossini e Donizetti hanno veramente di che sbizzarrirsi con un repertorio molto più vasto.

Se poi si mette in conto che ad oggi abbiamo edizioni critiche disponibili in versione definitiva (ovvero già pubblicata) o preliminare (ovvero già disponibile per il noleggio e per l'esecuzione, anche se ancora suscettibile di modifiche) di una quindicina di opere di Verdi, più il *Requiem*, la musica da camera e gli inni, il quadro si complica ulteriormente.

Potrebbe stupire che abbiamo solo una quindicina (in realtà 17), di edizioni critiche pronte per essere eseguite domani, visto che l'edizione critica nasce quarant'anni fa. Fa arrossire pensare che, nello stesso lasso di tempo, Verdi compose tutte le sue opere tranne *Otello*, *Falstaff* e le revisioni di *Simon Boccanegra* e *Don Carlos*; questa non è la sede adatta per illustrare come mai ci stiamo mettendo così tanto tempo. È una lentezza apparente, che riflette ciò che avviene anche nel campo dei restauri, perché le edizioni critiche sono innanzitutto dei restauri e nei restauri di dipinti, di opere scultoree o architettoniche, molto spesso il processo di restauro richiede più tempo di quanto non ne richiese, magari 200 o 500 anni fa, la creazione di una grande opera d'arte. Il restauro della Cappella Sistina è quello a cui faccio sempre riferimento quando faccio lezione su questo argomento, per i miei studenti: quanto tempo ci volle per "ripulire" il lavoro di Michelangelo nella celebre cappella vaticana.

Una volta che la programmazione è fatta – abbiamo parlato abbastanza delle difficoltà – e le edizioni critiche sono pronte, o si preparano, a volte facendo più notti in bianco di quante vorremmo, e arrivano sui leggi di cantanti, direttori d'orchestra e registi, le sfide non sono affatto finite, anzi, è lì che comincia la fase più complessa e anche più affascinante del nostro lavoro di studiosi e curatori, dal punto di vista musicale e teatrale.

Si inizia da artisti di grande talento ed esperienza, come quelli che abbiamo avuto la fortuna di ospitare qui, anno dopo anno: ne abbiamo visti non pochi, perfettamente riconoscibili nello splendido video che ci ricorda i momenti chiave del Festival del 2019, nel quale uno dei miei momenti preferiti è quella scena all'aperto in cui un gruppo di persone molto appassionate e molto raccolte cantano il "Va' pensiero", e tra essi ci sono Leo Nucci e Luca Salsi, l'uno accanto all'altro. Non credo sia mai capitato che i due celebri baritoni siano stati in palcoscenico insieme, nella stessa opera, ma è molto bello e fa vedere la ricchezza di capitale umano che c'è al Festival Verdi.

Questi artisti di grande esperienza si confrontano con differenze talvolta sorprendenti rispetto alle edizioni tradizionali, che ovviamente hanno eseguito in precedenza. Registi e coreografi hanno accesso non solo a

didascalie provenienti dal libretto, talvolta omesse o collocate arbitrariamente nelle edizioni tradizionali, ma anche a indicazioni sceniche di mano del compositore stesso. L'idea che un'edizione critica possa sorprendere è scontata, ma c'è anche l'idea che l'edizione critica rappresenti un vincolo, che essa limiti, restringa la libertà degli interpreti. È un'idea diffusa ed è difficile da scardinare.

Ermonela Jaho, soprano di cui sono un grandissimo ammiratore, in risposta a un critico che le chiedeva della sua esperienza con le edizioni critiche – parlo di una tavola rotonda a Madrid nel 2017 – disse che sì, aveva fatto delle esecuzioni di edizioni critiche e le aveva trovate esperienze interessanti, ma poi disse – cito – «non si può cambiare niente». A cosa faceva riferimento? È molto importante sottolineare che ho nominato lei e, in un contesto informale, nominerò altre persone per cui ho il massimo rispetto e infinita stima, e a nessuna di esse sto rivolgendo delle critiche. Al contrario, voglio parlare in maniera aperta e collegiale delle difficoltà a cui si fa fronte, delle domande che si pongono e alle quali si cerca di rispondere, ma a cui non sempre c'è una risposta semplice o univoca.

Apriamo un istante il discorso del «non si può cambiare niente». Qui ho uno spartito di *Rigoletto*, edizione non critica, come dico sempre ai miei allievi «guardatela, ma non toccatela», edizione Ricordi tradizionale e di pubblico dominio – non è neanche un crimine fotocopiarla; infatti la copia che ho in mano è una fotocopia.

Cerco di leggere al pianoforte quello che vedo sulla pagina stampata. Riconoscerete i passaggi in questione. I numeri relativi ai passaggi eseguiti durante questa relazione si riferiscono ai numeri nelle edizioni critiche di *Rigoletto* e *Stiffelio*, a cura rispettivamente di Martin Chusid e Kathleen Kuzmick Hansell.

(esecuzione: N. 4, conclusione della scena “Pari siamo!..”)

Altro esempio:

(esecuzione: N. 8, Scena ed aria Duca: conclusione del tempo di mezzo e inizio della cabaletta)

Terzo esempio e ultimo, per ora:

(Esecuzione: N. 10, Duetto Gilda e Rigoletto: conclusione del tempo di mezzo)

In questi tre esempi ho letto quello che vedo qui sulla pagina. In tutti e tre i casi ci sono dettagli musicali che possono sorprendere. Nel primo caso, evidentemente la fine del monologo di Rigoletto “Pari siamo”, che poi conduce al primo duetto Gilda-Rigoletto, abbiamo a che fare con un numero

che Verdi descrive chiamandolo “scena e duetto”, come un’entità drammatica unificata, ma si tratta, al tempo stesso, di un brano, di un assolo, di “un’aria” – come viene impropriamente chiamata talvolta – per il baritono. In quanto tale, nella prima metà del Novecento invalse l’abitudine di aggiungere una puntatura, un acuto, che conclude il monologo così:

(esecuzione: N. 4, conclusione di “Pari siamo” con puntatura tradizionale)

Non do giudizi di valore. Voglio semplicemente sottolineare che, come dicevo, sto leggendo un’edizione non critica, per chiarire che certe cose che noi percepiamo come tradizionali (per esempio l’aggiunta di una puntatura) sono cambiamenti che noi facciamo secondo tradizione, che nulla hanno a che fare con l’edizione che si usa o non usa; la puntatura non c’è, né nell’edizione tradizionale né in quella critica. È una cosa che appartiene al mondo della prassi esecutiva, che si può condividere o mettere in discussione, ma non al mondo della pagina scritta.

Nel caso dell’aria del duca, all’inizio del secondo atto, alla quale ora ritorno, talvolta c’è invece un taglio. Adesso capita assai di rado, ma in passato si arrivava all’accordo di dominante che conclude il tempo di mezzo di quella scena:

(esecuzione: N. 8, conclusione del tempo di mezzo fino alla settima di dominante)

... e da lì si passava poi a...

(esecuzione: N. 9, inizio dell’aria di Rigoletto: “Povero Rigoletto!”)

Capite che non è esattamente la migliore delle transizioni armoniche. Tra l’accordo di settima e l’inizio del numero successivo c’è di mezzo una cabaletta che tuttavia molte esecuzioni storiche escludono; ma la scelta o l’opportunità di escludere la cabaletta non ha nulla a che fare con l’uso dell’edizione tradizionale. Nell’edizione tradizionale, tanto quanto quella critica, la cabaletta c’è.

L’ultimo esempio che ho fatto, quello che precede la cabaletta “Sì vendetta, tremenda vendetta” alla fine del secondo atto, presenta invece un altro caso di puntatura in cui si aggiunge una nota più acuta rispetto a quella scritta da Verdi:

(esecuzione: N. 10, Duetto Gilda e Rigoletto: conclusione del tempo di mezzo e inizio della cabaletta)

Quella è la conclusione del tempo di mezzo che abbiamo ascoltato anche dal maestro Leo Nucci in uno dei video di questa mattina, tradizionale, in cui, alla ripetizione del *do*, che poi a sorpresa risolve sul *la* bemolle, genera-

zioni di baritoni hanno sostituito una nota più acuta, il *mi* bemolle, che è sia una nota modale di *do* minore, sia la dominante di *la* bemolle. La sorpresa armonica della cabaletta viene attenuata, attutita, anticipata dall'introduzione di una nota acuta precedente.

Ho fatto questi esempi per dire che l'uso delle edizioni critiche molto spesso viene percepito, comprensibilmente, e tuttavia erroneamente, come vincolante. Di fatto, in questo spartito che, per scelta, ho appena utilizzato, non c'è nessuna indicazione che si possano prendere in considerazione dei tagli, o che si possano aggiungere delle puntature.

Alla stessa maniera, nelle edizioni critiche non c'è nessuna prescrizione che dica «qui non si taglia la cabaletta, si fa tutto il numero fino alla fine», e non c'è nulla che dica «qui si canta *mi* e non *sol*» o «qui si canta *do* e non *mi* bemolle», ma c'è una percezione, che nasce intorno a scelte compiute da alcuni interpreti soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, per le quali, se si utilizza l'edizione critica, allora *ipse dixit*: Verdi l'ha scritto così, e si prende alla lettera, si fa «come scritto». L'espressione «come è scritto» si sente, sempre in italiano, girando per teatri e frequentando interpreti, anche non di madrelingua italiana. Ogni tanto si parla magari in inglese, spagnolo o tedesco e a un certo punto si sente dire «come scritto».

Ripeto: questa è una cosa che nasce da un certo modo, letterale, di interpretare le edizioni critiche, legato a un ambiente culturale e a una visione interpretativa che mirava a rettificare alcune abitudini tradizionali ritornando alla lettera di ciò che il compositore aveva scritto. Questa visione non è la nostra, mi sento di dire. Noi auspichiamo che l'utilizzo delle edizioni critiche in teatro stimoli la creatività dell'interprete, che si liberi di preconcetti legati alla tradizione novecentesca ma al tempo stesso esplori la propria creatività alla luce di una più profonda consapevolezza del testo.

Calma e pazienza, dunque, nel gestire le aspettative delle edizioni critiche, che sono spesso un po' semplicistiche e possono nascere in luoghi come *YouTube*, dove magari si ascolta un'esecuzione X del *Rigoletto* o del *Trovatore* o della *Traviata* in edizione critica, e da quella si traggono considerazioni e conclusioni di carattere generale; o ancora possono nascere intorno a docenti di canto, maestri collaboratori, o direttori d'orchestra i quali, a loro volta, per sentito dire, vengono a trarre deduzioni erranee.

C'è una cosa nel Festival Verdi (vi si è fatto riferimento già questa mattina, in più casi), che è in un certo senso collegata con le edizioni critiche, ed è la scelta di presentare al pubblico esecuzioni integrali, senza tagli, senza omissioni. Ho detto poc'anzi che nulla nelle edizioni critiche prescrive l'esecuzione integrale – così come nulla nelle edizioni tradizionali implica o impone i tagli che sono divenuti parte della tradizione. Quella di fare esecuzioni integrali è una scelta che mette in evidenza il fatto che la drammaturgia di Verdi sia pensata su larga scala, cioè che non ci sono soltanto i grandi momenti, la grande melodia, l'aria meravigliosa, il duetto, il coro, ma c'è un certo ritmo drammatico e che quel ritmo drammatico viene compromesso o

comunque percepito in maniera alterata laddove si fanno dei tagli. E noi a volte ci scontriamo con questa realtà, di un cantante che esegue magnificamente un numero di enorme difficoltà e di notevole lunghezza, e che preferirebbe magari omettere la ripetizione di una cabaletta. Noi questo non lo consentiamo; diventiamo quindi un po' dittatoriali; non come curatori, utenti, o sostenitori delle edizioni critiche, ma come Festival Verdi – Festival Verdi inteso come comunità di esperti e appassionati, di studiosi e musicisti. Questa è la linea che stiamo seguendo al momento: vogliamo porre la domanda di «cosa cerca di fare Verdi, cosa vuole dirci su larga scala», qual è, per esempio, la proporzione tra un cantabile, un movimento lento e una cabaletta. Quella proporzione, ritengo, si altera e viene compromessa, se noi sopprimiamo una cabaletta per intero o ne omettiamo il “da capo”.

Ma i tagli, attenzione, non hanno a che fare solo con le cabalette. Vi voglio fare un esempio divertente da *Stiffelio*. Questo è un caso relativo al Festival Verdi del 2017, laddove il maestro Graham Vick, di cui si è già fatto il nome questa mattina, voleva fare un piccolo taglio, poche battute di un tempo di mezzo, perché si trovava di fronte a un'opera in cui ci sono due scene in cui si scrive una lettera, e riteneva, non senza ragione, che si trattasse di un cliché drammaticamente debole. Esaminiamo il passo in questione: nell'ultimo atto di *Stiffelio* Stankar canta la sua aria, lo splendido cantabile “Lina, pensai che un angelo”, e arriva alla cadenza...

(esecuzione: N. 8, Scena ed Aria Stankar: conclusione del cantabile)

... dopodiché canta:

(esecuzione: N. 8, Scena ed Aria Stankar: inizio del tempo di mezzo)

... e si ascolta questo passaggio:

(esecuzione: N. 8, Scena ed Aria Stankar: inizio del tempo di mezzo)

c'è un po' di recitativo, dopodiché si arriva a:

(esecuzione: N. 8, Scena ed Aria Stankar: tempo di mezzo: “Egli verrà...”)

Vick voleva riprendere da questo “Egli verrà” e io, cerbero antipatico, mi opposi, non solo perché, programmaticamente, noi facciamo esecuzioni integrali ma anche perché ritenevo che non si potesse finire il cantabile in una tonalità e poi passare senza transizione a...”

(esecuzione: N. 8, Scena ed Aria Stankar: conclusione del cantabile seguita da “Egli verrà...”)

... perché armonicamente non funziona. È molto bello che Verdi scriva un finale in *re* bemolle maggiore e poi...

(esecuzione: N. 8, *Scena ed Aria Stankar: conclusione del cantabile seguita dall'inizio del tempo di mezzo*)

... andando a una nuova area tonale, dal *re* bemolle al *la*. Aree lontane ma unite da Verdi. È vero che drammaticamente non è uno dei momenti più potenti di *Stiffelio*, certamente, è vero pure che la scena in cui si scrive una lettera non è tra le più emozionanti, per un regista che voglia creare una messinscena efficace, coinvolgente, come Graham Vick, con meritatissimi riconoscimenti, ha fatto nel 2017, ma abbiamo insistito per preservare questo piccolo ma significativo dettaglio musicale.

Accantoniamo la questione dei tagli: noi al Festival Verdi non li facciamo. Non è l'unica maniera di avvicinare Verdi, però un festival deve avere una sua linea e per noi usare le edizioni critiche è anche un'opportunità per non tagliare, ma è doveroso chiarire che l'edizione critica non obbliga a non tagliare, così come le edizioni tradizionali non prescrivono i tagli; è una scelta indipendente.

Attenzione, però, quando parliamo del «come scritto». Nelle partiture si trovano segni laddove è importante capire non solo ciò che Verdi scrive, letteralmente, cioè un *mi* anziché un *do*, un *allegro* anziché un *allargando*, che sono cose abbastanza semplici, che le edizioni critiche «correggono», ma ci sono tutti quei segni e tutte quelle convenzioni, di cui noi veniamo a conoscenza studiando per le edizioni critiche e presentandoli poi nelle edizioni stesse. Per esempio, segni che sembrano delle legature ma con un punto sotto, un grosso punto, quasi una macchia di inchiostro di mano di Verdi, sono in realtà delle grandi corone, che esprimono non solo libertà ritmica, ma anche la possibilità e l'opportunità di introdurre cadenze, fioriture, abbellimenti. Lì, così come nei «da capo» delle cabalette, nelle ripetizioni di sezioni di cantabili, dove si ascolta la stessa frase due o più volte, c'è l'opportunità di introdurre, appunto, delle variazioni, delle modifiche espressive, di dare al cantante libertà. A quel punto la sfera creativa di Verdi non appare più tirannica, non è più individuale e prescrittiva, ma diviene collettiva. Così come avveniva nell'Ottocento, noi cerchiamo di vivere e far vivere questa sensazione di collettività, dove l'interprete stesso è creatore, e qui si viene a chiudere un cerchio, per me molto importante, tra la creatività dell'autore e quella dell'interprete, che si esprime molte volte anche in maniera controversa, con contestazioni, come ha ricordato Anna Maria Meo a proposito del *Nabucco* dell'anno passato.

Bisogna ricordare che senza creatività il teatro muore, anche quello di Verdi. Quando si fa l'esecuzione musicale di un'opera – e la si fa integrale – si va al di là del «come scritto». Io pazientemente (o non tanto pazientemente, a seconda dei casi), quando a lezione, in una masterclass, o in prova mi capita di ascoltare da un cantante o una cantante una cadenza che ho già sentito mille

volte, amo segnalare, se del caso, che la cadenza in questione magari non è di Verdi, e che l'esistenza di cadenze non di Verdi, ma tradizionali, ci ricorda che è potere e dovere del cantante cercare di fare cose nuove, in certi momenti. Quando questo avviene, allora si va a teatro e si ha un'esperienza nuova, che rispetta il segno di Verdi non solo nel senso della letteralità ma anche e soprattutto in maniera più completa e profonda, nel senso dell'intenzione.

L'edizione critica questo ci incoraggia a farlo, perché ci dà i segni giusti, per esempio le grandi corone a cui facevo riferimento, anziché quelle piccoline che nelle edizioni tradizionali venivano collocate arbitrariamente, più o meno a caso, su una nota singola di una cadenza. E lì, di fronte al restauro a queste e innumerevoli altre indicazioni espressive, di fraseggio, addirittura di messinscena, per me l'esperienza al Festival Verdi davvero prende vita. Prende vita facendo fronte a delle difficoltà, perché ci sono cose che sappiamo che si facevano nell'Ottocento, che faceva Felice Varesi, il primo Rigoletto, e che facevano tanti altri; noi oggi non sappiamo esattamente come farle, quelle cose, e come presentarle al pubblico in una maniera che sia coinvolgente, che venga compresa, che porti a dire «questo sì che è interessante», anziché dire «ma Gobbi era più bravo» (senza alcun pregiudizio nei confronti di Gobbi o dei suoi sostenitori, s'intende).

(Ripeto: tutti i nomi che ho fatto oggi li faccio non solo con rispetto, ma con sincero affetto. Sono artisti dai quali abbiamo imparato tanto, ma da essi bisogna anche imparare ad andare avanti, un po' come dai genitori.)

Penso che sia il caso che io concluda, e lo faccio parlando di una cosa che ho sentito dire più volte, che veramente mi dispiace, e sono felice e onorato di avere la possibilità di rettificare questo pregiudizio nel contesto del Festival Verdi e anche qui oggi: «Le edizioni critiche sono piene di errori». Questo lo si può dire in un certo senso per qualunque edizione, di qualunque testo, musicale, letterario, liturgico; nel senso che ci sono refusi, ci sono lezioni e interpretazioni erranee, perciò ogni tanto si fanno delle edizioni nuove, per correggere e offrire edizioni alternative, ma spesso si ritiene, sbagliando, che la tradizione sia giusta e che la correzione alla luce delle fonti originali sia erronea.

A questo proposito vi racconto, in chiusura, un piccolo episodio relativo al *Nabucco* di quest'anno, in cui vado a una prova con il coro, e sento, nella prima scena dell'opera, che il coro canta "nemica falange". Errore ed orrore, per me! Certamente prima che arrivasse l'edizione critica di *Nabucco* si è sempre cantato "nemica falange"; Verdi tuttavia scrive chiaramente "falange nemica", invertendo l'ordine delle parole scritte da Temistocle Solera così come furono pubblicate nel libretto e nelle edizioni tradizionali. L'effetto musicale e drammatico cambia enormemente. Se noi mettiamo la parola "nemica" con un acuto sulla *i*, la bocca si espande in largo, si ha un suono "brutto", duro, che è esattamente il motivo per il quale il maestro Martino Faggiani, maestro del coro del Teatro Regio, e il maestro Francesco Ivan Ciampa, che dirigeva il *Nabucco* erano propensi a seguire la lezione tradizionale; io d'altra parte ho

voluto sostenere che quel suono “brutto” esprima, in senso drammatico, la paura degli ebrei all’avvicinarsi del nemico assiro, molto meglio che il suono “bello”, “belcantistico”, se così lo vogliamo definire, di “nemica falange”, in cui si ha un bel suono del coro. In quel caso, e in tanti altri, l’edizione critica non contiene un errore, ma presenta una lettura attenta e coerente del manoscritto autografo di Verdi, che si traduce in opportunità musicale e drammatica.

Ritengo che “falange nemica” sia migliore rispetto al tradizionale “nemica falange”? Assolutamente sì. Però avere dubbi, e sollevare domande su questo e altri dettagli è del tutto ragionevole. E questo vale in innumerevoli casi in cui l’edizione critica delle opere di Verdi, sollevando questioni chiuse da tempo nello scrigno della tradizione, o addirittura questioni mai aperte, ci invitano a riflettere ricordandoci che Verdi non va mai dato per scontato, ma va esplorato con umiltà, curiosità, e voglia di capire.

Vedremo cosa succederà quest’anno!

Gian Paolo Minardi
Musicologo e critico musicale

Festival Verdi: un'esperienza internazionale

Mi trovo a imboccare il percorso che stamattina ha svolto Francesco Quintavalla sull'itinerario compiuto dal Festival, anzi da prima ancora, dal primo tentativo di prendere vita. Soltanto che la mia osservazione avviene dall'altra sponda, nel senso che Francesco Quintavalla, con interessantissimo intreccio di particolari, ha ricostruito la genesi del primo progetto di Festival osservata nell'ottica complessa dei rapporti politici soprattutto, aspetti che al comune utente sfuggono. La mia osservazione invece avviene dal versante critico, che ho cercato di raccogliere nella memoria in maniera anche abbastanza sommaria, una sommarietà che andrà accentuandosi man mano che ci avviciniamo a noi.

Prenderò anch'io le mosse da quest'assillo di fare di Verdi una celebrazione importante, che risale al 1913, con tutti i problemi connessi: Busseto destinato a innescare un dualismo che forse dura tuttora in maniera più o meno scoperta, il discorso di Campanini a Busseto e Toscanini a Parma, poi i venticinque anni dalla morte di Toscanini a Busseto, poi c'è l'appuntamento del 1951, l'arrivo della Scala a Parma, il *Requiem*, ecc. Una serie di avvenimenti che hanno punteggiato la tela. Poi comincia l'assillo del 2001. Verso gli anni Settanta riaffiora quest'idea di un Festival Verdi ed è un oggetto del contendere che occuperà la vita di molte istituzioni. Ricordo vagamente una serie di dibattiti, di convegni e di tavole rotonde, è un panorama di vastissima ampiezza sollecitato da tante motivazioni anche campanilistiche che si aprivano a raggio, dalla Regione a Parma, Busseto, Roncole, ovviamente senza dimenticare Milano, che diventava l'alternanza più suggestiva e per certi aspetti più doverosa.

In queste considerazioni retrospettive dopo il non felice decollo negli anni Novanta del Festival, stava prendendo piede la considerazione che tutto sommato Parma avesse perso il treno non realizzandosi a suo tempo la *Verdi Renaissance*. Questa era l'opinione che circolava, anche se non nell'ambiente degli addetti ai lavori. In sostanza, si incrociano due motivi in questi anni che seguono il giro di boa del cinquantenario: da un lato quello di studiare Verdi, di

ripulirne l'opera dalle cattive letture e approfondirne la portata storica; dall'altro, assecondare, rispondere a una visione più ampia, nazionalpopolare.

In questo intreccio emerge la presenza dell'Istituto di studi verdiani. Vorrei soffermarmi un momento sul ruolo del fondatore dell'Istituto di studi verdiani, Mario Medici. Un'immagine – come ha scritto Giuseppe Martini recentemente nel volume che celebra i sessant'anni dell'Istituto – che il tempo con grave torto ha purtroppo sbiadito e credo debba essere ritrovata nella sua pienezza per ricordare che a lui si deve la nascita dell'Istituto. Era un progetto, quello creato da Medici, che si irraggiava con una ampiezza che della celebrazione verdiana contemplava tutti gli aspetti, anche quelli del Festival. Con Medici ho avuto una lunga frequentazione e addirittura un rapporto di buon vicinato perché abitavamo nella stessa casa, quindi erano tante le occasioni per scambi di idee, con una libertà che magari in altre sedi Medici non avrebbe esercitato. Erano scambi di idee che avvenivano in gran parte attorno al suo progetto, quel progetto della costituzione dell'Istituto di studi verdiani che stava incontrando tante difficoltà per le stesse ragioni del tessuto locale di Parma, di questioni politiche insomma.

Medici era una personalità complessa nella forza e nel carattere. Era un musicista, che dopo gli studi a Bologna, aveva riscosso successi e critiche favorevoli. Poi ci fu la guerra, la prigionia, lui venne rinchiuso in un campo di prigionia, tra l'altro con compagni come Giuseppe Berto, lo scrittore, e Alberto Burri.

Al ritorno Medici non si dedicò più alla musica in senso attivo, era finito il periodo da compositore, si dedicò alla critica. Per alcuni anni scrisse sul "Resto del Carlino", dove teneva una rubrica critica; per sette/otto anni ha esercitato un impegno critico acuto e anche pungente, era un po' "rognosetto". Un terreno in cui si muoveva con grande coinvolgimento era quello dell'opera, attraverso un giornale che si intitolava "Melodramma", da lui fondato insieme a Giuseppe Pugliese. Guarda caso Pugliese diventerà il fondatore dell'Istituto di studi wagneriani a Venezia, che esiste tuttora, diretto dalla moglie. Questa pubblicazione, "Melodramma", aveva consolidato appunto il rapporto di Medici col mondo dell'opera, con i protagonisti, i cantanti, i direttori, i registi, esperienze che trovarono un esito esemplare nei due anni in cui Medici fu direttore artistico all'Arena di Verona, con produzioni tutte di forte segno, esenti da quei tratti routinieri propri di quel teatro. Ugualmente significativo fu il segno esemplare con cui organizzò nel 1958 le celebrazioni toscanine assicurandosi la presenza di direttori di prestigio.

Nelle varie conversazioni con lui spesso affiorava il problema di come Parma potesse celebrare Verdi con un segno distintivo. Ricordo due occasioni da lui prefigurate. Una riguardava la possibilità di un *Requiem* al Teatro Farnese, «era un sogno» diceva, perseguito da von Karajan, musicista che Medici e Pugliese avevano conosciuto negli anni in cui il direttore austriaco operava in Italia alla Scala, sogno che comprensibilmente allora si scontrava con difficoltà di ogni genere che vi lascio immaginare. L'altro progetto era quella di un festival concepito con quel passo monografico, che era un passo prediletto da

Medici. Pensando alla scansione dei bollettini, riteneva che questo festival dovesse concentrarsi con un'opera all'anno, proposto nelle diverse realizzazioni da parte dei maggiori teatri del mondo, dal Metropolitan al Covent Garden: occasione stimolante per coinvolgere il pubblico ma forse utopica. Progetto che rimase infatti un sogno destinato a confondersi nell'allargato dibattito che andava alimentandosi in quegli anni in un contesto che oltrepassava i confini della città per estendersi all'intera regione.

È di quegli anni la nascita di istituzioni come l'Orchestra sinfonica dell'Emilia-Romagna e l'Associazione Teatri Emilia-Romagna: la creazione di un'orchestra che rispondesse alle esigenze dei vari teatri emiliani in una prospettiva che, attraverso l'ATER, indicasse possibilità di scambi e collaborazioni. Parma pareva distinguersi da tale visione nella considerazione che il Teatro Regio era un teatro di tradizione, con un *pedigree* per cui non essere confuso. Si può capire come tale consenso di un festival si diramasse su uno schermo assai contrastato, nelle stesse finalità che per alcuni dovevano mirare all'offerta di un Verdi di grande respiro popolare rivolto a quel pubblico straniero che in estate frequentava le spiagge adriatiche. Una specie di Arena di Verona trasferita lì in sostanza. Di segno opposto l'intendimento di Parma, la città che era diventata sede dell'Istituto di studi verdiani.

Credo che nel ricordo confuso dei contorcimenti cui fu sottoposto il problema Festival, entro una cornice di scoperta strumentalizzazione politica, trovi oggi un suo significato la decisione da parte delle forze riunite nella Fondazione Verdi Festival di un modo per entrare in azione, per entrare in *medias res*, dopo aver preparato il terreno nel 1989 con un ciclo dedicato alla "Civiltà musicale di Parma". Stamattina Quintavalla ne ha ricordato i dettagli. Un atto di sfida, se vogliamo, per porre fine a tanti dubbi. Col senno di poi potremmo aggiungere un gesto non sostenuto da una più maturata consapevolezza.

Nell'ottobre del 1990, appena concluso il primo Festival, ricordo una tavola rotonda organizzata da "Tv Parma" per trarre le prime considerazioni. Insieme all'assessore Quintavalla partecipava Marcello Conati, il sottoscritto e Umberto Tamburini, storico "Rigoletto" del Club dei 27. Presiedeva Pier Maria Paoletti che, con giusto equilibrio, inquadrò il tema spazzando subito il terreno da quei riferimenti che parevano obbligati: il Festival di Salisburgo, che aveva tutt'altra storia; quello di Bayreuth, ancora in mano alla famiglia Wagner; e il Festival Rossiniano di Pesano, le cui ragioni erano fondate sulla ricchezza di un giacimento ancora da scoprire, condizione ben diversa da quella del patrimonio verdiano in cui, come si diceva, vi era poco o nulla da scoprire. Sullo sfondo si poteva sentire la voce tonante di Gianandrea Gavazzeni che negava la necessità un Festival Verdi in quanto diceva che questo festival lo si faceva tutti i giorni in tutti i luoghi del mondo. Poi, come ricordato stamattina, siccome vantava il dono dell'incongruenza, partecipò subito al Festival Verdiano.

Da quello scambio di idee che avvenne nell'ambito di questa tavola rotonda, sortirono alcune critiche più immediate. La scarsa risposta del pubblico dovuta ai prezzi troppo alti; l'irrelevanza delle manifestazioni di contorno, alcune

dal carattere troppo privato per giustificare l'impiego di capitale pubblico, non senza un richiamo alla sfortuna, ossia l'indisposizione dei due interpreti di *Le trouvère*, per i quali non era stato previsto un *cover* (stamattina è stato chiarito per ragioni economiche), fece eliminare l'impianto scenico, quindi i balletti, vanificando l'appuntamento più significativo del festival. D'altra parte vorrei ricordare che la sfortuna aveva giocato anche nel decollo dell'edizione critica a Vienna nel 1983, quando si ammalò improvvisamente il tenore e fu sostituito all'ultimo dal Bonisolli, ossia un tenore noto per i suoi acuti, per i suoi *do squillanti*. La sfortuna certamente è una componente in gioco dappertutto. Fu però un infortunio questo che non coprì la fragilità dell'impostazione firmata da Piero Rattalino che, specialista di pianoforte, vantava pure un'esperienza quale direttore di teatri, a Torino, Genova e Bologna.

La proposta si presentava con una facciata molto allettante, propositiva: la presenza di sponsor importanti, la stessa immagine lussuosa del volume dall'ostentato prestigio di Franco Maria Ricci, un apparato di accoglienza sontuoso. Dietro la facciata, le idee mostravano la fragilità di una preparazione sommaria: il confronto *Le trouvère-Il trovatore* sulla base dell'edizione critica di David Lawton, di fatto venuto meno per le disavventure del *Trouvère*, e la più riposante quotidianità dell'altro termine di confronto, una ripresa del *Trovatore* fiorentino, ma senza Mehta e senza Pavarotti. La puntata sperimentale con *Alzira* proposta a Fidenza, dato che il teatro di Busseto era stato chiuso per restauri, si offrì a un interesse nell'originale regia di Luciano Damiani, orchestra e spettacolo in platea e il pubblico fuori, ma risultava troppo povera sul piano musicale.

Un punto che costituirà oggetto di riflessione nei successivi ripensamenti è quello della durata del Festival e della sua collocazione nel calendario annuale. Quello del 1990 apriva un arco molto ampio, dal 13 al 30 settembre, troppo in rapporto a una risposta che si rilevò timida nonostante la curiosità di alcune proposte di contorno, come i concerti del Mezzogiorno, che ricalcavano una formula fortunata del Festival di Spoleto in ben altro clima mondano, che era invece una caratteristica propria di quel festival, o la ricostruzione di quei pranzi di Maria Luigia, a Palazzo Marchi, che sembravano troppo marginali rispetto alla peculiarità di un festival centrato su Verdi. Tra i pochi frutti memorabili, le liriche verdiane trascritte da Berio e interpretate da Carreras.

Le luci si spensero subito sul pesante bilancio anche economico dell'impresa e per un po' non si sentì più parlare di Verdi Festival, ma il tema è riaffiorato quando ha cominciato a profilarsi il fantasma del 2001, il primo centenario della morte che assillava non solo i parmigiani ma tutti i principali teatri del mondo, i quali in vario modo avevano già da tempo cominciato a prepararsi per affrontare il fatidico 2001. Chi puntando sull'evento, prenotando quindi grossi nomi di direttori, cantanti e orchestre, con cui fare qualcosa di eccezionale, o altri, come il Covent Garden, dando avvio positivamente, senza troppi strombazzamenti, stagione dopo stagione, a un integrale verdiano *iter*, destinato a concludersi nel 2001.

A Parma, benché con qualche risentimento critico, inevitabile traccia dell'infelice esperienza compiuta – ricordo come da parte di molta critica anche internazionale si parlava allora di un effetto boomerang – si era rimesso in moto il discorso, questa volta protetto in un certo qual modo dall'unicità dell'occasione celebrativa, ma dietro il 2001 è chiaro che il discorso del festival riproponeva inevitabilmente alcuni problemi che per almeno un paio di decenni hanno costituito la materia del contendere di tanti convegni e tavole rotonde. È l'oggetto di tanti progetti contrapposti su varia scala, dall'ottica regionale che contemplava anche il grande sfogo sulla riviera romagnola, e via via riducendosi nelle varie sedi. Parata di spettacoli raccolti dai maggiori teatri o gelosa produzione anarchica/autarchica? Soprattutto era risaltata fuori l'equazione Parma come Salisburgo, che mi pare possa significare una spia insidiosa se non accolta come utopica astrazione del tutto ideale, in quanto sembra ignorare le ragioni di fondo che stanno dietro la manifestazione austriaca, anch'essa peraltro esposta sempre più al rischio di perdita di identità, vale a dire un tessuto culturale in un'intera nazione che da sempre ha considerato la musica come una fibra essenziale della sua cultura. Il discorso semmai sarebbe stato altro se avesse preso corpo non dieci anni prima ma ottant'anni prima, quando le ragioni di una *Verdi Renaissance* trovavano una spinta primaria.

La stessa incongruità vale per il richiamo, anch'esso automaticamente insistente, al rossiniano Festival pesarese, la cui esperienza ha mostrato tangibilmente una sostanziale diversità di condizioni. L'universo rossiniano, infatti, era ancora oggetto di un'esplorazione critica e filologica destinata a produrre sorprese ben riconoscibili anche sul piano dell'offerta spettacolare, sia per quanto riguarda la riscoperta di testi rimasti in ombra che per quanto attiene la messa a fuoco di una revisione interpretativa e di una consapevolezza stilistica che ha potuto far piazza pulita dei tanti sedimenti equivoci consolidatisi attraverso la tradizione esecutiva. Un lavoro, per la verità, che non è mancato neppure per Verdi, grazie alla intraprendenza dell'Istituto di studi verdiani, che ha saputo concentrare a Parma tutte le nuove energie di studio dalle quali sono sortiti risultati di grande rilevanza, primo fra i tanti l'impegno dell'edizione critica.

Aspetti che ovviamente si intrecciano col problema-festival senza tuttavia costituirne l'elemento risolutivo, proprio perché l'attesa più generale del pubblico – e qui chiaramente sempre più premente perché innescata dalla scadenza celebrativa (l'unicità del 2001 come quella del Giubileo) – si confondeva, almeno nel rinnovato fervore della programmazione, con le ragioni più diluite proprie di un appuntamento periodico qual è un festival che per sua natura è rivolto al più vistoso risultato spettacolare, entro il quale le sottigliezze del lavoro critico sono destinate a disperdersi.

Consapevole delle difficoltà era Bruno Cagli, al quale fu affidata l'impresa di questo ritorno di fuoco. Ricordo come alla prima riunione di presentazione delle linee programmatiche elaborate dalla Fondazione Verdi Festival, Cagli dichiarò: «Di certo siamo in ritardo e quella che abbiamo di fronte è una sfida di qualità in condizioni non facili». Cautela ben comprensibile in chi da molti

anni ormai aveva dovuto cimentarsi con i complicati intrecci della programmazione artistica, nella gestione artistica dell'Accademia di Santa Cecilia come pure nelle faccende dell'Istituto pesarese, e che ora si trovava a dover sbrogliare una matassa non poco ingarbugliata come quella del Festival verdiano partendo praticamente da zero, in quanto i progetti abbozzati durante l'amministrazione precedente – la “patata bollente” del Festival era passata da pochi mesi nelle mani della nuova giunta – rappresentavano solo tracce complementari, un accordo di massima con il Mariinskij di San Pietroburgo per la coproduzione della *Forza del destino*, specifiche produzioni dell'Aterballetto e una produzione di Béjart, la commissione inoltre di un *Requiem* a Valery Gergiev. Ma il nucleo centrale delle manifestazioni era tutto da inventare.

Cagli, pur prendendosi un paio di mesi di tempo prima di presentare un programma, aveva lasciato intravedere un tracciato da percorrere innanzitutto per ristabilire un realistico rapporto con il quadro più allargato che si trova coinvolto in quest'imperativa scadenza in termini di potenzialità, che è quella di un teatro di tradizione, seppur illustre qual è il Regio di Parma, aspetto di cui non si può non tener conto, diceva, quando ci sono grandi realtà musicali attorno, vicine e lontane, e si arriva per di più in ritardo. «Escluso dunque un diretto confronto che possa tradursi in una sfida economica sul mercato», parole di Cagli, che Cagli considerava come persa in partenza, in quanto qualunque teatro giapponese da questo punto di vista è in grado di fare meglio di noi, «il disegno dovrà flettersi lungo una direttrice di qualità intesa nel senso molto professionale, vale a dire quale risultato di quelle grandi tradizioni in tutti i settori che vanno assolutamente rivalutate, dalla scenografia, alla sartoria, all'orchestra, ai cori».

Difficile riuscire a prevedere come tale indirizzo fosse destinato a prendere corpo, se in termini di pura autonomia produttiva e quindi non contrastante con le scelte artistiche legate all'attualità, specie per quanto riguarda gli aspetti registici, o anche con un allargamento della prospettiva secondo il recupero della prassi teatrale. Esperimento questo, come ricordato stamattina da Foletto, già tentato alcuni anni prima a Modena con Ernani in occasione dell'edizione critica. Non so se fosse proprio l'edizione critica, ma credo di sì, forse non ancora pubblicata. Ricordo che aveva suscitato allora, insieme all'interesse, molte perplessità. È rimasto un capitolo un po' isolato. Attorno alle proposte produttive si muoveranno altri aspetti più riflessivi di studio e qui sarà l'Istituto nazionale di studi verdiani a tessere le fila di quell'esplorazione storica e critica che, d'altra parte, da anni l'Istituzione andava conducendo con esiti ben riconosciuti. Tre in particolare i percorsi indicati da Pierluigi Petrobelli, direttore dell'Istituto: una mostra su Verdi e l'Ottocento europeo insieme al Musée d'Orsay, che dopo Parma fu trasferita a Parigi, quindi in un'altra capitale europea. Un'occasione certamente di forte interesse per consentire di approfondire il rapporto di Verdi con la Francia e quindi con tutti gli aspetti intrecciati, non solo artistici ma anche politici e sociali, che hanno attraversato quelle culture; con un altro impegno, un lavoro specifico condotto dall'Isti-

tuto su *Un ballo in maschera*, attraverso l'approfondimento degli abbozzi; infine l'organizzazione, in collaborazione con l'Istituto verdiano degli Stati Uniti, di un grande convegno per aprire un quadro più aggiornato sugli studi verdiani.

Il Festival Verdi, secondo la nuova denominazione, non "Verdi Festival", prevedeva un arco che simbolicamente dal 27 gennaio, giorno della morte, si estendesse fino al 10 ottobre, giorno della nascita, con esiti alterni. Di forte segno l'inaugurazione alla presenza di Ciampi, con il *Requiem* diretto da Gergiev e il coro Kirov, un *Requiem* intenso, visionario, riletto attraverso una specie di liturgia ciaikovskijana ma di grande fascino.

Altro esito quello di *Un ballo in maschera*, nato dalla collaborazione con il coro del Festival Verdi, una lettura particolare che pareva non in piena confidenza con la partitura, e del regista Konchalovskij, con un cast che lasciava intendere un senso di sradicamento dalla matrice verdiana.

Poi ecco la *Norma*, presentata secondo rigorosi criteri filologici a disorientare il pubblico, tra l'altro June Anderson non era in grande forma e si sommò alla problematica della diversa proposta.

Ci fu poi come un grande omaggio nazionalpopolare la serata di gala, che è stata ricordata, al Palacassa.

Seguì un modesto *Trovatore* con giovani cantanti, che troverà però il contrappasso nel *Simon Boccanegra* di Abbado, prodotto da Ferrara Musica, e con il coro della Verdi di Milano diretto da Gandolfi.

Altro esito quello di *Rigoletto*, con la contestatissima regia di Brockhaus, mentre verrà approvata quella di Giuseppe Bertolucci per *La traviata*.

Finale turbinoso con *Macbeth*, ultimo capitolo della prima edizione di quel Festival nata in occasione del centenario, un esito che è parso confermare i tanti dubbi che da varie parti si erano mossi sulla necessità di un Festival Verdi. Un suggello abbastanza preoccupante quel *Macbeth* a una linea che, salvo alcune punte, raramente superava la mediocrità. Una serata difficile, forse la più tempestosa tra quelle che le memorie del leggendario loggione del regio conservano. Lo spettacolo è stato caratterizzato dal violento dissenso espresso dalla voce di un loggionista da cui è andato innescandosi un non meno rumoroso contrappunto con la platea, una miccia che si è accesa quasi subito alla prima sortita di Lady e che poi è andata a dar fuoco a tutto lo spettacolo, colpendo in particolare la regia, divampando quindi senza limiti all'inizio del terzo atto, dove la soluzione cinematografica che il regista ha offerto delle danze ha scatenato un vero e proprio putiferio che impediva letteralmente l'ascolto della musica. Ho ancora vivo il ricordo di quelle voci che dal loggione gridavano: «Cagli, vai a casa».

Si chiuse così rapidamente l'esperimento Cagli e il Festival entra nell'alveo della produzione del Regio per riaffiorare in maniera più decisa nel 2007 con la gestione Meli. La cornice si restringe al mese di ottobre mentre si allarga il perimetro, Parma e le terre verdiane. L'inizio sembra segnare un'impennata grazie all'autorevolezza di Temirkanov, che riceve il Premio Abbiati.

Comunque è una storia recente, dove speranze e aspettative vengono frustrate dalle vicende che toccano la vita amministrativa della città e incidono negativamente sull'idea del Festival, tenuto in vita faticosamente dalla gestione Fontana-Arcà, come diceva Ferrari stamattina, una gestione commissariale. Poi nel 2015 la svolta, da cui il Festival sembra assumere una fisionomia più definita nella sua configurazione autonoma entro l'officina del Regio e negli intendimenti programmatici, come la dottoressa Meo ci ha mostrato.

Risalendo retrospettivamente agli inizi, a quel Festival del 1990 che tante energie aveva attivato, scontrandosi con un contesto che tali aspettative mostravano di non aver condiviso appieno, mi viene spontanea una sortita un po' umoristica, ovvero accompagnare la fiducia, che credo le ultime edizioni di questo Festival siano andate via via consolidando, con un vecchio motto contadino che sarebbe piaciuto forse a Verdi, o forse lo stesso Verdi usava: il primo cesto va bruciato. È un modo per riscattare e premiare le buone intenzioni del Festival del 1990, che sembrava fallito subito ma ha innescato un processo che dopo trent'anni ha ripreso vita. È dunque questo un motto augurale.

Margherita Becchetti
Ricercatrice Centro studi movimenti Parma

Andrea Borri e il Festival verdiano

Non ho mai conosciuto Andrea Borri, non personalmente, ma ho imparato molte cose di lui sei anni fa, quando nel decennale della sua morte, studiai il suo rapporto con la cultura e lo raccontai al convegno organizzato, a suo tempo, dalla Fondazione che porta il suo nome¹. All'epoca rimasi colpita dalla corposa eredità culturale che Borri ha lasciato in questa città e dalla lungimiranza del suo pensiero, che ha saputo immaginare alcune delle realtà culturali ancora oggi centrali nella vita di Parma. Si pensi, per non citarne che alcune, alla Fondazione Museo Ettore Guatelli o alla Scuola per l'Europa, pensate al rilancio del Collegio europeo, ad Alma (la scuola internazionale di cucina di Colorno) o al Circolo Il Borgo.

E si pensi, per entrare nel vivo di questo convegno, al Festival verdiano. Un festival di cui Borri è stato sicuramente l'anima profonda.

Parma è sempre stata legata per mille fili e per molto tempo all'idea di un Festival verdiano, fin dal 1913, quando Arturo Toscanini e Cleofonte Campanini celebrarono, a Busseto e a Parma, il centenario della nascita del Maestro.

Quello del festival è sempre stato un progetto ambizioso che per molti anni, appunto, ha attratto a sé, con più o meno fortuna, l'impegno di personalità politiche e artistiche, enti locali e istituti culturali, organizzazioni pubbliche e private. Il Festival Verdi che, per la prima volta prese forma tra il 1989 e il 1990 – e che reca in sé, profondo, il segno di Andrea Borri – è dunque l'approdo di una storia lunga che spesso si è intrecciata alla sua storia personale e a quella della sua famiglia.

Nell'ottobre 1938 suo padre, Francesco Borri – all'epoca presidente dell'Ente provinciale per il Turismo e importante personalità della cultura cittadina – inviò al prefetto di Parma Sebastiano Sacchetti un progetto di massima

¹ Gli atti di quel convegno sono stati editi in *Andrea Borri, la passione per la politica. Parma, Roma, l'Europa*, a cura di Maria Cavalli e Giorgio Vecchio, Roma, Carocci, 2015.

per la creazione, in città, di un “Centro di studi verdiani” che annualmente avrebbe dovuto creare un ciclo di manifestazioni di carattere nazionale, poiché, scriveva Borri, «senza dubbio Verdi è il nostro maggior cantore, il più espressivo, il più aderente al nostro temperamento, alla nostra sensibilità artistica e umana»².

Perché nell'ottobre 1938? Perché si era un anno prima del centenario della prima rappresentazione alla Scala di un'opera di Verdi (*Oberto Conte di S. Bonifacio*, messo in scena, appunto, nel novembre 1839) e, soprattutto, alle soglie del 40° anniversario della morte del maestro. «L'occasione – scriveva ancora Borri – sembra quanto mai propizia perché proprio questa terra che gli diede i natali e che di lui è particolarmente fiera abbia ad esaltare in modo specialmente degno questo suo grande figlio, con un'iniziativa a carattere nazionale che, mercé il consenso delle superiori gerarchie, possa tradurre in realtà le speranze e i voti di tutto un popolo»³. Per realizzare questo suo progetto, Francesco Borri vantava ovviamente «l'attrezzatura idonea allo scopo» che Parma poteva vantare: il Regio conservatorio di musica, la Società dei concerti, il Teatro Regio, la Scuola di Scenografia, la Biblioteca musicale. Anche Busseto e Salsomaggiore sarebbero entrate nel quadro delle manifestazioni, Busseto in quanto paese natale di Verdi e Salso in quanto centro internazionale di cura.

Per diversi anni, dunque, tra il 1938 e il 1941, il padre di Andrea Borri tentò in tutti i modi di dar corpo alla sua ambizione che, nel tempo, assunse diverse denominazioni (Teatro nazionale verdiano o Centro verdiano) e che prevedeva una celebrazione annuale della durata di 15-20 giorni a settembre, con l'esecuzione di opere verdiane (anche le meno note), con l'istituzione di premi annuali per composizione musicale, canto e studi storico critici su Verdi; con conferenze e congressi nazionali di illustri critici e musicologi; con un pellegrinaggio ai luoghi verdiani e una manifestazione celebrativa a Busseto. E poi, ancora, corsi di perfezionamento nel repertorio verdiano per i diplomati in canto del conservatorio, concerti di musica da camera di Verdi. «Parallelamente – scriveva sempre Borri al prefetto – si dovrebbe tendere alla istituzione di una Biblioteca verdiana» che avrebbe dovuto assumere la fisionomia di un vero e proprio Centro di studi verdiani⁴.

Insomma un festival a tutti gli effetti, una sorta di Bayreuth verdiana. Borri, cioè, ambiva a fare in città ciò che in Germania era stato fatto per Wagner: un teatro nazionale verdiano che assurgesse «a importanza internazionale», nel quale «come i complessi artistici devono attendere all'eccellenza, gli allestimenti scenici devono essere realizzati attraverso le prestazioni dei

² Archivio Francesco Borri, fasc. *Centro Verdiano*, Schema di progetto per la creazione di un “Centro di studi verdiani”, 27 ottobre 1938.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

maggiori artisti italiani»⁵. A quel tempo, tuttavia, l'impresa si dimostrò piuttosto ardua, per tanti ragioni. La prima, e la più scontata, i costi onerosi che essa avrebbe avuto; seconda ragione: la rivalità con Busseto che, ugualmente, ambiva a divenire sede di un centro verdiano. Ancora nel febbraio 1941, per fare un solo esempio, il prefetto scrisse al ministero della Cultura popolare che la concomitanza delle celebrazioni di Parma e Busseto aveva provocato un certo disagio⁶. Terza ragione: l'opposizione del ministero della Cultura popolare che, sempre nel 1941, ambiva a organizzare le celebrazioni verdiane in tutta Italia, riflettendo quel bisogno di "eroi nazionali" da spendere nell'autocelebrazione dell'italianità che il regime fascista andava cercando, tra i quali proprio Verdi. Non era quindi possibile – scriveva il prefetto a Francesco Borri – che la celebrazione del 27 gennaio a Parma fosse considerata commemorazione ufficiale, «in quanto che, in tale data, tutti i più grandi teatri e organismi sinfonici italiani e parecchi di quelli tedeschi commemoreranno Giuseppe Verdi, ciò che darà un carattere molto più solenne alla manifestazione»⁷. Quarta ragione, e forse la più decisiva, la situazione politica che si profilava all'orizzonte e i venti di guerra che si erano nel frattempo levati anche in Italia.

E così, il progetto del padre di Andrea Borri rimase sulla carta, accantonato in attesa di tempi migliori. Così come rimase sospesa un'altra sua intuizione, quella di creare in città un Centro nazionale di studi verdiani. Irrealizzata, come sappiamo, fino al 1959 quando «le idee chiare e il carattere ostinato»⁸ di Mario Medici, ma anche quando la congiuntura politica ed economica nettamente più favorevole resero possibile la nascita dell'Istituto di cui, qualche mese fa, si è celebrato il 60° compleanno.

Questa è l'eredità e la storia con cui iniziò a confrontarsi il giovane Andrea Borri. Un giovane che, come è facile intuire, crebbe in un contesto e in una famiglia di profonda cultura e di intensi stimoli intellettuali. Non solo. Un giovane che, fin dalle sue prime esperienze politiche in Consiglio comunale come esponente della Democrazia cristiana, siamo all'inizio degli anni Sessanta, iniziò a interrogarsi sul significato profondo della cultura in un società in rapida trasformazione quale quella che stava vivendo, travolta dal miracolo economico⁹. Iniziò ad interrogarsi e formulò proposte concrete

⁵ Archivio Francesco Borri, fasc. *Centro Verdiano*, Relazione di massima sulla istituzione in Parma del "Teatro nazionale verdiano", s.d. [1939 o 1940].

⁶ Archivio Francesco Borri, fasc. "Centro Verdiano", Nota del Prefetto di Parma al ministero della cultura popolare, 14 gennaio 1941.

⁷ Archivio Borri, Nota del prefetto di Parma al presidente della "Pro Parma", 19 novembre 1940.

⁸ *Questione di anima. Sessant'anni all'Istituto nazionale di studi verdiani*, a cura di Giuseppe Martini, «Quaderni dell'Istituto nazionale di studi verdiani», n. 9, 2019, p. XII.

⁹ Cfr. WILLIAM GAMBETTA, *Andrea Borri consigliere comunale*, in *Andrea Borri, la passione per la politica*, pp. 63- 73.

per la crescita culturale della città partendo da un assunto preciso: la cultura da valorizzare doveva essere espressione del territorio e doveva servire al territorio, nutrirlo, arricchirlo, elevarlo. Tra le proposte che portò nei banchi del Consiglio comunale, quindi, non poteva mancare quella di potenziare i settori di maggiore "vocazione" cittadina come quello musicale, ad esempio tramite la valorizzazione dell'Istituto di studi verdiani¹⁰.

Negli anni del Consiglio comunale, poi, Borri si occupò molto di teatro e, dal 1971, fece parte della Commissione cui spettava il compito di determinare i criteri cui doveva ispirarsi l'attività del Teatro Regio in relazione ai programmi, ai prezzi, ai rapporti col pubblico; di predisporre i programmi delle stagioni e i bilanci. Insomma, il legame tra Borri e il teatro, e anche tra Borri e Verdi, come si può capire, ha radici lontane nel tempo.

Arriviamo così agli anni Ottanta. Borri era ormai deputato, aveva fondato il Circolo Il Borgo e, proprio all'interno di quest'ultimo – con diversi anni di anticipo – cominciò a pensare al centenario della morte di Verdi. Nel 1984, organizzò *Sponsor e cultura. Verdi, per esempio*, un convegno che, nella prospettiva del festival, riunì a discutere soggetti molto diversi – e fino a quel momento anche distanti – dell'efficacia dell'intreccio tra attività culturale, pubblici poteri e finanziamenti privati. Un tema che, all'epoca, non era per nulla scontato e suscitava più di una perplessità in molti che non vedevano di buon occhio l'intromissione dell'industria a sostegno delle attività culturali, sostegno considerato un dovere primario dello Stato. Carlo Maria Badini (all'epoca sovrintendente alla Scala), ad esempio raccontò lo scandalo che, pochi anni prima, avevano suscitato i suoi incontri con Calisto Tanzi, scandalo che aveva poi mandato all'aria la *sponsorship* della Parmalat al teatro milanese.

Al convegno parteciparono parlamentari, sovrintendenti di importanti teatri, direttori di giornali e reti televisive, importanti operatori della cultura, grandi imprenditori della città, da Pietro Barilla a Calisto Tanzi e amministratori locali. L'idea di Borri era che un Festival verdiano dovesse essere collocato in una sua giusta dimensione legata, da un lato, a Parma e ai luoghi verdiani, dall'altro all'universalità del nome di Verdi. «Io ritengo - disse Borri in quel convegno - che un Festival verdiano debba essere legato a un luogo, a delle pietre, a della gente, a un ambiente, quindi a una città, a una provincia, a certi luoghi»¹¹.

Ma allo stesso tempo Borri poneva un tema centrale: la nostra città, indipendentemente dalle sue e nostre ambizioni, è in grado di offrire le strutture necessarie per ospitare un Festival verdiano? Ci sono luoghi adeguati, infrastrutture necessarie, attrezzature alberghiere per una manifestazione di alto livello come abbiamo in mente?

¹⁰ Cfr. MARGHERITA BECCHETTI, *Andrea Borri uomo di cultura*, in *Andrea Borri, la passione per la politica*, pp. 94-107.

¹¹ *Sponsor e cultura. Verdi per esempio*, atti del convegno, a cura di Guido Romano, Eri/Edizioni Rai, Torino, 1986, p. 85.

Come era tipico della sua mentalità – Borri era un uomo capace di tenere sempre lo sguardo molto alto – anche in questo caso poneva un tema di carattere particolare (il Festival) per affrontarne in realtà uno di carattere molto più generale: la città e la sua capacità di superare la dimensione di piccola città di provincia in cui, per molti aspetti, era confinata.

Ma, si badi bene, gli interrogativi, le perplessità che Borri sollevava intorno alla città, volavano molto più alte della semplice e un po' spicciola polemica politica contro l'amministrazione comunale (all'epoca guidata dal socialista Lauro Grossi) ma chiamavano in causa tutti: «Al sindaco Grossi – diceva Borri – io domando se, non per responsabilità di questa amministrazione, ma per responsabilità collettiva di tutta la città, Parma si è mai seriamente data un'impostazione consona alle sue propensioni per un festival di questo genere»¹².

Anche in questo, a mio avviso, stava la capacità di visione di un uomo come Borri che sapeva individuare, anche nelle difficoltà, nelle mancanze o nelle lacune, il quadro generale che avrebbe consentito di superarle, non l'occasione per una sterile rivalsa politica. Il discorso che ci facciamo oggi – diceva Borri – deve essere «anche critico, anche demolitore, ma franco aperto» se vogliamo che venga fuori una qualche indicazione concreta su questa grossa ipotesi del Festival»¹³.

Questo convegno diede il via a una serie di ragionamenti, di studi di fattibilità che coinvolsero personalità diverse: non era certo solo Borri in città ad avere in mente un Festival verdiano e, dopo questo convegno, un po' tutti cominciarono a inseguirne la chimera: nel febbraio 1985, ad esempio, anche la Federazione del PCI locale, tramite la sede di Parma dell'Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna, promosse un convegno *Festivals musicali e significato di un festival verdiano*. Insomma, la discussione prese vita e questa fu l'origine del percorso che, cinque anni dopo, avrebbe portato alla nascita del primo Festival verdiano.

Ma andiamo con ordine. Nel 1985 Borri promosse la nascita della Fondazione Giuseppe Verdi con uno scopo ben preciso: legare Parma e i luoghi verdiani al patrimonio e alla universalità dell'arte di Verdi, attraverso manifestazioni di grande respiro e alto valore. L'obiettivo era ambizioso ma altrettanto possenti le spalle su cui la Fondazione nacque, visto che tra i suoi soci fondatori figuravano alcuni dei maggiori industriali della città come Pietro Barilla, Alberto Chiesi o Calisto Tanzi.

Tra i primi atti della Fondazione, nel dicembre 1985, vi fu l'incontro, che lo stesso Borri promosse, con Pier Luigi Petrobelli (già direttore dal 1980 dell'Istituto studi verdiani), per avviare una fase «anche se informale, di prima operatività per la impostazione del Festival verdiano»¹⁴.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Archivio Istituto studi verdiani, b. 5 "Festival verdiano (e varie coll. Istituto)", Lettera di Andrea Borri a Pier Luigi Petrobelli, 27 dicembre 1985.

Nell'estate di due anni dopo, nel 1987, si costituì il Comitato scientifico che avrebbe dovuto poi organizzare il Festival. A comporlo erano nomi importanti, come Philip Gossett (uno dei più autorevoli studiosi delle opere di Rossini, Donizetti e Verdi), Mimma Guastoni (direttrice di Casa Ricordi), lo stesso Petrobelli. La direzione generale, invece, fu affidata a Carlo Maria Badini (all'epoca sovrintendente del Teatro alla Scala) e quella artistica a Piero Rattalino.

Nel gennaio 1989 la Fondazione Giuseppe Verdi si trasformò in Fondazione Verdi Festival con, appunto, lo scopo di realizzare il Festival. In essa fecero ingresso i principali enti territoriali e il consiglio della nuova fondazione era costituito dal sindaco di Parma, dal responsabile del Teatro Regio di Parma, dal sindaco di Busseto, dai presidenti della provincia di Parma e della Regione Emilia Romagna, dal presidente dell'Istituto nazionale studi verdiani e da cinque membri eletti dai soci fondatori, tra cui, ovviamente, Andrea Borri che ne era il presidente.

A settembre di quello stesso anno, finalmente, andò in scena *La civiltà musicale di Parma*, la prova generale, il preludio del Festival. Non era ancora il festival ma gli assomigliava molto: un ricco calendario di concerti, incontri, tavole rotonde articolati tra Parma, Busseto, Colorno, Fidenza e Roncole Verdi.

Certo nessuno era immune dai dubbi sulla opportunità di organizzare a Parma un festival sul modello di quello di Salisburgo, e i timori più grandi riguardavano ovviamente la questione dei costi, di gran lunga superiori a quelli di una normale stagione teatrale. Non solo: pochi mesi prima della rassegna, la Regione si era ritirata dal Comitato per divergenze organizzative: la Regione, cioè, avrebbe voluto «utilizzare strutture stabili del territorio (come l'Orchestra regionale Toscanini, il Regio, l'Accademia di voci nuove di Busseto)», la Fondazione, invece, puntava di più sulla «risonanza e la ricaduta d'immagine offerta dal nome di Verdi»¹⁵.

Nonostante le tante difficoltà, il lavoro di Borri e del Comitato organizzativo (presieduto da Francesco Quintavalla, allora assessore al Teatro Regio del Comune) si appoggiò su alcune idee forti che avrebbero giustificato il grande dispendio di risorse che il Festival avrebbe comportato. Quali erano queste idee.

Innanzitutto dar vita a un'operazione culturale complessa e, senza dubbio, ambiziosa: creare un rapporto tra Verdi e Parma che non esisteva (se non nelle ambizioni della città) e giustificare così, su basi solide e robuste, una rassegna in una piccola città che ambiva però al richiamo internazionale. La domanda era: cosa può offrire in più, oltre a ciò che già c'è, un Festival verdiano a Parma? Considerando che, allora come oggi, Verdi era messo in scena nei maggiori teatri del mondo, la risposta non era così scontata e nemmeno così immediata. Scriveva Borri nella sua introduzione al catalogo della rassegna:

¹⁵ MATILDE PASSA, *Il fantasma di Verdi*, in "L'Unità", 7 luglio 1989.

Sappiamo tutti dei numerosi festival già presenti nel calendario del nostro paese e non ignoriamo che le opere verdiane compaiono regolarmente nei teatri di tutto il mondo. Ma crediamo che Parma, nel realizzare il Verdi Festival, possa offrire qualcosa in più di quanto si trovi da altre parti.

Cosa era questo di più: «intanto – continuava Borri – l’ambiente suggestivo ed evocatore dei “luoghi verdiani”, la terra [...] nella quale il Maestro è nato ed ha trascorso gran parte dei suoi giorni». E poi, la presenza dell’Istituto di studi verdiani. Quello di Parma sarebbe dovuto essere un festival di produzione e non solo di ospitalità e comporsi di opere verdiane riportate alla loro lezione originaria dal lavoro filologico di importanti studiosi e dell’Istituto stesso. Anche la revisione critica degli spartiti cioè, la produzione delle opere su base critica, avrebbe fatto la differenza. Parma sarebbe dovuta diventare un punto di riferimento critico di lettura e interpretazione dell’arte verdiana così come Pesaro lo era diventato per Rossini. Infine, Verdi sarebbe stato inserito nel suo contesto, nella sua “civiltà musicale”, appunto.

E così, nell’edizione del 1989, se anche non furono messe in scena opere liriche, i concerti e gli incontri collaterali raccontarono non solo Verdi ma anche le musiche che risuonarono a Parma tra il XVI e il XIX secolo. Il tentativo, cioè, fu quello di raccontare Parma e i suoi luoghi attraverso la musica. I concerti, dunque, non si svolsero solo in luoghi deputati alla musica come i teatri ma anche in palazzi, chiostri e chiese.

Emergono, in tutto questo, alcuni tratti importanti del carattere e del pensiero di Borri che, in politica, come nella cultura, amava il disegno di lungo periodo, il quadro di riferimento in cui poi inserire le scelte di ogni giorno. E amava guardare alla dimensione locale con un occhio sempre più in là, ad una dimensione più ampia, nazionale e internazionale. Era come se Borri si chiedesse sempre: che cosa della mia città può avere una dimensione europea, cosa di Parma può dialogare con gli altri, con l’Europa e con il mondo?

Un altro tratto della visione di Borri che la questione del Festival verdiano fa emergere è la sua particolare idea di cultura strettamente connessa alla promozione del turismo: una cultura intesa come strumento di valorizzazione economica del territorio ma, si badi bene, anche come strumento di crescita culturale del territorio. «Ovviamente – aveva già chiaro Borri al tempo del convegno del 1984 – io immagino un festival fatto non soltanto di alcune rappresentazioni, ma come qualcosa che coinvolga profondamente la città che lo ospita»¹⁶.

Come ho già avuto modo di dire, penso sia questo, forse, l’aspetto che più si è deteriorato dopo di lui, soprattutto nella vita culturale della città dell’ultimo ventennio, che – se sembra aver fatto propria questa intuizione: quella di uno stretto legame tra cultura e turismo – a ben guardare, ne ha perso via via l’essenza più profonda, sacrificandola alla ricaduta economica immediata

¹⁶ *Sponsor e cultura*, p. 85.

di grandi eventi, trascurando la loro ricaduta in termini di arricchimento culturale della città e dei suoi cittadini, e sottraendo progressivamente risorse e sostegno alla cultura espressa e prodotta dal territorio stesso. A dispetto dell'idea di cultura che, ahimé, ancora ci circonda, quella di Borri era invece una visione alta, lungimirante, che contemplava le cose che restano: gli investimenti e le istituzioni, le cose che restano e accrescono, in chi vive la città, bellezza e ricchezza intellettuale, ideale, non solo materiale.

Mi avvio a chiudere con alcune piccole note di colore, suggestioni che ho percepito spulciando tra le carte di Andrea Borri, tra i suoi numerosi appunti che, durante l'organizzazione di questo preludio del 1989, prese qua e là su fogli volanti e oggi conservati tra le sue carte.

Quello che emerge è un presidente della Fondazione estremamente impegnato e attento anche ai più piccoli dettagli: Borri teneva ovviamente i rapporti con gli sponsor della rassegna – Barilla, Chiesi, ecc. – si occupava della presenza dei maggiori critici musicali e di personaggi importanti della cultura e della politica, si preoccupava anche della loro ospitalità negli alberghi cittadini e della prenotazione dei biglietti, degli inviti alle istituzioni culturali. E poi, si occupava addirittura dell'aspetto coreografico, dell'immagine del Festival: dalle bandierine agli stendardi, dagli striscioni all'arredo floreale, gli omaggi per gli ospiti, il coinvolgimento degli esercizi commerciali della città. Insomma questioni di segreteria che avrebbe potuto senza dubbio delegare ad altri. Segno che talvolta, la forma è sostanza e che un uomo come lui, in questo, non dava nulla per scontato.

Nel 1990, finalmente, si tenne la prima edizione del Festival che forse altri hanno ripercorso stamattina e ripercorreranno meglio di me, così come la sua difficile storia e la decisione di sospenderlo nel 1993.

Come tutti sapete, il Festival rientrò nella vita di Borri e della città a fine anni Novanta, quando, in vista del centenario della morte di Verdi, si riprese la discussione intorno all'opportunità o meno di riorganizzarlo. Borri era all'epoca presidente della Provincia e, come tale, partecipò alle difficili intese che accompagnarono le prime e nuove edizioni degli anni Duemila.

Ma questa è tutta un'altra storia.

Alessandro Roccatagliati
Direttore Comitato scientifico Istituto nazionale di studi verdiani

L'apporto dell'Istituto tra documenti e protagonisti

Mi tocca l'onore dell'intervento conclusivo, e devo dire che il profilo via via assunto da questa giornata di lavori è un po' come ce l'eravamo immaginato quando la si progettò, noi dell'Istituto – col presidente Luigi Ferrari, Maria Luigia Pagliani, Jessica Anelli – insieme agli amici della Fondazione Borri. Miravamo ad alternare testimonianze da dentro la “sala macchine” del Festival nascente, come quella che abbiamo avuto stamattina da Francesco Quintavalla, a voci provenienti dall'altra sponda, da chi visse l'esperienza sul versante della critica, ultima quella di Gian Paolo Minardi. Ma abbiamo anche voluto aggiungere contributi non di testimoni diretti bensì di persone – Margherita Becchetti poco fa, io ora – che sul tema dato sono andate a cercare tracce scritte e documentazione. La collega Becchetti si è addentrata tra le carte dell'archivio Borri, io tra quelle dell'Istituto nazionale di studi verdiani, con quell'uzzolo da esploratori documentari che coglie non di rado anche alcuni di noi musicologi: che non operiamo e facciamo ricerca solo con le partiture, ma anche con la storia materiale e sociale degli eventi musicali, nei teatri o altrove. E da quando anni fa mi è capitato di studiare a fondo le vicende del Teatro Comunale della città dove lavoro, cioè Ferrara, è questo un tipo di indagine che mi appassiona sempre.

Il mio sguardo, come quello di Becchetti, è quindi quello dello storico d'archivio. Non essendo io di Parma, e avendovi operato tutto sommato poco in vita mia – anche se con l'Istituto nazionale di studi verdiani ho avuto rapporti fin da quando ero ragazzo –, ho vissuto le vicende che ho sentito oggi raccontare un po' da lontano. Poi, certo, sono arrivato qua con grande entusiasmo nel 2017, chiamato dal Festival Verdi e da Anna Maria Meo a far parte del Comitato scientifico, e così mi sono avvicinato proprio negli ultimi anni alla realtà al centro del nostro interesse odierno. La prospettiva da cui vi parlo è dunque più distanziata, filtrata attraverso la lente delle carte d'archivio, di chi arriva un po' per ultimo e modestamente prova a dare uno sguardo sintetico d'insieme.

Sono molto d'accordo con quello che diceva Minardi a proposito di Mario Medici. Perché anche guardando fra le carte dell'Istituto salta fuori come questo nostro fondatore e primo direttore, che anagraficamente non ho potuto conoscere, fosse figura intellettuale estremamente vivace, pugnace e lungimirante. Lo affermo con cognizione di fatto, giacché scartabellando ho ad esempio trovato un interessante documento che Medici indirizzò molto precocemente, da capo dell'Istituto di studi verdiani, al funzionario responsabile della Cultura della Regione Emilia-Romagna. Siamo nel dicembre 1975, l'ente regionale era partito da pochissimo, ma lui già stende una memoria di tre pagine dove riflette su quali possano essere le prospettive di un festival verdiano, e comincia a buttare lì spunti germinali.

A parte rivendicare di avere avanzato subito, fin dal primo numero del «Bollettino Verdi» (1960, l'anno dopo che aveva varato l'Istituto), la proposta di promuovere un siffatto Festival, Medici si addentra senza indugio nelle idee progettuali. La prima è che occorra pensare a un Festival Verdi che non presenti solo ed esclusivamente opere del Maestro, ma che piuttosto allarghi la visuale e concili teatro verdiano, teatro di parola ad esso correlato e momenti di riflessione scientifica. Lo propone papale papale, e lo fa a ragion veduta, a partire da sé (già Minardi ricordava la sua esperienza pregressa a capo dell'Arena di Verona):

Un'altra idea – che può servire quale indicazione precisa – venne realizzata a Verona, nel 1969, allorché il Direttore dell'Istituto di studi verdiani si trovò ad essere anche Direttore artistico dell'Ente lirico dell'Arena: in Arena venne rappresentato il *Don Carlo* di Verdi, al Teatro Romano il *Don Carlos* di Schiller (cioè la fonte cui attinsero librettisti e operista) e, sempre contemporaneamente, si svolse il II° Congresso internazionale di studi verdiani sul tema “Don Carlo/Don Carlos”.

Non solo. Medici pensa anche, con sensibilità tutto meno che elitaria – e viene in mente una sorta di *Verdi Off ante litteram* –, a una manifestazione che coinvolga la comunità locale con gran respiro e in profondità:

A corredo delle manifestazioni assai vari e ricchi sono gli argomenti che si potrebbero trattare, riferendosi anche a pertinenti interessi nell'ambito della storia, della letteratura, delle arti figurative (ad esempio seminari anche sull'interpretazione, mostre di scenografia e costumi, tavole rotonde sulla bibliografia, ecc.) ed estendersi sino a manifestazioni di intonazione più popolare quali spettacoli di danze tratti dalle opere liriche o che si ispirano a soggetti di opere liriche – s'intende sempre pertinenti –, di concerti corali nelle piazze, sino a giungere a cicli di proiezione di films aventi per soggetto le opere liriche.

Immediato cogliere qui una visione significativa, rispetto a quello che abbiamo avuto modo di vivere in edizioni recenti del Festival Verdi, nonché di tematizzare durante questa nostra giornata.

Va però considerato che il nucleo documentario più cospicuo conservato in Istituto si concentra lungo gli anni Ottanta del secolo scorso, e ciò porta *ipso facto* in primo piano il ruolo che nelle vicende del Festival Verdi ebbe il direttore scientifico all'epoca da poco in carica: Pierluigi Petrobelli, per me non solo autorevolissimo predecessore ma anche maestro *talent scout*, e soprattutto per tutti noi l'artefice fondamentale dell'Istituto così com'è oggi, la cui eredità costituisce quotidianamente un onore e un impegno. Ritrovare la grafia di Pierluigi in queste carte colpisce personalmente dal punto di vista emotivo, ma l'occhio dello storico si rimette poi immediatamente in carreggiata e ha l'agio di poter ricostruire come il professor Petrobelli si sia rapportato al mondo che abbiamo sentito descrivere da Quintavalla, da Minardi e da Becchetti nelle relazioni precedenti, in particolare durante quel decennio che fece da incubatrice degli esordi effettivi del Festival.

Naturalmente Pierluigi era anzitutto, come me, come Francesco Izzo, un docente universitario e un accademico: la sua prestigiosa cattedra era alla Sapienza di Roma, e certo gli dava il suo bel gravame di impegni. Lui però riusciva ad essere piuttosto presente a Parma, visto che ogni due settimane vi si fermava qualche giorno. Tuttavia per forza di cose, ben lo si comprende, non era così inserito nel tessuto parmigiano come Andrea Borri e altre personalità che abbiamo sentito nominare. Così non stupisce trovare distribuiti su quegli anni alcuni messaggi o telegrammi che Francesco Quintavalla, immagino, ben si ricorderà: lui, assessore, intento a convocare riunioni progettuali piuttosto frequenti e Pierluigi che magari rispondeva – parafrasando, ma non troppo – «Mi spiace, non potrò: la riunione coincide con una conferenza che devo tenere a Venezia», «Improvvisi impegni universitari richiedono mia presenza Roma ... Stop», «Sì, riuscirò a presenziare, però una prossima volta per cortesia me lo si mandi prima», ecc.

Nondimeno, al di là di simili fatterelli, la presenza e il peso di Petrobelli credo siano stati decisamente complementari a quelli di Borri, in una *partnership* contrassegnata da una sintonia d'intenti pressoché ottimale. Nei resoconti di stamane dei testimoni diretti – a partire dall'intervento dello stesso Quintavalla, ma anche nelle belle parole introduttive della presidente Siliprandi – mi è parso che aleggiasse nitida l'eco dell'ottima intesa che vi fu tra quei due protagonisti. E gli stessi documenti che ho avuto modo di reperire la riconfermano passo passo.

Ma l'incisività di Petrobelli, non va taciuto, la si dovette avvertire sia in positivo sia in negativo, o per meglio dire sia nelle presenze sia nelle assenze. Se si considera che nel primo evento convegnistico pubblico in cui si iniziò a ragionare di progetti festivalieri verdiani, svoltosi nell'aprile 1980 tra Parma e Busseto, il neodirettore dell'Istituto Petrobelli fu chiamato a trarre le conclusioni¹, balza all'occhio che le cose andarono altrimenti in importanti momenti

¹ Cfr. *Per un «progetto Verdi» anni '80. Seminario internazionale di studi (Parma-Busseto 3-4 aprile 1980)*, Bologna, Regione Emilia-Romagna – Tipografia moderna, s.d.: l'intervento di Petrobelli si legge alle pp. 135-140.

posteriori. Nel *parterre* di respiro nazionale, tanto culturale che politico, riunito da Andrea Borri a Parma nel novembre 1984 sotto l'egida anche della Rai, Petrobelli compare sì tra i partecipanti ma – almeno così risulta dal volume degli atti² – non prese la parola. Pochi mesi dopo invece – e la tempistica dà conto del fervore che s'avvertiva ormai sull'argomento, testimoniato anche da un dibattito aperto dal "Resto del Carlino" sulle sue pagine, nell'ottobre-novembre 1983 – la presenza di Petrobelli campeggiava tra le principali nel programma del convegno *Festivals musicali e significato di un festival verdiano* indetto dall'Istituto Gramsci di Parma. Ma a ridosso del 16-17 febbraio 1985, in cui esso si tenne il direttore del nostro Istituto motivò per lettera perché invece non sarebbe stato presente.

Netto il gesto, le sue intenzioni erano però del tutto costruttive. Il senso complessivo della missiva che Pierluigi inviò al collega Andrea Calzolari, allora presidente del Gramsci, si potrebbe sintetizzare grosso modo in un «basta parlarne a convegni, è ora di passare ai fatti!». Ma è giusto dare la parola direttamente a lui, per non fare il minimo torto al suo pensiero:

Sono venuto a Parma per la prima volta nel 1964, vi ho abitato per quasi 10 anni, vi sono tornato per le ragioni di lavoro che sai nel 1980. In tutto questo periodo il discorso del festival verdiano è ritornato periodicamente – e ritorna; tanto insistente quanto del tutto inefficace; mai seguito cioè dalla minima parvenza di realizzazione concreta. Perché? A mio modo di vedere perché non si è mai saputo (voluto?) considerare il problema nelle sue complesse ma reali esigenze, dalle quali non si può in alcun modo prescindere perché il progetto si possa attuare. L'organizzazione di una manifestazione del genere, che intenda avere competitività sul piano internazionale, richiede l'impegno di forze economiche in pari misura che di energie organizzative e professionali. [...] Manca soprattutto, a mio modo di vedere, la volontà politica di operare in modo fattivo e concorde, prevalendo invece la faziosità ai vari livelli, locale, regionale, nazionale. Ci si dimentica troppo facilmente che i tanto conclamati modelli di Salisburgo e di Bayreuth sono prima di tutto grossi investimenti di capitali voluti a livello nazionale e internazionale, a livello privato ma anche e soprattutto pubblico [...] Non finisce mai di stupirmi come questa città, che ha un senso degli affari e dell'economia tanto preciso e tanto fruttifero, abdichi totalmente a questo suo concreto e fattivo realismo quando si affronta il problema del festival.

Certo, pesava anche un'amarezza che aveva a che fare con la condizione dell'Istituto da lui diretto:

² *Sponsor e cultura: Verdi, per esempio. Atti del convegno di studi (Parma, 23-24 novembre 1984)*, a cura di Guido Romano, Roma, ERI-Edizioni RAI, 1986. Da notarsi, anche rispetto all'editore, che in quegli anni l'onorevole Borri era autorevole componente della Commissione parlamentare per la vigilanza sui servizi radiotelevisivi, che avrebbe poi presieduto nella seguente Legislatura X (1987-1992).

Un esempio concreto di efficace e produttiva collaborazione tra Istituto ed ente teatrale può essere la recente esecuzione di *Ernani* a Modena, dove la consulenza dell'Istituto è stata richiesta e costantemente voluta da tutti gli operatori dello spettacolo: organizzatori, direttore d'orchestra, regista, cantanti. A Parma non mi pare per ora esista la concreta disponibilità che un'esperienza simile possa ripetersi. Al contrario, il bilancio di previsione dell'Istituto di studi verdiani per l'esercizio 1985 si chiude con un passivo di 50 milioni; né vi è alcuna prospettiva concreta sul come questo passivo possa essere in qualche modo colmato, nonostante i generosi, tenaci quanto fino ad oggi vani sforzi dell'attuale sindaco per formare un consorzio di enti cittadini che permetta all'Istituto non solo di sopravvivere, ma anche di operare secondo le direttive che ne giustificano l'esistenza. Non vedo quindi perché l'attuale direttore dell'Istituto di studi verdiani debba occuparsi di improbabili festivaliere chimere future, quando l'esistenza stessa dell'istituzione è ormai messa in discussione.

Ma la presa di posizione fu forte e meditata, tanto che Petrobelli volle chiudere la lettera con una formula eloquente: «Se lo ritieni opportuno, rendi pure pubblico il contenuto di questa lettera; nel qual caso però ti pregherei di citare le mie parole *verbatim*. Sono frutto di un certo sforzo per chiarire al massimo la mia posizione».

Tutti sappiamo cosa comporti chiedere una tal cosa: anche un'assenza, così, può incidere e non poco. Ciò che non sappiamo è se lo scossone fu o meno quello decisivo, rispetto a quanto in effetti accadde pochi mesi dopo. E cioè che il 1° luglio 1985, con tanto di delibere degli enti pubblici promotori – la Regione nomina i suoi rappresentanti, il Comune di Busseto i suoi, la Provincia e il Comune di Parma fanno altrettanto –, si andò seriamente sul concreto dando vita a un'autorevole commissione a livello regionale: la cosiddetta, già qui richiamata "Commissione dei sei", che alla fine dei lavori produrrà il primo vero progetto di fattibilità del Festival Verdi.

Di esso dirò tra poco. Ma mi si conceda una digressione, che ha a che fare con quell'*Ernani* modenese evocato nella citazione petrobelliana di poco fa. Erano anni, quelli, di pionieristica filologia musicale e drammatica applicata a Verdi: del 1983 è la prima esecuzione dell'edizione critica di *Rigoletto* diretta da Muti alla Staatsoper di Vienna; del 1984 appunto quell'allestimento-esperimento in Modena, condotto con criteri filologici multidirezionali. Ebbene, in quest'ultimo spettacolo aveva avuto cospicuo ruolo, tanto scientifico quanto operativo, anche colui che in quel periodo lavorava sì dialetticamente, ma comunque spesso a contatto di gomito con Pierluigi Petrobelli: il da poco scomparso Marcello Conati, un altro amico e collega il cui nome qui non era ancora risuonato, ma che è giusto emerga anche proprio a proposito del tema che ci riunisce. Marcello fu infatti un altro protagonista di questa storia: nei documenti lo si ritrova nominato già nel 1980, per conto del PCI, in una Commissione del Consiglio comunale di Parma che fornì a sua volta riflessioni scritte – ne facevano parte anche Gianpiero Rubiconi per la DC, Tullio Marchetti per

il PSDI e Gianfranco Uccelli per il PSI – in un *Progetto ... Manifestazioni verdiane*. È peraltro chiaramente farina sua un'altra e ben più ampia relazione prodotta per la federazione provinciale PCI nel 1979, che il presidente del Gramsci Calzolari acclude ai materiali nel momento in cui fa gli inviti proprio per il citato convegno del 1985. Né Marcello aveva fatto mancare suoi interventi sia nel 1980 sia nel 1984, negli due altri convegni che si citavano poco fa. Insomma, Conati fu a lungo compresente in questo processo ideativo, e mi pare che in una sede come questa vada assolutamente ricordato anche il suo apporto.

Ma torniamo all'importante lavoro della "Commissione dei sei", ossia di quel gruppo che fu autorevole giacché infine effettivamente assortito tra intellettuali "puri" (lo stesso Petrobelli, Gustavo Marchesi), gestori esperti di realtà produttivo-musicali (Carlo Maria Badini, Gianni Baratta) e uomini che assommavano in sé ambedue i profili (Mario Messinis, Piero Rattalino). Lavorarono tre o quattro mesi a cavallo dell'estate 1985 e a inizio autunno consegnarono il loro elaborato. Da quelle poche pagine, estremamente sintetiche ma altrettanto sostanziose (perché ogni parola vi è soppesata), emergono varie idee la cui rilevanza è davvero difficile sottovalutare. Per un semplice motivo: in quello scritto vennero messi a fuoco i nodi effettivi di ogni Festival Verdi a venire. Tant'è che chi, come me, arriva per ultimo ed esamina quelle carte non può che constatare come esse evidenzino istanze, nodi, spunti, problemi e prospettive che appaiono altrettanto "costanti" sull'intero arco di vita storica di quella che abbiamo voluto insieme definire *Un'idea per l'identità di Parma*. Una riprova? Il fatto, per stare sul concreto, che fattori analoghi io me li sia ritrovati dinanzi nell'anno domini 2017 quando, chiamati da Anna Maria Meo, con Francesco Izzo, Damien Colas e altri abbiamo iniziato a fornire il nostro apporto all'impresa festivaliera comune.

Un elemento centrale di quella elaborazione, che si misurava col respiro nazionale e internazionale della figura di Verdi, ma era al contempo in relazione stretta con quelle esigenze assai pragmatiche che abbiamo visto premevano a Petrobelli, fu quale avesse ad essere in un tal "progetto Festival" il ruolo del territorio parmense e parmigiano, inteso nelle sue varie accezioni.

Prima dimensione, quella del "tessuto economico-produttivo locale", nella figura dei tanti suoi importanti imprenditori (Barilla, Bertazzoni, Bormioli, Chiesi, Maramotti, Pizzarotti, Tanzi) che la politica coralmente – lo si vide presto nella Fondazione Giuseppe Verdi varata di lì a un anno e mezzo (aprile 1987, divenuta Fondazione Verdi Festival a inizio 1989), non a caso sotto la presidenza di Andrea Borri – riuscì infine effettivamente a mobilitare in veste di "soci fondatori". Ma poi "territorio" da intendersi proprio come proiezione verso la disseminazione, la "divulgazione" della "cultura verdiana" tra le genti di Parma e provincia; con quella medesima idea forte di aprire e andare a investire culturalmente a tutto tondo, tra fasce più colte e meno colte, più giovani o meno giovani, anche al di fuori dalla fruizione teatrale verdiana in senso stretto (gli stessi scenari evocati, insomma, in quelle frasi di Medici citate poco sopra). E ancora: "territorio" da far crescere anche nei

suoi “aspetti economicamente più concreti”, ad esempio sul piano dell’urbanistica e dell’edilizia; ed è un fatto che nella relazione dei “sei” – in quel 1985, teniamolo presente, i due teatri di Busseto e Parma sono in fase di restauro – si fa cenno esplicito a progetti come il futuro Auditorium di Parma o come la ristrutturazione di Villa Pallavicino a Busseto per farne un centro stabile di formazione di cantanti. Da ultimo, ma non certo per importanza, “territorio” verso cui volgersi per la “promozione e valorizzazione anche a fini turistici” di talune delle sue grandi attrattive storiche e storico-architettoniche, da giocarsi in abbinamento reciprocamente proficuo col nome e coi capolavori musicali di Verdi; e certo non stupisce che anche in quella pagine già si citasse in tutto rilievo, tra gli spazi esecutivi potenzialmente interessanti nel senso indicato, il Teatro Farnese.

L’idea, del resto, non era affatto nuova. Sbuca di nuovo la vivace figura di Mario Medici. Da direttore dell’Istituto di studi verdiani, risulta che già per il 24 settembre 1966 si fosse accordato per portare Herbert von Karajan con i complessi della Scala a eseguire la *Messa da Requiem* negli spazi del Teatro Farnese. Gli aveva dato il via libera il ministero della Cultura, e invece arriva lo stop dal ministero della Pubblica Istruzione e dei Beni Culturali, che allora aveva sotto tutela il Teatro. Medici mica sta fermo. Negli archivi dell’Istituto conserviamo lettere e lettere con cui coinvolge la stampa nazionale per far sì che questo diniego subito faccia scalpore: a critici, a Lamberto Secchi direttore di “Panorama”, a Guglielmo Zucconi della “Domenica del Corriere”. A Franz De Biase, direttore generale del ministero che gli aveva dato appoggio, scrive che:

L’improvviso ed inatteso veto ha profondamente scosso la città, che sta reagendo compatta col fermo proposito di risolvere radicalmente il problema così da poter svolgere in quello stesso Teatro, nel prossimo anno, manifestazioni di eccezionale interesse.

Così come scrive ad Andrea Borri, trentunenne presidente del gruppo DC del Consiglio comunale di Parma – è il 5 ottobre 1966 –, «in vista del Consiglio comunale dove si tratterà l’argomento Teatro Farnese/Istituto studi verdiani»:

mi permetto di inviarle copia del *Carlino* e dell’*Avvenire* con le mie precisazioni riportare integralmente ..., nonché copia della *Stampa* con un servizio sull’Istituto/Teatro Farnese e copia, infine di una rara fotografia di quest’ultimo che ne documenta l’agibilità, nei confronti del pubblico, prima che il legno delle sue gradinate venisse ignifugato e prima dell’impianto degli idranti.

Ma alla fine deve arrendersi: il progetto finì in soffitta.

Nelle pagine della relazione dei “Sei”, naturalmente, vi fu spazio anche per le riflessioni di taglio più precipuamente musicologico e storico-scientifico, riguardo al futuro Festival. Due su tutte. Da un lato, veniva ripresa l’idea,

già di Medici, di un festival a tesi, che avesse cioè un singolo spunto culturale unificante di impostazione, edizione per edizione; una profilatura, insomma, capace di rendere “speciale” il festival di Parma-Busseto rispetto ai millanta allestimenti verdiani d’ogni stagione in Italia e nel mondo (come poi in effetti si tentò di fare nella primissima edizione festivaliera con allestimenti scenici, quella del 1990). D’altro lato, veniva sottolineata l’utilità d’una caratterizzazione peculiare da darsi attraverso la filologia musicale, ossia le partiture verdiane elaborate in edizione critica (cosa all’epoca ai primordi, a differenza di oggi); fatto in cui si ravvisa chiaro il retaggio dell’esperimento modenese dell’anno precedente già descritto, dove *Ernani* era andato in scena grazie al restauro testuale condotto dal parmense d’adozione Claudio Gallico.

Non mancava nemmeno, in quel testo di indirizzi, un’apertura intellettuale al “Verdi reinterpretato”. Vi si tematizzava infatti l’aspetto d’una possibile e utile «infedeltà creativa al dettato verdiano», spalancando la via a componenti del festival che esplorassero momenti performativi di vario genere (teatro di parola, misto, di tipo *happening*, eventi musicali non canori, ecc.) creati e offerti al pubblico “a partire da” Verdi, la sua vita e le sue musiche. Inutile sottolineare quanto pure quell’idea sia stata feconda, se pensiamo alle ultimissime edizioni festivaliere che hanno offerto, su linee siffatte, tanto realtà di teatro sperimentale (basti evocare le esperienze del Lenz) quanto serate imperniate su importanti attori (Rubini, Costa, Lo Cascio, Baliani). Così come non si fatica a ricondurre a quelle visioni di quasi quarant’anni fa lo stesso fenomeno delle reinterpretazioni da “teatro di regia”, questione che tanto nutre e talvolta infiamma, oggidì, e le platee e la critica operistica.

L’apporto che l’Istituto diede attraverso Petrobelli c’era già *in nuce*, in tutto ciò. E continuò ad esservi in quegli anni immediatamente successivi che condussero al biennio cruciale 1989-90, quello del varo effettivo e ufficiale, a due stadi, del Festival Verdi. Quintavalla se n’è occupato a lungo, qua sopra, e ciò mi consente d’essere in proposito molto più sintetico. Anche perché il nostro contributo poté in effetti concentrarsi, con Pierluigi costantemente in prima linea (fu nel comitato scientifico della citata Fondazione Verdi, insieme a Carlo Maria Badini, Philip Gossett, Mimma Guastoni e Piero Rattalino), proprio sul *coté* prettamente musicologico. Da questo punto di vista ho piacere di ricordare un prodromo del festival vero e proprio, che vide l’Istituto protagonista indiscusso: il recupero il 15 settembre 1988 – tramite ricostruzione critica dei materiali musicali, l’edizione di un “Quaderno” di studi appositi e l’esecuzione nel duomo – della *Messa per Rossini* promossa nel 1868 da Verdi *in mortem* del pesarese, quale creazione-omaggio a più mani dei migliori colleghi compositori connazionali. Una partitura che conobbe proprio in quell’occasione un’autentica “prima assoluta” italiana (quattro giorni prima l’effettiva *Uraufführung* a Stoccarda) suscitando grande interesse, tanto da far pensare che forse sarebbe ora di ripetere l’esperienza, in una prossima occasione. E l’attenzione fu non a caso sfruttata per fare da volano a quanto sarebbe avvenuto a Parma nei due anni successivi: non solo quel 15 settembre

vennero «illustrate le linee operative» – così un documento ufficiale della Fondazione Giuseppe Verdi – «per il prossimo futuro»; ma nel nostro archivio si conservano le tracce di un piccolo questionario-sondaggio che fu distribuito al pubblico dinanzi al duomo a proposito del venturo festival *in fieri*.

Sempre più di tipo scientifico, va da sé, sono poi le tracce del nostro apporto diretto alle manifestazioni festivaliere del 1989 (quel ciclo che si intitolò “La civiltà musicale di Parma”) e del 1990, il primissimo “Verdi Festival” così denominato. Abbiamo infatti una serie di lettere di Petrobelli a Rattalino – che agiva da “consulente artistico” con funzioni direttoriali – a proposito di natura, problematiche testuali, necessità esecutive e rilevanza dei *Quattro pezzi sacri*, composizione d’esordio nel Concerto inaugurale – Serata di gala al Teatro Regio che aprì il primo ciclo il 6 settembre 1989. Altrettanto, per l’anno seguente, un’intera cartella dell’archivio testimonia i vari approfondimenti riguardanti le questioni di rapporto fra *Le trouvère* e *Il trovatore* dal punto di vista strutturale e filologico (e qui l’interlocutore principale di Pierluigi fu ovviamente David Lawton, il curatore della edizione critica), visto che sulla messinscena “a confronto” di ambedue le partiture si impennarono le sei serate operistiche date al Regio tra il 13 e il 30 settembre 1990, con lo stesso Giuliano Montaldo alla regia e scene e costumi di Ricceri-Cecchi.

Quelle settimane conobbero anche un momento scientifico di rango assoluto e di stampo internazionale organizzato dal nostro Istituto, in piena coerenza col programma festivaliero che aveva contemplato anche un altro allestimento orientato alla riscoperta: quello di *Alzira*, al Teatro Magnani di Fidenza. Sotto il titolo *Dall’Alzira al Trovatore*, infatti, si svolse una due giorni convegno (17-18 settembre) che vide riuniti a Parma gli studiosi anglosassoni, tedeschi e italiani più qualificati per discutere non solo delle opere in sé, ma del comune denominatore più ragguardevole tra di esse: la relazione creativa instauratasi tra Verdi e il librettista d’entrambe – nonché di altre melodrammi intermedi come *Luisa Miller*, *La battaglia di Legnano*, l’abbozzato *Re Lear* –, il napoletano Salvatore Cammarano. Piace ricordare riuniti allora attorno al tavolo sia colleghi cari che più non sono tra noi (come Julian Budden, John Black o Fernando Battaglia, insieme a Petrobelli), sia amici allora trentenni, come Fabrizio Della Seta ed Anselm Gerhard, che ancor oggi garantiscono il loro prezioso apporto all’Istituto. Così com’era presente Carlo Matteo Mossa, che iniziava a curare allora il *Carteggio Verdi-Cammarano* ed è lo studioso che di nuovo abbiamo messo al lavoro sull’aggiornamento del *Carteggio* stesso (in uscita entro il 2021), dopo che tre anni fa – forse qualcuno lo ricorda – emerse presso Sotheby, e meritoriamente il MiBACT lo comprò, un lotto di lettere sino allora del tutto ignote di Verdi a Cammarano; lettere che vanno a completare in maniera importantissima questo carteggio. Quasi pleonastico dunque sottolineare come permanga un collegamento forte, nel mondo scientifico, fra quello che si studiava nel 1990 e quello che è ancora necessario fare dal punto di vista della ricostruzione dei

processi creativi verdiani, sui cantieri di tutte le sue opere citate poco fa.

Con quanto detto sin qui si esaurisce la più parte della documentazione conservata nei nostri archivi circa i progetti e la vita del Festival Verdi. Ciò può certo far specie, visto che si rimane così a circa trent'anni fa e ben invece sono noti, almeno tra noi, vari altri importanti momenti di collaborazione tra Istituto e le edizioni festivaliere. Uno capitale lo ricordava anche Gian Paolo Minardi: il grande lavoro scientifico e organizzativo con cui ci si affiancò al Festival nell'anno centenario 2001, con un convegno in più giornate svoltosi di qua e di là dall'Atlantico, tra Parma, New York e New Haven, in collaborazione col confratello American Institute of Verdi Studies. Se gli atti di questo *Convegno del Centenario* costituiscono un caposaldo della bibliografia specializzata (uscirono presso Olschki di Firenze), altri più agili ma bei volumi sono lì a testimoniare un'altra fase di proficui rapporti tra Festival e Istituto: quella che andò dal 2007 al 2011, sotto la gestione Meli, allorché Petrobelli fu *magna pars*, insieme ai collaboratori principali che aveva allora (Fabrizio Della Seta, Emanuele Senici), nel produrre in ciascun anno un "Quaderno del Festival" monografico. Qualunque biblioteca seria che si occupi di Verdi conserva quei cinque volumi, che contengono taluni saggi ancora oggi di riferimento per gli studiosi.

Va detto però che né attorno all'edizione di questi "Quaderni" né per il gran convegno del 2001 si ritrova una documentazione significativa, presso di noi. Viene così il sospetto, a mano a mano che avvicinandosi ai giorni nostri le carte si rarefanno, di trovarsi di fronte a quel fenomeno che da storici paventavamo già qualche tempo addietro: il problema della volatilizzazione delle fonti. Il subentro dell'informatica, delle e-mail e della dematerializzazione delle corrispondenze, fa sì che per il ricercatore aduso a ricostruire il passato partendo da tracce e memorie scritte le cose si facciano maledettamente difficili. Già tutti attrezzati con i nostri benedetti *personal computer* a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, è ben probabile che tutta una serie di corrispondenze sia circolata in forma non cartacea; né si può desumere qualcosa di davvero sostanzioso dagli scritti prefatori che i curatori INSV degli atti del convegno o il sovrintendente del Teatro Regio apposero ai rispettivi volumi. Tuttavia sia nel 2001 sia in quel periodo 2007-2011 s'è tramandato per memoria orale – e v'è da sperare anche in quella dei pubblici che frequentarono le iniziative – quanto l'Istituto nostro ebbe un ruolo, produsse cultura e cercò di affiancare il Festival nella maniera migliore. Difficile però riuscire a cogliere in maniera adeguata, nello smaterializzarsi della documentazione, come ciò accadesse.

Mi accingo a chiudere e lo farò con poche parole rivolte al futuro, riprendendo solo alcune questioni che circolavano nelle parole dell'intervento di Anna Maria Meo, là dove ella affermava che va ora assicurata continuità al Festival Verdi, senza più poterci permettere le momentanee eclissi che di quando in quando questa manifestazione ha subito. Certo, non dobbiamo più permetterci discontinuità. (Ma il destino ha poi purtroppo voluto, poche

settimane dopo il nostro convegno, che la pandemia Covid-19 obbligasse a smentirci... *nda 2021*) E tuttavia sussistono questioni da affrontare, per garantire il Festival nel tempo. A una accennava già Francesco Izzo. Verdi, si sa, non ha un catalogo teatrale vastissimo: con quattro opere per anno, dal 2015 a oggi, si fa presto a fare una moltiplicazione e a veder avvicinarsi la “fatal soglia” dei ventisei-ventisette titoli. Ebbene, andando a cercare nelle carte delle origini qualche spunto passato che ci possa tornar utile anche per il domani, sorge una domanda: Parma è pronta ad avere edizioni del Festival Verdi nelle quali, ad esempio, uno degli allestimenti non sia più di Giuseppe Verdi? La butto qua, mettendo un punto di domanda. E mi sento autorizzato dal fatto che l’idea già fosse adombrata da Medici e dalla “Commissione dei sei” che nel 1985 studiò i primi progetti.

Altre idee di allora possono poi apparire utopiche e forse non stanno più nella storia, cambiata radicalmente da quegli anni. Sempre la “Commissione dei sei” ipotizzava l’opportunità di creare una società autonoma pubblico-privato, per il Festival, tra forze imprenditoriali da un lato ed enti locali e Regione dall’altro. Il progetto era talmente lungimirante che consigliava di ricomprendere tra i soci anche qualche altro soggetto che fosse sia pubblico sia privato, per non lasciare senza cuscinetti ammortizzatori quelle due più cospicue soggettività; e menzionava a mo’ d’esempio l’Istituto di Studi Verdiani oppure Casa Ricordi. Una siffatta società privatistica partecipata fortemente dagli enti pubblici temo sia ormai fuori discussione, viste anche talune vicissitudini politico-economiche localmente occorse. Mi viene però da dire che quanto si è cercato e si cerca di fare con la recente convenzione stipulata tra Teatro Regio–Festival Verdi e l’Istituto nazionale di studi verdiani, ma anche con questa stessa nostra giornata inventata insieme con la Fondazione Borri, rientra in quell’ordine di sinergie che vennero auspiccate già tanto tempo fa. E che nel nome degli antesignani – quegli stessi le cui generose azioni culturali ho provato a illustrare in questa pagine – credo proprio valga la pena di continuare a perseguire.





II

III





IV

V





VI

- I Saluto di Bernardo Borri, presidente di Fondazione Andrea Borri.
- II Seduti al tavolo: Nadia Buetto, Luigi Ferrari, Gino Gandolfi e Angelo Foletto
- III Saluto di Gino Gandolfi, presidente di Fondazione Cariparma
- III Walter Le Moli ascoltato da Angelo Foletto, Anna Maria Meo e Luigi Ferrari
- IV, V Due momenti dell'intervento di Anna Maria Meo
- VI Francesco Izzo, Angelo Foletto, Anna Maria Meo, Francesco Quintavalla, Walter Le Moli, Giampaolo Minardi e Alessandro Roccatagliati

FESTIVAL VERDI UN'IDEA PER L'IDENTITÀ DI PARMA

Parma, Casa della Musica
Venerdì 21 febbraio 2020, ore 10,0-17,30

Ore 10,30 – *Saluti istituzionali*

Michele Guerra (Assessore alla Cultura, Comune di Parma)

Bernardo Borri (Presidente Fondazione Andrea Borri)

Gino Gandolfi (Presidente Fondazione Cariparma)

Luigi Ferrari (Presidente Istituto nazionale di studi verdiani)

Ore 11,00 – *Il Festival Verdi: critica e produzione, tra ieri e oggi*

Presiede: Luigi Ferrari

ANGELO FOLETTTO

(Presidente Associazione nazionale critici musicali)

*Festival d'autore e per l'autore? Il giornalismo di settore
tra critica, informazione e pubblicità occulta*

FRANCESCO QUINTAVALLA

(già Assessore alla Cultura Comune di Parma)

Gli esordi del Festival verdiano a Parma

WALTER LE MOLI

(regista, Sovrintendente Festival Verdi 2001)

Il mondo di ieri

ANNA MARIA MEO

(Direttore generale Fondazione Teatro Regio di Parma)

Festival Verdi: un'esperienza internazionale

Ore 14.30 – *Il Festival Verdi: prospettive musicologiche e storiografiche*

Presiede: Maria Caterina Siliprandi (Vicepresidente Fondazione Andrea Borri)

FRANCESCO IZZO

(Direttore scientifico Festival Verdi, University of Southampton e

The Works of Giuseppe Verdi)

Edizioni critiche, esecuzioni integrali, e fedeltà: mito e realtà al Festival Verdi

GIAN PAOLO MINARDI

(Musicologo, critico musicale)

Un lungo sguardo retrospettivo

MARGHERITA BECCHETTI

(Ricercatrice Centro studi movimenti di Parma)

Andrea Borri e la nascita del Festival verdiano

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

(Direttore del Comitato scientifico Istituto nazionale di studi verdiani)

L'apporto dell'Istituto, tra documenti e protagonisti

La Fondazione Andrea Borri

La Fondazione nasce nel novembre 2008 dopo quattro anni di attività dell'Associazione omonima. A costituirla, come fondatori, la Provincia e il Comune di Parma, la Comunità Montana delle Valli del Taro e del Ceno e 43 Comuni del parmense, un fatto unico nel panorama delle fondazioni locali. Fra gli altri fondatori, pubblici e privati, anche l'ALMA - Scuola Internazionale di cucina italiana, la Fondazione Museo Ettore Guatelli, l'Istituto nazionale di studi verdiani, l'Associazione culturale il Borgo e tutti coloro che negli ultimi quattro anni hanno fatto parte dell'Associazione per la Costituzione della Fondazione Andrea Borri che, sciogliendosi, ha consegnato la propria storia e il proprio patrimonio alla Fondazione stessa.

La Fondazione non ha scopo di lucro e si propone di perseguire esclusivamente finalità di utilità pubblica nell'ambito dello studio, della ricerca e della formazione.

Tutto questo nel nome e nel ricordo di Andrea Borri, notaio, consigliere comunale, parlamentare, presidente della Commissione di Vigilanza RAI, presidente della Provincia di Parma.

La Fondazione intende mantenere vivi e divulgare il pensiero e l'azione culturale e politica di Andrea Borri promovendo studi, ricerche, dibattiti, seminari, convegni e altre iniziative, in particolare sulle tematiche che, più di altre, hanno costituito oggetto della sua attività pubblica e scientifica: la comunicazione e il diritto all'informazione, la democrazia e la sua attuazione, la cooperazione internazionale, il fenomeno religioso, il riequilibrio del territorio parmense e il suo sviluppo. Su quest'ultimo tema da anni la Fondazione porta avanti un progetto che mira alla valorizzazione della montagna contraddistinto dal marchio "Parma, una montagna di qualità".

La Fondazione si pone l'obiettivo di studiare opere, carte e scritti di Andrea Borri oltre a testimonianze orali e scritte che lo riguardano, nonché di promuovere, sostenere e realizzare ricerche biografiche sui vari momenti e i vari aspetti della sua vita, ricostruendone il pensiero politico e culturale. Per lo svolgimento di tale compito la Fondazione si avvale oggi di un prezioso archivio che raccoglie tutta la documentazione sull'attività di Andrea Borri.

Le principali pubblicazioni curate dalla Fondazione Andrea Borri sono relative agli atti dei convegni organizzati negli anni nonché le tesi di giovani laureati vincitori delle borse di studio erogate dalla Fondazione stessa. Nel 2015 con Carocci editore è stato pubblicato il libro *Andrea Borri, la passione per la politica. Parma, Roma l'Europa*.

In campo culturale la Fondazione cura inoltre ogni due anni l'organizzazione del Premio nazionale di cultura Monte Caio indirizzato a scrittori e scuole su opere aventi a tema la montagna.

Negli oltre dieci anni di attività la Fondazione ha dedicato grande attenzione alle realtà culturali, sociali ed economiche della città e del suo territorio, collaborando attivamente con soggetti pubblici e privati al servizio dei cittadini.

L'Istituto nazionale di studi verdiani

L'Istituto di studi verdiani nacque nel 1959 per iniziativa di Mario Medici, musicologo modenese appassionato della figura di Verdi, e nel giro di pochissimo tempo si formò una propria identità istituzionale ottenendo il patrocinio dell'UNESCO il 25 febbraio 1960. La missione era chiara fin dall'inizio: tutelare, valorizzare e diffondere l'opera e la figura di Giuseppe Verdi, orientandone la conoscenza sia verso il grande pubblico, sia a livello specialistico, con il contributo di studiosi non solo del mondo musicale. Tre anni dopo fu nominato ente di diritto pubblico sotto la vigilanza del ministero per la Pubblica Istruzione e in seguito di quello per i Beni culturali e ambientali, con lo scopo di promuovere ricerche e studi sull'opera di Verdi e diffonderne la conoscenza. Il primo statuto fu approvato con D.P.R. 27 aprile 1967 n. 891. Con legge 3 aprile 1989 n. 123 l'Istituto ha ottenuto la specifica di "nazionale". Dal 2002 è fondazione di diritto privato.

Inizialmente l'Istituto si è segnalato per l'organizzazione di congressi internazionali di materia verdiana che hanno subito attirato forte attenzione, non solo nel mondo musicale. In parallelo, la pubblicazione dei "Bollettini Verdi" e dei "Quaderni dell'Istituto" ha definito la sua competenza anche nella produzione di monografie in grado di fare il punto degli studi verdiani e allo stesso tempo di rivolgersi a un ampio pubblico. Su questa base ha avviato nel 1978 l'ambizioso progetto di pubblicazione di tutto l'epistolario verdiano con l'edizione del carteggio con Arrigo Boito nel 1978.

Con la direzione di Pierluigi Petrobelli l'Istituto è entrato in una stagione di fitta attività editoriale e divulgativa, in cui erano coinvolte sia le metodologie di studio più aggiornate, sia innovazioni tecnologiche: nuova veste editoriale per l'edizione dei carteggi, divisi per corrispondenti stante la mole documentaria e l'organicità dei rapporti di Verdi con i propri interlocutori; avvio dell'annuario "Studi verdiani"; istituzione del Premio internazionale Rotary Club di Parma "Giuseppe Verdi", organizzazione di convegni e di mostre (fra cui la fortunatissima *Sorgete, ombre serene!* sulla scenografia verdiana), aggiornamento della digitalizzazione documentaria.

Figura centrale nella cultura ottocentesca, Verdi gode tuttora di enorme e ininterrotta fortuna grazie al suo teatro musicale che parla ancora alle più diverse varietà di pubblico. Gli interessi e la personalità verdiana, così come emergono dalla sua copiosa corrispondenza, rappresentano un campo di ricerca in parte ancora da sondare, la sua concezione unitaria del teatro musicale e la novità che ha apportato nella tradizione italiana non hanno smesso di fornire spunti di analisi e di confronto anche per il presente.

Oggi l'attività di studio e di ricerca promossa dall'Istituto è ben lungi dall'aver esaurito le proprie risorse: si realizza in prima istanza attraverso le sue strutture documentarie (biblioteca, archivio della corrispondenza verdiana, archivio visivo, discoteca), la continuazione delle pubblicazioni di annuari e volumi, oltre all'assistenza continua per tutti gli studiosi, curiosi e appassionati che intendono approfondire la figura, l'opera o anche un singolo aspetto dello sterminato mondo verdiano.

INDICE DEI NOMI

PERSONE

Stante la sua altissima ricorrenza, il lemma “Verdi Giuseppe” non è stato indicizzato.

- ABBADO Claudio, 16, 17, 29, 30, 61
ABBADO Roberto, 6,
ABBIATI Franco, 5, 6, 36
AIELLO Giorgio, 18
AMATO Giuliano, 14
ANDERSON June, 61
ANELLI Jessica, 71
ARCA Paolo, 62
ARMITAGE Gillian, 4
- BADINI Carlo Maria, 12, 15, 16, 23, 24,
66, 68, 76, 78
BALIANI Marco, 78
BARATTA Gianni, 12, 21, 29, 76
BARILLA Guido Maria, 15
BARILLA Pietro, 21, 66, 67, 70, 76
BARILLI Bruno, 22
BARSHAI Rudolf, 20
BATTAGLIA Fernando, 79
BECCHETTI Margherita, X, 66, 71, 73
BELLINI Vincenzo, 14
BERIO Luciano, 20
BERTAZZONI, 76
BERTELLI Gian Carlo, 21
BERTOLUCCI Giuseppe, 61
BERTO Giuseppe, 56
BIOLI Enzo, 27
BLACK John, 79
BOITO Arrigo, 18, 91
BONISOLLI Franco, 58
BORMIOLI Rocco, 76
BORRI Andrea, XI, 11, 14-17, 20, 21,
23, 24, 63-71, 74, 76, 89
BORRI Francesco, 11, 14, 63-65
- BOSELLI Enrico, 20
BOTTESINI Giovanni, 18
BOTTINO Felicia, 20, 21
BROCKHAUS Erwin, 61
BUDDEN Julian, 79
BUONARROTI Michelangelo, 47
BURRI Alberto, 56
- CAGLI Bruno, 28, 29, 59-61
CALVINO Italo, 5
CALZOLARI Andrea, 74, 76
CAMMARANO Salvatore, 79
CAMPANINI Cleofonte, 11, 55, 63
CANALI Guido, 17,
CAPPUCCILLI Piero, 18
CARRA Gianfranco, 29
CARRARO Franco, 18
CARRERAS José, 20, 29, 58
CAVALLI Maria, 63
CECCHI Nanà, 79
CHIESI Alberto, 15, 21, 67, 70, 76
CHUNG Myung Whun, 20
CHUSID Martin, 48
CIAMPA Francesco Ivan, 53
CIAMPI Carlo Azeglio, 29, 61
CICCOLINI Aldo, 22
CIPELLI Luigi, 25
COLAS GALLET Damien, 76
COLLA Mara, 23
CONATI Marcello, 57, 75, 76
CORTICELLI Giuseppe, 19, 20
COSSIGA Francesco, 20
COSTA Lella, 78
COURIR Duilio, 19

CURA José, 29

DAMIANI Luciano, 19, 58

DE BIASE Franz, 77

DE BOSIO Gianfranco, 6

DELLA SETA Fabrizio, 79

DEL MONTE Claudio, 25

DESSI Daniela, 29

DEVIA Mariella, 29

D'INTINO Luciana, 29

DOMINGO Plácido, 29

DONIZETTI Gaetano, 14, 47, 68

DU TILLOT Guillaume, 18

ESCOBAR Sergio, 21

ESPERIAN Kallen, 24

FAGGIANI Martino, 53

FERRARI Luigi, 20, 33, 34, 39, 62, 71

FOLETTI Angelo, X, 19, 34, 60

FONTANA Carlo, 21, 33, 62

FRITTOLI Barbara, 29

GALLICO Claudio, 18, 78

GAMBETTA William, 65

GANDOLFI Romano, 61, 66

GAVAZZENI Gianandrea, 18-20, 22, 24, 57

GERGIEV Valery, 61

GLUCK Christoph Willibald, 18

GOSSETT Philip, 15, 45, 68, 78

GRAMSCI Antonio, 74, 76

GROSSI Lauro, 67

GUARNIERI Adriano, 22

GUASTONI Mimma, 15, 24, 68, 78

GUATELLI Ettore, 63, 89

GUTTUSO Renato, 17

HUNT Peter, 4,

IZZO Francesco, X, 39

JAHÖ Ermonela, 48

KARAJAN Herbert von, 56, 77

KONCHALOVSKIJ Andrej, 64

KUHN Gustav, 19

KUZMICK HANSELL Kathleen, 48

LANZA TOMASO Gioacchino, 23

LAVAGETTO Stefano, 7, 24

LAWTON David, 58, 79

LE MOLI Walter, X, 18

LIVERANI Romolo, 6

LO CASCIO Luigi, 78

MAGNANI Claudio, 18

MAGNANI Girolamo, 18, 19, 79

MARAMOTTI, 76

MARCHESI Gustavo, 12, 76

MARCHETTI Tullio, 75

MARIA LUIGIA d'Asburgo, 58

MARTINI Giuseppe, 56, 65

MAZZOLA Denia, 24

MEDICI Mario, X, 11, 56, 57, 65, 72, 77, 78, 81, 91

MEHTA Zubin, 29, 58

MELI Mauro, 61, 80

MEO Anna Maria, X, 25, 46, 52, 62, 71

MESSINIS Mario, 12, 76

MILA Massimo, 19

MILLO Aprile, 18

MINARDI Gian Paolo, X, 55, 71-73, 79

MINGHETTI Barbara, 40

MOLOSSI Baldassarre, 24

MONTALDO Giuliano, 19, 79

MORA Giovanni, 23

MOSSA Carlo Matteo, 79

MOZART Wolfgang Amadeus, 5, 15

MUTI Riccardo, 16, 29, 75

NEGRI Giuseppe, 27

NEUHOLD Gunter, 22

NUCCI Leo, 29, 47, 49

O'NIEL Denis, 24

OREN Daniel, 19

- PAËR Ferdinando, 18
 PAGANINI Niccolò, 18
 PAGLIANI Maria Luigia, 71
 PAOLETTI Pier Maria, 24, 57
 PASSA Matilde, 68
 PAVARANI Rita, 25
 PAVAROTTI Luciano, 58
 PERTUSI Michele, 6,
 PETRASSI Goffredo, 22
 PETROBELLI Pierluigi, x, 12, 15, 24,
 60, 67, 68, 73-76, 78-80, 91
 PETROLINI Enzo, 46
 PIZZAROTTI Paolo, 76
 PIZZETTI Ildebrando, 18, 22
 PUCCINI Giacomo, 14
 PUGLIESE Giuseppe, 56

 QUINTAVALLA Francesco, ix, 55, 57,
 68, 73, 78
 QUINTAVALLE Carlo Arturo, 28

 RAMEAU Jean-Philippe, 18
 RATTALINO Piero, 12, 15-17, 21, 22,
 24, 58, 68, 76, 78, 79
 RICCERI Luciano, 79
 RICCI Franco Maria, 17, 18, 58
 RIVA Giambattista, 15, 24
 ROCCATAGLIATI Alessandro, x, 38,
 39
 ROMANO Guido, ix, 11, 15, 22, 24, 66,
 72, 74
 RORE Cipriano de, 18
 ROSSINI Gioachino, 5, 14, 15, 17, 28,
 47, 57, 59, 68, 69, 78
 RUBICONI Giampero, 75
 RUBINI Sergio, 78

 SACCHETTI Sebastiano, 63

 SALSÌ Luca, 47
 SANTI Tiziano, 29
 SCANDIUZZI Roberto, 24
 SCHWARZ Anna, 24
 SCOTTO Renata, 18
 SECHI Lamberto, 77
 SEGRETO Vincenzo, 25
 SENICI Emnauele, 80
 SHAKESPEARE William, 29, 30
 SIMONAZZI Mariella, 24
 SINOPOLI Giuseppe, 23, 24
 SOLERA Temistocle, 53
 SPOCCI Angela, 24
 SUTEJ Viekoslav, 20

 TAMBURINI Umberto, 57
 TANZI Calisto, 66, 67, 76
 TAVERNA Giampiero, 22
 TEMIRKANOV Yuri, 5, 61
 THIELEMANN Christian, 23
 TOGNOLI Carlo, 23
 TOSCANINI Arturo, 11, 13, 20, 22, 24,
 27, 37, 55, 56, 63, 68
 TRAETTA Tommaso, 18

 UBALDI Elvio, 28, 29
 UCCELLI Gianfranco, 76

 VACCHI Fabio, 22
 VAN STRATEN Giorgio, 28
 VECCHIO Giorgio, 63
 VICK Graham, 4, 5, 36, 41, 51, 52

 WAGNER Richard, 23, 57, 64
 WASHINGTON Paolo, 18

 ZUCCONI Guglielmo, 77
 ZWEIG Stefan, 27

OPERE E ALTRI BRANI MUSICALI

Alzira, 19-21, 58, 79

Ballo in maschera, *Un*, 61

Battaglia di Legnano, *La*, 79

Don Carlo, 72

Don Carlos, 47, 72

Ernani, *X*, 6, 7, 61, 75, 78

Falstaff, 47

Forza del destino, *La*, 60

Luisa Miller, 79

Macbeth, 8, 46, 61

Messa da Requiem, 24, 47, 56, 60, 61,
77

Messa per Rossini, 17, 78

Nabucco, 41, 52, 53

Norma, 61

Oberto, Conte di San Bonifacio, 64

Otello, 47

Pezzi sacri, 18, 23, 79

Re Lear, 79

Rigoletto, 46, 48, 49, 50, 53, 57, 61,
75

Simon Boccanegra, 29, 30, 47, 61

Stiffelio, 5, 36, 41, 48, 51, 52

Traviata, *La*, 5, 50, 61

Trovatore, *Il*, 19, 47, 50, 58, 61, 79

Trouvère, *Le*, 8, 19, 20, 47, 58, 79

Walkiria, *La*, 23

Zaide, 5

Finito di impaginare nel marzo 2021

