

Dossier Inchiesta

# CONSERVARE LA MUSICA

**MARIELLA DEVIA**

A colloquio con una diva antidiva,  
il palcoscenico e l'insegnamento

**KRZYSZTOF PENDERECKI**

I fondamenti della formazione  
musicale e l'eterna polifonia

**MONI OVADIA**

Musica dimensione di libertà  
per i giovani palestinesi

# Sommario

n. 41 luglio/settembre 2015

## 1 - EDITORIALE

## DOSSIER/INCHIESTA

2 - Conservare la Musica. Mauro Tosti Croce. Portali online per vedere ascoltare conoscere (C.Di Lena)

7 - Un Festival per gli Archivi (A.C. Pellegrini)

9 - Verdi, conservare per il futuro (P. Panzica)

12 - Un patrimonio sommerso (T. Grande)

## ANNIVERSARI

15 - Edgar Varèse. La composizione come sintesi del molteplice (A.Di Scipio)

## MAESTRI

22 - Mariella Devia. Una diva-antidiva (C. Boschi)

## ANNIVERSARI

26 - Sibelius e le risonanze italiane (L. Prayer)

## CONTEMPORANEA

29 - K.Penderecki e l'eterna polifonia (M. Cardì)

30 - L'intervista (R. La Chioma)

## PROGETTI

32 - Mecenatismo e Musica Antica al 'tempo' della TYBO (D. Procoli)

## ... E LA MUSICA

35 - Moni Ovadia. Alla ricerca di una terra straniera più amica della nostra patria (E. Aielli)

## RITRATTI

39 - Ferruccio Vignanelli. Il pioniere del clavicembalo in Italia (A. Bonsante)

## ERASMUS+

41 - Nuove sfide nello spazio europeo. Intervista a M. Sticchi Damiani (A. Lopes Ferreira)

43 - Almalaurea, Fundraising, Diploma Supplement, schede tecniche (A.L.F)

## ATTUALITÀ

45 - Istantanee 2015 dalla Festa della Musica (G. Piermarini)

## LIBRI Approfondimenti

47 - Per una Sgambati renaissance (D. Procoli)

## PENTAGRAMMI

48 - Scienza ed eleganza di colore Bärenreiter (D. Procoli)

## OMAGGIO A CASELLA

49 - Progetto Alfredo Casella (a cura della redazione)

**music+**

Formazione e Ricerca a + voci

### COLOPHON

#### Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA - Tel.0862/22122

**music+**

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno X n.41, Luglio - Settembre 2015 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Cristina Cimagalli, Marco Della Sciucca, Agostino Di Scipio, Barbara Filippi, Elena Lupoli, Luisa Prayer, Diego Procoli**

Reg.Trib.dell'Aquila n.425/12 dell'11/07/12

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

**Caterina Sebastiani** - caterina.sebastiani@virgilio.it

Consultabile sul sito: **www.consaq.it**

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Agostino Di Scipio, Riccardo La Chioma, Alvaro Lopes Ferreira, Tiziana Grande, Pamela Panzica, Alessandra Carlotta Pellegrini, Luisa Prayer, Diego Procoli.

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954 - info@tiburtini.it



# EDITORIALE

**C**onservare la musica. Non nel senso morale di continuare a considerarla, ma proprio nel senso materiale del termine. Così, dopo la musica dal vivo in tutte le sue implicazioni, **Musica+** sposta i riflettori sui temi legati all'archiviazione e conservazione dei beni musicali. Potrebbe sembrare un argomento per addetti ai lavori ma non è così. Ogni tipo di ricerca collegata con la musica, sia essa su documenti antichi o su un recente passato, che riguardi manoscritti di secoli fa o documenti sonori recenti, sia essa legata al mondo cartaceo o a quello dello spazio virtuale, rientra in questo grande tema. Le tecniche implicate sono molte e il pensiero di chi elabora oggi le linee guida per offrire un efficace servizio al 'ricercatore' è attento ai veloci cambiamenti della fruizione anche in questo settore. È importante così sottolineare che il rapporto tra il musicista 'pratico' – ovvero l'esecutore – e le strutture che custodiscono i patrimoni musicali è continuo ed incessante, non assolutamente secondario rispetto al rapporto tra i musicologi e le strutture stesse.

In questa prima parte della nostra inchiesta diamo voce ad alcuni responsabili del settore archivistico e bibliotecario, anche prendendo spunto da due recenti convegni, riconducibili nel riferimento ultimo al Ministero dell'Istruzione e Ricerca – MiUR (ci riferiamo al Convegno tenutosi presso il Conservatorio di Firenze) e al Ministero dei Beni e Attività Culturali – MiBAC (Festival degli archivi Musicali tenutosi a Milano). Nel prossimo numero sentiremo su questi temi anche i diretti fruitori, i musicologi e i musicisti, per avere un quadro il più completo possibile dell'argomento.

**Musica+** come nei numeri precedenti, pur focalizzando l'attenzione su un'inchiesta, non rinuncia ad offrire una panoramica varia e articolata dei temi legati al mondo di chi studia e fa musica. A partire dai Maestri, una diva-antidiva del palcoscenico come Mariella Devia, proseguendo con un compositore che già appartiene alla storia della musica del nostro tempo, Krzysztof Penderecki, intervistato da un nostro studente di composizione, per finire con il ritratto di un Maestro del recente passato, Ferruccio Vignanelli. Tra i personaggi del mondo dello spettacolo che a vario titolo si occupano di musica, in questo numero Moni Ovadia. Il

quale in particolare si è messo a disposizione come testimonial di un'iniziativa volta a regalare la possibilità di fare e imparare musica a 50 bambini e ragazzi dei campi profughi palestinesi. *'Musica dimensione di libertà'*, recita lo slogan, e per chi ha avuto la possibilità di osservare di persona come la realtà di questi ragazzi sia diversa da quella della maggior parte dei nostri, niente di più vero. Ci sono poi anche i progetti innovativi per far musica insieme, la Theresia Youth Baroque Orchestra sostenuta economicamente da un gruppo di privati cittadini, e il grande lavoro che stanno svolgendo alcuni importanti organismi a livello internazionale per rendere sempre più concreto e agevole lo spazio europeo dell'Istruzione Superiore. In queste pagine l'intervista alla coordinatrice del gruppo degli esperti del processo di Bologna, Maria Sticchi Damiani, e alcune schede tecniche; nel prossimo numero pubblicheremo la traduzione ufficiale del comunicato stilato a Yerevan, in Armenia, in occasione dell'incontro dei Ministri della Cultura dei paesi europei. Condividere, allargare, espandere, comunicare. Dagli spazi generali dell'Istruzione Superiore in tutti gli ambiti, a quelli solo apparentemente più circoscritti della Musica. Il Conservatorio "Casella" che realizza e pubblica con le proprie risorse interne **Musica+** presenta ai lettori alcuni spunti tratti dalle attività svolte e in svolgimento. Tra questi una Festa della Musica che in modo giocoso e informale ha portato tanto pubblico esterno nei nostri spazi e un Progetto pluriennale dedicato al compositore a cui il Conservatorio è intitolato, creando sinergie anche con istituzioni estere e promuovendo attività di ricerca con mobilità internazionali e convegni in sede. A dimostrazione che, testimoniata la presenza vitale nel territorio, anche dall'istituzione di una piccola città – per di più provata da imponderabili accadimenti della natura – possono scaturire azioni virtuose a ricaduta multipla. Musicisti e musicologi che studiano, viaggiano, ospitano, cercano Musica e fanno Musica, in un incessante lavoro che si estende grazie alla consapevolezza e alla conoscenza dei mezzi che permettono di arrivare ben oltre i ristretti limiti dello spazio fisico del territorio.

Carla Di Lena

# CONSERVARE LA MUSICA

Molto più di quanto appaia ad un primo impatto, la conservazione del nostro passato musicale è un tema complesso. E non è per i soli addetti ai lavori. Chiunque si imbatta, anche amatorialmente, nella ricerca di un brano musicale accede ad archivi, siano essi audio-video, online o no, e può apprezzarne l'accessibilità, l'efficienza, la completezza. Per ogni musicista, poi, anche solo impegnato in campo esecutivo, la ricerca di parti, spartiti, repertori meno più o meno eseguiti è un incessante impegno non sempre di facile risoluzione. Se poi consideriamo tutto il versante della ricerca musicologica il tema è centrale, tanto più in un paese dagli immensi patrimoni con problematiche non indifferenti di gestione. La nostra inchiesta quindi - che continuerà anche nel prossimo numero - considerando la 'ricerca' parte integrante

di Carla Di Lena

di qualsiasi attività musicale, coinvolgerà un ampio spettro di realtà musicali inerenti la conservazione della musica. L'apertura è a colloquio con il responsabile dei Portali tematici della Direzione generale archivi del Ministero dei Beni Culturali nonché Soprintendente archivistico del Lazio.

Mauro Tosti Croce, che aggiunge competenze musicali specifiche a quelle archivistiche generali, ha lavorato moltissimo negli ultimi anni per coordinare e definire la specificità degli archivi musicali. La presenza di materiali molto vari ed eterogenei con un importante ruolo del multimediale, la varietà e pluralità di soggetti pubblici e privati dediti alla conservazione, il censimento e la raccolta dati organizzata in un grande Portale della Musica sono alcuni degli argomenti della corposa intervista che segue. Abbiamo poi intervistato Nicola Sani, Presidente di una delle più prestigiose istituzioni di ricerca del nostro paese, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. I reportage di due recenti eventi del settore, il Festival degli archivi Musicali a Milano e il Convegno organizzato dal Conservatorio di Firenze in collaborazione con la Direzione MIUR AFAM dedicato alle biblioteche dei conservatori italiani, ci offrono un quadro aggiornato dei temi del dibattito su uno degli aspetti più importanti del patrimonio culturale italiano.

# PORTALI ONLINE PER VEDERE ASCOLTARE CONOSCERE

*Non scaffali polverosi ma luoghi reali e virtuali di trasmissione interattiva di musica e di informazioni sulla musica. A colloquio con Mauro Tosti Croce, responsabile dei Portali tematici della Direzione generale archivi del Ministero dei Beni Culturali e Soprintendente archivistico del Lazio.*



Mauro Tosti Croce

*Scorrendo il suo curriculum ufficiale oltre alla formazione e ai ruoli dirigenziali in ambito archivistico generale appare una lunga serie di incarichi inerenti gli archivi musicali, anche grazie a specifiche competenze musicali testimoniate da diverse sue pubblicazioni. Parliamo dunque di archivi musicali e iniziamo chiedendo cosa esattamente racchiude questa definizione.*

Archivio musicale in senso tecnico è l'insieme delle partiture e delle relative parti orchestrali e vocali necessarie ai teatri d'opera o alle istituzioni concertistiche per l'esecuzione delle composizioni programmate. Il termine può avere però un senso più ampio e più squisitamente archivistico. Può cioè indicare il complesso dei documenti che si

vengono a stratificare nel corso dell'attività di una determinata istituzione musicale o di una persona fisica che si occupa in senso lato di musica, che sia un compositore, un esecutore, un musicologo.

In questa specifica accezione l'archivio musicale comprende in linea di massima non solo materiale musicale in senso stretto, come partiture manoscritte e a stampa, ma anche una gamma pressoché illimitata di altre tipologie documentarie, quali bozzetti, figurini, piante sceniche, manifesti, carteggi, fotografie, materiali audiovisivi. Una varietà tipologica che crea problemi non indifferenti per una loro adeguata descrizione, dato che i materiali presenti in un archivio musicale fanno capo all'ambito non solo archivistico, ma anche bibliografico e museale, a dimostrazione di come questi settori non siano affatto così rigidamente separati come si è affermato in passato, ma presentino al contrario terreni di incontro nei quali le rispettive metodologie possono proficuamente contaminarsi e integrarsi a vicenda.

Alla natura complessa degli archivi musicali fa infatti riscontro la straordinaria pluralità dei soggetti pubblici e privati che possono conservarli: dalle istituzioni concertistiche ai teatri lirici, dai musei alle biblioteche agli archivi agli istituti culturali, dai conservatori alle case editrici musicali e discografiche fino ad arrivare ai singoli privati che detengono presso di sé le carte di questo o quel musicista, di cui sono gli eredi.

*Dunque la caratteristica ci sembra essere l'eterogeneità dei materiali e delle diverse istituzioni, fondazioni, istituti di ricerca. È stato fatto un importante lavoro di coordinamento al riguardo, da parte della Direzione generale archivi del MIBACT in questi ultimi anni...*

Il coordinamento della Direzione generale si è soprattutto focalizzato nel sollecitare nel trattamento degli archivi musicali l'adozione di standard descrittivi che possano consentire l'uniformità dei dati. Un principio di difficile applicazione in questo specifico caso a causa della spiccata eterogeneità dei materiali presenti negli archivi musicali. Il criterio fondamentale al quale occorre attenersi è quello di descrivere le diverse tipologie documentarie sulla base dei rispettivi standard di riferimento, accreditati a livello nazionale e internazionale, senza però mai perdere di vista i legami che connettono tra loro le diverse parti dell'archivio. È dunque necessario nel trattamento della documentazione musicale attenersi a un delicato equilibrio tra descrizione di dettaglio, conforme agli standard in uso per le diverse tipologie documentarie, e descrizione archivistica in grado di salvaguardare il vincolo che lega tra loro



Milano, Biblioteca Braidense

le diverse componenti dell'archivio. In altre parole: affrontare un archivio musicale dal solo punto di vista archivistico significa non tenere nel debito conto la varietà della documentazione presente (comprendente partiture, bozzetti, figurini, disegni, fotografie, materiali audiovisivi e oggettuali), rinunciando a descriverli nella loro specificità, mentre operare secondo un'ottica esclusivamente bibliografica o museale significa smarrirsi nel particolare e rischiare di perdere di vista i legami che connettono le diverse parti dell'archivio. Acquisire una tale tecnica è tutt'altro che facile: è perciò a mio avviso estremamente positivo che la Scuola di specializzazione in beni archivistici e librari dell'Università di Roma "La Sapienza" abbia istituito nell'ambito dell'insegnamento Teoria e tecnica dell'ordinamento e della descrizione archivistica anche un modulo didattico legato alla descrizione della documentazione presente in un archivio musicale.

Gli sforzi della Direzione generale si sono anche rivolti a sensibilizzare i tanti soggetti che conservano archivi musicali sull'importanza di tale documentazione, avvertita spesso soprattutto dalle istituzioni musicali che hanno come loro prima finalità la produzione dello spettacolo dal vivo come un peso inutile e non come una risorsa preziosa da salvaguardare.

Venezia, Galleria Fondazione Cini  
Chiostro di S. Giorgio Maggiore



**Quali sono state le principali problematiche da affrontare nella organizzazione del settore?**

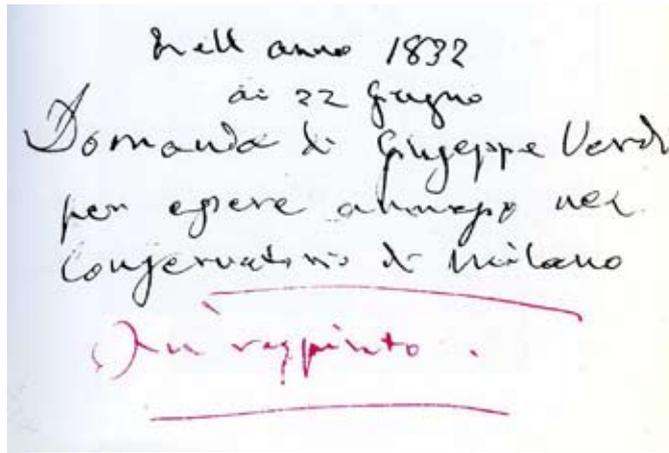
Di fronte alla spiccata frammentazione riscontrabile nel settore degli archivi musicali, la Direzione generale si è mossa lungo due linee fondanti: da un lato ha inteso promuovere il censimento degli archivi musicali presenti su tutto il territorio nazionale in modo da individuarli e descriverli, dall'altro collegare le diverse realtà in un Portale, il Portale degli archivi della musica [www.musica.san.beniculturali.it](http://www.musica.san.beniculturali.it) che ne consenta una fruizione integrata sul web. Per le campagne di censimento la Direzione generale si è avvalsa dell'attività delle Soprintendenze archivistiche che, presenti capillarmente in ogni singola regione, hanno una maggiore conoscenza del territorio e delle istituzioni ivi operanti. Il Portale degli archivi della musica è stato invece creato all'interno del Sistema Archivistico Nazionale (SAN) che, configurandosi come un canale di accesso unificato alla documentazione archivistica presente sul web, funge da strumento di aggregazione degli archivi censiti e descritti.



Galleria Fondazione Cini, Nuova Manica Lunga

**Tra le operazioni più importanti il recupero dell'Archivio Ricordi che sembrava destinato a disperdersi. Qual è la sua attuale collocazione?**

Nelle operazioni di censimento sono emersi complessi archivistici di primaria importanza come l'Archivio storico Ricordi che costituisce uno dei patrimoni musicali più importanti al mondo, dove sono conservate le partiture autografe dei più importanti compositori italiani dell'Ottocento e Novecento, oltre 15.000 lettere di musicisti, letterati, librettisti, nonché 6.000 fotografie e 10.000 bozzetti, figurini, schizzi e piante sceniche relativi alle rappresentazioni di numerosi melodrammi, a cui si aggiungono oltre 107 manifesti e disegni. Questo preziosissimo patrimonio ha corso il rischio di essere disperso per i numerosi passaggi di proprietà di casa Ricordi, ma nel 2004 esso è stato depositato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Grazie a un intervento della Soprinten-



Dal portale online Annotazione di Giuseppe Verdi alla sua domanda di ammissione al Conservatorio di Milano con la nota autografa "fui respinto", 1832 (Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano)

denza archivistica per la Lombardia è stato possibile procedere al suo ordinamento e inventariazione con l'individuazione delle varie serie archivistiche in cui l'archivio si struttura. È oggi possibile accedere on line a questo straordinario patrimonio tramite il Portale degli archivi della musica.

**La rete è ormai il supporto imprescindibile per qualsiasi lavoro di ricerca. I grandi portali, come quello relativo agli archivi della musica, promosso dalla Direzione generale, permettono poi l'accesso anche ad archivi più piccoli e periferici ma di grande interesse. Qualche esempio?**

Vorrei innanzi tutto sottolineare che il Portale degli archivi della musica consente a un ampio pubblico di accedere 562 risorse archivistiche, a cui si aggiungono 1.279 oggetti digitali, cioè riproduzioni in formato digitale di materiale documentario, librario, fotografico, audiovisivo e iconografico che rendono la navigazione attraente anche a chi non è esperto di ricerca d'archivio. Tra queste 562 risorse, oltre agli archivi di alcuni tra i musicisti più importanti della musica italiana del Novecento, come quelli di Alfredo Casella, Ottorino Respighi, Nino Rota, Gianfrancesco Malipiero, Camillo Togni, tutti conservati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia che ha acquisito di recente anche i fondi di Roman Vlad, Egisto Macchi, Domenico Guacero e Giacomo Manzoni, sono presenti nuclei documentari più piccoli, ma di straordinario interesse: l'archivio dell'Istituto nazionale di studi verdiani conserva ad esempio non solo le carte che testimoniano la sua attività, ma possiede anche in copia i materiali documentari conservati presso Villa Sant'Agata, che costituiscono una fonte di primaria importanza per la figura e l'opera di Giuseppe Verdi. L'archivio del compositore Giacinto Scelsi, conservato presso la Fondazione omonima, presenta un materiale di straordinario interesse costituito non solo da partiture, spesso inedite, ma anche da corrispondenza, scritti poetici e filosofici, ritagli di stam-

pa, fotografie, dischi e soprattutto oltre 500 nastri che costituiscono una fonte di grande importanza per comprendere la genesi delle composizioni scelsiane. Su tali nastri sono infatti incise le improvvisazioni del musicista al pianoforte o all'ondiola, precursore del moderno sintetizzatore elettronico, che costituiscono gli abbozzi delle future partiture, poi stese su carta da alcuni trascrittori di fiducia del maestro e da lui attentamente revisionate. Un mondo affascinante, a metà strada tra musica, arti figurative, letteratura, è contenuto nell'archivio di Francesco Pennisi, di recente donato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Le stesse partiture sono non soltanto documenti musicali, ma anche opere di impressionante bellezza calligrafica, in cui disegni raffinati si sposano con la notazione musicale. Ad esse si aggiungono, oltre a una ampia corrispondenza, quadri, bozzetti, figurini, scritti, racconti, nei quali rivivono memorie familiari e suggestioni native che dimostrano come nell'opera artistica del maestro siciliano la dimensione della memoria abbia sempre svolto un ruolo decisivo. Un ultimo esempio è rappresentato dall'archivio di Francesco Paolo Tosti che consente di ricostruire a tutto tondo la figura di un compositore che è stato al tempo stesso maestro di canto,

Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia





Museo della Musica di Bologna, Sala 8  
Libri per musica e strumenti del '700 e '800

organizzatore musicale e cultore di poesia. Tutto questo determina una impressionante varietà documentaria che spazia da versi di poeti oggi poco noti, da lui utilizzati per le sue melodie, quali Lorenzo Stecchetti o Riccardo Mazzola, a programmi di concerti organizzati per la regina Vittoria e la corte inglese, fino agli album di memorie, sui cui fogli lo stesso Tosti ha provveduto a incollare lettere, ritagli di stampa, fotografie, insomma tutti i documenti a lui particolarmente cari.

#### Quale ruolo hanno gli archivi delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche?

Nel dicembre 2012 la Direzione generale archivi ha avviato, in collaborazione con la Direzione generale dello spettacolo dal vivo, un progetto finalizzato al recupero e alla valorizzazione degli archivi storici

delle Fondazioni lirico-sinfoniche. Questo progetto ha contribuito in maniera significativa a un più attento approccio da parte delle Fondazioni lirico-sinfoniche al loro straordinario patrimonio documentario, di fondamentale importanza per la ricostruzione della storia del melodramma italiano e delle modalità di rappresentazione da esso assunte nei palcoscenici della nostra penisola. Si registrano così notevoli passi avanti: il Teatro San Carlo di Napoli sta effettuando il riordinamento e l'inventariazione del suo archivio storico; l'archivio del Teatro Regio di Torino è stato riordinato e inventariato con la supervisione della Soprintendenza archivistica del Piemonte; l'archivio del Teatro del Maggio musicale Fiorentino è stato descritto fino al 1951, mentre è terminato nel dicembre dello scorso anno il riordinamento e l'in-

ventariazione dell'archivio storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che consente di consultare on line la documentazione prodotta dall'anno della sua fondazione (1585) al 1998, quando è stata trasformata in Fondazione di natura giuridica privata. Vanno avanti i lavori di ricognizione e

risistemazione dell'archivio del Teatro alla Scala, mentre si sono attivati contatti la Fenice di Venezia, l'Arena di Verona, il Massimo di Palermo nonché con il Museo internazionale della musica di Bologna dove è conservato l'archivio del Teatro Comunale di Bologna.

#### Le biblioteche dei nostri Conservatori, da quelle con patrimoni inestimabili a quelle più recenti di tipo essenzialmente didattico, come si inseriscono nel contesto generale?

Le biblioteche dei Conservatori che dipendono, come è noto, dal MiUR, presentano situazioni estremamente diversificate. Molte hanno una natura essenzialmente didattica, ma altre conservano fondi musicali di straordinaria rilevanza; basti considerare a tale proposito, tra le tante, la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli dove si trovano, oltre alla prestigiosa collezione di musiche a stampa e manoscritte appartenute alla Regina Maria Carolina, le partiture di tutte le opere andate in scena nei teatri napoletani, tenute dal 1795 per Decreto Regio a depositare alla biblioteca copia di ogni opera rappresentata. Un patrimonio che è stato incrementato in modo decisivo da Francesco Florimo, bibliotecario dal 1826 al 1888, e poi nel Novecento in seguito all'acquisizione del fondo musicale della Casa Reale borbonica e a donazioni da parte di enti e di privati. Una parte di questo patrimonio è stato oggetto di un intervento di catalogazione e digitalizzazione promosso dalla Direzione generale biblioteche, i cui risultati sono confluiti in InternetCulturale, il sistema informativo dei beni librari. È allo studio la possibilità di collegare nel prossimo futuro InternetCulturale al Portale degli archivi della musica, in modo da fornire all'utente un quadro globale dei fondi musicali, indipendentemente dal sistema informativo di appartenenza. Ma la piena integrazione nel sistema dei fondi musicali posseduti dalle biblioteche di Conservatorio può avvenire, a mio avviso, solo sulla base di una stretta sinergia tra MiUR e MiBACT. Tale accordo potrebbe anche assicurare una più razionale gestione e organizzazione di tali fondi, affidati oggi a un solo bibliotecario e a poche unità di personale ausiliario, mentre sarebbero necessari organici più ampi e articolati in grado di assolvere ai delicati compiti richiesti da un patrimonio di assoluta rilevanza per quantità e qualità.

#### Anche gli archivi storici dei Conservatori saranno inseriti nel Portale degli archivi della musica?

Gli archivi storici dei Conservatori rientrano a pieno titolo nel Portale, anche se va purtroppo riscontrata una forte disat-



Napoli, Teatro San Carlo



Napoli, Conservatorio San Pietro A. Maiella, targa

tenzione da parte di queste istituzioni nei confronti di un patrimonio documentario che comprende spesso, oltre all'archivio istituzionale, anche numerosi e importanti fondi archivistici privati, pervenuti a vario titolo, come dono, deposito, acquisto. Un ostacolo a un adeguato trattamento della documentazione è costituito dalla mancanza nei Conservatori della figura di un archivistica in grado di riordinare e inventariare in modo scientificamente corretto carte spesso preziose, ma rimaste di frequente del tutto prive di un'adeguata conservazione e dunque soggette a forti rischi di dispersione e distruzione. Tuttavia anche qui si cominciano a intravedere segni di un'inversione di tendenza, dovuta a un più stretto rapporto con le Soprintendenze archivistiche che hanno fornito le indicazioni necessarie per l'adeguato trattamento dei fondi documentari: lo dimostrano il caso del Conservatorio di Milano che sta effettuando una prima ricognizione del proprio fondo novecentesco, rimasto per molto tempo totalmente inespolorato, e quello del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma dove è stato avviato di recente, in collaborazione con la Soprintendenza archivistica del Lazio, un primo progetto di riordinamento della documentazione dagli anni del dopoguerra fino agli anni Novanta. In Campania continuano i lavori di riordinamento e inventariazione dell'archivio del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli dove è conservato un vasto corpus documentario che include le carte prodotte da quattro istituzioni che si sono succedute nel tempo: gli antichi conservatori di Santa Maria di Loreto, di Sant'Onofrio a Capuana, di Santa Maria della Pietà de' Turchini, confluiti in tempi e con modalità diverse nel Real Collegio di Musica, fondato da Giuseppe Bonaparte 1807 e che è il diretto antecedente del Conservatorio attuale. Aggiungo infine che è stato creato lo scor-

so mese dalla Direzione generale archivi un gruppo di lavoro incaricato di elaborare un massimario di conservazione e gestione degli archivi dei Conservatori e delle Accademie di Belle Arti, in modo da facilitare le operazioni di scarto e selezione, fondamentali nel quadro di un riassetto organico di una documentazione spesso abbandonata a se stessa e rimasta spesso priva almeno fino alla fine degli anni Novanta di un qualsiasi piano di classificazione.

**Il Portale degli archivi della musica si limita alla musica colta o si estende ad altri generi musicali, come la danza o la musica di tradizione popolare?**

Il Portale è già aperto a tutti i generi musicali, compresa la canzone d'autore e l'etnomusicologia. Vorrei ricordare che tramite il Portale è possibile accedere all'archivio di Fabrizio De André, conservato presso l'Università di Siena e riordinato e inventariato in collaborazione con la Soprintendenza archivistica della Toscana. Per quanto riguarda l'etnomusicologia il Portale è linkato con la "Rete degli archivi sonori delle musiche di tradizione popolare", un progetto varato dalla Direzione generale archivi in collaborazione con l'Associazione Altrosud e finalizzato alla descrizione e digitalizzazione delle raccolte etnomusicali relative a diverse regioni italiane e presenti presso soggetti sia pubblici che privati. Sono consultabili online i primi 30 secondi dei vari brani musicali, mentre un ascolto integrale è possibile presso gli Archivi di Stato capoluoghi di regione, dove sono conservate le versioni digitali delle raccolte etnomusicali relative a quel determinato territorio. In futuro il Portale degli archivi della musica intende aprirsi anche al mondo della danza, come dimostrano i progetti di riordinamento e inventariazione degli archivi dell'Accademia nazionale di danza e della Fondazione

Romaeuropa, fondamentali per ricostruire la storia dell'arte coreutica in Italia.

**Conservare la musica vuol dire quindi molto più che riunire documenti in scaffali polverosi. Oggi vuole dire soprattutto avere un rapporto vivo con il passato, fatto anche di materiali multimediali e dall'utilizzo il più variegato possibile, dall'amatore che vuole riascoltare un concerto all'interprete che desidera conoscere interpretazioni del passato. Come delineare il futuro della conservazione dei nostri patrimoni musicali?**

Il momento della conservazione ha come sua naturale ricaduta la necessità di consentire una fruizione la più ampia possibile del nostro patrimonio documentario. Per troppo tempo gli archivi si sono identificati con luoghi polverosi, di difficile accesso, aperti solo a una ristretta cerchia di studiosi e addetti ai lavori. Con iniziative come quelle dei Portali tematici si vuole invece comunicare un'immagine sostanzialmente diversa: archivi come serbatoi di informazioni accessibili a tutti sul web grazie alle moderne tecnologie che consentono la riproduzione di materiali estremamente eterogeni, in grado di catturare l'interesse anche di quanti non hanno mai avuto dimestichezza con la ricerca documentaria. Così la possibilità di ascoltare un brano cantato da una celebre voce del passato oppure di visualizzare i bozzetti e i figurini delle prime rappresentazioni di alcune opere oppure di accedere a video divulgativi in cui alla voce narrante si unisce la forza delle immagini e delle sequenze tratte da grandi film del passato va pienamente sfruttata per comunicare in modo incisivo ed efficace un messaggio di assoluto rigore scientifico, ma capace di attirare l'attenzione anche del giovane, dello studente, del semplice interessato. In questo modo gli archivi verranno sempre più a essere identificati non più come ammassi caotici di carte, in cui è difficile orientarsi, ma come strumenti di conoscenza attiva, inseriti a pieno titolo nella nostra realtà contemporanea.

Manoscritti custoditi alla Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli





Partiture e vinili in 33 giri,  
Roma, Bibliomediateca  
dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
(foto Musacchio & Ianniello)

# UN FESTIVAL PER GLI ARCHIVI

*Archivi musicali come laboratori ideali per la valorizzazione culturale e lo sviluppo di nuove tecnologie. Se ne è parlato a Milano il 9 e 10 aprile nella quarta edizione del Festival degli Archivi Musicali, un incontro periodico organizzato dalla Direzione Generale per gli Archivi del Ministero del MIBACT in collaborazione con MediaArtis.*

di Alessandra Carlotta Pellegrini

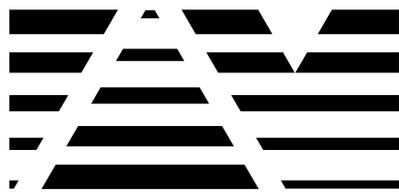
**G**li archivi, mondo magico e misterioso, considerato ancora troppo spesso luogo di scartoffie polverose e ricerche alchemiche. Nell'epoca dell'innovazione tecnologica e della comunicazione tale realtà va modificandosi – lentamente ma inesorabilmente – verso una concezione radicalmente differente.

Accessibilità, interoperabilità, granularità della ricerca sono solo alcune delle parole chiave che guidano e animano una comune riflessione su orientamenti e metodologie di lavoro per fare degli archivi musicali una rete dinamica di produzione del sapere.

Radicata nel passato e protesa verso il futuro, fra continue ricerche di finanziamento e potenzialità tecnologiche futuribili, la

task force degli archivi musicali sembra essere sempre più consapevole delle proprie criticità ed eccellenze. Si è creato così un serrato e proficuo dialogo reso più agevole da un appuntamento semestrale giunto ormai alla sua quarta edizione: il Festival degli Archivi Musicali (FAM).

Tenutosi per la prima volta a Brescia (18-19 ottobre 2013) con edizioni successive a Roma (15 aprile 2014) e a Parma (22 ottobre 2014), il Festival vede quale principale Istituzione promotrice la Direzione Generale per gli Archivi del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo insieme con MediaArtis, di volta in volta affiancate e supportate dalle Istituzioni ospitanti; per l'ultima edizione, tenutasi il 9 e 10 aprile 2015 presso la Mediateca Santa



# FESTIVAL ARCHIVI MUSICALI

Teresa, Ricordi & C. - Archivio Storico Ricordi.

Le due giornate si sono articolate in quattro diversi panel: metodologico-tecnologico; interdisciplinare sul senso degli archivi; comunicazione; discografia. Le relazioni si sono susseguite con ritmo serrato con interventi di Maria Pia Ammirati (Rai Teche), Dino Belletti (Archivio Teatro alla Scala), Fabio Biondi (Europa Galante), Gianmario Borio (Fondazione

Giorgio Cini), Pietro Crivellaro (Teatro Stabile di Torino), Angela Ida De Benedictis (Paul Sacher Stiftung), Gabriele Dotto (Ricordi & c.-USA), Danilo Durante (Record Store Day), Cristina Farnetti (Direzione Generale per gli Archivi), Angelo Foletto (critico musicale), Massimo Gentili Tedeschi (Braidense, ICCU), Christophe Guyard (Villa des Compositeurs), Barbara Haws (New York Philharmonic), Pierluigi Ledda (Archivio Storico Ricordi), Andy Linehan (British Library), Mario Marcarini (SonyMusic), Enzo Mazza (FIMI), Laura Mirabella (Deezer), Helen Müller (Bertelsmann), Paolo Noseda (MediaArtis), Anna Peyron (Teatro Stabile di Torino), Francisco Rocca (Fondazione Giorgio Cini), Patrizia Romano ((Warner Music), Luciana Ruggeri (Archivio Teatro alla Scala), Maurizio Savoja (Soprintendenza Archivistica per la Lombardia), Silvia Stabile (Negri-Clementi Studio Legale Associato), Albert Torres (The Orcaid), Mauro Tosti Croce (Direzione Generale per gli Archivi), Fabio Vacchi (compositore).

Un primo intervento di Mauro Tosti Croce, particolarmente chiarificatore, ha illustrato stato dell'arte e prospettive, ha enucleato le principali problematiche che hanno afflitto nel passato gli archivi musicali (fra cui la frammentarietà dei lavori realizzati), la progressiva constatazione - dalla metà degli anni Novanta - della loro importanza e specificità, la creazione di una Guida agli Archivi della musica del Novecento (2010) confluito poi nel Portale tematico degli archivi della musica integrato nel Sistema Archivistico Nazionale (2011) che intende porsi come canale di accesso unificato alla documentazione di interesse musicale presente sul web, con accesso anche ai progetti realizzati in ambito di Internet Culturale. Con un interesse capillare del Ministero dei Beni e delle



Attività Culturali e del Turismo e delle Soprintendenze Archivistiche, si guarda ad un nuovo portale degli archivi della musica per la creazione di una Rete della musica italiana principalmente finalizzata a favorire l'interconnessione di settori (archivi, biblioteche, musei) e integrare il patrimonio musicale conservato da una pluralità di soggetti pubblici e privati. Un importante lavoro è in atto per la definizione ed adozione di applicativi che consentano una condivisione e gestione compatibile dei dati. Insieme con l'illustrazione di *case-history* italiani ed europei particolarmente rilevanti, ha avuto luogo una riflessione sull'impatto degli archivi musicali nell'epoca della globalizzazione (e del web), con approfondimenti su temi ancora assai poco frequentati in chiave archivistica quali marketing, social network, normativa a tutela degli archivi stessi.

Nel corso degli interventi sono emerse analisi da differenti angolazioni prospettiche sui tanti interrogativi che sorgono nelle fasi di lavoro di un archivio: dalla conservazione alla catalogazione, dalla produzione di contenuti fino alla loro fruizione. La progressiva adozione di applicativi che rendono condivisa e compatibile la gestione dei dati è divenuto un obiettivo prioritario in quanto punto nodale per la realizzazione di tali obiettivi. Da una più rapida ed accurata catalogazione, gli applicativi idonei consentono anche mirate uscite sul web, con specifiche e duttili maschere di ricerca in archivi di tutto il mondo. Nonostante l'uso prevalente da parte di studiosi e addetti ai lavori, i nuovi strumenti di ricerca favoriscono l'ampliamento delle fasce di utenza, che a loro volta pongono interrogativi e suggeriscono nuovi approcci.

Prendendo le mosse dal presupposto che gli archivi musicali rappresentano un laboratorio ideale per studiare modelli di valorizzazione culturale e sviluppo delle nuove tecnologie, viene a crearsi un salubre circolo virtuoso, non senza risvolti economici e sociali, in quella prospettiva di costruzione del sapere che affonda le radici nel nostro patrimonio; una cosmogonia culturale che dal nostro ieri, attraverso l'oggi, ci proietta verso il domani.



Il tavolo dei relatori durante il Festival degli Archivi Musicali, Milano, aprile 2015



Da sinistra Mauro Tosti Croce, Pierluigi Ledda, Paolo Noseda



Istituto Nazionale Studi Verdiani, Parma

# VERDI, CONSERVARE PER IL FUTURO

*A colloquio con il nuovo Presidente dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Non solo la gestione dell'immenso patrimonio archivistico, ma un'attenta relazione con la prassi esecutiva e con le nuove esigenze di un mondo in cambiamento.*

di Pamela Panzica

**N**icola Sani compositore, sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna, direttore artistico dell'Accademia Chigiana di Siena, consigliere e consulente di numerose istituzioni in Italia e all'estero, è stato recentemente nominato Presidente dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma.

Nell'intervista con *Musica+* il Presiden-

te Sani si sofferma sul significato autentico di "conservazione e trasmissione culturale" nel terzo millennio, esponendo idee e progetti atti a potenziare l'attività dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani - fiore all'occhiello del nostro Paese - e a rilanciarlo sul piano internazionale.

Uno sguardo a tutto campo sull'Istituto parmense, ma anche sulla teatralità verdia-

na, sulla realtà culturale italiana e sulle Istituzioni, a volte assenti o troppo distanti...

*Maestro Sani, in quanto Presidente dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani (d'ora in avanti INSV), lei ha il compito di garantire la continuità scientifica e culturale di detta Fondazione (cfr. Statuti). Nella prospettiva di tutela, valorizzazione e diffusio-*

**ne dell'opera e della figura di Giuseppe Verdi, che significato assume il concetto di "continuità scientifica e culturale" nel XXI secolo?**

Quello di *continuità* scientifica e culturale è un concetto che nel nostro tempo assume un significato nuovo, in quanto oggi occorre difendere, mettere in luce, trasmettere e quindi dare continuità a valori che in passato venivano dati per acquisiti. Inoltre stiamo attraversando una fase molto complessa caratterizzata da una crisi economica con evidenti ripercussioni nel settore della cultura e della conservazione del patrimonio culturale; pertanto è indispensabile intraprendere azioni che portino all'identificazione di precise priorità per quanto riguarda gli interventi di tutela, valorizzazione e diffusione delle principali risorse culturali del nostro Paese. Tra queste senz'altro il complesso dell'opera di Giuseppe Verdi, che ha nell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani (INSV) l'Istituzione preposta a garantirne quella "continuità di diffusione" in ambito scientifico e culturale, nel senso che oggi occorre dare a questa espressione, legato in particolare al senso di *trasmissione* di eredità culturale alle generazioni future.

**In qualità di Presidente dell'INSV lei raccoglie un testimone importante... In quanto "compositore radicale di area sperimentale" in che modo intende divulgare e promuovere la genialità verdiana oggi? Crede siano necessarie nuove idee sperimentali e/o "intermediali" (per "rubare" una sua interessante espressione)?**

Tengo a separare in maniera molto netta il mio impegno come compositore da quello di operatore culturale. Si tratta di ambiti diversi che richiedono competenze molto specifiche e diversificate. Del resto non sono stato chiamato alla presidenza dell'INSV in quanto "compositore di area sperimentale", o per il fatto di avere studiato con Stockhausen. Certamente, lo guar-

do verso il rinnovamento e le metodologie innovative alimenta entrambe le funzioni, ma le "sinergie" si fermano qui. Per rispondere alla sua domanda, non intendo divulgare o promuovere la genialità verdiana; vorrei dare il mio contributo ideativo alla prosecuzione e al potenziamento delle attività dell'INSV, ampliandone il raggio di competenza e di intervento. In altre parole, penso che l'Istituto debba guardare ad altre esperienze di strutture attive in ambito internazionale, legate a grandi artisti del passato, che uniscono un'importante dotazione archivistica e documentaria ad un'altrettanto determinante relazione con la prassi esecutiva e interpretativa legata a quell'autore. Penso, ad esempio, all'Arnold Schoenberg Zentrum di Vienna, o, cambiando settore artistico, al Zentrum Paul Klee di Berna progettato da Renzo Piano. In questo senso una prospettiva "intermediale" mi sembra determinante. In particolare trovo particolarmente decisivo indirizzare l'INSV verso una prospettiva di questo genere, dato l'imminente trasferimento di sede dell'Istituto, che verrà collocato nel nuovo complesso universitario adiacente alla "Casa della Musica" e alla "Casa del Suono", rendendo possibili una serie di inedite sinergie che di fatto preludono alla nascita di un nuovo polo musicale a Parma nel segno di Giuseppe Verdi, di fatto un vero e proprio "Centro Giuseppe Verdi". Mi sembra questo un progetto a cui dedicare la massima attenzione.

**L'INSV è universalmente riconosciuto quale indubbio punto di riferimento per lo studio, la diffusione e la valorizzazione dell'opera verdiana. La Biblioteca, l'Archivio visivo, l'Archivio della corrispondenza verdiana, le pubblicazioni, i periodici, i convegni, i progetti ne fanno una "sede d'eccellenza" in Europa, come scriveva il Prof. Gilles de Van. Crede che l'Italia abbia preso piena e totale coscienza del valore e del**



Nicola Sani. Foto di Hugues Roussel

**proficuo lavoro di questo Istituto? Ritenevi sia il giusto appoggio economico, culturale e sociale da parte delle Istituzioni o pensa che esse potrebbero fare di più per sostenere adeguatamente l'INSV?**

Penso che l'Italia non abbia preso coscienza in generale dell'importanza e dello straordinario valore del proprio patrimonio in campo musicale. In questo contesto il lavoro fatto dal Prof. Pierluigi Petrobelli per rendere l'Istituto un punto di riferimento imprescindibile a livello mondiale per la musicologia verdiana e in generale per tutto il contesto culturale è stata un'impresa straordinaria...monumentale! Per questo oggi il nostro Paese e il contesto territoriale dove l'Istituto si trova ad operare (mi riferisco al Comune di Parma e alla Regione Emilia-Romagna) hanno il dovere di dare la massima attenzione alla valorizzazione dell'Istituto, garantendogli una prospettiva di potenziamento e consolidamento. Parliamo di Giuseppe Verdi, compositore che da solo riassume e simboleggia la storia e il destino del nostro Paese! Pensiamo a quello che Salisburgo e l'Austria hanno fatto per Mozart! E non occorre rivolgersi necessariamente a figure del passato, basti pensare a ciò che la Francia ha fatto per garantirsi la presenza a Parigi di Pierre Boulez..! Occorre che le Istituzioni del nostro Paese preposte alla tutela e allo sviluppo del nostro patrimonio culturale prendano coscienza dell'importanza determinante dell'INSV e gli garantiscano maggiori apporti sul piano economico e finanziario, nel quadro di quella necessaria identificazione di priorità a cui mi riferivo in precedenza. Questo discorso non riguarda solo il settore pubblico; anche dal contesto privato e dal settore imprenditoriale devono arrivare scelte ed interventi responsabili e coerenti in grado finalmente di intercettare le necessità primarie di crescita culturale del Paese. È assurdo che a Parma esista un centro del livello dell'INSV e che passi sostanzialmente inosservato dalle realtà produttive. Questo non deve più accadere. Penso che oggi ci siano finalmente le premesse per una netta inversione di tendenza, che tuttavia passa anche da un diverso





atteggiamento da parte dell'Istituto, che deve saper intercettare in maniera diversa e più dinamica le necessità del presente e le mutate caratteristiche dell'utenza.

***Gli Archivi sono certamente uno dei punti di forza dell'INSU. Dal suo punto di vista, quanto è importante la conservazione musicale nel XXI secolo, in un mondo proiettato nel futuro? Essa diventa pura testimonianza del passato o vive oggi come ieri, quasi sovrappesa in una dimensione senza tempo?***

In tutto il mondo digitalizzazione integrale e accessibilità a distanza sono parole chiave per gli archivi del futuro. In molti casi, in ambito internazionale, queste funzioni sono già state implementate e rese funzionanti. Ritengo che la documentazione archivistica sia una risorsa determinante per la nuova creatività contemporanea; in questo campo le tecnologie giocano un ruolo cruciale. Gli archivi non vivono in una dimensione senza tempo, ma ben radicati nel tempo presente e nelle prospettive di

sviluppo dei linguaggi artistici, che continueranno ad alimentare se orientati e gestiti nella giusta prospettiva. Oltre a giocare un ruolo fondamentale nella trasmissione della nostra eredità culturale alle generazioni future. Questa funzione di orientamento appartiene alla generazione attuale, che ha quindi una responsabilità grandissima. Dipende solo da noi oggi saper cogliere la straordinaria opportunità di rilanciare, valorizzare e potenziare una struttura di importanza determinante per tutta la comunità culturale internazionale come l'INSU.

***È molto interessante il suo interesse per il concetto di spazialità del suono e, soprattutto, la sua idea di "decostruire il suono nello spazio, cioè aprire letteralmente il suono [...] e dentro questo suono prelevare gli elementi e distribuirli nello spazio" (cfr. Intervista a GBOpera). Fino a che punto crede sia possibile una tale sperimentazione nei nostri Teatri, attraverso l'opera lirica verdiana e non solo?***

I nostri teatri sono in grave ritardo, salvo rare eccezioni, sul tema dell'innovazione sia per quanto riguarda il teatro musicale contemporaneo, sia per quanto riguarda le nuove forme di rappresentazione del grande repertorio lirico. Quello dello spazio timbrico del suono e della sua associazione con la drammaturgia musicale è uno dei temi più interessanti nella creazione di oggi. Penso alle opere di Nono, Berio, Lachenmann, Furrer, naturalmente affrontato da prospettive diverse. Il teatro di Verdi ha di fatto anticipato questa tematica, lavorando sullo spazio come parametro drammaturgico determinante già nella sua scrittura in partitura. Trovo questo uno dei concetti più innovativi della sua opera. Solo per fare un esempio, il concetto di *lontano* tanto caro a Nono e a Ligeti ha indubbiamente origine nella teatralità verdiana. Occorre quindi poter dare spazio all'intersezione della scrittura verdiana con le modalità di ricerca nel presente. Questo è anche uno dei compiti dell'INSU che dovrebbe operare in stretto collegamento con i teatri d'opera, a cominciare dal Teatro Regio di Parma, con il quale da quest'anno è finalmente cominciata una collaborazione organica e sinergica.

***Mi permetta di sfruttare in senso lato la sua idea di suono nello spazio per porle una domanda dai contorni "fantastici" e irreali, quantomeno sul piano della temporale spazialità umana: se potesse collaborare con Verdi in persona, cosa vorrebbe realizzare con lui? Gli proporrebbe un'opera "nuova" o la sperimentazione di una di successo in chiave contemporanea?***

Mi ha sempre colpito in Verdi la sua sensibilità verso i destini degli ultimi. Credo che il dramma dei "migranti" lo avrebbe coinvolto, anche in termini sonori. Verso quale esito non saprei dirlo, ma mi appassionerebbe molto lavorare con lui su questo tema.

## VERDI INTERATTIVO

Un grande portale con materiali documentali e audio-video per qualsiasi tipo di ricerca

Verdi on line, ovvero il portale ufficiale che nasce da un lavoro di coordinamento delle risorse degli enti statali e privati di conservazione e ricerca del materiale verdiano, messo in linea alla fine dell'anno celebrativo dalla Direzione degli Archivi del MIBAC (<http://www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/>) è uno dei lasciti più cospicui del bicentenario. Una realizzazione di notevoli dimensioni le cui finalità documentali, illustrate nel sottotitolo *"Un viaggio tra le fonti storiche di Verdi"*, ben oltre l'offerta di una mera documentazione statica, si giovano delle prerogative del mezzo interattivo con interessanti implicazioni. Articolato in sei sezioni (la vita, le opere, i luoghi, le immagini, il patrimonio epistolare, gli approfondimenti) il portale mette a disposizione materiali eterogenei (fonti storiche, oggetti digitali, testi redazionali) in un insieme organico che ben rispecchia l'odierno ampio concetto di fruizione. Per ogni opera, ad esempio, l'utente può accedere a immagini di libretti, partiture, spartiti, bozzetti, ma anche a filmati creati ad hoc, a sequenze di film di repertorio, a registrazioni storiche e a interviste. Una vera e propria simulazione dei percorsi online dei fruitori di sapere organizzata dalla Direzione degli Archivi in collaborazione con l'Archivio storico Ricordi, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, la Biblioteca Braidense e Rai Teche. Molte le istituzioni che hanno inviato materiali in formato digitale tra cui gli archivi storici di numerose Fondazioni lirico-sinfoniche, l'Accademia Nazionale dei Lincei, il Museo centrale del Risorgimento di Roma, la Biblioteca Nazionale di Napoli e molte altre ne sono previste in una prospettiva di arricchimento continuo che coinvolgerà anche il restauro e l'inserimento di documenti importanti al fine di scongiurare le conseguenze del deterioramento fisico del patrimonio.



# UN PATRIMONIO SOMMERSO



Conservatorio "Cherubini" di Firenze, Sala "Buonumore" (foto A. Uiscido)

*Non solo biblioteche. Strumenti musicali, dipinti, sculture, memorabilia, documentazione fotografica, documentazione archivistica, materiali multimediali. Nei Conservatori di Musica i patrimoni sono racchiusi spesso in sedi che sono esse stesse luoghi di prestigio architettonico e ambientale. Un Convegno organizzato dal Conservatorio "Cherubini" di Firenze nell'aprile scorso ha richiamato l'attenzione sul patrimonio dei beni musicali presente nelle nostre istituzioni.*

di Tiziana Grande\*

**S**i è svolto a Firenze, dal 17 al 19 aprile, il convegno nazionale 'Musica conservata'. Organizzato dal Conservatorio Cherubini, su incarico e in collaborazione con la Direzione Generale MIUR AFAM, promotrice dell'iniziativa, il convegno ha riunito per la prima volta circa 60 Conservatori di musica per fare il punto sulla situazione dell'enorme e poco noto patrimonio di beni musicali conservato da queste istituzioni. Oltre ai beni bibliografici, da sempre custoditi nelle biblioteche (nate contestualmente ai Conservatori per supportare l'attività didattica e per documentare la produzione musicale di ciascuno di essi), tutte le altre ricchezze, racchiuse in sedi che spesso sono esse stesse di prestigio architettonico e ambientale, rappresentano un patrimonio sommerso, quasi del tutto sconosciuto: strumenti musicali, dipinti, sculture, memorabilia, documentazione fotografica, documentazione archivistica, materiali multimediali.

Un patrimonio che nel suo complesso rappresenta il simbolo stesso dell'identità di ciascun'istituzione e la sua memoria storica; una ricchezza cresciuta negli anni grazie all'attività artistica svolta e grazie al ruolo unico che queste istituzioni hanno saputo guadagnarsi nei loro territori, divenendo spesso destinatarie privilegiate di donazioni di beni appartenuti a musicisti, dilettanti, collezionisti ed enti.

Un'enorme responsabilità per i Conservatori che oggi si ritrovano a svolgere, a fianco all'attività di formazione e produzione, anche quella di conservazione di beni culturali; al tempo stesso anche una grande opportunità perché, attraverso la tutela, gestione e valorizzazione dei propri beni, essi possono puntare a una didattica d'eccellenza tanto nei tradizionali ambiti della formazione musicale, quanto nei settori della musicologia, delle nuove tecnologie e delle nuove professioni musicali, ovvero nei nuovi percorsi formativi individuati dalla legge di riforma 508 del 1999, che ha collocato i Conservatori tra le istituzioni di alta cultura per la formazione superiore degli studi musicali.

Queste considerazioni hanno portato l'autorevole Comitato scientifico del Convegno, composto da Marco Di Pasquale, Dinko Fabris, Renato Meucci e Francesco Passadore, a individuare le tematiche di una lunga serie di interessanti interventi che, da un lato, hanno mirato a far emergere esperienze già attuate autonomamente da alcuni Conservatori (Firenze, Napoli, Parma, Pesaro, Palermo, Pavia, Venezia, Torino), dall'altro hanno presentato i più importanti progetti svolti in Italia nell'ambito della valorizzazione dei beni artistico-musicali (quello della Biblioteca Digitale Italiana promosso dall'ICCU e quello della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia), e infine hanno presentato punti di vi-

sta 'esterni' quali quelli del musicologo Francesco Izzo, dell'organologo Giovanni Paolo Di Stefano, dell'esperto di patrimoni culturali Michele Rak, con l'obiettivo di verificare le possibilità di un rapporto costruttivo e interattivo tra studiosi ed enti diversi.

Il panorama emerso è apparso variegato e le esperienze presentate dai Conservatori hanno evidenziato situazioni diverse per storia, ricchezza di beni custoditi, risorse umane e finanziarie messe in campo, mostrando anche differenti livelli di consapevolezza degli Istituti verso i propri patrimoni. Non a caso, sebbene quasi tutti i Conservatori abbiano inserito nei loro statuti d'autonomia la tutela, l'incremento e la valorizzazione dei beni di proprietà, pochissimi hanno fatto riferimento, in sede di statuti o di regolamenti interni, all'esistenza di normative per la schedatura dei materiali, alla possibilità di partecipazione a reti culturali o alla collaborazione con gli enti territoriali preposti alla tutela e salvaguardia dei beni librari, archivistici, artistici e architettonici.

Impegnati tradizionalmente nella formazione e produzione musicale, i Conservatori sembrano ora chiamati a fare i conti con responsabilità nuove, che i percorsi d'autonomia intrapresi non



La Biblioteca del Conservatorio "Verdi" di Torino

consentono di demandare ad altri, e che solo sviluppando consapevolezza e competenze nuove, oltre a una rete qualificata di relazioni con istituzioni e professionalità specifiche, potranno fornire anche un valore aggiunto alla loro offerta formativa complessiva.

Di certo le premesse non sono tutte uguali, ed esperienze come quelle messe in atto in alcuni grandi Conservatori non sono immaginabili in realtà diverse, incomparabili per storia, tradizione e dimensione. Ciò nonostante il MIUR ha voluto indicare a tutti la strada per approfondire tematiche d'interesse comune (descrizione secondo standard, digitalizzazione, accessibilità anche online, valorizzazione) e per imparare a 'fare sistema', lasciando alle spalle la lunga tradizione di individualismo e isolazionismo che da sempre contraddistingue la storia delle nostre istituzioni.

Solo così, l'esperienza di Napoli e lo straordinario lavoro fatto da quel Conservatorio negli ultimi 15 anni per la tutela e valorizzazione di diverse tipologie di materiali (biblioteca, archivio storico, beni artistici, beni organologici), potrà rappresentare una 'buona pratica' a cui tutti potranno ispirarsi per capacità progettuale, rispetto delle normative, partecipazione a reti di istituzioni culturali; solo così, l'esperienza del Conservatorio di Firenze e la felice convenzione da questo stipulata con la Galleria dell'Accademia per la gestione del suo prezioso patrimonio di strumenti musicali antichi, potrà rappresentare un'esperienza virtuosa di cooperazione tra un Conservatorio e un museo pubblico da prendere ad esempio; solo così, sempre il Conservatorio di Firenze e il suo MartLab (Laboratorio di recupero, conservazione e restauro di documenti sonori) potrà sollecitare, anche negli istituti di più recente istituzione, nuove idee e nuovi progetti nell'ambito delle tecnologie musicali e delle nuove professionalità in ambito musicale.

L'auspicio perché ciò possa accadere, è che, sotto l'egida del MIUR-AFAM, possa aprirsi un tavolo tecnico permanente costituito da direttori e rappresentanti dei Conservatori per monitorare le attività dei diversi istituti, approfondire problematiche comuni, elaborare progetti mirati e condivisi, anche per accedere a



Strumenti della collezione del Conservatorio "Cherubini" di Firenze (foto A. Uiscido)

finanziamenti nazionali ed europei.

Il primo passo in questa direzione è già stato fatto con l'organizzazione di questo Convegno.

Il prossimo è già stato individuato dal Comitato scientifico in collaborazione con il Conservatorio di Firenze, nella persona del suo direttore Flora Gagliardi, infaticabile organizzatrice e convinta sostenitrice di questa iniziativa: la creazione di un database on-line per il censimento del patrimonio dei Conservatori, che potrà diventare il punto di partenza per future iniziative di collaborazione.

L'ultimo passo, il più delicato, dovrà necessariamente riguardare la formazione e la qualificazione del personale preposto alla gestione e alla salvaguardia di questi beni che, come già accade in diverse realtà presentate in sede di convegno (Napoli, Firenze, Palermo, Parma), deve essere affidata a personale specializzato. La scelta di alcuni di questi Conservatori di affidare a questi esper-



ti anche alcuni insegnamenti riguardanti la storia, la gestione e la conservazione dei beni musicali va ulteriormente nella giusta direzione, perché divulgare una maggiore coscienza verso questi patrimoni rappresenta il migliore presupposto per assicurare il loro futuro, e perché le competenze specialistiche necessarie per il loro trattamento possono essere fornite principalmente dagli istituti di alta formazione musicale. Non a caso la figura del bibliotecario-docente, presente fin dall'Ottocento nei Conservatori, ha la sua ragion d'essere proprio nelle competenze specialistiche in ambito musicale che sono richieste al curatore delle raccolte librerie di questi istituti, oltre che nella stretta connessione tra i beni stessi e la loro funzione didattica.

Non è possibile che i Conservatori, attivi oggi non più solo nel campo della formazione strumentale, ma anche nel campo della ricerca musicale e musicologica, demandino ad altri enti la formazione delle figure professionali cui affidare i propri patrimoni. Il MIUR potrà concorrere ad assicurare un futuro migliore ai beni culturali presenti nelle istituzioni AFAM anche autorizzando percorsi di studio destinati alla qualificazione dei curatori di questi tesori. I singoli Conservatori, dal canto loro, in piena autonomia organizzativa, potranno rimodulare gli organici del personale di cui necessitano, adeguandolo anche alle esigenze del patrimonio che posseggono, nell'ottica di migliorare l'offerta formativa complessiva e il loro ruolo di centri di difesa e promozione della cultura musicale.



Napoli  
Conservatorio San  
Pietro a Majella  
sala catalogo

# EDGARD VARÈSE

## La composizione come sintesi del molteplice

*Estraneo alle principali scuole e correnti musicali novecentesche, ma immerso nella più viva realtà musicale e culturale del suo tempo. A cinquant'anni dalla scomparsa, un'ampio ventaglio di immagini e suoni legati alla sua vicenda biografica, affollata di grandi protagonisti, ci restituisce lo spaccato di un'epoca, la prima parte del Novecento, affollata dei suoi protagonisti più importanti, da Debussy e Busoni a Picasso ed Artaud, dai miti amerindi alla musica concreta ed elettronica, fino al jazz americano e alle origini della computer music.*

di Agostino Di Scipio

**E**dgard Varèse muore il 6 novembre 1965, a New York, dove risiedeva più o meno stabilmente dal 1940. Era nato a Parigi 82 anni prima, ed a partire dal Dicembre 1915 aveva fatto degli Stati Uniti la sua seconda patria. Nei cinquant'anni trascorsi dalla sua morte ad oggi, la sua musica non è stata certo dimenticata. Non che sia molto frequentata (specie dalle nostre parti, dopo la monografia dedicata-gli ormai nel 1994 dal festival



Milano Musica), ma è comunque riconosciuta come una delle più caratteristiche espressioni di quella modernità musicale che nel corso del novecento ha raggiunto il suo apice storico. Come possiamo celebrare Varèse, oggi, senza farne monumento ad un passato recente? La risposta in fondo è ovvia: interpretando, eseguendo e facendo meglio conoscerne l'opera, che forse è meno conosciuta del loro stesso autore pur riflettendo la sua grande visionarietà, la sua profonda carica umana e musicale (e anche la fragilità temperamentale, meno evidente ma mai del tutto assente). Da canto nostro, ci limiteremo qui a considerare la biografia artistica di Varèse in un modo che possa essere fecondo e utile per l'ascolto odierno della sua musica.

Critici e storiografi hanno giustamente segnalato l'estraneità di Varèse alle principali scuole e correnti musicali novecentesche. Nella sua opera, non troviamo manifeste continuità né con l'impressionismo francese, né col post-espressionismo tedesco, né tantomeno tracce del neoclassicismo prevalente durante la prima metà del novecento. Essa inoltre appare piuttosto estranea anche agli sviluppi più rigorosi della dodecafonia e della serialità. Certo, Varèse imparò molto da specifici compositori coi quali sentiva delle affinità, ma imparò presto a non fidarsi degli "ismi", degli indirizzi di scuola, dei programmi stilistici. Per esempio, nel 1917 prese nettamente le distanze dal futurismo musicale italiano (lui che poi fu fin troppo facilmente definito "futurista"). Indipendentemente da etichette e categorie consolidate, Varèse imparò a pensare la musica come *intelligenza consolidata nel suono* - per usare una sua celebre espressione.

Tuttavia, nell'esiguo corpus compositivo (una quindicina di brani in tutto) e nei vari progetti rimasti incompiuti, c'è molto di

più di questa "non appartenenza" alle scuole e correnti del tempo. Possiamo dire che, da una parte, c'è infatti l'eco della molteplicità, della complessità dell'esperienza musicale storica e contemporanea; dall'altra, c'è una capacità di *ascoltare il futuro* che fu senza pari tra i musicisti della sua generazione. Per quanto forte sia la coerenza stilistica di brani composti in diverse fasi della sua parabola - come *Amériques* (per grande orchestra, 1918-1921), *Ionisation* (per ensemble di percussioni, 1929-1931), o *Déserts* (1950-1954), dove fiati e percussioni si alternano a sonorità stridenti di impianti industriali, riprodotte da nastro magnetico) - tutte le composizioni varesiane aprono orizzonti in cui la pluralità dell'esperienza musicale diventa materia della prassi compositiva: materia brulicante di vita che il compositore ha per compito di ricondurre ad unità. Varèse parlò della sua musica come di *suono organizzato*, prefigurando e materializzando a suo modo un mutamento di paradigma caratteristico del novecento avanzato, cioè il passaggio "dalla musica al suono" - per riprendere il titolo di un volume recente<sup>1</sup>.

Per dare ascolto alla molteplicità di risonanze culturali e processi storici che sottendono all'opera di Varèse, può essere utile richiamare immagini e suoni legati alla sua vicenda biografica. Proviamo dunque a figurarci un Edgard adolescente, accompagnato dal caro nonno materno all'Expo di Parigi del 1900, dove resta affascinato da musiche extraeuropee e dal suono degli strumenti dell'Estremo Oriente. Proviamo a figurarci un Edgard ancora fanciullo, in Borgogna (si sentì sempre borgognone, più che parigino), fermarsi sulle rive della Saona (affluente del Rodano) ad ascoltare il contrappunto delle sirene di segnalazione dei battelli caratteristici della regione. Immaginemoci questo ragazzino, al suo primo concerto, restare impressionato dal *Prélude à l'après-midi d'une faune* di Claude Debussy.

Oppure, pensiamo ad un giovanotto venticinquenne, che da Berlino (dove si era trasferito nel 1908 per legarsi a Ferruccio Busoni) rientra a Parigi e porta di persona a Debussy la partitura dei *Cinque pezzi per orchestra* op.16 di Arnold Schönberg (uno dei cinque pezzi è quel *Farben* le cui trasparenze sonore sono un primo grande esempio di "melodia di timbri", *Klangfarbenmelodie*). In quello stesso soggiorno parigino, il giovane Varèse conosce Picasso, Klee, Mirò, Modigliani. E segue una prima esecuzione privata di *Gaspard de la nuit* di Maurice Ravel. In questi anni, egli legge con partecipazione le teorie acustiche di Hermann von Helmholtz. Proviamo a figurarcelo di nuovo a Berlino, discutere con Busoni del *Saggio di una nuova estetica musicale* che questi aveva appena pubblicato, e anche del dynamophone (poi noto come Telharmonium), primo strumento a generazione elettrica inventato da Thaddeus Cahill, una quindicina di anni prima. Proviamo a figurarlo, nel 1910, sempre a Berlino, seguire la prima esecuzione pubblica di una propria composizione: il poema sinfonico *Bourgogne* (partitura ch'egli distrusse molti anni più tardi, in un momento di profonda auto-commiserazione<sup>2</sup>). L'esecuzione avviene per interessamento di Richard Strauss, che poi mette il giovane francese in contatto con Hugo von Hoffmannsthal, per il libretto di un'opera, *Œdipus und die Sphinx*, che però non vedrà mai la luce. Proviamo a figurarci Varèse seguire nel 1912, un'anteprima privata del *Pierrot Lunaire* di Schönberg. Forse proprio in occasione di uno dei concerti privati di Schönberg, egli conosce Igor Stravinsky (la cui impronta *fauve* sarà poi presente in *Amériques*). L'anno successivo, Varèse è al Théâtre des Champs-Élysées, a Parigi, ad assistere alla celebre e scandalosa prima del *Sacre du printemps* (nello stesso teatro, quarantuno anni dopo, avrebbe avuto luogo la prima di *Déserts*, con scandalo anche maggiore).

Ora, questo giovane compositore - apprezzato da Debussy, Strauss e Busoni, impegnato negli anni della Grande Guerra a dirigere musica sinfonica e corale nel cuore dell'Europa, amante della polifonia vocale antica, amico di Picabia, Picasso, Cocteau, Apolli-



Igor Stravinsky e Edgard Varèse (ca. 1950)



Edgar Varèse dirige il Requiem di Berlioz (New York, 1917)

naire - è anche una persona spesso insoddisfatta di sé e di un'ambiente musicale, quello dell'Europa del tempo, che nonostante tutto gli sembrava asfittico. Pensiamolo intento a decidersi, nel dicembre 1915, per uno strappo profondo, e imbarcarsi allora da Bordeaux verso gli Stati Uniti, con una netta cesura temporale ed esistenziale tra passato e futuro. Certo, i contatti col vecchio continente non furono mai recisi, e anzi negli anni sarebbero diventati sempre più significativi. Ma intanto, ecco un trentaduenne Varèse sbarcare a New York, respirare l'aria del nuovo mondo, nutrire una grande curiosità per le conoscenze scientifiche (ma anche per quelle alchemiche) e sviluppare un'idea di musica come connubio di arte e scienza. Ecco nel 1916 sperimentare con dischi e grammofoni, alterandone la velocità, invertendone il senso

di rotazione per ascoltare il suono "al contrario" (esperienza che ritorna in certi tratti della sua scrittura orchestrale, in particolare nell'utilizzo degli ottoni e delle percussioni). Ecco nel 1917 raccogliere intorno a sé le risorse necessarie per dirigere l'esecuzione del *Requiem* di Berlioz (300 coristi e 150 orchestrali). Ecco nel 1921 fondare, insieme al compositore e arpista messicano Carlos Salzedo, l'International Composer Guild, organizzazione che farà conoscere negli Stati Uniti la nuova musica europea del tempo (Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky, Hindemith, Honegger, e altri). Ecco consolidare amicizie e collaborazioni importanti, come quella coi direttori Leopold Stokowski e Nicolas Slonimsky. Qualche anno dopo, conclusa chiusa l'International Composer Guild, Varèse si unisce ai compositori Henri Cowell e Carlos Chavez per fondare la Pan American Association of Composers, spesso intesendo rapporti professionali e amicali con colleghi centro- e sud-americani. In questi anni studia mitologia e tradizioni musicali e letterarie amerinde. Compone quello che considererà il suo opus iniziale: *Amériques*, in omaggio alle terre nuove da cui resta affascinato<sup>3</sup>. In quel lavoro si avverte l'influsso stravinskiano quale unica traccia di legame storico in tutta la sua produzione, ma emergono anche esigenze nuove e particolari destinate a diventare centrali in lavori successivi, come per esempio una forte centralità delle percussioni e il suono, alquanto inusuale al tempo, delle sirene. Ma è nei brani successivi - i cameristici *Octandre*, *Offrandes*, *Integrales*, *Hyperprism*, e il sinfonico *Arcana* - che si forma la voce unica e inconfondibile del Varèse maturo: agglomerati di suoni si alternano e si intrecciano con brevi incisi melodici ripetuti come idee fisse miranti ad una percezione più spaziale che temporale; il fragore delle percussioni si alterna a pulsazioni regolari o sghembe, sempre incalzanti; masse sonore si aggregano e si sfaldano nello spazio (in particolare a partire da *Integrales*, per strumenti a fiato e percussioni, 1924). L'attenzione sembra tutta rivolta ai valori timbrici ed espressivi della materia sonora, ma ciò non prevarica un certo controllo compositivo: per la prima volta nella storia, la forma musicale è qualcosa che emerge da un processo che accade alla materia, nella materia<sup>4</sup>. Un brano del 1936, *Density 21.5* per flauto solo (ovviamente non privo di rimandi a *Syrinx* di Debussy), presenta una struttura di campi melodico-armonici di costruzione millimetrica (come venne evidenziato da Jean-Jacques Nattiez molti decenni dopo, in un'importante saggio di analisi<sup>5</sup>). La scrittura strumentale di *Déserts* non è priva di una intelaiatura di tipo dodecafonico molto rigorosa<sup>6</sup>, pur non concepita come fine in sé.

Proviamo a figurarci questo emigrato francese (naturalizzato statunitense nel 1927) collezionare strumenti di tradizione centro-americana, immergersi nei miti dei Maya-Quiché del Guatemala, studiare (e mettere in musica) la poesia del cilenone Vicente Huidobro e del messicano José Juan Tablada. Immaginiamolo nella scelta meticolosa delle percussioni nel percorso che, tra il 1929 ed il 1931, conduce alla composizione di *Ionisation*. Nella partitura di quel brano, l'orchestra di percussioni (scrupolosamente descritte in legenda) viene affiancata da due sirene e, nel finale, da campane e clusters di pianoforte, disvelando la possibilità di una musica di soli suoni ad altezza indeterminata, di una musica di densità variabili, di moduli ritmici sovrapposti e sfalsati, di prolungate fasce sonore. Immaginiamoci Varèse alle prese con la sirena, strumento meccanico semplice e misterioso che aveva visto descritto negli scritti di Helmholtz<sup>7</sup>, ma il cui suono certo riecheggia per Varèse da una parte quello dei battelli lungo il fiume della sua Borgogna, dall'altra quello della caotica e febbrile metropoli americana in cui era sbarcato anni prima. Immaginiamoci Varèse che, nel 1934, per una registrazione di *Ionisation*, esegue egli stesso la parte delle sirene usando (a causa della mancata collaborazione dei costruttori di sirene che aveva contattato) due sirene prese in prestito dai pompieri di New York!

*Ionisation* è una tappa fondamentale nell'emancipazione della

to Nicolas Slonimsky  
**IONISATION**  
(for Percussion Ensemble of 13 Players) Edgard Varèse

8  
COL. 8

© Copyright 1934 by Edgard Varèse  
© Copyright assigned 1966 to Gollux Music Publishing Corporation, New York  
© Copyright 1967 by Gollux Music Publishing Corporation, New York

percussione e del rumore. Nel 1934 Cowell scriverà un lavoro analogo, *Ostinato pianissimo* (che fu visto poi come un precedente importante di certo minimalismo americano degli anni Sessanta). A partire dalla fine degli anni Trenta, il giovane John Cage (che aveva ascoltato un'esecuzione di *Ionisation* a San Francisco) si dedicherà per qualche tempo in modo praticamente esclusivo a lavori per ensemble di percussioni, arrivando poi ad escogitare il "pianoforte preparato" come fosse un'orchestra di percussioni flessibile e sempre rinnovabile.

La centralità degli strumenti a percussione risponde certo ad un'esigenza di materiali di maggiore fisicità, svincolati dalla logica costruttiva delle altezze musicali. Ma per Varèse, la questione è più ampia: egli parlerà di "liberazione del suono" e di una generale necessità di nuovi mezzi di produzione del suono. Proviamo allora ad immaginarci Varèse stabilire contatti con l'ingegnere russo Léon Termen, che nel 1919 aveva inventato il Theremin, chiedendogli di costruire due Theremin a tastiera da utilizzarsi in *Ecuatorial* (un lavoro del 1932 con una voce di basso - o anche coro maschile all'unisono - e varie risorse strumentali: ottoni, organo, pianoforte, percussioni). È probabile che Varèse concepisse questi strumenti come sirene di maggiori e più flessibili possibilità musicali (in anni successivi, egli sostituì i Theremin con le Ondes Martenot, più affidabili e più facilmente reperibili in occasione delle esecuzioni europee di *Ecuatorial*). Immaginiamoci Varèse prendere contatti con René Bertrand (inventore di uno strumento musicale elettronico chiamato Dynaphone). E scrivere ad Harvey Fletcher, direttore dei laboratori scientifici Bell Telephone, per sottoporgli l'idea di un laboratorio musicale elettronico (siamo ancora nel 1932). Proviamo a figurarcelo stabilirsi per qualche tempo in California (1937-1938), e in particolare a Los Angeles, dove cerca di convincere Walt Disney e altri nomi illustri dell'industria cinematografica a fondare un laboratorio in cui praticare, con fondi e tecnologie adeguate, quel suono organizzato che considera strettamente connesso alle tecniche del cinema (che era divenuto sonoro solo meno di dieci anni prima).

Certo, dobbiamo anche figurarci Varèse deluso e frustrato, nel dover prendere atto dello scarso o nullo interesse degli interlocutori ai quali aveva presentato le sue avveniristiche proposte. Egli però conosceva di persona Hans Richter e il suo "cinema astratto"; sapeva degli esperimenti condotti dal belga Arthur Hoérée nella registrazione e manipolazione di suoni strumentali (per la colonna sonora del film *Rapt*, 1933). Più in generale, doveva provare un non trascurabile fascino per il rapporto tra suono e immagine, se pensiamo che l'idea originaria di *Déserts* era quella

Edgard Varèse e Henri Cowell (ca 1950)



Edgard Varèse e Antonin Artaud (circa 1933). Fotografia di Rogi André

di un'opera di musica e cinema (basata sui paesaggi dei territori delle popolazioni Navajo e Zuni, in Utah, Arizona e New Mexico). Ancora nel 1955, il compositore confessava ad un amico di non aver smesso di sperare nella realizzazione di un film su *Déserts*. Ciò non era destinato a realizzarsi.

La vita americana di Varèse non fu senza parentesi europee e lunghi soggiorni in Francia. Tra il 1927 e il 1932 egli visse a lungo a Parigi. Dobbiamo figurarci un Varèse maturo, farsi mentore di più giovani colleghi (come André Jolivet, uno dei più validi e strutturalisti post-impressionisti francesi), divenire sodale di artisti e intellettuali, tra cui Antonin Artaud, una delle figure più visionarie e fertili della cultura del tempo (ancorchè destinato ad una marginalità che lo condurrà all'isolamento e ad una morte precoce). Con l'inventore del "teatro della crudeltà", Varèse lavorò a più riprese su un progetto teatrale intitolato *L'Astronome*, pur senza esiti concreti. Artaud gli dedicò uno dei suoi testi più importanti, *Eliogabalo o l'anarchico coronato* (1934), e più tardi, per la messa in scena di un proprio testo teatrale, riprese alcune delle idee discusse con Varèse, ponendo gli spettatori al centro di "una rete di volumi sonori in vibrazione", con l'uso accorto di molteplici altoparlanti.

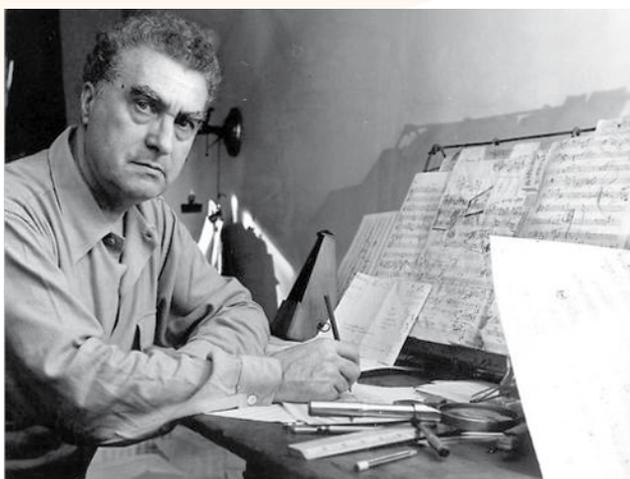
Ma torniamo in America. Immaginiamoci Varèse intento non solo all'organizzazione e divulgazione di nuova musica, ma anche alla guida di compagini corali per la diffusione di musica vocale polifonica (da Machaut a Monteverdi). Proviamo ad immaginarcelo trasferirsi a Santa Fé, in Messico, nel 1937, per un soggiorno durante il quale tra l'altro fonda una Schola Cantorum. Nel 1940 egli si stabilisce a New York. Negli anni, il suo appartamento nel Greenwich Village si riempie di disegni e quadri di amici quali Hans Hartung e Marcel Duchamp, di alcuni *mobiles* di Alexander Calder, e di dipinti realizzati di proprio pugno (genericamente astratti, ma non privi di venature simboliste). Varèse realizza la musica di film e documentari dedicati ad artisti che conosce e frequenta, tra cui Fernand Léger e Mirò. Nel 1948 viene invitato alla Columbia University per conferenze e corsi di composizione. In questo periodo riprende ad alimentare il sogno di un laboratorio elettronico, e lavora inoltre ad *Espace*, un grande lavoro forse pensato come summa e testimonianza morale, del quale però non viene a capo: l'esito parziale, *Étude pour Espace* (per coro, due pianoforti e percussioni) viene eseguito (1947) ma non viene pubblicato. Il progetto era destinato ad arenarsi, ma sembra che abbia fornito al compositore del materiale confluito dieci anni dopo nella registrazione del *Poème Électronique*<sup>8</sup>.

Nel 1950, un Varèse ormai nel pieno della maturità torna per l'ennesima volta in Europa. La destinazione stavolta non è la Francia, ma la cittadina tedesca di Darmstadt, dove è ospite e docente presso i famosi Ferienkurse, l'appuntamento annuale che, nel cuore della Germania post-bellica, avrebbe segnato un passaggio importante dalla prima alla seconda metà del novecento musicale, prima all'insegna di tecniche dodecafoniche e seriali, poi all'inse-



Ritratto di Varèse  
scultura in fili di ferro  
di Alexander Calder (1930)

gna di prassi aleatorie, della nascente musica elettronica, e altro ancora. A Darmstadt, viene data la prima esecuzione europea di *Ionisation*, con la direzione di Hermann Scherchen (l'esecuzione viene acclamata e bissata, pur lasciando la critica in maggior parte scettica). Nell'occasione, Varèse incontra non solo Theodor Adorno, l'illustre autore della *Filosofia della nuova musica*, ma anche Robert Beyer e Werner Meyer-Eppler, sconosciuti operatori che, pochi anni dopo, fondarono lo Studio di Musica Elettronica della WDR di Colonia. Conosce poi giovani compositori come Lu-



Varèse e i manoscritti di *Déserts* (1954)

igi Nono, Dieter Schnebel, e Bruno Maderna, che seguono il suo seminario e ne scoprono il magistero compositivo. Non a caso, un'altro grande della musica del novecento, Olivier Messiaen, a partire dal 1953 prese regolarmente ad analizzare *Ionisation* e altre pagine varesiane per i suoi studenti di Parigi - tra cui Boulez, Stockhausen, Xenakis e molti altri. Dobbiamo figurarci un Varèse commosso per l'entusiasmo con cui è accolto a Darmstadt - un'iniezione di fiducia certamente importante per portare avanti progetti come *Déserts* e *Poème Électronique*, negli ultimi anni di vita, a coronamento di una lunga e ricca parabola artistica (con buona pace dei critici che, come Massimo Mila, reputarono invece gli ultimi lavori varèsiani non all'altezza delle opere precedenti).

Nei primi anni cinquanta, Varèse riceve nel suo appartamento di New York mote visite. Tra le quali quella di Luigi Dallapiccola, di Olivier Messiaen, e del giovane Pierre Boulez (come direttore d'orchestra Boulez diverrà un fine interprete di Varèse, e fu forse il solo a considerare rilevante il rapporto con Artaud, autore che egli cita più volte nei suoi scritti giovanili). Un giorno del 1953, Varèse riceve un dono inatteso da un benefattore anonimo: un magnetofono Ampex<sup>9</sup>. In un'unica circostanza aveva visto un magnetofono - a Darmstadt tre anni prima - eppure egli entra subito in azione per preparare alcune "interpolazioni sonore" su nastro magnetico per la composizione alla quale sta lavorando in quel momento, *Déserts*. Dobbiamo allora a figurarci l'ormai anziano Varèse mettersi *on the road* lungo la costa orientale statunitense,

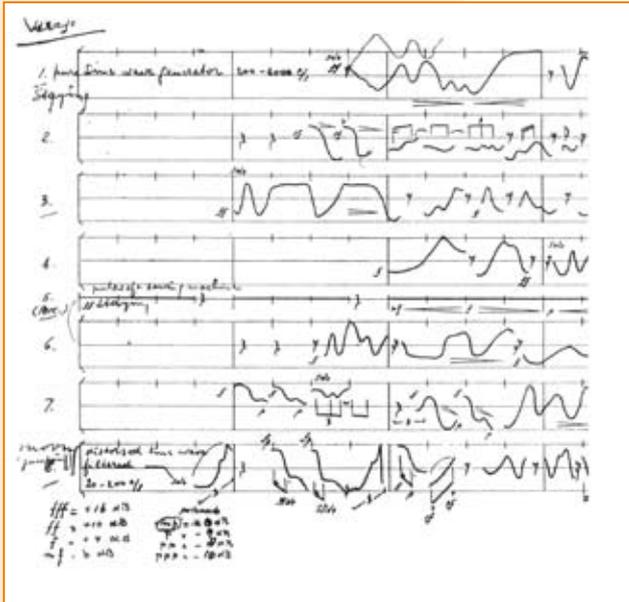
e fermarsi presso fabbriche e impianti industriali per registrare le sonorità spesso assordanti delle catene di produzione. Proviamo a figurarcelo poi ritornare a Parigi, nell'ottobre del 1954, portando con sé quelle registrazioni e facendone un primo montaggio, presso il GRM fondato sei anni prima dal padre della musica concreta, Pierre Schaeffer (nell'occasione, a Varèse viene affiancato quale assistente tecnico il compositore Pierre Henri, perché il più metodico e puritano Schaeffer non gradisce il fragore delle fucine industriali ed il furore delle percussioni dell'ospite "americano").

Immaginiamoci ora Varèse che finalmente può assistere all'esecuzione di *Déserts*, il 5 dicembre 1954, con Scherchen alla guida dell'Orchestra della Radiotelevisione Francese, nello stesso teatro dove aveva ascoltato, molti anni prima, il *Sacre du printemps*. Ma immaginiamoci anche il disastro: una grande parte del pubblico, inferocita, giunge ad interrompere l'esecuzione (che poi Scherchen con pazienza porta a termine, ma in una situazione ormai compromessa). Ai fischi e agli impropri del pubblico, si aggiungono gli apprezzamenti di una critica assai poco benevola. Alcuni fra gli ascoltatori hanno però ben altra attenzione. Probabilmente già il giorno successivo al concerto, Varèse fa visita ad un giovane ingegnere e compositore greco, Iannis Xenakis, che si offre di fargli ascoltare la registrazione dell'esecuzione di *Déserts* (Xenakis era rimasto in casa per registrare il concerto mandato in onda dalla radio; si era trattato peraltro della prima trasmissione stereofonica dell'emittente di stato francese). A riascoltare le reazioni del pubblico, Varèse scoppia in lacrime. Xenakis lo consola, ma in verità egli è estasiato dall'ascolto: al suo orecchio, il brusio e il vociare del pubblico costituiscono un'esplosione di suono di intrinseco interesse musicale e va ad aggiungersi al "suono organizzato" di Varèse senza scalfirne il valore<sup>10</sup>.

Altre e più fortunate esecuzioni di *Déserts* fanno presto seguirlo alla prima parigina. Già la settimana dopo, un Varèse rinfancato ascolta le esecuzioni di Amburgo e di Stoccolma, lodando la direzione di Bruno Maderna (che preferisce a quella di Scherchen) e la regia del suono del giovane Karlheinz Stockhausen. Qualche mese dopo, Varèse riceve a New York un'altra visita, quella di uno dei più entusiasti ascoltatori della prima di *Déserts*, un giovanissimo Luc Ferrari, poi divenuto compositore e cineasta (nel 1965 girerà un documentario su Varèse).

Manoscritto di Edgard Varèse (jazz)





Manoscritto di Edgar Varèse per *Poème Électronique* (1957-1958)

Negli anni seguenti, Varèse tornò più volte sulla partitura di *Déserts*, e soprattutto provò a rielaborare il materiale sonoro su nastro magnetico, in particolare nel 1961, presso il Columbia-Princeton Tape Music Center<sup>11</sup>. In questa occasione, gode dell'assistenza del compositore di origine turca Bulent Ariel, ma anche di due giovanissimi ricercatori statunitensi attivi presso il centro di ricerca Bell Telephone: Max Mathews e Newton Guttman.

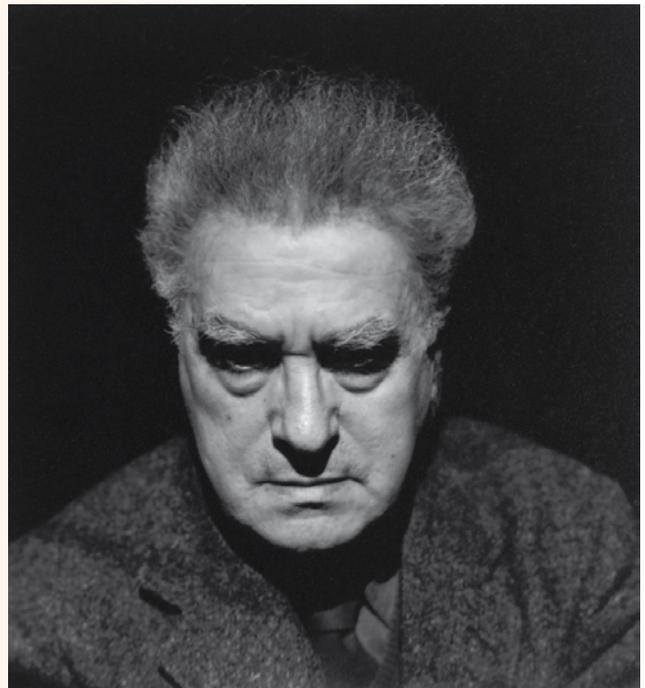
Torneremo presto su quest'ultima circostanza. Per il momento andiamo brevemente indietro nel tempo. Nel 1954, prima di partire per Parigi, Varèse riceve nel suo appartamento a New York un sassofonista di colore già noto nel mondo del jazz, Charlie Parker, il quale gli aveva chiesto lezioni di composizione. D'altra parte, anche se si tratta di due mondi molto lontani, Varèse aveva detto nel 1937 che "l'orchestra sinfonica è una combinazione di forze arbitraria, sbilanciata, inesatta e non scientifica. Molto più avanzata, sotto molti aspetti, è l'orchestra jazz". L'incontro con Parker non ebbe modo di svilupparsi: nel marzo 1955, qualche settimana dopo il rientro di Varèse, il sassofonista muore di overdose. Varèse d'altra parte è ormai trasversalmente noto negli ambienti musicali newyorkesi, anche tra musicisti jazz, anche tra i più giovani di essi (nel 1955, egli riceve la telefonata di un ammiratore quindicenne, di nome Frank Zappa). Dobbiamo allora provare a figurarci l'anziano compositore - colui che aveva conosciuto Stravinsky all'esecuzione del *Pierrot Lunaire* di Schönberg, che aveva fatto ululare le sirene a ridosso delle percussioni latinoamericane, e nella cui mente la polifonia antica europea si accostava al libro sacro del Popol Vuh dei Maya - essere coinvolto in alcune sessioni jazz, tra il marzo e l'agosto del 1957, al fianco di un certo numero di musicisti tra cui il trombettista Art Farmer e il sassofonista Teo Macero (artefice, in seguito, delle più importanti incisioni di jazz elettrico di Miles Davies). Secondo alcune fonti anche Charlie Mingus, contrabassist e compositore, fu parte dell'iniziativa. Gli incontri furono organizzati da Earle Brown, compositore e sodale di John Cage (sembra che lo stesso Cage sia stato presente almeno ad una delle sessioni). Vi sono due testimonianze concrete di questo sorprendente incontro tra Varèse e il jazz (entrambe custodite alla fondazione Paul Sacher, a Basilea): alcune registrazioni di fortuna, e alcune annotazioni manoscritte del compositore. In effetti, Varèse aveva fornito agli amici jazzisti alcune linee-guida come canovaccio per quelle che oggi chiameremmo delle "improvvisazioni guidate". La notazione usata da Varèse, nella circostanza, fu di tipo insolito, e

corrisponde probabilmente alla notazione "sismografica" che egli aveva immaginato decenni prima. Inoltre, vi sono strette analogie tra questi schizzi manoscritti ed i grafici che qualche mese dopo Varèse realizzò nella preparazione di *Poème Électronique*.<sup>12</sup>

Dopo l'incontro del 1954, Varèse stabilì col giovane Xenakis un legame di simpatia e reciproca stima. All'epoca, Xenakis aveva appena completato la sua prima importante composizione per orchestra, *Metastasis* (1953-1954)<sup>13</sup>, e si guadagnava da vivere lavorando come ingegnere presso lo studio dell'architetto Le Corbusier a Parigi. Nel 1957, l'architetto svizzero (vera archi-star del tempo, emblema del modernismo razionalista) viene contattato dall'azienda olandese Philips, ed invitato a progettare lo spazio espositivo occupato dalla Philips nel quadro dell'Expo di Bruxelles 1958. Le Corbusier risponde con qualcosa di più ambizioso di un normale progetto architettonico, e propone quel che oggi diremmo un'opera multimediale, con architettura, immagini, e musica elettronica coerentemente integrate e sincronizzate mediante i sistemi di controllo elettronici della Philips (a quel tempo, l'azienda era all'avanguardia in questo settore). Per il poema elettronico che aveva in mente, Le Corbusier impone alla Philips il nome di Edgar Varèse come autore della musica, e quello di Xenakis come progettista principale.

Ecco dunque un ultrasettantenne Varèse prendere posto, nel settembre del 1957, negli studi Philips situati in una cittadina olandese, Eindhoven, e portare con sé nastri precedentemente registrati, qualche piccolo strumento a percussione, e varie annotazioni grafiche (simili a quelle che aveva fornito agli amici jazzisti qualche mese prima). I tecnici olandesi in realtà rimangono fino alla fine assai scettici a proposito delle sue intenzioni, ma nonostante le difficoltà Varèse porta a termine il suo primo e unico lavoro interamente elettronico, che resterà intitolato appunto *Poème Électronique* - un montaggio piuttosto variegato e rapsodico di suoni concreti, strumentali, vocali e sintetici, dove peraltro ritornano alcuni degli elementi più caratteristici del mondo espressivo varesiano, fin lì utilizzati solo come dispositivi di scrittura orchestrale. Proviamo a figurarci allora l'anziano Varèse che vede materializzarsi il sogno di una vita, e che ascolta

Edgard Varèse (ca. 1960). Fotografia di Dorothy Norman





Varèse allo studio Philips di Eindhoven (1957)

finalmente la sua musica modulata su vari piani e volumi spaziali, grazie ai molti amplificatori e alle centinaia di altoparlanti installati dentro la struttura di curve iperboliche progettata da Xenakis per il padiglione Philips. Proviamo a figurarcelo, dopo Bruxelles, fare tappa nel luglio 1958 a Parigi (per l'ultima volta nella sua vita) e presentare forse con malcelata soddisfazione una versione da concerto di *Poème Électronique* al GRM di Schaeffer, prima di tornare a New York.

Nel 1964 (pochi mesi prima della sua morte) Varèse incontra il giovane compositore e fisico francese Jean-Claude Risset (allievo di André Jolivet che, come s'è detto, era stato a sua volta allievo di Varèse). L'occasione era quella di un concerto che il compositore canadese James Tenney aveva organizzato a New York proprio in onore di Varèse. In quei mesi, Risset e Tenney sono entrambi attivi presso i laboratori della Bell Telephone, ospiti di un gruppo di giovani ricercatori che sta praticamente ponendo le basi per lo sviluppo tecnologico e creativo della computer music. In realtà, Varèse già dal 1957 è al corrente di queste ricerche, ed ha già incontrato Max Mathews, John Pierce e Newton Guttmann ai laboratori Bell. È per iniziativa di Varèse che, in un concerto del 1959, viene ascoltato in pubblico il primo (e primitivo) brano musicale sintetizzato al computer, le *Pitch Variations* di Guttmann.

Proviamo allora a figurarci questo anziano musicista - colui che aveva fatto conoscere l'atonalità di Schönberg a Debussy, che aveva preferito Busoni all'accademismo parigino di Saint-Saens, che aveva seguito i riti Hopi del New Mexico e le sirene dei battelli lungo la Saona, in Borgogna - venire in contatto col mondo rarefatto della programmazione logica ed entusiasarsi all'idea di accedere a sistemi di calcolo per farne uso compositivo. Secondo la testimonianza di Risset, alcuni tentativi in tal senso furono effettivamente compiuti, senza però che l'ormai ottantenne Varèse potesse davvero farne qualcosa di concreto. Egli peraltro era anche impegnato, in questi ultimissimi mesi, a mettere in musica stralci del testo di *House of incest* di Anais Nin (per l'incompiuto *Nocturnal* per soprano, coro maschile, e orchestra).

L'enorme molteplicità di spunti individuabili nella vicenda biografica e musicale di Edgard Varèse attende ancora di essere indagata a fondo. Da quanto abbiamo qui provato a segnalare, appare chiaro che in essa si esprime una prospettiva volta a tenere insieme le diversità, a fare sintesi della complessità dell'esperienza. In questo senso, quel che Edgard Varèse ci ha lasciato al momento della sua morte è ben più di un esiguo seppur entusiasmante corpus di composizioni. Praticare ed ascoltare la sua musica ci permette di guardare in modo trasversale e fertile al passato più o meno recente, ma soprattutto ci fornisce un'indicazione preziosa ed attuale: fare musica può essere una forma di esistenza che ci consolida nella complessità del presente, come condizione necessaria per scegliere e costruire il possibile futuro<sup>14</sup>.

## NOTE

1. Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX et XXI siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
2. Altre partiture completate da Varèse negli anni di formazione (prima del trasferimento negli Stati Uniti), andarono perdute in un incendio a Berlino nel 1914.
3. Al momento della prima stesura, il titolo del brano sarebbe dovuto essere non *Amériques* ma *Himalayas*. Cfr. Chou Wen-Choung, "Varèse: who was he?", nel libretto del doppio CD *Varèse. The complete works*, DECCA 460 208-2 (Royal Concertgebouw Orchestra, Asko Ensemble, Riccardo Chailly).
4. Luc Döbereiner, "The virtuality of the compositional model: Varèse with Deleuze", *Acta Musicologica*, 86, 2014, pp.267-285.
5. Jean-Jacques Nattiez, "Varèse's Density 21.5. A study in semiological analysis", *Music Analysis*, 1(3), 1982, pp. 243-340
6. Eveline Vermooij, *L'organizzazione del suono in Déserts di Edgard Varèse. Implicazioni analitiche di una critica delle fonti*, Università degli Studi di Udine, 2013.
7. La "sirena doppia di Helmholtz" è uno strumento di laboratorio che permette vari esperimenti di meccanica acustica.
8. Cfr. Odile Vivier, *Varèse*, Seuil, Paris, 1983 (p. 136).
9. Secondo alcune fonti, il donatore sconosciuto era l'amico Alcomplex, artista grafico, che nell'occasione forse agì anche per conto dei tanti amici di Varèse a New York.
10. L'episodio appare in un certo senso emblematico del processo storico che porta "dalla musica al suono", cui si è accennato sopra, e del ruolo delle tecnologie di registrazione e riproduzione in quel processo.
11. Il Columbia-Princeton Tape Music Centre era stato avviato tra il 1951 e il 1952 da Vladimir Ussachevsky nel contesto dei suoi corsi di composizione alla Columbia University, dove proprio Varèse aveva dato corsi e conferenze nel 1948.
12. Olivia Mattis, "From bebop to poo-wip: jazz influences in Varèse *Poème électronique*", in *Edgard Varèse. Composer, sound sculptor, visionary* (a cura di F.Meyer e H.Zimmerman), Boydell Press, Woodbridge/Suffolk, 2006, pp.309-318.
13. Al di là di tutta una serie di circostanze, le trame di suoni glissati tipiche della scrittura per archi di Xenakis (di cui l'inizio di *Metastasis* è un esempio caratteristico) possono essere pensate come derivanti proprio dalle sirene di Varèse. La possibilità di una più o meno problematica "filiazione artistica" di Xenakis rispetto a Varèse è discussa in Makis Solomos, "Xenakis-Varèse et la question de la filiation", in *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio* (a cura di T.Horodyski e P. Lalitte), L'Harmattan, Parigi, 2006, pp.139-170.
14. Forniamo di seguito qualche elemento bibliografico generale, ad integrazione dei rimandi bibliografici già richiamati: Edgard Varèse e Chou Wen-chung, "The liberation of sound", *Perspectives of New Music*, 5(1), 1966, pp. 11-19; Louise Varèse, *Varèse. A looking-glass diary*, W.W.Norton, New York, 1972; Odile Vivier, *Varèse*, Seuil, Parigi, 1983; Edgard Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica* (a cura di Louise Hirbour), Ricordi/Unicopli, Milano, 1985 (traduzione italiana di Edgard Varèse, *Écrits, textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Bourgois, Parigi, 1983); Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Bourgois, Parigi, 1989 (edizione originale 1966); Olivia Mattis, *Edgard Varèse and the visual arts*, Stanford University, 1992; Marc Treib, *Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse*, Princeton University Press, 1997; Timothée Horodisky, *Varèse: héritages et confluences*, Université Paris VIII, 1998; Agostino Di Scipio, "Tecnologia dell'esperienza musicale nel Novecento", *Rivista Italiana di Musicologia*, 35(1-2), 2000 pp.211-245; Edgard Varèse e André Jolivet, *Correspondance 1931-1965* (a cura di C.Jolivet-Erlieh), Contrechamps, Ginevra, 2002; Jean-Claude Risset, "The liberation of sound. Art-science and the digital domain: contacts with Edgard Varèse", *Contemporary Music Review*, 23(2), 2004, pp. 27-54; Halim El-Dabh, "A mytho-poetic moment with Edgard Varèse", *Contemporary Music Review*, 23(2), 2004, pp.55-57; Giuseppe Scuri, "Déserts di Edgard Varèse", *De Musica*, 13, 2009 (<http://users.unimi.it/gpiana/demus.htm>).

# UNA DIVA ANTIDIVA

*A colloquio con Mariella Devia, una fuoriclasse del Belcanto. Una sontuosa galleria di eroine, la tecnica, l'espressività, il successo, le esecuzioni filologiche, le trappole del palcoscenico, l'insegnamento.*

di Carlo Boschi

**U**na vera antidiva. A fronte delle straordinarie qualità che ne fanno la diva per eccellenza del Belcanto. Mariella Devia abita in campagna, cullata dalla sua passione per il giardinaggio: un dialogo segreto con i silenzi che ama, quando i riflettori si spengono e, dal virtuosismo, torna alle virtù quotidiane. Da alcuni anni, si dedica a coltivare anche giovani talenti, con masterclass affollatissime in tutto il mondo e con la speranza che qualcuno, un giorno, possa raccogliere il testimone del suo straordinario primato nel canto lirico.

**D. Se non ho calcolato male, nella sua carriera ha interpretato ben 65 ruoli diversi! Dove sta il fil rouge, la coerenza intima in questa sontuosa galleria di eroine?**

R. I personaggi che ho interpretato sono molto diversi l'uno dall'altro. Ciò che li accomuna è la loro corrispondenza alle mie qualità vocali e stilistiche. Li ho scelti uno ad uno, a seconda delle mie possibilità di cantare determinate parti in un determinato momento della mia carriera.

Bisogna costruire il repertorio in base alla propria natura.

**D. Qualcuno di questi ha caratteristiche simili alla sua personalità?**

R. Direi nessuno. Certo, i loro sentimenti sono profondamente umani.

Ma non provo con loro affinità caratteriali: non mi sento né Anna Bolena, né Norma.

Non sono regina, né ho mai avuto pulsioni matricide (come purtroppo, a volte, capita ancora oggi ad alcune donne).

Ciò non impedisce di penetrare gli stati d'animo di queste figure e di farli propri. Ma solo sulla scena.



Anna Bolena, Firenze, Maggio Musicale 2012

**D. Un così vasto repertorio richiede una straordinaria versatilità interpretativa. Esiste un'unica tecnica vocale per spaziare in questo ampio panorama o possiamo parlare di tecniche diverse attraverso il tempo e gli autori?**

R. Io certamente non applico una tecnica diversa per Rossini o Donizetti o Mozart: la tecnica è unica. Anche in Verdi o Puccini, i personaggi che ho interpretato sono quelli esprimibili con questa stessa tecnica. Ciò si lega alle scelte di cui parliamo prima: non mi sono mai cimentata,

ad esempio, nelle opere "veriste" perché la mia voce non sarebbe adatta. La tecnica che uso è quella consona al mio tipo di vocalità, a suo agio in un determinato repertorio.

**D. La sua straordinaria carriera, negli ultimi anni, si è arricchita di alcune opere (Norma, Anna Bolena, La Traviata) mai affrontate prima e, vocalmente, di maggior peso drammatico.**

R. È una naturale evoluzione della voce. Tecnicamente non ho mutato nulla. Ho preparato a lungo questi nuovi ruoli, decidendomi a debuttarli solo quando li ho sentiti consonanti con i miei mezzi.

**D. Mozart, Rossini, Bellini e Donizetti sono i suoi autori di elezione. E' questo il "cuore" del Belcanto?**

R. Il "cantar bene" è utile per tutti gli autori! Il Belcanto, nel mio repertorio, è fatto di espressività diverse che dipendono da una stessa corretta tecnica. Esiste un medesimo appoggio per i legati o per le colorature. Anche nei "picchettati", ad esempio, io cerco di non staccare mai del tutto i suoni.

**D. Fra questi autori, mi sembra che un particolare approfondimento lei abbia riservato a Donizetti, anche con l'improbabile fatica di interpretare le sue tre regine (Anna Bolena, Maria Stuarda ed Elisabetta I). Per non parlare della sua mitica Lucia di Lammermoor... ma anche di Adina o Marie. Cosa la attrae in questo autore così vario e profetico?**

R. Donizetti è il compositore più adatto alle mie possibilità vocali. Ha scritto moltissimo, producendo opere di carattere assai diverso. Mi sono avventurata anche in alcuni suoi titoli meno conosciuti, come *Elisabetta al castello di Kenilworth*. Nella sua musica ci sono momenti inegabilmente romantici (penso alla *Lucia di Lammermoor*). E poi le regine, le pazzie.

Verdi, ad esempio, non può essere compreso senza Donizetti.

**D. Il cantante è anch'egli uno strumento nelle mani del direttore o del regista? Lo studio e l'approfondimento di un personaggio come si sposano con le esigenze degli allestimenti?**

R. Si tratta sempre di un lavoro da fare insieme. Non ho mai pensato che l'opera dipenda da una singola persona: cantante, direttore, regista che sia. E' il frutto di un lavoro concertato. Certamente, se un regista ha una certa idea di quello spettacolo,

io non posso metterci dentro qualcosa di completamente diverso. Un regista intelligente si documenta e approfondisce sempre gli aspetti musicali di un'opera. E poi dialoga con gli interpreti da cui riceve volentieri proposte e suggerimenti. Purtroppo, non sempre c'è tempo per questo scambio. In nessun altro luogo, come in teatro, il tempo è denaro....

**D. La presenza scenica, quel magnetismo che è proprio dei grandi artisti: come si realizza, da cosa sorge?**

R. Difficile da descrivere. Se sei lì, deve essere così. Se quello che esprimo è importante, nasce questo magnetismo. E' lì che emerge tutta la preparazione precedente, lo studio, il lavoro: la consapevolezza del ruolo che si sta interpretando. Dipende anche dai momenti dello spettacolo. Nei pezzi d'assieme, ad esempio, si devono privilegiare le relazioni: è importante che ognuno abbia la propria evidenza scenica.

Norma, Bologna Teatro Comunale, 2013  
Foto Giovanna Bonasegale





**D. Ci si abitua al successo?**

R. No. Per me non è stato mai scontato. Il palcoscenico è sempre un'incognita, è pieno di trappole.

Il successo è qualcosa che si cerca di volta in volta e va sempre riconfermato.

**D. Si comincia, finalmente, a recuperare organici, timbri e sonorità filologiche anche per il melodramma ottocentesco. Ma il Belcanto odierno può misurarsi con gli stili di una Malibran, di una Pasta o di un Donzelli, dei quali abbiamo solo descrizioni letterarie?**

R. Qualcuno inizia a proporre versioni storicizzate anche di questi repertori, ma è difficile realizzarle, mi rendo conto. Certo, sul piano vocale, io non so come fosse a quel tempo.

So solo che, alcuni anni fa, ho cantato una *Linda di Chamounix* in edizione filologica ed è stata una passeggiata, rispetto alle versioni abituali con le orchestre odierne. I volumi sono ben diversi e questo lascia spazio a maggiori sfumature nell'interpretazione vocale. Nella lirica, progressivamente, si è

cercata una sempre maggiore brillantezza. Anche dove i teatri sono gli stessi dell'Ottocento, le buche orchestrali sono diventate ben più ampie. (sorride n.d.r.)

**D. Quando e come si giunge a conquistare la naturalezza nell'artificio del canto lirico?**

R. La voce è uno strumento. Per un cantante il percorso di apprendimento, il lavoro preparatorio sono identici a quelli di uno strumentista. Con la sola differenza che lo strumento-voce è dentro di noi, nel nostro corpo.

**D. Per quale misterioso canale si arriva a trasmettere agli allievi questa tecnica tutta interna al corpo?**

R. È difficile. Tutto accade attraverso le sensazioni. Esistono foto, libri, trattati da studiare, da leggere.

Ma il canto si può apprendere solo attraverso le sensazioni: quella dell'allievo deve corrispondere alla mia. Magari non sono sempre proprio identiche, ma se portano ad un buon risultato vuol dire che funzionano. L'importante è produrre

pienezza, rotondità, intonazione, naturalezza. Ossia, le qualità del Belcanto.

**D. Diversi Paesi "non operistici" (Corea, Giappone, Cina, ecc.) si affacciano, sempre più intensamente, allo studio del Belcanto. Una rivoluzione possibile?**

R. Le differenze culturali si sono formate attraverso i secoli. È vero che alcuni can-

*La Traviata, Palermo - Teatro Massimo, 2012  
Foto Giovanna Bonasegale*





Mariella Devia

tanti di questi Paesi già spiccano come veri interpreti. Ma, in generale, credo che abbiano ancora molto da studiare.

**D. Ha incontrato allievi che promettano un talento così raro come il suo?**

R. Qualcuno c'è. Qualità naturale e molto studio: ecco la giusta combinazione.



Norma, Bologna  
Teatro Comunale, 2013  
Foto Giovanna Bonasegale

## Mariella Devia

Mariella Devia, nata a Chiusavecchia d'Imperia, studia al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, dove si diploma in canto. Nel 1973 vince il concorso Toti Dal Monte e debutta nel ruolo di Lucia nella *Lucia di Lammermoor*. La sua interpretazione - alla quale darà l'addio nella stagione 2005/06 al Teatro alla Scala - segna un punto d'arrivo difficilmente superabile nella storia del belcanto.

Il Metropolitan Opera di New York e il Covent Garden di Londra, La Carnegie Hall di New York, il Royal Concertgebouw di Amsterdam, il Lyric Opera di Chicago, lo Staatsoper di Monaco di Baviera, l'Opéra National e il Théâtre de Champs-Élysées di Parigi, il Teatro Real di Madrid, il Gran Teatre del Liceu a Barcellona, il Teatro dell'Opera di Tokyo, sono soltanto alcuni dei palcoscenici che la vedono interprete in ruoli primari.

Sulla scena dei maggiori teatri italiani e nelle più prestigiose manifestazioni musicali - Teatro alla Scala, San Carlo, La Fenice, Regio a Torino, Massimo a Palermo, Regio a Parma, Opera a Roma, Comunale a Bologna, Le Muse ad Ancona, Rossini Opera Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Festival di Martina Franca, Ravenna Festival - Mariella Devia ha rappresentato i personaggi femminili di primo piano nella storia dell'opera lirica - da Rossini, a Mozart, a Donizetti, a Bellini, a Verdi - ottenendo affermazioni personali di assoluto rilievo in ognuno dei ruoli eseguiti.

Nel corso della sua intensa e prestigiosa carriera ha collaborato con alcuni tra i più autorevoli direttori d'orchestra tra i quali Riccardo Chailly, Zubin Metha, Riccardo Muti, Claudio Abbado, Richard Bonyngue, Gianluigi Gelmetti, Wolfgang Sawallisch, James Levine, Georges Prêtre.

Gli storici della musica concordano nel definirla tra le più belle voci del belcanto italiano di tutti i tempi, sottolineando la vocalità straordinaria del grande soprano e la sua forza interpretativa. Il suo repertorio, negli anni, si è arricchito di rari ed emblematici personaggi. Nel novembre 2011 all'Opéra di Marsiglia ha debuttato il ruolo di Elisabetta I in *Roberto Devereux*, concludendo così il ciclo delle Regine donizettiane, unico soprano ad averle interpretate tutte. In aprile 2013 ha debuttato nel ruolo di Norma.

La discografia di Mariella Devia annovera numerose incisioni e diversi DVD. Tra i CD segnaliamo: *Arie da opere* (Bongiovanni), *La sonnambula* (Nuova Era), *Lucia di Lammermoor* (Fonè 1996 e Dynamic 2008), *Linda di Chamounix* (Teldec), *Lodoïska* (Sony), *Cantata per Pio IX e Morte di Didone* (Decca), *Adelaide di Borgogna* (Warner Fonit), *I Puritani* (Nuova Era), *La Traviata* (Bongiovanni), *Adelia* (edizione critica, Ricordi), *Petite Messe Solennelle* (Fonè), *Lucrezia Borgia* (Bongiovanni). Per le edizioni Stradivarius nel 2000 ha inciso *Complete Chamber Songs* di Giuseppe Verdi, insieme con Sergej Larin e Michele Pertusi. Tra i DVD ricordiamo: *Marin Faliero*, *Lucia di Lammermoor*, *Le Fille du Régiment*, *Maria Stuarda*.



# SIBELIUS E LE RISONANZE ITALIANE

*I rapporti tra il compositore finlandese e l'Italia in una nutrita serie di iniziative in collaborazione tra istituzioni nostre e del paese d'origine. Tra tutte un'importante mostra già conclusa e un convegno previsto per la fine di ottobre. A colloquio con Annalisa Bini, direttrice del Dipartimento Attività culturali, Bibliomediateca e Museo degli Strumenti Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.*

di Luisa Prayer



**N**asceva 150 anni fa Sibelius, il compositore nella cui musica si sarebbero incarnate l'anima e le aspirazioni della Finlandia, in un periodo di fortissime tensioni patriottiche. Tensioni che si sarebbero concluse il 6 dicembre 1917 con la creazione della Repubblica di Finlandia. dopo l'inasprimento dei rapporti tra il Granducato e la Russia di Nicola II, e la conseguente imposizione di significative limitazioni della libertà ad una nazione che aspirava all'indipendenza.

Jean (Johan in finlandese, Jan in svedese, la sua lingua madre) Sibelius, il grande sinfonista, il creatore di uno dei più amati concerti per violino, fu poeta della natura e delle tradizioni della sua terra, di cui fece conoscere al mondo la cultura, le saghe, i luoghi amati. Sin dal periodo degli studi viaggiò verso le capitali della musica e della cultura europee (Berlino, Vienna, Parigi, Londra), e fu più volte in Italia, paese che amava per la sua arte e il suo paesaggio, e che accolse favorevolmente la sua opera. Oggi l'Italia celebra l'anno sibeliano con una serie di iniziative - mostre, incontri, concerti presso le maggiori istituzioni concertistiche - alcune delle quali patrocinati dall'Ambasciata di Finlandia.

L'anno sibeliano si è aperto il 24 gennaio a Roma, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, con il primo dei concerti sinfonici a lui dedicati e diretti da Antonio Pappano, e con l'inaugurazione della mostra *Il mondo di Jean Sibelius* al MUSA - Museo degli strumenti musicali, prodotta dalla Pekka Hako Productions Ltd, e curata dal maestro Flavio Colusso di Musicaimagine e dalla musicologa Annalisa Bini, infaticabile e vulcanica direttrice del Dipartimento Attività culturali, Bibliomediateca e Museo degli Strumenti Musicali dell'Accademia.

**Annalisa Bini, la mostra celebra il rapporto tra Sibelius e l'Italia, in particolare con Roma e l'Accademia: un rapporto intenso, che avete rappresentato con l'esposizione di interessanti documenti storici e**

**raccontato attraverso una serie di iniziative collegate.**

La mostra è stata l'occasione per ripercorrere a grandi linee il rapporto fra Sibelius e l'Italia, e in particolare con Roma, città che il compositore amava di più fra tutte le città italiane da lui visitate. L'occasione di ospitare per primi la mostra ci è sembrata ghiotta non solo per arricchire in modo significativo l'apertura delle celebrazioni di Sibelius il 24 gennaio scorso con il primo dei due concerti diretti da Pappano, ma anche per riportare alla luce interessanti documenti che raccontano le circostanze e i legami fra il compositore finlandese e l'Accademia. Realizzata anche con la collaborazione dell'Ambasciata di Finlandia e con il sostegno del Ministero della cultura finlandese la mostra, che si è chiusa il 24 marzo, ha ripercorso in una sequenza di pannelli la vita e l'opera di Sibelius, con l'aggiunta di filmati d'epoca e - in questa occasione - di documenti originali dall'archivio dell'Accademia. Nella mostra è stato anche proiettato il film "Sibelius" di Timo Koivusalo (Finlandia, 2003).

**Quali sono stati i momenti più emozionanti di questo viaggio nel mondo di Sibelius?**

Fra i momenti più emozionanti, certamente i due programmi di concerti diretti da Antonio Pappano nelle stagioni ceciliane: il primo, il 24-27 gennaio, che comprendeva il concerto per violino con Lisa Batiashvili, e che è stato riproposto in tournée a Francoforte ed Essen. Il secondo del 21-24 marzo, che comprendeva la seconda sinfonia com-

posta in Italia, e che - già replicato a Torino - sarà riproposto nell'imminente tournée a Mosca, Praga, Vienna e Dresda.

Molto emozionante è stata poi la conoscenza diretta della nipote del compositore, Satu Jalas, figlia di Margareta Sibelius e del compositore e direttore d'orchestra Jussi Jalas. Allieva di Arrigo Pelliccia presso il Conservatorio di Roma e di Arthur Grumiaux in Francia, Satu Jalas si è stabilita in Italia e ha insegnato per lungo tempo il violino presso il Conservatorio di Parma. Suona tuttora lo strumento avuto in dono dal nonno quando era appena adolescente, e nel mese di marzo ha tenuto una master-class con gli allievi del corso di perfezionamento di violino dell'Accademia, una conferenza concerto e successivamente un concerto a Villa Lante, sede dell'Institutum Romanum Finlandiae. La personalità franca e aperta di Satu Jalas, le sue qualità artistiche e la sua cordiale comunicatività hanno conquistato il pubblico ceciliano fin dalla conferenza stampa di annuncio delle celebrazioni sibeliane, alla quale ha partecipato insieme al Maestro Pappano.



Sibelius all'Augusteo

**L'anno sibeliano ci dà elementi per valutare il rapporto, oggi, tra Sibelius e l'Italia? Il pubblico e le orchestre italiane amano Sibelius?**

Oggi assistiamo senza dubbio a un lento ma costante revival della musica di Sibelius, che nella seconda metà del secolo scorso era progressivamente scomparsa dai programmi tanto sinfonici che cameristici delle maggiori istituzioni musicali italiane. È un fenomeno che ha origine nel secondo dopoguerra, quando molti autori tardo romantici vennero dimenticati: la stessa sorte toccò per esempio anche a Rachmaninoff, che condivideva con Sibelius il secondo programma diretto da Pappano. In realtà se guardiamo le stagioni sinfoniche ceciliane della prima metà del Novecento non era così: Sibelius era molto eseguito, fu Toscanini a farlo conoscere in Italia eseguendo per la prima volta al-



To Maestro Henrick Szegedy  
with admiration from  
J. Sibelius

Sibelius nel 1950

cune sue composizioni a Milano e Roma nel 1905. Il presidente e il direttore artistico dell'Accademia avevano tentato fin dal 1908 di assicurarsi la presenza di Sibelius nella stagione sinfonica, ma solo nell'aprile del 1923 il progetto andò in porto, con un concerto monografico diretto dallo stesso compositore all'Augusteo. Nel frattempo, Sibelius era stato nominato accademico onorario nel dicembre del 1916, nella stessa tornata di Ravel, Stravinskij e Fauré. E



Pina Carmirelli al Teatro Argentina in un concerto interamente dedicato a musiche di Sibelius nel 1955, in occasione dei 90 anni del compositore

se le annunciate celebrazioni per i settanta anni del compositore non andarono in porto, vennero invece realizzate quelle per i suoi novanta anni, con un concerto monografico sibeliano del 14 dicembre 1955, interpreti Vittorio Gui e la violinista Pina Carmirelli.

**Attraverso queste celebrazioni si è sicuramente ravvivato il rapporto con le istituzioni culturali finlandesi, presenti nel nostro Paese...**

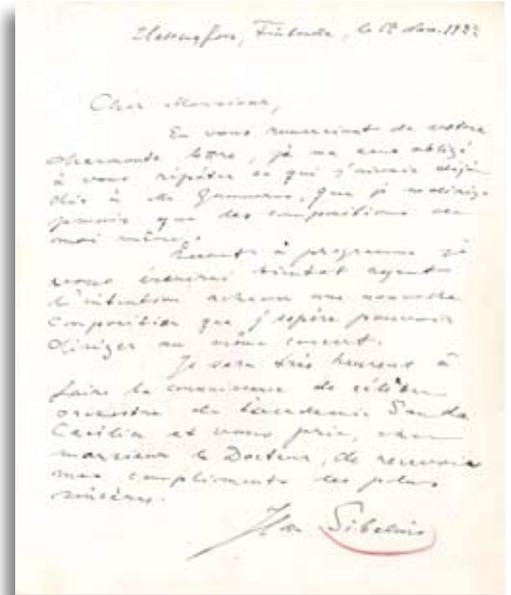
Certamente, l'anno sibeliano è stato finora e sarà occasione di proficue collaborazioni con l'Ambasciata di Finlandia, con il Ministero dell'Istruzione e della Cultura Finlandese, con la Fondazione Culturale Finlandese. E si tratta di una collaborazione particolarmente proficua anche grazie all'apporto determinante di Musicaimagine, un'associazione residente a Villa Lante – sede dell'Istituto Romano di Finlandia – e il cui presidente maestro Flavio Colusso è anche il coordinatore del denso programma di appuntamenti che si può consultare sul sito [www.musicaimagine.it](http://www.musicaimagine.it)

**Il lascito di Sibelius ha fecondato la cultura musicale di un paese che oggi esprime grandi orchestre, importanti direttori e solisti di fama internazionale – esiste un modo "finlandese" di partecipare alla vita musicale europea?**

Non so se si può parlare di un 'modo finlandese di partecipare alla vita musicale europea', c'è sicuramente un'importante apporto della Finlandia alla cultura europea attraverso personaggi di spicco come il regista Kaurismaki o lo scrittore Paasilinna, popolarissimo fra i lettori italiani. E in campo musicale, oltre a grandi direttori e solisti, c'è sicuramente la Sibelius Academy a tenere ben alta la fama di questo giovane paese scandinavo, con i suoi Corsi di alto perfezionamento, masterclass, seminari e programmi di eventi.

**La mostra verrà riproposta in altre sedi?**

Andrà a Torre del Lago a fine agosto, poi forse a Parma, Genova, Bologna per poi tornare a Roma durante il Convegno internazionale di studi previsto nei giorni 28-29-30 ottobre presso tre diverse sedi, l'Accademia di Santa Cecilia, il Conservatorio e l'Istituto di Finlandia. È attualmente in corso una call for papers per stimolare gli studiosi italiani e internazionali a voler contribuire con nuovi studi ad approfondire il rapporto fra Sibelius e l'Italia, argomento che richiede nuova attenzione da parte dei musicologi se si pensa il saggio più recente dedicato a questo argomento è quello pubblicato da Ferruccio Tammara nel 1984. Il convegno – nel cui comitato scientifico figurano anche rappresentanti della Sibelius Aca-



Lettera autografa dall'Archivio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

demy e dell'Università di Helsinki - intende stimolare nuovi studi sulle "risonanze" che il compositore finlandese ha potuto accogliere e trasmettere nel rapporto fruttuoso con l'Italia percepita come "terra ideale, sorgente di natura e arte figurativa", dagli incontri con Ferruccio Busoni a Helsinki, ai viaggi tra Venezia, Firenze, Rapallo, Napoli, Capri e Roma, della quale scrisse «Di tutte le città che ho visto Roma è la più bella e la più aristocratica».

Oltre alla ricognizione dei problemi metodologici e dello stato di avanzamento dell'edizione critica delle opere di Sibelius, si arriverà a toccare molte tematiche interdisciplinari fra cui il "paesaggio sonoro" dell'Italia, facendo "rivivere", attraverso l'ascolto di incisioni discografiche d'epoca, le musiche che Sibelius ascoltò nel nostro Paese così come erano eseguite allora, comprese le sue stesse composizioni.

**Ci sono iniziative nei mesi a venire?**

Il programma delle celebrazioni è particolarmente fitto, soprattutto a fine estate e in autunno, e giunge fino alla fine dell'anno. Da segnalare fra l'altro quattro giornate dedicate a Sibelius nell'ambito del Festival pucciniano di Torre del Lago, e il recital del grande pianista Leif Ove Andsnes che a Santa Cecilia, il 28 ottobre, dedicherà gran parte del programma alle composizioni pianistiche di Sibelius. Fra ottobre e dicembre, diversi concerti con musiche di Sibelius si terranno a Roma (Conservatorio, Villa Lante) ma anche a Milano, Parma e Bologna. Invito di nuovo a visitare il programma completo, e in continuo aggiornamento sul sito di Musicaimagine, e delle diverse istituzioni coinvolte.



# Krzysztof Penderecki e l'ETERNA POLIFONIA

*I rapidi sviluppi del XX secolo, i fondamenti della formazione musicale, il rapporto con il pubblico e con la musica extra-colta. A cura del Dipartimento di Composizione del Conservatorio "Casella", un colloquio tra un gigante della musica dei nostri tempi e un nostro studente.*

di Mauro Cardi

K. Penderecki

In occasione del concerto dei Solisti Aquilani a lui dedicato, tenutosi il 9 aprile all'Aquila, presso l'Auditorium del Parco, in un sala gremita, *Musica+* ha avuto la fortuna di incontrare Krzysztof Penderecki, figura storica della musica del secondo Novecento, oggi ottanduenne. Insignito dei più prestigiosi riconoscimenti internazionali, Penderecki ha insegnato per molti anni in patria e negli Stati Uniti, ed è tuttora attivo anche come direttore d'orchestra.

Autore di un vastissimo catalogo di opere, tra cui le notissime *Passione secondo Luca*, *Un Requiem Polacco*, *Threnodia per le Vittime di Hiroshima*, *De Natura Sonoris* (resa ancor più celebre quando Stanley Kubrick la utilizzò nel film *Shining*), Penderecki ha scritto anche otto Sinfonie, quattro opere teatrali, numerosi affreschi corali sotto forma di oratori e cantate, oltre a una vasta produzione cameristica. Ha toccato un po' tutti i generi musicali e ha sempre saputo coniugare, in questo senso come forse nessun altro compositore, una forte ispirazione religiosa, testimoniata in numerose opere e nel rapporto personale che ebbe con Papa Giovanni Paolo II, con un innato impulso verso la ricerca di linguaggi e tecniche originalissime. Negli anni recenti ha collaborato anche con artisti

della popular music, a riprova di una curiosità verso forme e linguaggi diversi della musica d'oggi. Caso raro nella cornice un po' angusta della musica contemporanea, in questo senso secondo forse solo a Ligeti e per certi versi a Stockhausen, Krzysztof Penderecki ha saputo incontrare, oltre alla considerazione dell'ambiente accademico, anche un frequente successo popolare, per la sua capacità di saper cogliere o anticipare i gusti di un pubblico decisamente più vasto, favorendo la diffusione della sua musica e decretandogli spesso successi clamorosi.

Il concerto dei Solisti Aquilani, che vedeva come solisti Massimo Mercelli al flauto e Michele Marco Rossi al violoncello, per la direzione di Krzysztof Penderecki, prevedeva l'*Adagietto from Paradise Lost*, la *Sinfonietta n. 2* per flauto e orchestra d'archi, la *Ciaccona* per archi, il *Capriccio per Siegfried Palm* per violoncello solo e l'*Adagio* dalla *Sinfonia n. 3*, oltre alla *Sinfonia per orchestra d'archi op. 110a* di Dmitri Shostakovic.

Poco prima del concerto il compositore polacco ha gentilmente concesso allo studente del nostro Conservatorio Riccardo La Chioma questa intervista.



## L'intervista

di Riccardo La Chioma

*Lei ha vissuto in un periodo in cui la musica era simile all'esplorazione spaziale, piena di scoperte ed innovazioni tecniche. In passato aveva detto: "la musica elettronica ha cambiato la mia estetica completamente, è stato uno shock ascoltare suoni completamente nuovi". Può spiegare come ha vissuto questo passaggio da un linguaggio tradizionale ad uno nuovo e personale come il suo?*

Nella situazione politica in Europa dopo le grandi guerre, tutti volevamo dimenticare quanto accaduto trovando nuove forme d'arte, nuovi linguaggi, almeno in teoria ovviamente. Ma il ventesimo secolo è stato un periodo di sviluppo davvero rapido, come mai prima di allora; tutte le grandi città tra gli anni Sessanta e Settanta vantavano festival di musica contemporanea, le radio trasmettevano continuamente musica contemporanea e questa era un'atmosfera estremamente creativa e piena di scoperte per tutti noi. Oggi non è così, forse perché, almeno per gli strumenti tradizionali, sono state scoperte tutte le tecniche possibili.

*In Italia stiamo attraversando un periodo critico in cui tradizione, compositori del ventesimo secolo (in tutte le loro estetiche) e una nuova generazione di artisti performativi sembrano così distanti tra loro...*

Da giovane avevo rinnegato tutti i compositori del ventesimo secolo, eccetto Stravinskij, e come me tutti volevano essere diversi. Ma è normale che i giovani cerchino un proprio linguaggio espressivo.

*Ha un consiglio perchè i giovani comprendano la musica e l'arte di oggi, nella sua complessità, e trovino una loro direzione?*

Studiare la polifonia ed il contrappunto e sviluppare il pensiero contrappuntistico, perché la polifonia è 'eterna'. Da studente avevo scritto almeno un centinaio di fughe - a volte anche per i compagni di corso che avevano difficoltà (sorride) - e penso che tutto questo oggi mi sia d'aiuto, ad esempio per scrivere l'*Agnus Dei*. Anche l'orchestrazione è molto importante, conoscere le caratteristiche dei singoli strumenti. L'ideale sarebbe saperli suonare, ovviamente. Penso che un com-

positore dovrebbe saper suonare almeno uno strumento ad arco.

*In tutto questo c'è da considerare il pubblico. Quant'è importante oggi il legame tra il compositore e gli ascoltatori, e qual è - secondo lei - il modo migliore per comunicare un linguaggio profondo come la musica con il pubblico del 2015?*

Senza dubbio non bisogna pensare al pubblico quando si scrive un brano. Ma noi scriviamo musica per le persone, ci aspettiamo che qualcuno ascolti quello che facciamo, e questo ci influenza ad andare in una certa direzione.

*Riguardo l'insegnamento, in Italia mediamente gli studenti affrontano il repertorio classico per sei, sette anni prima di entrare in contatto con i grandi compositori del ventesimo secolo, e prima di sperimentare un proprio linguaggio...*

Per essere un vero compositore bisogna senza dubbio conoscere a fondo il passato. Ero molto giovane quando ho iniziato ad insegnare, ero ancora studente al terzo

anno in accademia ed il mio insegnante venne a mancare. Essendo il più grande mi misero ad insegnare agli altri studenti, ma non saprei dire come si fa, perché è una cosa molto individuale. È fondamentale che l'allievo sia dotato, pieno di curiosità e di desiderio per l'innovazione.

**Lei ha lavorato con artisti non tradizionali come Richard David James, meglio noto con lo pseudonimo di Aphex Twin, o Johnny Greenwood, chitarrista dei Radiohead...**

(sorridente) Sì, è stato tre anni fa, Greenwood venne a Cracovia per incontrarmi. È molto bravo, ha studiato composizione. E decidemmo di fare musica insieme, ovviamente non certo nel genere dell'*Agnus Dei* (sorridente), ma ci ispirammo alla musica del '500.

**E cosa pensa di questa generazione di musicisti non tradizionali, cosa potremmo imparare da loro?**

Quando ero giovane non ascoltavo la musica pop, nella mia generazione non ci si lasciava influenzare dalla musica pop, ma poi mi resi conto che alcuni musicisti pop venivano influenzati dalla nostra musica, ed al giorno d'oggi penso che non ci siano molte differenze tra di noi. La musica si mescola, è naturale che sia così.

**Questa sera la vedremo qui all'Aquila dirigere i Solisti Aquilani. Che impressioni ha avuto della nostra città?**

Sono stato qui quasi trent'anni fa, ed è tragico vedere come dopo sei anni sia

ancora pieno di macerie. Anche la Polonia dopo la guerra venne distrutta, quasi il 95%, ma le città sono state ricostruite velocemente, mi auguro che lo stesso succeda per questa città



Foto: courtesy "I Solisti Aquilani" (L'Aquila, Auditorium del Parco, 9 aprile 2015)





# MECENATISMO e MUSICA ANTICA al 'TEMPO' della TYBO

*Il direttore artistico della Theresia Youth Baroque Orchestra Mario Martinoli ci racconta la giovane storia di un'orchestra professionale, votata al repertorio classico e preclassico, formata da musicisti sotto i trent'anni d'età e finanziata da un ambizioso quanto coraggioso progetto di mecenatismo culturale.*

di Diego Procoli

**U**n'orchestra sinfonica professionale composta da musicisti sotto i trent'anni di età. Un progetto che l'ha fatta fiorire nel panorama musicale internazionale e che cerca di reinterpretare concetti come mecenatismo e finanziamento alla cultura quali nuovi sentieri di rinascita etica e sociale. Questa è TYBO, la Theresia Youth Baroque Orchestra, compagine formata da giovani professionisti della musica provenienti dalle scuole di musica antica più prestigiose d'Europa, impegnata nella scoperta e nella riscoperta 'storicamente informata' del repertorio classico e preclassico, ma anche attenta a proiettare lo sguardo verso l'alba del Romanticismo.

Nata nel 2012, anno del suo debutto al Premio Ferrari di Rovereto, dunque quale or-

chestra residente per il Concorso Internazionale di Fortepiano di casa nella città trentina, la Theresia Youth Baroque Orchestra vive una continua ascesa tanto nella presenza nelle stagioni e nei festival musicali nazionali e internazionali, quanto nel livello esecutivo, che compete fieramente con quello di orchestre meno 'giovanili' e più affermate, merito di raffinate proposte artistiche e di lungimiranti scelte musicali e imprenditoriali, foraggiate da un progetto - il Progetto Theresia che all'orchestra dà il nome - fondato e sostenuto dall'imprenditore, editore e musicista trentino Mario Martinoli e da un gruppo di privati cittadini desiderosi di investire le proprie risorse nella musica.

Abbiamo parlato di Theresia proprio con il suo fondatore, Mario Martinoli, per capire meglio come sia nato un progetto

come questo, quali prospettive e quali obiettivi abbia e quali sfide ponga all'attuale, e spesso desolante, panorama italiano delle orchestre, giovanili e non, e del finanziamento alla cultura nell'Italia al tempo della crisi.

### **Come nasce il progetto THERESIA?**

Ci sarebbero in verità molti modi per raccontare Theresia. Diciamo che Theresia nasce da una mia esperienza. Io ho sempre finanziato musica, ho cominciato finanziando la mia. Questo mi ha dato la possibilità di accorgermi presto dello stato in cui versava la cultura in Italia, delle difficoltà dell'associazionismo, dei pochi mezzi a disposizione con cui dover fare tanto. A un certo punto mi sono reso conto che bisognava fare un salto di scala, che bisognava



Mario Martinoli  
foto: Gregor  
Khuen Belasi

trovare delle alternative per il finanziamento della musica. Theresia dunque nasce da qui, come progetto – si badi – non semplicemente di finanziamento musicale, bensì come progetto culturale di più ampio respiro, sostenuto da forze economiche eminentemente private, ossia di cittadini, come me, desiderosi di investire in cultura. L'idea si è dimostrata vincente fino ad ora. Il principio dell'impiego di risorse private implica un investimento in beni 'immateriali' che se da un lato si appoggia sul piacere che dalla cultura discende, dall'altro assume i contorni di un vero e proprio impegno sociale. Il finanziamento privato consente infatti di sganciarsi definitivamente dalle pastoie in cui l'erogazione di fondi pubblici imbriglia gli enti musicali e le orchestre. Basterebbe osservare quello che succede in Italia con i festival, le stagioni, le società dei concerti o, per restare in tema, con le orchestre giovanili, legate a doppio filo a progetti culturali non strutturati, pendenti da finanziamenti che arrivano troppo tardi o troppo vincolate a figure di spicco che decretano il percorso vitale di queste formazioni che dovrebbero invece porre al centro, come attori principali, proprio i ragazzi. Questo è stato da subito l'obiettivo di Theresia: far cultura senza nessun doppio fine; spendere per creare un mondo culturale migliore.

### **È appropriato parlare in questo caso di neo-mecenatismo?**

Sì, se per mecenatismo però si intende un gesto che si sottrae al debito politico. Theresia è un progetto molto libero in verità, al centro c'è solo la musica. In Italia 'mecenatismo' è una parola scomoda, che fa storcere il naso. Ma qui non ci sono agende nascoste che vanno alla fine a indirizzare o persino a ostacolare il progetto artistico. I ragazzi hanno bisogno di trovare spazi in un'età che è così delicata per la loro professione. Se è mecenatismo quello di cui stiamo parlando, è senza dubbio un mecenatismo che punta ad aprire gli spazi e ad offrire un'offerta pulita.

### **Che rapporto ha la TYBO con il territorio e le amministrazioni? Avete avuto sostegno per il progetto?**

Il territorio non ci ha aiutato particolarmente. Theresia è stata vista spesso purtroppo come un'entità pericolosa, come una persona non grata, sostenuta da un progetto che va a minare equilibri consolidati basati sui finanziamenti pubblici. Forse è un caso, o forse no, che in questa stagione non abbiamo nessun concerto in Trentino fra i molti che andremo a fare altrove.

### **E invece l'Alto Adige-Süd Tirol?**

In Süd Tirol siamo i benvenuti, ad agosto saremo ospiti al Bolzano Festival Bozen. L'Alto Adige ha una cultura musicale più ricca e vivace. Tuttavia anche nel Süd Tirol ci sono difficoltà, c'è un grosso problema dovuto alla differenza etnico-linguistica, con diversi potentati di lingua italiana o tedesca che si ostacolano a vicenda. Tuttavia in generale nelle stagioni altoatesine c'è una forte presenza di artisti e orchestre provenienti dall'Austria e dalla Germania e poca penetrazione dall'Italia.

Ad ogni modo il nostro obiettivo non è la 'territorialità' dell'orchestra ma la proiezione di Theresia sul panorama internazionale, sul modello delle orchestre giovanili europee.

### **E perché avete scelto di fondare proprio un'orchestra giovanile 'barocca'?**

La TYBO è un'orchestra votata all'esecuzione del repertorio classico su strumenti originali e secondo la prassi del tempo. Questo è il senso della parola 'baroque'. Io di formazione sono un clavicembalista e uno strenuo sostenitore dell'esecuzione su strumenti originali. Di orchestre di questo tipo ce ne sono poche e la richiesta è tanta. Theresia, proprio perché vuol mettere in campo un progetto culturale di respiro più ampio che abbia al centro i ragazzi, viene dunque a rispondere a una duplice esigenza: da un lato quella artistica, offrendo un'orchestra di altissimo livello, e dall'altra quella formativa, perché consente ai ragazzi che studiano gli strumenti antichi di avere un ottimo banco di prova a loro disposizione.

### **Data la possibilità di una programmazione di arco più ampio, quali sono i vostri progetti sul lungo periodo?**

Pensiamo di spostarci progressivamente verso il repertorio tedesco fra Beethoven e Mendelssohn, quindi ampliando l'organico orchestrale. Cosa che avverrà già per la registrazione monografica che abbiamo in campo, quella dell'integrale dell'opera sinfonica del grande contemporaneo di Mozart, Joseph Martin Kraus, che effettueremo in collaborazione con l'orchestra di Stoccolma.

Oltre ai programmi periodici su Mozart stiamo poi elaborando, per la stagione 2017/2018, progetti dedicati interamente al periodo classico, centrati sul repertorio sinfonico austro-tedesco.

### **Scegliete ciò che 'didatticamente' è più formativo per i componenti di Theresia?**

In verità i ragazzi che entrano nella TYBO sono professionisti già pronti, cosa a cui inizialmente non avevamo pensato. Il livello è molto alto. I ragazzi, a differenza di quanto accade in altre orchestre giovanili, vengono pagati, perché professionalizzare significa anche questo. Giovanile non vuol dire gratis, e purtroppo in Italia questo non è sempre scontato.

### **Come avviene la selezione? C'è una scadenza nella partecipazione al progetto?**

L'ingresso in TYBO avviene mediante audizione e i bandi sono annuali. Dal prossimo anno, intorno a febbraio/marzo, effettueremo audizioni non solo in Italia ma anche all'estero.

### **Sono audizioni molto 'affollate'?**

Devo dire di sì, e pensi che la comunicazione di Theresia avviene esclusivamente attraverso il web [[www.theresiaproject.eu](http://www.theresiaproject.eu), Ndr].

La nostra pagina Facebook è il centro dal quale si diramano le informazioni. Non abbiamo cartaceo. I ragazzi infatti sono lì, è lì che dobbiamo raggiungerli. E la circolazione delle informazioni è molto rapida e capillare. Theresia è conosciuta, se ne parla sempre di più...



foto M. Marchesoni

*Viene da chiedersi da un lato quale sia il vostro rapporto con i Conservatori e, domanda in parte collegata alla prima, se il livello degli studenti italiani, in un campo musicale così 'delicato', sia paragonabile a quello degli studenti stranieri...*

Il nostro rapporto con i Conservatori è pari a zero, proprio perché, come accennavo prima, non vogliamo legarci a nessuna istituzione. A dire il vero agli inizi avevamo stabilito una collaborazione con il Conservatorio di Bolzano, ma non è andata bene. È successo che il livello non fosse adeguato alla situazione. Non vogliamo che nessuno, per obliqui giochi di potere, interferisca con le scelte artistiche dell'orchestra, non vogliamo veti e non vogliamo che l'orchestra sia strumento per altro.

è stato convocato, scene vere e proprie di disperazione. E pensare che anche per questo abbiamo una politica particolare e coraggiosa: le convocazioni girano, come, fermi restando i ruoli di spalla, ruotano i 'leggii'. Non si crea una struttura fissa e gerarchica, ma fluida. Gli stessi direttori si alternano. Theresia non ha un direttore stabile. Ogni direttore sposa un progetto e si mette a disposizione, ma noi non facciamo due produzioni consecutive con lo stesso direttore, perché l'orchestra non è al servizio di una personalità, bensì è l'esatto contrario.

*Ma così facendo, con questa fluidità di ruoli e con l'aggiunta dei ricambi dovuti alla temporaneità di partecipazione al progetto,*

*non c'è il rischio che l'orchestra non raggiunga una propria identità sonora specifica?*

Di questo rischio eravamo coscienti quando il progetto ha preso il via. Claudio Astronio e io eravamo consapevoli che la scelta sarebbe stata coraggiosa, ma ce ne siamo presi la responsabilità. E questa scelta ha pagato, perché Theresia ha una sua qualità sonora, i ragazzi trovano un loro sound. Inoltre riescono ad adattarsi con enorme duttilità alle situazioni più diverse, sono delle spugne e a seconda dei tutor che hanno davanti, o dell'esperienza musicale che stanno facendo, crescono. Cresce l'orchestra e lo fa a una velocità spaventosa. E poi, diciamo la verità, è «musica da vedere»: fa impressione la giovane età di questi ragazzi paragonata al livello raggiunto.

*Merito anche dell'organizzazione degli stage per la formazione e le prove?*

Noi rifuggiamo fortemente il modello in uso che prevede per un concerto due letture e due prove. Quando i giorni di prova diventano più di due si parla ormai di stage. Organizziamo 4/5 stage annuali di una settimana che alla fine divengono dei veri e propri percorsi formativi. I direttori che vi prendono parte, come Claudio Astronio o Chiara Banchini, hanno un approccio diverso e complementare. Astronio punta più sulla concertazione in senso stretto, organizza i materiali musicali, forma allo 'stare in orchestra', all'ascoltarsi, al dialogare

musicalmente. Chiara Banchini ha un approccio più ludico, inteso in un'ottica fortemente didattica. Per ora *coaching* e *tutoring* sono affidati solo ai direttori. Ma pensiamo di far intervenire presto musicisti e docenti di fama che si dedichino a precisi settori orchestrali. È un percorso che avrà bisogno di un po' di tempo per entrare a regime, ma lo stiamo mettendo in campo.

*È un progetto molto ambizioso...*

Mettersi su un'orchestra è cosa che sembra impossibile, ma in fondo non lo è. C'è molta gente che ama la cultura ma che non ha mai pensato a investire seriamente in musica. Molti hanno le risorse e le idee, ma il modello che noi mettiamo in campo è diverso, è un altro: investo il denaro che serve perché amo la cultura e la musica, poi vedrò cosa succede. Il progetto Theresia dimostra che si può finanziare musica privatamente senza avere problemi o scendere a compromessi, invischiandosi nella logica odiosa della politica culturale italiana. Io non sono un disfattista, ma credo che progetti del genere debbano avere un effetto di proselitismo, possano stimolare altri a fare lo stesso. In Italia fra poco non si investirà più in musica, perché manca un'abitudine consolidata. Eppure nei momenti di crisi bisognerebbe investire proprio in cultura, perché è ciò che ricrea tessuto, fa da collante, crea nuovo terreno. Risorse invece non ce ne sono più e i politici girano per le conferenze stampa andando a chiedere scusa perché i soldi per l'educazione, per la cultura, per i giovani devono essere investiti altrove.

Theresia è una creatura che cresce ed è un progetto un po' eversivo. Non piace alla politica perché a suo modo è esso stesso 'politico', in quanto mette a nudo ciò che la politica non è in grado di fare (con le eccezioni del caso, naturalmente), svela le sue insufficienze.

Ma il senso del nostro gesto si radica in questo: sostenere la musica per amore della musica. E nulla più.



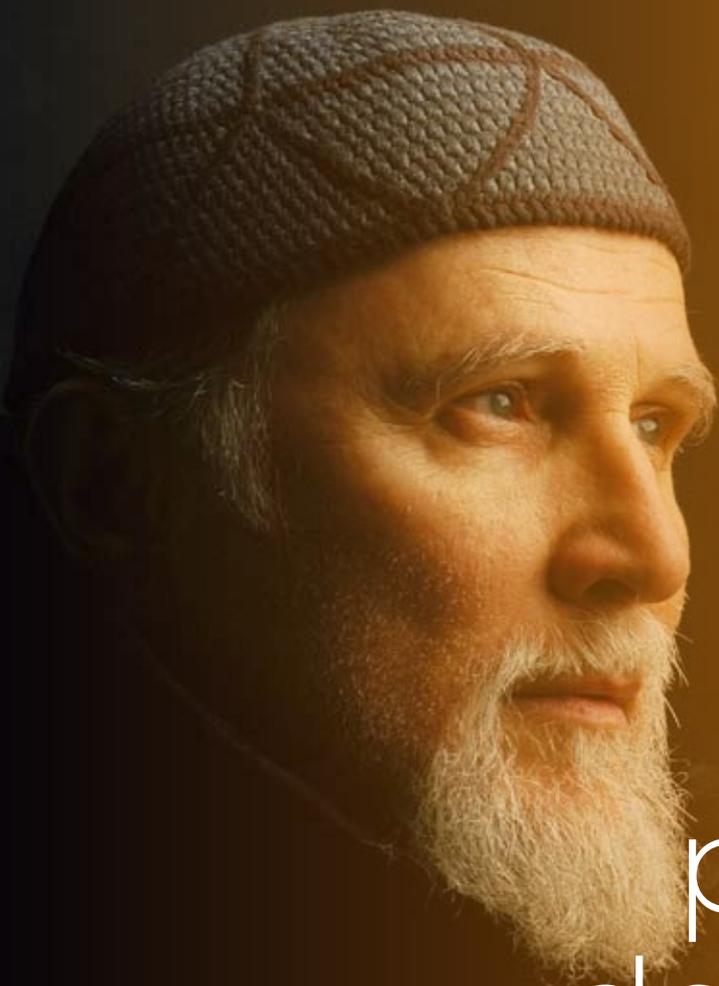
foto G.Kuhen Belasi, A.Berti

## Membri della TYBO 2015

**VIOLINI** Esther Crazzolarà, Antonio De Sarlo, Gemma Longoni, Annarita Lorusso, Klaudia Matlak, Victoria Melik, Raffaele Nicoletti, Alessia Pazzaglia, Agnieszka Papierska, Valentina Russo, Amy Shen, Flavia Succhiarelli, Katia Viel  
**VIOLE** Maria Bocelli, Cecilia Baesso, Jennifer Gomez-Vilar, Manuela Masenello, Edda Stix  
**VIOLONCELLI** Maria Misiarz, Magdalena Rosa Duer, Paulina Ptak, Aleksandra Rybak, Cristina Vidoni  
**CONTRABBASSI** Adrien Alix, Shuko Sugama  
**FLAUTI** Laura Lovisa, Ida Febbraio, Enrica Sirigu  
**OBOI** Hanna Lindeijer, Antonello Cola  
**FAGOTTI** Giovanni Battista Graziadio, Stefano Sopranzi, Kim Stockx  
**CLARINETTI** Juanjo Molero Ramos, Carlos Cerrada Cuesta  
**CORNI** Katryn Zevenbergen, Alessandro Orlando, Fabio Forgiarini  
**TROMBE** Simone Amelli, Davide Giacuzzo  
**TIMPANI** Julien Moussiégot  
**DIRETTORI** Claudio Astronio, Chiara Banchini  
**DIREZIONE ARTISTICA** Mario Martinoli

Per rispondere alla sua seconda domanda, posso dirle che l'orchestra è fatta per metà di italiani e per metà di stranieri. Molti sono i ragazzi italiani che studiano all'estero, ma abbiamo anche musicisti provenienti dal Conservatorio di Palermo o dalla Scuola Civica di Milano. Quindi non c'è una barriera di livello basata sulla provenienza. La differenza che si nota però è nell'atteggiamento. I ragazzi che provengono dalle scuole estere hanno un approccio più professionale, più ricco d'entusiasmo e di speranza, perché all'estero fare il musicista barocco è una professione riconosciuta e qui in Italia invece non è detto che sia così.

Che i ragazzi riconoscano che Theresia è un progetto cucito su di loro - per costruire una rete, far circolare esperienze e conoscenze - si vede nel loro atteggiamento nei confronti della vita d'orchestra, nella forte fidelizzazione, nella consapevolezza professionale che raggiungono. Riceviamo mail di fuoco se qualcuno non



# Alla RICERCA di una TERRA straniera più AMICA della nostra PATRIA

Moni Ovadia

Attore, drammaturgo, compositore, cantante, Moni Ovadia propone se stesso come protagonista di un “teatro musicale” assolutamente peculiare, il cui filo conduttore è costituito da quel “vagabondaggio culturale e reale” proprio del popolo ebraico, di cui

egli si sente figlio e rappresentante. Nel colloquio con “Musica+” il suo ultimo spettacolo, il ruolo della musica nella sua formazione e nella sua attività e il patrocinio di un’importante iniziativa per sostenere borse di studio per giovani musicisti palestinesi.

di Elena Aielli

**P**rima di tutto la ringraziamo per l’attenzione alla nostra attività e per averci concesso lo spazio di questa conversazione, sebbene Lei sia in questo periodo molto impegnato con la rappresentazione delle *Supplici* di Eschilo al Teatro Greco di Siracusa...

Riassumiamo brevemente la trama per i nostri lettori: la tragedia narra delle figlie di Danao, re di Egitto, che per evitare le nozze

imposte con i loro cugini, fuggono e cercano rifugio ad Argo, chiedendo asilo, e dell’accoglienza offerta dal re di Argo, Pelasgo, da Lei interpretato; prima di accordare il diritto di asilo, viene convocata l’assemblea cittadina, che decide a loro favore, nonostante le minacce di una guerra con l’Egitto.

Immaginiamo che Lei sia rimasto molto affascinato dal tema dei diritti, in particolare dal diritto di asilo ...

Il tema del diritto di asilo, di persone che chiedono accoglienza perché devono fuggire ad una sorte terribile, ad un destino di oppressione, è nelle mie corde. Ma l’emozione che ho provato è derivata dalla possibilità di incontro con il M<sup>o</sup> Mario Incudine, con le attrici meravigliose, con gli allievi della scuola dell’INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico), col coreografo Dario La Ferla, con lo scenografo



Doppio Fronte  
foto di Maurizio Montanari

Gianni Carluccio, con la costumista Elisa Salvi, che ci hanno permesso di fare questa operazione apparentemente eterodossa, io credo in realtà però comunque fedele allo spirito dei classici, Certo un'esperienza molto emozionante.

*In fondo, purtroppo non è cambiato molto da allora, e invece che delle cinquanta Danaidi, ora si tratta di centinaia di migliaia di persone, in attesa di essere accolte...*

No, anzi sembra che siamo regrediti.

*Nell'antichità perlomeno il recinto sacro garantiva un diritto di asilo inviolabile... Abbiamo letto della scelta dell'adattamento in lingua siciliana e parti in greco moderno, scelta che ha entusiasmato il pubblico.*

Il pubblico si è commosso, ma un piccolo gruppetto di retori paludati crede chissà perché che l'italiano declamato sia più fedele alla tragedia greca, non si capisce sulla scorta di quale supposizione e supponenza. L'italiano delle traduzioni è lontano anni luce dallo spirito del greco originale ma chissà perché qualcuno si è scandalizzato.

*E poi anche nei testi in greco antico ci sono tracce di dialetto...*

E poi, guardi, il primo a fare questa operazione è stato Pirandello, con la versione in siciliano del *Ciclope* di Euripide, 'u *Ciclopù*, quindi abbiamo un precedente molto autorevole. Molto semplicemente a me non piace quel tipo di recitazione in italiano nel senso purista del termine, il dialetto mi sembra un modo molto più forte di pathos poetico e sonoro in generale, anche perché secondo me l'italiano non è una lingua teatrale, tutte le finali sono in vocale, gli accenti cadono quasi sempre sulla stessa sillaba, non ha aspirate né gutturali, non ha liquide né sibilanti, è teatralmente una lingua non espressiva - parlo solo teatralmente - mentre è perfetta per il melodramma. E' una lingua che non ha le espressività anche aspre, piene di succhi, di iperbole, che ha invece il siciliano,

e trovo che sia molto più consona, dal mio punto di vista, s'intende. Ogni artista ha la sua sensibilità individuale, su questo non c'è una verità da vendere.

*Anche da un altro punto di vista questo esperimento s'inserisce nel suo percorso, perché lei ha sempre cercato di creare il "teatro musicale", il teatro come unione di canto e musica, come appunto è nella tragedia greca. Anche questa volta la accompagna la sua orchestra?*

No, avevamo un gruppo di musicisti che fanno parte dell'orchestra del M° Incudine con cui ho lavorato molto bene. Sono stato io a coinvolgerlo come aiuto regista, come poeta e musicista; svolge anche il ruolo di cantastorie.

*Mario Incudine è anche il curatore delle musiche?*

Ha curato le musiche e anche la traduzione poetica in siciliano, il M° Incudine è di Enna.

*Abbiamo letto dell'evento di sabato 20 giugno alla Latomia del Paradiso, a Siracusa, "Alla ricerca di una terra straniera più amica della nostra patria", un evento straordinario... è stato ricordato come oggi ci siano cinquantanove milioni di persone in fuga da guerre e persecuzioni...*

È stato molto commovente, anche emozionante, per il coinvolgimento di tutti gli allievi dell'Istituto Nazionale del Drama Antico. Sono formidabili! Si tratta di quaranta ragazzi e ragazze, esseri umani meravigliosi, appassionati, pieni di talento e di spavento, è stata una magnifica esperienza, sono stato felice con loro.

*Come vede la trasmissione della sua musica, la sua eredità... considera il M° Incudine come suo erede, vista la comunanza del sentire?*

Sì ma lui non ha bisogno di essere mio erede, lo vedo come un grande artista, una generazione dopo di me che mantiene viva un'eredità che viene dalla profondità dei popoli e delle genti; è questo che mi ha profondamente commosso. Siccome mi sono dedicato alle musiche tradizionali e alle forme di teatro popolare in quanto portatrici di questa sconvolgente eredità dei popoli e delle genti, ho visto che Mario Incudine sa incarnare e porta in sé, nonostante sia nato 34 anni dopo di me, tutta la profondità straordinaria di quel mondo di



Sig. Keuner  
backstage

umili che ha saputo creare forme di espressione semplicemente sublimi. Forme che noi abbiamo poi nella nostra società consumistica calpestato e obnubilato; io invece mi batto perché vi sia consapevolezza della cultura delle genti, per quello che è stata... io credo che gli esseri umani abbiano diritto al rispetto dovuto alla persona e io non credo che un essere umano debba essere visto come un "consumatore", ma deve essere altro che "consumatore".

**A proposito delle musiche tradizionali, l'associazione immediata che corre immediatamente al nome di Moni Ovadia è con la musica Klezmer ...**

La musica Klezmer è un altro dei grandi fenomeni di musica dell'anima. Musica dell'esilio, che rappresenta bene le anime erratiche, che hanno sperimentato l'esilio. E questo mi tocca profondamente, perché io credo che l'esilio sia la condizione di splendore dell'essere umano, detesto con tutte le mie forze ogni nazionalismo.

#### **Quali strumenti suonavano?**

I musicisti suonavano il violino, la viola, le percussioni, il clarinetto; anche gli ottoni o la fisarmonica; ci sono bande che utilizzano ottoni, senza archi, con tromba, trombone, clarinetto, bombardino... la caratteristica più importante era la trasportabilità degli strumenti.

**Perché era opera di musicisti itineranti, che si spostavano in continuazione... e con lo Yiddish, una lingua che porta in sé un eterno dolore...**

Lo Yiddish porta in sé grande dolore e grande senso di humour, malinconia, struggimento, lontananza ma anche ironia deflagrante, per questo è proprio una lingua di esilio, per questo io l'amo tanto.

**Evoca una grande nostalgia... proprio in questi giorni a Roma è in corso una mostra dedicata a Chagall, in particolare al rapporto con la prima moglie Bella; Bella scrisse i suoi racconti autobiografici in Yiddish, anche affinché la lingua non fosse dimenticata, e per ridare vita ad un popolo di morti; dal 1949 ad oggi sono passati quasi settant'anni ma lo Yiddish è ancora parlato...**

Sì, è parlato ancora in piccole comunità, in piccoli gruppi, è una lingua che si trova in una condizione crepuscolare... prima dello sterminio parlavano lo Yiddish undici milioni di persone, il doppio di quelli che parlano il danese.

**Possiamo riassumere per i nostri lettori le tappe più significative della sua formazione:**

**la sua origine artistica è nella musica, non nel teatro; dopo lo studio della chitarra classica, i suoi esordi sono come folk-singer, anche se fin da allora c'erano tracce del mondo ebraico anche nel gruppo folk con il quale si esibiva: c'era sempre in repertorio una canzone yiddish; poi l'Ensemble Havadjà ...**

Sì, ho iniziato molti molti anni fa con la musica e poi sono passato al teatro; negli anni Ottanta mi avvicinai al teatro, come teatro musicale.

**Cioè la musica non in sé ma incastonata in altre forme di spettacolo.**

Credo in quello che pensavano i classici, cioè che musica, teatro, canto, poesia sono una sola cosa, una sola matrice, e mi comporto di conseguenza.

**Ha detto: "dalla musica nasce una spinta verso il teatro, la teatralità nasce dal canto"; quindi musica, parole, gestualità, canto; il canto delle sinagoghe e quello delle contadine bulgare della sua infanzia... Lei è nato in Bulgaria...**

Sì, io ho sette origini, sono austro-slavo e levantino, sono nato in Bulgaria da una famiglia ebraico-sefardita, greco-turca da parte di padre, serba da parte di madre.

**Alla fine degli anni '40 si trasferisce a Milano con la famiglia. Le lingue sono un po' il suo vagabondaggio?**

Esprimo il vagabondaggio della mia identità.

**Tornando all'argomento principe della nostra rivista, la formazione musicale, Lei come vede il futuro musicale del nostro Paese?**

Guardi, ci sono tante iniziative ma le strutture pubbliche, le strutture portanti nazionali sono inadempienti, non investono, diciamo che tutto è affidato alla volontà dei didatti, delle singole persone; non si può fare alcun paragone con altri Paesi, che nutrono ben altro interesse e ben altra attenzione. È tutto più legato quasi al volontariato, che non alle istituzioni.

**Per quanto riguarda poi il suo rapporto con la musica classica?**

Intanto ho studiato chitarra classica per alcuni anni, da giovane; conosco bene la musica classica, l'ho ascoltata per anni; ho studiato anche musicologia, e nutro interesse per tutte le forme della musica, da quella "colta" alla musica jazz, alle forme di musica elettronica. Sono un uomo curioso.

**È del 2008 la sua collaborazione al progetto del violoncellista Mario Brunello, Odusia, quasi un'Odissea musicale; in questo viaggio compiuto attorno al Mare Mediterraneo lei interpreta un brano di particolare bellezza: El Mole Rakhamin - Il**

Le Supplici di Eschilo  
al Teatro Greco di Siracusa

### Signore della Misericordia.

Sì, ho fatto diverse cose di questo genere, partecipando anche come voce recitante; si tratta di un'antica liturgia ebraica, tra le più straordinarie, è stata creata per commemorare i morti di morte violenta...

### Si parla dei morti nei campi di concentramento...

Sì, quella parte è stata inserita più tardi, la preghiera è molto più antica, è nata intorno all'anno 1000.

### Il suo ultimo libro, Jovica Jovic, musicista, fisarmonicista, Rom, offre un ritratto variegato del popolo rom, e si parla anche di tanta tanta musica...

Si parla anche molto di musica perché il protagonista, Jovic, straordinario è un grande musicista, un carissimo amico, un maestro della fisarmonica, un Rom serbo padrone di uno stile di cui oramai è depositario. Uno stile che lui cerca di insegnare perché altrimenti si perderebbe con lui; si tratta di un grande tesoro culturale per l'umanità. E poi la storia di Jovica è esemplare, straordinaria, e con Marco Rovelli abbiamo pensato di raccontarla.

**Un'ultima, importante questione: Lei sostiene e incoraggia diversi progetti umanitari; in particolare, vorremmo ricordarne uno che sta molto a cuore anche a Musica+, promosso da ASSOPACE PALESTINA, un'associazione senza fini di lucro, che sta promuovendo una raccolta fondi a favore dell'Associazione Al Kamandjati, il Violinista. L'Associazione è stata fondata dal M.º Ramzi Abu Redwan, che è stato membro della prestigiosa West-Eastern Divan Orchestra, costituita da musicisti palestinesi e israeliani e fondata da Edward Said e da Daniel Barenboim**

Sì, sono molto vicino ad Al Kamandjati, è un'iniziativa lodevole, ed è un progetto che merita di essere diffuso. La loro missione è quella di insegnare musica nei campi profughi in Palestina e in Libano, offrendo la possibilità di un'educazione musicale a bambini e giovani che vivono in una situazione drammatica. Il suo fondatore Ramzi Abu Redwan è un mio carissimo amico, un grand'uomo, una persona straordinaria.



Le Supplici di Eschilo al Teatro Greco di Siracusa



## MUSICA DIMENSIONE DI LIBERTÀ:

### 50 borse di studio per bambini e ragazzi dei campi profughi palestinesi

Assopace Palestina in collaborazione con il Forum Nazionale per l'Educazione Musicale e con l'adesione di una ventina di associazioni e scuole di musica lancia una campagna di raccolta fondi. L'obiettivo è quello di garantire 50 borse di studio per un percorso educativo di un anno; destinatari: bambini e giovani di età compresa fra gli 8 e i 18 anni. Il budget da raggiungere è di 40.000 euro (800 euro l'anno per ognuno dei 50 studenti).

<http://www.assopacepalestina.org/2015/04/musica-dimensione-di-liberta-50-borse-di-studio-per-bambini-e-ragazzi-dei-campi-profughi-palestinesi/>

INFO: il violinistapalestina@gmail.com; lmorgantiniassopace@gmail.com

#### • ASSOCIAZIONE AL KAMANDJATI •

L'associazione Al Kamandjati è un'organizzazione non governativa e no-profit, costituitasi in Francia nel 2002 e riconosciuta dall'Autorità Palestinese nel 2004. Al Kamandjati è stata fondata da Ramzi Abu Redwan allo scopo di insegnare la musica ai ragazzi di città, villaggi e campi profughi della Palestina. È in grado di raggiungere oltre 500 ragazzi in Cisgiordania e Libano e altri 2000 mediante un programma di partenariato con le scuole UNRWA, organizza vari festival, concerti ed eventi musicali ogni anno, con un bacino di utenza di 20 mila persone. La missione di Al Kamandjati è quella di trasmettere strumenti e cultura per un'educazione alla Musica affinché diventi parte integrante del tessuto sociale, dell'identità dei ragazzi e della vita in Palestina.

#### • IL PROGETTO •

Per raggiungere gli obiettivi che si pone, l'Associazione Al Kamandjati dal 2006 insegna musica nei campi profughi di Qalandiah, nelle periferie di Ramallah e a Bourj el Barajneh, campo profughi palestinese in Libano. È parte della sua missione educare alla musica i tanti bambini e giovani palestinesi, che crescono in un contesto sociale drammatico ed estremamente violento.

#### • IL PROGRAMMA •

Al Kamandjati insegna musica a 50 ragazzi – età compresa tra gli 8 e i 18 anni – nel campo profughi di Qalandiah e a 25 in quello di Bourj el Barajneh, impossibilitati a frequentare il conservatorio. Essi usufruiscono di un programma di educazione musicale completo, in collaborazione con il centro di donne a Qalandiah e l'Associazione Beit Atfal al Sumud a Bourj el Barajneh.

Ogni allievo riceve una lezione settimanale di strumento che dura 30/45 minuti, e un'ora di lezione collettiva di teoria musicale. Inoltre, vi sono corsi facoltativi, come musica da camera, ensemble orientale, coro, etc. in modo che gli allievi possano ampliare la loro cultura musicale.

Al Kamandjati fornisce agli allievi gli strumenti musicali e tutto il materiale didattico per lo studio, per farli studiare gratuitamente. Il 100% degli studenti riceve una borsa di studio che copre il 100% delle spese, esclusa la quota di iscrizione di 25 dollari a Qalandiah e 10 dollari a Bourj el Barajneh.

I docenti, palestinesi e provenienti da ambiti internazionali, si recano nei campi una o due volte la settimana per lo svolgimento dei corsi, impegnandosi nell'esercizio di almeno un anno accademico. Nel corso dell'anno, gli allievi suonano dinanzi ai propri compagni, familiari e membri della comunità, per acquisire sicurezza e professionalità.

La scuola è molto qualificata e ben organizzata nella gestione della didattica; la figura di un coordinatore accademico ed artistico lavora per armonizzare i gruppi e rendere omogeneo tutto il lavoro dei vari docenti nei luoghi dove l'Associazione è attiva, garantendo così uno stile didattico coerente con gli obiettivi della scuola.



# IL PIONIERE DEL CLAVICEMBALO IN ITALIA

*Organista, clavicembalista, compositore, revisore, ricercatore, didatta.  
Un ritratto documentato di Ferruccio Vignanelli (1903-1988)  
che ci restituisce uno spaccato della Roma musicale nella prima metà del '900.*

di Annamaria Bonsante

**F**erruccio Vignanelli: organista, clavicembalista, compositore, revisore, ricercatore, didatta. La sua carriera si svolge professionalmente in molti ambiti ai massimi livelli internazionali, attraversando cambiamenti storici epocali e senza mai smarrire, come testimoniano in tantissimi, modestia, tranquillità e *sense of humour*<sup>1</sup>.

Con grande spirito, ad esempio, egli conclude nel 1939 un denso *curriculum vitae* autografo, oggi custodito presso l'Istituto Pontificio di Musica Sacra: «[F. V.] ora gode di ottima salute ed altrettanto augura ai suoi colleghi musicisti e ai suoi amici». Un guizzo ammirevole e assai istruttivo, di là dal sorriso che procura: l'unione di vita e arte non è sempre semplice né rosea, presentando complessità che il giovane musicista deve imparare a gestire. Da insigne maestro – di musica e umanità – Vignanelli affronta anche questi fondamentali aspetti psico-pedagogici: spesso parlerà della difficoltà dell'amicizia tra musicisti, per poi incoraggiarla durante il suo magistero, magari con il racconto di amicizie bellissime come quella tra Georg Friederich Händel e Domenico Scarlatti. E, forte di una rara nobiltà d'animo, darà l'esempio in prima persona di come comprendere e comprendersi senza ipocrisie, esercitando con garbo critiche anche pubbliche verso esecuzioni o scelte musicali di colleghi, o, pur uomo di fede e di Chiesa, verso taluni ecclesiastici.

Centinaia di allievi hanno studiato con il maestro, arrivando a Roma da tutto il mondo e regalandogli enormi soddisfazioni per mezzo secolo. L'attività didattica è sempre stata nodale per Ferruccio Vignanelli: dal 1933 al 1973 docente di Organo principale e di Organografia presso l'Istituto Pontificio di Musica sacra e dal 1951 anche docente di clavicembalo presso il Conservatorio di

Musica "Santa Cecilia" di Roma. In aggiunta, un'inestinguibile attività di seminari, conferenze, corsi di perfezionamento tenuti a partire dall'età giovanile fino a dopo la pensione.

Vignanelli può essere considerato il pioniere italiano del clavicembalo, che suona fin da giovane producendosi in programmi originali e inediti. Addirittura al 1930 risale il concerto tenuto al cembalo nell'abbazia benedettina di Montecassino, comprendente composizioni ignote e qualche fonte custodita nell'archivio benedettino: tra le *prime esecuzioni* il maestro sfoggia una sonata del 'carneade' Giovanni Marco Rutini, autore non abbastanza indagato neppure ai nostri tempi per la sua decisiva influenza sulla scrittura tastieristica mozartiana<sup>2</sup>.

L'Italia è ancora distante dal cosiddetto *Early Music Revival*, i cembali a disposizione sono perlopiù inservibili o copie malfatte e le edizioni attendibili di musica barocca sono merce rara. Non dimeno, il nostro geniale filologo 'pratico', avversando profeticamente il dogmatismo sterile e sorretto da un diretto approccio a fonti preziose – suona e divulga una solida prassi esecutiva derivata dagli antichi trattati e metodi italiani e francesi.

Il repertorio che Vignanelli esegue nella sua carriera di concertista d'organo e clavicembalo spazia dal Rinascimento alla musica attuale (ne è una prova la *première* italiana del concerto per cembalo e 5 strumenti di Manuel de Falla), mentre sul versante della musica d'insieme e orchestrale è un professionista sempre molto richiesto. Fu diretto e scritturato, come solista o continuista, dalle migliori bacchette del Novecento italiano, da Alfredo Casella (Settimane Musicali Senesi, 1939-42) al giovane Claudio Abbado (Orchestra RAI, 1963). Vignanelli si produsse, per di più, in colonne sonore, ad esempio nel film *La porta del cielo* di Vittorio De Si-



Ferruccio Vignanelli con il flautista Gustav Scheck al centro, e il pianista Eugenio De Rosa

ca, girato subito dopo l'armistizio del 1943, con musiche di Enzo Masetti dirette da Franco Ferrara.

Celebre per la sua abilità nella combinazione espressiva dei registri dell'organo a canne, il maestro è organista nella Chiesa nazionale di San Luigi dei Francesi dal 1923 e nella Basilica di San Carlo al Corso dal 1928. Come studioso di organologia e tecniche costruttive offre sempre il suo fattivo contributo a cembalari, organari e ditte costruttrici, inaugurando decine di importanti organi e clavicembali. Curioso e aperto, Vignanelli prova e suona in pubblico un repertorio colto addirittura sull'organo Hammond, strumento elettrificato appena giunto in Italia, che si diffonderà molto bene in ambito jazz.

Ricca è la documentazione sul musicista custodita presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ente per il quale ebbe l'onore di suonare fin dagli anni Trenta e in seno alla quale fu eletto, a partire dal 1956, prima Accademico effettivo e poi Consigliere.

Per tale massima istituzione musicale nazionale, che potrebbe contare su molti egregi interpreti, Vignanelli sembra essere il solista, l'accompagnatore, il camerista, il continuista non solo di fiducia, ma di riferimento nelle tastiere antiche (organi, clavicembali, clavicordo). Dagli anni Trenta al dopoguerra e oltre, regolare è la presenza del maestro nei cartelloni dell'Accademia, per la quale di esibisce in chiese, sale e rassegne prestigiose. L'immenso repertorio, lo scintillante virtuosismo, le interpretazioni originali e sempre storicamente informate: tutta questa grande carriera è comprovata sia dalla mole dei programmi di sala, delle recensioni, delle testimonianze dirette, sia dalle provvidenziali registrazioni discografiche (Rai, Rca, Angel, Sems, Philips, Emi) e radiofoniche conservate dalla ex EIAR poi RAI e dalla Radio Vaticana (una settantina di brani). Le pagine del "Radiocorriere" riportano notizia, inoltre, delle numerose esecuzioni andate in onda per il Terzo Canale, e del Vignanelli divulgatore impegnato in interviste e approfondimenti<sup>3</sup>.

Ferruccio Augusto Claudio Vignanelli nasce il 4 ottobre 1903 da Giosafat (originario di Sassoferrato, Ancona) e Fermina Di Francesco, ultimo di sei figli nati, come lui, a Civitavecchia: Fernando, poi don Fernando osb (1886-1946); Arnaldo, poi don Francesco osb (1888-1979); Irma (1894-1931); Ilda (1897-1931); Bruno (1899-1939).

Nonostante varie assenze più o meno lunghe per studio e lavoro, Ferruccio risiede a Civitavecchia, in via Guido Baccelli 21, fino al 1934, anno in cui si trasferisce a Roma insieme alla madre e al fratello Fernando, in una casa di via Priscilla. Con loro vivrà fino al matrimonio con Hedda (Edda) Illy, contratto nel 1955.

I rapporti del musicista con il fratello monaco benedettino a Montecassino – l'eccellente artista scultore don Francesco (al secolo Arnaldo) studiato da Carlo De Paolis<sup>4</sup> – sono da ricordare in questa sede almeno per i due nuovi organi progettati e inaugurati da Ferruccio proprio nell'abbazia da poco restaurata: si tratta dell'organo della Basilica (1953) e dell'organo del coro privato (1954).

Dai fratelli più grandi, all'inizio del secolo ben inseriti negli ambienti parigini di poeti e artisti, il giovane Ferruccio aveva appreso anche l'amore per la poesia. Egli parla di poesia anche durante le lezioni, per rinforzare immagini o procedimenti musicali: gli esempi vanno dallo stesso Ungaretti, a Trilussa o a Tagore, a testimonianza della sua vasta cultura umanistica.

Sappiamo degli studi musicali romani di Vignanelli a partire dal 1919 (con il tarquiniese Giacomo Setaccioli e poi presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra), ma degli studi svolti prima del

1919 con vari docenti (solfeggio, violino, pianoforte) a Lugo di Romagna non sappiamo molto, anche perché la famiglia non sembra andar via ufficialmente da Civitavecchia se non nel 1934 (verso Roma, come già detto). L'organista cita nei suoi *curricula* sempre alcuni maestri attivi a Lugo, eppure non conosciamo le strade che l'hanno portato lì: ipotizzo qui che il maestro Francesco Balilla Pratella, allievo di Mascagni, nome di spicco del Futurismo italiano e direttore dell'Istituto musicale di Lugo, possa essere stato a contatto con i fratelli maggiori di Ferruccio in ambienti parigini intellettuali e futuristi poco prima della Grande Guerra e che, di conseguenza, i Vignanelli a lui abbiano pensato per la prima, fondamentale istruzione musicale del loro talentuoso fratello minore.

In conclusione, riportiamo il necrologio che l'Accademia di Santa Cecilia dedica, sull'Annuario del 1988, al maestro Ferruccio Vignanelli, musicista civitavecchiese di portata storica.

**È morto a Roma il 5 maggio, all'età di 84 anni, Ferruccio Vignanelli, uno dei più grandi organisti e clavicembalisti del Novecento. La notizia della sua scomparsa si è diffusa con alcuni giorni di ritardo, ma la cosa non deve stupire: nonostante fosse famoso in tutto il mondo (anche se più nell'ambiente degli "addetti ai lavori" che presso il grande pubblico) Vignanelli era un personaggio schivo che aveva sempre subordinato l'attività di concertista a quelle, meno appariscenti anche se non meno importanti di insegnante, revisore e saggista. Il suo repertorio privilegiava musicisti come Merulo e Frescobaldi, musicisti che stanno alla base della tradizione organistica italiana, ma Vignanelli eccelleva anche nelle interpretazioni dei clavicembalisti francesi, come Jean-Philippe Rameau. Allievo di musicisti illustri come Setaccioli, Pratella e Refice, conosceva così profondamente l'organo al punto di poterne progettare per chiese e auditori. Per molti anni fu clavicembalista dei Virtuosi di Roma, ma la sua vera passione era l'insegnamento cui si dedicò al Pontificio Istituto di Musica Sacra (organo) e al Conservatorio di Santa Cecilia. Era Accademico di Santa Cecilia dal 1956, Accademico della Filarmonica Romana e Officier d'Académie de France. Sposato con Edda Illy, anche lei clavicembalista e organista, Vignanelli lascia due figli musicisti: Barbara, clavicembalista e Francesco, violoncellista. Un artista che ha dato molto alla musica e di cui rimarrà la profondità delle interpretazioni e dell'insegnamento.**

#### NOTE

1. Il presente contributo riprende, con lievi modifiche, un articolo apparso sul Bollettino n. 19 della Società Storica Civitavecchiese, Ed. Fondazione Cassa di Risparmio di Civitavecchia 2014, pp. 173-176. Si ringrazia il presidente della Società, dott. Enrico Ciancarini, per averne consentito la pubblicazione in questa sede.
2. Segnaliamo, su G. M. Rutini (1723-1797), il lavoro di ricerca del clavicembalista e fortepianista Luca Guglielmi e il suo CD del 2014 dal titolo "I maestri di Mozart: Johann Christian Bach e Giovanni Battista Rutini", Accent 25256.
3. Rinveniamo numerose fonti dirette riguardanti il maestro nei principali archivi romani (tra questi la Bibliomediateca della Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Accademia Filarmonica Romana della quale Vignanelli fu socio, il Pontificio Istituto di Musica Sacra). La letteratura critica specifica sul maestro prende avvio già dagli anni '50 e prosegue ai giorni nostri: i maggiori dizionari musicali specialistici in italiano, inglese, francese e tedesco, *ad vocem*, dedicano spazio a Ferruccio Vignanelli. Ancora, tra gli articoli segnaliamo: Oscar Mischiati, *Ricordo di Ferruccio Vignanelli* in «L'Organo» XXVI, 1989-90 (Bologna 1992), pp. 226-228. Fondamentale, infine, è il seguente volume, nato da una tesi di dottorato discussa all'Università "Sorbonne" di Parigi, comprendente la lunga e preziosa registrazione del corso di perfezionamento in clavicembalo tenuto da Vignanelli a Perugia nel 1977: Marcello Martiniano Ferreira, *Ferruccio Vignanelli, ou a Renascença moderna do cravo na Itália no século XX*, Niterói, Rio De Janeiro – Edição particular – 2004, 758 pp., 2 voll., 1 DVD (Mp3). A questo lavoro si rimanda altresì per l'elenco degli scritti e delle incisioni del musicista.
4. Cfr. C. de Paolis, *Vita e opere dello scultore civitavecchiese Don Francesco Vignanelli monaco di Montecassino* in "Benedictina", XXXV (1988), pp. 199-213 e Id., *Personaggi illustri di Civitavecchia. Ferruccio Vignanelli organista di fama mondiale* in "Lazio ieri e oggi", XXIV (1988), p. 277.

# NUOVE SFIDE NELLO SPAZIO EUROPEO

EHEA (European Higher Education Area) Ministerial Conference, Forum 2012, Bucarest

*Riflessioni sul futuro dello Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore e sulle opportunità e gli strumenti per migliorare il sistema italiano dell'Alta Formazione Artistica e Musicale - attrattività internazionale, sostenibilità delle istituzioni, occupabilità degli studenti - Intervista a Maria Sticchi Damiani coordinatrice dei Bologna Experts Italiani.*

di Alvaro Lopes Ferreira

**S**i è appena conclusa a Yerevan (Armenia) la riunione dei ministri dell'istruzione dei paesi aderenti allo Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore. Quali sono le novità che emergono dal Comunicato e quale è stato il contributo italiano, frutto delle riunioni del Gruppo dei Seguiti di Bologna (Bologna Follow-Up Group) promosse dal nostro governo durante l'ultimo semestre europeo a guida italiana?



La principale novità del Comunicato di Yerevan sta nella sua impostazione nettamente politica. Piuttosto che elencare singoli obiettivi da raggiungere o riforme da effettuare, i Ministri riprendono la visione comune che ha

ispirato l'inizio del Processo di Bologna nel 1999, rilevano con soddisfazione i risultati conseguiti con la creazione di uno Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore e rilanciano una nuova visione basata sulle nuove sfide che lo Spazio europeo deve affrontare al momento attuale - crisi economi-

ca, disoccupazione giovanile, cambiamenti demografici, migrazioni, conflitti - e sulle nuove opportunità offerte sia dalla diffusa mobilità di studenti e docenti che dal rapido sviluppo della conoscenza e della tecnologia. I Ministri affermano con chiarezza che la collaborazione ormai consolidata tra i paesi dello Spazio europeo consentirà loro di affrontare con maggior successo le sfide comuni e di cogliere al meglio le opportunità che si presentano.

Le quattro priorità indicate per il 2020 sono di ampio respiro, in quanto orientate verso l'adozione di politiche comuni oltre che fondate su principi e strutture già condivisi. La prima priorità investe la missione centrale della formazione superiore, la qualità e la rilevanza dell'apprendimento e dell'insegnamento. La seconda evidenzia l'esigenza di rafforzare il legame tra formazione e lavoro su tutto l'arco della vita, anche attraverso la mobilità internazionale. La terza pone l'accento sulla necessità di rendere i sistemi sempre più inclusivi a fronte di una popolazione studentesca sempre più diversificata. E la quarta si riferisce alle strategie da adottare per conseguire la realizzazione completa delle riforme concordate in tutti i paesi partecipanti. Al comunicato si ag-

giungono alcuni documenti tecnici, quali gli Standard e linee guida per l'assicurazione della qualità, l'Approccio europeo all'assicurazione della qualità dei corsi congiunti e la nuova Guida ECTS.

Il comunicato è il punto di arrivo di una discussione estesa ed approfondita che ha avuto luogo nell'ambito del Gruppo dei Seguiti di Bologna nel secondo semestre del 2014, sotto la Presidenza italiana. Il dibattito, che si è svolto in riunioni plenarie e lavori di gruppo, si è incentrato su una riflessione critica dei primi 15 anni di lavoro comune e sulle prospettive dello Spazio europeo per gli anni a venire. Ne è risultato un documento pienamente condiviso da tutti i paesi partecipanti, *The Bologna Process Revisited: the Future of the European Higher Education Area*, da cui ha preso le mosse l'elaborazione del Comunicato.

*Sono passati già dieci anni dalla costituzione dei Bologna Promoters/Experts italiani di cui sei la coordinatrice fin dalle prime battute. Quale bilancio pensi si possa tracciare delle azioni svolte finora per il sistema italiano di formazione superiore ed, in particolare, per il nostro sistema di Alta Formazione Artistica e Musicale?*



Maria Sticchi  
Damiani

Il gruppo di esperti di Bologna, nominato dal MIUR con l'approvazione della Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (CRUI) e dell'Agenzia Nazionale Erasmus, è stato costituito nel corso degli anni da persone impegnate con vari ruoli nella formazione superiore italiana e con diverse esperienze in ambito europeo. Docenti di università e di istituzioni AFAM, studenti e responsabili amministrativi hanno sempre lavorato insieme con grande armonia ed unità di intenti. Loro compito è stato diffondere tutte le informazioni utili sul Processo di Bologna, soprattutto attraverso il sito [www.processodibologna.it](http://www.processodibologna.it); sottolineare lo stretto legame tra riforme nazionali e decisioni assunte dai Ministri a livello europeo; e creare occasioni di dibattito con docenti, studenti e responsabili amministrativi delle istituzioni italiane attraverso l'organizzazione di seminari nazionali e locali sui temi più rilevanti. I componenti del gruppo si sono anche resi disponibili per collaborazioni su temi di specifico interesse per le istituzioni. Attualmente il lavoro prosegue nell'ambito del progetto europeo CHEER, cofinanziato dal MIUR e gestito dalla CRUI. Non è facile tracciare un bilancio delle azioni svolte negli ultimi dieci anni: il numero delle

persone raggiunte, soprattutto nelle grandi università, è stato percentualmente assai limitato, ma l'effetto della circolazione delle idee è difficilmente misurabile. Certamente la collaborazione con gli organismi preposti a livello nazionale, MIUR, CRUI, Conferenze dei Direttori AFAM e Agenzia Nazionale Erasmus, ha consentito di tenere alta l'attenzione sui temi europei, anche se l'impatto effettivo non è sempre stato commisurato alle intenzioni. Le istituzioni AFAM, in virtù della loro dimensione ridotta, della loro solida tradizione didattica e della loro tradizionale apertura ad una dimensione internazionale, hanno sempre risposto positivamente alle iniziative seminariali degli esperti, partecipato criticamente al dibattito, ed offerto un contributo costruttivo per l'attuazione dei principi europei in ambito nazionale. Resta certamente ancora molto lavoro da fare per creare in tutte le istituzioni una piena consapevolezza della struttura e degli obiettivi dei nuovi titoli di studio, per sviluppare una cultura diffusa della qualità e del pieno riconoscimento degli studi svolti all'estero, e per sensibilizzare i docenti all'uso appropriato degli strumenti europei. Ma la strada è aperta ed il nuovo comunicato dei Ministri indica in maniera chiara la direzione da seguire nei prossimi anni.

**Sul Diploma Supplement alcune, non poche, istituzioni AFAM sono state premiate con il Label europeo che ne testimonia l'alto livello di qualità. Ci sono altri obiettivi europei sui quali l'AFAM potrebbe ottenere risultati di eccellenza? Penso, ad esempio, alla mobilità internazionale per studio e per tirocinio, all'attrattività del sistema di formazione artistica italiana, certificata da percentuali a due cifre di studenti stranieri iscritti, alle politiche di promozione dell'occupabilità facilitate dall'adesione al consorzio AlmaLaurea, alla sostenibilità e le sfide del fundraising.**

L'alto numero di istituzioni AFAM premiate con il label europeo per l'uso corretto del Diploma Supplement, testimonia la flessibilità del sistema e la sua capacità di rispondere positivamente alle sfide europee accogliendo il contributo degli esperti. Le stesse caratteristiche possono consentire

al sistema stesso di accrescere agevolmente non solo la quantità ma anche la qualità delle attività di mobilità internazionale per studio e tirocinio. È anche indubbia l'attrattività delle Istituzioni di formazione artistica e musicale nei confronti di studenti provenienti dall'estero, che supera di gran lunga quella delle università. Tuttavia, ritengo che le istituzioni AFAM debbano ancora riflettere sui nuovi orizzonti occupazionali che si aprono ai loro diplomati, definire l'of-



ferta formativa anche alla luce delle nuove esigenze delle persone e della società, individuare nuove fonti di finanziamento, e adottare con decisione tutti gli strumenti disponibili per rendere l'offerta formativa trasparente (Catalogo ECTS) e per monitorare lo sviluppo delle carriere dei diplomati (Consorzio AlmaLaurea).

**Quali sono i punti di forza ed i punti di debolezza del sistema AFAM secondo il tuo punto di vista, esterno certamente ma molto approfondito e, vorrei dire, affettuoso?**

In quanto appassionata di musica e arte, sono sempre stata molto attratta dalla ricchezza e dal fascino delle materie che costituiscono oggetto di studio nelle istituzioni AFAM. Ne apprezzo la dimensione umana e la propensione ad una didattica individualizzata, che costituiscono la loro più grande potenzialità nel confronto internazionale. Al tempo stesso vedo il rischio che la dimensione ridotta e il loro - pur positivo - radicamento nel territorio possano generare autoreferenzialità e che la miopia di interessi locali possa oscurare gli obiettivi di sviluppo qualitativo dell'intero sistema. Ho conosciuto persone straordinarie sul piano umano e professionale. Spero solo che l'enorme creatività racchiusa in queste istituzioni non si traduca in individualismi, ma sappia organizzarsi in maniera concreta ed efficiente per il raggiungimento di obiettivi comuni, nell'interesse degli studenti e per contribuire al pieno sviluppo di un settore cruciale della cultura italiana.



In alto: EHEA Forum, 2015  
Yerevan (Armenia)

A sinistra: EHEA Forum  
Vienna-Budapest 2010



**ALMALAUREA** è un Consorzio interuniversitario pubblico che rappresenta più del 90 per cento dei laureati in Italia (2.063.000 cv presso 72 Atenei italiani al 26/02/2015). AlmaLaurea (\*) è nata nel 1994 come punto d'incontro fra laureati, università e aziende, dandosi due importanti obiettivi:

- raccogliere, per conto degli atenei, informazioni e valutazioni dai laureati così da conoscerne il percorso universitario e la condizione occupazionale. Le analisi e le statistiche che ne derivano sono pubbliche e possono orientare i giovani nella scelta universitaria e lavorativa e indirizzare gli Organi di Governo degli Atenei nella programmazione delle attività di pianificazione e formazione
- rendere disponibili online i curricula di neolaureati e di laureati con pluriennale esperienza lavorativa. La Banca Dati online di AlmaLaurea si accresce mediamente ogni anno di 200.000 nuovi curricula, tradotti in inglese, ed è uno strumento unico nel suo genere in Italia per dimensioni, qualità e tempestività. E' un modello guardato con crescente interesse a livello europeo ed internazionale, per favorire e rendere democratico l'ingresso dei laureati nel mondo del lavoro e agevolare le loro aspirazioni di carriera.

Al momento della domanda di laurea, le Università aderenti ad AlmaLaurea chiedono ai propri laureandi di restituire, attraverso un questionario online le valutazioni sul loro percorso di studio, nel totale rispetto della normativa sul trattamento dei dati personali. I dati, aggregati e in forma anonima, vengono utilizzati dal Ministero per la valutazione del sistema universitario e da AlmaLaurea per realizzare le indagini sui laureati. Una parte della documentazione è poi la base da cui il singolo laureato può, se lo desidera e dando il proprio consenso, partire per comporre e pubblicare il proprio Curriculum Vitae in italiano e in inglese.

Dal 2012 questo sistema è stato esteso al mondo delle istituzioni dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica, e quindi coinvolge i diplomandi e i diplomati accademici di primo e secondo livello al pari dei laureandi e dei laureati universitari. Nella fase preparatoria un gruppo di lavoro di AlmaLaurea e di delegati delle istituzioni AFAM ha attentamente analizzato la struttura del questionario al fine di adattarlo alle specifiche esigenze dei diplomati di accademie e conservatori. Si è lavorato anche sui modelli di Curriculum Vitae da inserire online, prevedendo la possibilità di integrarli con supporti come file audio o video, per valorizzare i profili professionali dei diplomati.

Ad oggi hanno aderito ad AlmaLaurea le Accademie nazionali di Danza e di Arte Drammatica di Roma, le Accademie di Belle Arti di Bologna, di Macerata e di Brera (MI), la Rome University of Fine Arts di Roma (RUFAR), i Conservatori di Bari, Bologna, Cesena, Cosenza, Ferrara, Frosinone, Genova, L'Aquila, Mantova, Milano, Monopoli, Padova, Parma, Perugia, Salerno, Trento, Trieste, Verona, gli Istituti Superiori di Studi Musicali di Lucca e di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti.

(\*) *Strumenti disponibili sul sito [www.almalaurea.it](http://www.almalaurea.it)*

**PROFILO DEI LAUREATI** realizzato annualmente attraverso la documentazione di fonte amministrativa (voto di laurea, punteggio degli esami, durata degli studi, età alla laurea, ecc.) e quella raccolta con un questionario compilato dal laureando alla vigilia della laurea (conoscenze linguistiche e informatiche, esperienze di lavoro e all'estero durante gli studi, aspirazioni e giudizi sull'esperienza universitaria, ecc.).

**CONDIZIONE OCCUPAZIONALE DEI LAUREATI** analizzata tramite un'indagine ad hoc condotta annualmente al fine di monitorare l'inserimento lavorativo dei laureati e individuare le principali e più recenti tendenze del mercato del lavoro ad uno, tre e cinque anni dal conseguimento del titolo.

**BANCA DATI DEI LAUREATI**, unica nel suo genere in Italia per dimensione e qualità, con la disponibilità online dei curricula dei laureati che ne favorisce visibilità e occupabilità, un'anagrafe delle professionalità che imprese italiane e straniere, pubbliche e private, consultano quotidianamente attraverso le oltre 100 variabili di ricerca disponibili.





**IL FUNDRAISING** è uno strumento conosciuto e utilizzato in Italia soprattutto da organizzazioni di carattere sociale e umanitario che operano sia a livello internazionale che locale per far fronte a situazioni di emergenza, alla mancata tutela di diritti umani e sociali, alla mancata integrazione di soggetti svantaggiati, per la cultura e l'arte e in tanti altri ambiti tematici che concorrono a costituire un sistema di welfare sociale. Il fundraising cerca il sostegno economico, o l'equivalente in servizi, di tre categorie di donatori: Individui, Aziende e Fondazioni. Pur non essendoci in Italia una legislazione particolarmente favorevole che faciliti le elargizioni liberali, il terzo settore si è sviluppato in maniera significativa negli ultimi vent'anni, dando vita ad un modello efficace ed apprezzato di welfare di comunità.

I donatori non guardano solo ai bisogni primari e all'assistenza delle persone ma sostengono anche le iniziative di tutela del territorio e di sviluppo culturale e artistico (Fondo Ambiente Italiano, biblioteche, associazioni per lo sviluppo locale, sostegno di giovani talenti, etc.), ambito nel quale le Istituzioni AFAM hanno una rilevante presenza operativa e sociale, in particolare una ricchissima attività di produzione artistica e una vasta offerta di servizi, come biblioteche, mostre, eventi culturali. Attuare politiche di fundraising significa rendere visibile e valutabile l'impatto di queste iniziative nelle realtà socio-economiche e culturali del nostro paese, offrendo ad una significativa platea di donatori italiani e stranieri la possibilità di contribuire alla sostenibilità delle Istituzioni AFAM.

La crisi economica ha messo in evidenza come le istituzioni, piuttosto che elaborare e attuare politiche meramente redistributive, dovrebbero dar vita a politiche generative, ovvero non chiedersi cosa poter fare con le poche e decrescenti risorse a disposizione ma chiedersi quante risorse si debbano reperire, e come, per mantenere gli standard di qualità dei servizi attesi dalla comunità. Il fundraising, quindi, come obiettivo istituzionale dei dirigenti degli istituti AFAM.

Il team italiano dei Bologna Experts ha promosso alcune iniziative sul tema: nel 2013, presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma, il seminario "La sostenibilità delle istituzioni di AFAM – la sfida del fundraising" con pubblicazione di un manuale specifico per Accademie e Conservatori di Massimo Coen Cagli (relatore principale al convegno e direttore scientifico della Scuola di Fundraising di Roma) nel 2014, presso la sede del MIUR, il seminario: "Il 5x1000 nelle istituzioni AFAM"

Sul sito degli Esperti di Bologna [www.bolognaprocess.it](http://www.bolognaprocess.it) sono disponibili tutti i documenti e le relazioni presentate ai convegni, mentre sul sito [www.scuolafundraising.it](http://www.scuolafundraising.it) sono pubblicate le iniziative di formazione e di consulenza, utili ad attivare azioni strutturate di fundraising.



## DIPLOMA SUPPLEMENT

è un documento integrativo del titolo ufficiale conseguito al termine di un corso di studi in una università o in un istituto di formazione superiore. Il DS contiene solo dati ufficiali sulla carriera dello studente, con esclusione di valutazioni discrezionali, dichiarazioni di equivalenza o suggerimenti relativi al riconoscimento, e fornisce una descrizione della natura, del livello, del contesto, del contenuto e dello status degli studi effettuati e completati dallo studente secondo uno schema standard in 8 punti, sviluppato per iniziativa della Commissione Europea, del Consiglio d'Europa e dell'UNESCO:

1. Dati anagrafici del laureato
2. Informazioni sul titolo di studio e sull'istituzione che lo rilascia
3. Informazioni sul livello del titolo di studio (ciclo, durata e requisiti di accesso)
4. Informazioni sul curriculum e sui risultati conseguiti dallo studente con informazioni sui requisiti per il conseguimento del titolo ed il sistema di votazione
5. Informazioni sulle funzioni del titolo di studio (accesso a studi ulteriori, Status professionale conferito dal titolo)
6. Altre informazioni o fonti di informazione
7. Sottoscrizione del DS
8. Informazioni sul sistema di istruzione superiore del paese in cui è stato conseguito il titolo

Il DS si è reso necessario poiché un numero crescente di studenti, di laureati, di professionisti, di cittadini si sposta fra vari paesi e chiede un adeguato riconoscimento dei propri titoli. I soli attestati originali non forniscono informazioni sufficienti ed è molto difficile valutare il livello e i contenuti di un titolo senza informazioni adeguate e dettagliate. Esistono molti ostacoli al riconoscimento, quali:

la mancanza generale di informazioni precise ed accurate  
la confusione a livello terminologico  
il possibile travisamento dei titoli stranieri  
i pregiudizi nei confronti di titoli sconosciuti

Il DS serve a rendere più "trasparente" il titolo di studio perché lo integra con la descrizione del curriculum di studi effettivamente seguito e con informazioni sul sistema di istruzione superiore nazionale secondo uno schema comune. Accompagna l'evoluzione sempre più rapida dei titoli valorizzando il contenuto della nuova offerta didattica degli istituti di formazione superiore e la loro autonomia. Favorisce la mobilità degli studenti, l'accesso a studi ulteriori e alla formazione permanente. Facilita la conoscenza e la valutazione dei nuovi titoli accademici da parte dei datori di lavoro. Rende più agevole il riconoscimento accademico e professionale dei titoli italiani all'estero e la libera circolazione internazionale dei laureati e dei diplomati.



# ISTANTANEE 2015 DALLA FESTA DELLA MUSICA

*Per la seconda volta, dopo l'esordio dell'anno scorso, una grande kermesse musicale negli spazi del MUSP del Conservatorio "Casella" di L'Aquila. Dalla mattina alla sera concerti di tutti i tipi (da camera, con i grandi ensemble, dalla musica antica alla big band), performance e installazioni di musica elettronica, laboratori, mostre di musica etnica e molto altro. Una full-immersion graditissima ai tanti che hanno affollato i nostri spazi.*

**L**a *Fête de la Musique* vanta ormai una tradizione più che trentennale. Nata in Francia all'inizio degli anni Ottanta, ma diffusasi a macchia d'olio nel corso delle diverse edizioni, coinvolge oggi praticamente moltissime città del mondo pur senza aver mai perso il suo spirito di festa popolare intorno alla *Musica*, quale i suoi ideatori vollero conferirgli.

Questo curioso fenomeno di spontaneismo trasversale, capace di coniugare con incredibile naturalezza i più diversi generi nei quali l'arte dei suoni può essere declinata, non può certo lasciare indifferenti noi del Conservatorio *Casella* che ancora una volta, dopo il successo dello scorso anno, abbiamo voluto cogliere anche in questa giornata un'ulteriore occasione per immergerci nella nostra realtà aquilana, da tempo vagheggiata in lontananza dai declivi di Colle Sapone, ove siamo provvisoriamente delocalizzati.

Una volta ancora il perimetro del nostro MUSP è stato luogo di incontro nel segno della *Musica*, e della *Creatività* in senso più ampio, per regalare sì una *Domenica di festa* ai tanti che hanno voluto esserci, ma anche per ricordare a chi ci sta intorno – ed anche a noi stessi – che solo nella collaborazione e nella sinergia fra istituzioni ed enti si riuscirà a superare un momento "difficile" (lo sarebbe anche senza l'aggravante del terremoto) come quello che la *musica d'arte* e la *cultura* più in genere pare attualmente attraversare.

Un grazie a tutte le Istituzioni, alle scuole aquilane, all'Accademia di Belle Arti, al Conservatorio *D'Annunzio* di Pescara e a tutti gli altri soggetti pubblici e privati che si sono uniti attivamente a noi. Un grazie a tutti i colleghi docenti, al personale amministrativo, alla direttrice amministrativa *Mirella Colangelo*, al presidente *Rinaldo Tordera*, al personale coadiutore per lo sforzo organizzativo, agli studenti che hanno arricchito questa giornata con la loro vitalità e la loro passione.

Giandomenico Piermarini  
Direttore del Conservatorio "Casella"



## FESTA DELLA MUSICA 2015

### CONCERTI

- "J-Orchestra" (Dir. M° Servilio)
- Attività di Propedeutica musicale a cura della Prof.ssa Di Marco
- Esibizione di studenti dell'Istituto Comprensivo "Mazzini-Patini"
- Trio d'Arpe del Liceo Musicale "Cotugno" dell'Aquila
- Esibizione di studenti della Scuola Secondaria di I Grado "Dante Alighieri" dell'Aquila
- Gala delle Classi di Canto del Conservatorio "Casella" con intermezzo del Trio di Oboi (Scuola del M° Mutalipassi)
- Consort di Viole da Gamba (della Classe del M° De Carlo)
- Concerto dei Docenti Cesari, Di Giulio Grossi e Mastrangelo
- Ensemble di musica antica offerti da studenti del Conservatorio "Casella" e "D'Annunzio"
- Concerto dell'Orchestra degli Studenti del Conservatorio (Dir. M° Canonici)
- Concerto della Big Band del Conservatorio Casella (Dir. M° Caporale)
- Concerto della Symphonic Band del Conservatorio Casella (Dir. M° Canonici)

### ALTRI EVENTI

- Performances ed installazioni a cura del dipartimento MNT - Classe di Musica Elettronica
- Laboratorio di musica popolare irlandese
- Laboratorio Gamelan
- Esposizione di strumenti musicali etnici a cura della Prof.ssa Filippi

### EVENTI A CURA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DELL'AQUILA

- *Just a note* (installazione)  
Studenti: Stefano Taccone, Marco Peng.  
Scuole Proff. Fiorillo e Sconci
- *Chi Rapi la Topina Costanza?*  
(di R. Vacca e P. Campanini)  
Plastico: Studentessa Lavinia Di Profilo  
Scuola Prof. Zicoschi  
Studentessa Daniela Di Scerni  
Corso Prof. Di Nino  
(Scenografia interamente ideata e realizzata dagli Studenti della Scuola di Scenografia dell'Aquila)
- Corso di video, grafica d'arte e produzione (proiezione video) Prof. Carlo Nannicola



## LIBRI



## Per una Sgambati renaissance

### Due importanti pubblicazioni realizzate in occasione del centenario

Nel 2014, con l'occasione della ricorrenza dei cento anni dalla morte di Giovanni Sgambati, il CIDIM e le Edizioni Curci hanno unito le forze per pubblicare una ricca raccolta di saggi interamente dedicati alla musica del compositore romano. Il titolo può sembrare ovvio e forse non particolarmente accattivante a chi lo sfiori semplicemente con lo sguardo, ma esso, nella sua semplicità, accoglie una sfida capitale sul sentiero assai impervio del recupero del portato musicale che una figura come Sgambati ha immesso nel grande solco della cultura dell'Italia fra l'Unità e la Prima Guerra mondiale. Parlare della *musica* di Giovanni Sgambati, come spiega Antonio Rostagno nell'importante prefazione al volume, vuol dire superare l'*impasse* che fino ad ora ha portato a considerare la vastissima produzione del compositore romano (e al pari suo quella di altre figure a lui spesso e non sempre correttamente affiancate come Martucci) *solo* come una delle tante efflorescenze culturali dell'Italia dell'Ottocento maturo, studiando dunque «*i fatti intorno alla musica e non la musica*». A tale corto circuito musicologico e musicale, come ad altri che a esso si accompagnano e che hanno spesso spinto Sgambati in quell'interstizio buio collocato fra le riscoperte musicali e la svalutazione preventiva di qualcosa di pregiudizievole già conosciuto, risponde con aria nuova questo volume, che ospita

una raccolta di saggi vivaci e ricchi di spunti. Affiancando i contributi di giovani leve della musicologia e di affermati musicologi a quelli di musicisti di razza, essi offrono un'ampia prospettiva non solo di tematiche ma anche di orientamenti di studio, nonché di atteggiamenti critici e analitici, raggiungendo così il prezioso obiettivo di avviare di slancio un doveroso riposizionamento della figura di Martucci nel panorama musicale italiano ed europeo dell'Ottocento. I saggi sono in tutto otto e, attingendo da materiali inediti che emergono da fondi rimasti troppo a lungo insondati o dall'ampio spettro di opere sconosciute ai più come il *Requiem*, i mottetti, il Concerto per pianoforte orchestra, le Sinfonie, il Quartetto per archi e il Quintetto e le liriche da camera, spaziano dal ritratto del musicista all'analisi minuta delle composizioni sinfoniche, cameristiche, pianistiche e vocali sacre e profane, dalla ricostruzione della vastissima rete di contatti intrattenuti dal Maestro fino al recupero della centralità del messaggio didattico dello Sgambati concertista, virtuoso e allievo di Liszt, autore di un interessantissimo quanto sorprendente *Formulario del pianista*, compendio di consigli dal carattere in realtà più compendiativo che innovatore, ma comunque di straordinario acume didattico.

A necessario, imprescindibile completamento di questo importante ventaglio di saggi giunge poi un altro volume curato anch'esso da Paola Canfora, ma pubblicato stavolta dalla casa editrice Intento (2015), dal titolo *La Musica nell'Anima*. Esso raccoglie l'ampissimo carteggio contenuto nel Fondo Sgambati conservato presso la Biblioteca Casanatese e rimasto per troppo tempo inedito. Merito di Paola Canfora è stato quello di riportarlo alla luce in questo testo che si impone come un caposaldo nella conoscenza del compositore romano e soprattutto come passo essenziale nell'operazione di ricollocamento della sua figura al centro della scena musicale internazionale del secondo Ottocento. I documenti pubblicati, che comprendono esclusivamente le lettere inviate al Maestro dai destinatari più diversi, testimoniano l'attenzione, il rispetto e la profonda gratitudine, quando non la vera e propria reverenza, riservati a una figura ritenuta un vero punto di riferimento musicale e un interlocutore privilegiato in ambito artistico e didattico. È possibile ripercorrere i tratti principali di questa vastissima rete di contatti, ma anche seguirne gli snodi più periferici o nascosti (giunge in aiuto una piccola quanto utile appendice al testo con brevi profili biografici dei mittenti delle lettere), attraverso le diverse sezioni nelle quali il testo è articolato ("Compositori, musicisti, insegnanti"; "Gli allievi"; "L'alta società"; "Redattori e critici musicali" ecc.) e lungo i due assi principali che a loro volta orientano le sezioni: la prima centrata perlopiù su interlocutori dell'ambiente romano e italiano, la seconda costellata di figure dalla provenienza internazionale, con un'attenzione particolare a Wagner e ai suoi eredi. Com'è noto Wagner, che come scrisse al Maestro romano il mezzosoprano Alice Barbi era «quel sommo tanto restio nell'encomiare altrui», nutrì una profondissima stima per Sgambati, raccomandandolo personalmente presso l'editore Schott di Magonza al fine di favorire la





pubblicazione delle sue opere, nella convinzione che il compositore a Roma fosse «nicht sehr am Platz», «non molto al posto suo». È un'appassionante scoperta lo scorrere i nomi degli interlocutori di questa conversazione musicale lunga una vita, un dialogare ininterrotto che coinvolge non solo nomi eccelsi di musicisti e compositori, quali, oltre al già citato Wagner, Ferruccio Busoni (devotissimo ammiratore del Maestro), Camille Saint-Saëns (che teneva molto a ricordare le «piccole serate» a Monaco «con il tanto amato Liszt»), Jules Massenet («un de vos électeurs et un de vos admirateurs»), César Franck, un «très dévoué» Edvard Grieg, Max Bruch, Emil Sauer, Francesco Paolo Tosti (che riteneva Sgambati una vera e propria «illustrazione musicale» [sic!] da conoscersi assolutamente), Marco Enrico Bossi, Piero Mascagni e molti altri, ma anche le firme di personaggi di spicco della cultura e della società del tempo fra le tante lettere di allievi devoti, forse le più toccanti dell'intera raccolta.



GIOVANNI SGAMBATI  
LA MUSICA  
NELL'ANIMA  
A cura di Paola Canfora

Edizioni INTENTO, 2014  
pp. 259, €29,00

Accogliamo dunque davvero con favore queste pubblicazioni che sanno muovere un passo così importante nella conoscenza approfondita del nostro passato musicale, per sfatare così un nuovo inverarsi della profezia wagneriana che il Nostro qui «non fosse molto al posto suo» e rilanciare lo studio e la riscoperta dell'opera e del vigore intellettuale di un vero protagonista della storia culturale italiana ed europea.

Diego Procoli

## PENTAGRAMMI

### SCIENZA ED ELEGANZA DI COLORE BÄRENREITER

Un'imperdibile edizione critica  
dei *Valses* di Ravel

**MAURICE RAVEL - *Valses nobles et sentimentales***  
**Pour piano**  
**Ed. Bärenreiter**  
**BA 10826 - pp. 36, € 17,80**

Elegantissime nel loro formato più ampio, le nuove pubblicazioni Bärenreiter ormai da qualche tempo accendono di colori vivaci gli scaffali delle librerie musicali e i leggi di mezzo mondo. Poca cosa sarebbe però se assieme alla luminosa veste grafica attraverso di esse non venissero proposti al pubblico nuovi e significativi studi critici su lavori posti ancora una volta sotto gli occhi di musicisti, studiosi e appassionati. Per dimostrare che le cose non stanno così, e dunque che le nuove pubblicazioni meritano tutta la nostra attenzione, potremmo prendere come esempio la nuova edizione giallo-senape dei *Valses nobles et sentimentales* di Ravel, ghirlanda di valzer splendida e un po' insolita, acida e soave, sorta all'incrocio fra Schubert, Chopin, Chabrier e degli Strauss, imbevuta di danza come altre memorabili pagine del compositore francese ma tanto rara da essere protagonista di una rocambolesca quanto sorprendente vicenda di ricezione alla sera della sua prima rappresentazione parigina (Salle Gaveau, 9 maggio 1911), quando venne eseguita volutamente senza il nome dell'autore, avallando così in praesentia un frastuono di fischi e contestazioni.

La nuova edizione Bärenreiter, datata marzo 2015, è stata curata dal musicologo Nicolas Southon il quale è riuscito a mettere un po' d'ordine nel groviglio di documenti e materiali che accompagna spesso la cura critica delle edizioni raveliane. Al corpo principale delle fonti, da cui per indisponibilità diretta è assente qui l'autografo (recuperato però attraverso l'edizione curata da Nichols per Peters nel 2008), si

affiancano copie di lavoro, trascrizioni, edizioni corrette e poi ristampate, nonché copie appartenute a quei pianisti che ebbero l'occasione unica di preparare l'esecuzione di questa complessa opera fianco a fianco col suo creatore. Colpisce così vedere la riproduzione, stampata in partitura in coda al terzo valzer, di una pagina dello spartito appartenuto a Vlado Perlemuter che reca le annotazioni originali di Ravel, spartito che è stato accolto nel corpus delle fonti principali quale materiale imprescindibile per la preparazione dell'edizione critica. Notevole inoltre l'inserimento, fra il gruppo delle fonti secondarie, di registrazioni dei *Valses* raveliani dalle mani di Perlemuter stesso, ma anche di Robert Casadesus e Jacques Février che con Ravel poterono confrontarsi direttamente.

Ad arricchire ulteriormente la piccola monografia formato spartito su questa eccentrica opera di Ravel giungono poi le preziosissime indicazioni esecutive di Alexandre Tharaud, uno dei maggiori interpreti raveliani dei nostri giorni, il quale ha apportato anche suggerimenti di diteggiatura. Lunghi dal proporre un piccolo e marginale intervento ma al contempo dal cadere nella trappola antica dell'edizione interpretativa, Tharaud ha preparato due interessantissime pagine nelle quali esamina valzer per valzer le caratteristiche del brano in questione (ritmiche, agoniche, di timbro e fraseggio) e le difficoltà (non indifferenti nonostante la scrittura più limpida e «sintetica» di cui si fregia quest'opera raveliana) che esso presenta all'esecutore. Proposte dunque da non lasciarsi sfuggire nella fretta di ogni pianista di saltare sulla pagina, per non rischiare di perdere pericolosamente di vista la difficile tenuta dell'unità molteplice che informa il gruppo dei *Valses*, ma anche di mancare la resa di quel «piacere delizioso e sempre nuovo di un'occupazione inutile» che Ravel stesso, con le parole di Herni de Régnier stampate a mo' di epigrafe sulla partitura, raccomandava all'esecutore dei suoi *Valses*, consigliando di non indulgere mai alla solennità ma di tracciare in aria la musica con lucida spensieratezza e calcolato disinteresse.



Diego Procoli

OMAGGIO A

*Casella*



# PROGETTO Alfredo Casella

*Un ponte tra musicologia e pratica musicale per lo studio  
dei repertori della musica moderna italiana.*

a cura della redazione

I Conservatorio “Alfredo Casella” dell’Aquila, in omaggio al grande compositore, concertista e didatta cui è intitolato, ha promosso da quest’anno un progetto che ha come obiettivo la promozione dell’opera di Casella e dei suoi contemporanei, per evidenziarne i legami con i movimenti culturali e musicali europei e favorirne la rivalutazione e diffusione nell’ambito concertistico e didattico. Il progetto si è posto come laboratorio per la creazione di partnership culturali e musicali a livello nazionale ed europeo, ed è riuscito, già in questo primo anno, a creare significative relazioni con il *Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Paris* - CN-SMDP, con i progetti di scambio Francia – Italia, curati dall’Institut français Italia, diretto a Roma da **Anouk Aspisi**, e una condivisione di iniziative didattico-concertistiche con il dipartimento di canto del **Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna**, diretto dalla prof.ssa **Marina Gentile**, dedicate allo studio e all’esecuzione di opere composte nel 1915 da compositori italiani e francesi.

Grazie ad una mobilità per traineeship **Erasmus+** realizzata da marzo a maggio presso la *Médiathèque H. Berlioz* del CN-SMDP, la neolaureata del Conservatorio dell’Aquila **Gaia Prignano** (tesi sugli anni francesi di Casella), ha sviluppato una ricerca sull’esperienza del giovane Casella a Parigi (1896/1915), che ha portato al reperimento di repertori inediti o fuori catalogo, e a una sua attività di *repertoire consultant* per la promozione del repertorio di Casella presso i vari dipartimenti del *Conservatoire*. Gaia si è anche giovata dell’ausilio di **Corinne Schneider**, direttrice del Dipartimento di Musicologia e Analisi del CN-SMDP, che si è fatto promotore di una *Journée d’étude «Echanges musicaux franco-italiens au tournant du siècle (1890-1918)»*, che si terrà al *Conservatoire* il 14 aprile 2016. Ne saranno responsabili il musicologo prof. **Rémy Campos**, importante docente del dipartimento, e la prof.ssa **Luisa Prayer**, redattrice e coordinatrice del progetto “Omaggio a Casella” per l’Aquila: insieme a musicologi di livello internazionale, la giornata vedrà la partecipazione di laureandi e laureati di Parigi e dell’Aquila, e la partecipazione di allievi dei due conservatori per l’esecuzione dei repertori afferenti al tema del convegno.

Nell’ambito del suo lavoro di promozione, Gaia ha anche incontrato il pianista **Jean – François Ballévre**, direttore dell’associazione **Piano Culture**, la quale si è fatta promotrice di un concerto in cui Ballévre, il compositore **Georges Bloch**, il pianista **Clément Walker-Viry**, e le cantanti **Bernadette Mercier** e **Doris Lamprecht**, hanno eseguito, del repertorio caselliano, l’integrale dei brani a 4 mani, i cicli per canto e pianoforte *Adieu à la vie*, *Tre canzoni trecentesche*, *Due Canti di Carducci*. **Luisa Prayer**, invitata a partecipare, ha eseguito i *Due Ricercari*.

Per tornare alle attività in programma 2015, il 30 aprile il pianista **Michele D’Ambrosio**, docente al Conservatorio di Monopoli, ha presentato all’Aquila la sua incisione integrale dell’opera pianistica di Casella (*Brilliant* 2014), in un incontro con docenti e allievi in cui ha magistralmente esemplificato al pianoforte i tratti salienti di un repertorio interessantissimo, di cui ha messo in rilievo la varietà, l’inventiva, il denso sostrato di riferimenti culturali e musicali, il virtuosismo.

Il primo anno di iniziative si concluderà all’Aquila il 26 e 27 ottobre prossimi, con il I Convegno internazionale di studi “Alfredo Casella interprete del suo tempo”: due giornate di studio e concerti cui hanno aderito i musicologi **Fiamma Nicolodi**, alla quale è affidata l’apertura dei lavori, **Guido Salvetti**, **Antonio Rostagno**, **Bianca Antolini**, **Rémy Campos** (grazie al sostegno dell’Institut Français Italia), i docenti del Conservatorio dell’Aquila **Renzo Giuliani**, **Cristina Cimagalli**, **Carla Di Lena**. È stata invitata a presentare una relazione sugli esiti delle sue ricerche la laureata **Gaia Prignano**.

Intanto, per chi si trovasse a Milano in questi ultimi giorni di luglio, segnaliamo che si potranno ascoltare all’EXPO i due bellissimi brani scritti da Casella per flauto e pianoforte, *Barcarola e Scherzo* e *Siciliana e Burlasca*, nell’esecuzione di **Sergio Mariani**, **Gianluca Cera** e **Gianluca Papale**, allievi selezionati dal conservatorio dell’Aquila per la partecipazione al progetto AFAM per l’EXPO.



CONSERVATORIO  
STATALE DI MUSICA  
ALFREDO CASELLA

