

Dossier Inchiesta PERCHÉ FUORI DALL'ITALIA

GIOVANNI PIAZZA

La vocazione per la
didattica musicale

FERRUCCIO BUSONI

In occasione dell'anniversario un
colloquio con Carlo Grante

RICCARDO MUSACCHIO

Un fotografo di musicisti
si racconta

Sommario

n. 44 aprile/giugno 2016

1 - EDITORIALE

DOSSIER/INCHIESTA

2 - Perché fuori dall'Italia (C. Di Lena)

5 - 7 domande a 19 musicisti
(a cura di C.D.L.)

APPROFONDIMENTI

20 - Librettistica e Poesia
d'improvvisazione in Italia
nell'Ottocento (P. Ciarlantini)

MAESTRI

24 - Giovanni Piazza. Maestro dei
maestri (C.Di Lena)

ANNIVERSARI

29 - Busoni nuovo classico.
Intervista a Carlo Grante (D. Procoli)

...E LA MUSICA

33 - Riccardo Musacchio. Fotografare
l'invisibile. (E.Lupoli)

ERASMUS+

37 - L'Italia vista da lontano (M. Berardi)

38 - Con la fisarmonica a Copenaghen
(F. Mangifesta)

ARCHIVI

40 - A Roma bibliotecari da tutto
il mondo. Intervista a Tiziana
Grande (P. Panzica)

PROGETTI

43 - Come un'orchestra (M. Baroni)

45 - Tutti a Monaco per Lorenzo Da
Ponte (L. Bassi)

LIBRI

46 - *Approfondimenti*
Le sonorità linguistiche di Cage
(A. Mastropietro)

46 - *La parola all'autore*
Bach, oltre la musica (F. Casu)

47 - *Racconti di musica*
Mahler immaginato (E. Aielli)

PENTAGRAMMI

48 - Fiori musicali dalla Sicilia
(A. Bonsante)

48 - Un caleidoscopio per assaggiare
(C. Di Lena)

musicca+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

musicca+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XI n. 44, Aprile/Giugno 2016 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, 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, Mariagrazia Baroni, Luca Bassi, Miriam Berardi, Annamaria Bonsante, Fabrizio Casu, Paola Ciarlantini, Elena Lupoli, Fernando Mangifesta, Alessandro Mastropietro, Pamela Panzica, Diego Procoli.

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it



EDITORIALE

Abbiamo cominciato ad occuparcene prima che l'argomento risalisse all'attenzione della cronaca, alcuni mesi fa, e ora proseguiamo ampliando l'indagine. La seconda parte della nostra inchiesta sui 'cervelli musicali' in fuga si arricchisce del contributo di circa una ventina di musicisti che hanno scelto di stabilirsi all'estero. Dalla Gran Bretagna alla Spagna fino agli Stati Uniti li abbiamo contattati con i diversi mezzi a disposizione e abbiamo avuto risposte puntuali e incisive, generose nel raccontarsi e nell'offrire ai lettori riflessioni che scaturiscono dalla loro esperienza. Il quadro che ne emerge è composito, le singole interviste sono state pubblicate tutte: in lunghezza omogenea nella rivista cartacea, in versione integrale nel numero online di *Musica+*. Le fila di questo grande caleidoscopio di esperienze e considerazioni sono riassunte nell'articolo di apertura. La dignità della figura professionale del musicista, spesso qui negata, è il primo aspetto evidenziato da chi se ne è andato. A seguire una migliore organizzazione del lavoro, una formazione al passo con i tempi, maggiori investimenti nella ricerca, maggiori spazi per fare musica con meno adempimenti burocratici, disponibilità al nuovo da parte dei direttori artistici. La formazione ricevuta in Italia è generalmente riconosciuta di buon livello, talvolta ottimo, e la potenzialità creativa dei musicisti italiani è un dato di fatto. Il patrimonio musicale italiano, poi - possiamo dirlo? - appare ai loro occhi straordinariamente sottovalutato in Italia. Senza presunzione, tuttavia, perché gli allori del passato non devono impedire di guardare alla nuova creatività odierna. A gran voce si chiede che nel nostro Paese venga adottata una politica culturale degna di tale nome, e che venga approntata una lineare e valida organizzazione dell'Alta Formazione.

Questo patrimonio di testimonianze che abbiamo raccolto ha per noi un grande valore. Lo scambio e la considerazione reciproca - tra noi che viviamo qui e coloro che vivono fuori ma hanno studiato nel nostro paese - è una risorsa da coltivare. Le interazioni ormai sono molto più facili di quanto lo erano un tempo, ma ciò che davvero riteniamo importante è alimentare uno spirito di collaborazione per il bene comune. Pensando ognuno per sé non otterremo mai quello che è necessario per migliorare la vita di chi si dedica alla musica da professionista. Circolazione di idee e di progetti, possibilità di partire ma anche di tornare, scelta a parità di condizioni, queste dovrebbero essere le opportunità offerte al musicista anche nel nostro Paese. Finché continueremo a vedere ingiustizie, demotivazione, abbandoni, non potremo stare inerti.

Oltre all'inchiesta il nostro numero ancora una volta si dedica ai maestri, agli approfondimenti, agli anniversari, ai progetti, agli eventi. Insomma a coloro che fanno musica in un modo o nell'altro. Ci sono 'maestri' che hanno fatto la storia della didattica musicale nel nostro paese; ci sono interpreti che sono andati a fondo nella conoscenza di un repertorio e sono internazionalmente ritenuti figure autorevoli di riferimento; ci sono docenti che mettono in campo nuovi progetti per insegnare la musica ai ragazzi in modo innovativo; ci sono gli archivisti musicali di tutto il mondo che si ritroveranno a Roma per un grande congresso internazionale; ci sono, infine, coloro che fotografando la musica per professione 'fanno musica' attraverso le immagini. Il tutto per festeggiare il compleanno, due anni esatti di *Musica+*!

Carla Di Lena

PERCHÉ FUORI DALL'ITALIA

La nostra inchiesta, iniziata nel numero precedente con tre ampie interviste - uno strumentista, un direttore d'orchestra, un compositore - ora si allarga interpellando circa una ventina di musicisti che hanno scelto di trasferirsi all'estero. Abbiamo disegnato una linea geografica che dalla Gran Bretagna attraversa l'Europa continentale occidentale - Olanda, Germania, Austria, Svizzera, Francia, Spagna, Stati Uniti. Nelle risposte dei musicisti che abbiamo intervistato un patrimonio di racconti, idee, proposte che siamo orgogliosi di pubblicare. Per sapere come siamo visti da lontano, per riflettere e chissà - forse - cercare di cambiare.

di Carla Di Lena

Cervelli musicali in fuga. Tanti, da sempre, ma forse ora di più. Ne abbiamo ritrovati alcuni attraverso conoscenze comuni, ex-allievi del nostro Conservatorio e non, cercando uno spettro ampio di esperienze e di provenienze. Li abbiamo colti nella loro quotidianità con una mail o con un messaggio Facebook, chiedendo di rispondere a una serie di domande. Quasi tutti hanno accettato e ci hanno raccontato la loro storia, e anche di più. Ci hanno narrato come viene visto il nostro Paese da lontano, e che cosa appare più urgente di cambiamento da quella distanza. Uno straordinario fiume di racconti, di esperienze, proposte, idee, provocazioni che viene riportato fedelmente nelle pagine che seguono. È un patrimonio preziosissimo di cui siamo orgogliosi. Prima di lasciare a loro la parola, però, ci sembra importante dare un quadro complessivo di ciò che emerge dai loro scritti, perché questo in sostanza è lo scopo della nostra inchiesta.

La formazione di provenienza

Dopo la formazione in Conservatorio quasi tutti hanno intrapreso anni di studio presso istituzioni accademiche all'estero. In alcuni casi è stato un percorso necessario per arrivare all'attuale incarico di insegnamento accademico, in altri parte di un più variegato ventaglio di esperienze volto ad acquisire competenze spendibili per l'attività di compositore, direttore, strumentista o professore d'orchestra. In diversi casi l'esperienza Erasmus di studio o di tirocinio è stata il primo passo, imprescindibile. Per altri l'Erasmus ancora non c'era, ed è stato necessario replicare alcune

tappe da studente perché il riconoscimento dei titoli e dei crediti era di là da venire.

Ma qual è l'impatto di un musicista italiano nel sistema musicale europeo, abbiamo chiesto? La sua formazione è adeguata? Il coro è pressoché unanime. La formazione italiana, specie per gli strumentisti, è in media molto buona. Con dei distinguo. Di solito buona o molto buona la formazione tecnico-strumentale: *“Credo di poter affermare, senza facili campanilismi, che il metodo di insegnamento italiano sia fra i migliori al mondo, riconosciuto e apprezzato a livello internazionale.”* (Ruggieri). Più carente la formazione alla musica d'insieme, e carente anche la preparazione sui nuovi repertori. *“Spesso a livello specificatamente strumentale i programmi, la struttura degli esami e i piani di studio si sono rivelati obsoleti o inefficaci rispetto agli standard internazionali, soprattutto in vista di uno sbocco professionale.”* (Di Nicola). *“Trovo che le arpiste italiane abbiano una buona preparazione e 'grinta', indispensabile per il nostro mestiere. Se però confronto le scuole in Svizzera e in Austria con quelle italiane, trovo che le scuole all'estero abbiano una grande capacità di trasformarsi e adattarsi alle necessità degli allievi, alle richieste dal mondo musicale, alle possibilità di lavoro mentre il Conservatorio in Italia, visto da lontano, mi pare un dinosauro che appartiene a un'altra epoca e che fa una grande fatica a cambiare.”* (Giulianelli). Anche le discipline legate alla consapevolezza corporea e al rapporto psicofisico con lo strumento, sottolineano alcuni dei nostri intervistati, sono perlopiù assenti, così come la conoscenza di aspetti legati alla gestione della propria attività professionale. Più urgentemente i compositori, pur riconoscendo la solidità della formazione



tecnica e culturale ricevuta in Italia, lamentano un forte ritardo nella considerazione di ciò che avviene nel mondo della creatività contemporanea. Osservando i giovani italiani che continuano ad andare all'estero per perfezionarsi viene notato che *"in generale si distinguono per la loro creatività e musicalità. Tuttavia, oltre ad una buona preparazione tecnica e teorica (a volte superiore ai loro colleghi di altri paesi europei), ho però spesso notato una lacunosa conoscenza dei temi e discorsi, delle tecnologie e delle forme musicali più attuali nel contesto della musica elettronica. A mio avviso questo è imputabile alla formazione italiana, da sempre più incentrata su aspetti teorici consolidati che su temi attuali."* (Pirró). E ancora: *"Quel che ho notato è un certo immobilismo e scarsa voglia di approfondire artisti nuovi."* (Marchettini). Ma, tutto sommato, generalizzare è molto difficile *"La formazione musicale italiana ha delle eccellenze con risonanza mondiale, mentre in molti altri casi sembrano esserci delle realtà locali e autoreferenziali piuttosto stagnanti. Non penso si possa fare un discorso a livello nazionale in quanto il docente o il gruppo di docenti della singola istituzione fanno la differenza"* (Sanfilippo). In Italia quindi, punte di professionalità e preparazione elevatissime, ma spesso non è la struttura che offre garanzie, bensì le singole individualità.

Il lavoro all'estero

C'è chi racconta di aver preso la valigia dall'Italia, essere andato ex abrupto in una città estera a fare colloqui di lavoro ed essere stato assunto immediatamente (Devastato). Più solitamente si arriva ad un lavoro dopo un percorso graduale di avvicinamento alla vita musicale, alla lingua, alla cultura del nuovo Paese. Le soluzioni lavorative sono molto diversificate e per lo più frammentate in una serie di occupazioni piuttosto che in un unico luogo di lavoro, e d'altra parte questa caratteristica è connaturale all'attività del musicista. Inoltre il cambiamento 'globale' è in atto, la cosiddetta crisi ha toccato anche gli altri Paesi del mondo occidentale e le posizioni stabili con diritti acquisiti sono sempre meno numerose. Uno spaccato interessante e molto dettagliato del lavoro nelle Hochschulen e nei teatri tedeschi, ci è offerto ad esempio, da Fausto Nardi. Da cui emerge una sorprendente frammentarietà e precarietà del lavoro in un paese ritenuto il baluardo dell'offerta musicale in Europa. In generale tuttavia, dando per scontata la necessaria intraprendenza del musicista nel creare un proprio specifico profilo professionale, quello che davvero tutti sottolineano è la maggiore considerazione che hanno trovato all'estero della figura del musicista nella società, persino in paesi come la Spagna in cui la crisi ha picchiato duro. È un fatto di mentalità, non è strettamente legato a motivi economici, si sa, e questo per noi è il primo serio argomento di riflessione. L'Italia non ha riconosciuto a molti di loro la dignità dello status di musicista. Le condizioni avilenti a cui sono stati sottoposti nel nostro paese e di cui tuttora giunge testimonianza attraverso i colleghi è la prima molla motivazionale per vivere altrove. Aperte denunce di favoritismi, logiche di scambio, non riconoscimento del merito sono un diffuso leitmotiv delle risposte

alle nostre domande. È un problema di proporzioni, viene scritto. Esistono anche altrove situazioni di non trasparenza, ma non sistematicamente come qui da noi. Una sorta di 'guerra tra poveri' che impedisce di *"entrare nella più costruttiva mentalità di bene comune: ogni successo di un altro musicista è un bene anche per me, non qualcosa che mi viene tolto. Ogni volta che torno in Italia la percezione di una immobilità collettiva è sempre più forte, e non mi riferisco solamente a chi detiene il potere decisionale; sento una rassegnazione serpeggiante trasversale, nelle cose importanti e in quelle più piccole, entrata silenziosamente nel quotidiano di tante, troppe persone"* (Cavalli). Una 'demotivazione' che appare più evidente a chi respira l'aria di altri paesi europei, e che ci vede come intrappolati dalla sfiducia, sfiducia nei confronti del futuro e del mondo lavorativo, *"credo infatti che i danni più grandi avvengano quando sentiamo che ciò che facciamo è inutile. E credo che la sensazione che serpeggia in Italia sia questa, ed è contro questa sensazione che bisogna ardentemente lottare"* (Perrotta). Elementi di disagio e di profondo malessere che rivelano i sintomi di una malattia più profonda. Scrive Pagliei, *"Sicuramente il male maggiore del nostro paese è la paura del merito e del talento, soprattutto di quello dei giovani. Un paese che ha paura del talento e del merito dei propri figli non va molto lontano: si abitua all'impossibilità di realizzare i propri progetti e si incammina verso la stasi e la depressione"*.

Italians?

Con un po' di umorismo, mi viene da pensare a Troisi che sosteneva che un napoletano ha il diritto di viaggiare senza doversi sentire necessariamente un emigrante. Ecco, ho lottato molto anch'io contro questa sensazione. Mi piace sentirmi libera di spostarmi. Mi piace coniugare più realtà. (Perrotta)

Dunque attenzione, ci scrivono molti, la figura del musicista è internazionale per definizione, un musicista mette in conto di spostarsi e in definitiva supera l'idea di rimanere nel paese d'origine. È la chiusura, l'arroccamento su posizioni acquisite, la paura del talento che rende asfittica l'aria che si respira in questo paese e che rende molto difficile lasciare aperta l'eventualità di tornare qui a vivere. *"Quello italiano mi sembra in molti casi un ambiente chiuso ai soli italiani. Che gli italiani viaggino e vivano all'estero non è grave, è anzi una ricchezza. Il problema semmai sono le condizioni a cui possono, se vogliono, tornare. E le condizioni perché possano scegliere di tornare sono le stesse che rendono appetibile un posto di lavoro, o un corso di studi, un luogo in cui vivere e stabilirsi, a un qualsiasi altro musicista, italiano e non"* (Bracci).

E ancora: *"Il dovere di ogni paese è di creare un terreno fertile e creativo per la cultura e per ogni campo lavorativo, che abbia le sue specifiche radici tradizionali, ma aperto, attraente ed accogliente per ogni persona del mondo. Questo l'Italia in molti campi non lo offre ed è per questo che tanti italiani vanno all'estero ed è anche per questo che pochissima gente va in Italia. Il pensiero non deve essere come tenere i propri cittadini nel paese ma invece come generare uno scambio culturale internazionale"* (Beraldo).



Proposte per un cambiamento

La rigidità del sistema, l'inutile burocrazia, le scarse risorse destinate alla formazione e alla cultura, l'assenza di una vera politica culturale sono diffusamente indicati all'origine dei nostri problemi. Scrive ancora Pirrò: *"La mia impressione è che le strutture organizzative rappresentino il più grosso ostacolo allo sviluppo dei musicisti e compositori italiani. Queste strutture mi sembrano spesso irrigidite, vetuste ed inutilmente complicate, sia da un punto di vista burocratico che di contenuti... Inoltre, per esperienza personale, posso dire che artisti stranieri sono spesso negativamente colpiti dalle complicazioni amministrative ed organizzative legate ad una esibizione in Italia."* E ancora Corazziari *"l'Italia forma degli artisti inventivi, curiosi ed aperti agli influssi di altri tipi di formazione. Secondo me però questo avviene più per una presenza in Italia di insegnanti e personalità di altissimo livello (ed a volte di istituti di formazione di altissimo livello), che per una politica culturale condivisa e profonda"*. Pagliei, che oltre a lavorare all'Ircam, insegna in un conservatorio italiano osserva *"In Italia mancano*



Bracci durante le prove ad Amsterdam

spesso le infrastrutture, si fa moltissima fatica a lavorare e a reclutare in modo diretto e realmente meritocratico i docenti, tuttavia il nostro valore aggiunto è l'umanità, la vicinanza con gli allievi e la capacità di auto organizzazione. Credo che molti docenti di Conservatorio svolgano una funzione eroica perché non sono aiutati dal sistema ministeriale che risulta troppo lento e 'pauroso' nelle scelte e nei cambiamenti."

Un sistema irrigidito che non scommette sul cambiamento, quello italiano, su cui incombe un diffuso senso di 'paura', parola che – colpisce alla lettura delle testimonianze – viene più volte pronunciata: *"L'Italia ha paura del cambiamento. Si ha paura di ciò che è nuovo, di ciò che cambia."* (Marchettini).

In quale direzione andare per cambiare? Maggiore flessibilità, più collaborazione tra pubblico e privato, più apertura verso la sperimentazione e il nuovo (specie in ambito compositivo), maggiore riconoscimento del merito.

Che cosa dovrebbe essere migliorato nell'Alta Formazione? Il sistema di arruolamento dei docenti in primis - questo è ormai un'urgenza riconosciuta da tutti - in cui l'attività artistica sia il criterio principale e imprescindibile. Riguardo ai programmi e agli ordinamenti viene più volte sottolineata l'esigenza di formare musicisti al passo con i tempi, sia nell'attenzione alle nuove musiche e alle nuove tecnologie, sia in direzione di una formazione più globale che comprenda le discipline di consapevolezza mentale e corporea e gli aspetti pratici e gestionali dell'attività del musicista. Ma soprattutto l'aspetto da considerare e incentivare nelle nostre istituzioni è, secondo i nostri intervistati, quello della ricerca: *"I conservatori dovrebbero poi chiaramente integrare il loro statuto di enti parificati a quelli universitari, e promuovere attivamente una robusta e fondata attività di ricerca musicale, sia nel dominio tecnologico che in quello strettamente musicale."* (Laurenzi).

Riguardo il mondo della produzione musicale oltre ad una condivisa auspicata maggiore trasparenza nelle scelte artistiche viene ripetutamente chiesta l'apertura a nuovi progetti, ad un superamento della logica di scambio a favore di un'apertura a temi che



Fausto Nardi durante la masterclass Gesangslabor, Hessen

mettano in campo la creatività. E poi collegare il mondo accademico a quello della produzione, creare sinergie tra pubblico e privato, incentivare con sgravi fiscali il sostegno alle produzioni artistiche. In campo più concretamente legislativo viene a gran voce richiesta tutela e considerazione per la figura del musicista. Ma soprattutto colpisce con quale insistenza venga messo l'accento sulla necessità di sviluppare una maggiore consapevolezza dei grandi patrimoni italiani da valorizzare e su cui investire energie: *"Smettere assolutamente di cercare di copiare per forza il supposto modello europeo che non esiste! Ogni paese ha un sistema proprio e noi dovremmo intanto capire qual è quello che vogliamo noi! Va bene armonizzare i percorsi di studi per facilitare la mobilità di professori e studenti (cosa sempre positiva e di arricchimento culturale per tutti). Puntare sul repertorio italiano, opera, opera, opera, canto, canto, opera, opera, opera!!! Questa è la nostra grande ricchezza, ciò che abbiamo, quello per cui ci conoscono e ci ammirano e quindi su questa tradizione dobbiamo puntare. L'Opera per noi significa tutto: lingua italiana nel mondo, letteratura, soggetti, moda, costumi, cibo, turismo, tradizione e innovazione. Non c'è da vergognarsi, c'è da vantarsi! Basterà concentrarsi su tutto il patrimonio immenso che va da Monteverdi a Sciarrino per citare un collega di successo internazionale ... e forse ci salveremo"* (Nardi). *"In generale occorre una presa di coscienza seria del patrimonio culturale musicale che abbiamo, del nostro grandissimo potenziale musicale interno"* (Di Nicola). Quindi insieme a tutto ciò che è opportuno riformare c'è anche una valorizzazione delle nostre potenzialità, quasi sempre messa in evidenza da chi ci vede da lontano.

E ci fermiamo qui, lasciando la parola ai diciannove musicisti che hanno generosamente dedicato all'inchiesta di Musica+ attenzione, tempo, energie. Nella speranza che in futuro vivere all'estero diventi una libera scelta a parità di condizioni.



Edimburgo, 2016, prima assoluta del progetto LIES di Dario Sanfilippo, foto di Athena Zhu

7 DOMANDE PER 19 MUSICISTI

Dalla Gran Bretagna, passando per l'Europa Continentale Occidentale, arrivando agli Stati Uniti. Un viaggio attraverso la vita di 19 musicisti italiani che hanno scelto di vivere all'estero. A loro la parola.

Il testo integrale delle singole interviste è disponibile cliccando appositi link nella versione online della rivista.

Un ringraziamento a coloro che ci hanno aiutato a contattare gli intervistati: Brenno Ambrosini, Guido Barbieri, Carlo Benedetti, Annamaria Bonsante, Marcello Bufalini, Mauro Cardi, Agostino Di Scipio, Alessio Elia, Barbara Filippi, Luisa Prayer, Roberta Vacca

1 Ci può riassumere brevemente le tappe della sua formazione musicale in Italia e la sua attuale attività lavorativa all'estero?

2 La sua attuale collocazione lavorativa era stata preceduta da un periodo di studi all'estero, attraverso Erasmus o borse di studio o altro? In caso positivo, la scelta era stata dettata semplicemente dal desiderio di arricchire la sua formazione o già intenzionata ad un futuro fuori d'Italia?

3 Qual è, a suo avviso, l'impatto di un giovane musicista italiano nel sistema musicale europeo? Si può dire che la formazione musicale (strumentale, vocale, compositiva o direttoriale) italiana sia adeguata agli standard internazionali o ancora arroccata su posizioni superate?

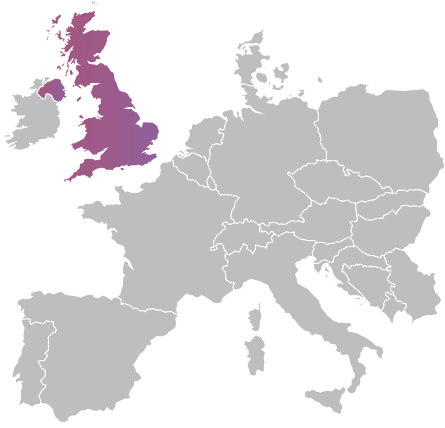
4 La scarsa disponibilità di collocazione nelle istituzioni musicali in Italia ha influito sulla scelta di restare all'este-

ro? Quanto invece altri fattori, come una diversa qualità del lavoro, una maggiore prospettiva di riconoscimenti e di considerazione del proprio merito, una maggior considerazione del ruolo di musicista?

5 Dopo aver stabilito la propria sede lavorativa e di vita all'estero, ha continuato ad avere contatti professionali con l'Italia? Se sì potrebbe parlarci di quelli che ritiene essere stati i più considerevoli?

6 Che cosa le sembra maggiormente necessario di cambiamento in Italia? L'organizzazione degli enti di produzione (orchestre, teatri, società concertistiche, ecc.)?

7 Eventualmente quali istanze potrebbero essere presentate ai responsabili delle istituzioni, direttori artistici o dirigenti ai vertici del sistema dell'Alta Formazione?



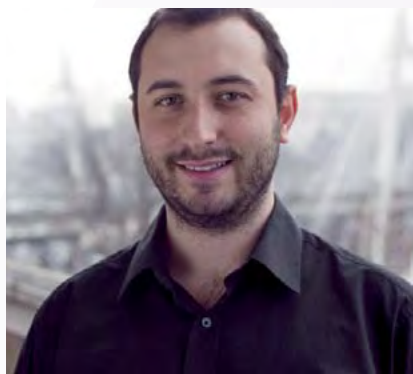
GRAN BRETAGNA

GEREMIA IEZZI

Cornista • Londra

Ho iniziato i miei studi al Conservatorio “L. D’Annunzio” di Pescara sotto la guida del M^o Fiorangelo Orsini, al quale devo davvero molto. Verso la fine dei miei studi, ho incontrato il Maestro Jonathan Williams; da quel momento in poi, la mia vita è cambiata per sempre. Sotto i suoi consigli, dopo il diploma in conservatorio e varie esperienze lavorative in Italia, tra cui l’Orchestra Mozart e l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ho deciso di andare a studiare al Royal College of Music di Londra. Lì ho conosciuto altre persone e fatto altre esperienze che mi hanno portato a suonare con la Philharmonia Orchestra, dove attualmente lavoro come terzo corno da tre anni.

Il mio lavoro alla Philharmonia è stato preceduto inizialmente da due anni di corso chiamato post-graduate nel Royal College of Music, grazie ad una borsa di studio che la stessa scuola mi ha dato dopo l’esame di ammissione. Ho deciso di fare questa esperienza all’estero prima di tutto per evitare di sedermi sugli allori, nel senso che subito dopo il diploma ho iniziato a lavorare abbastanza da poter credere di essere in certo senso arrivato; ma grazie appunto a Jonathan, decisi di andare all’estero, non proprio considerando l’eventualità di rimanere, ma pensando più che altro di arricchire il mio bagaglio culturale e tecnico. Avendo l’età



dalla mia parte (18 anni quando ho incominciato il College) non è stata molto difficile come scelta.

L’impatto per un musicista italiano all’estero secondo me è senza dubbio positivo; anche se il più delle volte in Italia non ci sono strutture e soprattutto personale docente adeguato nelle istituzioni scolastiche, riusciamo comunque a “sforare” dei musicisti che non hanno nulla da invidiare all’estero. Personalmente penso che il problema italiano non sia tanto la formazione quanto la mentalità: al Royal College of Music, la grandissima differenza che ho notato rispetto al sistema italiano, è la struttura di materie che circonda la lezione individuale: il punto focale dell’insegnamento è l’imparare a suonare insieme, “a stare in orchestra”. Per esempio per noi strumentisti a fiato, e non solo, è utilissimo perché offre la possibilità di suonare con vari ensemble all’interno della scuola, dal duo all’orchestra sinfonica, con maestri di fama internazionale come Bernard Haitink, Esa Pekka Salonen ecc.

Sicuramente la situazione musicale italiana ha influito molto sulla mia decisione di restare a Londra. Detto ciò non sarei mai rimasto in Inghilterra per un’orchestra di minor rilievo internazionale. Va anche detto che di orchestre che assumono con il modello italiano ed europeo ce ne sono solo due, tutte le altre come la Philharmonia o la London Symphony assumono come membro dell’orchestra libero professionista (con tutti i pro e i contro); questo modello permette la convivenza di più o meno una decina di orchestre di gran livello solo nella città di Londra, “costringendo” i musicisti ad essere sempre al top della loro forma.

Riguardo ai cambiamenti da fare in Italia, penso che si possa partire da una base legata alla mentalità: bisogna intervenire alla radice del problema quindi dovremmo direzionarci verso la meritocrazia e lasciare i favoritismi ad un’altra epoca. È urgente che ognuno inizi a prendere le proprie responsabilità anche nei “piani alti” di orchestre e teatri: purtroppo spesso ignoranza, poca lungimiranza e l’interesse a coltivare solo i propri affari fanno ricadere tutte le volte le responsabilità su orchestra, coro e balletto.

Sempre da cambiare a mio avviso è il sistema di reclutamento nei conservatori, è assurdo che le graduatorie dei docenti non siano per merito artistico ma per punti, ovvio che i punti sono importanti, ma se vogliamo far ripartire un sistema vicino al collasso dovremmo dare l’opportunità ai grandi musicisti di insegnare ai più giovani e non di allontanarli definitivamente dal mondo scolastico.

DARIO SANFILIPPO

Compositore musica elettronica • Edimburgo



Nel 2006 decido di fare il corso di Musica Elettronica al Conservatorio di Trapani, perché ritengo sia arrivato il momento di studiare meglio quelle pratiche. Sono anni importanti perché, tramite il mio maestro di allora, si organizzavano molti eventi a Palermo da cui sono nate molte collaborazioni.

Nello stesso periodo comincia la mia ricerca sui sistemi retroattivi. È ciò che voglio approfondire e tutta la mia pratica, ancora oggi, è interamente basata su quei meccanismi. Verso la fine del mio corso a Trapani ero già stato in contatto con Agostino Di Scipio e avevo studiato molti dei suoi lavori. Trovavo (e trovo ancora) la sua ricerca brillante e la scelta di continuare a studiare con lui a Napoli è stata naturale. Quegli anni di formazione con Di Scipio sono stati per me fondamentali e ricchissimi. Abbiamo lavorato tanto e abbiamo lavorato bene. Davvero devo molto a lui. Con Di Scipio abbiamo tutt’ora diversi lavori in corso e ci teniamo aggiornati in modo regolare.

Dopo il mio master, mi sono trasferito prima a Londra, per un breve periodo, e poi a Vienna, dove ho cominciato a lavorare per una piccola azienda che fa ricerca nel settore audio. Mi occupavo della programmazione di modelli di convertitori audio analogico/digitale. È un’attività meno artistica, ma comunque legata alle mie pratiche. Parallelamente, continuavo a lavorare come freelancer nel campo della performance e arte sonora. Vienna è una città con molti musicisti interessanti, e anche in quel caso sono nate alcune collaborazioni.

Dopo circa un anno, il mio progetto di ricerca artistica viene accettato dall’Università di Edimburgo che mi offre una borsa di studio per un dottorato. Conoscevo alcuni docenti in quell’Università e trovavo fosse un buon ambiente. Decido di accettare l’offerta e mi trasferisco. Edimburgo è la città dove attualmente vivo, lavorando full-time al mio progetto, continuando l’attività da performer e artista sonoro, e in parte insegnando.

Decisi di andare a Vienna per alcuni motivi: in parte la conoscevo già e mi è sempre piaciuta moltissimo; inoltre conoscevo diversi amici/musicisti che vivevano là e sembrava ci fossero delle condizioni buone anche per l'attività da freelancer. La mia intenzione era inizialmente di lavorare come freelancer, ma dopo poco ricevetti l'offerta da quella compagnia. In generale, l'idea di un periodo fuori dall'Italia mi interessava in quanto situazione nuova da esplorare.

Conosco diversi musicisti italiani il cui lavoro è molto riconosciuto e apprezzato in tutta Europa, e alcuni di questi non hanno una formazione accademica.

La formazione musicale italiana ha delle eccellenze con risonanza mondiale, mentre in molti altri casi sembrano esserci delle realtà locali e autoreferenziali piuttosto stagnanti. Non penso si possa fare un discorso a livello nazionale in quanto il docente o il gruppo di docenti della singola istituzione fanno la differenza.

La ragione per cui ho inviato la mia proposta di ricerca all'Università di Edimburgo

è perchè c'era la possibilità, come in alcuni altri paesi, di avere una borsa di studio. L'attività da freelancer ha degli aspetti positivi ma è anche molto difficile a prescindere dal luogo, oltre che poco piacevole nelle sue lunghe fasi relative all'organizzazione dei concerti. Il fatto di avere un supporto finanziario, invece, permette di lavorare a tempo pieno ai progetti musicali, ed è ciò che ho preferito. Questo, almeno per il campo musicale, non sembrava essere possibile in Italia.

I due progetti più importanti, iniziati già mentre ero a Vienna e che continuano ancora oggi, sono quelli con Di Scipio e Mimmo "SEC_" Napolitano. Per il primo, abbiamo lavorato a delle registrazioni per un progetto di performance che pubblicheremo presto. Con SEC_ siamo già stati in tour lo scorso anno e abbiamo anche pubblicato un disco. Il nostro lavoro si basa sull'improvvisazione radicale, anche se i lavori su disco vengono composti in studio

Sembrerà banale, ma non credo ci sia la dovuta attenzione verso le produzioni

artistiche contemporanee, e in particolare verso quelle di ricerca. L'impressione è che la richiesta del pubblico sia molto più forte dell'urgenza di esplorare pratiche nuove, e che quest'ultima risulti subordinata alla prima. Con questo non voglio assolutamente dire che il pubblico non ha rilevanza: se un lavoro viene presentato in pubblico, lo si fa anche per il pubblico. Ma se la realizzabilità degli eventi artistici fosse indipendente dal pubblico, si potrebbero forse ottenere dei risultati migliori per la ricerca artistica.. Allo stesso tempo, la programmazione degli eventi dovrebbe essere gestita da un team abbastanza grande di esperti in modo da assicurare varietà e coprire al meglio le conoscenze nei diversi campi.

Trovo che il sistema di selezione dei docenti nei conservatori dovrebbe essere migliorato. Si dovrebbe pensare alla scelta di essi non solo sulla base dei loro meriti artistici e accademici, ma anche sulla loro proposta di piano di lavoro. Inoltre, l'introduzione di corsi di ricerca artistica dove si prevedono delle forme di supporto finanziario costituirebbe un importante passo avanti.

OLANDA

GIULIANO BRACCI
Compositore • Amsterdam



In Italia mi sono laureato in filosofia all'Università La Sapienza di Roma e diplomato, al vecchio ordinamento, in quella che si chiamava Scuola Sperimentale di Composizione, al Conservatorio di Firenze, dove ho studiato con Rosario Mirigliano.

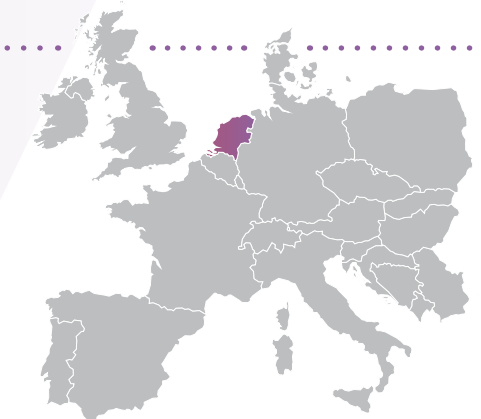
Nel 2010, dopo il diploma, mi sono trasferito in Olanda dove ho fatto un master al Conservatorio di Amsterdam, studiando con Richard Ayres.

Vivo in Olanda dal 2010, qui lavoro come compositore e dal 2015 sto facendo

un dottorato nel programma inter-universitario docARTES che coinvolge l'Università di Leiden, l'Orpheus Institute di Gent in Belgio e il Conservatorio di Amsterdam.

Durante gli anni di conservatorio ho frequentato corsi e seminari internazionali, viaggiando quanto più potevo. Per qualche anno ho lavorato come musicista per una compagnia teatrale, andando spesso all'estero. L'ambiente musicale è molto internazionale e mi è sempre sembrato naturale cercare di completare la mia formazione in un contesto europeo. In questo senso non farei una distinzione netta tra l'Italia e l'estero, parlerei piuttosto di un panorama europeo, e non solo, in cui i musicisti formano una comunità sovranazionale in cui ci si incontra in luoghi diversi seguendo i propri percorsi di studio, lavoro e ricerca.

Penso che viaggiare faccia bene, e che formarsi in un solo luogo, dentro un unico orizzonte di riferimenti e modelli sia limitante di per sé. Io ho un'esperienza molto positiva degli anni di studio in conservatorio a Firenze, dove il dipartimento di composizione aveva creato le premesse per molte collaborazioni tra studenti, e l'organizzazione di progetti che coinvolgessero vari corsi all'interno del conservatorio. Molto in conservatorio è dovuto alle persone e ai singoli incontri, più che



alla struttura in quanto tale, e molto importante per me è stata la possibilità di fare anche altre esperienze lavorative e di studio durante quegli anni. E lo stesso è stato per molti amici con cui ho condiviso un percorso simile.

La domanda se la formazione musicale italiana sia adeguata agli standard internazionali mi sembra seria e angosciante, ed è una domanda che ci siamo fatti tutti durante gli studi, con apprensione per il proprio futuro, rispondendo in vari modi, ma soprattutto andandosene per verificare in prima persona.

Leggo spesso negli articoli che trattano questo argomento un rassicurante elogio del talento italiano, di una eccellenza individuale, ma una risposta valida su larga scala e non per i singoli casi (gli incontri, il singolo insegnante) è probabilmente nel numero di iscritti stranieri ai conservatori

italiani. Quanti li considerano luoghi in cui passare i propri anni di formazione?

Sicuramente la difficoltà di insegnare in un conservatorio italiano, e la difficoltà di trovare fondi di ricerca o commissioni ha influito nella scelta di continuare a vivere all'estero. Sono partito un mese dopo essermi diplomato e ho investito in quel momento energie per riuscire a trovare una strada nella scrittura. Ero curioso e felice di provare a vivere, studiare e lavorare in un altro paese, ma in effetti già allora non vedevo prospettive concrete che mi dessero la possibilità di restare. Negli ultimi anni le occasioni e la qualità delle esperienze musicali, insieme al riconoscimento del proprio lavoro, hanno avuto una parte importante nella scelta di continuare a vivere in Olanda.

Quello italiano mi sembra in molti casi un ambiente chiuso ai soli italiani. La

qualità di un ambiente di formazione, e di produzione artistica, credo sia anche legata all'apertura agli incontri tra persone con un retroterra ed esperienze diverse. Studiare o lavorare in un contesto in cui molti valori, posizioni e abitudini restano impliciti, perché condivisi e mai messi in questione da un punto di vista "straniero", è meno interessante, e questo alla lunga crea un ambiente autoreferenziale e non molto appetibile. E credo che questa situazione levi valore anche ad alcune importanti esperienze locali, ostacolandone la possibilità di essere esposte in contesti più ampi in cui trovare respiro e motivazioni.

Per un musicista, ma questo è vero per chiunque, è importante mettere in questione le proprie conoscenze, le proprie abitudini e i propri modi di pensare, e questo è tanto più difficile quanto il proprio contesto è omogeneo e ci riflet-

te come uno specchio. La questione della "fuga dei cervelli" mi sembra spesso mal posta. L'attività e la vita dei musicisti è fatta di scambi internazionali, di viaggi e traslochi, ed è normale studiare in paesi diversi dal proprio, viaggiare per lavoro, trasferirsi.

Nei conservatori in Italia, nei corsi di alta formazione, è molto raro trovare compagni di corso di altri paesi europei, e a dire il vero spesso è anche difficile che vengano da un'altra regione. Che gli italiani viaggino e vivano all'estero non è grave, è anzi una ricchezza. Il problema semmai sono le condizioni a cui possono, se vogliono, tornare. E le condizioni perché possano scegliere di tornare sono le stesse che rendono appetibile un posto di lavoro, o un corso di studi, un luogo in cui vivere e stabilirsi, a un qualsiasi altro musicista, italiano e non.

GERMANIA

ANDREAS LUCA BERALDO
Direttore d'orchestra • Mannheim

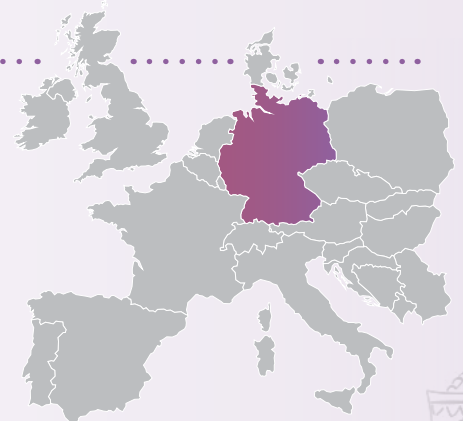
O rmai sono vent'anni che dall'Italia mi sono trasferito in Germania con i miei genitori. Mio padre è italiano, mia madre tedesca. Quando ci siamo spostati in Germania avevo otto anni. Ovviamente a quell'età non si parla di una scelta personale o consapevole ma già agli esordi dei miei studi in Germania e grazie alla conoscenza del panorama musicale europeo che andavo acquisendo, mi resi presto conto che la scelta di trasferirci, motivata più che altro dal lavoro di mio padre, mi stesse aprendo tante opportunità che in Italia non avrei avuto. Ci trasferimmo a Dessau e poi a Essen, Nel 2011 mi trasferii a Mannheim per studiare direzione nel sistema Bachelor/Master. Credo che l'Hochschule für Musik di Mannheim

fosse l'unica scuola in Germania che offriva uno studio che integrava sia la direzione orchestrale che quella corale. I miei insegnanti sono stati, per l'orchestra Klaus Michael Arp, e per coro Georg Grün, a cui sono succeduti a causa della cattedra vacante, Christoph Siebert, Frieder Bernius e alla fine Harald Jers. Mannheim ha rappresentato finora uno dei periodi più importanti della mia vita sia personale che formativa. Fu lì che conobbi Jeanne Lefèvre con la quale ho fondato l'ensemble Impronta nel 2012 e nel 2014 la casa editrice "Impronta-Edition UC". Sia l'ensemble che la casa editrice si dedicano alla musica odierna, non perdendo mai la connessione con la musica di altri periodi.

Dal 2015 sto frequentando il corso di Master in direzione con Marc Kissóczy ed Arturo Tamayo al Conservatorio della Svizzera Italiana a Lugano e sto focalizzando gli studi sulla direzione di musica contemporanea.

Osservando lo sviluppo formativo musicale in Italia dall'esterno credo che il problema principale dell'Italia sia una questione di orgoglio. L'Italia si adagia sulla propria tradizione musicale pensando che nutra il paese fino ad un lontano futuro. Ho visto un grafico che mostrava le spese pubbliche destinate alla cultura ed all'istruzione nel 2011. L'Italia con una percentuale del 1,1% nel settore della cultura e col 8,5% nel settore dell'istruzione è agli ultimi posti in Europa – la stessa Italia che un tempo era la culla della musica occidentale.

Durante il mio percorso di studio ho incontrato e incontro tutt'ora (pensando anche alla vicinanza di Lugano all'Italia) tantissimi italiani che vengono a studiare all'estero e molto spesso per le ragioni appena menzionate. Anche Mannheim era piena



di studenti italiani e vi assicuro che nessuno di loro ci andava perché gli piacesse la vita tedesca o il paese. La maggior parte veniva per le migliori possibilità di studio e per un primo orientamento professionale all'estero.

In un mondo sempre più guidato dalla globalizzazione non penso che il dovere di ogni paese sia tenere i propri "cervelli" e così non penso neanche che lo sia per l'Italia parlando dei suoi musicisti. Il dovere di ogni paese è di creare un terreno fertile e creativo per la cultura e per ogni campo lavorativo, che abbia le sue specifiche radici tradizionali, ma aperto, attraente ed accogliente per ogni persona del mondo. Questo l'Italia in molti campi, ed in particolare per quello di direzione del quale posso parlare più precisamente, non lo offre ed è per questo che tanti italiani vanno all'estero ed è anche per questo che pochissima gente va in Italia. Il pensiero non deve essere come tenere i propri cittadini nel paese ma invece come generare uno scambio culturale internazionale.

Queste problematiche non le vedo in Svizzera e in Germania. Quando un tedesco si sposta dalla Germania si tratta quasi sempre del desiderio di voler arricchire il proprio orizzonte culturale conoscendo altre perso-



ne o professori in altri paesi. Il tedesco, nella media, non si sente spinto ad andare via, ma è molto aperto a farlo. La Germania per me è un ottimo paese per vivere da musicista, perché offre un panorama musicale molto ampio ed aperto. Anche la musica contemporanea ottiene i suoi spazi che ovviamente sono ancora da espandere.

È molto difficile giudicare le qualità della formazione italiana ma se si volesse paragonare il livello delle possibilità formative italiane al livello delle potenzialità dei suoi studenti risulterebbe che gli studenti italiani sono più avanti delle strutture in cui studiano. Posso solo dire che tutti gli studenti italiani sono contenti di arricchire il loro percorso formativo all'estero. Fortunatamente l'insegnamento musicale è talmente personale e gioca molto sul rapporto studente/professore che l'impatto della struttura formativa non risulta così grande di come si possa pensare. Ovviamente non vuol dire, che non ci sia tanto da migliorare. Parlando della direzione gli standard tedeschi e svizzeri li vedo più alti di quanto non siano in Italia. Mi sembra che in generale la cultura italiana si sia arroccata un po' troppo sull'orgoglio della sua tradizione musicale, la quale mi pare abbia iniziato una fase di declino con la crisi dell'opera lirica all'inizio del '900. Allo stesso tempo però, osservando il panorama formativo in Italia, credo si siano preservate alcune eccellenze: il canto (specialmente nel repertorio operistico tradizionale) e la formazione di base della composizione che risulta di livello maggiore agli standard di altri paesi.

Cinquant'anni fa molto spesso si cresceva nella stessa città in cui si era nati, e lì si lavorava per tutta la vita. Oramai bisogna esseri flessibili e disposti a spostarsi.

In una società come la nostra non bisogna dimenticare che la qualità del proprio lavoro e il coraggio di avere una propria opinione sono fondamentali per trovare e restare se stessi.

.....
FAUSTO NARDI

*Direttore d'orchestra e Pianista
collaboratore • Amburgo*

Dopo aver conseguito i diplomi di Pianoforte, Direzione d'orchestra e di Composizione mi sono recato a Berlino per perfezionare il mio studio in Direzione d'orchestra. Da quel momento ho cominciato a lavorare come direttore d'orchestra indipendente, senza cioè ricoprire posti fissi in teatri d'opera e come pianista preparatore di cantanti in varie Musikhochschulen Tedesche. Questo doppio binario continua fino ad oggi. Ora sono direttore musicale delle esercitazioni sceniche presso il Master di

Opera alla Musikhochschule di Amburgo e continuo la mia attività di direttore e didatta presso vari festival e organizzazioni.

Quando mi sono mosso nel 1998 dal Conservatorio di Firenze per recarmi a Berlino non ho usufruito del programma Erasmus (non sono sicuro, ma credo che all'epoca non ci fosse ancora l'attivazione dell'Erasmus fra i Conservatori e le Musikhochschulen). Sicuramente non c'era tra Firenze e Berlino. Questo fatto mi è costato fra l'altro diversi anni di studio: a Berlino ho rifrequentato in pratica il corso di Direzione d'orchestra, beneficiando solo dell'abbuono ... (si fa per dire) di due semestri! Benedetta sia l'equiparazione europea con il sistema Bachelor/Master! L'intenzione iniziale era di rimanere all'estero solo tre anni... ne sono passati diciotto.



Voglio sfatare subito un mito: a mio giudizio la preparazione italiana (Liceale, Universitaria, nei Conservatori o nelle Accademie, NELLE SCUOLE ELEMENTARI E MATERNE!!!), è superiore a quella tedesca. Punto. Noi abbiamo sicuramente un approccio più storico, letterario, accademico, culturale in senso lato. I "Cervelli" italiani quindi sono più preparati culturalmente. Quello che ci manca è il lato pratico, i centri di produzione, le borse di studio, una certa flessibilità dei contratti (che forse in tempi recenti è migliorata).

Sicuramente ci manca la cultura del "Fare": le nostre opere, i nostri concerti, i nostri eventi devono sempre essere all'altezza del nostro passato e non ci accontentiamo se non del meglio... In Germania invece si tira a produrre, spessissimo a costo della qualità. All'inizio ci si fa travolgere dall'offerta ridondante di cultura, opere e concerti, ma dopo l'infatuazione iniziale ci si accorge dell'aspetto dello "show business" che è sicuramente troppo preponderante in Germania. Questo porta ovviamente a una maggiore possibilità lavorativa ma non automaticamente a una migliore qualità.

Scarsa disponibilità di collocazione? Sì. Il motivo principale della mia permanenza all'estero è stato il lavoro. In Germania si riesce abbastanza facilmente ad avere un contratto a ore a tempo determinato

(si chiamano Lehraufträge, di solito sono limitati a 8 ore di contratto alla settimana e vengono pagati fra i 20 e 40 Euro Lordi all'ora a seconda della materia che si insegna. Non è possibile avere più contratti nella stessa Università per cui tutti cercano di mettere insieme incarichi in università diverse un contratto qua uno là per mettere insieme uno stipendio passabile. Inutile dire che durante i mesi estivi o durante le vacanze invernali, di solito 6 settimane di pausa intorno a Pasqua, siccome non ci sono lezioni, tutti gli insegnanti con questo tipo di contratto guadagnano 0. Schiere di musicisti (anche pianisti!) sopravvivono (notare bene, sopravvivono, non vivono) con contratti di questo tipo, facendo gli accompagnatori nelle musikhochschulen, gli insegnanti, e aggiungendo dove è possibile concerti o contratti come aggiunti nelle orchestre, nei cori, ecc... Piuttosto difficile, come in Italia del resto, avere contratti stabili come Professore o musicista d'orchestra, nel coro o ancora come solista vocale in un ensemble d'opera. In Germania ci sono quindi sicuramente più offerte di lavoro, ma nel frattempo la concorrenza è anche molto aumentata e i teatri e le orchestre stanno chiudendo anche qua.

I concorsi a cattedra nelle Musikhochschulen non sono nazionali, ma ogni Hochschule agisce in autonomia, questo garantisce un ricambio più continuo durante gli anni (non esistono i concorsi mostruosi con migliaia di aspiranti, le liste nazionali, ecc...) e fornisce opportunità frequenti per chi cerca lavoro ma ovviamente diventa fondamentale avere la rete di conoscenze per essere invitati alle selezioni che anche in Germania spesso avvengono in conformità a rapporti di potere... inutile illudersi.

Purtroppo anche in Germania la crisi si fa sentire: negli ultimi vent'anni migliaia di posti stabili sono stati tagliati, sono diminuiti i teatri d'opera, i cori, le orchestre della radio. Ci sono state innumerevoli fusioni fra teatri e orchestre per risparmiare: solo per fare un esempio posso citarvi il caso di Weimar, dove si sta pensando di chiudere il glorioso teatro d'opera per fonderlo con quello di Erfurt. In Francia i cachet dei cantanti si stanno riducendo drammaticamente, molti teatri sono senza guida (sovrintendenti) o lo saranno a breve. Si vive alla giornata. In Spagna l'ubriacatura della fondazione di orchestre, teatri e sale da concerti è finita da un pezzo e siamo tornati a più miti consigli.

Smettere assolutamente di cercare di copiare per forza il supposto modello europeo che non esiste! Ogni paese ha un sistema proprio e noi dovremmo intanto capire qual è quello che vogliamo noi! Va bene armonizzare i percorsi di studi per facilitare la mobilità di professori e studenti (cosa sempre positiva e di arricchimento culturale

per tutti). Puntare sul repertorio italiano, Opera, opera, opera, canto, canto, canto, opera, opera, opera!!! Questa è la nostra grande ricchezza, ciò che abbiamo, quello per cui ci conoscono e ci ammirano e quindi su questa tradizione dobbiamo puntare. L'Opera per noi significa tutto: lingua italiana nel mondo, letteratura, soggetti, moda, costumi, cibo, turismo, tradizione e innovazione. Non c'è da vergognarsi, c'è da vantarsi! Basterà concentrarsi su tutto il patrimonio immenso che va da Monteverdi a Sciarrino per citare un collega di succes-

so internazionalee forse ci salveremo! Meno produzioni faraoniche, meno sprechi e più repertorio!

I conservatori dovrebbero formare Direttori d'orchestra, Registi, Pianisti e Cantanti basandosi sullo studio del nostro stile e delle nostre tradizioni, ma facendolo con strutture di produzioni moderne! I Conservatori dovrebbero produrre opere! Non come evento straordinario da realizzarsi ogni tanto ma come obiettivo pedagogico primario e stabile. Ben vengano le collabo-

razioni con i teatri locali le produzioni miste Studenti-Professori-Professionisti.

Mi piace terminare con una piccola provocazione: va benissimo studiare il clavicembalo ben temperato o l'integrale delle sonate di Beethoven ma quanti pianisti potranno lavorare principalmente come solisti? Cominciate a studiare gli spartiti di Traviata, Rigoletto, Bohème...interessatevi di voci, imparate a riconoscere gli stili vocali e a lavorare con i cantanti, forse avrete un lavoro in futuro.

AUSTRIA



DAVID PIRRÒ
Compositore musica elettronica • Graz

Ho cominciato molto presto lo studio del pianoforte: oltre al repertorio classico insegnato al conservatorio, più tardi mi sono interessato a forme musicali diverse (jazz, rock, musica contemporanea). Al termine del mio studio di Fisica Teorica presso l'Università di Trieste, mi sono iscritto al Conservatorio "Tartini" (Trieste) alla Scuola di Musica e Nuove Tecnologie, dove ho conseguito il Master nel 2007. Contemporaneamente ho lavorato come assistente del Prof. Paolo Pachini nell'ambito di diverse produzioni (video e live-electronics) e presso il Centro di Sonologia Computazionale (Prof. De Poli) a Padova.

Da nove anni lavoro presso l'Istituto di Musica Elettronica ed Acustica (IEM) presso l'Università della Musica e delle Arti Drammatiche a Graz in qualità di ricercatore in diversi progetti (sonificazione, specializzazione del suono, interaction design) a docente (corsi di laurea in ingegneria del suono, musicologia e computer music). Grazie al progetto Leonardo, ho avuto la possibilità di sviluppare il tema della mia tesi di Master in collaborazione con il Prof. Gerhard Eckel all'IEM di Graz. Questa esperienza è stata molto importante: mi ha dato la possibilità di conoscere una importante realtà nell'am-

bito della musica elettronica e di allacciare rapporti grazie ai quali ho in seguito potuto entrare all'interno dell'istituto.

Inizialmente la scelta di seguire uno studio all'estero era stata principalmente dettata dal desiderio di arricchire la mia formazione. In seguito però, viste le maggiori possibilità ed le stimolanti condizioni di lavoro con cui mi sono confrontato, l'idea di un futuro fuori dall'Italia si è sempre più consolidata.

L'Università della Musica di Graz attira molti giovani musicisti e compositori italiani che vengono qui per perfezionare i loro studi seguendo i corsi per Master, post-graduate o dottorato. La mia impressione è che il loro numero sia cresciuto notevolmente negli ultimi anni. Questi studenti, almeno quelli con cui ho contatto personalmente, in generale si distinguono per la loro creatività a musicalità. Tuttavia, oltre ad una buona preparazione tecnica e teorica (a volte superiore ai loro colleghi di altri paesi europei), ho però spesso notato una lacunosa conoscenza dei temi e discorsi, delle tecnologie e delle forme musicali più attuali nel contesto della musica elettronica. A mio avviso questo è imputabile alla formazione italiana, da sempre più incentrata su aspetti teorici consolidati che su temi attuali.

I fattori determinanti che hanno influito sulla mia scelta di rimanere in Austria sono stati certamente la diversa qualità (e condizioni) di lavoro, la grande e stimolan-

te varietà dei temi affrontati, la serietà e la coerenza con cui viene affrontato il lavoro, la possibilità di sviluppare temi e lavori personali offertami e l'apertura verso nuove e diverse prospettive.

Da quando lavoro all'IEM non ho avuto importanti produzioni in collaborazione con istituzioni italiane. Ci sono stati alcuni contatti o richieste, ma spesso a causa di problemi organizzativi non c'è stata realizzazione. Ho un buon contatto con il Prof. Agostino Di Scipio, di cui ho una profonda stima sia come compositore e che come docente e con cui ho avuto la possibilità di organizzare concerti e workshop qui a Graz.

La mia impressione è che le strutture organizzative rappresentino il più grosso ostacolo allo sviluppo dei musicisti e compositori italiani. Queste strutture mi sembrano spesso irrigidite, vetuste ed inutilmente complicate, sia da un punto di vista burocratico che di contenuti. Di fatto questo si traduce in minori possibilità per musicisti e compositori di lavorare ed accumulare esperienza. Inoltre, per esperienza personale, posso dire che artisti stranieri sono spesso negativamente colpiti dalle complicazioni amministrative ed organizzative legate ad una esibizione in Italia. Questo contribuisce a rendere più difficile lo scambio ed il confronto con altre realtà musicali, un confronto che a mio avviso, è una condizione necessaria per la formazione dei musicisti a compositori italiani.

Certo, quando i soldi sono pochi, l'effetto principale è una drastica riduzione delle possibilità e degli spazi disponibili, ma anche un arroccamento su temi, opere ed esecutori in qualche modo "sicuri", di indubbio valore artistico, ma spesso superati e non al passo dei tempi. Sarebbe invece più importante creare degli spazi per la sperimentazione e la presentazione continui, forse con minori disponibilità tecniche, ma con un maggiore impatto sulla scena musicale ed artistica in generale.



SVIZZERA

CONSUELO GIULIANELLI
Arpista • Basilea

Ho conseguito il Diploma al Conservatorio di Verona con la Prof.ssa Mirella Vita. Attualmente sono Professoressa d'arpa al Conservatorio di Feldkirch (Austria), prima arpa dell'orchestra del Musikkollegium di Winterthur, suono musica contemporanea con l'Ensemble Phoenix di Basilea, musica da camera con Camerata Variabile di Basilea, Duo flauto e arpa con la flautista Eva Oertle, Duo Guitarp chitarra e arpa con mio marito Maurizio Grandinetti - dove oltre a suonare accompagno il mio canto - e diversi altri concerti da solista, da camera e da sola.

Dopo pochi anni di libera professione (qualche ora d'insegnamento la settimana nelle appena nate Scuole Civiche di Musica, alcuni concerti da camera e recitals, concorsi giovanili, "arpa-bar" nei grand hotels in Italia e all'estero) ho conseguito il diploma di concertista alla Musik-Akademie di Basilea e ho vinto l'audizione per prima arpa all'Orchestra Sinfonica di Lucerna. Da allora mi si sono aperte le porte della professione in Svizzera e in Europa. La scelta di studiare a Basilea è stata dettata da una serie di riflessioni: a Milano il mondo delle arpiste era "sovraffollato", alcune colleghe cono-

sciute nelle orchestre giovanili mi avevano parlato molto bene dell'insegnante d'arpa dell'Accademia (Ursula Holliger) e parlavo già quattro lingue.

Trovo che le arpiste italiane abbiano una buona preparazione e "grinta", indispensabile per il nostro mestiere. Se però confronto le scuole in Svizzera e in Austria con quelle italiane, trovo che le scuole all'estero abbiano una grande capacità di trasformarsi e adattarsi alle necessità degli allievi, alle richieste dal mondo musicale, alle possibilità di lavoro mentre il Conservatorio in Italia, visto da lontano, mi pare un dinosauro che appartiene a un'altra epoca e che fa una grande fatica a cambiare.



In Svizzera ho potuto realizzare il mio sogno di essere una musicista a 360 gradi: ho avuto per esempio la possibilità di suonare in orchestre sinfoniche, liriche, cameristiche, come solista, ottenere dei risultati secondo le mie capacità e il mio impegno e di essere pagata puntualmente ed adeguatamente per il lavoro svolto. In Italia tutto ciò non sarebbe stato possibile.

Sarebbe necessario che la qualità e l'integrità delle persone fossero messe al primo posto. Il cambiamento che vedrei dovrebbe nascere dal di dentro, dalla volontà delle persone - perché le Istituzioni sono costituite da singoli - di operare per la Musica, per i giovani, per il nostro bel paese, per il pubblico e per il nostro futuro.

FRANCIA

ANDREA CORAZZIARI
Pianista • Parigi

Studi di pianoforte, musica da camera al Conservatorio di Roma. Diplomato dell'Accademia di Imola in pianoforte e musica da camera. Studi di musica da camera all'accademia del Trio di Trieste a Duino ed all'accademia Chigiana di Siena. Collaboratore dell'orchestra Verdi di Milano dal 2000 al 2005. Vincitore di premi in con-

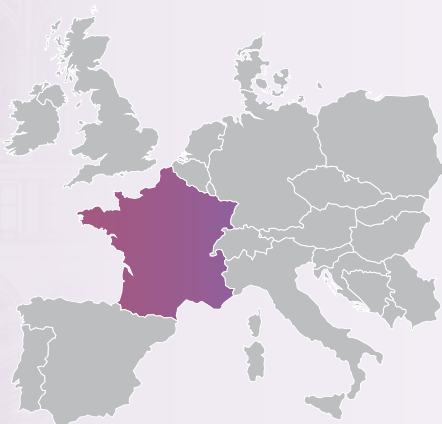
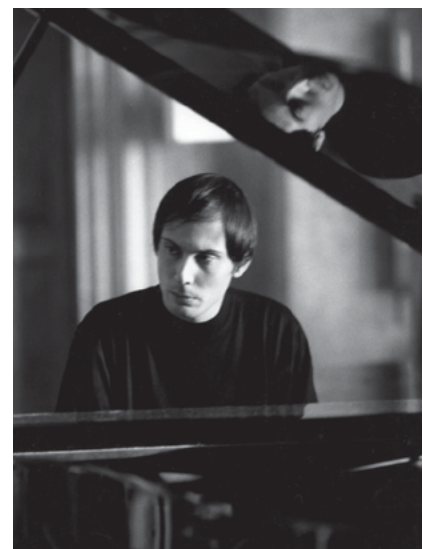
corsi internazionali di pianoforte e musica da camera.

Attualmente concertista, solista e camerista, professore di ruolo di pianoforte e musica da camera al Conservatorio del 9° arrondissement di Parigi "Nadia e Lili Boulanger", co-coordinatore del dipartimento "strumenti polifonici".

Studi presso il dipartimento di pedagogia-formazione all'insegnamento del Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, diplomato con il Certificat d'aptitude in pianoforte e musica da camera (oggi equiparato a master). La scelta, dettata da una conoscenza del sistema francese avvenuta durante tournées pianistiche in Francia, è stata senz'altro spinta dall'idea di sviluppare in questo paese la mia attività di insegnamento. La scelta di vivere all'estero è stata poi conseguente a questo percorso, cui si sono aggiunte componenti personali e affettive.

Premesso che mi sento semplicemente di scrivere a riguardo della mia esperienza, la mia impressione è che la formazione ricevuta in Italia sia adeguata e competitiva

al livello internazionale; l'Italia forma degli artisti inventivi, curiosi ed aperti agli influssi di altri tipi di formazione. Secondo me però questo avviene più per una presenza in Italia di insegnanti e personalità di altissimo livello (ed a volte di istituti di formazione di altissimo livello), che per una politica culturale condivisa e profonda.



La scelta di restare in Francia è dovuta innanzitutto ad una chiarezza e fluidità del percorso che porta dalla formazione al mondo del lavoro nell'ambito dell'insegnamento musicale. La formidabile "rete" dell'insegnamento musicale pubblico sul territorio francese è poi certamente, a livello qualitativo e quantitativo, un altro argomento a favore della scelta; questa rete, che tende a valorizzare in molti casi le competenze dell'artista – insegnante ed esalta il lavoro di squadra di un'équipe pedagogica, corrisponde ad una mia visione personale del ruolo etico e politico del musicista nella società.

Continuo ad avere contatti professionali con l'Italia, per una parte della mia attività concertistica (festival MiTo) e didattica (corsi estivi di perfezionamento). Questi contatti diventano sempre più sporadici nel corso del tempo... Collaboro con musicisti italiani per progetti cameristici stabili e occasionali.

La base di un cambiamento possibile potrebbe partire da una riflessione sulla valorizzazione del patrimonio culturale musicale, che potrebbe ingenerare dei circuiti virtuosi su molti livelli: dalla formazione culturale dei giovani al ritorno economico che se ne potrebbe avere. Si potrebbe a tal fine intensificare la collaborazione tra privati e pubblico, favorendo ad esempio fiscalmente e materialmente il mecenatismo, e creando delle reti di teatri ed enti di produzione musicale. La direzione dei suddetti enti di produzione dovrebbe essere affidata a persone di altissimo livello artistico affiancate eventualmente da manager-umanisti, anche provenienti dall'estero.

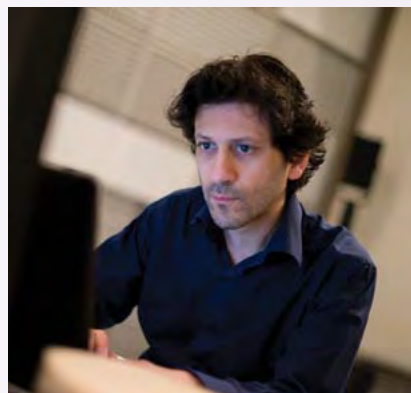
Sulla base della mia esperienza, per quel che riguarda la formazione bisognerebbe stabilire un nesso più chiaro e diretto tra gli studi e il mondo del lavoro. Per tutto quello che riguarda l'accesso all'insegnamento, i concorsi per cattedre o posti vacanti dovrebbero essere sistematicamente essere basati su prove artistiche e didattiche, oltre che su dossier, e questo fin dalla formazione dei principianti, giovani ed adulti!

Le istituzioni di insegnamento potrebbero e dovrebbero coordinarsi per poter sviluppare un'offerta chiara e sinergica per il pubblico, dalla formazione di un pubblico amatore a quella dei futuri professionisti. La relazione con il mondo della scuola dovrebbe essere rinforzata: la cultura musicale, la musica come pratica dovrebbe essere presente in tutte le aule, dalla materna agli studi secondari.

Si dovrebbero rinforzare delle partnership forti tra gli istituti superiori di formazione e i luoghi di produzione musicale, teatri, società di concerti, facilitando le residenze di giovani artisti, compositori ed interpreti, per agevolare l'esperienza "sul campo" e l'inserimento nel mondo del lavoro.

.....
LORENZO PAGLIEI
Compositore • Parigi

In Italia ho studiato in Conservatorio diplomandomi in pianoforte, composizione, musica elettronica e direzione d'orchestra. Prima di frequentare il Corso di Perfezionamento all'Accademia di Santa Cecilia, avevo studiato al Conservatorio di Frosinone. I miei maestri sono stati Azio Corghi, Giorgio Nottoli e Salvatore Sciarrino, seguiti vari seminari con Grisey, Lachenmann e ho un ricordo affettuoso di Alessandro Solbiati che incontrai a Milano. Ho avuto anche la fortuna di frequentare per un breve periodo Luciano Berio che conobbi al mio esame finale dell'Accademia di Santa Cecilia e che volle incontrarmi in seguito per dialogare sulla mia musica. Conservo di lui un ricordo intenso.



Attualmente lavoro all'Ircam di Parigi come compositore in ricerca e insegno al Cursus I e II di informatica musicale che io stesso ho frequentato da studente 10 anni fa avendo vinto la selezione del Comité de Lecture.

Avendo effettuato la mia formazione in Conservatorio negli anni '90, ho seguito i cosiddetti corsi "tradizionali" e l'Erasmus ancora non esisteva per i Conservatori. Come studente del Cursus I e II dell'Ircam ottenni una borsa di studio della SACEM: una piccola agevolazione che copriva i costi del Cursus.

Per un musicista essere in un paese o in un altro in realtà non è vincolante. Un musicista mette in conto di viaggiare e si sente parte di una rete globale piuttosto che restare fisso in un paese. Tuttavia ap-

pena mi sono affacciato fuori dall'Italia ho constatato un maggiore rispetto e considerazione professionale per questo lavoro.

Un musicista italiano è parte della cultura europea e vivere fuori dal proprio paese è normale se fa questo mestiere. Penso che considerare un musicista come "italiano" sia riduttivo. D'altro canto è vero che esportiamo una sensibilità, un'identità e una cultura molto apprezzate all'estero. In Europa vedo meno giudizi in base alla provenienza e mi sento piuttosto un musicista europeo che italiano: l'Italia è la mia culla culturale, l'Europa il luogo dove faccio fiorire la mia attività e l'Europa comprende l'Italia.

Pur abitando all'estero, insegno musica elettronica al Conservatorio di Vicenza. Perciò ho sempre davanti agli occhi una prospettiva multipla: come artista residente all'estero, come docente in due paesi e attraverso le storie dei miei allievi che studiano in Italia o che partono in Erasmus. In Italia mancano spesso le infrastrutture, si fa moltissima fatica a lavorare e a reclutare in modo diretto e realmente meritocratico i docenti, tuttavia il nostro valore aggiunto è l'umanità, la vicinanza con gli allievi e la capacità di auto organizzazione. Credo che molti docenti di Conservatorio svolgano una funzione eroica perché non sono aiutati dal sistema ministeriale che risulta troppo lento e "pauroso" nelle scelte e nei cambiamenti.

Incoraggio sempre i miei studenti a partire in Erasmus per far sì che relativizzino la prospettiva italiana e siano abituati al viaggio, l'avventura e il cambiamento. Andando via dall'Italia ogni studente comprende immediatamente la differenza fra il nostro paese e l'estero: una maggiore meritocrazia e organizzazione, infrastrutture solide, una maggiore disponibilità e apertura al nuovo. L'idea che l'Italia sia la culla della cultura porta a prospettive rischiose in cui ci si addormenta su allori e si contemplanono monumenti del passato, che ormai mostrano crepe, mentre in altri paesi la cultura si crea e si vive oggi. La cultura ha senso solo se è viva e non guarda solo a ciò che ha già acquisito; non è solo restauro e conservazione ma principalmente creazione. Se lo dimentichiamo siamo morti.

Sicuramente il male maggiore del nostro paese è la paura del merito e del talento, soprattutto di quello dei giovani. Un paese che ha paura del talento e del merito dei propri figli non va molto lontano: si abitua all'impossibilità di realizzare i propri progetti e si incammina verso la stasi e la depressione. Gli italiani all'estero lavorano benissimo e sono considerati molto bene, ho molti amici che vivono da artisti europei e, ripeto, non ha senso vederci come solo italiani.

A mio avviso c'è da cambiare il metodo di reclutamento degli insegnanti di Conservatorio: all'estero si fa una prima cernita dei candidati per curriculum, una volta selezionati si viene sottoposti a una prova davanti alla commissione giudicante nella quale si deve tenere una lezione reale con veri studenti. Parte della prova è in inglese (o in alternativa si deve passare una prova di inglese). Infine, si discute di didattica con la commissione. In tal modo chi valuta ha ben chiaro chi è il candidato ed è in grado di giudicarlo. Da noi si fa una lista di titoli artistici, didattici, di servizio ed è tutto, la commissione non può giudicare se il candidato è in grado di insegnare. Questo metodo non può portare buoni frutti.

Ai direttori artistici vorrei dire di non aver paura delle idee dei giovani creatori italiani e di prendersi dei veri rischi. La creatività non è un prodotto assodato e assicurato: è rischio e apertura di credito alla visionarietà. Se proponiamo solo ciò che è "sicuro" andremo verso la noia e condanneremo a morte una cultura che si ciba solo del riconoscimento di se stessa, che non dà linfa al paese; in tal modo il commercio, che già dilaga, prenderà il sopravvento totale.

.....
MARIA PERROTTA - Pianista • Parigi
LUCIO PRETE - Cantante • Parigi

Adieci anni sono entrata nel conservatorio della mia città, dove ho studiato pianoforte con Antonella Barbarossa; a 18 anni, rispondendo semplicemente al mio bisogno di confrontarmi e di conoscere nuove realtà sono partita. E le tappe sono state Milano, il conservatorio, dove mi sono diplomata con Edda Ponti, Parigi, dove ho studiato con Jacques Rouvier e Marie-Pierre Soma all'Ecole Normale "Alfred Cortot", dove ho preso il Diploma Superiore di Musica da Camera; Saarbrücken, in Germania, dove ho approfondito il repertorio bachiano con Walter Blankenheim. Poi c'è stato il rientro in Italia, all'Accade-



mia Pianistica di Imola, con Franco Scala e Boris Petrusanskij, e Roma, dove ho preso il Diploma Superiore all'Accademia Nazionale Santa Cecilia con Sergio Perticaroli. Ho frequentato corsi con Cristiano Burato e François-Joël Thiollier.

Il mio ritorno in Francia è dovuto principalmente al lavoro di mio marito, Lucio Prete, musicista come me, calabrese come me, baritono nel coro dell'Opéra di Parigi, e forse più di me è lui il "cervello in fuga". In Italia ha lavorato in cori eccellenti come quelli del Maggio Musicale Fiorentino e dell'Accademia di Santa Cecilia.

Seguendo i "venti" della crisi del 2008, che colpì in generale le varie fondazioni teatrali e in modo particolarmente duro Firenze, mio marito si è ritrovato all'Opéra di Parigi, dove vinse il concorso a tempo indeterminato.

Le mie esperienze di studio all'estero precedenti la mia vita attuale, come ho detto prima, sono state dettate semplicemente dalla voglia di arricchirmi e non dal desiderio di stabilirmi altrove dall'Italia, senza peraltro escluderlo.

Con un po' di umorismo, mi viene da pensare a Troisi che sosteneva che un napoletano ha il diritto di viaggiare senza doversi sentire necessariamente un emigrante. Ecco, ho lottato molto anch'io contro questa sensazione. Mi piace sentirmi libera di spostarmi. Mi piace coniugare più realtà. Mi piace sentire le mie radici calabresi sempre vive.

La mia opinione è, senza alcun dubbio, che la formazione italiana sia adeguata agli standard internazionali. Spesso ho notato che proprio andando via dall'Italia ci accorgiamo di quanto sia valida la nostra formazione. Sia io che mio marito spesso ci sentiamo accolti e valorizzati anche per la nostra "italianità", che ovviamente nella vocalità in modo particolare vanta una tradizione omaggiata ovunque. È fin troppo ovvio dirlo.... Il problema non è nella formazione, anche se comincio ad avere qualche perplessità nei confronti della riforma che stanno subendo i conservatori. Ho la sensazione che abbiano cercato di imitare qualcosa di nord-europeo, ma superficialmente. I programmi mi paiono svuotati e alleggeriti. Come se il conservatorio stia quasi diventando una specie di scuola divulgativa, volta a dare una formazione generale, e non più un luogo dove formare dei. Ma questo doveva avvenire, forse, ingrandendo e fortificando la base della piramide, non rendendo ambiguo il vertice, rappresentato dai conservatori.

Mio marito, qui a Parigi ha cominciato a lavorare direttamente a tempo indeterminato, quindi con stabilità e con una qualità del lavoro alta. Mentre in Italia le



istituzioni mettono in discussione proprio i valori della stabilità, della continuità, evitando di assumere a tempo indeterminato, e diminuendo i finanziamenti statali alla cultura in genere, facendo quindi perdere importanza e prestigio sociale al musicista. Devo però precisare che purtroppo la politica sta lentamente andando in questa direzione anche in Francia, e credo sia una tendenza molto generale. Io in realtà sto lavorando molto in Italia, sia svolgendo attività concertistica, sia come insegnante in conservatorio.

Per quanto mi riguarda, grazie al mio agente italiano, Alberto Spano, sto suonando molto in Italia, oltre che in programmi solistici anche come solista con orchestre come la Verdi di Milano, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, l'Orchestra della Toscana, l'Orchestra Arturo Toscanini di Parma.

Come modificare la situazione? È molto semplice: più risorse, più stabilità, più musica. Credo che in Italia ci sia un problema di quantità. Nella cultura credo valga il principio che la quantità si trasformi in qualità. Ogni piccolo centro dovrebbe avere un teatro, una scuola di musica, un'orchestra, un coro, un cinema, una biblioteca. I vertici hanno bisogno di basi. La qualità di quantità. Questo è quello che penso. La musica deve semplicemente esistere, nella vita quotidiana. E le istituzioni, in generale, devono avere coraggio. Devono crederci insomma. Coraggio nei programmi. Coraggio nel proprio ruolo. Orgoglio del proprio ruolo. Conquistare il pubblico, non accontentare il pubblico.

Credo comunque che i cambiamenti più importanti siano quelli relativi al proprio modo di pensare, evitando di restare esclusivamente nella attesa di ciò che le istituzioni debbano fare, intrappolati dalla sfiducia. Io, per esempio, come insegnante evito accuratamente di generare sfiducia nell'allievo nei confronti del futuro e del mondo lavorativo, non creando illusioni o inibendo il senso critico nei confronti della realtà, ma con la profonda consapevolezza

che la più grande cosa che io possa fare è dare la sensazione che il futuro appartenga a loro. Credo infatti che i danni più grandi avvengano quando sentiamo che ciò che facciamo sia inutile. E credo che la sensazione che serpeggia in Italia sia questa, ed è contro questa sensazione che bisogna ardentemente lottare.

Chiederei il coraggio di riconoscere alla musica un ruolo fondamentale nella formazione generale dell'essere umano. Credo che fare musica, e ancor più, musica insieme sia un anticorpo formidabile contro tante derive. Chiederei quindi di sostenere non solo le eccellenze, ma anche le piccole realtà, le "periferie", i piccoli teatri. La musica deve potersi espandere.

Chiederei di fare della musica un diritto.

.....
CARLO LAURENZI
Compositore • Parigi

Ho studiato chitarra privatamente con diversi insegnanti, e poi musica elettronica (poi Musica e Nuove Tecnologie) presso il conservatorio dell'Aquila, con il M° Michelangelo Lupone, con il quale ho poi parallelamente cominciato a lavorare attivamente in Italia e all'estero, completando sul campo la mia formazione come compositore, prima e dopo dopo il diploma.

Attualmente lavoro come Computer Music Designer all'IRCAM di Parigi, dove collaboro con compositori di fama, provenienti da molti paesi diversi, per la concezione e realizzazione dei loro progetti di musica mista (strumenti + elettronica) in programma nella stagione concertistica dell'Istituto.

Prima della laurea sono partito per fare un Erasmus "placement" (tirocinio di lavoro specializzato) all'IRCAM, per 5 mesi, al termine del quale mi è stato chiesto di rimanere con un contratto a tempo indeterminato per un posto nel dipartimento di produzione musicale, con una netta evoluzione delle mansioni che mi erano state affidate durante l'internato.

Direi che la formazione musicale italiana, in generale, può essere, in alcuni posti in cui ci sono dei bravi insegnanti, piuttosto qualificante. In Europa i musicisti italiani di valore che hanno il coraggio di emigrare per lavorare a più alto livello sono accolti con grande interesse ed enorme rispetto. Spesso sono assai meglio riconosciuti e riescono ad affermarsi molto di più di quanto avrebbero potuto fare in Italia. Tuttavia però globalmente il sistema educativo musicale italiano stenta ad equipararsi ai livelli di quelli di altri paesi, come la Francia ad esempio, o la Germania. La Nuova Musica

è spesso presa poco e male in considerazione. Inoltre, il sistema di reclutamento degli insegnanti di conservatorio penalizza oggi molto spesso chi ha preferito sviluppare la propria attività artistica lavorando ad alti livelli nel mondo, piuttosto che chi ha preferito limitarsi ad una attività di insegnamento senza infamia e senza lode in contesti locali a garanzia di una mera sopravvivenza. In Francia, gli insegnanti di conservatorio hanno tutti come minimo una carriera e una fama internazionale, al massimo livello.



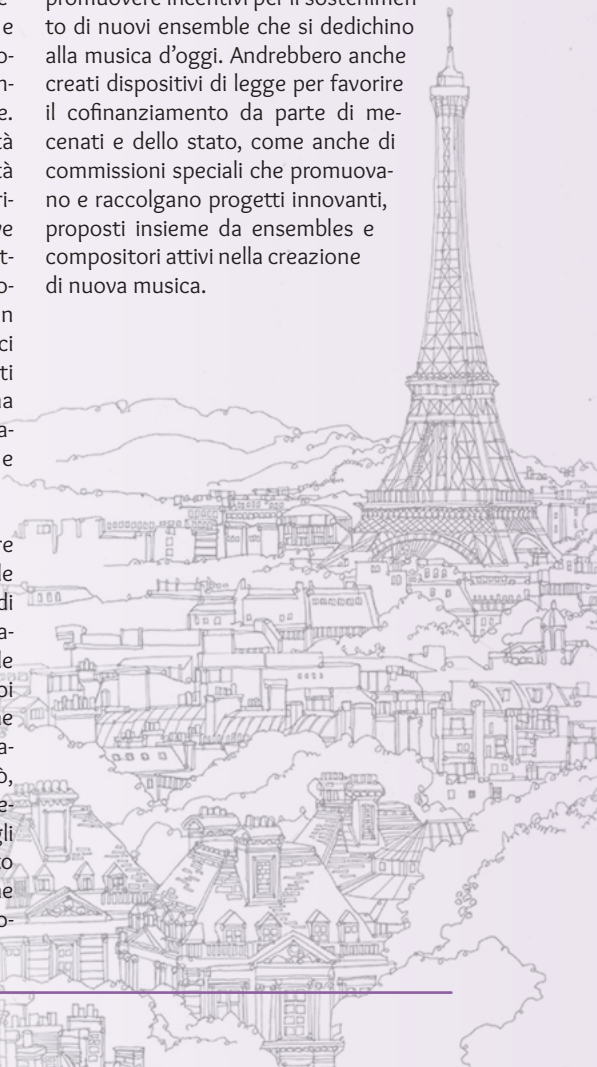
In Francia esiste per legge la categoria degli enti di creazione e di ricerca artistica e musicale, supportati dallo stato per produrre la cultura e le opere del nostro tempo. In Italia questa categoria non esiste. Ho scelto di restare anche per la qualità molto elevata del lavoro, per la possibilità di vedere sempre riconosciuti i propri meriti, e le maggiori opportunità e prospettive di sviluppo della carriera. In Italia avere tutto questo è estremamente difficile e faticoso. Un'altra differenza importante, è che in Francia e in altri paesi, non ci sono e non ci saranno mai compositori alla guida di enti concertistici importanti, a garanzia di una direzione e un'attività artistica assolutamente meritocratica, aperta alla pluralità e alla contemporaneità.

In Italia innanzitutto è necessario cambiare il modo di gestire gli enti di produzione e le istituzioni concertistiche. La creazione di nuove opere non occupa un posto abbastanza significativo nei programmi e nelle stagioni concertistiche. Andrebbero poi ridotte le spese di gestione interna, che hanno da sempre appesantito il funzionamento degli enti italiani. Soprattutto però, piuttosto che a dei compositori, bisognerebbe affidare la direzione artistica degli enti a dei manager con uno spirito aperto e una grande cultura musicale, con ottime abilità politiche, a garanzia di una direzione

e un'attività artistica assolutamente meritocratica, aperta alla pluralità, alla contemporaneità e alla novità.

Per quanto riguarda l'Alta formazione musicale, andrebbe proposta una formulazione adeguata dei programmi e degli ordinamenti scolastici che si ponga come obiettivo di formare musicisti e compositori che sappiano non solo essere competenti, ma anche in grado di capire e aderire completamente allo spirito dell'epoca attuale, attraverso una esposizione alla pluralità di approcci e istanze culturali e tecniche che caratterizzano la musica d'oggi a livello internazionale, come accade in moltissimi conservatori d'Europa. I conservatori dovrebbero poi chiaramente integrare il loro statuto di enti parificati a quelli universitari, e promuovere attivamente una robusta e fondata attività di ricerca musicale, sia nel dominio tecnologico che in quello strettamente musicale.

Ai direttori artistici andrebbe invece imposto di programmare non meno di un 50% di musica nuova nelle stagioni per le quali operano. Alle istituzioni culturali italiane andrebbe chiesto di mettere a punto un dispositivo di legge che favorisca il più possibile il mecenatismo, con sgravi fiscali per il finanziamento di nuove opere musicali e nuove creazioni artistiche, e promuovere incentivi per il sostenimento di nuovi ensemble che si dedichino alla musica d'oggi. Andrebbero anche creati dispositivi di legge per favorire il cofinanziamento da parte di mecenati e dello stato, come anche di commissioni speciali che promuovano e raccolgano progetti innovativi, proposti insieme da ensemble e compositori attivi nella creazione di nuova musica.





SPAGNA

CRISTINA CAVALLI
Pianista • Madrid



Ho studiato Pianoforte e Musica da Camera ai conservatori di Piacenza e Cesena, proseguendo all'Accademia di Imola (nella classe di Musica da Camera di Pier Narciso Masi). Contemporaneamente seguivo i corsi di Sergio Fiorentino, e per un breve periodo quelli di Marisa Somma. Tutte e tre queste persone hanno contribuito alla mia formazione, insieme ad altre successivamente. L'esempio più forte e il maggiore punto di riferimento per me rimane quello, musicale e umano, di Sergio Fiorentino.

La mia attività lavorativa si divide tra concerti e didattica: qui a Madrid sono docente in diverse strutture tra cui il CARM (Centro de Alto Rendimiento Musical), creato sotto l'egida dell'Università Alfonso X el Sabio per dare un segno di eccellenza che guarda all'Europa e anche più in là. Accanto alla didattica porto avanti l'attività concertistica tra Europa e Asia: alcuni mesi

fa ho debuttato a Shanghai Symphony Hall con un recital centrato su Italia e Argentina (e un po' di Spagna) e prossimamente sarò in Canada, Australia e poi di nuovo in Oriente.

Circa la qualità della formazione italiana difficile dare una risposta univoca. Una cosa è certa: i talenti in Italia ci sono, e notevoli. Molto dipende da quel che si è ricevuto dal proprio insegnante di strumento, non solo a livello musicale però: alcuni maestri danno una buona formazione di base ai propri studenti ma spesso questi ragazzi sono poi impreparati ad affrontare il mondo musicale concreto: almeno per quelle che sono le mie ultime notizie in proposito (sarei contenta di essere smentita) i conservatori non danno alcuna preparazione in termini di presentazione e promozione della propria attività, gestione di mezzi informatici e tecnologici che ormai sono essenziali nella vita di un musicista, marketing, lingue straniere padroneggiate in maniera sufficiente da permettere una interazione fluida col resto del mondo... Anche in questo l'Erasmus ha certamente dato una mano, mettendo di fronte i ragazzi alla dura realtà di doversi sforzare di più per essere considerati a livello europeo.

Non sono espatriata per disperazione - in Italia avevo lavoro, non in istituzioni pubbliche, ovviamente -, ma per esasperazione sì... ci doveva pur essere qualcosa di meglio anche per chi non ha santi in paradiso ma solo voglia di lavorare seriamente cercando di dare il meglio. Secondo me si parte sempre per un insieme di fattori, mai per uno solo. Nel mio il più forte è stato il bisogno di sperimentare una realtà nuova, in un Paese che mi ispirava più fiducia rispetto al mio; dalla mia città natale mi sono spostata a Roma per sette anni e poi ho sentito la voglia di varcare i confini. È qualcosa di soggettivo, nessuno ha motivo di sentirsi obbligato a restare o andare, ognuno fa e sceglie, sempre *sceglie*, il proprio percorso. Oltre alla musica io sentivo la necessità di un Paese che funziona e socialmente più evoluto, e la Spagna (con tutti i possibili difetti e i ma) è messa decisamente meglio dell'Italia; ora non riuscirei più a rinunciare alla qualità di vita globale che ho qui. Amo l'Italia e lo farò sempre, e mi piace nel mio piccolo tentare di essere un segno positivo dell'italianità nel mondo, ma non ho progetti di ritorno.

Ho organizzato in Italia un Workshop estivo di Musica da Camera, anni fa, e per due anni insieme ad un collega ho portato avanti la Direzione Artistica di una stagione di concerti a Roma; vivendo io a migliaia di chilometri di distanza è diventato piuttosto difficile, la collaborazione delle

istituzioni nulla, oltre alle trafale burocratiche che sembrano create apposta per far desistere da ogni sano e buon proposito... per cui ho preferito dedicarmi a progetti diversi. Quello che mi è dispiaciuto è stato lasciare un pubblico composto da persone assetate di musica, di occasioni per condividerla, occasioni che persino nella capitale sono in realtà poche: il confronto con Madrid anche qui purtroppo è desolante, non c'è paragone riguardo a quantità, varietà e fruibilità della vita culturale dove vivo ora.

Forse sarà una considerazione semplicistica, ma io penso che l'Italia abbia semplicemente bisogno di evolversi, da tanti punti di vista. Soprattutto, di uscire da una triste situazione di guerra tra poveri ed entrare nella più costruttiva mentalità di bene comune: ogni successo di un altro musicista è un bene anche per me, non qualcosa che mi viene tolto. Ogni volta che torno la percezione di una immobilità collettiva è sempre più forte, e non mi riferisco solamente a chi detiene il potere decisionale; sento una rassegnazione serpeggiante trasversale, nelle cose importanti e in quelle più piccole, entrata silenziosamente nel quotidiano di tante, troppe persone.

E poi ogni volta che in Italia ho proposto progetti, collaborazioni, iniziative, semplicemente mi è sempre stato chiesto qualcosa in cambio come condicio sine qua non. Succede anche in altri Paesi? Certo, ma non in maniera così sistematica e capillare.

.....
MARIA ROSARIA D'APRILE
Violinista • Siviglia

Ho conseguito il diploma presso il Conservatorio E.R Duni di Matera e poi il Diploma di Perfezionamento presso l'Accademia "L. Perosi" di Biella. Da quando avevo 13 anni frequentavo masterclasses estive con il mio maestro di Conservatorio e con altri maestri di fama internazionale.

Prima di stabilirmi in Spagna, ho vissuto 8 anni nella Svizzera italiana, a Lugano, dove ho conseguito il Master in Pedagogia



Musicale, Perfezionamento e Solista. I miei studi li sono stati sostenuti da Borse di studio di Fondazioni e Privati. Di seguito al Titolo di Pedagogia, ho partecipato e vinto una selezione internazionale presso il Dipartimento Scuola di Musica della stessa Università. Sono stata docente di violino per 4 anni. All'inizio di questo percorso pensavo di arricchire la mia formazione, poi ho incontrato migliori possibilità di inserimento lavorativo.

Mi sono sempre trovata molto bene all'estero con la formazione italiana che ho ricevuto. Devo dire che la preparazione generale che possiamo ricevere noi è superiore alla spagnola, per esempio. In Svizzera ho potuto fare tesoro delle mie conoscenze acquisite in Italia.

Di seguito alla mia permanenza in Svizzera, ho passato un semestre a Salisburgo presso il Mozarteum. Lì ho davvero sentito il riconoscimento dei musicisti. Gli organismi, pubblici e privati, le installazioni, le strutture sono disegnate e funzionano intorno alla figura del musicista.

Essendo in possesso del Master Degree didattico, avevo la possibilità di accedere in Italia all'insegnamento pubblico o probabilmente ad un Conservatorio, ma la mia collocazione nelle graduatorie, prima di Istituto, poi provinciali, era così lontana dai primi posti che ho sempre pensato di cercare lavoro altrove. Le condizioni erano sempre molto meno interessanti che quelle all'estero (soprattutto in Svizzera). Ciò che mi veniva proposto erano collaborazioni la maggior parte delle volte a nero e in condizioni direi in condizioni lamentevoli.

Sono residente in Spagna, Andalusia, da 6 anni e in questo periodo ho potuto assistere a 2 concorsi di reclutamento di docenti (circa uno ogni 4 anni) e numerosi bandi indetti da Conservatori o Accademie omologate ai quali quasi tutti i ragazzi appena o da poco diplomati vi hanno partecipato con risultati positivi. Questo favorisce molto più la occupazione dei professionisti del settore. Altro valore aggiunto delle audizioni all'estero: chiarezza e poca corruzione in sede di audizione/concorso. Cosa che ahimè in Italia, ho vissuto in forma costante e cronica.

.....
GIUSEPPE DEVASTATO
Pianista • Madrid

Mi sono formato presso il Conservatorio Statale di Musica "D. Cimarosa" di Avellino, laureandomi a pieni voti in Pianoforte con Carlo Alessandro Lapegna, Composizione con Giacomo Vitale e Strumentazione per Banda da solo.

Sin da ragazzo per cercare di farmi co-

noscere ho preso parte a diversi Concorsi Nazionali e Internazionali collezionando 28 premi, tutto questo mi ha permesso di poter suonare per un pubblico e iniziare (come si suol dire) a farmi le ossa, dato che per mentalità italiana se non sei già nessuno non hai spazi.

Attualmente svolgo l'attività concertistica in tutto il mondo (Europa, Asia e America) tenendo recital e parallelamente quella di compositore (recentemente ho ricevuto un ulteriore riconoscimento in America con la Medaglia d'Oro al Global Music Awards 2015 di Los Angeles per la mia ultima composizione *Toccata* ed il nuovo disco "The Pianist Composer").

Sono docente di Pianoforte e Musica da Camera presso l'Universidad de Musica y Artes Escenicas "Alfonso X el Sabio" di Madrid, unica Università in tutta la Spagna a rilasciare un titolo di studio equipollente in Europa.



La mia attuale collocazione lavorativa semplicemente l'ho guadagnata col sudore, ovvero sono venuto a Madrid nel 2011 stanco di subire ingiustizie in Italia. Non ho nessun timore nel dire che se vuoi avere un lavoro nel nostro Paese del Bel Canto (forse una volta, perché oggi nemmeno più questo abbiamo) devi appartenere ad una casta, che sia religiosa, politica o altro non fa nessuna differenza. Non essendo per principio una persona che scende a compromessi, dopo aver subito umiliazioni e delusioni ho semplicemente fatto la valigia e preso un aereo verso Madrid dove ho fatto due colloqui di lavoro (suonato e insegnato ad alunni di diverso livello) e nello stesso giorno mi hanno assunto. In questi lunghi quattro anni ho lavorato sodo e a settembre 2015 sono stato invitato dall'Università Alfonso X el Sabio ed ho accettato con grande felicità.

L'impatto del musicista che va all'estero è assolutamente più facile rispetto all'Italia, per la ragione che all'estero ti valutano con criteri meritocratici e non con lo stemma di appartenenza. Il musicista italiano è molto rispettato all'estero perché per fortuna abbiamo ancora la grande tradizione della scuola italiana basata su una buona preparazione; e poi la nostra musicalità, secondo mio modesto parere, fa sì che possiamo difenderci abbondantemente.

Penso che la formazione italiana sia una delle più complete anche se con l'avvento del nuovo ordinamento di studi stiamo perdendo colpi. Riguardo la mia esperienza attraverso masterclass tenute in giro, posso constatare che la preparazione italiana regge ancora il confronto con i paesi dell'Est Europa, ma dedicherei più ore allo strumento che solo alla teoria.

Riguardo l'insegnamento nei conservatori sono preoccupato per le nuove generazioni, non conosco adesso quale siano i requisiti per poter insegnare ma da quel che sento in giro si continua ad agire scorrettamente.

Da parte mia posso dire che da quando mi sono trasferito ho sentito una energia diversa e tutto questo ha favorito lo sviluppo della mia carriera in soli quattro anni.

Sono stato considerato dal primo momento, rispettato e ho avuto la possibilità di poter far conoscere la Scuola Napoletana attraverso concerti e docenza. Credo che vivere all'estero sia più difficile perché non conosci nessuno, ma allo stesso tempo hai una gran voglia di affermarti e anche se devi sgomitare, come anche nel nostro Paese, almeno lotti alla pari e ti danno una possibilità per dimostrare qualche cosa.

Nonostante tutto amo il mio Paese e la mia città, sono di Napoli. Continuo ad avere contatti con alcune istituzioni musicali e varie realtà legate alla Scuola Napoletana da cui provengo.

Darei più spazio ai giovani, in Italia ci sono tantissimi talenti che per emergere devono andare fuori cercando la loro strada mentre potrebbero tranquillamente trovarla nel loro Paese. Abolire la formula degli scambi, io invito te, tu me! Oggi sorrido perché un collega mi diceva che adesso non si chiama più scambio concertistico ma "cortesia", trovo tutto questo ripugnante verso se stessi, la musica e la società. Investire di più nella cultura, vedi la Spagna che nonostante la crisi è riuscita a restare a galla e risalire proprio perché ha investito quel poco che aveva anche nella cultura, concerti, mostre e tutto ciò che poteva rendere visibile il paese.

In Italia proporrei di utilizzare un sistema meritocratico, basato sul valore della persona e non sui titoli acquisiti attraverso concertini fatti nella parrocchia del paesello mentre coloro che preparano programmi difficili esibendosi in tutto il mondo e rappresentando il proprio paese, sono invece esclusi per insufficienza di punteggi artistici. Come ben sappiamo ci sono tantissimi casi come questi e chi ne soffre non è solo l'Istituzione stessa ma bensì la società.

.....
FRANCESCA ROMANA DI NICOLA
Arpista • San Sebastián

In Italia, mi sono diplomata in Italia in arpa presso il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila con A. Bianchi con il massimo dei voti e la lode; nel 2006 ho vinto una borsa di studio presso l'Accademia del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta, e nel 2008 ho conseguito l'idoneità per l'Orchestra Giovanile Italiana.

Contemporaneamente ho preso la specializzazione in "Discipline Musicali ad Indirizzo Solistico" con 110 e lode. Dopo aver vinto una borsa di studio Erasmus sono partita nel 2007 per la Spagna a San Sebastián (Conservatorio Superiore "Musikene" dei Paesi Baschi), ho deciso di stabilirmi lì e perfezionarmi con Frederique Cambreling. Nel 2011 ho vinto una borsa per l'Accademia di musica Contemporanea di Lucerna sotto la guida di Pierre Boulez, grazie alla quale ho approfondito il repertorio contemporaneo, costituendo una svolta importante nell'ambito personale e della carriera.

Contemporaneamente ho collaborato con molti enti sinfonici in Italia, Spagna e Germania. In Francia con l'Ensemble Intercontemporain di Parigi, ho partecipato ad una tournée europea sotto la direzione di Pierre Boulez, presso prestigiose sale da concerto.

Posso affermare che la svolta della mia vita a livello personale umano e di carrie-



ra, è avvenuta proprio grazie all'Erasmus. L'inizio di tutto è stato il fatto di aver vinto la borsa Erasmus del Conservatorio Casella che mi ha permesso di partire per la Spagna nel 2007. Le incognite erano tante, e sinceramente non pensavo di stabilirmi all'estero in un primo momento. Oltre ad arricchire la mia formazione musicale cercavo nuovi stimoli, l'incontro con una cultura di un paese diverso, dare impulso a una nuova ricerca a livello personale musicale e umano. E così è stato, l'Erasmus è una esperienza incredibile che consiglio davvero a tutti gli studenti. Ringrazio in particolare il professore di musica da camera Alvaro Lopez per avermi appoggiato e sostenuto sempre con tenacia ed affetto prima, durante e dopo la fantastica esperienza Erasmus.

Credo che in generale la formazione musicale italiana sia abbastanza solida per quanto riguarda la teoria musicale di base, ma spesso a livello specificatamente strumentale i programmi, la struttura degli esami e i piani di studio si sono rivelati obsoleti o inefficaci rispetto agli standard internazionali, soprattutto in vista di uno sbocco professionale. Un aspetto che mi ha colpito molto del sistema musicale all'estero è che esistono materie importantissime come riconduzione posturale, fisioterapia applicata allo strumento suonato e alla struttura fisica del musicista. La formazione del musicista è completa: fin dall'inizio del percorso di studi viene offerta non solo una educazione musicale, ma anche una formazione fisico - psichica appropriata. Un altro aspetto importante è l'obbligo della liuteria. In sostanza ci sono una serie di elementi considerati fondamentali per l'equilibrio di un musicista che in Italia non sono tenuti seriamente o almeno sufficientemente in considerazione.

A malincuore devo ammettere che la qualità del lavoro all'estero risulta migliore. Ci sono moltissimi vantaggi come per esempio lo statuto speciale di Artista, l'esistenza di borse di compensazione economica ai musicisti intermittenti free lance, diritti speciali di esecuzione AIE, una retribuzione fino a tre volte superiore rispetto all'Italia, ma soprattutto un grandissimo riconoscimento morale istituzionale, culturale (oltre che legale) della figura del musicista. Ho visto negli anni come molti amici musicisti italiani hanno affrontato senza aiuto di nessun tipo dinamiche avverse: cercando di arrivare a fine mese compaginando più lavori, spesso con contratti in nero o pseudo contratti con retribuzioni infraumane, o nel peggiore dei casi l'abbandono totale della musica. Personalmente mi ritengo molto molto fortunata. Certamente ho dovuto



fare delle scelte e moltissimi sacrifici, ma sono felice di poter svolgere la professione per cui ho studiato con passione e vivere di questo splendido lavoro, per cui ho lottato sempre con energia. Ho continuato ad avere contatti professionali con l'Italia, dove con piacere e affetto torno a lavorare con orchestre italiane, ma il più delle volte con formazioni estere.

A livello istituzionale e politico in Italia dovrebbe esserci un maggiore impegno e sforzo per risolvere gli enti di produzione. Alla base occorre un cambio di mentalità da parte della società in generale nei confronti della figura professionale del musicista. In molti casi purtroppo i vertici non sono formati adeguatamente alla gestione di un ente musicale, oppure, cosa ancora peggiore, non hanno la benché minima idea della musica o di quali siano le problematiche dei musicisti. In generale occorre una presa di coscienza seria del patrimonio culturale musicale che abbiamo, del nostro grandissimo potenziale musicale interno.

A livello delle istituzioni dei Conservatori è importantissimo continuare a sostenere ogni singolo alunno affinché possa avere la possibilità di fare della musica il proprio mestiere incentivando le attività e le opportunità.

.....
SAVERIO RUGGIERI
Contrabbassista • Cordova

Dopo aver iniziato lo studio del contrabbasso, sotto la guida del Maestro Leonardo Presicci, presso il liceo musicale di Taranto, mi sono trasferito a Roma per continuare gli studi con il Maestro Massimo Giorgi. Ho ottenuto il diploma del 1997 e nello stesso anno ho vinto la seconda edizione del Concorso W. Benzi nella città di Alessandria. Ho potuto arricchire il mio bagaglio culturale avvalendomi di prestigiosi insegnanti come Dorin Marc, Pino

Ettore e Antonio Sciancalepore.

La mia unica esperienza all'estero, durante la fase formativa, è stata a Aix en Provence (Francia), dove ho avuto modo di studiare con il Maestro Jean-Marc Rollez. Sono arrivato in Francia grazie a una borsa di studio che mi ha permesso di entrare a far parte della O.J.M. (Orchestre de Jenues de le Mediterranèe), avendo l'opportunità di perfezionarmi in un ambito ricco di stimoli e diversità musicali dovuti al fatto che l'orchestra raccoglieva al suo interno musicisti provenienti da tutti i Paesi del Mediterraneo. Non immaginavo un futuro lavorativo all'estero. La Francia rappresentava una mera opportunità formativa.

Credo di poter affermare, senza facili campanilismi, che il metodo di insegnamento italiano sia fra i migliori al mondo, riconosciuto e apprezzato a livello internazionale. Certamente il sistema potrebbe essere migliorato e arricchito di iniziative che possano favorire il corso formativo degli alunni, ma senza dubbio il corpo docente italiano è fra i più qualificati sul mercato.

La scelta di trasferirmi all'estero è sta-

ta suggerita da una situazione precaria che vivevo in Italia. Nonostante avessi vinto tre audizioni nella Orchestra Regionale del Lazio, non godevo di una sicurezza economica e lavorativa in vista del futuro. Spinto da questa precarietà ho iniziato a guardarmi intorno e la realtà spagnola mi sembrava soddisfacesse le mie esigenze e le mie aspettative. In effetti dopo aver vinto, nel 2001, il concorso presso l'Orchestra di Còrdoba, ho potuto constatare che all'estero la nostra professione ha maggiori riconoscimenti sociali rispetto all'Italia. Quando ti chiedono di che ti occupi e dici di essere musicista, non segue la domanda di rito: e poi?

Continuo a mantenere contatti con l'Italia, da cinque anni collaboro con la OIDI (Orchestra Internazionale d'Italia) al Festival della Valle d'Itria, a Martina Franca. Per me è un grande onore poter fare musica in un ambiente cordiale e familiare, in una orchestra che vanta una gestione virtuosa grazie al suo Presidente Sandro Marcotulli. Negli ultimi anni, la presenza del Direttore Fabio Luisi, ha esaltato le doti dal punto di vista artistico, già bene

espresse dal lavoro pregresso del Maestro Alberto Triola.

La musica rispecchia la nostra società e il nostro modo di essere italiani, nel bene e nel male aimè. Lascerei in cassaforte il nostro belcanto, il fraseggio elegante, i Direttori come Franco Ferrara e cambierei qualche burocrate magari non troppo onesto.

Dal momento che mi viene offerta questa bellissima opportunità di esprimere un mio parere sul vostro giornale, punterei a fare un appello ancora più in alto, chiedendo ai politici di impiegare al meglio le risorse economiche a disposizione del Paese in ambito artistico e culturale. La cultura deve essere la colonna portante della nostra società, al fine di creare una massa critica che possa fare la differenza e ci permetta di affrontare con serenità e onestà intellettuale il futuro. Il mio impegno politico come consigliere dei Comites di Madrid mira al raggiungimento di questo ideale e in qualità di Presidente della Commissione Cultura, mi dedico alla divulgazione all'estero delle eccellenze del nostro patrimonio artistico-culturale.

STATI UNITI

FABRIZIO MANCINELLI

Compositore musica applicata • Los Angeles

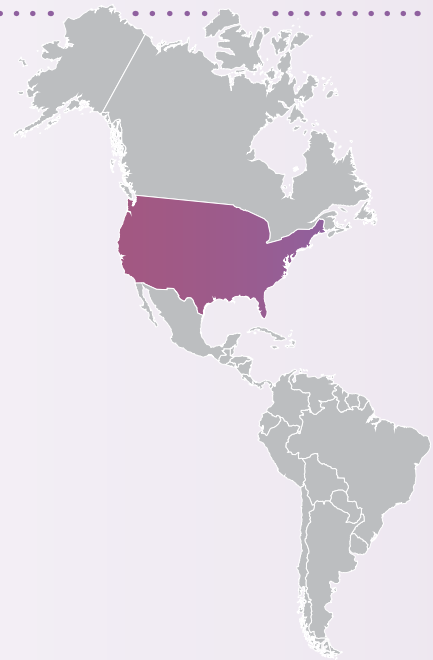
Dopo aver studiato pianoforte privatamente, ho frequentato i corsi di Composizione (Vecchio Ordinamento) e Direzione d'Orchestra, conseguendo entrambi i titoli con lode nel 2006. Successivamente sono stato borsista presso l'Accademia Musicale Chigiana nel 2006 e 2007, frequentando il corso di Musica per Film con il premio Oscar Luis Bacalov. Attualmente vivo e lavoro a Los Angeles nel campo della musica applicata (Cinema, Tv e media).



Grazie ad una borsa di studio Fulbright ho potuto conseguire un post-graduate in Musica per Film, Tv e Videogames presso la University of Southern California. Da sempre, anche dietro consiglio di docenti e maestri di cui sono stato assistente, desideravo arricchire la mia preparazione culturale e musicale in ambito internazionale, con uno sguardo rivolto al futuro ed al mio desiderio di esercitare l'attività di compositore.

Posso dire di aver avuto molta fortuna per quanto riguarda i docenti che ho incontrato nel mio percorso italiano (Alessandro Cusatelli per la Composizione e Marcello Bufalini per la Direzione d'Orchestra – ma ho piacere di menzionare anche Luisa Prayer e Sergio Prodigio). Tuttavia devo tristemente constatare che, specialmente nel campo della composizione il nostro bel Paese è ancora prigioniero di una scuola che ha annichilito la nostra migliore tradizione musicale, creando da un lato emuli di una ideologia musicale ormai ferma a 50 anni fa e dall'altro cumuli di brani già sentiti mille volte. Con le dovute eccezioni ovviamente.

Tutti i fattori elencati nelle vostre domande hanno inciso sulla mia scelta, con la non trascurabile considerazione della tradizione italiana di liquidare gli onorari a 90 giorni (se va bene – in un caso ho do-



vuto attendere 3 anni). Qui, da solo e senza conoscere nessuno (preventivamente) ho avuto la fortuna di lavorare per clienti come Disney, Lionsgate, Hallmark, NBC e di comporre le musiche originali per i Golden Globes.

Collaboro occasionalmente con la Rai (che è il mio più consistente editore in Italia), ma sempre più spesso scelgo di lavorare con privati (più puntuali nella liquidazione delle spettanze economiche)

come Mediaset e studi privati (Pubblicità, arrangiamenti). Uno degli onori più grandi è stato collaborare con lo studio Bozzetto (Bruno Bozzetto, autore di *Allegro Non Troppo*), pari per me alla soddisfazione che ho di lavorare qui in America con Disney.

Credo che, contrariamente alla nostra "cultura", il posto fisso non dovrebbe esistere nella realtà musicale. Suonare in un'orchestra non deve essere ridotto al "timbrare un cartellino", ma rinnovarsi e rimanere sempre preparati come per un'audizione. Troppe volte mi sono scontrato con realtà poco piacevoli in cui un sindacato interrompeva una prova o i musicisti suonavano contro voglia. Qui negli Stati Uniti il compositore viene visto come parte del team dai musicisti dell'orchestra – un suo successo è un successo per tutti.

Riguardo i Conservatori ad esempio capire che la musica contemporanea non è più quella degli anni '60 (bensì quella composta nella contemporaneità) sarebbe un primo passo. La musica applicata e la musica pop dovrebbero entrare a far parte degli ordinamenti di tutti i conservatori e non di un limitato numero di essi in una sorta di sperimentazione perenne. E probabilmente uno sguardo più attento ai paesi europei ed extra-europei (senza paura di dover imparare qualcosa ed insegnare qualcos'altro) gioverebbe. Il rovescio della medaglia, riguardo le strutture di formazione, è che i corsi qui negli Stati Uniti hanno costi esorbitanti (anche 40.000/50.000 dollari per un anno di corso).

.....
PAOLO MARCHETTINI
 Compositore • New York

Ho studiato in Italia il clarinetto (diploma nel 1997, con G. Russo), contemporaneamente la composizione (diploma nel 2001 con Ivan Vandor), e musica corale e direzione di coro (con C. Dall'Albero nel 2001) presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Nel 2005 ho conseguito il diploma di Perfezionamento in Composizione con Azio Corghi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nello stesso anno mi sono laureato in Discipline Arti Musica e Spettacolo dell'Università Tor Vergata di Roma.

All'estero ho frequentato alcune masterclasses in Francia, e poi ho conseguito il Dottorato in Composizione presso la Manhattan School of Music di New York (con Richard Danielpour).

Attualmente sono docente negli Stati Uniti presso il Berklee College of Music di Boston (*Composition Faculty*) e la Manhattan School of Music di New York (*Theory Faculty*).

La motivazione delle mie esperienze di studio fuori d'Italia erano il desiderio di arricchirmi come artista e uomo, e un generale desiderio di cambiamento.

L'impatto di un giovane musicista varia di caso in caso. Quel che ho notato è un certo immobilismo, soprattutto in Italia, e scarsa voglia di approfondire artisti nuovi. Spesso anche dopo successi internazionali, non seguono altre occasioni di approfondimento. A mio parere, comunque, la preparazione dei "buoni musicisti italiani" è ancora valida.

Il motivo che mi ha portato alla scelta di espatriare è il maggiore riconoscimento all'estero, la maggiore professionalità, le maggiori possibilità di affermarsi con il



proprio talento e con serietà piuttosto che attraverso altre vie. Inoltre sono maggiori i guadagni e le possibilità di crescere come artista. Complessivamente una maggiore valorizzazione.

Ho contatti piuttosto regolari con alcune istituzioni italiane, in particolare con Nuova Consonanza, di cui faccio parte come socio, e con L'Orchestra Regionale Toscana, che mi ha commissionato diversi lavori.

Circa l'organizzazione degli enti di produzione (orchestre, teatri, società concertistiche, ecc.) in Italia, si è ancora spesso legati a logiche a mio avviso stagnanti, e non produttive. Andrebbero incoraggiati sponsor privati, non contando solo sulle sovvenzioni statali che sono sempre più scarse. Gli enti dovrebbero essere meno chiusi nelle loro conoscenze, ed avere anche un approccio meno provinciale con l'estero. Ma il discorso è troppo lungo e

complesso per essere affrontato in poche righe. In definitiva L'Italia ha paura del cambiamento. Si ha paura di ciò che è nuovo, di ciò che cambia. Anche noi Italiani che viviamo all'estero, veniamo a volte visti con sospetto ed è un atteggiamento che a mio parere deve cambiare.

Una interessante figura, quella del poeta 'performer', al pari del cantante e dell'attore celebri, emerge da recenti studi sulla librettistica. Vere e proprie 'accademie' di poesia estemporanea appassionavano il pubblico, con un repertorio di soggetti di matrice melodrammatica che rivela stretta contiguità con l'attività librettistica. Un nuovo orizzonte di ricerca che coinvolge teatro, letteratura e storia della poesia per musica.



LIBRETTISTICA e POESIA

d'improvvisazione in Italia nell'Ottocento

di Paola Ciarlantini



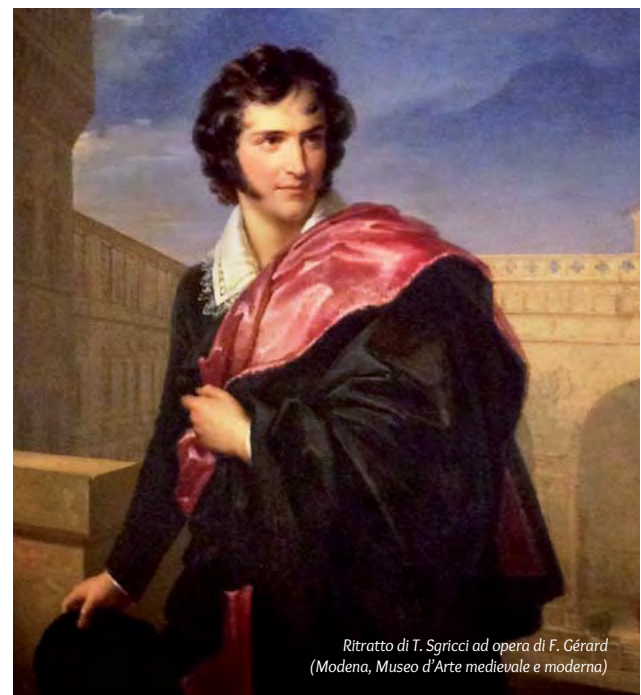
La poesia colta d'improvvisazione e la sua diffusione in Italia nella prima metà dell'Ottocento costituisce un argomento poco conosciuto che, nella sua interazione con la librettistica d'opera, non era stato finora studiato. Ho iniziato ad intuirne l'importanza nel corso della mia ricerca per individuare il soggetto letterario dell'opera *Fausta* di Gaetano Donizetti¹ (su libretto di Domenico Gilardoni, completato dal compositore per l'improvvisa morte del poeta, Napoli, T. San Carlo, 12 gennaio 1832), mai rinvenuto probabilmente perché rientrava nel circuito del teatro tragico estemporaneo, genere apprezzato e praticato in Italia in particolare negli anni Venti e Trenta del secolo. Ho appurato infatti che la fonte della *Fausta* andava ravvisata nella tragedia in cinque atti *Crispo* che il tragediografo-improvvisatore

toscano Tommaso Sgricci (Castiglion Fiorentino, 1789 - Arezzo, 1836), uno specialista del genere con imitatori di vaglia come Luigi Carrer e Luigi Cicconi, aveva improvvisato in una sua accademia al Teatro Nuovo di Arezzo il 3 novembre 1827, destando gli entusiasmi del pubblico. Nello stesso mese si era poi esibito nella medesima sede in altre due accademie, producendosi anche in *Tieste* e in *Sansone*. Così ci descrive la serata del 10 novembre, dedicata all'improvvisazione del *Tieste*, la rivista bolognese «Teatri, arti e letteratura»:

[...] due comitive di giovani diretti dai sigg. abate Testi e dottor Rossini, hanno raccolto anche questa tragedia dalla voce dell'improvvisatore, con successo uguale a quello del *Crispo*. [...] Nell'uscire dal teatro, il ritorno del sig. Sgricci al Palazzo Azzi ove dimora, fu come nella sera, egualmente ricordevole del 3 corrente, un vero trionfo, in mezzo ad una folla di popolo che lo accompagnava con torce accese, preceduto dalla banda civica².

Se il primo passo dell'articolo descrive la prassi della trascrizione stenografica (che avrebbe poi reso possibile la pubblicazione), il secondo dimostra incontrovertibilmente come il poeta *performer*, dal punto di vista della storia del costume teatrale, era assimilato al cantante e all'attore celebri, tali da destare comportamenti di "furore" nel pubblico. Infatti negli indici della rivista «Teatri, arti e letteratura» il termine "poeta" inteso come improvvisatore compare regolarmente fino al 1841.

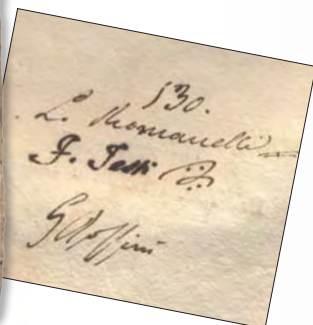
La procedura in un'accademia di poesia estemporanea era in genere questa: si inserivano in un'urna una serie di argomenti possibili da sviluppare all'impronta, poi ne veniva estratto uno all'inizio dell'accademia, di fronte al pubblico (solo quando le esibizioni avvenivano in case private si potevano, per così dire, scegliere informalmente per acclamazione gli argomenti). Se il poeta *performer* era celebre, si trovava sempre sul posto, pronto a registrare ogni sua singola sillaba, un nutrito gruppo di stenografi volontari, guidati dai più esperti tra essi. Questo permetteva di poter stampare successivamente l'esito dell'esibizione, incrementando un circoscritto ma apprezzato genere editoriale. A stampare il contenuto delle improvvisazioni poetiche potevano essere gli stessi autori o piccoli editori in contatto con i capi stenografi, com'è il caso delle tre citate tragedie di Sgricci, che ci sono pervenute in un'edizione stampata ad Arezzo per i tipi di Loddi e Bellotti nel 1828.



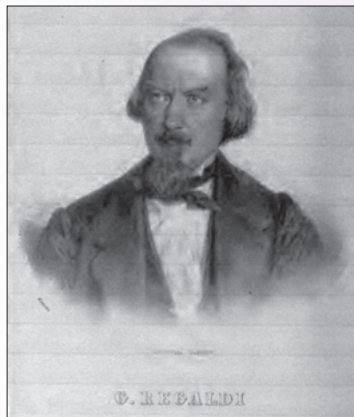
Ritratto di T. Sgricci ad opera di F. Gérard
 (Modena, Museo d'Arte medievale e moderna)



Volume contenente la tragedia *Crispo* di Sgricci (Arezzo, Tipografia Loddi e Bellotti, 1828) con, sulla pagina a sinistra successiva al frontespizio, le firme dei capi stenografi Testi, Rossini e Romanelli, che autenticavano così tutte le copie stampate



da tratta a favore della poesia estemporanea e dei suoi esponenti. In particolare quest'ultimo, il sublime poeta teatrale collaboratore di Bellini, si professava grande ammiratore di Giuseppe Regaldi (Varallo 1809-Bologna 1883), che era il lirico estemporaneo più celebre del tempo, osannato a Parigi e a Vienna, capace di improvvisare in ogni tipo di verso e metro.



Ritratto di G. Regaldi in *Canti e prose* (Torino, Tipografia S. Franco e figli, 1858)

Ancora all'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento il poeta improvvisatore alla moda aveva uno status di notorietà tale da competere alla pari con i maggiori artisti di canto. Ad esempio, il 15 novembre 1841 l'avvocato-poeta Antonio Bindocci (Siena, 1796-? 1869) si esibisce al Teatro Comunale di Bologna con, a fargli da corona, tutta la compagnia di canto composta da artisti del calibro di Clara Novello, Dionilla Santolini e Napoleone Moriani³, mentre ancora l'8 novembre 1850 l'improvvisatrice Corinna Felsinea⁴ ha a disposizione, da sola, il bolognese Teatro del Corso. Va a questo punto puntualizzato che, a livello cronologico (contrariamente a quanto si ritiene comunemente), la poesia estemporanea resistette in Italia fino all'età postunitaria, anche se come attrazione fine a se stessa e senza più destare gli entusiasmi con gli argomenti trattati, che nel ventennio precedente erano stati soprattutto d'ispirazione risorgimentale (genere cui si dedicò particolarmente Bindocci), e in tale funzione veniva coadiuvata dalla musica.



Ritratto di A. Bindocci, incisione di F. Becchetti (Bologna, Museo della Musica)

Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, però, il poeta improvvisatore era socialmente e culturalmente tenuto in grande considerazione in quanto letterato a pieno titolo (pur esistendo sulla questione una *querelle*, come scritti critici di Vincenzo Monti e Pietro Giordani su Sgricci testimoniano), soprattutto dagli intellettuali di retaggio neoclassico: personaggi autorevoli come Defendente Sacchi e soprattutto Felice Romani si schierarono a spa-

Romani scrive spesso nelle riviste teatrali entusiastiche recensioni alle accademie di Regaldi. In una di esse lo paragona al grande Bartolomeo Sestini⁵, ma è in questa, relativa ad una *performance* del 1837, che troviamo una sorpresa interessante:

A quel punto entrava un amico, il quale aveva fama di valente stenografo, e tutti gli furono dattorno e tutti gli gridarono: Ebbene? Hai tu scritto qualche cosa degl'improvvisi del Regaldi? – Hai tu la Pia? – Hai nulla dell'Ines? – Nulla della Lucia? – Lo stenografo si trasse di tasca un foglietto, e: Zitti, rispose; un canto io vi reco, che deve più d'ogni altro da voi nominato rimanere impresso nei cuori piemontesi; ed è questo: *In morte di Migliara* [...]. Tutti abbracciammo lo stenografo⁶.

L'articolo, concernente un'accademia data da Regaldi al Teatro D'Angennes di Torino il 2 giugno 1837, apre il relativo numero della rivista «Teatri, arti e letteratura» e si estende per ben quattro pagine, poiché reca integralmente un componimento poetico dedicato alla memoria dello scenografo e pittore Giovanni Migliara⁷, fortuitamente trascritto da uno stenografo. Esso ci dimostra come nella coscienza culturale del pubblico medio esistesse un universo soggettistico largamente condiviso, una sorta di *koiné* di matrice melodrammatica, pertanto si chiedeva molto spesso ai lirici improvvisatori di poetare sulle eroine del coevo teatro musicale. Per Regaldi o per il suo emulo Bindocci, che si dedicavano a forme poetiche più brevi rispetto alla tragedia in versi, era dunque 'normale' affrontare su richiesta del pubblico soggetti utilizzati nel teatro di parola, nel coreodramma, nella tragedia lirica: ad esempio, nei sei volumetti dei *Canti lirici editi ed inediti improvvisati dall'Avvocato Giuseppe Regaldi* (Voghera, Cesare Giani Editore, 1834) troviamo *Lady Macbeth*⁸, *il Conte di Carmagnola*, *Mazeppa*, "l'ombra di Jacopo del Carretto", *Beatrice Cenci* (mentre nell'indice dei suoi *Canti e prose* non improvvisati compaiono argomenti ben diversi, soprattutto descrizioni di luoghi cari o visitati).

Collegata al doppio ruolo rivestito dai poeti improvvisatori come stimati letterati e come *performer*, è la loro attività di librettisti. Come già accennato, essi avevano anche un'attività di scrittori 'normali' e, in tale ambito, una loro produzione di libretti esisteva sin dal Settecento, anche se molto marginale, ma in seguito si può supporre che i loro nomi attirassero le imprese soprattutto per la fama che li circondava. Ad esempio, la celebre Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca, membro dell'Arcadia, incoronata poetessa addirittura in Campidoglio) scrisse il testo dell'opera seria *Odenato* e

Zenobia per Vincenzo Federici⁹ (Londra, King's T.?, 1793), lo stesso Regaldi scrisse per Tomàs Genovés il dramma lirico *Zelma* (Bologna, T. Comunale, 31 ottobre 1835). Bindocci costituisce però, a riguardo, la sorpresa più interessante: pare che avesse dato un'academia di poesia estemporanea a Torino nel marzo 1839 perché era stato costretto ad andarsene in fretta da Milano "pel fallimento di un libretto destinato alla Scala"¹⁰. E il libretto in questione era nientemeno che quello del *Bravo* per Saverio Mercadante, opera che poi comparve regolarmente nella versione di Gaetano Rossi e Marco Marcelliano Marcello al Teatro alla Scala il 9 marzo 1839. «Il Figaro» del 26 dicembre 1838 sembrerebbe chiarire il mistero: Bindocci, preso nel vortice della sua *tournee* di poeta improvvisatore in Sardegna, non aveva consegnato in tempo il lavoro all'impresa. Egli, come se nulla fosse, lo pubblica comunque (Torino, Giannini e Fiore, 1839, con dedica a Felice Romani). Il suo primo lavoro melodrammatico risaliva al 1832: *Le avventure del poeta Stracciapane*, opera buffa in un atto su musica di Domenico Barocci, data al Teatro Civico di Cagliari nel carnevale 1832, nel corso della serata beneficiata di Barocci, occupato nella stagione come primo tenore¹¹. Dopo l'esperienza del mancato *Bravo* lascia però perplessi il fatto che l'impresa della Scala abbia poi affidato a Bindocci un altro libretto, *Il pozzo d'amore*, opera giocosa commissionata a Luigi Ricci e prevista per l'autunno/inverno 1845, poi annullata per divergenze tra poeta e compositore. Bindocci, per far valere le sue ragioni, lo pubblica nella sua *Strenna melodrammatica* (Milano, Redaelli, 1847), insieme al libretto semiserio *Maria Giovanna ossia Le due madri di Cosenza* (che verrà musicato da Giulio Litta e posto in scena al T. Carignano di Torino il 28 ottobre 1851) e al libretto della tragedia lirica *I tredici italiani a Barletta*, rimasto non musicato. Il carteggio con Ricci, l'impresario Bartolomeo Merelli e il compositore Lauro Rossi, pubblicato da Bindocci all'inizio del volume, si qualifica come una fonte di storia del costume teatrale e della prassi del lavoro poeta/compositore alla fine degli anni Quaranta molto significativa¹².

L'argomento del rapporto tra poesia improvvisativa e teatro d'opera si presenta dunque complesso e fecondo di interazioni: concerne il costume teatrale, la storia e l'estetica della letteratura, la storia della librettistica (anche se la produzione dei poeti improvvisatori, pur quantitativamente non ingente, è ancora lungi dall'essere ricostruita). Si auspica pertanto che in un prossimo futuro possa venire ulteriormente approfondito, al fine di creare una bibliografia a riguardo che permetta di conoscere adeguatamente una pagina ignorata ma importante della storia dell'opera italiana.



Frontespizio della *Strenna melodrammatica* di A. Bindocci (Milano, Redaelli, 1847)

NOTE

- 1 L'autrice ha dedicato a tale argomento l'intervento *La fonte letteraria della "Fausta" di Donizetti e la poesia tragica improvvisativa in Italia fino agli anni Trenta dell'Ottocento* presentato al XX Convegno della SIdM-Società Italiana di Musicologia (19 ottobre 2013, Auditorium del Conservatorio "U. Giordano" di Foggia) e stampato nel numero 2/2014 dei «Quaderni del Conservatorio U. Giordano» dedicato ai contributi del Convegno, a cura di A. Caroccia (Foggia, C. Grenzi Editore, 2014, pp. 42-60), nonché l'articolo *Sulla "Fausta" di Donizetti: la fonte letteraria, la fortuna teatrale* in «The Donizetti Society Newsletter» 122 (June 2014), pp. 19-25 e 123 (October 2014), pp. 7-13.
- 2 Cfr. articolo siglato (G. Fir) e pubblicato in «Teatri, arti e letteratura» 5°, 186, 29 novembre 1827, p. 107. Per approfondimenti sulla poesia improvvisativa italiana tra Settecento e Ottocento si rimanda a: A. Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905; A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, F. Angeli, 1990; Atti del Convegno di Studi sull'improvvisazione poetica *L'arte del dire* [Grosseto, 14-15 marzo 1997], Grosseto, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 1999.
- 3 Cfr. «Teatri, arti e letteratura», 19°, 926, 18 novembre 1841, pp. 92-93.
- 4 Ivi, 28°, 1352, 14 novembre 1850, p. 85. La poetessa aveva presumibilmente scelto quel nome d'arte per omaggiare famose improvvisatrici del passato come Corilla Olimpica, ispiratrice della Corinna di Madame de Staël (Maria Maddalena Morelli, 1727-1800), Amarilli Etrusca (Teresa Bandettini, 1763-1837), Licori Partenopea (Rosa Taddei, 1799-1869). Vanno inoltre ricordate Fortunata Sulgher Fantastici (1755-1824) e, in epoca ancora precedente, Emilia Ballati Orlandini (1683-1757).
- 5 In «Teatri, arti e letteratura», 14°, 662, 3 novembre 1836, pp. 67-68.
- 6 Ivi, 15°, 669, 20 luglio 1837, pp. 169-172.
- 7 Giovanni Migliara (Alessandria, 1785-Milano, 1837), fu miniaturista e vedutista, già scenografo al Teatro alla Scala di Milano.
- 8 Anche se l'opera di Verdi era di là da venire, era noto nei teatri italiani il coreodramma omonimo di Vincenzo Galeotti, 1816.
- 9 In prima versione l'opera fu scritta in collaborazione con Giuseppe Sarti, Giuseppe Giordani e Angelo Tarchi. Nella versione del solo Federici fu rappresentata al T. Nobile di Crema nel 1795.
- 10 La notizia è fornita in «Teatri, arti e letteratura», 17°, suppl. al 786, 21 marzo 1839, pp. 29-30.
- 11 Il libretto è però indicato come anonimo nei repertori a stampa correnti, che segnalano solo il presumibile rifacimento dell'opera, *Il cambio dell'abito ovvero Le avventure di un poeta* (Venezia, T. S. Giovanni Grisostomo, 1833). Fonte: libretto originale, Cagliari, Tipografia C. Timon, 1832 (presso Biblioteca Comunale di Cagliari).
- 12 L'argomento è stato oggetto di una relazione di chi scrive al 19° Colloquio del «Saggiatore musicale» (Bologna - Teatro Laboratorio delle Arti, Relazioni Libere II, 21 novembre 2015), collegata all'intervento presentato al 18° Colloquio, *Interazioni tra poesia estemporanea e librettistica nell'Ottocento italiano* (Bologna - Teatro Laboratorio delle Arti, Relazioni Libere VI, 23 novembre 2014).



MAESTRO DEI MAESTRI

Giovanni Piazza, docente emerito di Composizione al Conservatorio di Santa Cecilia e padre dell'Orff Schulwerk italiano, si racconta. Gli anni di sperimentazione al Conservatorio dell'Aquila, l'insegnamento della composizione a Roma, l'incontro con Orff e la nascita della vocazione per la didattica musicale, gli sviluppi successivi dell'Orff Schulwerk Italiano, il lavoro per un adeguato riconoscimento del ruolo della musica nella scuola e nella cosiddetta 'buona scuola'. Alla base di tutto, però, quella profonda vocazione a portare l'altro a scoprire cosa effettivamente vada cercando dentro se stesso, esattamente come accadde quel giorno in cui, come ci racconta, «la vita poggiandomi le mani sulle spalle e sospingendomi, mi disse: «Uai per di là, è la scelta migliore»».

di Carla Di Lena

Difficile pensare ad una figura di Maestro più esemplificativa di Giovanni Piazza. Docente di composizione per circa trent'anni al Conservatorio di Santa Cecilia, in pensione da tempo, è attivissimo sul fronte che lo ha visto parallelamente impegnato in tutto l'arco della sua vita musicale, la didattica Orff. Precisiamo: Giovanni Piazza è il padre dell'Orff-Schulwerk italiano e più generalmente è considerato un'autorità assoluta nel mondo della didattica musicale. E dato che non gradirà troppo forse questa mia affermazione perentoria - si sa, le introduzioni si scrivono dopo l'intervista - non posso fare a meno di fare cenno a quei tratti umani che lo contraddistinguono: affabilità, ironia, sagacia, curiosità intellettuale, grande verve comunicativa, refrattarietà a modalità convenzionali di approccio. Basta visitare il suo personale sito internet per averne un'idea. In quel sito è archiviata anche una mia intervista di tanti anni fa. Era il 1992, io ero agli inizi dell'attività giornalistica e lo intervi-

stavo sui temi della riforma dei conservatori di là da venire. Fa un certo effetto leggere oggi quelle affermazioni, per molti versi profetiche. Tante cose sono accadute nel frattempo e gli argomenti che incalzano per la nostra intervista di oggi sono altri e da una diversa prospettiva.

Cosa significa per te essere Maestro?

Innanzitutto significa instaurare non un rigido rapporto docente-discente ma un incontro scambievole. Dove - ovviamente - la competenza e la storia del docente ha un suo peso specifico (non sono così qualunquista da equiparare i due soggetti). Ma con la funzione di portare l'allievo a scoprire cosa effettivamente vada cercando dentro se stesso e nel mondo circostante, a sperimentare le sue reali potenzialità e non di propinare modelli standard e uguali per tutti (tipo la produzione 'seriale' di fughe o romanze senza parole). Da cui consegue, necessariamente, un rapporto diversificato e impegnativo con ciascun allievo. Nulla di

nuovo, anzi qualcosa di assai antico (semplice maieutica) ma, nei fatti, praticato molto meno di quanto si presumerebbe.

Da parte del Maestro, allora, non dare mai nulla per scontato, e aiutare gli allievi a trovare se stessi...

Esattamente. Per gli allievi, da questa impostazione, scaturisce un orientamento più consapevole su ciò che si vuole diventare e si diventerà. Forse anche una più tempestiva percezione di eventuali abbagli nei confronti di aspirazioni improbabili e una più serena accettazione di eventuali disinganni. Quante illusioni vengono fatte persistere lungo i percorsi conservatoriali in giovani che scambiano una grande passione musicale per un sicuro talento.

Io non ho mai tenuto nascosti pareri sull'opportunità o meno che si continuasse nello studio della composizione (talvolta - magari - sbagliando e assumendomene il rischio e la responsabilità) e tanto meno ho sofferto di quella 'sindrome di possesso' cui



Venezia 1965, Vacanze musicali, Corso di direzione d'orchestra (da sin. in basso: Franco Ferrara, Gabrio Gandini, Jesus Lopez-Cobos e, in piedi, Riccardo Muti, Dario Indrigo, Helmut Imig e Giovanni Piazza)

spesso cedono gli insegnanti, anzi: non ho mai avuto difficoltà ad accettare richieste di passaggio a un'altra classe (proponendole io stesso, là dove le ritenevo utili), né ad adoperarmi diplomaticamente affinché un allievo, altrove in difficoltà, riuscisse a passare da me.

Ovviamente, anche se sottoposto a un tipo di insegnamento più ingabbiato, ogni studente ben motivato trova poi la sua via. Ma un rapporto didattico come quello che ho descritto contribuisce a individuare con maggiore tempestività e chiarezza la via che si desidera veramente intraprendere.

Della tua lunga carriera di insegnante di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia, quali allievi vorresti qui ricordare?

Senza voler far torto a nessuno, mi limito a un paio di nomi - in ordine di tempo - di miei diplomati che operano ora in ambiti musicali diversificati: Maurizio Gabrieli il quale, dalla mia prima classe di composizione a Santa Cecilia, passò - tempo dopo - ad essermi collega, nel medesimo conservatorio e nella medesima materia; Susanna Pasticci, musicologa, oggi ricercatrice e docente all'Università di Cassino e direttrice della Rivista di Analisi e Teoria Musicale; Chiara Strada, che lavora con me da anni, ormai acquisita all'area didattica orffiana; Alessio Elia, compositore militante, da anni residente a Budapest, oggi fruitore (dopo un lungo periodo di studi internazionali itineranti) di crescenti successi e riconoscimenti in diversi Paesi europei. Un 'cervello musicale in fuga' - potremmo dire - tanto da essere inserito (tuttora cittadino italiano) nel database dei compositori ungheresi e da essere stato indicato come "di origine italiana" in occasione del concorso 2013 - vinto - del Forum della Nuova Musica Ungherese. Ma il caso più recente - che riporto con un pizzico di emozione - è quello di Marina Gavelli, che studiò composizione con me per alcuni anni. Come forse è noto, attorno ai primi anni '70, cominciai a occuparmi (proprio al

Conservatorio 'Casella') di didattica musicale infantile, promuovendo l'importazione e la diffusione in Italia dell'Orff-Schulwerk, comunemente - ed erroneamente - denominato 'metodo Orff'. Ne parleremo poi.

Bene: anche quest'anno hanno avuto luogo i corsi di formazione Orff-Schulwerk che la Scuola Popolare di Musica Donna Olimpia svolge, insieme a me, da ormai 25 anni. Durante l'incontro di accoglienza mi trovo davanti Marina la quale, pluri-diplomata in Conservatorio e laureata in Scienze della formazione primaria, avendo cominciato a insegnare nella scuola dell'infanzia ed elementare, si è posta il problema di acquisire la specifica competenza pedagogico-musicale non ricevuta né dal conservatorio né dall'università. E si è ricordata di me e dell'altra mia faccia. Quando - finite le lezioni - le ho chiesto come le fosse sembrata questa prima immersione nel mondo schulwerkiano, mi ha risposto, letteralmente illuminandosi: bellissima! Ho percepito intensamente - e non è la prima volta - la potenza dei corsi e ricorsi che la vita costantemente ci prospetta.



Berlino 1968, con Luigi Dallapiccola durante le prove della prima mondiale dell'"Ulisse"

Hai accennato ai i tuoi anni di insegnamento nel nostro Conservatorio, all'Aquila, quando, parallelamente alla docenza - allora ancora in solfeggio - avevi iniziato le attività di propedeutica con i bambini (un settore che il nostro Conservatorio ancora coltiva). Come è noto sei da molto tempo in Italia una figura primaria di riferimento per la didattica dell'Orff-Schulwerk. Mi piacerebbe che raccontassi ai lettori di Musica+ quali circostanze nei tuoi anni di formazione ti avevano portato a contatto con la didattica orffiana, per quali vie (forse imprevedibili) tutto era cominciato.

È uno di quei casi tramite cui le imponderabili e sorprendenti occorrenze della vita ti indicano la strada. Nel 1968-69 ero borsista DAAD alla Musikhochschule di Berlino, (già 'onusto' di ben tre diplomi conservatoriali italiani) per approfondire la direzione d'orchestra e il repertorio operistico tedesco. Un giorno, curiosando nella biblioteca dell'Istituto, trovo i cinque libri

dell'edizione originale dell'Orff-Schulwerk, di cui non sapevo nulla. Li sfoglio e mi rendo conto che i bambini che quei libri mi fanno immaginare non stanno solfeggiando, ma stanno cantando e suonando. Per me, ex solfeggiatore provetto (ma mai appagato) da 1.000 sillabe-nota al minuto, fu una rivelazione. Di lì a poco, confidai all'amico Zoltán Peskó, allora assistente di Maazel alla Deutsche Oper e mio mentore berlinese, che mi sarebbe piaciuto fare una versione italiana di quei volumi, traducendo ritmicamente i testi dei canti: così come - appurai dopo - era già stato fatto per le prime versioni estere dello Schulwerk. Peskó era amico e connazionale dell'allora direttore editoriale della Suvini Zerboni la quale da tempo - in quanto rappresentante italiana della Schott, editrice dell'edizione originale - aveva ricevuto la richiesta di procedere a una edizione italiana dello Schulwerk. Nel frattempo ero tornato in Italia per iniziare l'insegnamento del solfeggio al 'Casella'. A qualche mese dal rientro, mi perviene una lettera nella quale la Suvini Zerboni mi chiede di andare a Salisburgo con lo scopo di avviare i contatti per l'edizione italiana, in quanto 'esperto' dello Schulwerk: era successo qualcosa di simile al gioco del telefono.

E poi cosa accadde?

In breve: andai, venni accolto, a un grande tavolo, da Orff e dall'intero corpo dirigente e docente dell'Istituto. Orff stesso mi chiese delucidazioni sulla mia conoscenza dello Schulwerk e sulle mie ipotesi editoriali in merito ed emerse che, da qualche tempo, lui mirava non a edizioni 'fotocopia', ma a rielaborazioni che andassero incontro alle diverse situazioni didattiche nazionali. Era già stata pubblicata un'edizione ceca e ne era in preparazione una spagnola, completamente dissimili dall'originale.

Ci lasciammo con un abbastanza indeterminato "le faremo sapere" ed io, per non tornarmene a casa senza alcun appiglio, chiesi consiglio all'allora direttore dell'Istituto, Herman Regner: il quale mi suggerì di inviare a Orff qualche materiale di prova. Cosa che feci 'impaginando', a mano con penna e inchiostro (computer domestico di là da



Roma anni '70, da sin.: Domenico Guaccero (docente all'Aquila negli stessi anni), Marianne Eckstein, Giancarlo Schiaffini, Giovanni Piazza



venire!) un certo numero di materiali (filastrocche, canti, sequenze di gesti-suono, ecc.) in una sorta di fac-simile di come avrei impostato l'edizione italiana. Credo che su Orff, compositore dotato di grandi intuizioni pedagogiche, abbia fatto effetto, oltre alla scelta appropriata dei materiali, la percezione di un mio ordine mentale 'compositivo', seppure espresso in forma grafica. Ma questa è pura congettura mia. Di fatto, in breve arrivò il nulla osta. E fu lì che io iniziai, proprio all'Aquila, quel lavoro con i bambini che mi fece scoprire la mia vera natura di didatta, dotato di spiccate e ragguardevoli capacità come compositore e direttore. La vita in quel momento, poggiandomi le mani sulle spalle e sospingendomi, mi disse: "Vai per di là, è la scelta migliore". Ero già stato preavvertito della mia inclusione nella Rassegna Giovani Direttori della RAI di Roma. Lasciai cadere l'opportunità.

E come si innestò questo percorso nella tua docenza aquilana?

Grazie a un Direttore davvero tale, quanto a curiosità culturale, capacità organizzativa e innovativa: Gherardo Macarini Carmignani. Il conservatorio era appena nato (niente autostrada, viaggi antelucani che ci apparivano avventurosi, soprattutto in inverno) e avevamo tutti una gran voglia di 'inventare' qualcosa di nuovo. terminate le lezioni, la sera (magari nella vicina trattoria), col gruppo che Macarini teneva attorno a sé, discutevamo, progettavamo. All'Aquila nacque uno dei primi Licei musicali sperimentali; venne avviata la Nuova Didattica della composizione (poi Scuola Sperimentale); e nacque anche la sezione di Propedeutica musicale che venne affidata a me. Otteni in breve un fornitissimo strumentario Orff, cominciai a elaborare i miei percorsi e produssi i primi saggi musicali con i bambini di quarta e quinta elementare che frequentavano la sezione. Attivammo collaborazioni con scuole locali, per sperimentare le attività non in area conservatoriale 'protetta' ma sul territorio reale. Nel frattempo feci diversi

viaggi di studio all'Orff-Institut, per acquisire le modalità di lavoro di quegli strepitosi insegnanti, e visitai più volte Orff giungendo alla definizione di una rielaborazione italiana dello Schulwerk rovesciata rispetto a quella originale: non un repertorio progressivo (per una scuola come quella tedesca e austriaca che dello Schulwerk già aveva cognizione grazie a esperienze diffuse attraverso i media di allora) ma una esposizione sistematica dell'approccio metodologico, con numerosi modelli di come strutturare la lezione di musica orffiana, per una scuola ancora all'oscuro di questa possibile prassi pedagogico-musicale. Continuai a lavorare con gruppi autogestiti, con classi scolastiche e gruppi di insegnanti di ogni livello scolare, dalla materna al liceo. Contemporaneamente tenevo laboratori e seminari - in Italia e all'Estero - per insegnanti, operatori e animatori di ogni area didattica. E, in concomitanza con queste mie esperienze sul campo, mi imbarcai nella laboriosissima redazione dei volumi dello Schulwerk italiano, costruendola passo passo.

Da allora è stata fatta molta strada e l'Orff-Schulwerk è diventato un percorso strutturato e ufficialmente riconosciuto.

Sì, il 'crescendo' da allora è stato costante, trovando un fondamentale punto di svolta nel 1992, quando, con la Scuola Popolare di Musica Donna Olimpia e Insieme per Fare, avviammo a Roma un corso biennale di formazione su "Metodologia e pratica dell'Orff-Schulwerk". Corso che riscuote tuttora un persistente successo di partecipazione. Il corso è strutturato in tre Livelli (lo standard internazionale dei corsi orffiani) e si conclude con un percorso aggiuntivo di pratica didattica che, esposto in una tesi corredata di documentazione video, porta al conseguimento dell'attestato di 'Esperto certificato dell'Orff-Schulwerk Italiano'. Ogni anno contiamo qualche centinaio di partecipanti, sommando ai corsisti dei Livelli romani, provenienti da tutta Italia, quelli dei seminari decentrati, gestiti dalle Associazio-

ni e Scuole musicali che aderiscono al nostro Forum organizzativo. Non male per una attività completamente autogestita.

A cosa si può ascrivere il successo dei corsi?

Innanzitutto al fatto che lo Schulwerk non è un 'metodo' in senso stretto: itinerari e obiettivi prestabiliti e progressivi, uguali per tutti. E' piuttosto una linea - o se si vuole una 'filosofia' - pedagogico-musicale molto aperta al contributo di chi, competentemente e motivatamente, abbia qualcosa di nuovo da apportare. Orff stesso fin dall'inizio dichiarava che lo Schulwerk "...non è mai definitivo e concluso ma sempre, in evoluzione e in divenire". Tale apertura, tale fiducia nel contributo altrui suscita senza alcun dubbio grande interesse e partecipazione.

In secondo luogo, la ragione di questa riuscita sta nel fatto di aver sempre posto estrema attenzione ai bisogni reali della nostra utenza in connessione con quelli della scuola e di averlo fatto, oltre che con grande energia, passione e coesione, con costante controllo della appropriatezza e della qualità dei percorsi didattici che andavamo via via elaborando. Siamo cresciuti insieme ai



Lugano 1980, con
Maria Elena Garcia
(corso di formazione
Orff-Schulwerk)

nostri attuali docenti (in buona parte allievi della prima ora) e ai nostri corsisti. Se così tanti operatori di ogni area didattica ci danno piena e fiducia investendo nelle trasferte romane il proprio tempo e il proprio denaro, è perché (soprattutto attraverso quel tipo di diffusione che fornisce la massima garanzia, vale a dire il passaparola) sanno di trovare nei nostri corsi ciò che effettivamente serve loro, nel momento in cui si troveranno a introdurre un gruppo di bambini a un rapporto con la musica che - senza incomprensibili astruserie - li stimoli a esprimere quelle potenzialità creative che già portano in sé.

Dunque un laboratorio sempre calato nella realtà contingente di coloro che operano in questo settore. Quali, riassumendo, le tappe fondamentali dello sviluppo dell'Orff-Schulwerk in Italia?

Da questa attenzione alle reali esigenze hanno preso vita: l'OSI Orff-Schulwerk Italiano (2001), membro (insieme alle altre 45 associazioni internazionali Orff) del Forum di Salisburgo, dove ha sede l'Orff-Institut, oggi dipartimento del Mozarteum; il primo Convegno internazionale italiano sullo Schulwerk ("Suono Corpo Emozione Idea" - Roma 2003 - Conservatorio Santa Cecilia); la Collana Didattica OSI, (2003, in collaborazione con la MKT - oggi Liliun Editions - di Brescia), giunta alla trentunesima pubblicazione, con una vera novità nel panorama didattico-editoriale italiano: un testo di Silvia Cucchi che mette in relazione ragionata le nostre pratiche didattiche con la ricerca neuroscientifica; le grandi performance didattico-musicali svolte in collaborazione coll'allora Ministero della Pubblica Istruzione e con Accademia e Conservatorio di Santa Cecilia; i tanti Campus musicali estivi e - infine - i corsi straordinari di formazione, annuale o biennale, con i conservatori di Bolzano, Roma e Latina.

Tornando appunto al Conservatorio, che per quarant'anni è stato il tuo ambiente di insegnamento della composizione, come si è rapportato nei confronti di metodologie ufficiali come l'Orff riguardo alla formazione dei futuri insegnanti?

Nei conservatori l'Orff-Schulwerk è entrato prevalentemente attraverso laboratori e seminari occasionali. Il caso più vicino a una effettiva integrazione contenutistica fu quello di Bolzano, che nel 2007-2009 inserì un nostro corso biennale all'interno della programmazione del corso di Didattica. Il caso di Roma fu per me particolare: nel senso che, dopo decenni di sostanziale indifferenza nei confronti di un mio possibile apporto extra-curricolare (a quell'epoca i compartimenti conservatoriali erano pressoché stagni: oggi forse comunicano di più), venne offerta all'OSI l'opportunità di svolger-



Roma 1990, Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza: registrazione disco CRAMPS (da sin.: Giancarlo Schiaffini, Antonello Neri, Giovanni Piazza, Ennio Morricone, Egisto Macchi, Franco Evangelisti). Foto Roberto Masotti

re un corso straordinario annuale che ebbe luogo negli ultimi due anni prima del mio pensionamento. In verità la convenzione era stipulata anche per un terzo anno, ma quando si diventa 'emeriti' si subisce - diciamo - un notevole calo di attenzione. Per me fu come arrivare a concludere - nuovamente in conservatorio e con studenti in fase di formazione - quel ciclo che era iniziato all'Aquila con i bambini. Di nuovo un 'cerchio' sapientemente chiuso dalla vita.

Ma in generale le istituzioni offrono un percorso formativo adeguato ai futuri insegnanti?

Quanto alla formazione istituzionale, la situazione in generale è ancora piuttosto irrisolta, anche perché resta sostanzialmente irrisolta quella - strettamente intercorrelata - della scuola. Cominciamo vedendo qual'è lo status quo da questo lato.

Lasciando da parte la Scuola dell'infanzia, che richiede un discorso a se stante, la Scuola secondaria inferiore è tuttora l'unica che abbia un docente specifico per la musica. La scuola elementare dovrebbe averlo ma ancora non lo ha, così come la Scuola secondaria superiore. Dall'altro lato, la formazione didattica conservatoriale è nata per l'allora insegnante di Scuola Media e anche quei conservatori i cui Dipartimenti specifici estendono il proprio panorama formativo al di là di questo livello scolastico, mirano a un referente che ancora non esiste come figura di sistema. Anche il corso universitario di Scienze della formazione provvede a un tantum di formazione musicale dell'insegnante generalista: formazione tuttavia insufficiente per consentire la gestione di una attività musicale coi bambini che sia veramente 'ad hoc'. Vedi il caso della mia allieva Marina Gavelli.

Premettendo che io mal mi destreggio fra leggi e decreti, riconosco che - riguardo alla didattica musicale - ne esistono di molto ben intenzionati, compreso l'ultimo su "La buona scuola". Uno dei più ragguardevoli fu quello dei nuovi programmi della scuola elementare del 1985. E aggiungo che l'Istituzione si avvale di tante persone che si dedicano sinceramente e infaticabilmente a elaborare soluzioni programmatiche o legislative innovative. Di più: ogni Governo,

ogni ministro, ogni dirigente, ogni funzionario cerca di stilare proposte a suo modo positive. In aggiunta, i Dipartimenti di Didattica dei conservatori sono pieni di valentissimi e motivatissimi docenti e nella scuola esistono fior di insegnanti che, dotandosi di una competenza specifica, svolgono eccellenti attività musicali. Non si può assolutamente dire che nella scuola non vi sia musica. E allora?

Credo che più che sui buoni contenuti, sparsi a macchia di leopardo, il discorso vada focalizzato sulla difficoltà di raggiungere una organicità sistemica, imputata, sempre e in primo luogo, alla irreperibilità di risorse finanziarie.

La scarsa disponibilità di risorse finanziarie è un leitmotiv che caratterizza la politica culturale italiana...

Ma al di là di questo, il nostro Paese non è mai stato un modello quanto a visione d'insieme e prospettiva. Prevale l'occasionalità e l'urgenza della 'sanatoria', spesso dettate e sospinte da ristrette esigenze contingenti se non di categoria o elettorali. In tal modo leggi e decreti - seppure ben fatti in sé - finiscono per essere provvedimenti tampone, producendo soluzioni di volta in volta parziali. Purtroppo il loro accumulo nel tempo ha generato nodi inestricabili, tali da rendere impossibile giungere a una soluzione equilibrata e organica su tutto l'arco della scuola, che riconosca i diritti maturati, le competenze effettivamente acquisite e che dia accesso al mondo del lavoro a chi legiti-

Assisi 1996, Pro Civitate Christiana, con Margarida Amaral, corso di formazione Orff-Schulwerk





Taiwan 1997, corso di formazione Orff-Schulwerk

timamente vi aspira. Ogni provvedimento legislativo non potrà che accontentare e scontentare al medesimo tempo. Se a ciò sommiamo un paio di altri mali italici - disattendere pacificamente un quadro normativo oppure non fornire gli strumenti adeguati per realizzarlo - la visuale è completa.

Tento un parallelo con "El Sistema" (da qualche anno introdotto anche in Italia) ideato e realizzato in Venezuela da José Antonio Abreu: una organizzazione musicale sempre finanziata dallo Stato, quale che fosse il Governo, che ha sottratto alla malvivente, alla droga, alla degradazione decine di migliaia di giovani, portando alla costituzione di un'orchestra giovanile praticamente in ogni paese o città venezuelani. Un 'sistema' non fondato sull'innovazione didattica ma su una organizzazione ben strutturata, coordinata e ferrea nelle sue regole. Ecco: nel nostro Paese di innovazione didattica ne abbiamo a volontà (e non parlo solo dell'Orff-Schulwerk), ma nessuna gestione politica è stata capace finora di portarla a 'sistema'. E con ciò non intendo la costituzione di una sorta di "didattica di Stato": per carità. Intendo un contenitore strutturato, all'interno del quale poter collocare e aggiornare organicamente ciò che serve affinché ogni ordine e grado di scuola abbia uno spazio appropriato per la pratica musicale. Per fortuna, in innumerevoli casi, a queste carenze e discontinuità supplisce la dedizione e la competenza di chi opera sul campo: singoli e organizzazioni.

Quali le possibili interazioni tra le associazioni che hanno sviluppato una attività specifica offrendo formazione, pubblicazioni, ecc. e le istituzioni ufficiali nel nostro Paese?

Si è verificata una situazione che non credo abbia eguali in altri Paesi per dimensioni territoriali: quella della supplenza del terzo settore là dove l'Istituzione era o è carente. A fronte della discontinuità o dell'immobilismo istituzionale sono nate e cresciute sul territorio, nell'arco di decenni, una quantità di realtà didattico-musicali che hanno talvolta superato l'Istituzione quanto a sperimentazione e ricerca. Ma le interrelazioni non sono semplici. Il Miur, è vero, con-

cede il riconoscimento come Enti formatori ad Associazioni e Scuole con una storia e una credibilità didattica documentate, senza peraltro collegare a questo riconoscimento punteggi spendibili nella scuola. Ciò che ora è spendibile - invece - anche presso queste organizzazioni è il bonus annuale di 500 euro destinato di recente agli insegnanti di ogni ordine e grado: sicuramente un modo positivamente suppletivo per facilitare l'auto formazione ma in modalità di elargizione contingente piuttosto che di riassetto economico strutturale.

Queste realtà territoriali hanno garantito per decenni che nella scuola (in particolare dell'infanzia e primaria), grazie

a dirigenti motivati e attenti alle esigenze dei bambini e alle richieste delle famiglie, venisse svolta una attività musicale gestita da operatori dotati di competenze specifiche. Oggi questo tipo di apporto incontra nuove difficoltà a seguito di una legislazione che, se da un lato mira giustamente a reperire dentro la scuola stessa i docenti che possano curare le attività musicali, dall'altro si scontra col fatto che queste presenze all'interno della scuola sono assai rare o inadeguate: una maestra in possesso di un diploma di canto o flauto non equivale a chi abbia acquisito una formazione didattico-musicale specifica. Il lato positivo è che queste iniziative legislative inducono comunque al 'fare', spingono a smuovere le situazioni statiche, senza tuttavia avere una impostazione mirata a creare una struttura compiuta e organica.

Oggi - d'altronde - il 'fare' è diventato una sorta di imperativo istituzionale...

... al quale però mancano, secondo me, un paio di specifiche: fare ciò che è utile e appropriato e farlo bene. Ma questo - purtroppo - raramente accade. Debbo confessare che, a più di 45 anni dal mio felice esordio all'Aquila, avrei sperato in qualcosa di più.



Roma 2002, Auditorio, spettacolo-concerto didattico MetamOrffOsi, esecuzione del "Componibile 1" di Giovanni Piazza elaborato ad hoc per: gruppo di chitarre, tre pianisti in erba, una pianista professionale, un quartetto di bambini percussionisti, un coro di scuola media, un gruppo di insegnanti allo strumentario Orff e percussioni, l'Ottetto delle prime parti dell'Orchestra dell'Accademia S. Cecilia



Salisburgo, 2011, in occasione della Convention delle Associazioni Orff internazionali, Giovanni Piazza consegna la Collana OSI destinata alla biblioteca dell'Orff-Institut a Barbara Haselbach, Presidente dell'Orff-Schulwerk Forum di Salisburgo (in piedi al centro)



BUSONI NUOVO CLASSICO

Viaggio nell'universo compositivo busoniano, in occasione del 150° anniversario dalla nascita, con un interprete di riferimento come il pianista Carlo Grante. L'idea di Junge Klassizität, il concetto di perfezione ideale ed eterna dell'arte, la conoscenza musicale intesa come una missione umanistica, il rapporto fra nazionalismo e opera 'multiculturale' nell'opera di Busoni. Questi alcuni dei temi toccati in una conversazione densa e tesa a rivelare i significati profondi dell'arte di un musicista dalla statura gigantesca.

di Diego Procoli

In occasione del 150° anniversario della nascita di Ferruccio Busoni, Musica+ ha incontrato Carlo Grante. Impostosi sulla scena mondiale come interprete di riferimento dell'opera del compositore, cui ha dedicato anche imprescindibili incisioni discografiche, Carlo Grante è impegnato nel 2016 in importanti progetti volti alla diffusione della produzione pianistica di Busoni, con un'attenzione particolare a quei lavori rimasti al margine del grande repertorio. Il 5 maggio sarà ad esempio nella sua città natale - L'Aquila - per eseguire la splendida *Fantasia indiana per pianoforte e orchestra*, un concerto reso possibile da una fruttuosa collaborazione del pianista con l'Istituzione Sinfonica Abruzzese. Opere dunque monumentali e pianisticamente impervie, quelle che Carlo Grante lascia scorrere fra le dita, affrontate però sempre con rara saldezza tecnica, dedizione e stupefacente profondità di pensiero, come testimoniano le parole da lui spese per raccontarci la propria visione su Ferruccio Busoni.

È difficile scegliere un luogo da cui partire per addentrarsi nello sterminato universo dell'arte di Ferruccio Busoni...

Chi si interessa di Busoni deve infatti fare i conti con una personalità poliedrica e iperattiva che si manifesta in vari modi e in varie occupazioni. Pianista, direttore d'orchestra, compositore e trascrittore, teorico. Qui bisogna essere accorti, perché la sua filosofia, la

sua estetica rischiano di diventare la parte più importante della sua opera. Porre il teorico prima del musicista è, soprattutto per quanto riguarda Busoni, profondamente sbagliato. In Italia egli è stato apprezzato e seguito soprattutto per i suoi scritti, ma i pianisti di tutto il mondo lo hanno apprezzato principalmente per le sue composizioni e trascrizioni. Paradossalmente io, ad esempio, ho riconsiderato la figura di Busoni attraverso il contributo datomi da alcuni musicisti scozzesi.

Carlo Grante
(foto Paolo La Fratta, Berlin)





La copertina originale della prima edizione delle Elegie di Busoni, 1908



Il CD registrato da Carlo Grante nel 1998 con composizioni per pianoforte e orchestra di Busoni, orchestra dei Pomeriggi Musicali diretta da Marco Zuccarini

Scozzesi?

Sì, scozzesi. In fondo se ci pensiamo la Scozia e Roma sono stati i due poli geografici del romantico, fra Ossian e la classicità sulle strade del Grand Tour. Un musicista scozzese, Ronald Stevenson, ha dedicato moltissimo allo studio del linguaggio compositivo di Busoni, che è una delle parti più complesse dell'universo del musicista. Bisognerebbe conoscere le teorie armoniche di Hugo Riemann e vedere come Busoni per largo tratto le segua per poi allontanarsene, capire a fondo ad esempio l'equivalenza, o meglio l'equipollenza maggiore-minore, un gesto retorico (la *mutatio toni*) italiano e barocco e soprattutto scarlattiano.

Così dunque con un balzo finiamo direttamente al cuore di uno dei nodi cruciali dell'universo compositivo busoniano, quello del linguaggio armonico...

Sì, infatti, perché per capire Busoni bisogna scoprire il suo linguaggio armonico, che non segue le orme dell'evoluzione wagneriana o di quella atonale, ma rimane un linguaggio che si potrebbe definire 'neoclassico' ma neoclassico poi non è, perché le sue forme, nette, hanno contorni armonici enigmatici che sfidano la coscienza dell'ascoltatore con un effetto quasi ipnotico. Se volessimo coniare un termine per definire Busoni potremmo scegliere la parola 'nuovo classico', ponendosi nel solco di quella *junge Klassizität* di cui egli parlò più volte e che ha creato in fondo un grande equivoco. Sicuramente non possiamo definire il linguaggio busoniano modernistico, non è Hindemith che pure ha un suo progetto armonico che riutilizza il sistema tradizionale. Anche nella *Sonatina* seconda che segue una concezione, qui sì, atonale - in quanto vengono utilizzati i dodici suoni della scala cromatica anche se non in serie ma in modo tale da non avere più senso tonale - vi sono figure reiterate e traslate e che hanno una loro riconoscibilità pur non rispettando la sintassi armonica. Capire il linguaggio armonico di Busoni è la cosa



Lo studio di Busoni nell'appartamento di Berlino

più importante di qualsiasi altra cosa 'su Busoni'. Pensare a Busoni eminentemente come a un filosofo della musica e porre le sue composizioni dopo la sua estetica è dunque sbagliato. In fondo Busoni stesso - che pure pensava, rifletteva e scriveva - affermava che la musica, in fondo, è inafferrabile.

Vorrei tornare con te un momento sul concetto di neue Klassizität che Busoni chiamava anche junge Klassizität: in che cosa consiste questa gioventù?

Non parliamo naturalmente di una gioventù anagrafica. Busoni ha scritto un miniciclo di quattro brani, *An die Jugend*, nel periodo del suo testamento estetico e poetico, *Le Elegie*, alla fine degli anni '10. Anche Schumann aveva scritto brani dedicati alla gioventù. Non intendo le *Kinderszenen* ma l'*Album für die Jugend*. La gioventù diviene sinonimo di freschezza di spirito, è un senso di rinnovamento: ecco, Schönberg ad esempio è un innovatore, Busoni è un rinnovatore. Il suo senso della forma è qualcosa di indipendente. Egli ammirava questo nell'italianità: il sereno, freddo rapporto con l'arte e l'insistenza sulla forma esteriore dell'approccio latino. La forma è precisa, chiara, pulita, però è consustanziale ad un concetto che non è emotivo. La musica di Busoni non è una musica piena d'emozione, è una musica che invita invece molto alla contemplazione.

Perché ti sei avvicinato a Busoni, quale è stata la spinta che ti ha mosso verso questa figura tanto importante quanto complessa? Cosa ti ha attirato della sua arte al punto tale da diventare un 'busoniano', da essere riconosciuto a livello internazionale come un interprete di assoluto riferimento della sua musica?

In Inghilterra, negli anni '90, quando andavo a fare delle incisioni di musiche di Godowski si parlava spesso degli 'utopisti' ossia di Godowski, Sorabji, Alkan e di Busoni. È facile fraintendere l'accezione di utopia in questo caso: questi autori, infatti, scrivono musica che per il pianista è molto difficile da eseguire. Ma non sta qui l'utopia, questa è una cosa che avrebbero potuto fare tutti. Ciò che accomuna invece questi autori era il vedere nel pianoforte lo strumento d'elezione per coniare un linguaggio inedito. Nessuno più di Godowski avrebbe raggiunto livelli parossistici di saturazione dell'ordito sonoro, mettendo insieme, come diceva egli stesso, Chopin e Bach (cosa evidentissima negli Studi). La sua musica interpreta così un concetto di completezza, intesa come desiderio di non lasciare nulla di intentato. Anche Busoni aveva l'enorme ambizione di fare qualcosa di mai fatto, e questo si vede nella struttura di alcune sue composizioni, massimamente nel suo grande *Concerto per pianoforte* con coro finale, dalle proporzioni monumentali. Per tornare al discorso iniziale, l'impressione che spesso mi veniva restituita dai miei amici d'oltremontana era che il mio approccio alla musica era 'busoniano', cioè era italiano. L'italianità, vista dall'altra parte delle Alpi, è qualcosa di assai diverso dal concetto che dell'italianità ha chi è nato e cresciuto in Italia. Dopo aver passato la mia tarda adolescenza negli Stati Uniti ed essere diventato un po' straniero anche io, ho potuto sperimentare io stesso un'italianità di ritorno, che mi ha spinto verso la rivalutazione dell'Italia 'classica', quella cioè dei valori eterni, che si riflettono soprattutto nell'architettura. Dell'Italia - so che può suonare inaspettato - il non-italiano ammira la saggezza, il senso dell'eterno, quell'Italia platonica, delle figure universali, e in musica questo si incarna nella stratificazione delle sonorità e nella gestione della sintassi del tempo, vera struttura della composizione. La visione dell'opera come costruzione verticale è, in fondo, un portato germanico, ma l'italiano storicamente ha il dono della perfezione della sintassi, dell'*ars retorica*. L'opera è così come un'orazione che si può leggere dalla fine all'inizio. Anche le composizioni per tastiera del periodo galante, che sembrano tanto semplici nella 'verticalità', sono assolutamente non perfettibili in quanto a sintassi, a gestione musicale del tempo. A un tale concetto di perfezione ideale ed



Foto di gruppo a casa di Busoni. Da sin. a destra Oskar Fried, Ferruccio Busoni, Frederick Stock, Egon Petri, Arthur Bodanzky, Wilhelm Middelschulte, Arrigo Serato, Hermann Draber

eterna dell'arte non ho trovato nulla di più assimilabile dell'opera di Ferruccio Busoni. La *Sonatina super Carmen* ad esempio, che spesso viene trattata come fosse una parafrasi lisztiana, è invece un pezzo fantasmagorico e, come diceva Sorabji, 'necromantico'. Il senso della morte iniziatica, della liberazione dall'io, della contemplazione dell'assoluto, nonché quelle asimmetrie che restituiscono una concezione spaziale della musica, sono fra le cose che più mi piacciono di Busoni.

A tuo dire, questo universo musicale di Busoni, questa sorta di 'altrove' della musica, da dove proviene, quali componenti hanno contribuito a formarlo e ad alimentarlo? In fondo sono suggestioni di un'estetica che emerge abbastanza presto, all'alba del Novecento...

Se si leggono le *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke, poeta a cui il *Nuovo abbozzo per un'estetica musicale* di Busoni appunto è dedicato, e ci si sofferma sul modo in cui Rilke descrive gli angeli, si intuiscono forti analogie fra i due autori in un trattamento poetico di tipo non anti-sentimentale, ma a-sentimentale. Io mi sono spesso chiesto da dove provenisse questo 'linguaggio' busoniano che svela procedimenti le cui radici, pur essendo rintracciabili nelle poetiche musicali del tardo Ottocento, non sono chiaramente identificabili. Già nelle *Variazioni sul Preludio di Chopin*, scritte a 18 anni, la fuga è politonale, quasi atonale. Busoni teorizzava una fuga in cui ogni voce fosse scritta in una tonalità diversa, ma non per distruggere la tonalità, bensì per rimescolarla. Rimescolare la tonalità senza distruggerla, tratto tipicamente busoniano e già presente nelle composizioni degli anni '80, è un procedimento di grande modernità, ma è difficile capire da dove Busoni lo apprenda. Detto per inciso, la modernità di Busoni non è andare contro le mode, ma vivere la contemporaneità con serenità, un aspetto che in fondo ci impartisce una grande lezione.

Forse l'esempio dell'ultimo Liszt può aver influito in qualche modo?

Busoni deriva da Liszt alcuni procedimenti armonici, soprattutto quello del rapporto di terza maggiore che produce la quinta aumentata, che si ritrova concettualmente anche nella *Faust-Symphonie*. Questo è un mezzo attraverso il quale Liszt mette in rapporto le armonie senza produrre però cromatismo. Neanche Busoni utilizza il cromatismo come collegamento armonico e le armonie si dispongono come tessere di un ampio mosaico, cosa appunto che possiamo rintracciare nell'opera lisztiana. Naturalmente, va considerato, il pianista-compositore ha una memoria anche fisica, 'tattile', dell'armonia, la quale precede talora la teorizzazione astratta.

Mi pare di capire che questo 'altrove' busoniano inseguia linee armoniche tracciate a fresco...

Busoni inventa un suo sistema armonico nel quale non possiamo più, ad esempio, chiamare 'secondo rivolto' il secondo rivolto. Per certi aspetti lui infatti torna indietro rispetto a Rameau, poiché le sue armonie più semplici non possono essere considerate come aventi una fondamentale, si annulla cioè in certi aspetti l'equivalenza di rivolto, ossia il fatto che un accordo, in qualunque rivolto sia, abbia sempre la stessa fondamentale di riferimento, una conquista del Settecento teorizzata, appunto, da Rameau. Si torna ad un'armonia che poggia sul basso, ossia dove l'accordo è concepito come formato a partire dalla nota al basso non dalla fondamentale sottintesa. Ci tengo a sottolineare che queste sono mie considerazioni basate sull'idea che personalmente mi sono fatto frequentando l'universo musicale di Busoni, ma non sono teorizzazioni musicologiche che pretendono di sostituirsi a un pensiero che il compositore, ormai assente, non può confermare. Bisogna far pace con l'idea che a volte un compositore utilizzi procedimenti di cui non è teoricamente conscio, ma che provengono da un proprio bagaglio costruito col tempo il quale forma il sostrato musicale dell'ispirazione. Quando mi si chiede di parlare di Busoni io rispondo parlando di come Busoni colpisce l'artista, non di come Busoni è. E Busoni colpisce in una maniera davvero profonda. È un'iniziazione: ti cattura e non ti abbandona più.

A tal proposito, c'è una domanda che volevo rivolgere a te non solo in quanto, appunto, interprete di riferimento dell'opera di Busoni, ma anche in quanto docente: qual è la valenza didattica di Busoni non solo per il pianista, ma anche per il compositore?

Per quanto riguarda la composizione, temo che il linguaggio di Busoni non parli più oggi a chi ritiene che la tonalità sia un anatema. Parlava ad esempio a Roman Vlad che rispose creando forme accomunate, con una matematica molto sottile, attraverso una serie fatta di tricordi o tetracordi che era propria di Vlad. Egli è stato l'unico compositore contemporaneo che, con una scrittura atonale, sia riuscito a rendere riconoscibili le forme interne in maniera busoniana, ossia con la stessa trasparenza. Quando gli suonai per la prima volta il suo *Spiegelbilder*, a me dedicato, scritto con una tecnica speculare di inversioni simmetriche che Busoni appunto utilizza nella *Fantasia Contrappuntistica*, rimase meravigliato da quanto il brano suonasse 'busoniano'. Ma per lui la 'busonianità' era un approccio alla modernità sonora, per me era invece lucidare un vetro e vedere dietro il mondo classico, un vetro che era appannato. L'approccio, come vedi, era molto diverso.

Per quanto riguarda invece l'influenza sul pianista, c'è un invito che ci arriva da Busoni per mezzo della voce del suo allievo Egon Petri: studiare il meno possibile 'tecnicamente', un avviso che suona,



Carlo Grante (foto Steve J. Sherman)

chiaramente, a tutta prima poco raccomandabile. Bisogna pensare però che l'approccio di studio a cui qui ci si rimanda è quello condiviso dal 'circolo' busoniano, quello cioè della *psicotecnica*, che cerca di consentire al pianista di avere ben chiara in mente la composizione conoscendone la prevedibilità, individuandone i pattern e i chunk [principio informativo di origine gestaltica che indica un insieme di elementi tutti immediatamente ricordabili, n. d. R] attraverso cui intraprendere una 'semplificazione'. Busoni diceva: se sai suonare alcune composizioni di Liszt, sai suonare tutto Liszt. Questo perché Liszt era abilissimo nell'utilizzare questi pattern spezzettabili e aggregabili in chunk. Non è dunque una cosa inventata da Busoni, ma quello che Busoni ha inventato è la *technische Frasierung*, il fraseggio tecnico basato sul raggruppamento il quale non soggiace agli impulsi iper-espressivi del particolare. Busoni in sostanza insegna al giovane pianista a capire molto a fondo ciò che suona e che la tecnica nasce nella mente, come geometria di figure e distanze. Un approccio questo che consente - ferma restando la necessità pressante nel mondo moderno della preparazione meccanica - una vasta conoscenza del repertorio, centrale per capire il dato musicale. In questa necessità trovo una forte analogia con quello che Harold Bloom descrive nel suo libro, epocale per me, *The Western Canon*, raccomandando la lettura di una serie imprescindibili di capolavori per la conoscenza della letteratura. Ai suoi allievi Busoni, che era particolarmente tiranno, soprattutto con Petri, chiedeva di conoscere un repertorio di grande vastità, per cui Petri poi divenne interprete di eccellenza di Medtner, di Alkan, di Brahms e persino di Tchaikovskij. Questo atteggiamento, che infondo non è altro che un accogliere l'umanità nella totalità delle sue manifestazioni, è un aspetto fondamentale e bellissimo della personalità di Busoni: la conoscenza musicale è intesa infatti come una missione umanistica.

Quanto è temibile affrontare Busoni pianisticamente?

Pianisticamente Busoni è scomodo. È singolare il fatto che egli, pur puntando alla riduzione delle difficoltà, poi complicasse il pianismo. Io posso parlare di quello che io, evitando ancora una volta le generalizzazioni, trovo difficile in Busoni. Ad esempio l'armonia cangiante. È più facile, per me - ma sospetto che sia lo stesso anche per altri pianisti - trovarmi di fronte a ciò che fanno Skrjabin o Rachmaninov, i quali riescono a frastagliare e a decorare una funzione armonica, in modo tale che il ritmo della loro armonia, se veloce, è veloce perché segue un cromatismo che funge da collante, come se essa si srotolasse in forma logica. In Busoni non c'è niente di apparentemente - solo apparentemente - logico, nel senso della sua mera prevedibilità. È come se egli abbia anagrammato il flusso armonico e il pianista deve ora riconoscere la sintassi dalla sua forma anagrammata. Un conto è riconoscere una parola anagrammata, un conto è riconoscere una parola decorata, atteggiamento più vicino a quello dell'ipercromatismo tardo-romantico. Di fronte ai procedimenti busoniani il pianista si trova costretto a imparare tantissime

micro-figure. Mi viene in mente il brano *Die Nachtlichen*, dalle *Elegie*, dove nonostante vi siano tutte figure armoniche triadiche con qualche settima sporadica, il brano risulta completamente atonale con qualche melodia tonale, cosa che lo rende estremamente enigmatico. Tutto questo rende molto difficile 'comprendere', ossia possedere profondamente, il brano. Dal punto di vista digitale è complesso come Busoni gestisce i passaggi rapidi. Egli ha inventato la *fliegende Technik*, la tecnica



Busoni e Sibelius a Londra



Busoni nel 1920

volante, per la quale un aspetto centrale è la percezione la forma, ossia dei blocchi con i quali i passaggi si strutturano. Tuttavia applicare i principi della *fliegende Technik* a Liszt è una cosa, applicarla a Busoni è un'altra. Busoni non usa il *planing*, quella tecnica di scrittura che appartiene anche al jazz, nella quale le successioni delle figure mantengono inalterate nelle traslazioni la struttura intervallare interna. In Busoni è come se ogni figura facesse capo a sé. Da ciò discende che memorizzare Busoni è una delle cose più ardue da realizzare. Io me lo impongo, ma non per eroismo. Memorizzare è raggiungere la comprensione profonda del brano, per memorizzare bisogna saper riscrivere un brano a memoria. È quello che voglio fare con la *Fantasia Contrappuntistica*, col suo linguaggio di derivazione bachiana, un'operazione difficilissima ma che voglio assolutamente portare a termine.

Qual è il consiglio di Grante per avvicinarsi a Busoni?

Studiare o ascoltare i *Klavierübung*, che rappresentano il suo testamento pianistico. Ascoltare l'opera *Doktor Faust* e il grande *Concerto*, ascoltare le *Elegie* e di qui la *Berceuse Élégiáque*, commovente «ninna nanna di un uomo sulla tomba della madre», come recita il sottotitolo. Tutte tappe per seguire un percorso che a noi può insegnare tanto: recuperare le radici della propria identità - sia essa linguistica, culturale, artistica o sociale - ma senza ideologie, per fare piuttosto di tali radici il punto di partenza per abbracciare il mondo.

Il rapporto fra nazionalismo e opera 'multiculturale' in Busoni è un tema delicato ...

Busoni vive naturalmente in un periodo di forti tensioni al riscatto nazionalistico. A un uomo non antisemita, aperto al mondo, compositore di quella che a volte viene definita come *world music*, la componente nazionalistica - sembra strano - piaceva. Il punto è che Busoni cercava l'universale nel particolare, non soffriva della patologia che rende il nazionalismo esecrabile, ossia di quello che gli inglesi chiamano *othering*, il considerare qualcosa altro da me. Sgombrato il campo dalle ricerche ideologiche di un'identità nazionale, resta l'inconscio collettivo, che noi abbiamo e che fra noi riconosciamo, prodotto di esperienze comuni di un linguaggio condiviso, la cui ricerca contiene in sé qualcosa di molto produttivo. Busoni aiutò tanti compositori a Berlino quando poteva, compositori quali ad esempio Sibelius, poiché nelle loro ricerche sulla musica 'nazionale' riconosceva un enorme valore conoscitivo, riconosceva l'importanza delle tradizioni, della saggezza accumulata nel tempo. Qui è contenuto l'immenso valore del pensiero conservatore della tradizione: non si vuol dire uccidere la modernità, ma invitarla a far tesoro di tutte le conquiste portate a segno nel tempo. In questo Busoni è grande maestro di vita, poiché ci insegna ancora a rispettare l'altro in quanto portatore non di un orgoglio prono agli estremismi, ma di una profonda saggezza. Il compositore che fa della propria tradizione una ricchezza per evolversi, e al contempo per comprendere le altre, compie un'operazione meravigliosa. E questo compositore è proprio Ferruccio Busoni, artista la cui solida grammatica ha foraggiato e sostenuto un'impressionante vastità di prospettive e una modernissima apertura di vedute.



FOTOGRAFARE L'INVISIBILE

Riccardo Musacchio

Riccardo Musacchio dal 2000 è fotografo ufficiale presso l'Accademia Musicale di Santa Cecilia, e dal 2007 presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma, dividendo la responsabilità con il collega Flavio Ianniello. Giornalista pubblicista, oltre che fotografo, è specializzato nella fotografia di scena e di spettacolo, spaziando dai concerti al teatro di prosa, dalla

danza classica e contemporanea, alla musica classica e lirica. Insieme a Ianniello è l'autore di diverse foto di copertina di Musica+, ma dato che le immagini sono rese disponibili alla nostra redazione dalle fonti ufficiali, Musacchio ne viene a conoscenza solo quando lo contattiamo per sapere cosa vuol dire fotografare la musica e lo spettacolo in genere...

Tutte le foto Courtesy of Musacchio&Ianniello

di Elena Lupoli

Riccardo, sei da oltre dieci anni fotografo ufficiale dell'Auditorium Parco della Musica. Hai accumulato diverse e ricchissime esperienze e scattato migliaia di fotografie... per iniziare quindi ti chiederei se sia difficile riprendere i musicisti: sono soggetti più o meno complicati di altri artisti?

Non parlerei di difficoltà ma piuttosto di differenze... ciascuna delle arti presenta caratteristiche e peculiarità differenti, per

cui bisogna sapersi adattare, e interpretare a seconda delle situazioni; un danzatore avrà bisogno di un'immagine che renda la perfezione e l'apice del movimento, un attore dovrà trasparire nella sua drammaturgia soprattutto con lo sguardo e con la mimica: per un musicista c'è bisogno di queste azioni tutte insieme. Nel caso specifico poi della musica classica, si aggiunge anche l'obbligo imprescindibile della discrezione da parte del fotografo... non

essere visibili ma soprattutto essere silenziosi è indispensabile.

Quali musicisti ricordi più difficili da fotografare? Ti è mai capitato di trovarti di fronte a un soggetto talmente ostico - o sfuggente - da dover rinunciare?

Rinunciare mi sembra proprio di no... ovviamente ci sono stati e ci saranno sempre soggetti che hanno avuto resa migliore ed altri meno. Per fare l'esempio a me più



Antonio Pappano



vicino, posso citare Antonio Pappano, il direttore principale della "mia" Orchestra di Santa Cecilia.

Ecco, lui dirige con talmente tanta energia che ogni muscolo del corpo e del viso è impegnato nella direzione e questo spesso non mi permette di avere delle buone foto con facilità. Proprio questa difficoltà, però, mi porta ad avere un'attenzione estrema quando lavoro con lui sul podio e a entrare nei suoi movimenti quasi fisicamente e poi, quando arriva l'immagine giusta, è veramente di grande soddisfazione. A novembre abbiamo inaugurato una mostra a lui dedicata, *Pappano 10 & lode*, che ripercorre i suoi dieci anni alla guida dell'orchestra romana. Per questa occasione, ho avuto modo di rivivere tutti questi anni di musica con la sua guida. È stato molto divertente ritrovare centinaia di fotografie di prove e concerti!

Oltre ad Antonio Pappano, nel tuo archivio sono presenti anche altri grandi interpreti, direttori e solisti di fama mondiale... Quali ti hanno dato maggiori soddisfazioni, sia come resa finale dello scatto che facilità nei rapporti durante il lavoro?

Ne cito un paio, uno per professionalità e l'altro per simpatia. Il primo è Giuseppe Sinopoli. Con lui c'era un patto non firmato ma di fiducia assoluta. Voleva sempre visionare e approvare le foto che gli facevo e, ovviamente, per me era un imperativo categorico il rispettare la sua richiesta. In teatro o a casa sua, puntualmente mi presentavo con le mie stampe in bianco e nero e le diapositive. Con molta attenzione e precisione guardavamo le foto e poi di 30-40 scatti magari ne siglava solo 4 o 5 ma, ti assicuro che quelle poche foto mi davano molta più soddisfazione di tante altre... Spesso accadeva che venissero poi usate da molti giornali ma anche per copertine di cd; per esempio dalla *Deutsche Grammophon*, la sua casa discografica. Un altro personaggio che ricordo volentieri è Plácido Domingo: un artista ma soprattutto un uomo di grande nobiltà e simpatia. Ti racconto un episodio divertente che mi ha visto protagonista e "vittima" durante un lavoro al Teatro dell'Opera di Roma. Stavo attendendo trepidante, nell'anticamera della stanza del sovrintendente Francesco Ermani, che terminasse una riunione (cui era presente anche Domingo) di vari altri sovrintendenti di Teatri italiani, per un'importante foto di gruppo. Finita la riunione sono entrato con foga nella sala e Domingo, vedendomi così concitato, mi ha indicato cantando con il suo tono spagnolo inconfondibile: *E avanti a lui tremava tutta Roma* - citando il barone Scarpia della Tosca! Ti lascio immaginare le risate dei presenti e il colore del mio viso che si mescolava alle poltroncine rosse dei palchi :)

Cosa ritieni sia fondamentale far risultare, nel ritratto di un musicista o di un attore?

Direi che la parola spontaneità possa racchiudere tutto. Nelle foto dal vivo, ovviamente il movimento e la concentrazione - soprattutto in un direttore - sono fondamentali. E non si può

prescindere dalla musica dei suoni e delle parole... Nel ritratto, invece, la maggiore comunicativa si ottiene attraverso lo sguardo ma anche con la postura, che non è un elemento da trascurare per avere naturalezza nella posa.

Che importanza riveste la musica, dei suoni o delle parole, mentre si inquadra un soggetto live?

Be', musica e parole sono parte integrante dell'azione, non se ne può prescindere soprattutto nelle foto *live*... però, posso fare un esempio diverso e citare un progetto che ho realizzato insieme ai colleghi ed amici Flavio Ianniello e Paolo Porto. Si chiama *Equilibrio Fuori Scena*. In quel caso abbiamo lavorato con danzatori di danza contemporanea e molte volte nelle loro improvvisazioni non c'è stato bisogno di musica ma si è riusciti



Plácido Domingo

ad avere un'interazione solamente tra movimento e fotocamera. Di questo lavoro abbiamo fatto due mostre.

Quando fotografi un musicista in studio - o comunque in posa - fai in qualche modo riferimento al suo modo di suonare o di dirigere?

Non sempre. Questa ricerca io e Flavio la svolgiamo soprattutto con i danzatori; ad esempio, quando li abbiamo fotografati nelle loro improvvisazioni all'interno dell'Auditorium... ecco, lì è stato utile conoscere il loro modo di interpretare. Nel fotografare i musicisti, cerco soprattutto l'interazione con la persona e di creare un clima più rilassato e amichevole. Secondo me è meglio non parlare troppo del loro lavoro ma di altre cose, anche non professionali: hobby, cucina, anche famiglia. Ho fatto recentemente dei ritratti a un giovane compositore, Riccardo Panfilì, e per la maggior parte del tempo abbiamo chiacchierato delle nostre figlie e delle gelosie di padri ansiosi ...

Fotografi dalla classica al balletto, dal pop al teatro... Dove ti trovi più a tuo agio?

Difficile dire... sono situazioni molto diverse e ognuna con caratteristiche e difficoltà variabili



Equilibrio Fuori Scena



li: la musica classica richiede molta concentrazione e discrezione, i concerti sono molto simili tra loro e questo aumenta la difficoltà di produrre immagini diverse ed originali. La musica pop e rock richiede un impegno molto più fisico e delle reazioni veloci, ti impegna più energie muscolari ma meno cervello e più intuito. Il balletto classico mi annoia un po', troppo scontato, preferisco la danza contemporanea quando è di buon livello. Anche se, essendo un professionista, devo cercare di essere a mio agio sempre.

Osservando le tue fotografie (non solo in ambito musicale) mi sembra di notare un interesse maggiore per la foto live: è così?

Sì, preferisco la foto dal vivo... mi dà il senso dell'irripetibilità, dell'attimo fuggente e dell'istantaneità.

Nelle pose queste sensazioni un po' mancano; c'è una costruzione delle immagini, delle luci ed è tutto più statico... i ritratti mi piace farli soprattutto riprendendo il soggetto nel suo ambiente, domestico o di lavoro che sia, dove, oltre al ritratto, cerco anche di raccontare la sua vita.

Quali sono le differenze principali di uno e dell'altro modo di fotografare?

Tecniche e comunicative: dal vivo si usano teleobiettivi e sei concentrato a cogliere il momento più rappresentativo, mentre nei ritratti cerchi l'interazione psicologica e la naturalezza. La tecnica c'è ma non predomina, la devi usare senza farla vedere.

È più difficile fotografare solisti o masse orchestrali e corali?

A me piace di più fotografare un solista: è più divertente. Le masse possono risultare più piatte ma in molti casi mi aiuto ponendo l'attenzione su singoli elementi e tenendo sotto tono o fuori fuoco gli altri; questo dà all'immagine più profondità pur

mantenendo il senso della massa artistica. Quando poi le orchestre sono formate da bambini... sono fonte inesauribile di idee! Fare foto di mocciosi di 5 anni con in mano strumenti più grandi di loro è meraviglioso! Hai sempre la sensazione di non riuscire a riprendere tutto quello che meriterebbe e, in effetti, è proprio così.

A proposito di bambini... quando eri piccolo, cosa avresti voluto fare da grande? E quando, ma soprattutto perché, hai cominciato a pensare che quella del fotografo potesse essere la tua professione?

Ho sempre invidiato quelli che sapevano cosa volevano fare da grandi! No, per me non è stato così. All'inizio dovevo fare il medico, pensa un po'... poi succedeva che i libri dell'università venissero regolarmente sepolti dai negativi dei rullini che sviluppavo ogni giorno. La passione si è trasformata piano piano in lavoro e tutto è avvenuto tanto naturalmente quanto irreversibilmente.

Ma hai anche studiato Discipline dello Spettacolo...

Nella fase transitoria tra università e lavoro, prima di dedicarmi completamente alla professione, ho cambiato orientamento e mi sono iscritto a Lettere con indirizzo Spettacolo, alla Sapienza di Roma.

È stato un periodo molto piacevole e si accompagnava sempre al mio hobby-lavoro. Purtroppo non ho concluso con la laurea perché poi la professione mi ha preso totalmente e ho lasciato gli studi. Ho imparato il mio lavoro soprattutto facendolo - come si dice - "sul campo", e nel 1992 sono entrato nell'Ordine dei giornalisti.

L'esperienza universitaria ti è stata in qualche modo di aiuto nel momento in cui ti sei trovato a fotografare musicisti là dove la musica si produceva? O forse ha inciso di più la tua assiduità ai concerti?

Sicuramente la chiave è stata la mia assiduità e soprattutto il mio frequentare abitualmente, quasi ossessivamente, tutti i concerti più importanti a Roma, in particolare di musica classica e lirica. Nel mio lavoro, ma soprattutto nell'ambiente musicale, più sei presente e più conosci le dinamiche e le caratteristiche fondamentali. Ma, elemento più importante, ti fai conoscere, diventi faccia nota e, piano piano, degno di fiducia e stima. E fiducia e stima sono elementi indispensabili per avere accesso in questo mondo artistico a volte così diffidente...

Nell'ambito di Libri come (l'annuale Festa del libro e della lettura organizzata dalla Fondazione Musica per Roma all'Auditorium Parco della Musica, n.d.r.), anche quest'anno si è potuta ammirare la mostra AUTORitratti, un progetto tuo e di Flavio Ianniello. Come vi è venuta questa idea di fotografare degli scrittori e poi metterli di fronte al proprio ritratto, chiedendo loro subito dopo di scrivere a margine un pensiero...



Umberto Eco

ro che gli suscita la stampa? Quali reazioni hanno i soggetti fotografati quando si rivedono nei vostri scatti?

Come molte idee, è venuta in una notte insonne qualche settimana prima di *Libri come*. È stata prima una bozza di idea che poi, discutendone con Flavio, ha preso la forma che volevamo. Quest'anno è stata la seconda edizione e ha avuto molto successo. Gli scrittori di fronte alla loro stampa, su carta *fine art*, di solito si divertono e si compiacciono...poi quando devono scrivere la loro frase in calce alla foto dicono spesso che non sanno cosa scrivere ma, secondo me, mentono!

Lavori da anni con Flavio Ianniello... come si lavora in team, seppure ristretto? Fotografate gli stessi soggetti, poi discutete sulle foto migliori, oppure ne parlate prima, poi vi dividete i compiti?

Flavio lavora con me dal 2000 e in tutti questi anni abbiamo acquisito una simbiosi totale, soprattutto perché siamo due professionisti con la voglia di sperimentare ed innovare continuamente. Il nostro lavoro propone una grande varietà di sfaccettature per cui la parte organizzativa è fondamentale. Ovviamente ci sono dei lavori che ognuno preferisce o è più adatto a svolgere e cerchiamo di dividerci anche con questo criterio ma, in ogni caso, abbiamo grande flessibilità e capacità di interscambiarci.

Ci vuoi parlare del vostro workshop di fotografia musicale (previsto per la stagione di concerti '16-'17), dal titolo Fotografare la musica? Come nasce? C'è interesse per questo settore della tua professione?

Mi pare proprio di sì... In Auditorium

vengono quotidianamente molti giovani fotografi che o sono agli inizi o vorrebbero diventare professionisti. Purtroppo, la grande differenza con il mio inizio carriera è che per loro l'inserimento nel mondo del lavoro è assai più complicato.

Il nostro *workshop* quindi si propone di far entrare in un ambiente a volte così esclusivo, come il palco della musica classica, degli appassionati non professionisti ma con l'ambizione di diventarlo. Come dice un mio maestro "chi sa fare le cose, le fa; chi non le sa fare, insegna". Ecco credo che Flavio e io non ci proponiamo di insegnare quanto di interagire con i ragazzi... di indirizzare le loro energie artistiche e tecniche verso un'organizzazione professionale.

Immagino tu sia un appassionato fruitore di musica, lavoro a parte... Quale preferisci ascoltare?

Come potrai immaginare di musica ne ascolto un'infinità, mi piace andare *random* col mio *Iphone* o su *Spotify* (un servizio che offre streaming di brani on demand, n.d.r) oppure mi fissa su una sinfonia o un gruppo che ho fotografato il giorno prima e che mi sono rimasti dentro.

Ti capita di andare a un concerto senza la fotocamera? Se sì, riesci a goderti l'evento senza pensare ad eventuali scatti?

Mi capita raramente ma in quei casi me la godo proprio, senza lo stress che, comunque sia, nel lavoro ti accompagna sempre. Anzi, mi danno fastidio quelli con i telefoni che fotografano e *chattano* in continuazione. Ma dico io, avete speso dei soldi per stare qui; che bisogno c'è di coinvolgere tutti i vostri amici cui per la maggior parte non



Giuseppe Sinopoli

frega nulla di dove siate e di cosa facciate? Parlo, ovviamente, del pop, perché nella classica non potrebbe mai succedere.

Cosa pensi del fatto che ora con uno smartphone tutti si sentano fotografi?

Ci sto pensando...in realtà in parte è già accaduto quando le reflex digitali sono state commercializzate per il grande pubblico. Ora con gli *smartphone* non parlerei tanto di fotografi quanto del bisogno di sentirsi protagonisti della storia e di comunicarlo. Piuttosto, mi fa molto pensare il risvolto che sta prendendo la nostra professione con l'imperare dei *social network*. Se da un lato la diffusione delle notizie può essere un discorso positivo, dall'altro l'appiattimento qualitativo delle immagini mi lascia molto perplesso. Sembra quasi che l'utilizzo di immagini "sporche" sia considerato un bene anziché un fattore negativo. Staremo a vedere...

In tutti questi anni hai mai avuto momenti di ripensamento, in cui hai preso in considerazione l'idea di cambiare professione?

Fino ad oggi, no.



Cavea del Parco della Musica

Scorcio su Cork

BILANCI DI RITORNO

L'immersione nella realtà delle accademie musicali del Nord Europa. Racconti e riflessioni di due studenti del Conservatorio "Casella" dell'Aquila appena tornati da una mobilità di studio Erasmus. Ecco le loro storie.



L'Italia vista da lontano

di Miriam Berardi

Scrivo questo breve articolo dopo il periodo Erasmus trascorso in Irlanda, presso il Cork Institute of Technology, per la ricerca finalizzata alla tesi del Corso di Biennio Superiore di "Composizione per la musica applicata alle immagini" e avendo avuto, negli ultimi tre anni, la fortuna di viaggiare spesso: forse qualcuno sarà sorpreso nel leggere che il personale bilancio che traccio al termine di questo periodo è nettamente a favore dell'Italia, o meglio, delle potenzialità straordinarie che la cultura italiana potrebbe avere se adeguatamente promossa e finanziata.

La motivazione che mi ha spinto a partecipare al progetto Erasmus è stata di ordine pratico: avevo pochi mesi per scrivere la parte compilativa della tesi e in Italia non esiste una vera e propria letteratura specialistica in merito all'argomento che volevo trattare. Andare all'estero era,

quindi, quasi un obbligo; inoltre in questo modo avrei potuto imparare meglio una lingua straniera e confrontarmi con un diverso ambiente accademico: proprio nel confronto sta la positività di questa esperienza che ha cambiato radicalmente il mio pensiero rispetto alla cultura italiana.

Gli aspetti che vanno a favore delle istituzioni accademiche straniere - in questo caso irlandesi - sono due: primo, le Scuole di Musica (come tutte le Scuole di livello universitario) non sono istituzioni a se stanti - come accade per i nostri Conservatori - ma vere e proprie Facoltà all'interno di Politecnici o Atenei e, inoltre, le Università lavorano in stretto contatto con altre istituzioni nazionali ed estere. Esiste, dunque, una rete culturale che coinvolge tutti, ognuno in ragione delle proprie competenze: è la capacità di "fare squadra" e questo in Italia manca totalmente. Secondo, la possibilità di lavo-

rare insieme in modo organizzato e continuativo, genera opportunità per tutti: per gli studenti, fin da subito inseriti in un contesto produttivo di livello almeno medio - alto; per i ricercatori e i docenti che hanno la possibilità di instaurare relazioni durature tra istituzioni - accademiche e non - e quindi di portare avanti con stabilità e i progetti di cui si occupano.



Miriam Berardi

La situazione italiana è ben diversa, però noi abbiamo qualcosa che è assolutamente più prezioso della capacità organizzativa (che comunque resta un elemento imprescindibile da cui partire): la nostra tradizione culturale millenaria che deriva direttamente, senza mediazione alcuna, dalla grandezza del mondo classico e che nel corso dei secoli si è evoluta nei modi più vari e multiformi forgiando una particolarissima sensibilità e originalità che all'estero viene chiamata, banalizzando, *creatività italiana*; un'espressione che davvero non mi piace perché con la semplice parola *creatività* si pretende di riassumere lo sterminato universo artistico, filosofico e scientifico che l'Italia è stata e che, senza nessun dubbio, potrebbe essere ancora oggi.

In genere, ciò che è apprezzato degli studenti italiani è la facilità con cui riescono a mettere in relazione idee e strutturali in modo complesso, trovare nessi logici



Scorcio sulle guglie dell'università visto dalla Shandon Tower

tra concetti apparentemente lontani e avere una visione critica di ciò su cui si lavora. Come potrebbe non essere così? Abbiamo la fortuna di vivere in un crogiuolo di arte e bellezza diffuse sul territorio e incastonate in un paesaggio meraviglioso - ma purtroppo sempre più trascurato e degradato - e inconsapevolmente la nostra *forma mentis* è plasmata da tutto ciò e dal parlare in italiano, idioma che riassume in sé tutta la ricchezza e la complessità semantica delle lingue antiche; di questo ce ne rendiamo conto solo quando fuori dai confini nazionali siamo immersi in un contesto molto diverso. L'eredità culturale che ci è stata lasciata è la nostra più grande forza ed energia propulsiva ed è necessario prenderne piena consapevolezza e piena responsabilità, prima che sia troppo tardi: il mondo sta correndo veloce e noi cominciamo a restare troppo indietro e troppo isolati nel contesto internazionale.

Con la fisarmonica a Copenaghen

di Fernando Mangifesta



Sin dall'inizio dei miei studi in Conservatorio ho desiderato compiere parte del mio percorso all'estero. Come? Con il progetto Erasmus. Mi è sembrato il modo migliore per conoscere e abbracciare una cultura e uno stile di vita diversi mantenendo solidi i propri. Dopo un confronto con Dario Flammini, il mio maestro di strumento, e una piccola ricerca sugli insegnanti di fisarmonica bayan in Europa, avevo le idee ben chiare. Il posto dove fare questa magnifica esperienza doveva essere Copenaghen, in Danimarca. Proprio nel conservatorio della capitale danese, infatti, nel 1970 fu istituita la seconda cattedra di fisarmonica in Europa. Il primato appartiene a Varsavia, dove questo strumento fu accolto in Conservatorio un anno prima. A istituire il dipartimento di fisarmonica nella Royal Danish Academy di Copenaghen fu Mogens Ellegard che oggi è considerato il padre della fisarmonica europea. Egli fu il primo in Europa a commissionare concerti per fisarmonica e orchestra, e a collaborare con compositori e musicisti di calibro

internazionale. È da rilevare, inoltre, che molti dei più importanti fisarmonicisti, europei e non, hanno studiato o sono passati per il Conservatorio reale danese. La mia ambizione aumentava sempre di più e non avevo più alcun dubbio su dove svolgere il mio Erasmus.

Devo confessare che non è stato molto semplice a causa dell'eccessiva richiesta e il limitato numero di posti. Proprio per questo la mia domanda è andata a buon fine solo dopo il secondo tentativo. La mia gioia e soddisfazione dopo la notizia dell'esito positivo è stata incontentabile.

Il mio percorso Erasmus è iniziato l'8 agosto. Entusiasta e orgoglioso quanto basta per la meravigliosa esperienza che mi aspettava, sono partito con un biglietto solo andata, una valigia abbastanza piccola e la mia fisarmonica. Arrivato a Copenaghen, non avrei avuto un alloggio e sapevo che avrei avuto molte difficoltà per trovarlo. Ero un po' preoccupato per questo ma i miei timori sparirono magicamente con l'arrivo in città. Sono arrivato a Copenaghen alle dieci di mattina e su-

bito sono rimasto colpito dal sole e dalla luce particolare che questo emanava. Era come se fosse ancora l'alba, ma in realtà il sole era ormai sorto da quasi cinque ore. Dopo pochi minuti di metro sono arrivato finalmente in Conservatorio, dove sono stato accolto calorosamente. Tutto procedeva secondo le attese e finalmente ho avuto modo di conoscere i miei compagni di studio. È stato fantastico incontrare gli altri fisarmonicisti e sapere che nella classe di fisarmonica eravamo studenti di ben sette nazionalità diverse. Da subito è stato possibile respirare l'atmosfera e captare l'energia della storia che la scuola di fisarmonica di Copenaghen ha.

In agosto il sole scalda ancora Copenaghen e gli studenti e i docenti del conservatorio trascorrono volentieri del tempo sulla terrazza, dove sorseggiando un caffè o un tè, si lasciano andare in discorsi di ogni tipo o si divertono con il calciobalilla. È ora di pranzo e il ristorante del conservatorio sta già servendo i suoi pasti e proprio durante il pranzo faccio conoscenza con i primi studenti, italiani. Dopo qual-



che ora trascorsa ad esplorare la struttura e andare alla ricerca di nuove amicizie mi rendo conto di avere un compito importante: cercare un alloggio. Posso confermare che questo è stato il più grande ostacolo del mio Erasmus, sia per la poca disponibilità dei posti che per il loro costo elevatissimo. Copenaghen è una città con un numero di studenti altissimo: qui, infatti, come nell'intera Danimarca, non ci sono rette universitarie e pertanto questo facilita l'affluenza di studenti internazionali. Tuttavia le strutture per ospitarli, come per esempio gli studentati, sono pochissime e le liste di attesa possono essere anche di uno o due anni. Pertanto le opportunità si riducono a stanze in condivisione con altri studenti o anche con famiglie che affittano una o due stanze nel loro appartamento. Inoltre in Danimarca è legale, e pertanto molto comune, il subaffitto. A dimostrazione del fatto che trovare una residenza a Copenaghen sia davvero un'impresa ostica, basta dire che durante cinque mesi di Erasmus ho cambiato casa quattro volte, dalla stanza in condivisione in una famiglia, a quella in condivisione con studenti alla stanza in subaffitto in uno studentato. Tuttavia, una volta risolto questo problema la mia esperienza è andata avanti a gonfie vele e le mie energie erano concentrate a pieno sulla crescita musicale, culturale e personale.

Le lezioni di strumento e musica da camera sono iniziate pochi giorni dopo il mio arrivo, lezioni della durata di un'ora e mezza con cadenza settimanale. Le lezioni sono state da subito di altissima intensità e qualità. Il maestro di strumento, Geir Draugsvoll, diretto discendente di Mogens Ellegard, oltre che un ottimo concertista è un docente preparatissimo. Immediatamente con lui si è instaurato un rapporto di stima reciproca, motore del lavoro di crescita cui entrambi eravamo propensi. Ogni lezione aveva il carattere di un concerto e, oltre a lavorare sugli aspetti esclusi-

sivamente tecnici e strumentali del repertorio, il lavoro era incentrato su come quei caratteri, insieme a quelli musicali e artistici venissero fuori o meno davanti a una esecuzione pubblica. A evidenziare ancor di più questo carattere delle lezioni era sia la distanza fisica tra l'insegnante e il docente sia il fatto che l'aula dove svolgevamo la nostra lezione era molto grande. Ho trovato questo tipo di approccio molto stimolante. Stimolante come il *Fællestime*, letteralmente "tempo comune". Consisteva in un concerto, o meglio in un saggio di strumento, con cadenza quindicinale, aperto al pubblico ma solitamente riservato agli studenti dove, dopo la propria esecuzione, sia l'insegnante sia i compagni di classe possono esprimere la propria idea a riguardo creando così un momento di vero confronto spinto da una sana competizione, grazie anche all'altissimo livello tecnico e musicale degli studenti. Tutto il lavoro di un mese, dalla lezione al *Fællestime*, è concluso con lo *Studiekonzert* ovvero "Concerto degli studenti", con cadenza mensile e aperta al pubblico. Quest'ultimo è l'occasione più importante sia per raccogliere i frutti del lavoro mensile ma

anche, per gli studenti più ambiziosi, di mettersi in buona luce con il proprio docente. Tutto questo lavoro ovviamente è sostenuto e fondato sulle innumerevoli ore di studio. Ogni studente può, infatti, grazie ad un sistema di prenotazione online, prenotare la propria aula studio nelle ore in cui ha bisogno dalle 8 fino alle 24. Tuttavia, le giornate non sono fatte di solo studio e lezioni. Gli studenti, infatti, passano molto tempo in *Kantine* o in *Student-room* dove durante tutto il giorno ci si può distrarre, anche nell'inverno freddo e buio dei Paesi Scandinavi, e godere delle amicizie che molto facilmente ognuno riesce ad instaurare.

E anche le mie giornate, come quelle di tutti gli studenti, sia regolarmente iscritti nel conservatorio di Copenaghen sia in programmi di scambio internazionale, erano improntate sullo studio e sul tempo libero.

Di altissima qualità sono anche le stagioni concertistiche che la città offre. Proprio nella sala da concerto della Royal Academy ha sede la Copenaghen Philar-

monic Orchestra, una delle tre orchestre stabili della città. E con cadenza settimanale si svolgono i concerti dove ogni studente che lo desidera può accedere gratuitamente grazie a biglietti riservati.

Altri eventi meravigliosi a cui ho avuto il piacere e la fortuna di partecipare durante l'Erasmus sono stati il viaggio di scambio a Vilnius con la classe di fisarmonica di Vilnius e Varsavia, dove ogni classe ha tenuto un concerto durante l'importante festival di fisarmonica di Vilnius; il "Christmas party" e la "Årsfest", la festa della regina durante la quale c'è un concerto dell'orchestra degli studenti del conservatorio con la presenza della regina che segue ad una serata di gala dove partecipano studenti e docenti.

Fare l'Erasmus a Copenaghen, come avete potuto immaginare dal mio breve racconto, è stata un'esperienza unica ed irripetibile sia dal punto di vista artistico che strettamente personale. La città nonostante il clima freddo e poco ospitale riesce ad accoglierti in maniera calorosa grazie alle amicizie e grazie alle offerte culturali e sociali. L'alto numero di musei, parchi naturali e Caffè ti permet-



Prima di un concerto con due fisarmoniciste cinesi

tono di vivere a pieno lo stile di vita danese. La Danimarca, inoltre, è un Paese che si apre al rinnovabile e alle nuovi fonti di energia, basti pensare alle innumerevoli piste ciclabili e all'utilizzo altissimo della bicicletta. Tuttavia, ci sono anche delle piccole note dolenti, come per esempio l'alto costo della vita. Ma grazie alla borsa Erasmus e a piccole attenzioni, ci si può facilmente adattare; il cibo e il clima non sono sicuramente paragonabili ai nostri standard mediterranei. Per il resto, voto 10. Viva l'Erasmus.





A ROMA BIBLIOTECARI DA TUTTO IL MONDO

A colloquio con Tiziana Grande, bibliotecaria di lunga esperienza e Presidente della International Associations of Music Libraries in Italia. Nelle sue parole i progetti presenti e futuri, le idee e le anticipazioni del prossimo Congresso della IAML. A testimonianza di un mondo - quello delle Biblioteche Musicali - sempre vivo e operoso.

di Pamela Panzica

A Luglio l'Italia sarà protagonista di uno degli eventi internazionali più significativi nell'ambito della conservazione musicale: il congresso annuale della IAML, che si terrà a Roma, al Parco della Musica, dal 3 all'8 Luglio. Un evento denso di appuntamenti: conferenze, concerti, tours, mostre.

Musica+ ne parla con Tiziana Grande, Presidente della IAML Italia, già responsabile scientifica per il riordino della Biblioteca del Conservatorio di Napoli e attualmente titolare della Biblioteca del Conservatorio di Avellino.

Dott.ssa Grande, lei è Presidente dell'In-

ternational Associations of Music Libraries (d'ora in avanti IAML) in Italia. Ci spieghi brevemente cos'è la IAML, come nasce e quali sono le sue finalità?

La IAML è l'associazione professionale delle biblioteche musicali, dei bibliotecari musicali e di chiunque lavori nel settore della tutela e valorizzazione dei patrimo-



Tiziana Grande

ni d'interesse musicale. È nata nel 1951 dall'esigenza di fare il punto della situazione sull'enorme patrimonio musicale europeo distrutto o disperso a causa della guerra e per rifondare su scala internazionale la cooperazione tra biblioteche e bibliotecari musicali, in un clima di grande riconciliazione post-bellica.

La IAML opera in 45 Paesi in tutto il mondo, ma solo 22 vantano un gruppo specificatamente nazionale. L'Italia, con il suo enorme carico culturale, è fra questi. Come si relaziona il nostro Paese con le altre realtà europee e come veniamo percepiti all'estero?

Proprio per il grande patrimonio musicale che conserva, l'Italia ha avuto un ruolo determinante fin dalla nascita della IAML. Fu a Firenze, nel 1949, che musicologi e bibliotecari individuaronò quelle che ancor oggi sono le tematiche centrali per l'Associazione: il censimento e la catalogazione delle fonti musicali secondo standard internazionali, la necessità di riprodurre fotograficamente il patrimonio musicale per finalità di conservazione e ricerca, infine la necessità di realizzare grandi repertori internazionali per rendere accessibile a musicisti e musicologi tutta la documentazione musicale esistente nel mondo (le famose quattro "R", Rism, Rilm, Ripm, Ridim).

Nonostante la standardizzazione dei meccanismi di catalogazione del patrimonio musicale, abbiamo ancora qualcosa da perfezionare ai fini di una maggiore qualità del servizio?

L'esigenza di elaborare standard catalografici è nata dalla volontà di condividere i cataloghi grazie agli strumenti della tecnologia. Fare parte di una rete di biblioteche migliora automaticamente la qualità dei servizi perché aumenta sia la consape-

volezza degli addetti ai lavori, sia le esigenze dell'utenza. Tutte le biblioteche, di qualsiasi ente di appartenenza, dovrebbero far parte di una rete. Solo così si potrà pensare di giungere anche a una standardizzazione dei servizi offerti.

Dal 3 all'8 luglio l'Auditorium Parco della Musica ospiterà il 65° Congresso Internazionale della IAML, che vedrà un fitto susseguirsi di interventi e relatori provenienti da tutto il mondo. Una bella soddisfazione per Roma e per l'Italia... Ci può anticipare qualcosa dei temi che verranno affrontati e delle novità che caratterizzeranno il Convegno?

Insieme all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia stiamo organizzando questo grande evento internazionale. Il programma comprenderà sia tematiche generali inerenti la gestione di biblioteche e archivi musicali, i progetti di catalogazione, digitalizzazione e valorizzazione, la ricerca scientifica legata allo studio delle fonti musicali, sia tematiche più specifiche come



Biblioteca Comunale di Noto

quelle legate ai problemi di copyright, ai rapporti tra biblioteche e mondo dell'editoria musicale e dell'imprenditoria culturale, ai rapporti tra biblioteche e mondo della produzione artistica e dello spettacolo, all'interazione tra la documentazione musicale e le tecnologie informatiche, il web e i social network, alla riflessione sull'evoluzione del ruolo del bibliotecario esperto di musica nell'era digitale e delle nuove competenze a lui richieste. Accanto ai numerosi interventi di bibliotecari e studiosi provenienti da tutto il mondo ci saranno concerti, mostre e una fiera-mercato di editoria musicale e di tecnologie e servizi per le biblioteche. Un'occasione unica d'incontro, di confronto e di aggiornamento rivolta non solo agli addetti ai lavori.

La IAML non si occupa solo di tutela e valorizzazione del patrimonio musicale cartaceo, ma anche di quello iconografico e audio-visivo, il che assicura la completezza e l'organicità della conservazione e trasmissione culturale... Cosa ci può dire in merito?

La IAML si occupa di ogni forma di bene musicale e di ogni genere di musica. La musica è un bene che appartiene alla vita quotidiana di tutti e chi lavora in una biblioteca musicale sa bene che non esiste solo l'utenza dei professionisti, ma anche quella dei dilettanti, degli amatori, della gente comune che fa musica o consuma musica. In quest'ottica, la catalogazione e valorizzazione dei patrimoni sonori e audiovisivi ha da sempre rappresentato un obiettivo prioritario per la IAML.

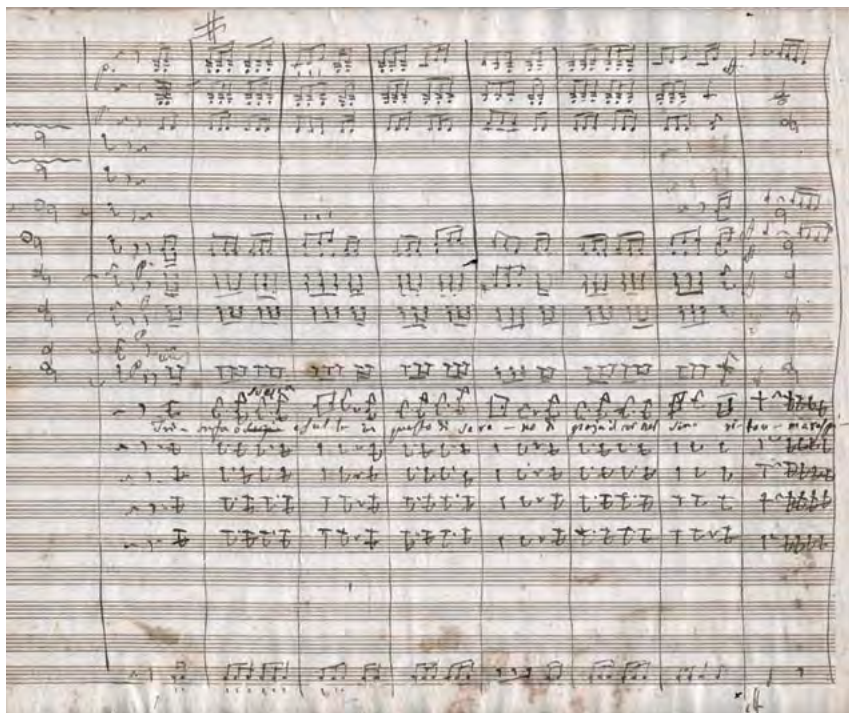
Quando parliamo di Biblioteche e di "patrimonio culturale" pensiamo istintivamente a istituzioni presenti nelle principali città italiane ed europee: Roma, Firenze, Napoli, Milano, Londra, Parigi, Varsavia... Ma se le chiedessi di citarmi almeno una biblioteca di una città poco nota o del tutto sconosciuta da cui sono saltati fuori documenti di grande valore, cosa mi risponderebbe?

In Italia quasi ogni paese conserva musica nella biblioteca comunale o nell'archivio della chiesa; in alcuni casi si tratta di vere e proprie raccolte che raccontano la storia musicale di un territorio. Mi viene in mente Noto, in provincia di Siracusa, la cittadina dove vive parte della mia famiglia e dove trascorro le mie estati: nel fondo musicale 'Paolo Altieri' della biblioteca civica è conservato circa un secolo di storia musicale di quella città e anche qualche *unicum* di Alessandro Scarlatti...

Le Biblioteche e i Fondi privati nascondono spesso insospettabili perle culturali. In base alla sua esperienza, tali realtà amano condividere il proprio patrimonio culturale? Collaborano prontamente e fattiva-



François Gérard Rossini
1830, collezione Ragni, Napoli



Rossini Nuovo finale per Guglielmo Tell a Bologna nel 1840, autografo collezione Ragni, Napoli

mente con la IAML o c'è ancora da lavorare nella sfera del "privato"?

Spesso i collezionisti si rivolgono a professionisti per la catalogazione e valorizzazione dei propri patrimoni privati. Il fine è quello di salvaguardare i beni, ma anche di condividerli. Personalmente ho conosciuto solo collezionisti generosi. Come Sergio Ragni a Napoli, ad esempio, che condivide sempre volentieri la sua esperienza e i suoi interessi di studio, aprendo con grande disponibilità la sua casa e i suoi preziosi documenti e cimeli rossiniani agli studiosi e ai musicisti che lo desiderino. Il problema di queste raccolte private nasce semmai nel momento in cui, per motivi diversi, vengono donate o depositate presso biblioteche o archivi pubblici che non sempre hanno la possibilità di gestire con la stessa cura e attenzione queste raccolte messe insieme con tanto amore e tanta passione.

Il mondo digitale e virtuale avanza inesorabilmente. Ormai si parla anche di editoria musicale digitale e musicologia digitale. Cosa ci può dire in proposito? Come si relaziona la IAML con questa realtà? Progetti particolari?

L'ambiente digitale dischiude mondi che forse non riusciamo neppure a immaginare. Di fatto già è cambiato radicalmente il modo di fare ricerca di tutti noi, ma molto cambierà ancora. Si pensi solo alle possibilità che potranno essere offerte agli studi musicali dallo sviluppo di uno standard per la codifica delle notazioni musicali in ambito digitale. La IAML-Italia sostiene queste iniziative e lo scorso anno ha orga-

nizzato in collaborazione con l'Università di Firenze il terzo convegno internazionale della Music Encoding Initiative (MEI).

Lei è stata per anni componente del Gruppo di Lavoro per la riqualificazione della biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, che custodisce uno dei maggiori tesori culturali italiani. Ci vuol parlare brevemente di quella esperienza e dirci quale futuro si augura per quella storica biblioteca?

I frutti del lavoro di catalogazione e digitalizzazione svolto a Napoli fino al 2010 sono sotto gli occhi di tutti e consentono la consultazione a distanza di una parte consistente dei tesori di quella biblioteca. L'esperienza napoletana mi ha fatto riflettere su come i patrimoni custoditi dai nostri conservatori siano un tutt'uno con gli istituti che li conservano e su quanto ne rispecchino l'attività. Si tratta a tutti gli effetti di una documentazione musicale legata con una sorta di vincolo archivistico all'ente di formazione che la ha prodotta. Il fatto poi che quelle musiche, a differenza di un dipinto o di una scultura che tutti possono vedere e ammirare, debbano essere suonate, eseguite, per poter essere apprezzate come bene culturale, fa sì che anche i musicisti (docenti e studenti del conservatorio) rappresentino essi stessi una parte del bene culturale da tutelare e valorizzare. Il mio augurio è che lo stretto legame tra il patrimonio artistico-musicale e la componente didattica del conservatorio non venga scisso mai, al S. Pietro a Majella come in tutti gli altri Istituti musicali italiani.

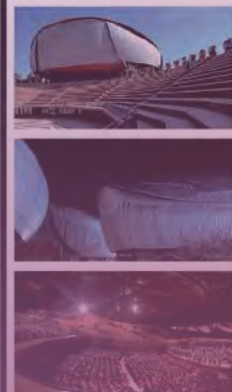
IAML ROMA 2016



65TH CONGRESS OF THE
INTERNATIONAL ASSOCIATION
OF MUSIC LIBRARIES, ARCHIVES
AND DOCUMENTATION
CENTRES

AUDITORIUM
PARCO DELLA MUSICA
ROMA
3-8 JULY 2016

WWW.IAML2016.ORG



Il congresso della IAML, che si terrà a Roma, al Parco della Musica, dal 3 all'8 Luglio, è aperto a chiunque desideri assistere alle conferenze e ai vari eventi culturali organizzati nell'ambito della manifestazione.

La partecipazione è soggetta ad una registrazione online, indispensabile sia per i soci IAML che per i non soci. Alla registrazione segue il pagamento della quota di partecipazione, variabile a seconda dello status del partecipante (socio, non socio, studente...) e degli eventi cui si desidera prendere parte: l'intero congresso, un solo giorno di convegno, i concerti al Parco della Musica, i tours romani organizzati per l'occasione, ecc.

Sono previste riduzioni per gli studenti e i soci, convenzioni con strutture ricettive vicine al Parco della musica e altre varie facilitazioni.

Per qualsiasi informazione e dettaglio è possibile consultare il sito:

www.iaml2016.org



COME UN'ORCHESTRA

Succede a Reggio Emilia. Il giorno di Pasqua un gruppo di bambini e ragazzi esegue in un concerto senza strumenti musiche di Cage, Reich, Castaldi, Sciarrino, Filidei (davanti a nonni e genitori forse un po' attoniti). Ne veniamo a conoscenza, li contattiamo. Il loro nome è "Come un'orchestra". La differenza sta tutta nel 'come', appunto. Ovvero riunire un po' di ragazzi interessati alla musica, e lavorare con loro a prescindere dal livello tecnico strumentale che possiedono, appunto

'come' un'orchestra. Un approccio non strumentale ma ideativo-compositivo che attraverso la ritmica, la pratica vocale, l'improvvisazione, l'analisi, la composizione, le nuove tecnologie arriva alla conoscenza del suono e della musica. Una metodologia ispirata alla proposta della Walden School of Music di San Francisco, negli States, e importata a Reggio Emilia, con i necessari adattamenti. Abbiamo chiesto ad una docente fondatrice dell'associazione di raccontarci il loro progetto.

di Mariagrazia Baroni

Il Summer Camp *Come un'orchestra*® è già in fase di organizzazione. Previsto alla fine dell'estate, coinvolge 40 ragazzi e giovani tra i 12 e i 20 anni per nove giorni di intenso lavoro musicale. Il piccolo borgo medievale di Santo Stefano di Pineto (Vetto, Reggio Emilia), immerso nel verde dell'appennino reggiano, a fine agosto si anima di suoni, musiche ed energia dei ragazzi. Saranno giorni interamente dedicati al suono e i suoi elementi, all'improvvisazione, al far musica insieme, in modo non convenzionale.

L'idea è nata nel 2010 all'interno dell'Istituto Diocesano di Musica e Liturgia di Reggio Emilia da parte di quattro insegnanti musicisti che hanno partecipato al *Teacher Training Institute*, a Dublin nel New Hampshire (U.S.), una formazione secondo il metodo della Walden School of Music di San Francisco. L'esperienza americana propone un approccio alla musica attraverso l'improvvisazione e la composizione, stimolando la creatività degli studenti in tutti gli aspetti del programma di studi, per un periodo di 5 settimane estive. Il modello è stato importato in Italia con i dovuti adattamenti organizzativi e metodologici proponendo nel 2011 una prima edizione estiva di alcuni giorni (*summer camp*) e attivando nel 2013 un *winter camp*. Annualmente sono aumentate le proposte, raddoppiando la durata dei periodi e aumentando il numero dei partecipanti. Sino a fondare, nel settembre scorso, una Associazione che appositamente si occupa di diffondere e promuovere le iniziative secondo l'approccio e la filosofia di *Come un'orchestra*.

A *Come un'orchestra* partecipano giovani con conoscenze musicali e competenze strumentali differenti, da un livello di principiante a quello professionale. Il lavoro si svolge parallelamente in quattro gruppi composto da 7-10 studenti in base al livello di competenza maturato di anno in anno, partecipando ai precedenti summer e winter camp. Il programma di lavoro è intenso; grande importanza è data alla disciplina e alla organizzazione, ma non mancano momenti di svago, attività fisica e passeggiate. La giornata è scandita da un ritmo incalzante in un orario articolato dalle 9.00 del mattino alle 23.00, quando si concludono le serate a tema: 6 ore di lezione, a piccolo o grande gruppo, un'ora di studio individuale, l'incontro serale di un'ora e mezzo.

L'approccio non è strumentale ma ideativo-compositivo. L'obiettivo di ogni attività è condurre ciascun partecipante al massimo delle proprie possibilità espressive. Guidati dagli insegnanti, gli studenti esercitano un ruolo attivo nella scoperta dei vari aspetti musicali (dall'acustica ai parametri del suono, dalla semiografia musicale agli elementi formali) mediante l'esplorazione e la sperimentazione pratica, per applicare poi alle proprie improvvisazioni e composizioni musicali ciò che hanno appreso. Attraverso la ritmica, la pratica vocale, l'improvvisazione (che è motoria, vocale e strumentale, per chi sa suonare), l'analisi, la composizione, le nuove tecnologie i giovani conoscono e approfondiscono la conoscenza del suono e della musica, indipendentemente dal livello tecnico strumentale che pos-



siedono. Una particolare attenzione è data alla formazione della capacità critica musicale realizzata attraverso vari percorsi e proposte che si inseriscono nel fitto programma.

La musica e le arti. Alcune lezioni sono incentrate sul rapporto con le altre discipline artistiche per approfondire i collegamenti e i rimandi esistenti tra suono, parola e immagine. Momenti di incontro con la poesia e la letteratura, la pittura e la video-art sono proposti allo scopo di facilitare nei giovani una ricerca personale di modalità comunicative che consentano a ciascuno di scoprire le proprie risorse, approfondire le proprie idee, manifestarle in forma di suono e musica attraverso la composizione. Una particolare attenzione è data al rapporto con le nuove tecnologie e la musica d'oggi, considerati strumenti essenziali e privilegiati di lavoro. Tra le tante composizioni proposte e analizzate allo scopo di conoscere nuove modalità nell'utilizzo del suono e del silenzio, e apprendere varie tipologie di scrittura differente dalla notazione tradizionale, figurano nomi di autori importanti quali Stockhausen, Cage, Riley, Reich, Sciarrino oltre alle sollecitazioni che derivano dalle sperimentazioni di Fluxus.

Gli incontri con il musicista. Sono le serate dedicate al confronto con musicisti e professionisti del settore musicale provenienti da vari ambiti e con diverse esperienze. Negli anni sono stati molti gli amici ospiti che hanno raccontato la propria storia, eseguito brani musicali e discusso insieme ai ragazzi: tra i tanti ci piace ricordare Mirco Ghirardini, Davide Burani, Massimo Tagliata.

Il Forum di composizione, è un appuntamento serale del Summer Camp, forse il punto centrale in cui si realizza la filosofia che sta alla base di *Come un'Orchestra*. I docenti e i musicisti eseguono i brani dei giovani compositori che, dal II anno in poi, iniziano a misurarsi con il suono e la musica, dando forma alle proprie idee mediante composizioni di vario genere. Il lavoro di composizione inizia nei mesi precedenti e può essere svolto individualmente o insieme ad un compagno, sotto la guida di un docente. Durante la serata i giovani compositori, presentano al pubblico la propria musica, motivano le scelte, rispondono alle domande e alle curiosità dei presenti. Non tutte le proposte portano novità alle orecchie dell'ascoltatore, ma molte manifestano una ricerca personale che pone attenzione al passato pur con lo sguardo proteso in avanti.

Nella fase di organizzazione gli obiettivi del summer o winter camp sono definiti in base al numero dei partecipanti, al possesso



(oppure no) di abilità strumentali e vocali. Una modalità vincente del lavoro è la collaborazione tra i docenti, quella che definiamo "intercambiabilità", cioè la possibilità di sostituirsi nel gestire le varie lezioni o parte di esse. Lo staff è composto da docenti e musicisti con differenti percorsi formativi, accomunati dalla disponibilità a stare in mezzo ai ragazzi e fare insieme, ma soprattutto nel confrontarsi costantemente sul processo didattico e musicale per adeguarlo alle necessità e alle dinamiche del gruppo.

E al termine i concerti. Sperimentati sin dalla prima edizione (pur con il brevissimo tempo a disposizione per prepararci), i concerti sono attesi da tutti i partecipanti come tempo finale di prova, oltre che momento di soddisfazione e divertimento nell'eseguire brani tratti da un vasto repertorio musicale. L'aspetto dimostrativo tipico del concerto è vissuto come stimolo e sfida alle proprie capacità esecutive e di concentrazione. Dal gruppo emerge in modo evidente quella energia che nasce dalla differenza e dalla collaborazione necessaria soprattutto con chi ha un minore esperienza musicale o strumentale. In ciò si genera quella bellezza che unisce gli opposti e crea punti di forza.

Il concerto più insolito è l'ultimo realizzato il 27 marzo 2016, giorno di Pasqua, all'interno della rassegna *Phos Hilaron* (Concerti, teatro e incontri alla Casa "Madonna dell'Uliveto") di Reggio Emilia eseguito dai 40 ragazzi di *Come un'Orchestra: Uno strano concerto senza strumenti* della durata di 50 minuti con brani per coro, come



la *Fuga Geografica* di Toch, *Clapping music* di Reich e *4'33"* di Cage, alternati ad esecuzioni per piccoli ensemble previste dai brani di Filidei, Schwitters, Cage e Castaldi. Un programma ambizioso per un pubblico normalmente abituato ad ascoltare altre compagini strumentali. Una soddisfazione condivisa tra ragazzi e docenti.

Ed ecco che ci accingiamo a preparare la prossima esperienza estiva, nell'intento che la musica diventi una instancabile compagna di vita per altri giovani.

(Foto: Summer Camp 2015)

**Come Un'Orchestra®
Summer Camp 2016**



9 giorni

19 - 27 agosto 2016

Santo Stefano di Pineto (Vetto, RE)

40 ragazzi dai 12 ai 18 anni

6 tutor (20-26 anni) e 6 docenti

Ritmica, Concert-azione, Risonanza, Improvvisazione, ComeUnOrchestra, Coro e tanto altro..

Forum di composizione, Incontro con il musicista, Parola-suono, concerti..

warm-up, escursioni e serate insieme

Associazione *Come Un'Orchestra*, via Fanti 2, 42124 Reggio Emilia
comeunorchestra@gmail.org, Come un'orchestra-pagina Facebook

Giovanni Mareggini, presidente, Mariagrazia Baroni, vicepresidente,
Nadia Torreggiani, consigliere e tesoriere, Daniele Gianotti, socio fondatore

TUTTI A MONACO

per Lorenzo Da Ponte

Un convegno in giugno su Lorenzo Da Ponte nell'ambito di un progetto europeo volto a fare luce su una personalità poliedrica, di grande importanza per la diffusione della lingua e della cultura italiana nel mondo.

di Luca Bassi

In un mio articolo apparso su questa stessa rivista (n.38/2014), ho parlato di un ambizioso progetto europeo che vede, ad oggi, coinvolte sette nazioni e numerose istituzioni accademiche, il cui proposito è quello di ripensare un grande protagonista della scena musicale e letteraria europea. Ma non solo. Lorenzo Da Ponte, instancabile difensore e divulgatore della cultura della sua Italia nel mondo, da sempre, si trascina dietro un pesante, imméritato fardello di negatività, dovuto *quasi sempre* ad una colpevole superficialità nell'approfondimento della sua opera, sostituito, *sempre*, da una sterile maldicenza legata al suo presunto libertinismo. Questo cliché, rimbalzando secolo dopo secolo fino ad arrivare ai nostri giorni, ci consegna un'immagine interamente distorta del librettista di Mozart.

Da queste premesse e su questa direttrice, nasce l'idea del Convegno Internazionale di Studi dedicato a Lorenzo Da Ponte, che si svolgerà il 9 e il 10 giugno del 2016 a Monaco di Baviera, *Lorenzo Da Ponte da Ceneda. Nuovi approcci critici*. Questo il titolo, scelto per attribuire al Convegno un requisito di *demarcazione netta rispetto al passato*.

Un passato, nemmeno troppo lontano, che tende ad attribuire al grande librettista italiano, zone d'ombra e suggestioni equivoche, che certamente non rendono giustizia a questo variegato e poliedrico personaggio. Contribuiranno a sgombrare il campo da queste sedimentate, superficiali considerazioni, studiosi provenienti da tutta Europa, ognuno con la propria passione e il proprio bagaglio di competenze. Competenze che spaziano dall'ambito teatrale a quello drammaturgico, da quello poetico a quello filologico; dalla musicologia alla traduttologia, dalla comparatistica alla semiotica, dalla bibliografia alla semantica alla storiografia. Capacità imprescindibili quando ci si trova a dover affrontare la qualità e l'articolata produzione, non solo librettistica, di Lorenzo Da Ponte.

Nella lettera a prefazione della *Frottola per far ridere*, a ottantasei anni suonati, Lorenzo Da Ponte scrive:

[...] non ho più un solo allievo! Io! il creator della lingua italiana in America, che l'insegnò a più di 2000 persone, che stordirono con i loro progressi l'Italia. Io! il poeta di Giuseppe II, lo scrittore di trentasei dram-

*mi, l'anima di Salieri, di Weigl, di Martini, di Winter e di Mozart! Dopo ventisette anni di fatiche, di cure e di servigi, non ho più un allievo, idest non ho, vicino a novanta! non ho più pane in America.*¹

È necessario cambiare registro. Lo dobbiamo alla nostra cultura e alla nostra coscienza.

Due giornate intense e ricche di interventi vedono finalmente protagonista il cenedese reinterpretato da relatori accomunati dallo stesso intento: quello di considerare Lorenzo Da Ponte per ciò che realmente è stato. Un grande italiano.



LORENZO DA PONTE DA CENEDA

Nuovi approcci critici

Convegno Internazionale 9-10 giugno 2016, Monaco

Relazioni di: Francesca Dominici, Florian Mehlretter, Rino Caputo, Iciar Nadal, Florinda Nardi, Michael Roessner, Susanne Friede, Loreta De Stasio, Laura Paolino, Clara Allasia, Carlo Boschi, Luca Bassi, Alice Flemrova, Daniela Goldin Folena, Angelo Favaro, Giovanni La Rosa, Josè Maria Nadal, Giampaolo Zagonel.
Info: www.lorenzodaponte.eu

¹ Lettera a prefazione dell'operetta *Frottola per far ridere* di Lorenzo Da Ponte, abitante da trenta anni negli Stati Uniti d'America e onorato della sua libera cittadinanza. Dedicata a Bartolomeo Gamba, New York, Joseph Desnoues, 1835.

LE SONORITÀ LINGUISTICHE DI CAGE

Una pregevole versione di scritti teorici, diaristici e ri-composizioni di testi letterari, per la prima volta in italiano.

Per la conoscenza e la discussione in Italia del pensiero e dell'opera di John Cage, la traduzione di *Empty Words* recentemente pubblicata da Orthotes (*Parole vuote. Scritti '73-'78*, € 26) è uno strumento prezioso. Più che traduzione, quella curata da Antonella Carosini andrebbe descritta come 'versione italiana': nel volume di Cage, il quarto delle raccolte testuali sistematicamente curate dal suo autore (delle precedenti, solo *Silenzio* è stata tradotta integralmente sei anni fa, dopo la storica antologia dalle prime due – *Silence* e *A Year from Monday*), trovano infatti posto non solo scritti teorici, diaristici, i mesostics dedicati a sodali di vita e d'arte (essendo le iniziali dei loro nomi poste liberamente al centro della riga, la forma grafica del testo diventa assai più libera che in un acrostico) e altro, ma pure la rielaborazione-riscrittura di *Finnegan's Wake* e l'intero ciclo di *Empty Words*. In ambedue i casi, si tratta di vere ri-composizioni di testi letterari, sui quali (nel secondo caso si tratta di quelli del filosofo e poeta ottocentesco americano Henry D. Thoreau, teorizzatore tra l'altro della 'disobbedienza civile' e ispiratore - con altre figure - della *Concord Sonata* di Ives) Cage applica le operazioni di 'caso disciplinato' impiegate anche nelle sue composizioni propriamente musicali: il risultato è un nuovo testo totalmente destrutturato, nel quale la parola – quando non è stata disintegrata in suono fonetico – è sciolta da ogni legame logico-sintattico e, appunto, 'svuotata' delle sue implicazioni linguistiche originarie, in favore della pura sonorità. Non è un caso, dunque, che *Empty Words* si sia risolto anche con una lunga performance realizzata da Cage stesso, della cui terza parte esiste una documentazione audio formidabile in un triplo-LP della Cramps: la performance fu data al Lirico di Milano nel 1977, consegnata al mito dalla baranda del pubblico in mezzo alla quale – essendo essa stessa diventata suono dell'evento – Cage continuò imperturbabile a snocciolare i suoi frammenti vocali.

Il volume, insomma, non ci consegna solamente un paio di manifesti estetici irrinunciabili per il Cage, di quegli anni – particolarmente ottimistici verso il potenziale di penetrazione del nuovo pensiero artistico-musicale in un'esperienza diffusa – e nel suo intero percorso estetico: l'allergia anarchica (ben evidenziata dal prefatore, Fernando Vincenzi) a ogni forma di statuizione sintattica; la creazione musicale, non limitata alla mera 'compo-

JOHN CAGE

PAROLE VUOTE. SCRITTI '73-'78
(Empty Words, Writings '73-'78)

Orthotes Editrice, Napoli, 2015

pp. 232, € 26

sizione', come 'lavoro' metodico; l'integrazione di vita e arte, avvicinando la seconda alle pratiche della prima; la caduta dell'eurocentrismo; la predilezione verso il processo piuttosto che verso l'oggetto etc. Esso ci riconsegna anche un quesito di problematica ma affascinante risoluzione: come restituire



in altra lingua un testo che, nella lingua d'origine, presenta valori fonetico-sonori assimilabili a quelli di una composizione musicale e, per di più, ricavati con operazioni ricombinatorie che è impossibile ripetere alla lettera, e che si spingono molto più in là di quelle visibili nelle note *Lectures* intorno al 1960. Lì, la sintassi era smontata – dal patchwork parallelo, dalle famose sigarette accese continuamente da Cage a interrompere il flusso verbale conferenza secondo tempi prestabiliti – ma non ancora annullata, come in *Empty Words* e testi consimili; ciò ha posto alla traduttrice complesse questioni di metodo, lodevolmente discusse in un'apposita nota introduttiva al volume. Il tentativo dei curatori, originale alla mano, sembra qui ricompensato da esito non trascurabile, ed è comunque meritevole in sé per il problema che solleva: lo si può anche ricondurre al 'vecchio' problema della traduzione della poesia, ma il fatto di affrontarlo entro l'operato di una figura riconosciuta in genere come artista del suono musicale, per testi che non è più chiaro assegnare dunque alla composizione o alla performance o musicale o poetica, svela un varco di conoscenza verso l'opera di un grande trasformatore – o di un grande rivoluzionario, se si preferisce – dell'esperienza estetica novecentesca e odierna.

Alessandro Mastropietro

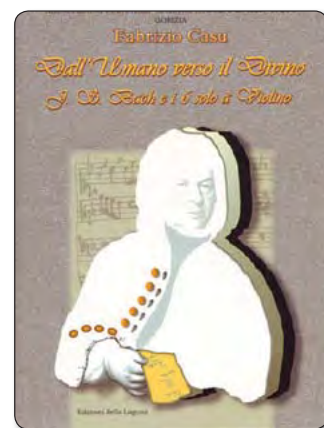


BACH, OLTRE LA MUSICA

Bach e il suo universo, la simbologia, la retorica musicale, il mondo religioso protestante. Un viaggio alla scoperta di significati nascosti, introdotto dalle parole dell'autore.



gli studi analitici di ogni suo brano. L'uso di una simbologia tradizionale e di una originale dell'autore e la presenza della retorica musicale che pervade tutta la musica di Bach è un fatto ormai accertato e avvalorato pertanto una ricerca in questo senso - rimasta ancora intentata - anche per le composizioni per violino solo. Nel mio libro sono partito dalla biografia di Bach e dalle religioni protestanti, che tanta parte ed influenza hanno esercitato sulla sua creazione musicale. Un capitolo è dedicato inoltre all'eterna diatriba che nei secoli ha diviso i sostenitori del significato programmatico della musica o parte di essa dai contrari a tale attribuzione. L'analisi dei simboli riscontrati nelle composizioni in oggetto porterà poi ad una sintesi forse inaspettata e attuale che ci consente di considerare intimamente le più profonde riflessioni di una personalità complessa come Bach, un uomo con tutte le debolezze proprie della natura umana ma con l'aspirazione alla comprensione di un divino disegno. Il fine è di avvalorare la tesi che queste musiche racchiudano un messaggio particolare, che possa interessare non solo il violinista o il cultore di musica ma anche colui che pur musicalmente profano sia interessato alla scoperta dell'apporto profondo che la musica può donare alla conoscenza umana mai disgiunto dal piacere estetico dell'ascolto. Spero inoltre che la riflessione che ho voluto condividere nel volume possa contribuire ad una rivisitazione anche interpretativa dei 6 Soli à violino e a promuovere l'idea che le note tracciate su un pentagramma racchiudano in realtà molteplici dimensioni e chiavi di lettura inesauribili e spiritualmente appaganti.



Fabrizio Casu

MAHLER IMMAGINATO

Due racconti intorno al *Canto della terra*, uno immaginato ma verosimile, l'altro surreale, per vivere epoche e atmosfere mahleriane.

Gustav Mahler compose *Il Canto della Terra* a Dobbiaco nell'estate del 1908; solo nei periodi estivi riusciva a ritagliarsi del tempo per comporre, il resto dell'anno era dedicato alla direzione d'orchestra. Nella solitudine dei boschi della Val Pusteria, immerso nella natura, "tra boschi, laghi e lunghe passeggiate tra i monti nacque la sua musica, ricca di suoni di natura, di grandi luci e oscuri abissi". Sempre a Dobbiaco, nelle due estati successive, scriverà anche la *Nona sinfonia* e l'abbozzo della *Decima*.

Già l'anno prima, prostrato dalla morte prematura della figlia Maria, dalla scoperta di una malattia cardiaca ereditaria che lo avrebbe condotto alla morte nel 1911, dalle continue tensioni con gli orchestrali e le amministrazioni dei vari teatri in cui si esibiva, aveva abbozzato i *Lieder* per orchestra che diverranno il *Canto della Terra*, come testimonia la moglie Alma nei suoi *Ricordi*. Alma racconta che il Maestro prese spunto per i testi dalla lettura de "Il Flauto cinese", una raccolta di poesie cinesi tradotte in quel tempo in tedesco; Mahler "collegava i singoli testi, componeva degli intermezzi e le forme, aumentando di volume tendevano sempre più a ricomporsi nella forma a lui più congeniale: la sinfonia." Possiamo dunque affermare, con la Bogetich, che *Il Canto della Terra* è "una sinfonia di *Lieder* per voce di tenore e contralto e orchestra, un vasto lavoro sinfonico-vocale in sei episodi", l'ultimo dei quali, *Der Abschied - L'Addio*, è "testamento artistico e spirituale di Mahler, canto di rassegnazione e di commosso congedo dal mondo nell'attesa della propria morte e, insieme, nella contemplazione estatica di un'eter-



nità che si rinnova ma che non gli appartiene". Il bel volume guida il lettore alla scoperta della composizione mahleriana attraverso un racconto immaginato ma ben documentato e frutto di ricerche appassionate; parallela corre la lettura del *Werther* di Goethe, tanto amato da Mahler, e la descrizione del paesaggio e della Natura attorno a Dobbiaco. Completano l'opera l'analisi musicale di ogni Lied sinfonico e infine i testi dei *Lieder*.

Sempre sul *Canto della Terra*, consigliamo la lettura in parallelo del breve, godibilissimo e intelligente racconto *Il pappagallo di Mahler*, dello svedese Torgny Lindgren, che dà il nome all'intera raccolta. Qui l'atmosfera si fa surreale, personaggi storici e artisti realmente esistiti vengono adoperati per costruire una trama irreal: si immagina che Mahler abbia tratto ispirazione per il *Canto della Terra* dal verso emesso da un motivetto canticchiato in campagna da un contadino che a sua volta l'aveva ascoltato da un pappagallo che, coincidenza, molti anni prima era stato regalato a Schindler, il suocero di Mahler!

Elena Aielli

LIBRI Racconti di musica



FIORI MUSICALI DALLA SICILIA

Nuova uscita per la collana
"Musiche rinascimentali siciliane"

Domenico Campisi

LILIA CAMPI A 2, 3, 4, 5 E 6 VOCI – Libro Quinto (1627)

Edizione critica a cura di Daniela Calcamo,

Daniele Cannavò, Maria Rosa De Luca.

Introduzione di Maria Rosa De Luca.

Collana "Musiche rinascimentali siciliane", vol. XXVI,

Leo S. Olschki ed., Firenze, 2015.

pp. xxxiv-88, € 44

Salutiamo con favore l'uscita, dopo otto anni dal precedente, del ventiseiesimo volume della vetusta collana "Musiche rinascimentali siciliane", per i tipi di Leo S. Olschki. La prestigiosa collezione dell'Università di Palermo fu inaugurata nel 1970 dall'edizione del *Lamento d'Arianna - Quarto libro dei Madrigali* di Claudio Pari (Claude Paris) a cura di Paolo Emilio Carapezza che, a tutt'oggi, presiede il comitato di redazione (con lui Maria Antonella Balsano, Giuseppe Collisani e Massimo Privitera). Tale impresa editoriale sostiene, da allora, la rivalutazione internazionale – esecutiva e scientifica – della "scuola polifonica siciliana", attiva dal tardo Rinascimento al primo Barocco in un ambiente culturale che, tra prima e seconda prattica monteverdiana, favorisce una sorprendente produzione di musiche profane, sacre, didattiche, strumentali ad opera di maestri come Sigismondo d'India, Antonio Il Verso, Pietro Vinci e molti altri. Per il neo-nato volume, *Lilia Campi* del domenicano Domenico Campisi (Regalbutto 1588 – Palermo 1641), fondamentale è stato il supporto del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania e della Banca di Credito Cooperativo *La Riscossa* di Regalbutto: ci auguriamo che analoghe collaborazioni consentano uscite meno diradate di ulteriori volumi della collana. L'edizione critica dei *Gigli* di

Campisi, valorizzata dall'introduzione di Maria Rosa De Luca, è finemente curata, nella musica e nel testo letterario, da Daniela Calcamo, Daniele Cannavò e Maria Rosa De Luca.

Alle composizioni sacre polifoniche, da due a sei voci con basso continuo, il compositore e l'editore romano Paolo Masotti non assegnano sul frontespizio il nome di *mottetti* o *mottetti concertati*, preferendovi una locuzione vaga e leziosa come *Lilia Campi*. Melodiosa e concisa, l'espressione riecheggia ad arte allegorie di fede, titoli di altre sillogi 'floreali', versetti sacri intonati nella raccolta e, palesemente, il cognome del maestro.

Le fonti utilizzate per l'edizione critica sono due set completi di parti staccate (Roma, Paolo Masotti 1627 - RISM A/1 C675), l'uno conservato nel Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna e l'altro nella Collezione Santini della Biblioteca Diocesana di Münster. In quest'ultimo fondo è presente anche una terza fonte dei *Lilia Campi*, opportunamente citata nell'introduzione di De Luca (p. XI) a conferma di una stima secolare mostrata verso il siciliano da parte di un personaggio come l'abate Fortunato Santini, il quale, copiando la musica in partitura, rivede e interviene secondo la sua nota competenza. Si tratta dell'antologia manoscritta *Mottetti a 2. 3. 4. e 5 voci di Autori diversi posti in Partitura da Fortunato Santini con Indice in fine* (Sant. Hs. 3679). Nella miscellanea, datata 1853, compaiono, incastonati tra pagine scelte di svariati maestri del Seicento romano, tutti i *Gigli* salvo l'ultimo perché a sei voci.

La presenza a Roma del domenicano Campisi (il quale scalò, forse anche per meriti artistici, i massimi gradi dell'Ordine dei Predicatori) non è provata del tutto, eppure è molto probabile. Nell'Urbe egli pubblica tre raccolte (1622-1627) e palese è l'influenza romana sul suo linguaggio, sugli organici adottati, sulle forme scelte.

I versetti intonati sono biblici e liturgici, in gran parte appartenenti al repertorio domenicano (Breviario e Messale) e sono scelti tra i più soavi, come quelli per Maria – *Flos virginum, velut rosa vel lilium* – o quelli tratti dal Cantico dei Cantici, a volte parafrasato, come in *Ego flos campi, et lilium convallium*.

Brevi, mai statici, purissimi, i *Gigli* nel loro nitore elevano lo spirito tra stile recitativo e polifonia, privi di passaggi stravaganti e di strumenti concertanti 'alla veneziana', radicati su un ritmo 'armonico' non poco dinamico affidato al solo basso continuo. Senza dimenticare l'immenso lascito di Antonio Il Verso, l'organista e compositore Campisi assomiglia in quest'opera il nuovo "cantare sensato e con grazia" diffuso a Roma e ascrive le sue delicate composizioni in quelle che Angelo Berardi, nei suoi *Ragionamenti musicali* del 1681, denominerà *Cantilene, variate con l'Organo, piene a più voci, d'uno stile più sollevato*, appartenenti al *secondo modo dello stile da chiesa*.

Annamaria Bonsante

UN CALEIDOSCOPIO PER 'ASSAGGIARE'

Un'antologia a basso costo ed alta qualità

Bärenreiter Piano Kaleidoscope

Bärenreiter Verlag, 2016

BA 10900, pp. 58, € 5

Un album in edizione speciale, una sorta di antologia 'promozionale', anche dato il prezzo davvero simbolico, per dare un assaggio del catalogo pianistico Urtext Bärenreiter. Il criterio è quello della maggior varietà stilistica e dell'ordine di difficoltà non omogeneo per rappresentare al meglio, appunto, il 'caleidoscopio' delle pregevoli pubblicazioni di uno dei più importanti editori sul mercato internazionale. Accanto a celeberrimi 'must' del repertorio pianistico – primo preludio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, *I ere Gymnopedie* di Satie, *Barcarola veneziana* di Mendelssohn, *Allegro* dalla *Sonata K 545* di Mozart, per

fare qualche esempio – figurano anche pezzi meno usuali. Tra questi la *Sonatina* HWV 581 di Händel, *In Nebel* n. 1 di Janacek, un piccolo pezzo di Brahms da *Albumblatt*, la *Polka* op. 8 n. 1 di Smetana, un blues di Schulhoff. Nella postfazione, dato il carattere promozionale della pubblicazione, alcune brevi e chiare spiegazioni sui criteri che ispirano le edizioni Urtext e un esplicito invito a consultare il catalogo per conoscere attraverso le singole edizioni le opere nella loro completezza. Un'occasione da cogliere al volo per avere una bella antologia e saggiare la qualità editoriale del grande catalogo pianistico Bärenreiter.

C.D.L.





Istituto Superiore di Studi Musicali



CONSERVATORIO DI MUSICA

ALFREDO CASELLA

L'AQUILA | ITALY

CON IL SOSTEGNO DI | WITH THE SUPPORT
COMUNE DELL'AQUILA
ISTITUTO ABRUZZESE DI STORIA MUSICALE

IN COLLABORAZIONE CON | TOGETHER WITH
SOCIETÀ AQUILANA DEI CONCERTI "B. BARATELLI" - L'AQUILA
GRANDEZZE & MERAVIGLIE FESTIVAL MUSICALE ESTENSE - MODENA
ASSOCIAZIONE ORCHESTRALE DA CAMERA "BENEDETTO MARCELLO" - TERAMO
ASSOCIAZIONE CULTURALE HARMONIA NOVISSIMA - AVEZZANO

E IL PATROCINIO DI | UNDER THE PATRONAGE OF
REGIONE ABRUZZO
PROVINCIA DELL'AQUILA
COMUNE DELL'AQUILA

Arti Grafiche Aquilane
Angelo musicante, Rosso FIORENTINO (1521)

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA

MAURIZIO PRATOLA

SESTA EDIZIONE 14, 15 LUGLIO 2016

6TH EDITION 14TH, 15TH JULY 2016



L'Aquila Gran Sasso d'Italia



Giovane
Orchestra
d'Abruzzo

