

Dossier

## CONCORSI: LUCIE OMBRE

**BEATRICE RANA**

Una star del pianoforte  
si racconta

**ELIZABETH NORBERG-SCHULZ**

L'insegnamento del canto dopo molti  
anni di carriera in palcoscenico

**GIOVANNI PAISIELLO**

Un saggio sulla messinscena  
in occasione dell'anniversario



# Sommario

n. 46 ottobre/dicembre 2016

## 1 - EDITORIALE

### DOSSIER

2 - Concorsi, luci ed ombre (C.Di Lena)

4 - Beatrice Rana. Autoironia prima di tutto (M.Della Sciucca)

10 - Marco Zuccarini. No ai regali avvelenati (P.Panzica)

13 - Giandomenico Piermarini. I concorsi, un training per la vita (C.Di Lena)

### ANNIVERSARI

16 - Giovanni Paisiello. Musica, gesto, azione (L.Mattei)

### MAESTRI

22 - Elizabeth Norberg-Schulz. Un metodo di canto... (C.Boschi)

### CONTEMPORANEA

26 - Insegnare a comporre oggi? (M.Cardi)

28 - Modelli, regole, riforme. Intervista a A.Melchiorre, P. Esposito, R. Mirigliano (M.Della Sciucca)

### JAZZ

31 - Musica e letteratura. Toni Morrison e la partitura musicale in Jazz (R.D'Elia)

### PROGETTI

35 - Creare la propria musica. Intervista a E. Pappalardo (A.Zeka)

### ERASMUS+

IN GERMANIA DALL'AQUILA.  
DUE RACCONTI DI VIAGGIO

39 - ...non è mai troppo tardi!  
(R.Alloggia)

40 - Uscire dalla propria zona di confort (D.Mascione)

42 - Lettera da Osnabrueck  
(C.Kayser-Kaidereit)

## LIBRI

43 - LA PAROLA ALL'AUTORE  
In stile italiano (M.Pesci)

45 - APPROFONDIMENTI  
Verdi e Shakespeare: drammaturgie a confronto nel Macbeth (A.Bonsante)

45 - Una audio-fiaba con fantasia (C.Di Lena)

46 - RACCONTI DI MUSICA  
L'incantevole inverno (E. Aielli)

## PENTAGRAMMI

47 - Momenti improvvisi di filologia (D.Procoli)

48 - Tra l'Arcadia e il futuro (L.Sebastiani)

Copertina: Golden Hall del Wiener Musikverein,  
sede del Concorso Beethoven

## musicap+

Formazione e Ricerca a + voci

### COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

## musicap+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XI n. 46, Ottobre/Dicembre 2016 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Marco Della Sciucca, Rosita D'Elia, Claudia Kayser-Kadereit, Diana Mascione, Lorenzo Mattei, Pamela Panzica, Marco Pesci, Diego Procoli, Caterina Sebastiani, Andi Zeka**

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](http://www.consaq.it)

Hanno collaborato a questo numero:

**Elena Aielli, Rita Alloggia, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Marco Della Sciucca, Rosita D'Elia, Claudia Kayser-Kadereit, Diana Mascione, Lorenzo Mattei, Pamela Panzica, Marco Pesci, Diego Procoli, Caterina Sebastiani, Andi Zeka**

Staff multimediale degli studenti del Corso di Tecniche della Comunicazione del "Conservatorio A.Casella":

**Andrea Cauduro, Alessio Di Francesco, Pasquale Evangelista, Diego Sebastiani, Laura Sebastiani, Andi Zeka**

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it



# EDITORIALE

I concorsi, quelli artistici, intendiamo. Sono un'opzione, una necessità o uno stravolgimento del significato vero del fare musica?

Sono una realtà molto presente, fiorente in alcuni casi (forse oggi un po' meno), non sempre trasparente, talvolta efficace. Non ci soffermiamo sulle dinamiche negative che possono innescare (mentalità competitiva, sfiducia in se stessi in seguito a risultati non soddisfacenti, tornaconti di immagine talvolta più per gli insegnanti preparatori che per i vincitori, ecc.), ma è anche indubbio che il confronto, se vissuto nello spirito giusto, può essere utile e interessante. Può essere un ritrovarsi tra persone che parlano la stessa lingua e talvolta si può 'persino' trarne qualche esito ai fini della propria attività artistica.

Abbiamo intervistato una giovanissima concertistica che è salita alla ribalta internazionale grazie ad un concorso di quelli che contano e che davvero possono cambiare la vita, il van Cliburn di Fort Worth in Texas. Il talento di Beatrice Rana crediamo che si sarebbe comunque espresso, ma certo un concorso così importante ne ha accelerato l'affermazione. La nostra, in linea con le scelte editoriali di *Musica+*, non è una tradizionale intervista 'da copertina'. Nel senso che oltre a poterci permettere argomenti meno convenzionali perché siamo musicisti, abbiamo anche potuto fare appello ad aspetti più confidenziali ed umani, grazie ad un'inusitata circostanza dovuta al fatto che l'intervistatore è anche stato un insegnante di conservatorio di Beatrice.

Abbiamo poi dato spazio ai premiati di concorsi di esecuzione organizzati da due conservatori, il nostro e il "Verdi" di Torino. Ma soprattutto abbiamo colto l'occasione per riflettere con i rispettivi direttori delle due istituzioni sul significato dei concorsi. Il confronto, la salvaguardia

di un alto livello artistico e in alcuni casi anche l'attenzione per strumenti e repertori con meno opportunità e riscontri concertistici. La consapevolezza tuttavia, che una formazione completa necessiti di un lavoro che vada ben oltre la brillantezza della performance e che un premio attribuito prematuramente potrebbe essere un regalo avvelenato.

In chiusura d'anno poi abbiamo reso omaggio ai duecento anni dalla morte di un grande compositore d'opera, Paisiello, e l'abbiamo fatto con un saggio che applica la ricerca musicologica alla regia, un campo d'indagine ancora poco esplorato ma di grande interesse. Continuano poi i nostri argomenti d'elezione: nella galleria di maestri siamo onorati di aggiungere un soprano come Elizabeth Norberg-Schulz, una illustre carriera accompagnata alla dedizione per l'insegnamento. L'attenzione per gli studi internazionali ci porta poi al racconto di esperienze Erasmus in Germania e alla mai abbastanza ribadita importanza di scambi reciproci in nome di una cultura da condividere, in tempi in cui emergono criticità a riguardo. Infine la creatività compositiva di oggi, quella pochissimo esercitata nella didattica della scuola dell'obbligo, qui illustrata in un bel progetto realizzato presso il Conservatorio di Latina, e quella dei compositori professionisti, siano essi studenti dei nostri corsi, che docenti in attività artistica. Come rapportarsi con la didattica della composizione è un interrogativo di cui ogni anno portiamo un resoconto, in concomitanza con il convegno "Comporre oggi" organizzato dal 'Casella'. Di edizione in edizione tante tessere di un mosaico di opinioni e esperienze, specchio del dibattito dei nostri tempi e anche della vitalità delle nostre istituzioni.

Carla Di Lena





La Great Hall di Mosca, una delle sedi del Concorso Ciaikovsky

# CONCORSI, LUCI E OMBRE

*Tutt'altro che semplice parlare di concorsi. Pullulano dovunque. Ci sono quelli di serie A, pochi, con grandi premi e soprattutto molti concerti, e a cascata una variegatissima quantità di altre competizioni. Alcune riflessioni a margine, per introdurre le interviste del nostro dossier.*

di Carla Di Lena

**C**oncorsi sì, concorsi no. È un argomento che divide, e una realtà con cui fare i conti. Stiamo parlando naturalmente dei concorsi di esecuzione musicale, una galassia di eventi quanto più eterogenea possibile, dalla piccola manifestazione nella parrocchia del paese ai più blasonati concorsi internazionali. Esiste un organismo che riunisce questi ultimi, la Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique che dal 1957 ha sede a Ginevra. Il numero dei concorsi membri della Federazione è in continuo aumento, attualmente sono 131. Alcune esemplificazioni grafiche contenute nella brochure ufficiale 2016 visualizzano la diversa entità numerica delle varie discipline. Il pianoforte in testa a tutti, e poi a seguire gli strumenti ad arco, a fiato, la musica da camera, il canto e in percentuale minore le altre discipline. C'è poi una quantificazione dell'appartenenza geografica degli enti organizzatori che vede in testa la Germania con 15 competizioni, subito dopo l'Italia con 11 e a seguire il Giappone, la Francia, Polonia-Svizzera-Spagna-Cina a pari numero 5 ciascuna, poi 4 l'Austria e gli Stati Uniti e infine una vasta schiera di paesi con numeri esigui. Bisogna però anche considerare che questi sono i

numeri solo dei membri della Federazione, concorsi cioè in un certo senso 'certificati' che hanno aderito al circuito. Moltissimi altri sono i concorsi di esecuzione nel mondo, uno degli organismi impegnati a censirli è la Alink-Argerich Foundation. Nel sito una sorta di database con particolare attenzione ai concorsi pianistici realizzato da Gustav Alink con la illustre cointestazione di Martha Argerich. La Alink-Argerich Foundation offre una serie di servizi informativi ai concorrenti e una visibilità ai singoli concorsi con un elenco di video live particolarmente interessante.

Ma il ruolo di un grande concorso è ancora quello di lanciare concertisti nel mondo dei grandi circuiti internazionali? Non sono molti i concorsi a dare oggi queste opportunità, essendo ormai un campo aperto con grandi schiere di vincitori, i quali di anno in anno sono surclassati dal nuovo esercito di laureati. Ben diverso da quando negli anni del dopoguerra alcuni concorsi importanti potevano effettivamente aprire una carriera internazionale. Pensiamo ad esempio ai grandi vincitori del concorso Chopin di Varsavia, alla schiera di talenti pianistici che dalla Napoli post bellica si recò a Ginevra con affermazioni significative (Sergio Fiorentino nel '47, Pao-

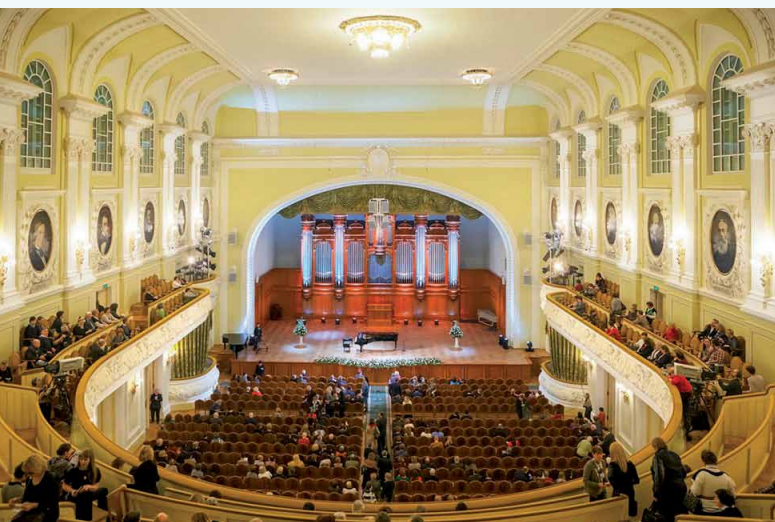




lo Spagnolo nel '46 e '47, Maria Tipo nel '48 e nel '49), al Ciaikovsky di Mosca in tempi più recenti che portò alla ribalta Mario Brunello. E' chiaro che anche allora di un certo numero di vincitori solo alcuni sono arrivati ad affermarsi in modo significativo nel mondo dei concerti, ora però il campo è più affollato e le componenti che giocano un ruolo decisivo sono molte di più.

In ogni caso il concorso è solo uno dei modi per promuovere concertisti e alcuni illustri vincitori di un tempo non riconoscono più questa modalità come rispondente al loro modo attuale di vivere la musica. Per citare alcuni pianisti con cui ho avuto modo di parlare di persona, ad esempio, Gerhard Oppitz, vincitore del Concorso Rubinstein di Tel Aviv nel 1977 ha più volte affermato di non avere voglia di stare giorni interi ad ascoltare pianisti seduto ad una postazione di giuria, ritenendo più interessante dedicare il tempo a studiare e suonare. Alexander Lonquich, che venne alla ribalta con il Concorso Casagrande nel 1976, racconta di essersi trovato allora nella fortunata coincidenza di partecipare ad un'edizione quasi interamente dedicata a Schubert (l'edizione schubertiana era stata un'idea del direttore artistico Dario De Rosa) e lui, ragazzo di 16 anni dedito a questo repertorio, - aggiungiamo noi - ha incantato la giuria con interpretazioni di miracolosa precocità interpretativa. Pressochè impossibile convincere Lonquich oggi a presiedere la giuria di un concorso pianistico, non crede nella formula tradizionale dei concorsi. Si spingerebbe nella ideazione di formule alternative, e meriterebbe di essere seguito, se in questo frangente così difficile per la sopravvivenza delle manifestazioni artistiche ci fosse una possibilità di investire in qualcosa di nuovo.

Esiste poi un diverso piano nel quale considerare l'utilità dei concorsi. Ed è quello di intenderli come una palestra. Una prova con se stessi, più che una gara con altri, per cimentarsi in una situa-



zione di indubbio stress come quella di sottoporsi al parere di una giuria e così temprare la propria tenuta e comunque raggiungere dei traguardi nella padronanza del repertorio e di altre componenti necessarie per la vita del concertista. E' ormai la prospettiva più diffusa, valida per i piccoli come per i grandi concorsi, ed è quella che giustifica in una certa misura il proliferare di piccole competizioni qua e là con premi simbolici e talvolta ahimè ritorni di immagine più per i docenti che presentano allievi premiati che per gli allievi stessi. Varie sono le implicazioni sull'argomento e tra i musicisti sono ben note.

Il nostro dossier prende in considerazione alcune personalità e alcune realtà come esemplificative del più ampio mondo che ruota intorno ai concorsi. Iniziamo con una lunga intervista alla vincitrice di uno dei pochi concorsi che davvero possono cambiare la vita. Beatrice Rana, secondo premio nel 2013 al Concorso van Cliburn di Fort Worth in Texas, si è formata al Conservatorio di Monopoli con Benedetto Lupo prima di intraprendere perfezionamenti e competizioni. Con la spontaneità di una situazione non convenzionale si



racconta a *Musica+*, ed è una prospettiva inusuale per un personaggio pubblico già da copertina ma per fortuna dotato di semplicità e ironia.

Abbiamo poi preso spunto da alcuni concorsi di esecuzione organizzati dai Conservatori. Il Casella ne ha ben due, dedicati al liuto e musica antica e all'organo. Quest'anno anche il Conservatorio "Verdi" di Torino si è lanciato nell'organizzazione del "Mazzacurati" per violoncello con ragguardevoli mezzi e un alto profilo artistico. Nello sfondo il Premio delle Arti organizzato dal MIUR con la recente edizione intitolata a Claudio Abbado e un notevole stanziamento di fondi. Di questo e di altro parleremo con i due rispettivi direttori di conservatorio, attingendo anche alla loro esperienza personale di musicisti in attività.

*In alto a sx: la Bass Performance Hall di Fort Worth, sede del Concorso van Cliburn*

*In basso a sx: La Sala Grande del Conservatorio di Mosca, una delle sedi del Concorso Ciaikovsky*

*In alto a dx: La sala della Philharmonia di Varsavia durante una sessione del Concorso Chopin*

Marco Della Sciucca intervista la giovanissima star del pianismo internazionale Beatrice Rana, ormai ai vertici del concertismo internazionale dopo il secondo premio al Concorso van Cliburn 2013. Più che un'intervista, è un ritrovarsi tra il maestro di composizione, allora al Conservatorio di Monopoli, e l'allieva di un tempo non troppo lontano.

# AUTOIRONIA PRIMA DI TUTTO

Beatrice Rana

di Marco Della Sciucca

**L**o sai che è una grande emozione per me ritrovarti, dopo gli anni passati insieme al Conservatorio di Monopoli, dove, puoi immaginare, era per me un onore averti in classe.

È davvero una grande emozione anche per me, ne è passato di tempo!

*Beatrice, sei davvero diventata una star internazionale del pianismo. Cose grandiose...*

Diciamo "grandiosi casini". (E sbotta in una risata che rivela la notevole dose di autoironia di cui Beatrice Rana è sempre stata

dotata). La mia carriera è andata oltre l'immaginazione. Sei anni fa, quando eravamo a Monopoli, sapevo che mi sarebbe piaciuto fare la pianista ma non pensavo...

*"... a questi livelli". Beh, quello che per pudore esiti a pronunciare tu, lo dico io. Partiamo dal luogo in cui abiti ora. Ricordo che mi parlavi già anni fa di Roma, una città che amavi. Ma che significato ha per te, salentina, abitare a Roma, una città magnifica, ma anche difficile per tanti aspetti?*

La scelta di Roma è stata dettata più dal cuore che dal cervello. Prima ho abitato per

qualche tempo a Hannover, in Germania, e poi, tre anni fa, ho ripreso a studiare all'Accademia di Santa Cecilia con il mio maestro di sempre, Benedetto Lupo. All'inizio facevo avanti e indietro da Hannover, avendo quindi come base la Germania, fino a che non ho cominciato a realizzare che cercavo di trascorrere molto più tempo qui a Roma che a Hannover. È stata una questione di cuore perché credo che con un lavoro come il mio, che si fa sempre viaggiando, con persone sempre diverse, sia importante poi tornare "a casa" nel vero senso della parola. Roma rappresentava un'ottima scelta: significava



tornare in Italia, parlare italiano, reimmergersi nella cultura e nella bellezza italiana, anche con il clima e il cibo italiano, però naturalmente in una dimensione un po' più grande rispetto a quella pugliese, da dove gli spostamenti sono difficilissimi: ogni volta è un viaggio anche solo arrivare all'aeroporto. Da qui posso risparmiarmi almeno mezza giornata di viaggio. Roma, è vero, è una città difficile, ma con un potenziale incredibile, di bellezza, di arte: io, certo, la vedo con occhio diverso da come la vede gran parte dei romani, ho la fortuna di non fare un lavoro d'ufficio o di routine che mi costringa al traffico e ai disagi della città. Mi prendo solo il meglio. Tuttavia, a livello culturale potrebbe e dovrebbe fare molto di più. Già rispetto a Milano, per esempio musicalmente, ha molte meno iniziative, serie concertistiche; se poi la paragoniamo a città come Londra o Parigi, beh, non può proprio competere.

**Hai citato Hannover, dove hai studiato qualche anno con Arie Vardi, e hai citato Benedetto Lupo. Che cosa hanno rappresentato per te questi due maestri?**

Sono due figure importantissime, ma in una maniera completamente diversa. Col maestro Lupo ci sono cresciuta insieme, lo ricordo da sempre. In qualunque momento della mia vita lui c'era, avendo iniziato a studiarci quando ero una bambina; ho passato poi con lui tutta la fase dell'adolescenza, fino a quando poi mi sono un po' allontanata, per trasferirmi a Hannover, benché continuassi a sentirlo costantemente; infine, tre anni fa, il ritorno nella sua classe. Più che un insegnante, direi che è un mentore: dopo così tanti anni di lavoro insieme, spesso tra noi non c'è neanche bisogno di parlare, ci si capisce al volo. Un rapporto, dunque, di grande intesa, ma anche molto difficile, come tutti i rapporti così stretti: lui ha una personalità molto forte e d'altra parte io non manco di darci del mio! Nei suoi confronti nutro la stima più alta, perché non esiste una persona con così tanta onestà intellettuale.

**E con Vardi?**

Con Arie Vardi c'è un altro tipo di rapporto. L'ho conosciuto quando ero già più grande, essendo entrata in classe sua a diciotto anni, e con lui è nato un rapporto più a tutto tondo: mentre con Lupo il rapporto si intesse quasi esclusivamente intorno alla musica, con Vardi si è creata una figura quasi paterna, considerando che Hannover è stata la mia prima esperienza fuori di casa, all'estero, e lui è diventato per me un vero punto di riferimento umano. Trascorrevano ore ed ore nella sua classe e tuttora gli scrivo non solo per questioni musicali, ma anche per tenerlo aggiornato sulle mie cose, insomma per parlare di noi. Lupo è prima di tutto un pianista, quindi ragiona da pianista, da musicista sul



Beatrice Rana, Il premio al Concorso van Cliburn 2013, con Vadym Kholodenko (Ukraine), I premio e Sean Chen (United States), III premio

palcoscenico; Vardi è più un didatta, ma anche un direttore d'orchestra, componente di commissione di molti concorsi importanti, e la sua visione della musica è sempre più ampiamente contestualizzata. Mi affascina però il fatto che queste due personalità, pur così diverse, sono assolutamente complementari e concordi nell'affrontare i problemi nella loro essenza: non mi è mai capitato che uno dicesse l'opposto rispetto a quanto detto dall'altro; partono spesso da posizioni agli antipodi, per poi raggiungere lo stesso obiettivo. Vedere come due persone così differenti possano pensare nella stessa direzione è per me fonte di grande fascino, e mi aiuta molto. La scelta degli insegnanti è sempre stata per me estremamente difficile e delicata. Nel caso del maestro Lupo, non sono stata io a sceglierlo, credo mi abbia aiutato il fato, essendo ancora troppo piccola per prendere decisioni del genere.

**Ricordo bene invece quando dovevi decidere per l'estero, dove andare a studiare, se Stati Uniti o Germania o altro ancora. E poi decidesti per Hannover, Vardi.**

Lo ricordo come un anno molto travagliato. Le buone opzioni sono tante, però alla fine si decide anche sulla base dell'istinto. Devo dire che mi è andata bene, ma non è stata una decisione semplice.

**Al di là delle grandi qualità di Vardi, sono certo che è anche la tua predisposizione innata all'accoglienza - una virtù di famiglia, aggiungerei, conoscendo bene i tuoi genitori e tua sorella - che ti ha reso più facile il cambiamento e che ti ha entusiasticamente disposto al nuovo maestro.**

Ovviamente non saprò mai quale potrebbe essere stata la mia condizione se avessi preso una strada diversa, però non mi lamento.

**Ti posso dire, dal mio punto di vista, che sei una persona che sa avvicinarsi molto bene con un docente. Hai un'umiltà di fondo che è una tua caratteristica e un tuo pregio importante, che non può che mettere in**

**buon agio chi ti sta di fronte, che a sua volta è invogliato a ricambiare al meglio.**

Non credo di essere umile nel senso più tradizionale del termine: è che una volta che si è capito che bisogna lavorare moltissimo, e sempre, per raggiungere risultati, quali che siano le capacità, che in ogni caso non sono merito tuo, bisogna fare in modo che dette capacità producano sempre il meglio. Se hai la fortuna di avere qualcuno che ti aiuta in questo senso, beh, è una fatica in meno!

**Tu sei stata un'enfant prodige. Che significa oggi per te?**

Sono contenta di essere uscita fuori da questa definizione pesante. È che di "enfant" c'è ben poco quando si sale su un palcoscenico, anche se sei piccola. Ricordo che sono stata molto arrabbiata con il maestro Lupo perché mi trattava sempre da grande. Mi diceva: «Tu hai un talento incredibile e non puoi essere trattata da bambina. Sei

La recente incisione discografica con Antonio Pappano per Warner Classics



un'adulta e come tale ti tratto». Però, parlare così a una bambina di dieci anni suona un po' "duretto".

**In fondo, lì, la bambina c'è sempre.**

E sì, c'è sempre. Ricordo che poi, quando fu il momento di venir fuori dalla condizione infantile, iniziai finalmente a realizzare cosa stavo facendo veramente. Da piccola suonavo con estrema tranquillità e con una dose inaudita di incoscienza. Una volta, prima di un concerto, non mi ero nemmeno resa conto che avevo solo provato il pianoforte: pensavo di aver già suonato in pubblico. Insomma, non sapevo cosa stavo facendo, sapevo solo che suonavo, mi piaceva suonare, e nient'altro. Poi, intorno ai quindici-sedici anni, cominciai a capire che quello che stai facendo non è proprio così scontato. Sopravviene l'ansia da performance, la consapevolezza dell'esibizio-



Con Arie Vardi

una delle mie più grandi fortune, anzi come la mia più grande fortuna, perché mi rendo conto, soprattutto da quando ho avuto modo di iniziare a viaggiare, di conoscere il mondo musicale dei miei coetanei, che una realtà familiare come la mia è un miracolo e prego per essa ogni giorno. I miei sono sempre molto presenti, ma senza soffocare: sia mia madre sia mio padre sono estremamente intelligenti, quindi, se ho bisogno di consigli - non solo musicali - loro ci sono sempre. Più vado avanti, più mi rendo conto che una realtà familiare solida e con i piedi per terra è alla base di tutto.

**Parlando della tua famiglia, mi è tornato in mente il periodo in cui frequentavi il liceo e in cui ancora una volta i tuoi ti sono stati grandemente di supporto. Eri bravissima anche lì, a scuola - entusiasmo nello studio e massimi voti - , eppure non sono mancati problemi, che erano però di ordine burocratico, non certo di rendimento scolastico (sempre ottimo) o disciplinari. Le tue necessità di studio musicale e concertistiche ti facevano assentare un po' più del normale e questo generava un atteggiamento molto ostile dell'istituzione nei tuoi confronti. Una burocrazia che l'autorità scolastica non era in grado o, forse anche per ignoranza, non voleva superare. Di qui, cambi di istituti, ritiri, rientri che ti hanno sicuramente reso la vita scolastica ancor più difficile di quanto già la tua condizione di musicista in carriera ti comportasse. Insomma, le istituzioni scolastiche ben spesso non sono preparate a far fronte a casi eccezionali come il tuo.**

Faccio un altro esempio, una frase pronunciata durante l'esame di maturità che ricorderò per sempre. Avevo appena concluso l'orale, e la commissaria esterna di geografia astronomica - una materia per cui ho sempre nutrito una passione fortissima e che studiavo con devozione - mi pose la solita domanda di rito: «Che cosa farai dopo la maturità?». Siccome avevo appena vinto il concorso di Montreal, e la commissione lo

sapeva, pensavo fosse scontato anche per loro che avrei continuato a fare la pianista, ad avere a che fare con la musica, e così risposi che da ottobre mi sarei trasferita in Germania per fare l'università, sottintendendo università per lo studio del pianoforte. Al che lei ribatté: «Ah, finalmente l'università! Cos'era questa scemenza della musica?». A me, allibita, non rimase che aggiungere: «Università di pianoforte», riconducendola immediatamente allo stato di preoccupazione e sconcerto precedente. Non capisco proprio perché alla musica non venga riconosciuto lo status di disciplina considerata come tutte le altre discipline culturali e scientifiche.

**Non viene riconosciuta neanche nella dotazione culturale dell'uomo tout court: tutti devono necessariamente sapere chi era Michelangelo, ma nessuno verrà mai stigmatizzato se ignora chi sia, poniamo, Palestrina.**

In ambiente scolastico, per esempio, ricordo che se uno marinava la scuola, lo si tendeva a giustificare in ogni modo, indagando su eventuali disagi familiari, su difficoltà caratteriali e quant'altro. Se, al contrario, non andavi a scuola perché avevi un impegno col conservatorio, un concerto o un concorso, venivi subito redarguito e penalizzato per aver anteposto la musica alla scuola: mamma mia!

**Passiamo all'altra scuola, al conservatorio, ma in questo caso come allieva di composizione nella mia classe a Monopoli. Un episodio: ricordo quando un giorno entrai in aula fiera per aver composto non un pezzo di musica, ma un testo poetico su una romanza senza parole di Mendelssohn, che poi era un modo per analizzare e comprendere meglio il sostrato retorico-poetico di quella composizione...**

Aiuto! (Grande risata).

**Ma lo ricordi?**

Certo che lo ricordo... e ricordo anche tutto il testo! È una cosa che continuo a fare tuttora su certe melodie, quando mi viene l'ispirazione, e mi aiuta molto. Ma a proposito dei miei studi di composizione, ci tengo

Un'immagine di Beatrice al pianoforte quando aveva 4 anni



Con Benedetto Lupo

ne pubblica, e si entra in un periodo che secondo me è molto delicato. Per tornare dunque alla questione dell'enfant prodige, da un lato può essere un piacere essere considerati tali, riconosciuti in positivo per le proprie doti particolari, dall'altra c'è quel confine sottile che sfocia nell'essere considerati fenomeno da baraccone o, peggio, come bambino con problematiche: non si sa poi per quale principio, ma il bambino che suona bene uno strumento, che è un bravo musicista, viene spesso classificato come un potenziale disadattato.

**In verità, quando penso a te, penso a una sorta di miracolo genetico e familiare insieme, a una serie di tasselli che sono riusciti a trovarsi tutti al posto giusto nel momento giusto: una famiglia che ha saputo sempre accompagnarti, fisicamente e spiritualmente, senza mai opprimerti, che ha saputo valorizzare il tuo talento e la tua persona senza farti cadere nell'errore dell'autoesaltazione gratuita...**

Sì, io considero la mia famiglia come





Con la madre Maria Pina Sollazzo a Tokyo nel 2015

a scriverlo sul curriculum, benché poi non li abbia potuti portare a compimento, come avrei voluto, e mi fa piacere quando le persone che hanno assistito a un mio concerto mi chiedono se ho studiato composizione. Lo ritengo un fondamento nella formazione di un musicista. Tra gli aneddoti simpatici, ricordo quando cominciai a cimentarmi nella scrittura della romanza per pianoforte, con il primo compito sull'argomento che portai a lezione. Il tema, di quattro battute, era di Vieri Tosatti, in stile classico, che io avevo poi fatto degenerare in tutt'altro stile, tardoromantico, insomma completamente fuori stile! (altra grande risata).

**Non oso tentare il ricordo su come commentai io la cosa! Ricordo però che bastò poco per vederti scrivere pezzi pianistici di notevole pregio. Così come ricordo bene l'impatto che avesti, poco più in là con lo studio del contrappunto. Mi dicevi che il contrappunto ti stava aprendo a un mondo bellissimo e sconosciuto.**

Sì, il contrappunto è stato per me illuminante. Generalmente si ragiona esclusivamente in termini tonali, di coordinazione armonica e di fraseologia classica, mentre col contrappunto si apre tutto quell'universo di linee, di voci, in una varietà di forme, che ti rendono ancor più fervida l'immaginazione verso soluzioni che fin lì non avevi neanche valutato. Per esempio, adesso sto ristudiando le *Variazioni Goldberg*...

**Ecco, le *Variazioni Goldberg*, a mio avviso una delle composizioni che meglio ti rappresentano. Ne facevamo qua e là delle letture analitiche a lezione, assecondando una tua esigenza intima... Ma non vorrei forzare, con il mio, il tuo punto di vista...**

Non è assolutamente forzato. Nelle *Variazioni Goldberg* mi rispecchio molto e sicuramente sono una delle opere più importanti per me. È un progetto che coltivo

da molti anni, avendo cominciato a leggerle quando avevo dieci-undici anni e all'epoca avevo anche cominciato a lavorarci con il maestro Lupo. Poi le ho messe un po' da parte perché i programmi di studio di conservatorio richiedono ben altro e non avevo il tempo per approfondirle. Ma questo grande progetto era rimasto sempre nell'aria. Poi è successo che mi sono proprio allontanata da Bach, qualche anno fa, perché ho iniziato a preparare i concorsi, e si sa che lì, per motivi assurdi, non si porta Bach. Già il partecipare a un concorso è di per sé un'attività masochistica; se poi pensi di presentarti con Bach, significa perderlo a priori. Una volta concluso il Van Cliburn e avendo capito che non avrei mai più dovuto fare concorsi nella mia vita, mi sono detta che era arrivato il momento di ritornare alle Goldberg. Ma alle Goldberg non si torna dopo tanti anni così, "con il botto": ho fatto un paio d'anni di preparazione, suonando delle partite, anche in pubblico, fino a che non mi sono sentita pronta. È uno dei pezzi che sono stata più contenta di aver studiato e più felice di suonare sul palcoscenico. È ogni volta un viaggio incredibile. Confesso che avevo molta paura prima di suonarle per la prima volta perché sono un'opera immensa.

#### ***Dove le hai suonate per la prima volta?***

In un paese vicino Lecce, dove sono solita fare i debutti. Diciamo che è un posto al quale sono particolarmente legata e per un'opera così importante per me era d'obbligo suonarla lì. Poi quest'estate l'ho eseguita in diversi concerti e ora l'ho ripresa per portarla ancora in giro per tutto l'anno prossimo. Credo che non solo per me come pianista, ma anche per il pubblico, ci siano pochi pezzi come le *Variazioni Goldberg*. Il livello di concentrazione e il livello di spiritualità che si raggiungono non li ho mai avvertiti con nessuna altra opera. Ovviamente è un pezzo che ogni volta mi mette a dura prova, un esercizio anche per la mente: pensi di conoscerlo e ti accorgi che è un vaso senza fondo dove continui a scoprire ogni volta dettagli nuovi. Sì, è arte contrappuntistica ai massimi livelli, canoni, artifici vari, ma alla fine questi non sono altro che mezzi espressivi che servono a un'idea altissima, ed è questo che trovo incredibile.

#### ***Un esercizio spirituale.***

Sì, decisamente. Una volta, dopo aver suonato le Goldberg, è venuto da me un signore per farmi i complimenti e dopo un po' mi chiede: «Ma tu credi in Dio?». Ho risposto: «Sì, perché?». E lui: «Perché io non ci credo, ma dopo queste Goldberg non ne sono più così sicuro». Non sono un pezzo di musica sacra, però è impossibile non essere spirituali quando le si ascolta, è impossibile rimanere indifferenti.

***Dicevamo prima delle analisi che si facevano in classe delle Goldberg. I tuoi studi di composizione, in effetti, ti hanno portato ad analizzare molto. Ma tu sei anche un'interprete. Che rapporto c'è tra analisi e interpretazione?***

C'è un rapporto inscindibile. Ogni analisi è guidata dalle proprie facoltà e sensibilità: a sua volta l'interpretazione è basata su un'analisi, ma sempre filtrata dalla nostra sensibilità. Detto questo, secondo me l'interpretazione deve essere sempre come una sorta di filtro. C'è la nostra personalità che veicola il messaggio di un autore, ma è anche vero che questo filtro deve essere quanto più trasparente possibile, senza travisare il senso di un pezzo. È necessario un compromesso tra un'analisi oggettiva e un'interpretazione soggettiva dei dati analitici. Non esiste l'una senza l'altra.

***Negli studi analitici assistiamo oggi a una sorta di ritorno verso la narratologia. Mi piacerebbe sapere se per te esiste una narratologia anche nell'essere interprete.***

Effettivamente, oggi sembra che tutti vogliano raccontare qualcosa. Il narrare è certamente una componente fondamentale in un concerto, per trovare delle emozioni, ma alla fine dipende tutto dall'analisi del brano, se è giusta o sbagliata. Senza fare nomi, ho assistito tempo fa al concerto di un pianista che mi è piaciuto molto proprio per la sua capacità di raccontare: quando poi l'ho riascoltato nuovamente, più di recente, mi sono accorta che gli strumenti che aveva per narrare erano diventati quasi grotteschi, messi lì quasi per provocare. Sono d'accordo se un'interpretazione provoca l'ascoltatore per fini più alti, ma quando provoca in maniera gratuita perde di vista il suo obiettivo, diventa una sorta di firma del pianista che si sovrappone all'opera. Viene insomma a mancare quel filtro trasparente di cui parlavo prima. Non sempre si rimane con i piedi per terra se si tenta di raccontare qualcosa. Capita talvolta che si

Beatrice con il padre Vincenzo e la sorella Ludovica





Beatrice Rana con Antonio Pappano. Ph. Musacchio e Ianniello

suoni un brano migliaia di volte, con un lavoro di ricerca continuo, fino allo sfinimento. Questa ripetitività, questo continuo scavo possono tuttavia portare a errori palesi: ci si comincia a concentrare così tanto su alcuni dettagli, conferendo ad essi un'importanza che invece non hanno, da perdere di vista il fine complessivo di un'opera.

**Abbiamo detto dell'analisi di un brano. E che ne è dello studio della genesi di un'opera, del suo contesto storico. Quanto ti ci dedichi e quanto è importanti per te?**

Penso che per alcuni autori sia fondamentale conoscere quello che hanno fatto nella loro vita, in che contesto vissero. È certamente importante per alcuni compositori romantici come Schumann, Chopin, ma anche per alcuni del Novecento. Sinceramente, non sono sicura che questo valga per tutti. Per tornare alle Goldberg, in occasione di un concerto alla Normale di Pisa, tempo fa ho fatto un po' di ricerca storica finalizzata a una lezione che mi hanno chiesto di tenere il giorno prima. Ho scoperto su Bach tante cose che non conoscevo, molto affascinanti, che però non hanno aggiunto niente al mio modo di suonare Bach. Il suo messaggio è così assoluto e trascende qualsiasi elemento umano, che non credo sia necessario sapere se avesse avuto uno o venti figli o se visse in Germania o in Siberia.

**Quello che mi dici sul concerto-lezione alla Normale di Pisa mi sollecita a chiederti il tuo pensiero sulle forme del concerto pubblico in ambito classico oggi. Per esempio il meccanismo dello star-system, che non è certo ai livelli della musica pop, ma che anche nella classica ha la sua importanza, fa sì che una buona parte del pubblico venga a un tuo concerto per sentire e vedere Beatrice Rana, prima ancora che per ascoltare un repertorio. Hai esperienze di forme alternative di concerto o pensi a una tua forma ideale?**

Sicuramente lo star-system è un fenomeno alquanto mitigato nella musica classica. Certo, mi rendo conto che spesso nei miei confronti si nutrono delle aspettative: ad ogni modo credo che le aspettative si generino anche dalla stima di cui godo da

parte di chi mi viene a sentire. Detto questo, dico anche che cerco di dimenticarlo nel momento in cui comincio a suonare. Ho vissuto l'incubo dello star-system dopo il concorso Van Cliburn. Proprio a motivo della fama di cui gode il concorso, nei concerti in cui ho suonato in America subito dopo ero trattata come una star, e vivevo malissimo questa condizione. A ogni concerto era come se mi stessero giudicando se valevo davvero quel premio oppure no. E per certe cose è bene avere la memoria corta, dimenticare in fretta. In quanto alla forma del concerto, credo che se la musica classica esiste ancora adesso, un motivo c'è: la musica non è necessaria alla sopravvivenza dell'uomo, ma è necessaria all'esistenza e andare a un concerto non è solo trascorrere una serata fuori. Ognuno ha bisogno di momenti di silenzio per ascoltare qualcosa che trascenda il linguaggio solito. A questa esigenza, purtroppo, si contrappongono moltissimi pregiudizi sulla musica classica che andrebbero superati. Ma ciò che davvero va cambiato credo che sia l'educazione alla musica dei bambini e dei ragazzi. Non è concepibile che i bambini ignorino la musica classica. Io ho partecipato in Germania a delle forme alternative di concerto proprio con i bambini, e le ho trovate illuminanti. Sono progetti che richiedono maggior impegno, ma che si fanno volentieri, perché i bambini trasmettono talmente tanta gioia e positività, che ti rigenerano il cuore e l'anima: se non coltiviamo la bella musica nei bambini, sarà finita. In Italia, l'educazione dei bambini alla musica è pessima. Ricordo che quelle poche volte in cui, a scuola, ci hanno portato ai concerti, la maggior parte dei miei compagni viveva quelle esperienze come una specie di tortura. Se un bambino non conosce alcunché di musica e poi viene portato alla generale di un'orchestra che esegue la Quarta di Brahms, cosa pensiamo che ne possa capire? Si annoierà soltanto, come se qualcuno parlasse aramaico per tutto il tempo. Se, al contrario, non si sottopone il bambino a un ascolto integrale della sinfonia di Brahms, ma, poniamo, gli viene intelligentemente scomposta, se l'orchestra non viene più mostrata come quel mostro unico, ma come tante persone che collaborano insieme, egli comincerà a comprendere i meccanismi del far musica e alla fine sarà in grado di apprezzarli o non apprezzarli, così come io apprezzo il calcio o non lo apprezzo.

**Devo dirti che mi spiazza un po', nel senso che mi aspettavo una risposta che mostrasse un tuo atteggiamento positivo nei confronti di certi modi alternativi di fare concerto oggi. Al contrario, mi pare che esalti la forma tradizionale come forma ideale**







**di concerto, a cui necessariamente si attende con una certa maturità di gusto musicale e, giustamente, individui nella forma alternativa una funzione formativa ed educativa, per esempio con i bambini.**

Giorni fa leggevo sul "Fatto Quotidiano" un articolo sul trio "Il Volo", i tre ragazzi tenori che cantano girando il mondo. Era una critica pesantissima. Non voglio entrare nel merito dell'articolo, ma dobbiamo chiederci il perché di tanto successo di questo trio. Non sono dell'opinione che il pubblico sia un'entità stupida e senza cervello; come musicista piuttosto rispetto molto il pubblico, perché poi è chi mi dà effettivamente lavoro. Il problema è che il pubblico non sa oggi cosa sia la musica classica: "Il Volo" è una sorta di compromesso tra musica classica e musica leggera. Vendono, insomma, musica leggera dietro un'apparenza di musica classica. La musica classica non ha mai attirato folle oceaniche e, se lo fa, vuol dire che non è musica classica. Un discorso del genere si potrebbe fare, per esempio, anche con il teatro di prosa e con altre forme d'arte e di spettacolo. Mi sento molto polemica al riguardo...

**Chiudiamo con brevi battute sui conser-**

**vatori italiani, e lo chiedo a te che hai studiato per tanto tempo in conservatorio.**

Io ho avuto un'educazione eccellente in conservatorio, peraltro a pochi chilometri di distanza da casa e praticamente gratis. Con opportunità di questo tipo un po' per tutti, non posso che essere a favore dei conservatori italiani. Tuttavia, credo che la riforma sia sbagliata, per il semplice motivo che i docenti sono stati tutti dirottati verso i trienni e bienni accademici, mentre i corsi pre-accademici sono rimasti terra di nessuno. Io sono riuscita a diventare quello che sono soprattutto perché ho potuto studiare con Lupo in conservatorio fin da quando ero piccolissima, e la musica si impara da piccoli, non è una disciplina esclusivamente universitaria. Come nella danza: non si diventa ballerini a diciotto anni. La mia seconda osservazione negativa sui conservatori riguarda la scelta e l'arruolamento dei docenti. Se io volessi insegnare in conservatorio, per come stanno le cose oggi, non potrei farlo. E lo ritengo ingiusto, ma non perché mi ritenga una brava insegnante, perché poi nella didattica c'è bisogno di molta esperienza e io potrei essere un disastro. Semplicemente ritengo assurdi i criteri di selezione. Ho visto dei bandi allucinanti in vari conserva-

tori: in uno si assegnava un certo numero di punti per ogni primo premio vinto in un qualunque concorso e, a scalare, un numero inferiore di punti per ogni secondo premio, e così via. Il paradosso è che a chi ha vinto un primo premio, poniamo, a Casamassima viene attribuito un punteggio maggiore che a me, con un secondo premio al Van Cliburn. E non è giusto. Un così bieco egualitarismo di trattamento non ha mai portato a un risultato meritocratico. Ci dovrebbero piuttosto mettere in condizione di fare una prova di esecuzione, una lezione aperta: solo così si aprirebbero più possibilità per chi merita e si avrebbe una maggiore attenzione anche nei confronti degli allievi. Io sono figlia di docenti di conservatorio, ho studiato in conservatorio e non posso che sperare il meglio per questa illustre istituzione italiana, ma se chi ci amministra non terrà conto delle specificità che la nostra formazione richiede, sarà difficile che si riescano a fare scelte sagge e giuste. In questo momento sono un po' disillusa, ma spero nel cambiamento.

**Finiamo così? Con questa nota di tristezza?**

No. Crediamo nella musica. Sempre. (E si torna a sorridere).

*Il Concorso Mazzacurati organizzato dal Conservatorio di Torino alla prima edizione. Un enorme successo per l'unico concorso per violoncello in Italia, organizzato per di più all'interno di un'istituzione AFAM. Nel colloquio con il direttore del conservatorio, Marco Zuccarini, luci ed ombre sul significato delle competizioni.*

# NO AI REGALI AVVELENATI

Marco Zuccarini

di Pamela Panzica

**D**a un anno direttore del Conservatorio "G. Verdi" di Torino, Marco Zuccarini è una personalità poliedrica. Direttore d'orchestra, pianista, clarinettista, docente di musica da camera, già direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese, ha lavorato con decine di rinomate orchestre in Italia e all'estero (Australia, Nuova Zelanda, Romania, ecc...). Musica+ lo ha incontrato al termine del 1° Concorso Internazionale di Violoncello "Benedetto Mazzacurati", tenutosi al Conservatorio di Torino dal 3 all'8 ottobre, concorso che lo ha visto protagonista in qualità di Direttore artistico e di giurato, al fianco di Cesare Mazzonis, Direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della RAI, e di violoncellisti di spicco quali Enrico Dindo, Giovanni Sollima e Thomas Demenga.

Una realtà unica in Italia nel panorama dei Concorsi Internazionali di Violoncello; una competizione che ha visto sfilare più di novanta musicisti da tutto il mondo, con riprese in diretta streaming e una finale sul

podio dell'Auditorium Toscanini di Torino, con l'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Guren Aykel.

**Maestro Zuccarini, in Italia mancava un Concorso Internazionale di Violoncello. Si può dire che il Concorso Mazzacurati, viene a colmare quindi un vuoto quasi inspiegabile, "regalando" alla città una realtà musicale di altissimo livello e offrendo ai musicisti un'importante opportunità di crescita e di visibilità. Un impegno considerevole, ad un anno dalla sua elezione a direttore, per il Conservatorio che è l'ente organizzatore.**

Sì, devo dire che è stato un impegno notevole, ma molto stimolante, in cui sono convogliate le mie esperienze, l'aiuto importante di Enrico Dindo, l'adesione dell'Orchestra Nazionale della RAI e, nella fase operativa, l'apporto fondamentale della segreteria e di tutto il personale del Conservatorio.

Questo è un progetto che è nato in accordo col mio predecessore, M° Vito Maggolino, e a cui ho lavorato già dal 2014

per poter realizzare quello che desideravo fosse un concorso di alto profilo, sia per contenuti artistici, che per giuria e per premi connessi. Sicuramente è un evento importante per la città, dato che è l'unico concorso internazionale dedicato al violoncello in Italia.

**La dedica del Concorso a Benedetto Mazzacurati era quasi un obbligo e un dovere morale...**

La dedica a Mazzacurati nasce dal fatto che, grazie ad un generoso lascito di molti anni fa della famiglia al Conservatorio, avevamo i fondi per realizzare questo progetto, fine ultimo anche della donazione; e inoltre in una città in cui il violoncello ha avuto una grande storia e tradizione era più che naturale dedicare il concorso al Maestro che fu primo violoncello alla RAI e al Regio, docente presso il Conservatorio, oltre ad essere un musicista a tuttotondo e protagonista internazionale per una lunga stagione. Fra l'altro è stato bellissimo avere in finale, fra gli ospiti, la Prof.ssa Fogola,



oggi centenaria, che ha fatto duo per molti anni col Maestro. Una vera emozione.

*Quello che colpisce di questa prima edizione del Concorso è l'elevato numero di partecipanti, nonché i nomi di spicco dei giurati, l'opportunità di esibirsi su un palco storico e di suonare la finale con l'Orchestra Nazionale della RAI all'Auditorium Toscanini. Un concorso, insomma, che già sul nascere è partito in grande...*

Penso che quest'opportunità sia stata una delle componenti che ha spinto molti ad iscriversi, veramente da tutto il mondo: dalla Nuova Zelanda, all'estremo oriente, alle Americhe. Se avessi dovuto accettare le domande arrivate due giorni dopo il termine, saremmo arrivati a 140 iscritti! Ma, come ho detto prima, ho voluto realizzare un concorso che avesse il più alto profilo anche per il prestigio della commissione.

*In una realtà sempre più virtuale, non è mancato neppure il sito dedicato, la diretta streaming del Concorso e il rimpallo sui social, che ha procurato migliaia di visualizzazioni e un'attenzione mediatica notevole. Come considera questa evoluzione, ormai inevitabile, della 'macchina organizzativa concorsuale'?*

Penso che l'apporto dei social e delle tecnologie sia importante in una manifestazione come questa, non solo per la mera visibilità, ma anche per il coinvolgimento di una platea più ampia di spettatori, un'opportunità in più per i giovani di farsi ascoltare e, soprattutto, un servizio culturale di diffusione della musica. Per la prossima edizione spero di poter contare su una diretta anche per la finale.

*Torino ospita l'Orchestra Nazionale della RAI, promuove numerose manifestazioni della "classica" (Concerti del Lingotto, Torino Classical Music Festival, MITO Settembre Musica...). Insomma, il Concorso Mazzacurati si è calato in una realtà molto fervida e vivace. Qual è stata la risposta del pubblico e dei musicisti?*

La risposta del pubblico è stata buona, ma possiamo fare di più. I musicisti mi pare siano stati partecipi, e molti dei miei colleghi mi sono stati affettuosamente vicini; la Dott.ssa Bianchini e la Prof.ssa Linda Govi, della nostra biblioteca, hanno organizzato anche una bella mostra di documenti e fotografie del Maestro e stiamo pensando ad una pubblicazione di un documento. Gli stessi Professori della RAI sono stati molto partecipi e credo che la prossima edizione vedrà anche un voto dell'Orchestra stessa. Ho avuto anche il piacere di ricevere messaggi da molti amici che in Italia hanno seguito la manifestazione, per cui la responsabilità per il futuro del concorso



I finalisti del Concorso Mazzacurati con il direttore d'orchestra Curen Aykel

aumenta! E poi mi lasci dire che una città come Torino (lo dico da milanese) merita una manifestazione come questa per la vivacità culturale che la contraddistingue.

*Parliamo dei partecipanti e dei vincitori. Su 94 concorrenti, che livello ha riscontrato? E gli italiani? Possiamo dire di avere una buona "scuola" violoncellistica?*

Il livello era molto buono, tanto che con la giuria eravamo partiti con l'idea di arrivare a 9 semifinalisti per poi decidere di portarli a 12. Il livello degli italiani era nella media alta, ed anche di età molto giovane. Possiamo certo dire di avere un'ottima scuola violoncellistica: pensi solo che Dindo insegna a Lugano, Sollima a Santa Cecilia e il livello degli studenti in alcuni conservatori è veramente alto, tanto che molti di loro non hanno problemi ad essere ammessi a scuole prestigiose all'estero o essere prime parti di orchestre di alto profilo. E non dimentichiamo le grandi scuole che abbiamo avuto, da Vendramelli a Filip-

pini, e mi scuso di non poterli citare tutti.

*Concorsi sì, concorsi no: è l'eterna diatriba tra chi considera le competizioni un'importante e irrinunciabile opportunità per la carriera e chi, invece, si augura che non diventino l'unico mezzo per far carriera. Qual è la sua opinione?*

Questa è una domanda complessa: il concorso non è certo l'unica opportunità per far carriera. Molti pianisti, vincitori di concorsi, sono caduti nell'oblio, anche a causa del fatto che i concorsi per quello strumento sono oggettivamente spropositati. Certo il buon livello di un concorso può aiutare... Sarà comunque importante per un vincitore sapersi amministrare bene, facendo le scelte artistiche e di repertorio giuste per il suo percorso musicale. Questa è una carriera che può essere molto lunga e, dopo una vittoria ad un concorso, un concerto "sbagliato" per scelte musicali può comprometterla, alme-



Giuria nella sala del Conservatorio "Verdi" di Torino, da sinistra a destra Marco Zuccharini, Giovanni Sollima, Enrico Dindo, Cesare Mazzonis, Thomas Demenga



no in parte. Poi ci vuole la fortuna e ahimè talvolta intervengono fattori di un mercato le cui ragioni non sono sempre trasparenti a comprendersi.

*Parliamo di età. La maggior parte dei Concorsi impone limiti molto bassi, quasi a voler selezionare esclusivamente baby-musicisti. In Italia chi ha più di 30 anni fatica a trovare un concorso "serio" per mettersi alla prova. Lei cosa ne pensa? Non crede che in un momento culturalmente molto complesso come quello attuale, in cui è difficile trovare spazi e opportunità per esprimersi, sia opportuno emulare un po' gli americani, fra i pochi al mondo disposti ad abbattere i limiti d'età e a concepire concorsi anche d'alto livello per "amatori" o musicisti quarantenni?*

Non sono molto favorevole a chi regala un primo premio ad un giovanissimo: può essere un regalo avvelenato, la mela della strega. Tuttavia, se si devono estendere i limiti di età, sono contrario ad un omnibus che metta a confronto musicisti con esperienze troppo diverse. Se si vuol fare un concorso per amatori ben venga, ma non mischiamo le carte. Direi che il limite di età del Mazzacurati mi pare equilibrato.

*Mazzacurati insegnò al Conservatorio di Torino sia violoncello che musica da camera. Pensa che una prossima edizione del Concorso potrà essere dedicata anche al violoncello in una dimensione cameristica?*



Julia Hagen, primo premio (Ph. Shirley Suarez)

Come le dicevo abbiamo il vincolo testamentario di destinare le risorse a un concorso per violoncello. Però si potrebbe, e mi piacerebbe molto, pensare a una finale in cui la musica da camera abbia una parte importante. Vedremo... Per ora sono pensieri e riflessioni. In ogni caso ci rivedremo fra tre anni. Mi consenta una piccola digressione... ho pensato a questa scadenza per vari motivi: lasciare al vincitore la possibilità di aver lo spazio per farsi conoscere, ai partecipanti più giovani di crescere, a noi di programmare meglio e non sovrapporci ad altri concorsi come questo.

*Forse fra qualche anno il Mazzacurati di Torino verrà accostato a concorsi come il Rostropovich di Parigi o il Tchaikovsky di Mosca (le cui prove - guarda un po' - si svolgono nei rispettivi Conservatori di Musica...). Che sentimenti le suscita questa possibilità non troppo remota?*

Mi lusinga molto... è il mio sogno nascosto, ma ormai non più, visto che lo rivelo! Spero che questo concorso mantenga e confermi quanto apparso e manifestato in questa prima edizione. Col M° Enrico Dindo principalmente, e con Sollima, Demenga e altri amici abbiamo fatto molti pensieri, sogni, progetti. Alla fine ciò che più mi preme è riuscire a riconfermare e riaffermare l'importanza di questo Concorso per Torino, l'Italia, il mio Conservatorio e in primis, sempre la Musica. Grazie!

## IL CONCORSO MAZZACURATI

La prima edizione del Concorso internazionale di violoncello "Benedetto Mazzacurati" ha avuto luogo dal 3 all'8 ottobre 2016 presso la sede del Conservatorio statale di musica "Giuseppe Verdi" di Torino. Novantaquattro i violoncellisti partecipanti (114 le iscrizioni totali pervenute) - provenienti da 34 diversi Paesi (Armenia, Australia, Austria, Belgio, Bielorussia, Estonia, ecc.) - che si sono alternati sul palco del salone dei concerti annesso al Conservatorio di Torino sottoponendosi al giudizio della commissione formata dai violoncellisti Enrico Dindo, Giovanni Sollima e Thomas Demenga affiancati da Cesare Mazzonis, direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e da Marco Zuccarini, direttore del locale Conservatorio.

Sono giunti in semifinale i seguenti candidati: Cho Eun, Gehweiler Isabel, Hagen Julia, Kamimura Ayano, Karizna Ivan, Kim Min Ji, Magariello Luca, Pianelli Alessio, Piccotti Erica, Pirisi Gianluca, Stefanelli Francesco, Studer Sayaka Selina.

Eccellente il livello tecnico-interpretativo messo in luce dai giovani partecipanti e condiviso tramite i social network - grazie alla diretta streaming - con una vastissima platea afferente a varie parti del mondo per un totale di circa 15.000 visualizzazioni nell'arco di una settimana di attività. Si segnala anche il generoso sostegno del pubblico che non ha fatto mai mancare la sua presenza in sala durante lo svolgimento delle varie prove concorsuali motivando i giovani interpreti.

Il concerto conclusivo si è svolto presso l'Auditorium "Arturo Toscanini" della RAI di Torino alla presenza dell'Orchestra Sinfonica



Nazionale RAI diretta dal m° Guren Aykel e di un folto pubblico. I risultati finali del Concorso sono stati i seguenti: Hagen Julia - I premio, Kim Min Ji - II premio, Alessio Pianelli - III premio, Francesco Stefanelli - Premio per il più giovane semifinalista italiano dedicato alla memoria di Giovanni Camerana.

L'iniziativa ha richiesto un ragguardevole sforzo organizzativo che si è avvalso dell'apporto dell'OSN RAI, dell'appassionato impegno di tutte le forze del Conservatorio di Torino, della documentazione fotografica realizzata da Federico Cardamone e della progettazione grafica di Stefano Sassi. Il Mazzacurati si configura oggi come una realtà concorsuale unica in Italia il cui nome si lega indissolubilmente alla città di Torino, contribuendo a far conoscere nel mondo l'identità di un popolo e del suo territorio.

a cura della Redazione



Concorsi di esecuzione aperti a tutti, organizzati dai Conservatori. Il "Casella" ne ha ben due: il Concorso Maurizio Pratola, ormai giunto alla sesta edizione, e il Concorso Camponeschi Carafa. A colloquio con il direttore Giandomenico Piermarini non solo sulle due iniziative promosse dall'istituzione, ma più in generale sulle competizioni di esecuzione musicale.



Giandomenico Piermarini

# I CONCORSI, UN TRAINING PER LA VITA

di Carla Di Lena

**D**irettore del Conservatorio "Casella" da tre anni, organista concertista, titolare della Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, Giandomenico Piermarini è stato promotore del Concorso Camponeschi Carafa per organo antico e ha valorizzato, offrendo un supporto particolarmente convinto, il Concorso Pratola, che era iniziato durante la precedente direzione.

*Ripercorriamo la nascita del Concorso Maurizio Pratola, quando tu non eri ancora direttore ma avevi seguito comunque il susseguirsi degli eventi...*

Sono stato collega di Maurizio Pratola, per oltre venti anni e, anche se non avevamo mai collaborato significativamente a livello artistico, certamente più per ragioni contingenti che non intenzionalmente, nell'attività in Conservatorio ho avuto modo di apprezzare la sua caratura professionale, il suo straordinario spessore umano e la sua forza d'animo nell'affrontare la terribile prova che il destino gli aveva messo davanti. Essendo io sempre stato convinto che un'Istituzione di formazione - di qualsiasi natura - debba anche veicolare valori ed esempi, sin da subito ho apprezzato l'intenzione della moglie e collega Manuela Marcone che - dapprima

quasi pudicamente - insieme ad un gruppo di amici e colleghi più vicini decise di impegnarsi a tener vivo il ricordo, l'insegnamento e gli interessi artistici di questo significativo artista della musica antica, non solo abruzzese. Proprio con riferimento al forte legame col suo territorio va citato il significativo contributo che il Maestro Renzo Giuliani ha dato alla crescita anno dopo anno di questo concorso nel costante sforzo di legare sempre di più alla realtà artistica a noi circostante, stimolando collaborazioni e partecipazioni, cercando di coinvolgere quanto più esponenti del mondo della cultura anche extramusicale.

I premiati al centro, giuria e organizzatori ai lati. Da sin. Renzo Giuliani, Marco Pesci, Enrico Bellei, Paul O'Dette, Francesco Zimei; all'estrema destra Giandomenico Piermarini, Manuela Marcone, e dopo due premiati Bettina Hoffmann.



**Un concorso dedicato al liuto, in ricordo del nostro collega, e alla musica da camera nel repertorio antico. Due ambiti nei quali non c'erano altre iniziative, mi sembra...**

A quanto mi consta, di sicuro non nel nostro territorio e di sicuro non così specialistiche. Allo stesso tempo il Pratola offre due opportunità rare e decisamente interessanti per mettersi alla prova per chi è giovane e sta vivendo una fase di crescita professionale. Il fatto che il nostro territorio possa offrire ospitalità a condizioni "abbordabili", unitamente all'opportunità di farsi conoscere e trarre insegnamento da figure prestigiose, credo siano le ragioni per cui le adesioni a questo concorso sono cresciute di anno in anno, nonostante tutte le difficoltà organizzative con cui ci siamo dovuti confrontare, economiche in primis.

**L'iniziativa, dato anche il territorio circostante ancora in sofferenza per gli eventi dal 2009 in poi, non può contare per ora su contributi economici rilevanti. Né d'altra parte è possibile per ora stanziare molte risorse dai fondi di bilancio del conservatorio. Come è stato possibile realizzare comunque un concorso internazionale con una giuria prestigiosa e con un certo numero di partecipanti che vengono appositamente dall'estero?**

Questa domanda fotografa esattamente la situazione. Il Conservatorio, alle prese con le note ristrettezze del nostro settore, non può stanziare molto. Gli enti pubblici territoriali neppure. Un concorso a premi con borse di studio e concerti come il Pratola non potrebbe mantenersi se non potesse contare sulla strenua dedizione dei già citati organizzatori e sulla disponibilità del grande liutista Paul O'Dette che, anche memore del suo legame col M° Pratola, accetta ogni anno di presiedere la giuria facendo coincidere il suo periodo di lavoro in Italia durante l'estate con il nostro concorso. Non vanno poi dimenticati tutti gli illustri musicologi e concertisti che, affiancandosi ai nostri docenti di musica antica, nel corso degli anni ci hanno onorato della loro collaborazione.

**Quale è stata la progressione considerando le sei edizioni in termini di affluenza e di qualità musicale dei concorrenti?**

Non è questa la sede per riportare un bollettino con numeri e percentuali ma, devo assolutamente confessare che, ascoltando il concerto dei finalisti ogni anno mi sono sorpreso di quanto il livello stia crescendo di edizione in edizione e nello stesso tempo di quanto lontana sia la provenienza dei nostri premiati. Un'impressione che ho rilevato essere condivisa da molti fra gli ascoltatori dei nostri concerti finali.

**Il Concorso Camponeschi - Carafa, è invece legato ad un organo storico particolare, l'organo della chiesa di San Rocco di Montorio al Vomano. Ripercorriamo la nascita di questa iniziativa?**

Nel dicembre 2014 fui invitato dal Presidente della locale Proloco, Vincenzo De Dominicis, a tenere un Concerto di Natale su questo splendido strumento appena restaurato. Osservai subito un grande interesse da parte del folto numero di musicofili locali a valorizzare il loro "gioiello". Quindi la disponibilità ad impegnarsi nell'organizzazione del nostro vicedirettore anch'egli organista, il M° Di Massimantonio, la vicinanza geografica con L'Aquila e le doti di promoter del De Dominicis hanno concretizzato questo ben organizzato concorso di interpretazione.

**L'edizione di quest'anno ha dovuto fare i conti con i recenti eventi sismici che nella zona del teramano hanno avuto una ripercussione forte. Eravate proprio lì quando è arrivata una forte scossa...**

Purtroppo l'edizione 2016 sembra proprio non essere nata sotto una buona stel-

la. Dapprima un cambio di date dovuto a difficoltà organizzative in loco, quindi l'improvvisa malattia di uno dei tre componenti della giuria sostituito all'ultimo grazie alla disponibilità del M° Imbruno, poi un problema familiare all'altro componente e infine, ciliegina sulla torta, il fortissimo terremoto che ha scosso Montorio la mattina della finale. Se anche la protezione civile non avesse cautelativamente dichiarato inagibile la Chiesa (che comunque non aveva avuto danni evidenti) l'atmosfera fra i finalisti era ormai compromessa. Per questo si è deciso unanimemente di rinviare questa prova finale a quando sarà cessato lo sciami sismico. L'organizzazione della Proloco si è offerta di far fronte alle spese di viaggio di questa imprevista trasferta dei finalisti.

**Partendo dalla tua esperienza di concertista, quale valore dare oggi ai concorsi di esecuzione musicale? Potrebbero essere considerati più un confronto con il pubblico, una prova con se stessi che un vero strumento di affermazione?**

Come concertista posso dire che ritengo utilissimi i concorsi di interpretazione, sotto molti punti di vista. Semmai il mio rimpianto personale è, in quanto non opportunamente indirizzato durante i miei studi, di averli scoperti troppo tardi. Nei concorsi ci si confronta con altri "colleghi" e si ha lo stimolo di migliorarsi ascoltando dei talenti sorprendenti ed altrimenti inimmaginabili. Si ha modo di entrare in contatto con importanti maestri conosciuti solo di fama e con i quali eventualmente intra-





prendere un percorso formativo, si fanno tante amicizie che poi potrebbero durare tutta la tua vita professionale (e magari anche al di fuori di questa), si ha la possibilità di viaggiare e conoscere posti nuovi e, nel mio caso di organista, avere anche la possibilità di suonare sin da studente degli Organi bellissimi.

**C'è il rischio che una prova negativa in un concorso possa scoraggiare ingiustamente un giovane musicista?**

Non vorrei sembrare scontato nel dire che ogni cosa va affrontata col giusto spirito. Di certo una preparazione seria ad una competizione anche di questo tipo richiede moltissimo tempo e impegno ma il giusto approccio deve essere il considerare che, se anche non fosse coronata dal successo sperato, tutto lo studio fatto resterebbe comunque come patrimonio di sapere. Magari buono anche per la prossima competizione che, soprattutto quando si è giovani, non tarderà a venire. In fondo è così anche per gli atleti che finalizzano tutto il lavoro di anni a prove di una manciata di minuti. In fondo è così anche nella vita. Chi potrebbe pensare di non dover andare incontro a delusioni a cui reagire rinforzandosi? Quale migliore training per un giovane che la partecipazione ai concorsi?

**Parlando di concorsi promossi a livello istituzionale viene in mente, ad esempio, il fatto che il MIUR per onorare la memoria di Claudio Abbado ha voluto istituire un concorso, il Premio Abbado (che tra l'altro si è**



Klaudyna Zolnieriek  
Il Premio Sez Liutisti

**svolto proprio al Conservatorio Casella ed è stato vinto da una nostra allieva), il quale d'altra parte si inserisce nella già presente iniziativa istituzionale del Premio delle Arti. La musica anche ai livelli di chi ci governa viene dunque percepita come risultato di una competizione?**

In effetti quello che ha sorpreso un po' tutti è stata la munificenza di questo premio ministeriale, soprattutto in un settore che non si fa scrupolo di manifestare la sua quotidiana navigazione in difficoltà e ristrettezze. Comunque non verrà certo da me (e né credo da nessuno del nostro settore) una critica a ciò. Magari ce ne potessero essere

altri di concorsi così nel nostro futuro. L'impressione, per non dire certezza, però è che quella sia stata un'una tantum per celebrare la grandezza del M° Abbado e che i mezzi per il prossimo "premio delle arti" saranno decisamente più limitati. Quanto all'ultima parte della tua domanda mi piace pensare più ottimisticamente che la politica in questo veda il corrispettivo in campo artistico di una sempre crescente voglia di meritocrazia negli altri settori. Un musicista d'altra parte sa bene che nella musica non è così, ma questo è un altro discorso...

**Quale ruolo dunque ritieni sia giusto dare ai concorsi in quanto direttore di una istituzione pubblica di alta formazione?**

Potrei ricollegarmi all'ultima considerazione lasciata volutamente in sospenso poco sopra. Credo che la musica, nel suo aspetto di espressione artistica non sia competizione, anzi. La capacità di accettarsi ed accettare l'altro per far musica insieme vanno proprio nella direzione opposta. Tuttavia il far musica poggia anche su basi di abilità tecnica e il miglioramento di queste può invece giovare del confronto e dello stimolo di un esempio superiore, quale può accadere di incontrare in una competizione. Quindi sarei per accettare l'aspetto competizione se valorizzato nei suoi aspetti "sani" enunciati poco sopra, nella consapevolezza tuttavia che la formazione di un musicista completo mette in campo un insieme più articolato di competenze e qualità umane di quante ne possano emergere nel tempo e nelle modalità ristrette di una competizione.

## I RISULTATI DEL CONCORSO MAURIZIO PRATOLA

Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila  
(14-15 luglio 2016)

con il sostegno del:

**Comune dell'Aquila**  
**Istituto Abruzzese di Storia Musicale**

in collaborazione con:

*Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli"*  
*Festival Internazionale Estense "Grandezze & Meraviglie"*  
*Associazione Orchestrale da Camera Benedetto Marcello*  
*Associazione Culturale Harmonia Novissima*

### COMMISSIONE

**Paul O'Dette**

Liutista e Direttore d'Orchestra, Stati Uniti

**Enrico Bellei**

Direttore Artistico Festival "Grandezze & Meraviglie", Modena

**Bettina Hoffmann**

violista da gamba e violoncellista

**Marco Pesci**

Docente di Liuto Conservatorio "A.Casella", L'Aquila

**Francesco Zimei**

Musicologo, Direttore Istituto Abruzzese di Storia Musicale

### PREMIATI

Sezione LIUTISTI

2ª classificata

**Klaudyna Zolnieriek**

finalista, premio speciale assegnato dalla Giuria, per l'esecuzione della Sonata n.48 di Sylvius Leopold Weiss

Sezione FORMAZIONI DA CAMERA

1º classificato

**Ensemble "La Vaghezza"**

Mayah Kadish (violino), Victoria Melik (violino)  
Anastasia Baraviera (viola da gamba)  
Gianluca Geremia (tiorba), Marco Crosetto (cembalo)

2º classificato

**L'Armonia Gioiosa**

Magdalena Spielmann (flauto dolce), Frank Lukas (cembalo)  
Johannes Kofler (violoncello barocco)

3º classificato ex aequo

**Anima e Corpo**

Gabriele Pro (violino), Giovanni Bellini (tiorba)  
Nicola Procaccini (cembalo)

3º classificato ex aequo

**Aroma Quartett**

Pia Scheibe (traverso), Lena Rademann (violino)  
Gertrud Ohse (viola da gamba), Ortrun Sommerweib (cembalo)

Finalista, con un premio speciale assegnato dalla Giuria

**Musikalisches Vielerley**

Roberto De Franceschi (traversiere e oboe barocco)  
e Anne Kaunn (violino)



# MUSICA GESTO AZIONE

Alcune riflessioni  
sulla messinscena  
delle opere di  
**Giovanni Paisiello**

di Lorenzo Mattei

*A 200 anni dalla morte di Giovanni Paisiello un saggio che considera il rapporto tra partitura e messinscena, tra ricerca musicologica e resa drammaturgica. Prendendo in considerazione un'opera del 1788, "Amor contrastato", il saggio offre interessanti spunti confermando il contributo che la musicologia può offrire alla realizzazione scenica. Non più mondi separati, ma auspicabilmente realtà dialoganti. L'autore, oltre ad essere uno studioso specialista della musica del diciottesimo secolo, è anche direttore artistico del Paisiello Festival di Taranto.*



**M**ettere in scena un melodramma del XVIII secolo costituisce una sfida, che diventa particolarmente ardua nel caso dell'opera seria, imperniata sull'artificiosità della drammaturgia e della vocalità<sup>1</sup>. I più recenti orientamenti registici sembrano assestarsi in direzione d'un potenziamento della componente gestuale, quasi a risarcire la mancanza di dinamismo scenico intrinseca a quell'aulico *instrumentum regni*. In questa volontà di movimentare lo spettacolo 'serio' sono coinvolti non solo i (sempre rari) brani a più voci, ma anche le arie che, per quanto siano indirizzate a uno o a più interlocutori immobili e silenziosi, di fatto sul palcoscenico vengono fatte accompagnare dalle più varie azioni degli astanti, intenti a tradurre in gesti il significato del testo intonato o a parodizzarne il contenuto affettivo<sup>2</sup>. Simili scelte di regia tradiscono una sorta di *orror vacui* nei confronti della statica ieraticità del *dramma per musica* che in molti casi finisce con l'annullarne il chiaroscuro retorico e affettivo<sup>3</sup>. Paradossalmente i pochi casi di opera seria che esibiscono una complessa articolazione scenica, conferita in particolar modo dalla presenza di un coro posto in azione con i personaggi, sono stati depauperati dell'intrinseca vitalità da regie che hanno optato per tenere i coristi fuori dalla scena e senza costumi, alla stregua degli orchestrali<sup>4</sup>. Per quanto riguarda l'opera buffa, viceversa, l'invasione della componente musicale pare abbia imbrigliato la fantasia dei registi pigramente assestata su un vago marionettismo, affermatosi con la *Rossini renaissance* negli anni '80 del secolo scorso, funzionale ad esaltare i meccanicismi ritmici di quelle pagine concitate: da qui la scelta di bloccare gli attori in concomitanza del *quadro di stupore* o la decisione di far loro mimare con moti pendolari i *crescendo* o quelle strutture governate da un tipo di articolazione fraseologica che Lorenzo Bianconi ha definito come «periodo fisico»<sup>5</sup>. La ricchezza semantica esibita dai concertati buffi attende dunque di ricevere un'adeguata sottolineatura sul piano registico.



Un altro recente allestimento in occasione dell'anniversario, *Il Barbiere di Siviglia*, Rieti, Teatro Flavio Vespasiano, Reate Festival, 25 settembre 2016, F. Biondi direttore, C. Scarton regia, M. Della Cioppa scene. Ph. Massimo Renzi

1 Tra i primi a porsi problemi di ricezione dell'opera seria vi fu Reinhard Strohm (cfr. R. STROHM, *Per una migliore comprensione dell'opera seria*, in «Musical Reality», VI, n.21, 1986, pp. 121-138).

2 Un caso emblematico è offerto dalla regia di Davide Livermore dell'*Achille in Sciro* di Domenico Sarro (Martina Franca Festival della Valle d'Itria 2006).

3 Per un inquadramento sintetico sui problemi delle regie d'opera si veda C. DESHOULIÈRES, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica Einaudi, Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1029-1063.

4 Si pensi a *Europa Riconosciuta* di Salieri (Milano, Scala 2004) affidata alla regia di Luca Ronconi, o alla *Proserpine* (in questo caso una *tragédie lyrique*) di Paisiello (Martina Franca Festival della Valle d'Itria 2003) con regia di Massimo Gasparon.

5 Cfr. L. BIANCONI, *'Confusi e stupidi': di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 129-161.



Una foto di scena del recente allestimento di *Nina o sia La pazza per amore*, Taranto, Chiostro del Museo Diocesano MUDI, Giovanni Paisiello Festival 12-13 settembre 2016, G.Di Stefano direttore, S. Panighini regia e scene. Ph. Carmine La Fratta

Il mancato incontro tra una musica in sé gestuale e la sua resa scenica da parte dell'attore-cantante, in più occasioni allestitiva ha peraltro determinato il collasso di pezzi chiusi tanto ampi quanto fragili sul piano compositivo. La banalità dei percorsi armonici, come pure l'imperante logica parattatica che giustappone episodi musicali contrastanti, necessitano d'una tensione mimica estesa su ampia scala che può essere garantita soltanto da un'appropriata verve attoriale. Rispetto alle opere buffe della generazione di Jommelli e Piccini, quelle di Paisiello sembrano basare la propria riuscita quasi esclusivamente sulla componente performativa. L'ossessiva ripetitività di moduli fraseologici o finanche di gruppi di battute tra loro identici si lascia spiegare soltanto in termini di gestualità: molto probabilmente ad ogni riproposta dell'unità musicale l'attore cantante variava attitudini e proponeva diversi lazzi.

Al fine di osservare la carica gestuale e la molteplicità di segni musicali traducibili sul piano mimico esibita dai concertati paisielliani, si analizzerà in questa sede il finale primo dell'*Amor contrastato* (Giuseppe Palomba, Napoli, teatro dei Fiorentini autunno 1788) proponendone in chiusura una possibile resa scenica.

Rachelina, mugnaia, è oggetto di corteggiamento multiplo: brama dal barone Caloandro, dal governatore Rospolone e dal notaio Pistofolo, viene malvista dalla baronessa Eugenia, promessa sposa di Caloandro. Accortisi di essere rivali vicendevolmente gabbati da Rachelina, Caloandro e Pistofolo si dirigono verso il suo mulino per metterla alle strette.

Il Finale I inizia con Rachelina che al veder giungere il barone e il notaio ne intuisce immediatamente l'ostilità:

Rachelina: Il Barone col Notaro  
venir veggo a questa volta;  
zitta e cheta qui raccolta  
voglio starli ad ascoltar.

**Motivo A** dominato da una carica ritmica adeguata al personaggio<sup>6</sup>:



Il dialogo tra i due uomini lascia trasparire la loro indecisione su come indirizzare l'attacco; Rachelina li osserva, consapevole che

6 Per questo articolo si è consultata la partitura conservata presso il Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze, Fondo Basevi, coll. B.I.76., il Finale si estende da c. 177r a c. 249r. I motivi indicati negli esempi coinvolgono sempre il primo e secondo violino che rivestono un ruolo egemone nella condotta tematica.





Bozzetto di Domenico Fabbroni per *L'amor contrastato* (fine 18°, inizio 19° secolo)

«quella rabbia, quell'asprezza cambieransi in umiltà». I suoi versi sono intonati senza apportare alcuna interferenza con il motivo associato al barone e al notaio: questa scelta comunica allo spettatore che il pensiero di Rachelina non è scoperto come invece è quello dei due corteggiatori; quando infatti essi decidono, come mossa d'apertura, di ostentare indifferenza, la loro finzione comportamentale è palesata dalla repentina interruzione del motivo B.

- Caloandro: Non c'è caso, non c'è appello:  
è la donna un brutto imbroglione,  
e più sano del cervello  
no, la donna il cor non ha.
- Notaro: Così è; quella briccona  
tutti e tre burlò sul fatto,  
ma alfin di questo tratto  
l'enfiteusi ha da pagar.
- Caloandro: Or consigliami, da bravo.
- Notaro: Se una donna t'incavezza
- A2: Amar donna che disprezza  
certamente è una viltà.
- Rachelina: (Quella rabbia, quell'asprezza  
cambieransi in umiltà.)
- Caloandro: Ella è qua; vò lì a cantar.
- Notaro: Di là a leggere vò io.
- Rachelina: (Troverò lo spasso mio  
nella loro asinità.)

**Motivo B** ugualmente contrassegnato dalla componente ritmica:

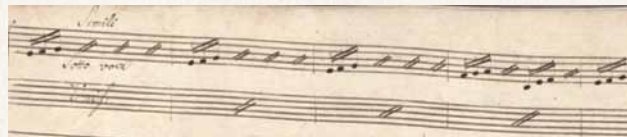


Caloandro canta - e da buon intenditore aristocratico non può che intonare versi del Metastasio - e Pistofolo legge il suo latinorum. Il motivo C, un *perpetuum mobile* di terzine ai violini, effigia l'idea del ruscello che scorre e il canto si assesta su una declamazione aulica, consona alla parodia della cavatina d'esordio di Aminta del *Re Pastore* metastasiano (il livello metateatrale è sempre latente nei libretti buffi). La scorrevolezza di questo motivo in un primo momento ha il senso di un madrigalismo mentre in seguito diventa semplicemente funzionale al primo dialogo tra i tre personaggi che gira su se stesso senza portare in alcuna direzione.

- Caloandro: T'intendo amico rio,  
col basso mormorio  
vuoi dirmi in tua favella  
che quella è una crudel.
- Rachelina: V'intendo amiche aurette  
voi sussurrando dite:  
"donzelle sì fuggite  
dagli uomini infedel."

- Notaro: Et sic quia sic et cetera  
mulier burlasse gli uomini  
è una gran... basta... et cetera  
non voglio criticar.
- Rachelina: Signor Notaro et cetera  
le donne lei non nomini  
o ch'io... ma basta et cetera  
con voi non ho che far.
- Caloandro: lo canto e a voi non bado.
- Notaro: lo leggo un'assertiva.
- Rachelina: Ma bravo, evviva, evviva!
- A3: Gran testa in verità.

**Motivo C** *perpetuum mobile*:



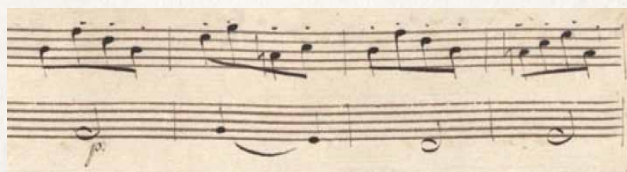
L'ingresso del governatore Rospolone (scena I.17) segna la ripresa del motivo A, inizialmente associato a Rachelina, qui ben posizionato poiché il personaggio fa il gioco della molinara liberandola dall'*impasse* (la ripresa di un motivo oltre ad una funzione strutturale ha dunque una valenza drammaturgica).

- Rospolone: Bravissimi! Mi piace.  
Godete divertitevi,  
ma con tranquilla pace,  
badate un po' al giudizio  
ch'or vi farà ex officio  
il sior governor.
- Caloandro: Che ordin? Che giudizio?
- Rachelina: Cos'è quest'ex officio? (al Notaro)
- Notaro: Bellezza, e che ne so?

Ripresa del motivo A:



Il disappunto del barone e del notaio si traduce in una variazione del motivo B che per l'intero finale resterà di loro pertinenza:



La Molinara, Bologna, Teatro Comunale, 9 gennaio 1996,  
I. Bolton direttore, W. Pagliaro direttore, E. Luzzati scene



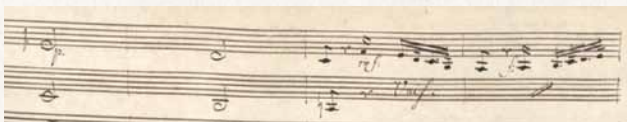




Pubblico al Teatro Flavio Vespasiano, Rieti, in occasione de Il Barbiere di Siviglia, Reate Festival, 25 settembre 2016, F. Biondi direttore, C. Scarton regia, M. Della Cioppa scene. Ph. Alex Giagnoli

Tre nuovi motivi si associano a tre momenti dell'azione: il governatore minaccia di applicare disposizioni punitive.

#### Motivo D:



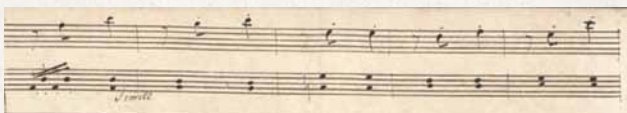
Rachelina Caloandro e Pistofolo restano interdetti e subito si oppongono fermamente.

#### Motivo E:



Il motivo E è funzionale anche all'agitazione dei due uomini che nell'apprendere l'arrivo della baronessa Eugenia non sanno far di meglio che nascondersi nel mulino. Nel motivo F la figura di *hocquetus* tra violini e bassi è indicativa di questo contrasto ma sarà sfruttata anche in seguito per nuovi scontri.

#### Motivo F:



Rospolone: Per lei ecco il mandato: (a Caloandro)  
"in casa ad omnis ordinem";  
sen vada mio signor.  
Mandato per palatium (al Notaro)  
con la penalità di carcere  
a lei qui faccio ancor.  
E tu se più civetti (a Rachelina)  
con questi due soggetti  
condotta fuor dal feudo  
sarai fra poche or.  
Rachelina: A me uscir di feudo?  
Caloandro: A me mandati e ordini?  
Notaro: A me catture e carceri?  
A3: Ma qual sorpresa è questa  
che m'agita e funesta!  
La baronessa al certo  
tal colpo mi mandò.  
Caloandro: No, no mia Rachelina  
di qua non partirò.  
Rachelina: Andate, oh che ruina!  
Mai più vi guarderò.  
Notaro: Oh mutria mia tapina!  
Dove m'asconderò?

Rachelina: Ahimé... la baronessa!  
Notaro: Oh diavolo! Scappiamo...  
Caloandro: Nella capanna entriamo.  
Rachelina: Oibò non lo permetto.  
A3: È un caso maledetto  
Che riparar non so.

(i due entrano nella capanna di Rachelina la quale serra subito a chiave di fuori e parte)

L'entrata della baronessa Eugenia - decisa a punire sia Rachelina, sia il suo promesso sposo, già fedifrago, Caloandro - impone un cambio di scena e di agogica: Ad essa s'abbina il motivo G, mentre all'ipocrita esibizione di pathos di Rachelina s'accosta il motivo H, volutamente ridondante sul piano dell'espressività lacrimevole, alternato con sapienza al motivo I, semplice e ammiccante a toni popolareggianti (con questi due motivi la mugnaia intende presentarsi agli occhi della baronessa come semplicita e vittima di molestie).

Eugenia: Dov'è quell'indegno?  
Dov'è quell'ardita?  
Ad ambi la vita  
farolli costar.  
Rospolone: Son fatti i mandati  
Qui venni in accesso;  
farassi il processo  
se qui tornerà.  
Luigino: Ma troppa premura  
ne fate, o madama,  
amate chi v'ama,  
lasciatelo star.  
Eugenia: Che noia mi siete!  
Amaranta: Ma già che vedete  
che niente vi cura,  
che serve a parlar?  
A4: Ma vien Rachelina  
piangendo di qua.

#### Motivo G:



Rachelina: Signora a queste lagrime  
Movetevi a pietà.  
Vassalla oppressa e misera  
Di me più non si dà.  
Eugenia: Che vuoi tu dir? Favella.  
Rachelina: Sentite e poi stupite.  
Notaro: Che diavolo farà?

#### Motivo H:

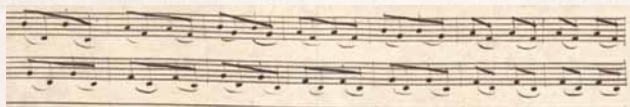


Rachelina: lo stavo a casa mia  
soletta a lavorar.  
Il sior barone ardito  
con quel notaio unito,  
entrarono pian piano,  
così per m'afferrar.  
Scappai come potei,



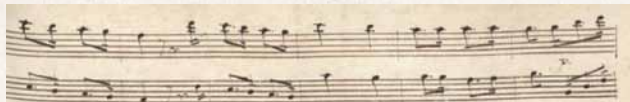
là dentro li serrai.  
La chiave è questa. Or lei  
giustizia m'ha da far.

**Motivo I:**



Il canto di Rachelina nei panni della povera ragazza importunata espone una caricatura dei *topoi* legati al *pathos* tragico (figura ritmica di *suspiratio*, impianto minore, frammentazione del *ductus*) indicativa dell'insincerità del personaggio la cui vera natura viene espressa dal motivo I, schiettamente rusticano e inadeguato al tormentato racconto del tentativo di molestie attuato dal conte e dal notaio. L'indignazione degli astanti verso la condotta del barone e del notaio segna l'ultimo impiego del motivo F, qui funzionale all'innesco della stretta, dotata di tre nuovi motivi congeniali all'aumento di un dinamismo che non perde occasione per sfoggiare ulteriori madrigalismi.

**Motivo L:**



Notaro: Colei che cosa ha detto?  
Caloandro: Ci ha rovinati affatto.  
Eugenia, Amaranta, Luigino: Gl'indegni stan sul fatto,  
dunque è la verità.  
Caloandro: Sentite a me...  
Gli altri a5: Tacete.  
Notaro: Codesta donna...  
Gli altri a5: Andate.  
Caloandro: Lei fu che qui...  
Gli altri a5: Andate.  
O la capanna in cenere  
qui subito anderà.  
Notaro e Caloandro: Or vi faremo intendere  
qual sia la verità.  
Gli altri a5: Una baldanza simile  
Impune non andrà.  
Caloandro: Signora mia...  
Notaro: Sentite...

**Motivo M:**



Eugenia: Sentir nessun desio.  
Due malandrin voi siete.  
Tradita sì son io,  
ma pene adesso avrete  
eguali al vostro error.  
Notaro: Amico... (a Rospolone)  
Caloandro: Rospolone...  
Rospolone: Compresi già il reato.  
In questa occasione  
son rospo diventato  
e armato già mi sono  
di sdegno e di furor...  
Caloandro: Che hai detto? (a Rachelina)  
Notaro: Che hai fatto?  
Rachelina: Ho detto que ch'è stato.  
Signori io non son quella  
Ch'avete voi pensato.

Giustizia adesso bramo,  
giustizia miei signori.

Notaro: Signora!  
Caloandro: Mia signora!  
Luigino: Indegni andate in bando!  
Ho braccio, ho petto, ho core,  
ho spirito, ho forza, ho brando,  
so ben di questa dama  
difendere l'onor.  
Caloandro: Figliuola! (ad Amaranta)  
Notaro: Mia ragazza!  
Amaranta: Già so, già so chi siete;  
si deve oprar la mazza  
con genti sì indiscrete,  
in faccia non avete  
vergogna né rossor.

**Motivo N:**



Caloandro e Notaro: Ahimè che gran battaglia,  
che guerra assai funesta!  
Ragion domando a quello,  
ragion domando a questa;  
nessun v'è che m'ascolta,  
che far, mio dio, non so.  
Gli altri a5: Convinti entrambi sono  
confusi e disperati,  
ma non si dà perodno  
a due ribaldi ingrati;  
è privo di ragione  
chi femmina insultò.

Come gestire sul palcoscenico questi dieci minuti di musica così densi d'azione e di segni musicali estremamente allusivi e ammiccanti? Se è vero che alcuni particolari risaltano evidenti più all'occhio di chi legge la partitura che all'orecchio di chi ascolta e osserva la scena, è anche vero che un'analisi condotta a tavolino può far emergere elementi traducibili a livello prossemico. Un esempio: la ricorrenza del motivo F, sottilmente variato, o del motivo E potrebbe tradursi con repentini schieramenti di gruppi opposti. Il gioco di rimescolio motivico, in altre parole, avrebbe una corrispondenza nella disposizione degli attori all'interno dello spazio scenico. Musicista e musicologo - anni fa protagonisti di un rapporto dialettico ben più conflittuale di oggi - pare che abbiano imparato a dialogare. Si auspica che in questo dialogo creativo entri con maggiore consapevolezza anche la figura del regista.

Lorenzo Mattei



Nina o sia La pazza per amore, Taranto, Chiostro del Museo Diocesano MUDI, Giovanni Paisiello Festival 12-13 settembre 2016, G. Di Stefano direttore, S. Panighini regia e scene. Ph. Carmine La Fratta.



### Schema del Finale I dell'Amor contrastato (La Molinara)

Motivi	Personaggio/azione associati al motivo	Canto	Orchestra
<b>1) Andante, MI b 2/4</b>			
A	Rachelina	Stile conversativo	Incisività ritmica (sincopato)
B	Caloandro/Notaro	Sillabazione comica	Scorrevolezza ritmica
C	Caloandro/Notaro	Stile conversativo (con venature auliche)	Scorrevolezza ritmica (con madrigalismo implicito)
A	Rospolone	Stile conversativo	Incisività ritmica
B'	Disappunto di Caloandro/Notaro	Sillabazione comica	Scorrevolezza ritmica
D	Minacce del governatore	Stile conversativo	Scorrevolezza ritmica
E	Sorpresa generale per le disposizioni del governatore	Polifonia parossistica + Sillabazione comica	Immobilità ritmica
B'	Disappunto di Caloandro/Notaro	Sillabazione comica	Scorrevolezza ritmica
E	Sorpresa generale per le disposizioni	Polifonia parossistica + Sillabazione comica	Immobilità ritmica
F	Rifiuto delle disposizioni	Stile conversativo	Meccanicismo (hoquetus bassi vs violini)
B	Caloandro/Notaro	Sillabazione comica	Scorrevolezza ritmica
E	Sorpresa generale per l'arrivo della baronessa	Polifonia parossistica + Sillabazione comica	Immobilità ritmica
<b>2) Allegro, SOL 2/4</b>			
G	Ingresso della contessa	Canto aulico	Stile recitativo
F'	Luigino	Stile di conversazione	Meccanicismo (hoquetus bassi vs violini)
<b>3) Andante con moto, sol min. 2/4</b>			
H	Piano di Rachelina	Finto patetismo	Madrigalismo (suspiratio)
I	Racconto di Rachelina	Stile rusticano	Scorrevolezza ritmica
H		Finto patetismo + Stile di conversazione	Madrigalismo (suspiratio)
F'	Indignazione generale	Stile di conversazione	Meccanicismo (hoquetus bassi vs violini)
<b>4) Più moto (Stretta) MI b C</b>			
L	Condanna generale per Caloandro e il notaio	Polifonia parossistica	Scorrevolezza ritmica
M		Sillabazione comica	Intensificazione ritmica e fonica
B'	Caloandro/Notaio	Sillabazione comica	Scorrevolezza ritmica
N	Condanna generale per Caloandro e il notaio	Polifonia parossistica	Massima intensificazione ritmica e fonica

Il Barbiere di Siviglia, Rieti, Teatro Flavio Vespasiano, Reate Festival, 25 settembre 2016, F. Biondi direttore, C. Scarton regia, M. Della Cioppa scene. Ph. A. Giagnoli





# “Un metodo di canto in somma IL PIÙ BELLO E IL PIÙ ECCELLENTE”

Intervista a  
Elizabeth Norberg-Schulz

di Carlo Boschi

*Un'italiana di Oslo. Un soprano di caratura mondiale che comprende perfettamente il dialetto di Roma. Elizabeth Norberg-Schulz è sovranazionale fin dalla nascita: padre norvegese e madre italiana, studi al Conservatorio di Santa Cecilia (Roma) e perfezionamento in Austria, Germania, Svizzera e Inghilterra con Elisabeth Schwarzkopf, Hans Hotter e Peter Pears. Se il buongiorno... non ci stupisce sapere che abbia lavorato con Claudio Abbado, Riccardo Muti, Carlos Kleiber, Georg Solti, Seiji Ozawa, Riccardo Chailly o Lorin Maazel. E con registi come Luca Ronconi, Giorgio Strehler, Pier Luigi Pizzi, Roberto De*

*Simone e Graham Vick. Da alcuni anni, Elizabeth Norberg-Schulz ha deciso di condividere i segreti della propria arte sopraffina e di dedicarsi anche all'insegnamento, con risultati altrettanto eccellenti. A parte la sua docenza stabile all'Università di Stavanger, in Norvegia, viene regolarmente invitata a tenere masterclass in Italia, in Europa, in Cina e Giappone. Molti suoi allievi sono avviati a brillanti carriere: dalla Staatsoper di Vienna al Maggio Musicale, dal Festival di Salisburgo a quello di Bergen. Come rinunciare a carpire qualche preziosa perla di saggezza da simile “miniera d'arte”?*





**Iniziamo con uno sguardo alla sua prestigiosa carriera: non ci sono grandi direttori o teatri con cui non abbia lavorato. Può citare qualche persona, stile, ambiente o episodio di particolare significato?**

Certo: ricordo un episodio che mi coinvolse emotivamente. Fu quando, ospite del Festival di Pasqua di Salisburgo, dove interpretavo il personaggio di Nannetta nel *Falstaff*, sotto la bacchetta di Sir Georg Solti e con l'orchestra dei Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, sempre a Salisburgo, dove stava preparando il grande concerto di Pasqua con i Wiener Philharmoniker, mi chiese di subentrare ad una soprano di fama internazionale, che si era ammalata improvvisamente, come solista nel *Requiem* di Brahms. La prima recita del *Falstaff* ed il *Requiem* si succedevano a distanza di due giorni l'una dall'altro, con la sola prova generale per il grande concerto di Abbado. Accettai la sfida, resistendo allo stress emotivo di sostenere due impegni artistici così diversi e rilevanti! Il baritono nel *Requiem* era Bryan Terfel, grande voce e grande artista.

Tutti gli occhi erano puntati su di me. L'aria del soprano nel *Requiem* di Brahms è uno dei brani più trasparenti, delicati e impegnativi che ci siano, ma una solida preparazione tecnica e musicale, frutto di lunghi e seri anni di studio al Conservatorio di Santa Cecilia e privatamente con grandi docenti, mi permisero di mantenere la calma necessaria per una esecuzione degna del momento.

Il felice esito artistico e grande successo di pubblico e di critica, mi aprirono le porte ad ulteriori e lunghe collaborazioni con i migliori Teatri d'opera e con i più famosi direttori del panorama internazionale.

**E i registi? Fra i grandissimi con cui ha lavorato, quali gli allestimenti memorabili? O, perché no, quali imbarazzanti o fallimentari...?**

I grandi registi che ricordo con entusiasmo e gratitudine, per tutto ciò che mi hanno insegnato, sono principalmente Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi, Graham Vick, Hugo De Ana, Jean-Pierre Ponnelle e Roberto De Simone.

Non si contano le produzioni memorabili con questi maestri: *Manon* di Massenet, *Le Nozze di Figaro* e *La Bohème* con Jean-Pierre Ponnelle allo Staatsoper di Vienna, *Moïse et Pharaon* di Rossini al ROF di Pesaro, nonché il *Tamerlano* di Händel al Maggio Musicale Fiorentino (con tournée europea) e *La Bohème* al Festival di Glyndebourne con Graham Vick. Il *Guillaume Tell* di Rossini al ROF e il *Il Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota alla Scala, con Pier Luigi Pizzi (durante le recite ero incinta, al settimo mese di gravidanza...).

Sempre al Teatro alla Scala, vorrei ricordare *Le nozze di Figaro* ed il *Falstaff* diretti da Riccardo Muti, con la regia del magico Giorgio Strehler, che incendiava gli animi degli interpreti con il suo carisma e la sua profonda conoscenza tecnica del cantante-attore sul palcoscenico. Strehler era un profondo cultore della musica classica, in particolare amava le opere di Giuseppe Verdi. Il suo *Falstaff* scaligero è difatti passato alla storia come una delle produzioni più belle e memorabili.

Con Ronconi, poi, ho avuto la gioia di lavorare in opere dove la recitazione ed il movimento scenico erano elementi fondanti dello spettacolo. Ricordo una bellissima *Favola dello Zar Saltan* di Rimsky-Korsakov, cantato tutto in russo. Il mio ruolo era La

Principessa Cigno e richiedeva di eseguire diverse parti musicali con voli pindarici, sospesa nell'aria, molti metri al di sopra del palcoscenico.

Il regista che mi ha formato maggiormente, è Roberto De Simone, uomo di teatro, studioso; esperto, come nessun altro, del teatro barocco e fine musicista. Con De Simone ho avuto una lunga e solida collaborazione in teatri come La Scala, il San Carlo di Napoli, lo Sferisterio di Macerata ed altri, incentrata principalmente sulle opere barocche e donizettiane. Lui mi ha insegnato la difficile arte del recitativo, della chiarezza nella dizione, del gesto teatrale essenziale e significativo. Nulla doveva essere lasciato al caso. Specie nel grande teatro napoletano, ogni gestualità aveva un suo significato.

Personalmente non ricordo di aver mai fatto parte di produzioni fallimentari, ma posso affermare che le cosiddette "riprese"

Teatro dell'opera di Roma, Zerlina in *Don Giovanni*, prove con Gigi Proietti





di grandi spettacoli, fatte con poche prove ed affidate spesso ad assistenti registi senza adeguata esperienza, portano ad un generalizzato appiattimento culturale, che sfocia in Opera-spettacolo e non in Opera-cultura. Nel mondo di oggi ci sono purtroppo pochi soldi pubblici per la cultura, quindi questo appiattimento si sta espandendo con conseguenze molto tristi per la vera arte.

**Come si conciliano carriera e insegnamento? Dove la ricchezza e dove i conflitti?**

Io penso che l'insegnamento debba arrivare dopo molti anni di solida carriera artistica in palcoscenico. L'insegnante deve conoscere tutti i segreti e le arti del mestiere, avendolo praticato negli anni e avendone scoperto i suoi molteplici segreti.

Detto questo, va riconosciuto come non tutti i grandi cantanti siano diventati altrettanto grandi insegnanti, perché molti di loro erano favoriti e guidati più da un talento innato che da una consapevolezza acquisita progressivamente. Colui che ha dovuto faticare di più nello studio, per arrivare a padroneggiare la materia del canto, sarà certamente un docente più affidabile e costruttivo.

Il valore di un maestro veramente preparato, sta innanzitutto nello stimolare gli allievi ad amare la materia del canto, sollecitandone la curiosità, la scelta oculata del repertorio, la frequentazione dei grandi interpreti, l'analisi degli stili, lo studio delle vite dei compositori, nonché delle tante e differenti prassi esecutive.

I conflitti tra docente ed allievo, nascono spesso per dei semplici malintesi. Accade sovente che il docente proietti se stesso nell'allievo, limitandone lo sviluppo dell'autentica personalità. In tal caso l'allievo sentendosi costretto, si chiude e blocca così il naturale fluire del proprio talento artistico.

Quindi, credo sia fondamentale creare un rapporto di totale fiducia reciproca fra docente e discente.

**Il talento naturale, che troviamo in tanti allievi delle nostre scuole di canto, è un vantaggio o un ostacolo?**

Uno spontaneo talento è un grande dono della Natura e chi ne è dotato affronta più agevolmente le difficoltà insite nell'acquisizione delle tecniche del canto lirico. Nel contempo, la facilità spesso illude chi la possiede, se non è sostenuta, fortificata da uno studio assiduo, costante, appassionato, indispensabile per costruire una tecnica sicura su cui basare la propria crescita professionale.

La disciplina nello studio è un requisito necessario che anche l'allievo più dotato deve possedere: accade sovente che facili ed immediati risultati spingano ingannevolmente il giovane cantante a presentarsi, nel

grande mondo dello spettacolo teatrale, accettando ruoli non adatti alla propria vocalità ancora acerba, con risultati rapidamente disastrosi, spesso con danni irreversibili agli organi della fonazione.

Lo studio del canto negli anni della formazione (anche fisica) è cosa seria, l'acquisizione delle tecniche è graduale, progressiva, procede a strati; l'allievo meno dotato, ma più disciplinato e assiduo nello studio, impegnerà più tempo per arrivare, ma sarà infine un professionista dall'indubbio valore, affidabilità e con assicurata una lunga carriera.

**Esiste una specifica tecnica di Belcanto, o si tratta solo di un modello generico e flessibile?**

La domanda muove una molteplicità di risposte: nella Storia del Belcanto sono tantissimi i trattati sull'argomento, spesso redatti proprio dai cantanti più famosi delle varie epoche.

tichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato, pubblicato a Bologna nel 1723. I principi dell'antica e bella scuola di canto italiana sono esposti con chiarezza in quest'opera, accompagnati da puntuali osservazioni che dimostrano come Tosi fosse un grande maestro in quest'arte.

Basti citare questo passo interessante, e al tempo stesso divertente, per la forza eloquente della scrittura: "Un diligente Istruttore sapendo, che un Soprano senza falsetto bisogna che canti fra l'angustie di poche corde, non solamente procura d'acquistarglielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto, in forma che non si distingua l'uno dall'altra, che se l'unione non è perfetta, la voce sarà di più registri, e conseguentemente perderà la sua bellezza. La giurisdizione della voce naturale, o di petto, termina ordinariamente sul quarto spazio, o sulla quinta riga, ed ivi principia il dominio del falsetto, sì nello ascendere alle note alte, che nel ritornare



Vienna, Adina in *Elisir* con Pavarotti

Prendiamo, ad esempio, il volume *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) di Giulio Caccini che, da un lato, contribuisce a sancire un deciso passaggio dal canto polifonico a quello monodico e, dall'altro, contiene preziose delucidazioni, già nella prefazione, sulle caratteristiche esecutive della musica del proprio tempo. L'intento esplicito è quello di esaltare gli "affetti" del testo poetico e, dalla loro espressione vocale, stabilire un ricco "modello" di Belcanto.

Non si poteva ancora parlare di metodi sicuri, basati su presupposti scientifici, ma di metodologie sperimentate e maturate dal "cantante di successo".

Un trattato fondamentale per l'arte del Belcanto italiano, è quello che ha reso duraturo nei secoli il nome del soprano Pierfrancesco Tosi, *Opinione de' cantori an-*

alla voce naturale ove consiste la difficoltà dell'unione; Consideri dunque il Maestro di qual peso sia la correzione di quel difetto, che porta seco la rovina dello Scolaro se la trascura. Nelle Femmine che cantano il Soprano, sentesi qualche volta una voce tutta di petto, ne' Maschi però sarebbe rarità se la conservassero, passata che abbiano l'età puerile. Chi fosse curioso di scoprire il falsetto in chi lo sa nascondere badi che chiunque se ne serve, esprime su gli acuti la vocale i con più vigore, e meno fatica della a".

Lo sviluppo del Melodramma, del Teatro lirico e la genialità di autori quali Bellini, Donizetti, Rossini che conoscevano perfettamente le possibilità espressive della voce umana, favorirono la fioritura di vere e proprie "Scuole di Belcanto" in Italia e in Francia, fondate da cantanti che ne furono





La Scala in Giappone,  
Elizabeth con  
Sinopoli e Muti

interpreti direttamente sui palcoscenici. Fra questi, un posto di rilievo hanno, ai primi dell'Ottocento, Maria Malibran e Pauline Viardot, entrambe figlie del noto tenore spagnolo Manuel García, loro maestro oltre che padre. Lo stesso García si era perfezionato a Napoli con il tenore lirico Giovanni Ansani frequentando anche Nicola Porpora, maestro del Farinelli.

Fu comunque l'altro suo figlio, Manuel García junior, baritono, a divulgare, come insegnante al Conservatorio di Parigi e come ricercatore scientifico (fu l'inventore del laringoscopio), l'arte del Belcanto italiano, nato con i grandi castrati, capaci di agilità vocali estreme e lunghe frasi sostenute da un unico ampio e stabile flusso d'aria (da qui, l'espressione "cantare sul fiato").

Il teorico Carlo Gervasoni, così definiva, nel 1815, il Belcanto del celebre tenore Giovanni Ansani: "Sicurezza di intonazione, grande precisione nella perfetta espressione d'ogni più variato sentimento, un metodo di canto in somma il più bello e il più eccellente".

**La preparazione "atletica" dei cantanti, sempre più apprezzata nelle scuole, è funzionale ad una maggiore ricchezza espressiva?**

Certamente: approfondendo la necessaria competenza della fisiologia degli organi della fonazione: le cavità del cranio e buccali, i risuonatori, i muscoli facciali, la lingua, il palato, la laringe, la faringe, le fasce muscolari intercostali, diaframmatiche, dorsali, il pavimento pelvico, ecc.

Il cantante deve considerarsi, oltre che interprete, al tempo stesso un atleta che consegna primati artistici con il proprio fiato: questo, utilizzato in modo cosciente e flessibile, renderà duttile la sua voce, permettendogli la massima libertà di finezza espressiva. Un particolare da ricordare è che, per emettere un suono cantato, si attivano ben 100 muscoli contemporaneamente!

**Possiamo illustrare, per sommi capi, il suo metodo di insegnamento che tanto successo riscuote in ogni parte del mondo?**

Il mio metodo è la *summa* delle mie lunghe esperienze artistiche professionali, oltre che della profonda conoscenza della fisiologia, inerente all'apparato fonatorio, e dei molti stili interpretativi sorti nelle varie epoche.

**Come potremmo considerare le diverse civiltà e culture che si affacciano solo da pochi anni al canto lirico? Quali caratteristiche manifestano gli allievi di mondi, fino a poco fa, lontani dalla tradizione melodrammatica?**

Il canto è parola, poesia, espressione verbale dei moti dell'anima messi in musica. La parola è l'identità culturale di ogni popolo; la sua sintassi e le sfumature dei sinonimi, la costruzione della frase, colorano il lessico e delineano espressività diverse, trasformandole in linguaggio. I popoli vi si riconoscono, socializzando con lo stesso gergo e con le sue diverse inflessioni, anche dialettali.

Il melodramma nasce dal bisogno di dare alla parola maggior peso e significato. Il canto è un fluire di emozioni su un fiato sonoro che sostiene la parola nella sua articolazione prolungata e carica di emotività, verso variazioni di molteplici espressioni sonore.



Rossini Opera Festival,  
Viaggio a Reims, Corinna

I linguaggi di altre culture che non siano affini alla tradizione di area latino-germanica, hanno quindi propri e differenti corsi mentali per esporre i moti dell'anima.

Avvicinandosi al nostro modo di esprimerci nel canto, loro non sempre afferrano quindi le sottigliezze insite nel linguaggio di matrice neolatina, e traducono il canto melodrammatico in "potenza di emissione vocale", oppure in pura bravura (piro)tecnica. Da qui la difficoltà per il giovane allievo a far propria la nostra cultura, che deve divenire per quest'ultimo, quando avrà acquisito perfettamente il nostro idioma, il suo veicolo espressivo, rispettandone le tradizioni e le usanze.

Solo allora si potrà considerare padrone della forma espressiva del Melodramma.

**A lei si rivolgono, per lezioni e consigli, anche diversi colleghi famosi. Senza fare nomi, quali sono i problemi ricorrenti che incontrano?**

Mancanza di controllo del fiato!

Questo problema porta a tanti conseguenti difetti vocali a catena, come: intonazione incerta, dizione impastata, laringe che sale, vibrazione lenta o larga, oppure "belante" (chiamata anche "suono caprino"), suono nasale, acuti piccoli ed "indietro" (non udibili in teatro), cambio di registri non omogeneo, afonia ed infine noduli alle corde vocali o rilasciamento delle stesse.

**Ci sono artisti che considera Maestri per eccellenza, figure determinanti nella sua formazione?**

Da ragazza, passavo pomeriggi interi all'ascolto delle opere italiane, dai 33 giri che mi regalava mio padre, interpretate da grandi artisti quali Renata Tebaldi, Licia Albanese, Claudia Muzio, Magda Olivero, Maria Caniglia, Maria Callas, Virginia Zeani, Anna Moffo, Joan Sutherland, Mirella Freni, Elisabeth Schwarzkopf ed altre.

Ho avuto poi il grande dono di studiare per ben quattro anni regolarmente con la grande soprano Elisabeth Schwarzkopf, che mi insegnò il raffinato stile liederistico, condividendo spesso con me i segreti che le avevano svelato grandi Maestri, sia direttori d'orchestra che compositori, quali Karajan, Furtwängler o Richard Strauss.

**Qualche consiglio "irrinunciabile", per i giovani musicisti che frequentano i nostri Conservatori?**

Studiate, studiate, studiate e non stancatevi mai di amare la musica con passione! Occorre umiltà, dedizione e tanta pazienza. Non abbiate fretta di arrivare.

I veri professionisti sono sempre apprezzati e ricercati a qualsiasi età e durano nel tempo!



# INSEGNARE A COMPORRE OGGI?

*Quinta edizione del Convegno “Comporre oggi” al Conservatorio “Casella”: un appuntamento ormai tradizionale con una formula collaudata, seguito da un pubblico numeroso accorso per ascoltare le relazioni dei tre compositori, ma anche per il seminario-concerto su Aldo Clementi. Tavola rotonda finale incentrata sui temi della “scrittura”, nelle sue diverse accezioni, e sul sempiterno interrogativo: si può insegnare a comporre?*

di Mauro Cardì

Il 20 e 21 ottobre scorso, nell’aula magna del Conservatorio “Alfredo Casella”, si è tenuto il convegno “Comporre Oggi”, un incontro di studio dedicato alla musica e alla creatività, a cura dei docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea. La sua quinta edizione ha avuto come ospiti i compositori Patrizio Esposito, Alessandro Melchiorre e Rosario Mirigliano.

La formula si è conservata sostanzialmente invariata nel corso degli anni, ogni compositore ospite ha tenuto una conferenza sulla sua musica, illustrando il suo percorso e la sua poetica, anche attraverso l’ascolto di brani o proiezioni di video e, come nelle precedenti edizioni, attraverso l’esecuzione di un brano dal vivo, grazie al contributo di interpreti particolarmente sensibili verso la musica contemporanea, tutti docenti o allievi del “Casella”. Nell’ambito del Convegno ha trovato un posto speciale anche un seminario dedicato a ricordare la figura di uno dei compositori italiani più importanti, Aldo Clementi, scomparso nel 2011. Durante il seminario, tenuto da Patrizio Esposito, si è proiettato un documentario, *Collage Blues per Aldo* realizzato dallo stesso Esposito, in cui si è rivissuta, attraverso le parole del protagonista e dei tanti artisti intervistati nel video, quella fase fondamentale della musica italiana contemporanea. È seguito poi un breve concerto dedicato a Clementi, in cui si sono potute ascoltare opere appartenenti alle varie fasi del compositore catanese. Ad eseguire i brani di Aldo Clementi e dei tre compositori ospiti sono stati Enrico Angelozzi, Federica Aspra, Andrea Cauduro, Pietro Cocciolone, Francesco Dell’Oso, Andrea De Santis, Serena Anna Gatti, Fernando Mangifesta, Giampio Mastrangelo, Andrea Orlandi, Alessandro Rondinara, Diego Tomassetti.

Tanti sono stati i temi affrontati durante la tavola rotonda che tradizionalmente conclude i lavori di “Comporre Oggi”, a partire dal confronto stimolante tra le diverse personalità presenti, per le quali si rimanda alle interviste a cura di Marco Della Sciucca per maggiori informazioni. È stata anche occasione per una riflessione sull’opera di Aldo Clementi, di cui Patrizio Esposito è stato allievo, e della sua personale posizione critica, e per certi versi ascetica, rispetto al *main stream* del secondo Novecento, fino al ritrovato vigore creativo nella fase del recupero del diatonismo.

Larga parte della tavola rotonda, anche a giudicare dalla quantità di interventi e domande dal pubblico, ha ruotato però attorno al dibattito sviluppatosi sul tema dell’insegnamento della Composizione, nelle sue diverse concezioni, a partire da quelle di caratte-

re più generale riguardante l’organizzazione della didattica, viste dall’osservatorio privilegiato di Alessandro Melchiorre, direttore del Conservatorio di Milano. Ma è soprattutto sulle conseguenti riflessioni sul significato dell’atto del comporre, e della possibilità stessa di trasmetterne senso e tecnica a degli studenti, che il confronto è stato serrato e denso di stimoli. Si può insegnare a comporre oggi? Un interrogativo che tutti dovremmo porci, pur nell’impossibilità di trovare risposte definitive. E su quali basi stabilire quanto è lecito, in riferimento alle esercitazioni scolastiche, ma anche alla composizione originale, e quanto non lo è? La stessa natura delle regole, o dei codici, per citare Donatoni, è assai controversa e in definitiva senza una risposta che possa aspirare a essere condivisa, riferendosi a un’arte che, da sempre, vive un rapporto particolare, e a volte conflittuale, tra i principi sintattico linguistici e la grammatica che nel tempo la musica occidentale si è data, e i teorici hanno sistematizzato, e la creatività che è, almeno apparentemente, libera. Pur nella consapevolezza che, in ultima analisi, rimangono aperte, individuali e mutevoli nel tempo le risposte a tali domande, proprio dal confronto tra le diverse posizioni è emerso l’interesse per continuare a porle in essere, mettendosi in gioco e offrendo il proprio percorso personale, il temporaneo punto d’arrivo di una ricerca creativa che risulta a volte stimolante e significativa quanto e forse



*La proiezione del documentario dedicato ad Aldo Clementi, Collage Blues per Aldo, realizzato da Patrizio Esposito.*



più di provvisorie e contingenti risposte, a volte di comodo, vista la complessità dei quesiti. E da qui a parlare del senso profondo della "scrittura" musicale, nelle sue diverse coniugazioni, il passo è stato breve. Il tema della scrittura è stato lungamente affrontato in particolare da Rosario Mirigliano. Partendo dall'affermazione di Flaubert, «non si può scrivere se non si è seduti», e la conseguente chiosa di Derrida, «la scrittura è, dall'inizio e per sempre, quella cosa su cui ci si china», Mirigliano afferma che «prima ancora di essere "traccia" di qualcosa, trascrizione di un'idea, di un pensiero (sia esso filosofico, poetico, musicale, pittorico, politico), la scrittura è uno strumento del pensiero nel suo stesso costituirsi, lo segue anche entrando in conflitto - nel suo farsi e disfarsi; in una parola, la scrittura è la condizione, se non della stessa possibilità del pensiero, della sua aspirazione a diventare forma».

Il Convegno è stato seguito da numerosi studenti, di Composizione e non, ma anche da quanti, da "esterni", interessati alla musica d'oggi, non hanno perso l'opportunità di partecipare ad una non frequente occasione di approfondimento di tematiche riguardanti la musica e l'arte contemporanea.



Rosario Mirigliano durante la relazione.



## Rosario MIRIGLIANO

È nato a Borgia (CZ) il 21 novembre 1950. Ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma, diplomandosi in Composizione nel 1976 con Irma Ravinale. Ha proseguito gli studi con Goffredo Petrassi, poi con Franco Donatoni all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, conseguendo il Diploma di Perfezionamento. Contemporaneamente, ha studiato Filosofia all'Università di Roma. Nel 1977 è stato finalista al I Concorso Internazionale per compositori "Gino Marinuzzi" e nel 1978 tra i vincitori della I Rassegna Internazionale di Musica da Camera della Filarmonica Umbra. Una sua composizione è stata selezionata, nel 1982, per la rassegna Venezia Opera Prima. Ha ricevuto commissioni da RadioTre della RAI; dal Festival Pontino; dal Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano; da I Pomeriggi Musicali di Milano; dalla Discoteca di Stato; da Nuova Consonanza. Ha partecipato a diverse manifestazioni e rassegne di musica contemporanea, tra cui: RAI-Vie della nuova musica; Nuova Consonanza; Roma '900 Musica; Semaine de Musique Contemporaine dell'Accademia di Francia a Roma; Musica nel nostro tempo di Milano; RomaEuropa Festival. Le sue composizioni sono edite da Ricordi, Edipan e BMG. Autore di saggi sulla teoria della composizione e sulla semiotica della musica, è docente di composizione al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma.



## Alessandro MELCHIORRE

È nato a Imperia nel 1951, ma la sua carriera si è svolta prevalentemente a Milano: qui si è laureato in Architettura al Politecnico, compiendo parallelamente gli studi di composizione presso il Conservatorio (diploma alla Hochschule di Freiburg im Br. con Brian Ferneyhough e Klaus Huber). La frequentazione del DAMS di Bologna (si laurea con Luigi Rognoni) è all'origine della sua produzione saggistica, che comprende scritti su Schumann, Schönberg e l'Espressionismo, Grisey, Xenakis. Presente alle principali rassegne di musica contemporanea, annovera nel suo catalogo alcuni interessanti titoli operistici come *Schwelle*, *Atlante occidentale* e *Unreported inbound Palermo*, il *Mine-haha* di Wedekind, e *Il Violino, il soldato e il diavolo*. Tra i suoi ultimi brani due cicli, *Lost and found* (per due strumenti, 2006) e gli studi dal titolo *Figurazione dell'invisibile* (Wien Modern 2000, Rondò Milano 2007).

Importante nella musica di Melchiorre è la presenza o l'ispirazione dell'elaborazione elettronica: in questo si vedono le frequentazioni dei Ferienkurse di Darmstadt (premio Kranichstein per *A Wave*) e dell'Ircam parigino (*Le città invisibili*, Ensemble InterContemporain-IRCAM, D.Robertson), solo per citare due tra le più significative. Ha recentemente scritto *Lost and found*, creato per Milano Musica 2006, *Angelus novus* per voce e ensemble, 2007 e *Silenzio per recitante*, voci e ensemble su testo di Yasunari Kawabata (Festival MiTo, 2007). Di notevole importanza l'ultima opera *Il Maestro di Go*, commissionata dall'Arena di Verona; nel Festival MiTo 2009 ha presentato *Terra incognita (seconda)*. Nel Festival Milano Musica del 2010 è stata presentata l'ultima versione di *Lontanando* per orchestra. Dal 2013 è Direttore del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano.



## Patrizio ESPOSITO

Nato a Roma, ha studiato composizione al Conservatorio di S. Cecilia con M. Bortolotti, successivamente con A. Clementi e infine con F. Donatoni, con il quale si specializza all'Accademia di S. Cecilia. Esordisce a Milano nel 1985 con la composizione *The entertainment of the senses* su testi di W. Auden e sviluppa dall'inizio della sua attività, una personale ricerca espressiva, evocativo-immaginifica, collaborando con artisti visivi, scrittori ed attori. Le sue composizioni vengono eseguite nei maggiori festival italiani ed esteri quali: Zurigo, Parigi-Versailles, Cuba, Lussemburgo, Sleshwig Holstein, Stoccolma, Bergen, Madrid, Granada, Varsavia, Lipsia, Ultrashall Berlino, *Musik der Jarhunderte* Stoccarda, *III Mediterranean Contemporary Days* Istanbul, Lucerna, S. Pietroburgo, Mosca, *Settembre Musica*, *Festival Roma Europa*, *Festival delle Nazioni*, *Bologna Festival*, *Accademia Filarmonica Romana*, *Nuova Consonanza*, *Onr Rai Nuova Musica*, ecc.

Da sempre affianca l'attività compositiva a quella di interprete, ha infatti studiato direzione d'orchestra con Donato Renzetti, fondando nel 1986 il *New Winds Ensemble* e nel 2014 il *Wind Projekt Ensemble* con il quale ha registrato le opere per fiati di Richard Strauss. Dal 1992 è Maestro Direttore della Banda Musicale dell'Aeronautica Militare, con la quale svolge un'intensa attività di concerti in Italia e all'estero, promuovendo la musica originale per fiati. Ha insegnato Storia e Analisi del repertorio presso il Conservatorio A. Casella di L'Aquila. Le sue composizioni sono edite da Rai Com, incise per la Dynamic e Stradivarius e regolarmente trasmesse da emittenti radiofoniche nazionali e straniere.



# Modelli, Regole, Riforme

La tavola rotonda svoltasi, come di consueto, al termine dell'edizione 2016 di *Comporre Oggi*, si è incentrata principalmente sul tema della didattica della composizione. A corollario della manifestazione, abbiamo ritenuto utile estendere, almeno in parte, per i lettori di *Musica+* il pensiero dei tre compositori ospiti, Patrizio Esposito, Alessandro Melchiorre e Rosario Mirigliano, attraverso una breve intervista comune, di cui riportiamo qui di seguito un resoconto che ci rivela i diversi punti di vista, anche attraverso forme di risposta differenti, chiari riflessi delle personalità di ciascuno.

Un confronto a tre sulla didattica della composizione. Secondo un modello ormai collaudato da *Musica+*, i tre ospiti del convegno annuale rispondono alle domande di un loro collega. Un bel ventaglio di opinioni, personalità, idee.

di Marco Della Sciucca

**Quanto è importante lo studio, tipicamente di scuola italiana, dell'armonia, del contrappunto, delle forme tradizionali per un buon avviamento alla pratica del comporre?**

**Esposito:** Lo studio dell'armonia e del contrappunto, soprattutto finalizzato all'analisi delle forme, lo ritengo fondamentale a tutti i livelli. Intendo dire che in misura adeguata sia necessario sia per chi affronta lo studio della composizione (per comporre o per svolgere un lavoro di analisi e ricerca), sia per chi voglia affrontare l'attività di in-

terprete.

**Melchiorre:** Importante soprattutto come ginnastica della mente, non come lezione di stile.

**Mirigliano:** Moltissimo. A patto, però, di non cadere nell'equivoco che esista qualcosa come l'Armonia o il Contrappunto e che le "forme tradizionali" siano contenitori vuoti preesistenti che se ne stanno da qualche parte in attesa di essere riempiti, magari con "tipici" ingredienti armonici e contrappuntistici "di scuola italiana". Una forma si

costruisce con il suo contenuto. Anzi, nella musica più che in ogni altra arte, la forma è il suo contenuto. Il quale contenuto - al di là di possibili e suggestivi (ma spesso anche fuorvianti) rinvii ad altro da sé - non è che il divenire dell'*interazione* dei diversi parametri del comporre musicale. Non escludo la possibilità di uno studio dell'armonia e del contrappunto separati dal contesto di un processo compositivo (anzi, a volte, sul piano circoscritto dell'analisi e su quello operativo dell'esercitazione, è persino necessario). Ma sarebbe molto riduttivo finalizzare (ed esaurire) lo studio dell'armonia all'apprendimento di una pratica dell'*armonizzazione* (peraltro, nella scuola italiana, prevalentemente di bassi), e limitare quello del contrappunto alla prassi standardizzata e fossilizzata sull'applicazione di un non ben definito compendio di regole (non ben definito perché avulso da qualsiasi contesto, e neppure, poi, del tutto condiviso dai diversi manuali in circolazione). Già Schönberg, nell'unico capitolo 'operativo' della sua *Harmonielehre*, dal titolo significativo *Armonizzazione di corali*, ammonisce sin dalle prime righe che in verità "non si armonizza, perché l'armonia fa parte di un vero e proprio processo creativo". E aggiunge: "si potranno fare delle correzioni, ma non in base alla teoria, bensì in base al senso della forma". Se l'armonia funzionale è di per sé un *sistema* (una sorta di 'lingua') e, in quanto tale, può essere stu-

Relatori del convegno e professori del "Casella": da sin. Claudio Perugini, Marco Della Sciucca, Alessandro Melchiorre, Patrizio Esposito, Mariella Di Giovannantonio, Mauro Cardi, Rosario Mirigliano.







Alessandro Melchiorre

diata nella sua autonomia (ma, si badi, solo per ciò che concerne le sue funzioni strutturali), il contrappunto è essenzialmente una tecnica che, al di là di una pura esercitazione fine a se stessa, ha bisogno di un contesto per diventare 'lingua', struttura, forma. E quando parlo di "contesto", non mi riferisco a quelli storici, stilistici, poetici, formali (o almeno non solo a quelli), quanto, piuttosto, a contesti ancora più specifici e circoscritti che è lo stesso processo compositivo a produrre, a campi di senso che sono una diretta emanazione del processo creativo. Mi piace ricordare in questa occasione che nel 2001, nella presentazione del percorso formativo per il Triennio di Composizione al Conservatorio di Firenze, avendo previsto per l'insegnamento del contrappunto tre diverse discipline relative rispettivamente all'area "modale", a quella "tonale" e a quella "post-tonale", Mauro Cardi e io abbiamo scritto insieme: "La suddivisione dello studio del contrappunto in tre diversi insegnamenti non sottende, né persegue intenti storici-stilistici. Essa nasce dalla constatazione che non esiste il contrappunto (nel senso di un "compendio di regole" valido per qualunque situazione). Da qui la necessità di uno studio delle tecniche contrappuntistiche che, attraverso l'analisi e l'esercizio su specifici fatti musicali, sappia rapportarsi alle diverse esperienze compositive, con l'obiettivo, al di là dell'imitazione di uno stile, di educare al senso della forma".

#### Modelli storici o modelli astratti?

**Esposito:** Circa i modelli, la letteratura è sempre il punto di riferimento; i metodi sono uno strumento, ma è sulle opere che va fatta la ricerca del modello, ovvero del modello che non esiste in quanto quasi sempre un'opera, sia essa contrappuntistica o armonica, si scosta dai modelli preformati.

**Melchiorre:** Entrambi.  
**Mirigliano:** Non c'è una essenza della musica. C'è la musica qual è, quale s'è fatta. Anzi, a rigore non c'è la musica, ci sono soltanto *fatti musicali*. Va da sé, quindi, che i "modelli" nello studio della composizione non possono essere che "storici". Ma storici non nel senso che debbano favorire una sorta di 'archeologia della composizione'; storici perché si tratta di fatti musicali concreti che assolvono alla funzione di modelli per l'elaborazione dei processi compositivi in genere. Insomma, se mi esercito sulla fuga bachiana non è perché nella mia attività di compositore conto di scrivere fughe alla Bach (che comunque sarebbe certamente più stimolante rispetto all'alternativa di scrivere bassi "imitati e fuggati" o fughe "scolastiche"), ma perché ritengo che il modello bachiano (o qualunque altro modello "storico", rispetto a uno "astratto" - ma astratto da che? Non dalla musica, mi auguro!) è di gran lunga più utile alla mia formazione di compositore e alla mia attività di ricerca.

#### Cos'è la regola, come insegnarla?

**Esposito:** È un codice. Quanto più è condiviso tanto più è da considerare. È importante saper lavorare con un codice perché insegna a produrne di nuovi e i codici sono utili per un compositore che voglia cercare una coerenza; i codici possono essere molto personali e non vanno necessariamente considerati come sostanziali, ma l'uso e la capacità di crearne di nuovi favorisce lo sviluppo di linguaggi nuovi.

**Melchiorre:** Come ci insegna Rosen, la regola spesso arriva dopo che il modello che incarna, da cui deriva, non esiste più.

**Mirigliano:** Che cosa sia una regola non credo di saperlo. Penso però, con suf-

ficiente certezza, che sia sempre il contesto a determinare o, quanto meno, a suggerire l'interpretazione di una regola, e quindi la sua applicabilità e i diversi modi di eseguirla (compresi quelli che, in apparenza, sembrano violarla). Senza trascurare il fatto che ci sono anche contesti in cui l'unica regola da seguire è che non è possibile alcuna regola. Scriveva Wittgenstein, a proposito dei "giochi linguistici" (cioè i diversi e innumerevoli modi d'essere del linguaggio), che essi "non sono *dovunque* limitati da regole. Ma non esiste neppure nessuna regola che fissi, per esempio, quanto in alto o con quale forza si possa lanciare la palla da tennis, e tuttavia il tennis è un gioco e ha anche regole". Eppure, quante volte le "regole dell'armonia" dei manuali sono dirette a fissare proprio "quanto in alto o con quale forza" *si deve* "lanciare la palla da tennis"! E quante altre volte ancora, invece (si pensi, per esempio, all'introduzione di un concetto ambiguo come la "risoluzione eccezionale" degli accordi nella pseudo-spiegazione di alcune successioni armoniche), esse si rivelano insufficienti proprio come "regole del gioco"! Come insegnarle, le regole? Suscitando negli allievi l'interesse, la curiosità e il piacere di "giocare a tennis" con i compositori del passato e del presente, e guidarli in questo gioco.

#### Ritieni possibile insegnare la contemporaneità? Come codificarla, se è possibile?

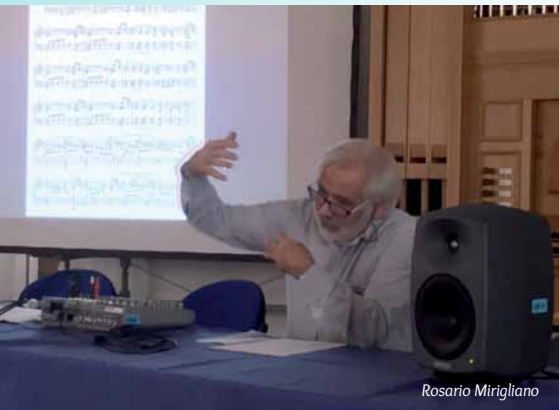
**Esposito:** Ritengo che la contemporaneità vada vissuta e, se un insegnante vive la contemporaneità, inevitabilmente saprà restituire ai discenti quanto da lui filtrato; a quel punto l'ago della bilancia sta nella sensibilità e nell'indole del discente. Non credo che un insegnante debba insegnare la



Patrizio Esposito



tecnica senza far riferimento alla contemporaneità, sarebbe assurdo che si mettesse un veto su quanto ci accade intorno in campo musicale. Piuttosto è importante riflettere e capire le relazioni, le derivazioni, le innovazioni e le falsificazioni.



Rosario Mirigliano

**Melchiorre:** Ascoltare, leggere, ascoltare, leggere, ascoltare, leggere, ascoltare... ogni tanto scrivere.

**Mirigliano:** In linea di principio, penso di sì. Non fosse altro perché se abbiamo la pretesa di “insegnare” il passato, per quale motivo dovremmo rinunciare a farlo con la “contemporaneità”? Ma capisco il senso di una domanda destinata, forse, a restare senza risposta. *Se e come* “codificarla”? È comunque importante tener presente, nell’insegnamento della cosiddetta musica contemporanea (ma qual è, e che cosa è oggi la musica contemporanea?), che la partita - ritornando alla metafora di Wittgenstein - si gioca su un campo di tennis in cui le linee

che lo delimitano sono variabili o addirittura assenti. E ci si è illusi spesso di supplire a questa mancanza “sistematizzando” i processi creativi. Si sono trasferite, cioè, le “regole” dal sistema al processo. Non sappiamo più quando si mette a segno un punto (perché le linee che delimitano il campo non ci sono), ma in compenso abbiamo regolamentato la forza e l’altezza con cui si deve “lanciare la palla”! Eppure Hjelmslev, nei suoi *Fondamenti della teoria del linguaggio*, ci aveva avvertito: “Un processo è inimmaginabile (perché sarebbe, in un senso assoluto e irrevocabile, inesplicabile) senza un sistema ad esso soggiacente”.

**Come vedi la riforma dei conservatori italiani nello specifico del corso di composizione?**

**Esposito:** Ritengo un passo in avanti aver rotto un vecchio sistema che vedeva gli studenti doversi confrontare con un’unica figura di insegnante per un decennio. Gli strumenti di conoscenza vanno indirizzati alla formazione, ma sono molteplici e in relazione tra loro. Sarà poi lo studente a costruirsi un profilo che sappia unire o mettere a frutto le varie discipline e gli strumenti che queste mettono a disposizione. Non vedo viceversa di buon occhio l’idea che i conservatori diventino degli enti di produzione, ritengo fondamentale che abbiano sempre chiaro lo scopo primario didattico e che si continui a pensare a questo tipo di scuola come a una bottega nel senso rinascimentale del termine.

**Melchiorre:** Dipende dai singoli.

**Mirigliano:** Sulla deforma (non è un

errore di stampa!) dei conservatori, rinuncio alla parte critica (che richiederebbe una lunga e documentata argomentazione) e mi soffermo molto succintamente sulla parte *autocritica*. Abbiamo forse perso (mi riferisco ai docenti in generale) un’occasione: invece di *costruire* dal di dentro (con adeguati contenuti) la forma vuota che ci veniva offerta, ci siamo limitati a *riempire* un contenitore, peraltro, spesso con gli stessi ingredienti del cosiddetto “vecchio ordinamento”. Come se bastasse la novità del solo contenitore per cambiare o rinnovare contenuti e metodologie! Insomma, per dirla in una parola, da compositori (e questo è il colmo!) abbiamo peccato di forma!

**Qual è il rapporto ideale, umano e culturale, tra docente e studente di composizione, oggi?**

**Esposito:** Non so rispondere, anzi non credo che esista la possibilità di definire un ideale rapporto tra insegnante e allievo oggi. Credo che se parliamo di rapporto dobbiamo riferirci a aspetti umani e culturali che ineriscono la consapevolezza del ruolo che ciascuno svolge e che un sano rapporto nasce laddove c’è questa consapevolezza che porta a tenere sempre presente quanto sia rilevante l’aspetto etico dell’attività dell’insegnante.

**Melchiorre:** Rispetto e curiosità.

**Mirigliano:** Non credo che ci sia (almeno, non a priori), e che vada quindi ricercato un rapporto “ideale”. Ogni rapporto “umano e culturale” tra studente e docente è unico: ed è quello che è, quello che insieme hanno voluto e saputo costruire.



Gli esecutori di *Comporre oggi 2016*. Da sin. Francesco dell’Oso, Andrea Cauduro, Andrea De Santis, Fernando Mangifesta, Alessandro Rondinara, Federica Aspra, Andrea Orlandi, Diego Tomassetti, Pietro Cacciolone.



MUSICA E  
LETTERATURAA black and white portrait of Toni Morrison, an elderly woman with short, curly hair, wearing a dark jacket. She is resting her chin on her clasped hands, looking directly at the camera with a thoughtful expression.

# TONI MORRISON e la PARTITURA MUSICALE in JAZZ

## Oralità, memoria, riscrittura

*Caratterizzato da uno sfondo sonoro di strumenti e forme della musica afroamericana, il romanzo “Jazz” del Premio Nobel Toni Morrison è costruito come una ideale partitura, fatta di tema e improvvisazioni. Non solo sound di atmosfera, quindi, ma un più sostanzia-*

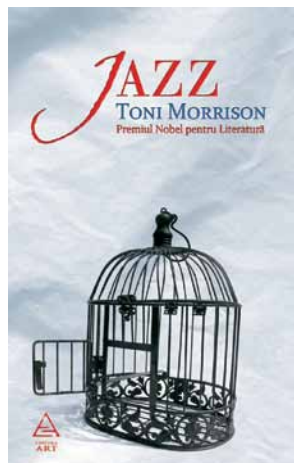
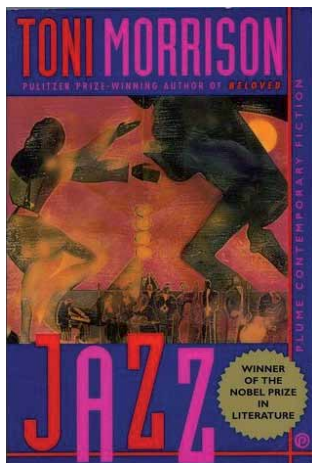
*le legame tra metodo di scrittura narrativo e tecniche jazzistiche. Un percorso tutto da leggere per scoprire ancora una volta gli infiniti legami che affratellano la creatività letteraria e quella musicale.*

di Rosita D’Elia\*

**È** possibile un dialogo intertestuale di successo tra una partitura musicale in perfetto stile jazz e una produzione letteraria? La risposta è sì, quando a cimentarsi in questa impresa ambiziosa è una firma da Premio Nobel come quella di Toni Morrison. Nata a Lorain, Ohio, nel 1931

da una famiglia operaia afroamericana originaria dell’Alabama, Chloe Anthony Wofford, a.k.a. Toni Morrison, manifesta fin da giovanissima interesse e curiosità verso il mondo letterario. Agli studi umanistici presso la Howard University, dove si laurea nel 1953 in Letteratura inglese, e la Cornell University, farà seguito





una carriera accademica presso varie università degli USA. Molte monumentali opere - tra cui *Sula*, *The Bluest Eye*, *Song of Solomon*, *Beloved* - valgono alla scrittrice prestigiose onorificenze, a coronamento delle quali sopraggiunge il Nobel per la letteratura nel 1993. Un'attività, quella della Morrison, ricca di temi sofisticati e ricercati, tutti da analizzare nel dettaglio. Nulla è lasciato al caso, tutto è costruito con attenzione ai particolari. L'intera tessitura letteraria è il frutto della combinazione di tematiche complesse, che spaziano dalla ricerca dell'identità afroamericana alla tradizione religiosa, dalla filosofia ai culti ancestrali, dalla sociologia alla musica. E di un'opera in particolare si parlerà in questa sede, che con la musica ha a che fare ancor più di altre opere della bibliografia dell'autrice: il romanzo *Jazz*.

Al pari di *Beloved* (1987), ispirato alla cause célèbre di Margaret Garner - la schiava fuggitiva comparsa sui giornali nel 1855 e arrestata per aver ucciso la figlia e tentato di fare lo stesso con gli altri figli pur di evitare il loro ritorno alla piantagione -, a gettare il seme del romanzo *Jazz* (1992) è il ritrovamento di un documento reale, e precisamente un manoscritto di Camille Billops, *The Har-*



*lem Book of the Dead*, contenente fotografie e ricordi di James Van Der Zee. Una di queste foto ritrae il corpo di una giovane donna, uccisa a colpi di pistola, che si è rifiutata di rivelare il nome del suo aggressore prima di spirare.

Il *setting* del romanzo è la Harlem del 1926, che all'epoca è il centro nevralgico della vita intellettuale della Harlem Renaissance. Sullo sfondo della *black renaissance* e dei moti di East Saint Louis del 1917, Toni Morrison materializza un progetto quasi giornalistico per rendere un periodo della vita afroamericana mediante una lente con cui riflettere il contenuto e le caratteristiche della sua musica (l'amore passionale, la libertà di scelta, la fatalità, la seduzione, la rabbia), nonché il modo in cui essa si esprime.

Perché la scelta del titolo *Jazz*? Ad una prima lettura si percepisce che la musica jazz non rappresenta il vero fulcro del romanzo, incentrato, piuttosto, sulla storia di un singolare *ménage* familiare a tre, costituito dai personaggi Joe, Violet e Dorcas. Il jazz ovviamente c'è, ma solo come contorno della vicenda, fungendo da sottofondo musicale in alcune scene scelte. O almeno così sembra a livello denotativo. Il livello connotativo, al contrario, è estremamente più articolato, cosa che giustifica la scelta di un titolo così incisivo. Per comprenderlo occorre partire dalle fondamenta di questo discorso.

Come la stessa Morrison rivela nella prefazione del romanzo, la precedente esperienza di *Beloved* ha stimolato nella sua interiorità una meditazione su ciò che la mente umana evoca e produce in una situazione di coercizione emotiva quale quella della schiavitù, a tal punto da concepire l'amore come lutto perpetuo. La tappa successiva di questa riflessione è rappresentata, nella storia letteraria della Morrison, dall'analisi del cambiamento dei rapporti in seguito all'acquisizione di un certo margine di libertà, esemplificato in maniera molto evidente dal jazz e dalla "modernità che ha anticipato e di cui è stato artefice e dal suo irragionevole ottimismo", a tal punto che, "al di là delle verità o delle conseguenze del coinvolgimento individuale e dello scenario razziale, la musica sottolinea il fatto che il passato possa tormentarci ma non intrappolarci"<sup>1</sup>. Questo passaggio necessiterà di un futuro, che sarà rappresentato dal terzo romanzo di quella che può essere definita una sorta di trilogia "dantesca" della storia afroamericana morrisoniana, *Paradise*.

La concezione dell'amore come lutto perpetuo trova fondamento nello spostamento dell'occhio fotografico dai fasti della Harlem Renaissance alla dimensione della sfera domestica privata delle donne nere. Con una funzionalità quasi didascalica, infatti, la stampa sensazionale degli anni Venti narra episodi di violenza domestica a cadenza settimanale allo scopo di costruire una soggettività nuova e urbana della figura femminile nera in seguito alla Great Migration. La voce che la stampa offriva alle donne nere suggeriva un cambiamento sociologico non trascurabile nel costume afroamericano. Per contro, la figura femminile alla ribalta diventava vittima della sua stessa libertà femminista, assurgendo al ruolo di individuo incapace di controllare i propri impulsi di gelosia e morbosità nei confronti del sesso maschile.

L'estetica del trauma nella letteratura afro-americana viene, così, rivisitata dalla Morrison attraverso un metodo interpretativo combinato con approcci psicologici che si avvalgono di una serie di tecniche - come *flashback* e narrativa non lineare - e che rimandano a una funzione circolare della temporalità. In quest'ottica la relazione tra presente e passato diventa una sorta di passaggio necessario per reinterpretare la storia afro-americana assecondando le memorie del passato, che, sebbene traumatiche, esercitano un potere di guarigione in grado di fortificare l'identità individuale e di gruppo. La funzione dialogica della tecnica *call*

<sup>1</sup> Toni Morrison, *Jazz*, postfazione di Franca Cavagnoli, Sperling Paperback, 1996 (prima edizione 1992).





response - di antica tradizione orale negli *spirituals*, nelle *worshons*, nei *folk tales* e nelle *legends* - diviene, quindi, caratterizzazione del contenuto comune dell'esperienza condivisa. Questo per entrambe le tendenze della letteratura afroamericana: quella autobiografica-confessionale e quella della protesta sociale e della *self-consciousness*.

La *prose-fiction* di Toni Morrison si fonda sui concetti di "rewriting", "rememory", "reconstruction" e "revision of history", volti a ricostruire, più che raccontare, i fatti storici del passato afroamericano. Lo *shift* temporale dal passato al presente è, quindi, un metodo psicologico per riscrivere la storia del popolo afrostatunitense attraverso le memorie e i racconti. E gli strumenti più efficaci per la riscrittura della storia dell'identità culturale di quest'ultimo sono di certo due: la lingua parlata, cioè il cosiddetto *black idiom*, e la musica nera.

L'eteroglossia come costante interazione tra le voci è *conditio sine qua non* per l'abbattimento di una singola voce unitaria e autoritaria: la teoria della forza decentratrice della lingua, per l'appunto, è complementare alla visione del cambiamento sociopolitico auspicato dalla Morrison.

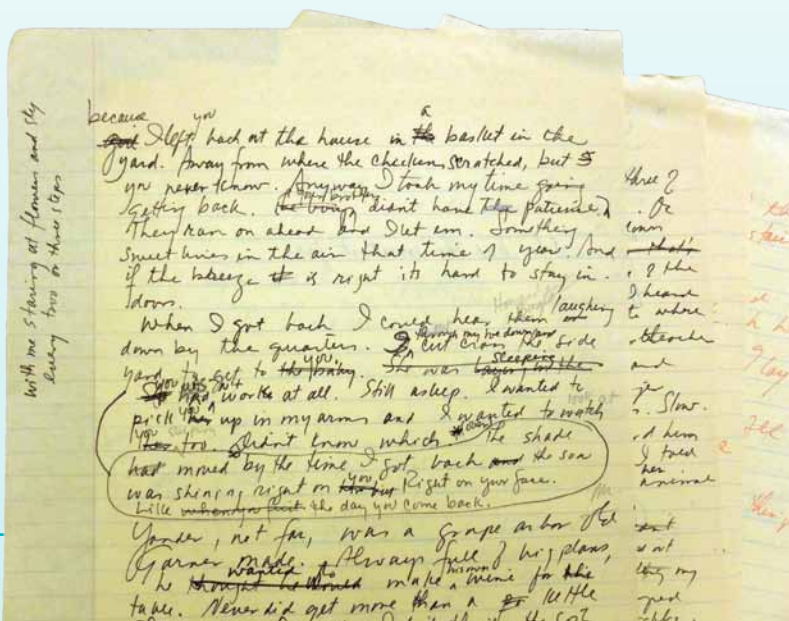
Si è fatto cenno all'espressione "trilogia dantesca". *Jazz* fa parte di un progetto letterario che trae, in qualche modo, ispirazione dalla Divina Commedia di Dante Alighieri. La trilogia dantesca di Morrison inizia con il romanzo *Beloved*, del 1987, che rappresenta una sorta di *Inferno*, essendo esso incentrato sul tema dell'impatto psicologico causato dalla schiavitù. Le tematiche della morte e della presenza del *revenant* consumano la vita di Sethe, rendendola una continua espiazione di colpe e caricandola di patimenti fortissimi: l'esperienza della schiavitù viene qui tematizzata sul rapporto tra madre e figlia separate in maniera innaturale, rapporto che causa una frattura devastante del *self*. Il secondo romanzo della trilogia è, per l'appunto, *Jazz*, edito nel 1992, in cui il tema del Purgatorio viene trattato in riferimento alla storia di Joe e Violet, che scontano, attraverso la durissima vicenda esposta nel *jazz-style plot*, le loro colpe e costruiscono un lento processo di guarigione. Il terzo romanzo è *Paradise*, pubblicato nel 1997 e incentrato sulla storia della tensione tra gli uomini di Ruby, una colonia interamente nera in Oklahoma fondata nel 1950, e un gruppo di donne che vivono in un ex-convento a diciassette miglia di distanza. Il *focus* sulle donne ritrae le differenze di genere tra la rigidità patriarcale degli uomini e le connessioni clandestine tra le donne di Ruby e le donne del convento.

Tutti e tre i testi possono essere definiti di ispirazione religiosa: la natura di *Beloved* è prettamente biblica, mentre *Jazz* e *Paradise* sono ricalcati anche sui testi gnostici dei codici di Nag Hammadi. Senza addentrarsi nei dettagli di questo discorso, è importante dire che, innestando su questa natura religiosa un piano di sonorità molto ricco, Toni Morrison, perfettamente consape-

vole del potere del *sound* e del significato delle parole, si serve proprio del suono per produrre variazioni semantiche, quali associazioni di idee attraverso similarità fonetiche. Per fare un esempio calzante, proprio in *Jazz* il suono della lingua rafforza l'idea del movimento migratorio nella misura in cui, al posto di un ritmo nostalgico e lento, una sintassi rapida e mutevole diviene una sorta di trascrizione grafica di un cambiamento repentino e violento nella vita della *black people*, trapiantata dal sud al nord degli *States*. Il contrasto tra la *countryside* meridionale e la *City* passa proprio attraverso il ritmo del jazz, che qui avvalorata la natura incontrollabile della lingua teorizzata da Bachtin: questo romanzo è uno studio della natura dialogica della lingua e del modo in cui essa si arricchisce di significati intertestuali e di interpretazioni addizionali, anche se la medesima storia viene raccontata più e più volte, come testimoniano gli assoli dei protagonisti. Ebbene sì, assoli: il romanzo è costruito esattamente come una partitura, in cui ogni personaggio fornisce una propria versione del tema e improvvisa su di esso. Che non sia Dorcas, la ragazzina che seduce il protagonista Joe, il vero tema dello spartito jazz? Probabilmente sì, ma Toni Morrison volutamente non chiarisce alcuni dubbi dei lettori, lasciando all'interpretazione l'identificazione di alcuni ruoli, come quello dei narratori. C'è chi ha ipotizzato che il narratore sia la musica in sé. Difficile da dimostrare, altrettanto difficile da contestare.

Tornando al tema della guarigione di Joe e Violet, il processo di purificazione purgatoriale per entrambi passa attraverso l'espressione del trauma e il confronto diretto con esso. Il paesaggio del Purgatorio si costruisce lentamente, arricchito progressivamente dalle vicende dei protagonisti, dal *setting* e dalla musica di sottofondo, per l'appunto il jazz, perfettamente congeniale all'intento, essendo il suo sfondo costituito da radici di sofferenza.

Il piano musicale del romanzo è duplice: da una parte il jazz funge da partitura e, quindi, da struttura (il termine "struttura" è da intendersi, nel senso tipicamente jazzistico, come ripartizione delle strofe all'interno di un brano, generalmente segnalate con le lettere dell'alfabeto A, B, etc.); dall'altro esso ne è il sottofondo. La Morrison sceglie con grande attenzione gli strumenti del *background* così come i brani musicali menzionati. Compagno puntualmente, sullo sfondo, i sassofoni, i clarinetti, le voci femminili soliste, i pianoforti, le trombe, le percussioni, tutti gli strumenti di una tipica formazione jazz. La scelta dei brani è anch'essa meditata: *Trombone Blues*, sulle cui note una donna affida il suo bambino a Violet, che si allontana con lui insinuando nella gente il dubbio di un rapimento e la quasi certezza della sua instabilità mentale; *Lay My Body Down*, eseguita dal disco degli Wings Over Jordan in un momento di intimità tra Joe e Dorcas, brano *gospel* con un momento corale che ha una valenza di unione di radici







molto forte; e poi il *blues* cantato da un vecchio, che è l'esempio più calzante di immedesimazione prodotta dalle storie di tristezza raccontate dal *blues* stesso.

Il jazz qui non possiede esclusivamente una valenza musicale. Barbara Williams Lewis, infatti, sostiene che "(...) the word jazz - (nouns, verbs and adjectives) - can mean a number of things: business, affairs, nonsense, bureaucratic red tape, sex, etc., and especially gossip or signifying, which is precisely what our narrator does"<sup>2</sup>. La scelta del titolo è sicuramente complessa, a tal punto che Paul Gray esamina la difficile questione generale del "why" insoluto in quest'opera in un suo articolo pubblicato sul *Time* nel 1992<sup>3</sup>, ritenendo che le motivazioni alla base di ogni azione siano difficilmente rintracciabili in *Jazz*. La diatriba tra Gray e la Williams è piuttosto intensa data la posizione della stessa, la quale insiste, invece, sul fatto che Joe, Dorcas e il narratore formino un *ensemble* (non a caso ricorre ancora la microlingua musicale) ben strutturato che comunica al lettore, in maniera inequivocabile, perché Joe spari a Dorcas e perché Dorcas scelga di morire. Evitando di passare per questioni tipicamente psicanalitiche riguardanti i "perché", si può dedurre che il testo in questione sia una sorta di utilizzo pragmatico del jazz come metodo di scrittura, e, sebbene in una esecuzione jazz il tema sia sempre individuabile, esso viene permeato attraverso una serie di accordi caratterizzati dalle celebri *blue notes*, che producono la nota oscillazione modale tra tonalità maggiore e tonalità minore in grado di "confondere", per certi versi, l'ascoltatore.

Ponendo attenzione all'intenzione narrativa della Morrison, che volutamente insinua dei dubbi nel lettore e spesso non ne fornisce la soluzione, anche la questione delle motivazioni reali delle azioni dei personaggi è sì comprensibile, ma continuamente



te offuscata dalle nebbie narrative e dalle libere associazioni del sognatore. Il sognatore, in questo caso, è il jazzista e l'opera della Morrison è intrisa di personaggi che possono essere definiti dei jazzisti. Violet è, forse, la jazzista per antonomasia, in quanto, dopo un tentativo fallimentare di sfigurare il volto della salma di Dorcas, cerca di realizzare un *remake* di sé stessa uniformandosi alla ragazzina, di conoscere a fondo la sua vita, il suo stile, le sue movenze nella danza e le sue acconciature, quasi a fondersi con lei e a immedesimarsi con la sua figura, la quale altro non è, come è ragionevole ipotizzare, che il "tema" su cui tutto lo spartito jazz del romanzo è incentrato.

La scelta del titolo, in conclusione, non è basata esclusivamente sulla musica e sulle varie modalità con cui essa si relaziona con i personaggi. Il jazz tematizza le condizioni di vita tra i neri emigranti, il focolare domestico, l'amore romantico e ossessivo e il desiderio passionale.

L'assenza di una conclusione definita è analoga all'omissione dell'accordo finale di tonica in un brano musicale, che ha lo scopo di portare a risoluzione le tensioni armoniche, ed è qui volutamente strutturata per far sì che il lettore si aspetti qualcosa di più: forse che sopraggiungano gli eventi del terzo romanzo della trilogia, forse che si dia più ascolto alle voci femminili e alle minoranze, o forse che questa storia di sofferenza etnica diventi un simbolo universale in cui qualsiasi lettore possa immedesimarsi. Proprio come accade nel *blues*, un'esperienza in cui chiunque conosca il significato della parola "sofferenza" può riconoscersi.

L'obiettivo è quello di plasmare un terreno post-coloniale e post-razziale in cui qualsiasi scrittore di ogni etnia e di ogni genere possa sperimentare la propria capacità di immaginare ciò che è diverso dal *self*, cercando di privare questo sfondo dei tabù storicamente generati che hanno insinuato nei "bianchi" e nella trasfigurazione letteraria il peso psicologico e sociale attribuito al "nero"



2 Barbara Williams Lewis, "The Function of Jazz in Toni Morrison's *Jazz*", in *Toni Morrison's Fiction, Contemporary Criticism*, edited by David Middleton, New York, Garland Publishing, 2000, p.277.

3 Cfr. Paul Gray, "Riffs on Violence", *Time*, April 27, 1992, 69.



# CREARE LA PROPRIA MUSICA

## L'informatica musicale e i nuovi percorsi formativi

*Un nuovo corso al Conservatorio "Ottorino Respighi" di Latina, per progettare e condurre percorsi formativi nella scuola con l'utilizzo dell'informatica musicale. Una competenza professionale particolarmente interessante per gli insegnanti, che può aprire nuovi orizzonti per la creatività musicale dei ragazzi. Musica+ a colloquio con Emanuele Pappalardo, ideatore del corso, coglie l'occasione per affrontare l'argomento nelle sue diverse implicazioni.*

di Andi Zeka

**P**er iniziare le chiediamo un piccolo autoritratto...

Mi fa particolarmente piacere che sia Musica+ ad ospitare questa intervista poichè è proprio nel Conservatorio "Alfredo Casella" che è iniziata la mia formazione musicale, con lo studio della chitarra, sotto la guida di Angelo Ferraro, della composizione, con Fausto Razzi, e della musica elettronica, con Michelangelo Lupone. Per gli studi più specifici ho poi proseguito con Bruno Bettinelli a Milano e a Roma con Riccardo Bianchini e Giorgio Nottoli (per approfondire la musica elettronica). Mi ritengo una persona fortunata per aver avuto, non solo questi eccellenti docenti, ma anche perchè la vita mi ha dato l'opportunità di venire a contatto con altre figure di alta statura umana e professionale i cui insegnamenti mi sono stati utili, e continuano ad essermi da guida, per l'esistenza. Ne voglio citare almeno due, poichè le loro teorie e prassi didattiche, le loro epistemologie, ri-







Conservatorio di Latina, Corso di formazione in Informatica musicale per la scuola, 2016

entrano a pieno titolo nella elaborazione di questa metodologia che ho costruito negli ultimi quindici anni e che impronta anche questo ultimo progetto.

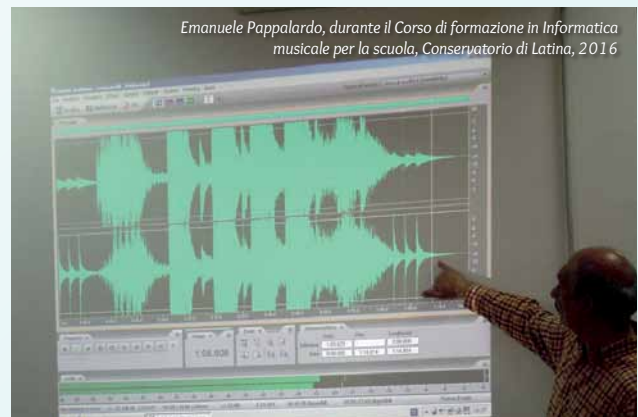
Boris Porena è stato il primo che ho incontrato nel mio 'cammino' pedagogico e didattico. Porena il prossimo anno festeggerà il suo novantesimo compleanno. L'ho incontrato nel 1980, in occasione della pubblicazione di un suo testo fondamentale per il rinnovamento della pedagogia e didattica della composizione di base: *Musica prima*. Da allora non ci siamo più persi di vista. Porena, attraverso i suoi scritti, le sue riflessioni, gli incontri informali a casa sua in Sabina, e con sua moglie, la violoncellista Paola Bucan, e formali in Conservatorio a S. Cecilia e in tante occasioni di corsi che ha tenuto, mi ha fornito una chiave di accesso per cominciare a dare risposte a domande su temi riguardanti la pedagogia e la didattica della musica e, nello specifico, su come i bambini (ma non solo loro, direi gli esseri umani) fruiscono di questa particolare forma di espressione che è la musica. L'altra persona, complementare a Porena, è stata Giulio Flaminio Brunelli, uno straordinario medico, biologo, ricercatore che con la sua Teoria, che ha chiamato negli anni '60 *Teoria dei Sistemi Complessi Articolari Chiusi* (S.C.A.C.), mi ha dato una chiave di accesso per poter radicare umanisticamente e scientificamente le mie azioni didattiche e le mie riflessioni pedagogiche. Da loro ho appreso come poter integrare una 'pedagogia della creatività' con una 'pedagogia della generosità'. Ho voluto solo citare queste due figure di riferimento perchè sono state, e continuano ad essere, fondamentali per il mio 'cammino' professionale e umano. Ovviamente ve ne sono state molte altre, come non citare Gino Stefani e François Delalande? Ma la lista potrebbe essere molto lunga.

**Abbiamo descritto come si articolerà il corso con una piccola scheda tecnica che però ci fornisce solo lo scheletro del progetto. Quali saranno i contenuti più interni?**



Emanuele Pappalardo e Giorgio Nottoli

Come si noterà, io mi occuperò delle ore di lezione ad impostazione laboratoriale, ma costituiscono parte integrante del Corso anche cinque seminari con personaggi il cui pensiero è coerente con la nostra impostazione epistemologica e pedagogica. Ci tengo a chiarire questo punto. Il Corso non mira a far acquisire procedimenti algoritmici per l'uso di un software specifico. Chi viene ammesso al Corso dovrebbe essere già in grado di gestire questi aspetti, almeno ad un livello elementare. Il Corso mira a fornire strumenti metodologici, di pensiero, per poter utilizzare competenze algoritmiche, in vari contesti che potrebbero essere contesti formali, ma anche non formali e informali. Attualmente bisogna essere molto flessibili per poter affrontare le più eterogenee situazioni formative nelle quali un docente potrebbe trovarsi. Ed è condizione imprescindibile, per acquisire questa flessibilità, l'essere disposti a entrare in un percorso formativo durante il quale spesso ci si troverà 'spiazzati' nel ri-considerare i propri pregiudizi nei confronti della musica, in generale, e più in particolare verso la composizione e l'analisi, attività verso le quali continua ad essere tenacemente persistente la convinzione che possano essere praticate solo a prezzo di molti anni di studio specialistico. Ovviamente niente di più falso, almeno ad un livello di base. E in questo i bambini ci insegnano molto, se li si sa interpellare e soprattutto ascoltare e se si hanno le capacità di decodificare ciò che essi ci dicono.



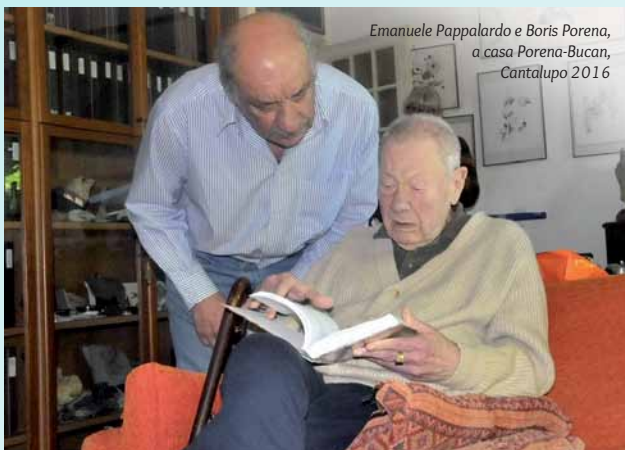
Emanuele Pappalardo, durante il Corso di formazione in Informatica musicale per la scuola, Conservatorio di Latina, 2016

Gli insegnanti troppo spesso non sanno riconoscere le produzioni dei bambini perchè non riescono ad alloggiarle nel loro campo di conoscenze. Non hanno un 'posto' che le possa accogliere. Si trovano senza parole di fronte ad una composizione elettroacustica di un bambino di 9 o 10 anni. A quell'età i bambini sono in grado di dare concretezza a delle progettualità anche molto complesse. Io sintetizzo in quattro fasi il comportamento che dovrebbe avere un insegnante di fronte alle produzioni dei suoi studenti: prima di tutto dovrebbe saper *accogliere*, poi saper *riconoscere* per poter *valorizzare* la produzione e fornire dei *feedback* costruttivi.

**Nei programmi di studio dei Conservatori sono presenti ormai da qualche anno corsi sulla videoscrittura musicale, troverebbe utile affiancarvi una formazione specifica sull'uso di programmi di editing?**

I programmi di videoscrittura sono senza dubbio molto utili. Risolvono problemi pratici sui quali non mi soffermo. Ma si tratta di problemi 'algoritmici', per riferirmi a quanto dicevo poco sopra. In questi corsi, ormai presenti in tutti i conservatori, si acquisisce la padronanza della gestione procedurale del software. Ma ovviamente il discorso vale anche per i programmi di registrazione, elaborazione ed editing del suono, se li si usa senza alcuno scopo autenticamente formativo. E non penso possa esserci autentica formazione se nel percorso formativo non è presente la componente non solo compositiva (perchè in fondo si potrebbe comporre senza sapere ciò che si sta facendo) ma soprattutto quella





Emanuele Pappalardo e Boris Porena,  
a casa Porena-Bucan,  
Cantalupo 2016

analitica, riflessiva, e metariflessiva, insomma tutto ciò che possa contribuire a rendere consapevole dei propri comportamenti il soggetto in formazione. Anche se in questo caso parliamo di ‘comportamenti’ compositivi e analitici, è rilevante, a mio avviso, pensare in un’ottica abduittiva. Abduzione come capacità umana di ‘astrarre modelli’, vale a dire riconoscere analogie tra fenomeni differenti - per esempio tra le braccia dell’uomo e le ‘tenagliè di un granchio, tra gli uomini e l’erba : questa capacità G.Bateson la chiama, appunto, abduzione. E ciò si collega ad una didattica transdisciplinare che integri, ma al contempo superi, una didattica interdisciplinare: per interdisciplinarietà si intende la collaborazione di diverse discipline per raggiungere degli scopi comuni. La transdisciplinarietà invece è quella collaborazione tra le diverse discipline che porta alla realizzazione di uno scambio ed integrazione a livello concettuale, metodologico ed epistemologico, con il risultato di un mutuo arricchimento ed in certi casi anche della nascita di nuove aree disciplinari. Non dovrebbero essere concetti troppo nuovi al mondo della formazione, tuttavia mi rendo conto, attraverso la mia attività di formatore che, soprattutto per i nostri docenti di qualunque ordine e grado, troppo spesso tali concetti sono del tutto sconosciuti.

### **Quali sono i software principali da padroneggiare se si vuole lavorare autonomamente, ma raggiungere comunque dei livelli altamente professionali?**

Bisogna vedere cosa si intende per ‘altamente professionali’. Nei miei corsi utilizzo software che sono professionali ma che un bambino di 8 anni sa usare con tutta tranquillità. Certo non uso Pro Tools, se è questo che lei intende con software che conducono ad alte professionalità, non solo perchè presenta delle complicazioni di gestione, ma soprattutto perchè non è necessario per acquisire quelle capacità compositive, analitiche, riflessive e metariflessive a cui facevo cenno poco fa.

### **La creazione musicale, che nel passato era ad appannaggio di pochi, è diventata alla portata di tutti, anche di persone che non conoscono minimamente le basi della teoria e della scrittura musicale, proprio grazie a questi software sempre più avanzati ma sempre più facili da usare, che permettono a tutti di diventare “Compositori”. Lei cosa ne pensa?**

Questa è una domanda centrale. Il tema è di vasta portata ma cercherò di essere sintetico.

Le cito le parole di presentazione che Delalande scrisse in occasione di un convegno internazionale che si è tenuto nel 2012 presso la Radio Vaticana e dedicato proprio alle tematiche che stiamo discutendo: “...da sessant’anni, la rivoluzione tecnologica ha offerto al compositore un’alternativa alla partitura e alla mediazione dell’interprete: la possibilità di captare il suono su un supporto o di produrlo direttamente, e di comporre non più

con le note ma direttamente con i suoni. Di conseguenza, anche l’educatore ha avuto a disposizione un’alternativa: anziché trasmettere un *sapere musicale* utilizzando solo la scrittura, può oggi facilmente creare le condizioni affinché i bambini o gli adolescenti possano *direttamente* creare la propria musica. Ma sono pochi gli educatori che ne hanno approfittato. Tuttavia è possibile cogliere segnali incoraggianti, che lasciano sperare nella realizzazione di ciò che sembrava, nel campo dell’educazione musicale, un’utopia fino a pochi anni fa.”

In genere i miei studenti sono già docenti adulti impegnati in vari contesti educativi e, nella maggior parte dei casi, possiedono capacità ed esperienze notevoli circa l’uso dei più comuni software, tuttavia raramente conoscono le grandi potenzialità dei programmi per la gestione dei file audio. Purtroppo, in questo ambito, il computer viene utilizzato prevalentemente per confezionare prodotti musicali di tipo commerciale di basso profilo estetico, modello *fast food*. Prodotti che se realizzati con strumenti tradizionali avrebbero scarsa considerazione o giustificazione ed invece questi prodotti, anche in ambienti specializzati, ricevono credito per il solo fatto di essere stati confezionati mediante l’uso del computer.

Sono convinto che sia necessario attribuire al computer il suo legittimo valore. Considerarlo uno strumento, un mezzo alla stregua degli strumenti musicali tradizionali. E se da una parte non bisogna ideologizzare l’uso, d’altra parte non si devono trascurare le potenzialità che possiede e che differiscono dalle potenzialità che offrono gli strumenti musicali tradizionali.

Si può lavorare sui contenuti azzardando la necessità di acquisire competenze musicali specifiche. Con l’uso di semplici, ma non banali, *software* per la registrazione e l’*editing* del suono è possibile comporre, ossia dare concretezza, a progettualità anche molto complesse. E con la stessa facilità è possibile ricorrere in tempo reale a prove di commutazione (alterazione di qualche parametro compositivo) che possano verificare la coerenza o meno di proposte analitiche per concretizzarne le potenzialità in vista di uno scopo. I pregiudizi verso la tecnologia, la composizione e l’analisi sono molto radicati. Affinché i partecipanti ad un corso di formazione si sentano a proprio agio, la prassi che utilizzo è dichiarare subito che tutti questi aspetti possono essere affrontati partendo da un livello prossimo allo ‘zero’.

La tecnologia utilizzata nei corsi che progetto è alla portata di tutti in modo che ciascuno possa comporre ed esercitare attività analitiche sui brani che lui stesso o un altro componente del gruppo compone. Mi preme che sia l’acquisizione delle competenze ‘algoritmiche’ e, soprattutto, che le attività di analisi, avvengano in gruppo.

Emerge ormai con chiarezza lo iato esistente tra le competenze che hanno i bambini, gli adolescenti, e le *incompetenze* che posseggono i loro insegnanti. Tutti possono constatare come oggi già a tre o quattro anni i bambini sappiano maneggiare *smatphone*, *tablet*, e altri dispositivi digitali. È imbarazzante constatare come gli insegnan-





ti non parlino la stessa lingua dei bambini e degli adolescenti. È per questo motivo che bisogna fare molto, e con urgenza, per colmare questo iato. Mi sembra che il Miur, anche con le recenti norme sulla formazione obbligatoria, si stia finalmente muovendo.

**Il rapporto di collaborazione con F. Delalande, che sarà uno dei docenti del corso, le avrà sicuramente dato la possibilità di avere un confronto tra la situazione italiana e quella che invece c'è all'estero per quanto riguarda l'uso e la conoscenza di questi software. Trova che ci siano più divergenze o più punti in comune?**

Si, certo, in Francia sono più avanti, così come in Inghilterra e, soprattutto, nei paesi scandinavi.

L'OCSE nel 2013 ha stilato, su richiesta del nostro governo, un rapporto che fotografava la situazione italiana per quanto riguarda i temi che qui stiamo affrontando. In sintesi, ci dicono che nell'uso delle TIC (Tecnologie dell'informazione e della comunicazione) abbiamo un ritardo di almeno quindici anni rispetto all'Inghilterra e che è inutile fare investimenti per l'aggiornamento tecnologico. Ormai le LIM (Lavagna interattiva multimediale) sono in quasi tutte le scuole, ma è disarmante constatare (ce lo dice anche l'OCSE, ma è sotto lo sguardo di tutti) che molto spesso gli insegnanti non sanno cosa farsene. È per questo che il rapporto OCSE ci suggerisce di investire sulla formazione più che sulla tecnologia.

**Il suo lavoro di formazione altamente specializzata le ha dato modo in passato di creare anche dei canali di scambio con persone affette da disarmonie di varia natura, uscendo quindi da quel bacino di professionisti per il quale il corso era stato originariamente pensato. Solitamente la tendenza è quella di inviare impulsi sonori a persone affette da sindromi di vario genere. Lei ha pensato di creare un modo attraverso il quale loro possono mandare dei messaggi sonori, rendendoci più partecipi del loro modo di sentire il mondo che li circonda. Vuole parlarcene?**

Mi è stato di grande insegnamento e arricchimento umano e professionale poter interagire, anche se sporadicamente, con persone affette da disturbi cognitivi medio gravi. Faccio qui riferimento, per esigenza di sintesi, solo all'ultima esperienza realizzata nel Conservatorio di Frosinone, dove ho insegnato per molti anni.

Il Conservatorio "L. Refice" si rese disponibile nel 2013 ad aprire il proprio istituto a ragazzi affetti da sindrome autistica Asperger che avessero particolare predisposizione verso la musica. Non scendo qui nei dettagli di questa straordinaria opportunità che il conservatorio ha offerto al territorio. Preciso che questa iniziativa si è svolta sotto la supervisione di una équipe medica. Ho accolto nel laboratorio di *informatica per la scuola* (che allora conducevo e che non era troppo dissimile da quello da cui ha preso avvio questa intervista) un ragazzo Asperger di 19 anni. Gianmarco, questo è il suo nome, è stato sempre presente e puntuale partecipando con grande interesse ad un laboratorio con persone, in questo caso docenti di scuola di vari ordini e gradi, che non aveva mai visto. Ha sempre portato il suo notebook. Ha acquisito in tempi molto brevi, e comunque decisamente inferiori rispetto ai tempi necessari agli altri partecipanti, le competenze tecniche necessarie per poter gestire il software di editing e composizione musicale.

Fin dal secondo incontro ha cominciato a produrre proprie composizioni originali - a dispetto dei tempi di apprendimento dei docenti presenti - utilizzando, in una prima fase, materiali che erano stati messi a disposizione dei corsisti per cominciare ad esercitarsi. Ha poi utilizzato eventi sonori registrati da tutti i partecipanti durante il laboratorio (risate, suoni vocalici lunghi e staccati, i propri nomi, applausi ecc); tali suoni hanno costituito il patrimonio sonoro *affettivamente* condiviso dal gruppo. Quando si pensa all'utilizzo del computer con soggetti affetti da sindrome autistica (pur nelle numerose accezioni del termine *autismo*) sembrano sorgere dubbi sulla effettiva utilità di tale dispositivo per

finalità socializzanti, inclusive, riabilitative, integrative. Durante questo laboratorio ho potuto constatare come per Gianmarco il computer è stato uno strumento funzionale a:

- 1) rafforzare l'autostima nelle proprie capacità cognitive, affettive, relazionali e creative;
- 2) dare voce, ossia verbalizzare pubblicamente, e quindi condividere, le proprie scelte. È questo un passaggio che ritengo fondamentale non solo in ambiti specifici ma in qualunque percorso pedagogico didattico;
- 3) poter contenere cariche emozionali quando queste raggiungono soglie non facilmente canalizzabili. Si è potuto osservare che il computer può diventare in questi casi un ottimo strumento di momentanea protezione e contenimento.

## ESPERTO IN PROGETTAZIONE E CONDUZIONE DI Percorsi formativi in informatica musicale per la scuola

A cura del Dipartimento di Didattica della Musica del Conservatorio di Musica "Ottorino Respighi" di Latina

Ideazione e progettazione: M. Emanuele Pappalardo

Destinatari: ... Docenti in servizio presso scuole di ogni ordine e grado in possesso di diploma in didattica della musica oppure diploma accademico in discipline musicali di primo o di secondo livello oppure diploma di vecchio ordinamento

Docenti: ..... Anna Rita Addressi (Università di Bologna)  
Mario Baroni (Università di Bologna) François Delalande (INA-GRM Parigi) Michel Imberty (Université de Paris X-Nanterre) Emanuele Pappalardo (Conservatorio di Musica di Latina) Ingrid Schorsch (Hochschule für Musik Trossingen)

Durata: ..... 74 ore (dicembre 2016 - dicembre 2017)

Titoli: ..... Attestazione di frequenza, Certificazione di competenze, Crediti formativi

Ammissione: entro e non oltre il 30 novembre 2016

Costo: ..... € 250

Per info: ..... 320 0631484 - pappalardo.emanuele@libero.it

**François Delalande** • È nato a Parigi nel 1941 ed è stato, dal 1970 al 2006, uno dei principali animatori del Groupe de Recherches Musicales (Institut National de l'Audiovisuel, Paris), direttore del programma di ricerche in scienze della musica. Gli ambiti di ricerca e attività in cui lavora sono: I - Analisi della musica elettroacustica, analisi dell'ascolto, semiologia, teoria dell'analisi. II - Nascita e sviluppo delle condotte musicali nel bambino. Implicazioni antropologiche.

**Anna Rita Addressi** • Ricercatore confermato in Musicologia e Professore Aggregato di Metodologia dell'Educazione Musicale e di Educazione al Sonoro presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Musicologia nel 1996 e il Post-dottorato in Psicologia della Musica nel 2000. I suoi principali argomenti di studio riguardano l'apprendimento/insegnamento musicale, la musicalità infantile, le rappresentazioni sociali della musica, educazione musicale e intelligenza artificiale, l'analisi musicale auditiva, l'analisi stilistica intertestuale, con un particolare interesse per i repertori contemporanei.

**Ingrid Schorsch** • Danzatrice, musicista, performer, insegnante. Compie gli studi a Trossingen, diplomandosi in fisarmonica prima al Hohner Konservatorium e poi alla Hochschule für Musik (Laurea di II Livello in fisarmonica e didattica strumentale, dove consegue anche la Laurea di II Livello in Ritmica e il Master in Performance Arts, con una specializzazione in Movimento, Dizione e Improvvisazione. Integra la sua formazione con studi musicali al Conservatorio di Firenze e approfondimenti negli ambiti delle tecniche di consapevolezza ed espressione corporea.

**Mario Baroni** • Già professore ordinario di Musicologia presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Bologna. È stato presidente del GATM - Gruppo di Analisi e Teoria Musicale - e direttore della Rivista di Analisi e Teoria Musicale fino al 2012. Curatore del fondo Bruno Madeira presso la Biblioteca del Dipartimento di Musica e spettacolo di Bologna.

**Michel Imberty** • Una tripla formazione: filosofo, musicologo, psicologo. Professore invitato da numerose Università straniere, tra cui Roma, Bologna, Granada, Liegi, le sue ricerche si collocano tra le tre discipline, alle quali si aggiungono l'estetica musicale e la psicoanalisi. Autore di più di 180 pubblicazioni e di articoli che parlano della musica e dell'inconscio in Debussy, Mahler, Wagner, Schoenberg, Berg, Berio e Boulez.





Studenti del dipartimento di musica antica nel parco della Hochschule di Norimberga

# IN GERMANIA DALL'AQUILA DUE RACCONTI DI VIAGGIO

## ...Non è mai troppo tardi!

*Partire per una mobilità di studio dopo i trent'anni, quando già si lavora e tutto lasciava pensare che sarebbe stato un sogno nel cassetto. Norimberga, con il suo fascino e tanta musica, ha accolto Rita Alloggia perché lì completasse il suo corso di studi in canto barocco.*

di Rita Alloggia

**Q**uando si pensa all'Erasmus è immediata l'associazione con i vent'anni, e la mente va subito all'esperienza fatta nel periodo più spensierato della vita o al rimpianto di quello che si sarebbe voluto vivere e, per i motivi più disparati, non si è potuto fare. Beh, io sono la prova che non è mai detta l'ultima parola!

Fin da ragazzina ero sempre stata affascinata dalla possibilità di un periodo di studio all'estero, erano i primi anni del progetto Erasmus ed i conservatori ancora non erano entrati a farne parte; una volta cresciuta, il desiderio di partire per studiare all'estero tornava periodicamente a ripresentarsi, fino a quando, una volta iniziato a lavorare, sembrava dovesse es-

sere un sogno destinato a restare definitivamente chiuso in un cassetto. La vita, però, ci riserva sempre delle sorprese e, in un periodo particolare della mia vita, il desiderio di andare per qualche mese all'estero si è fatto vera e propria necessità... avevo bisogno di una boccata d'ossigeno! Così, approfittando del fatto che ero di nuovo iscritta ad un corso in con-





In costume per l'esibizione di danza storica alla Renaissancefest nel Tucherschloss

servatorio, ho fatto domanda, quasi più per togliermi uno sfizio che credendoci davvero, dicendomi che per partire avrei forse potuto sfruttare i mesi estivi delle vacanze scolastiche. Poi, vista l'impossibilità di trovare corsi nei mesi di luglio ed agosto, ha iniziato a farsi strada l'idea di prendere un periodo di aspettativa dal lavoro, per godere appieno di quest'esperienza di studio e, infine, è arrivata la parte più difficile: trovare un'università disposta ad accogliermi... alla mia età! Già, perché nel frattempo la ragazzina che negli anni novanta fantasticava ai racconti delle prime esperienze Erasmus, era cresciuta parecchio... Però, contro ogni previsione, mi

ha accettato la prima università tra quelle che avevo scelto e così ho avuto finalmente inizio la mia avventura nell'*Hochschule für Musik* di Nürnberg!

Lì sono stata accolta da un'insegnante fantastica, Elisabeth Scholl, che, prima ancora di iniziare le lezioni, è stata disponibile ad aiutarmi a sbrigare tutte le questioni burocratiche, visto che tra l'altro al mio arrivo non parlavo una parola di tedesco. Per quanto riguarda l'alloggio, era già stato tutto definito prima della partenza: l'ufficio studenti mi aveva infatti assegnato una sistemazione rispondente alle mie richieste in uno dei numerosi studentati della città. Poi che dire dell'aspetto didattico: altri ritmi di lavoro, una prima settimana di training intensivo con lezioni di vario genere dalle 10 alle 18; un altro tipo di organizzazione, con la possibilità di usare i locali della Hochschule dalle 8 alle 22 anche nei giorni festivi e di prenotare per due ore al giorno un'aula per studiare; una visione molto più fisica della musica con corsi di danza storica, tecnica Alexander e yoga; crediti maturati attraverso il percorso di studio, concerti e partecipazione in produzioni. E poi la città in sé, fantastica, un mix di arte, storia, natura, divertimento...un posto di cui è inevitabile innamorarsi! E così, dopo solo poche settimane, la decisione di prolungare per un altro semestre la mia esperienza Erasmus.

Molti gli stranieri tra i ragazzi conosciuti nell'*Hochschule für Musik* di Norimberga e la maggior parte non in Erasmus, aderenti al progetto eravamo infatti solo in quattro. Numerosissimi, invece, i ragazzi che si trasferiscono in Germania dall'Italia,

dalla Spagna, dal Montenegro, dalla Russia, dal Brasile, dal Giappone, dalla Cina per compiere il loro regolare percorso di studi: questo è di certo dovuto alla qualità dell'insegnamento, ma anche al numero e alla qualità dei servizi offerti agli studenti, così come al costo, irrisorio rispetto ad altre realtà europee, delle tasse universitarie. Gli studenti a Norimberga, ad esempio, possono servirsi di ben sei mense; di un biglietto per tutti i mezzi e valido per l'intero semestre e per l'intera regione, incluso nella tassa di immatricolazione ad un prezzo decisamente contenuto; della possibilità di frequentare gratuitamente corsi di lingua, non solo tedesca, con relativi esami e certificazioni. Per me è stata un'esperienza fantastica dal punto di vista umano ancor prima che musicale, un'esperienza che mi sento di consigliare ad ogni ragazzo perché estremamente formativa all'interno di un percorso di studi. Quanto a me... ho già la valigia pronta e non vedo l'ora che arrivi il primo fine settimana utile per andare a trovare un po' di amici che mi aspettano!



Il primo concerto

## Uscire dalla propria zona di confort

di Diana Mascione



*Diario di un Erasmus di studio, dall'Aquila a Osnabrück. Diana Mascione, studentessa di violino, nel raccontare le tappe della sua esperienza sintetizza in maniera efficace il senso complessivo di un tratto di vita, molto più che una semplice esperienza di studio.*

**L**a prima cosa che viene in mente a molti quando si parla di Erasmus è di solito un'idea un po' nebulosa di divertimento spensierato. Per me, Erasmus significa molto, ma molto di più! Certo, è anche divertimento, ma soprattutto significa uscire dalla propria zona di confort, da subito.

L'esperienza formativa parte già dalla domanda: i moduli non sono sempre chiari, specie per un vecchio ordinamento di

violino come me, e cercare le informazioni su siti in una lingua completamente sconosciuta e orientandosi in un sistema educativo diverso è stressante. Ho capito da subito che con la timidezza non sarei andata lontana e mi sono ritrovata a chiedere sfrontatamente aiuto a gente che non conoscevo.

I video di selezione sono stati un'altra sfida: era tanto che non mi mettevo in gioco così e i primi rifiuti mi sono sembrati giudi-

zi definitivi e inappellabili, così impersonali com'erano. Volevo partire a tutti i costi, ma pareva proprio che non ce la potessi fare e ho iniziato a disperare. Il 5 gennaio, data memorabile, è arrivata invece una mail dalla professoressa Kaiser-Kadereit, direttrice del dipartimento di musica dell'Università di Osnabrück! Nonostante il testo a fronte in italiano, ero talmente impreparata alla notizia che mi sono fatta tradurre l'originale in tedesco. E invece era proprio così, mi





Uni Osnabrück, das Schloß

avevano finalmente presa! La prima reazione è stata ovviamente di giubilo, ma man mano che si avvicinava la partenza ho iniziato a realizzare la portata di quello che avevo messo in moto. Partivo per un Paese di cui non conoscevo la lingua, noto per la superiorità tecnica in campo musicale (e non solo) e per di più da sola, in un periodo in cui non avevo un briciolo di fiducia nelle mie capacità, in nessun campo. E invece mentre scrivo da Salamanca, al mio secondo Erasmus in un Paese con una lingua molto più facile da comprendere e con la sicurezza che deriva dalla presenza di un'altra studentessa Erasmus del mio stesso conservatorio (anzi, amica già da prima), penso di esser stata fortunata a cominciare così all'avventura! È stato più destabilizzante, ma molto più formativo.

L'arrivo ad Osnabrück (il 30 marzo, altra data memorabile), seppur accompagnato da pensieri apocalittici, è filato liscio come l'olio. Sono stata accolta in stazione, insieme ad altri studenti Erasmus, dal tutor del nostro studentato e portata dritta dritta alla mia camera. Lo ammetto, lo studentato non era proprio il massimo: è stato un po' come vivere in ostello. Ma ancora, mentre scrivo dal mio carinissimo appartamento spagnolo, sono grata dell'esperienza.

I primi giorni sono stati abbastanza pieni di cose da fare: sistemarsi in camera, gli incontri con i coordinatori Erasmus per tutte le formalità, la conoscenza con gli altri ragazzi stranieri, il test di lingua e via dicendo. Tutto si è svolto per fortuna in inglese e siamo stati seguiti da persone cordiali e pazienti.

Anche l'inserimento all'università non è stato difficile: la professoressa Kaiser-Kadereit (CKK per i suoi studenti) mi ha messo in contatto con gli insegnanti e i compagni di quartetto, aiutandomi molto anche con la lingua, visto che il mio tedesco partiva praticamente da zero. L'inizio delle lezioni non è stato facile, schiacciata com'ero dal mito dell'impressionante tecnica tedesca. In effetti, la nuova insegnante di violino mi ha reimpostata completamente e questo ha generato all'inizio altri dubbi e insicurezza. Con queste premesse, sono entrata in orchestra un po' intimorita. Invece sono stata accolta benissimo: hanno dimostrato tutti una pazienza infinita per i miei problemi comunicativi (il più delle volte i discorsi sfociavano in sciarade) e non mi hanno mai fatta sentire giudicata. Lì ho conosciuto quelli che sono poi diventati veri amici e ho avuto modo di confrontarmi con piccole differenze nell'approccio al fare musica insieme. Per uscire dallo stato di mimo, mi

impegnavo nel frattempo nel valido corso di lingua offerto dall'Università, anch'esso occasione importante per la conoscenza di culture diverse, non solo tedesca questa volta, però!

Man mano che passava il tempo, mi sono trovata a vivere esperienze nuove e inaspettate. Osnabrück è una cittadina abbastanza piccola, ma molto ricca per la vita Erasmus, una fra le sole due università tedesche ad offrire un corso di Scienze cognitive. La sede del dipartimento di musica, *das Schloß*, è un castello barocco, simbolo della città, centrale e con un bel prato che ricorda, anche per l'uso che ne viene fatto, Collemaggio ("Tanta strada per niente!" ho pensato quando me lo sono ritrovato davanti). Il mio studentato era invece piuttosto lontano, ma fra la pista ciclabile che corre per tutta la città e i mezzi pubblici efficientissimi (per quando la pioggia quasi costante si trasforma in acquazzone), non è stato un grosso disagio. Spesso uscivo a passeggiare, e ho trovato incredibile la varietà urbana: il centro storico, con la piazza del municipio, la cattedrale protestante e il duomo cattolico, ha il tipico stile tedesco da cartolina; la periferia è ordinatissima, ogni casa col suo curatissimo giardinetto a fronte; e poi, come se niente fosse, camminando svagatamente finivo sempre per perdermi in qualche boschetto con tanto di lago (più di una volta ho pensato di esser finita fuori città, e invece bastavano pochi passi per ritrovarsi su una strada centrale). Altra grande opportunità per giocare all'esploratore è offerta dalla tessera dello studente, con cui è possibile viaggiare gratuitamente per tutta la regione.

Le iniziative per gli studenti Erasmus sono numerosissime e spaziano dalle semplici feste al pub a visite guidate per la città,

ricca di storia. L'università offre una serie di concerti, gratuiti per i propri studenti, molto vari e di livello. La professoressa CKK e gli altri insegnanti, poi, sono attivi e pieni di progetti! Nell'ambito di uno di questi ho addirittura avuto modo di conoscere il compositore Flavio Colusso e di incontrare un docente del Casella, il professor Coen, che ha partecipato come organista. La soddisfazione di fare da interprete mi ha ripagata di tutte le scene imbarazzanti dell'inizio! Il progetto è continuato con l'Escursione in Italia che ha portato l'Orchestra dell'Università ad esibirsi anche nel nostro Conservatorio. Ho trovato molto significativo la proposta della professoressa CKK di partecipare all'escursione (anche se non ho potuto, dovendo ripartire per la Spagna), perché mi avrebbe permesso di estendere l'esperienza Erasmus anche dopo il rientro.

Guardandomi indietro, non posso fare a meno di meravigliarmi e trovarmi incredibilmente cambiata. Ho conosciuto tante persone di tante parti del mondo, con cui ho stretto a volte legami molto solidi. Ho avuto l'occasione di guardare ciò che accade nel mondo da punti di vista diversi. Ho imparato (almeno un po'!) una nuova lingua. Ho imparato che posso risolvere da sola i miei casini (e ne ho fatti, a cominciare dal perdermi i documenti). Ho imparato a ricominciare da capo quasi alla fine di un percorso di studi. Ho visitato tante città e visto un po' come vive la gente altrove. Ho imparato a gestire i rapporti a distanza. Ho scoperto che la mia zona di confort, oltre che rassicurante, era anche limitante, e che preferisco esser in balia del mondo piuttosto che guardarlo da una campana di cristallo.





Lettera da Osnabrück

# Il primo scambio ERASMUS tra l'Università di Osnabrück e il Conservatorio dell'Aquila

Cari colleghi e cari studenti,

mi chiamo Claudia Kayser-Kadereit e sono docente presso l'Istituto di Musicologia e di Pedagogia della Musica e Direttore dell'Orchestra Sinfonica Classica dell'Università di Osnabrück, situata nella Germania nordoccidentale. Sono stata a Roma dall'aprile all'agosto 2015 per un progetto di ricerca sui musicisti tedeschi a Roma nell'Ottocento e nel Novecento. In quel periodo il mio amico Prof. Filippo Rizzuto, che era stato docente di chitarra al Conservatorio "Casella" dell'Aquila, mi ha presentato al direttore Piermarini e alle responsabili Erasmus per discutere della possibilità di collaborazione. I profili dei due istituti sono differenti e per questo possono maggior ragione essere interessati allo scambio. La facoltà musicale dell'Università di Osnabrück ha 300 studenti, la maggioranza di loro non studia per diventare musicista di professione ma per lavorare come insegnante nelle scuole tedesche dove la musica è una materia obbligatoria. Il Conservatorio dell'Aquila al contrario offre lo studio dei singoli strumenti, della musica da camera, della teoria, della composizione e della storia della musica italiana. Dunque, con l'Aquila abbiamo stipulato il primo ERASMUS+ Agreement della nostra Università e dal marzo al luglio 2016 la prima studentessa italiana, Diana Mascione, ha usufruito di questa possibilità. Ho organizzato per lei lezioni di violino, del quartetto, del coro e dell'orchestra sinfonica classica. Contemporaneamente Diana ha studiato la lingua tedesca in un corso intensivo e ha fatto grandi progressi. È stato un puro caso che in questo semestre l'orchestra lavorasse due programmi italiani. Ho conosciuto a Roma Flavio Colusso e ho voluto invitarlo per presentare a Osnabrück il progetto "La via dell'Anima". Si è anche tenuto un concerto dell'ensemble Seicentonovecento e un concerto con solisti, coro e orchestra dell'Università di Osnabrück con la direzione di Flavio Colusso. Il mio collega, il maestro del coro Joachim Siegel, ed io abbiamo preparato i brani, specialmente una prima esecuzione del "Wasser-Feuer-Luft-Erde" per grande orchestra di Flavio Colusso, un pezzo dedicato a Francesco Molinari Pradelli. È stata per i musicisti un'esperienza particolare quella di lavorare con il compositore. La lingua con cui Flavio comunicava con l'orchestra era l'inglese, ma le domande dei primi violini sono state tradotte da Diana in italiano con grande gioia del direttore! Anche tre brani del programma del Collegium Musicum, (una parte dell'orchestra grande che ha visitato L'Aquila il 7 ottobre), sono stati suonati ad una festa accademica con Diana.

Dal novembre al febbraio la prima studentessa di Osnabrück, Feelia Küster, sarà a L'Aquila. È cantante e suona il pianoforte e la chitarra per accompagnare la musica pratica a scuola con gli allievi. In bocca in lupo a Feelia per la nuova esperienza!

Spero che questi scambi molto importanti di contatti e collaborazioni tra i nostri istituti promuovano il pensiero della cultura e storia comune della musica italiana e tedesca e che studenti e docenti vivano insieme in futuro la speranza dell'umanità e amicizia europea!

Tanti saluti da Osnabrück!

Claudia Kayser-Kadereit

Diana Mascione fa da interprete durante le prove d'orchestra a Osnabrück.



Il concerto dell'Orchestra Collegium Musicum dell'Università di Osnabrück al Conservatorio dell'Aquila, 7 ottobre 2016



UNIVERSITÄT OSNABRÜCK

## Viaggio musicale in Germania

Collegium musicum dell'Università di Osnabrück  
Claudia Kayser-Kadereit direttore

Chiesa di Santa Maria dell'Anima, Roma 2 ottobre ore 21.00  
Conservatorio San Pietro a Majella, Napoli 3 ottobre ore 18.30  
Conservatorio Alfredo Casella, L'Aquila 7 ottobre ore 17.00

MUSICA IMMAGINE  
MUSICA IMMAGINE

CONSERVATORIO STATALE di MUSICA ALFREDO CASELLA - L'AQUILA



## IN STILE ITALIANO

Abbiamo chiesto all'autore di spiegarci direttamente le novità di questo trattato, nato in seguito alla riscoperta di quattro misconosciute fonti barocche, e già parzialmente presentato in autorevoli riviste musicologiche internazionali come "Recercare". L'accordatura qui riproposta permette di eseguire testi precedentemente insuonabili, modifica notevolmente le prassi esecutive nella realizzazione del basso continuo su liuto e arciliuto, semplifica le diteggiature tradizionali e consente per la prima volta di realizzare pienamente lo stile italiano del «suonar d'acciacature».

La mia ricerca è partita dallo studio di un manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, con segnatura Mus. P 15, appartenente al fondo Chiti. Il titolo recita *Regole più necessarie, et universali per accompagnare il Basso Continuo con l'Arcileuto, o Gravicembalo*. La fortuna ha voluto che io sia stato il primo a studiarne il contenuto.



JOHN MICHAEL WRIGHT: A Lady with a Theorbo, c. 1680, Columbus Museum of Art, Columbus (Ohio, usa). Lo strumento raffigurato, per alcuni dettagli, in realtà sembra essere un arciliuto piuttosto che una tiorba.

Il manoscritto è un trattato sulla realizzazione del continuo specifica per l'arciliuto e contiene 30 regole basilari. La sua struttura ne fa un *unicum* perché, oltre alla specifica destinazione strumentale, essa affianca le realizzazioni in intavolatura di tutti gli esempi che seguono sempre i precetti teorici, eccetto i primi due. Poiché,

in generale, le intavolature prevedono una diteggiatura precisa, si può facilmente notare che quasi un terzo degli esempi riporta errori gravi e grossolani soprattutto nella condotta delle parti, inconcepibili se pensiamo che Girolamo Chiti ne fu il compilatore e con tutta probabilità anche l'autore. La chiave di volta per "aggiusta-

re" tutti gli esempi "sbagliati" risiede nel cambiare l'accordatura dei cori centrali, ripristinando l'antica accordatura del 6 cori rinascimentale, dettaglio non specificato nel manoscritto P 15 in quanto si presume fosse ampiamente in uso da decenni. Di solito, ai nostri giorni, i cori centrali (IV, V e VI) vengono accordati all'unisono, ma i riscontri musicali delle fonti accertano che essi dovrebbero essere accordati a distanza di un'ottava. In questo modo con un singolo tocco si ottengono due note. La pratica di ottavare i cori centrali è testimoniata anche da altre due fonti manoscritte e dal dipinto di J. M. Wright, *A lady with a theorbo*. Il fine di questa modifica risiede, presumibilmente, nel poter adattare l'armonizzazione dell'arciliuto alle principali linee direttive del basso continuo in voga in Italia, e specialmente a Roma, tra la fine del '600 e le prime decadi del '700. Lo stile regnante era quello chiamato del «suonar pieno» e del «suonar d'acciacature». La prima considerazione è che le ottave aggiunte, raddoppiando i suoni, sviluppano in modo automatico un primo tentativo di «suonar pieno». In realtà i cori ottavati all'uopo considerati, permettono, con posizioni e collegamenti inusuali, di semplificare passaggi armonici e di rendere agevoli un più ampio spettro di tonalità.

Nel corso degli anni ho pubblicato due studi specifici su questa accordatura usata per il basso continuo e della sua applicazione. Il primo è uscito nel 1996 sulla rivista specializzata «Recercare» col titolo *Nuove proposte di prassi esecutiva fondate su un inedito trattato di basso continuo per arciliuto*. In questo lavoro mi sono concentrato principalmente sulla possibile paternità del manoscritto, sulle intavolature "sbagliate" e sulla comparazione di tutte le loro possibili trasposizioni in notazione moderna, a seconda dell'accordatura ipotizzata in partenza.

Il secondo articolo, uscito nel 2015, è legato alla relazione che ho tenuto per il VII Congresso di studi corelliani, a Fagnano. La pubblicazione nel volume *Arcomelo 2013, Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli*, era intitolata *L'arciliuto e il basso continuo nella Roma di Corelli: osservazioni sull'uso di ottave e acciacature*. Questo studio si concentrava sulla possibilità di realizzare su un arciliuto il «suonar pieno» e il «suonar d'acciacature» confrontando accordo per accordo gli esempi contenuti nel trattato di Gasparini e in un famoso manoscritto anonimo anch'esso appartenente alla biblioteca privata di Chiti, il Mus. R 1. In questo straordinario trattato compare un'arietta che esemplifica a scopo didattico l'uso di note «false», ovvero acciacature e mordenti, note dissonanti poste rispettivamente a distanza di tono o semitono a specifiche note dell'accordo tradizionale.

Lo studio delle nuove possibilità armoniche che scaturiscono dalla semplice modifica dell'accordatura, confortato dal necessario apparato storico, mi ha portato ad elaborare un manuale didattico che aiuti il liutista principalmente a sviluppare queste armonie dissonanti. Il manuale dal titolo *L'armonico pratico all'arciliuto*, è diviso in quattro sezioni.

**M. PESCI**  
**L'armonico pratico**  
**all'arciliuto**

Aracne, pp.124,  
€ 20



Nella prima ho voluto riportare l'intero trattato di Chiti, il manoscritto P 15, sia perché di fatto ancora inedito sia per poter dare ad un principiante una guida sicura nell'affrontare la prassi iniziale dell'accompagnamento barocco. A coronamento sono riportate analoghe diteggiature originali che ho trovato in altri due manoscritti barocchi. Una breve comparazione in notazione moderna tra accordature unisona e ottavata derivanti dalla stessa diteggiatura intavolata chiude la prima sezione.

Nella seconda ho cercato di organizzare in modo sistematico le nuove diteggiature. Infatti cambiando l'assetto dell'accordatu-



JOHN MICHAEL WRIGHT: A Lady with a Theorbo, particolare. Dal contrasto delle corde con la placca bianca posta fra il manico e la tavola armonica, si può osservare come i cori IV, V e VI siano formati da corde di diverso calibro, ovvero da una corda grossa e da una piccola, il che può significare solo che la corda piccola era accordata un'ottava più acuta di quella grande.

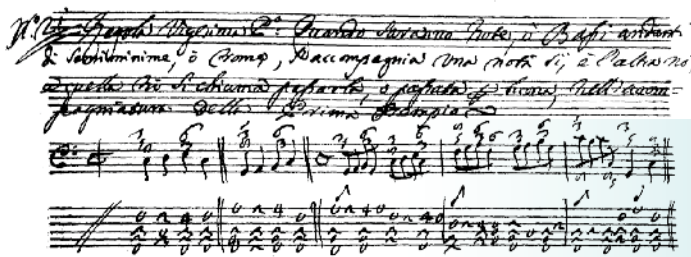
ra, inserendo note acute sui cori bassi, cambiano necessariamente le posizioni degli accordi e il modo di collegarle armonicamente e correttamente tra loro. Gli esempi "sbagliati" del Mus. P 15 sono il punto di partenza e sono stati raccolti in un primo gruppo. Gli stessi esempi sono stati poi ampliati e trasportati in altre tonalità per dar modo al liutista di prenderne l'adeguata confidenza. Ho infine cercato di condensare questo diverso modo di procedere nello sviluppo del basso continuo formulando scale armonizzate e bassi di crome in tutte le tonalità, a similitudine di quanto si trova nel repertorio barocco. Lo scopo di queste scale e bassi di crome è duplice. Da un lato sviluppare familiarità con diteggiature e concatenazioni armoniche derivate dai nuovi criteri offerti dalle ottave, dall'altro fornire al liutista un corpus studiorum necessario a mantenere e incrementare una tecnica di base.

La terza sezione è riservata allo stile continuistico italiano di fine seicento. Sono presentate le fonti principali, Gasparini e il ma-

noscritto anonimo del Mus. R 1, e le relative intavolature per liuto o arciliuto. Anche in questo caso il punto di partenza è lo studio delle fonti. Gli esempi di Gasparini e l'intavolatura del basso armonizzato dell'arietta del manoscritto R 1 devono essere lo studio primario e fondamentale per accostarsi allo stile italiano del barocco maturo. Inoltre, ho catalogato tutti gli accordi dedotti da Gasparini e soprattutto quelli dell'arietta, che non trovano riscontro in precetti teorici. Nel loro insieme risulta più chiaro come, dove e quando inserire le note dissonanti. In tutto ho trovato 19 tipologie di accordi, calcolando anche le varianti tra tonalità maggiore e minore perché per noi questa piccola differenza può generare diteggiature totalmente differenti. Gli accordi sono stati divisi per tipologia, sviluppati e intavolati in singole posizioni per tutte le tonalità, in maniera da fornire al liutista anche un rapido *vademecum* da usarsi all'occorrenza. Molte di queste diteggiature inoltre sono complesse perché bisogna suonare cinque, sei e anche sette cori insieme. Ciò si riflette sulla tecnica di entrambe le mani. Ad esempio, per la mano sinistra è necessaria una padronanza assoluta del barrè, con tutte le implicazioni tecniche che esso comporta, mentre il pollice della mano destra dovrà abituarsi a colpire contemporaneamente più cori. Tutte le diteggiature con acciaccature e mordenti sono state formulate tenendo presente solo questa possibilità in quanto è tecnicamente l'unico modo di poter suonare, all'occorrenza, l'accordo in un colpo solo. Per organizzare l'apprendimento di questo adeguamento tecnico e musicale ho proposto brevi passaggi intavolati per tutti gli accordi. Infine ho realizzato, sempre in intavolatura, scale armonizzate in tutte le tonalità dove ogni grado della scala abbia al suo interno la dissonanza specifica, secondo i canoni storici.

Infine, nell'ultima sezione, ho sviluppato gli accompagnamenti del basso di un recitativo di Vivaldi e di un adagio di Corelli come esemplificazione finale di una possibile realizzazione in stile.

Marco Pesci



Gasparini

trascrizione arciliuto

arciliuto

0					
1	4	2	5	4	
2	2	3	4	3	4
3	4	3	4	3	4
4	4	2	6	4	

In alto: Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. Mus. P 15, regola 21. In questo esempio si può vedere l'organizzazione del manoscritto: sotto il precetto teorico, nell'ordine, il basso numerato e l'intavolatura per arciliuto.

In basso: Esempio di Gasparini sui mordenti trasportato per arciliuto con le nuove possibilità dell'accordatura ottavata, rispettivamente in notazione moderna e intavolatura.





**EDUARDO CIAMPI e MINO FREDA**  
**Macbeth tra Shakespeare e**  
**Verdi: La Tragedia della Regalità**  
**dissacrata**

Irfan Edizioni, 2015  
 pp. 120, € 16  
 (Collana "Melodramma  
 e Filosofia Perenne")

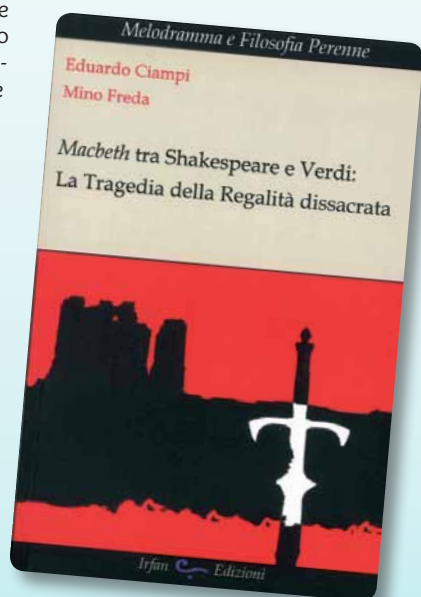
## VERDI E SHAKESPEARE: DRAMMATURGIE A CONFRONTO NEL MACBETH

**Analogie e difformità tra i due grandi in una lettura interdisciplinare**

**N**ell'anno scespiriano celebrazioni e approfondimenti si sono moltiplicati a livello internazionale e pure l'Italia si è distinta con una molteplicità di eventi dedicati al "Bardo". In campo musicologico, giova segnalare un'iniziativa editoriale dal taglio originale, impostata in modo agile ma profondo e destinata a un pubblico variegato. Si tratta del primo volume della collana "Melodramma e Filosofia Perenne" per i tipi di Irfan Editori, "Macbeth tra Shakespeare e Verdi: La Tragedia della Regalità dissacrata" di Eduardo Ciampi e Mino Freda.

Gli autori, l'uno anglista e l'altro musicista, propongono una lettura interdisciplinare della cupa e notissima tragedia del 1606 in chiave cosmologica e metafisica, afferrando, in questo percorso, analogie e difformità che accomunano il teatro di William Shakespeare alla drammaturgia musicale di Giuseppe Verdi. L'operista, tra il 1847 e il 1865, non si riserva solo l'intonazione melodrammatica di una bella e difficile fonte, bensì ripensa, sintetizza e ricrea il capolavoro 'capitanando' ogni aspetto, dalla versificazione di Francesco Maria Piave alle problematiche della messinscena, fino all'uso 'nuovo' della 'solita forma'. I secoli che separano Shakespeare da Verdi (e gli stessi due geni da noi) non sbiadiscono la forza poetica, politica, antropologica e morale del violento dramma, sempre più attuale se inteso come un tirannicidio che apre un varco a un'odiosa profanazione, ovvero alla dissacrazione amorale e demoniaca del potere, della regalità mitica e di quella storica. Tra digressioni e suggestioni 'a più strati' il lettore non si smarrisce, poiché il filo rosso è sempre ben teso anche tra passaggi di estetica e di psicologia. Seriamente interessanti le pagine dedicate al confronto delle due Lady Macbeth e al sublime terz'atto verdiano.

**Annamaria  
 Bonsante**



## UNA AUDIO-FIABA CON FANTASIA

**Libro +CD per un Halloween in chiave musicale**

**N**on mancano certo la fantasia e l'inventiva a Paola Pacetti, che aveva ideato e diretto le collane di pubblicazioni per bambini dell'Accademia di Santa Cecilia, e che ha al suo attivo come autrice diversi testi di successo nell'ambito della letteratura per ragazzi a carattere musicale tra cui - best sellers di vendite, *Il violino del signor Stradivari*. Questa volta pubblica per l'editore Curci una storia ispirata ad una delle feste che maggiormente colpiscono l'immaginazione di bambini e ragazzi, trasformando un Halloween Party in un variegato concerto in cui generi e stili diversi sono pronti a divertire i protagonisti della storia. Compagni di avventura diversi musicisti in carne ed ossa che realizzano nel CD allegato la versione audio della fiaba, narrata da Rossella Mattioli e suonata con musiche originali di Fabrizio De Rossi Re. Il quale si sbizzarrisce in un versatile ventaglio di generi, suonando al pianoforte e persino prestando la voce a un terribile rauco personaggio. Con lui Andrea e Costanza Damiani, Riccardo Manzi, Leonardo Cesari, Jack Santini. Per tornare ad essere nel tempo della festività dovremo aspettare quasi un anno

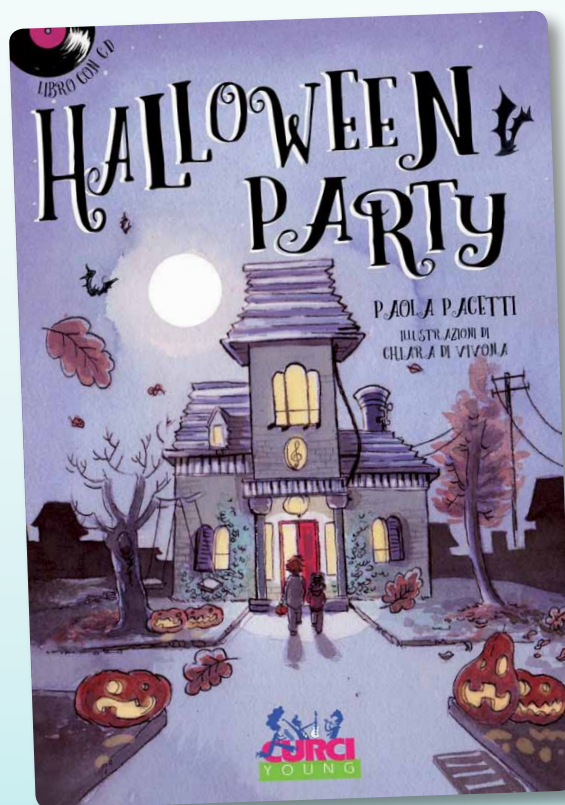
ma con i nostri piccoli ricordiamoci di questa piacevole storia musicale, corredata di piccoli tocchi di vocabolario musicale per seminare senza tediare.

**C.D.L.**

**PAOLA PACETTI**  
**Halloween Party**

Illustrazioni di  
 Chiara Vivona

Ed. Curci, Milano, pp.95  
 +CD, € 13.90





**IAN BOSTRIDGE**  
**Il viaggio d'inverno di Schubert**  
**Anatomia di un'ossessione**

Traduzione di Valeria Gorla  
Il Saggiatore Ed., 2015  
pp.380, € 32

## L'INCANTEVOLE INVERNO

### Un viaggio di Ian Bostridge nell'universo liederistico di Schubert

“Questo libro non è altro che la piccola parte di un' esplorazione tuttora in corso della complessa e splendida rete di significati - musicali e letterari, testuali e metatestuali - all'interno della quale questo *Viaggio d'Inverno* realizza il suo incantesimo”.

Così si chiude il bellissimo saggio del tenore Ian Bostridge, che da trent'anni studia, scava e approfondisce il ciclo dei ventiquattro *lieder* della *Winterreise* schubertiana, e da trent'anni lo interpreta sui palcoscenici di tutto il mondo. Si può quindi ben capire il sottotitolo del volume, con richiamo all'ossessione che lo ha portato a costruire un viaggio all'interno del viaggio, a sentirsi compagno del viandante che se ne va per il vasto mondo come un estraneo.

Il taglio da lui scelto per analizzare il ciclo rende il volume godibilissimo non solo da esperti musicologi ma anche da un pubblico più largo: colloca infatti l'opera nel suo contesto storico - la Vienna degli anni Venti dell'Ottocento, letterario - molto interessanti i confronti e le differenze con la poesia di Goethe e con il Romanticismo, per non parlare della *Montagna incantata* di Thomas Mann (pag. 102 e segg.) -, esplorando “connessioni visive, psicologiche, scientifiche, politiche”, filologiche (esemplare l'analisi di Fremd/Fremdling a pag. 34 e segg.) e pittoriche (quadri di Friedrich, von Werner, Kersting). Indaga un'opera che tocca il cuore e diviene ineffabile, universale. Indaga la funzione della musica, che diviene narrativa, accompagnando nel viaggio il canto con elementi a volte quasi atmosferici: il vento che muove la banderuola, il freddo gelido, la neve, l'acqua di un ruscello... il suono della ghironda nell'ultimo *lied*, *Il suonatore d'organetto*, che precede il silenzio e lo stupore che accompagnano inevitabilmente la fine di ogni esecuzione del ciclo.

“Il cuore gonfio di infinito amore per coloro che mi disprezzavano, partii per un paese lontano: Vissi e cantai per tanti, tanti anni.

Se volevo cantare l'amore, cantavo il dolore e viceversa.”

(Schubert *Il mio sogno*, manoscritto)

Elena Aielli





## MOMENTI IMPROVVISI DI FILOLOGIA

Quando la ricerca musicologica sussurra ipotesi nuove all'esecutore

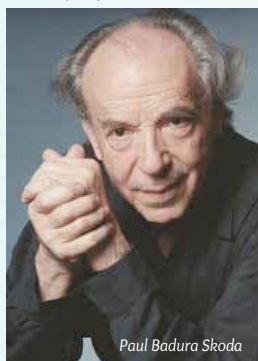
**FRANZ SCHUBERT**

*Impromptus op. 90, op. post. 142*  
*Moments musicaux op. 94*

Lesinger/Levin/Badura-Skoda  
Wiener Urtext Edition  
Schott/Universal Edition  
UT50297, pp. 114, € 15,95

**D**a qualche anno la Wiener Urtext Edition sta dedicando un'attenzione particolare alla riedizione di alcune opere strumentali di Franz Schubert, riservando una cura specifica non solo alla proposta di prodotti filologicamente e graficamente aggiornati, ma anche alla ricerca scientifica sulla prassi esecutiva riservata al pianoforte storico. Nel 2015 è stato pubblicato un volume che riunisce le tre grandi raccolte organiche di pezzi brevi che il compositore austriaco scrisse negli ultimi anni della sua vita: i *Moments musicaux* op. 94 e gli *Impromptus* op. 90 e op. post. 142, testimoni, con irraggiungibile grandezza, della tensione costante e talora irrisolta che Schubert visse fra l'aspirazione alla grande forma, lo slancio fulmineo e perfetto dell'ispirazione melodica e le necessità del mercato editoriale del suo tempo.

La peculiarità del volume pubblicato dalla Wiener Urtext è quella di aver delegato a tre personalità illustri e distinte la gestione delle diverse prospettive, fra di sé integrate, attraverso le quali il testo è sottoposto ad analisi e revisione. Al musicologo Ulrich Lesinger è stata così affidata la redazione dell'ampia prefazione storica che aiuta a inquadrare l'opera pianistica dello

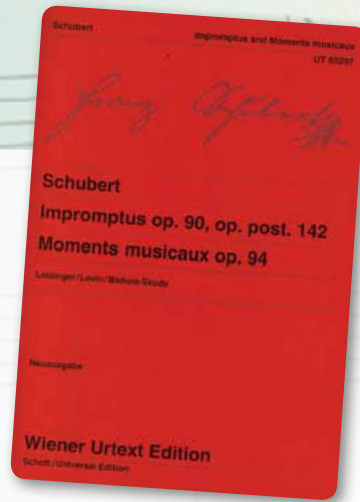


Paul Badura-Skoda

Schubert degli ultimi anni e a Robert Levin le note sulla prassi esecutiva, mentre Paul Badura-Skoda, a cui molto si deve, ha curato le diteggiature. Merito di Lesinger è quello di aver focalizzato lo sguardo musicologico sul campo delle vicende editoriali, senza però scivolare lungo il crinale insidioso dell'erudizione arida. La complessa storia della pubblicazione delle tre opere oggetto di questo volume diviene, nel breve saggio di Lesinger, una traccia che guida il lettore verso la comprensione del frastagliato universo del repertorio pianistico del tempo, facendo sì che ogni dettaglio si collochi sotto la giusta luce, proiettandosi nel vasto af-

fresco di una storia appassionante, la quale partendo dalle date di composizione dei brani giunge fino alla pittoresca vicenda della titolazione delle singole opere, che fungono per noi da interessanti cartoline storiche di un tempo lontano. In coda al saggio di Lesinger figura una sezione destinata all'approccio filologico, sezione che merita la lettura anche da parte di chi non sia appassionato di una branca tanto importante della ricerca musicologica. Qui Lesinger, infatti, oltre a illustrare agilmente a quali fonti solitamente ci si riferisca nel trattare l'opera pianistica schubertiana, spesso conservata in tormentati autografi, racconta sia il procedimento creativo di Schubert, organizzato in fasi diverse fatte di aggiunte e cancellazioni (e qui già è chiaro quanto filologia e storia non possano procedere disgiuntamente), sia le sue modalità di scrittura che potranno sorprendere il lettore con curiosità varie. Si scopre così che, ad esempio, Schubert non indicava sempre tutte le alterazioni transitorie, ma le scriveva talvolta sul rigo superiore, intendendole come generalizzate anche per quello inferiore o che talora, in mancanza di spazio, riportava i segni di articolazione delle figurazioni del basso sopra i due pentagrammi.

Non sempre però l'attenzione alle modalità di scrittura è per il non-filologo antichità curiosa. Essa può riservare vere e proprie rivelazioni all'esecutore attento. Quanti pianisti, infatti, suonando le opere di Schubert si sono resi conto che non fosse poi tanto chiaro perché la richiesta di diminuzione dell'intensità sonora venisse indicata, nelle edizioni moderne, talora come *diminuendo* talora come *decrecendo*? Oppure che la vergatura degli accenti fosse talvolta inserita in contesti sonori ambigui? A rispondere ad alcune di queste domande, traghettato dall'introduzione di Lesinger, interviene Robert D. Levin, pianista, musicologo e compositore americano che col suo multiforme



talento ha dedicato molte energie allo studio del repertorio classico e 'primo-romantico', divenendo celebre anche per aver completato, in maniera 'storicamente informata', alcuni capolavori incompiuti di Mozart e dello stesso Schubert (sempre pubblicato da Wiener Urtext è il suo completamento dei frammenti D 916 B/C). Con la consulenza del celeberrimo pianista e musicologo americano Malcolm Bilson, vera e propria autorità nel campo della prassi esecutiva sul pianoforte storico, Le-

vin ha redatto un piccolo *vademecum* sull'interpretazione, invitando il pianista che non fosse ancora esperto della prassi esecutiva del repertorio viennese del primo Ottocento ad approfondire lo sguardo su alcune peculiarità, troppo spesso passate sotto silenzio, della scrittura schubertiana. Sarebbe troppo lungo qui elencarle una ad una, ma vale la pena soffermarsi su alcuni aspetti che rendono lo scritto di Levin una piccola gemma di questa nuova edizione Wiener Urtext. Innanzitutto Levin illustra in modo assai chiaro la differenza che al tempo di Schubert intercorreva fra un pianoforte viennese e i pianoforti francesi e inglesi. A differenza di Beethoven, che ad un certo punto della sua vita creativa testò gli strumenti Erard (francesi) e Broadwood (inglesi), Schubert rimase infatti sempre fedele ai viennesi Graf. Per la velocità della corsa del martello verso la corda, e per il fatto che essi fossero ricoperti in pelle e non in feltro, questi strumenti erano perfetti per un'articolazione chiara e più vicina al 'parlato' che al canto spiegato. La chiarezza dell'emissione, favorita anche nel registro basso da corde più lunghe e non incrociate sulle altre, bensì disposte parallelamente, si univa alla possibilità della variazione sonora minima e del cambiamento timbrico attraverso l'utilizzo di ben 4 pedali: oltre al nostro pedale di risonanza e alla corda (indicata con *mit Verschiebung*), erano presenti un pedale che consentiva un suono vibrante e metallico simile a quello dei fagotti del tempo, e il moderatore, che interponeva fra martello e corde uno strato di feltro, consentendo sonorità di incredibile delicatezza. Come ricorda Levin, si può dedurre con una certa sicurezza, che le indicazioni di *ppp* disseminate da Schubert nelle sue opere per pianoforte, fossero l'equivalente un'indicazione di pedalizzazione col moderatore, anche perché il meccanismo fu dismesso dai costruttori viennesi solo nel 1840. Tralasciamo qui il resoconto delle tante considerazioni introdotte da Levin nel suo scritto, quali le peculiarità dell'articolazione, l'opportunità o meno della pedalizzazione, l'esecuzione delle figurazioni puntate accompagnate al basso dalle terzine, l'esecuzione degli abbellimenti e la necessità dell'ornamentazione, rimandando alla lettura dello scritto preposto al testo musicale. Tuttavia, per agganciarci a quanto già accennato e per rendere chiaro che c'è ancora molto da guardare in queste opere la cui scrittura sembra darci l'illusione di essere scolpita una volta per tutte nella storia, riportiamo un piccolo estratto del testo di Levin sul *diminuendo*, testo analogo - va detto per onestà intellettuale - a quello già presente in altre prefazioni dei volumi della *Neue Schubert Ausgabe* (queste indicazioni non sono scoperte rivoluzionarie, va precisato, ma sono prodotti ormai condivisi di una ricerca musicologica lunga, attenta e condotta a stretto contatto con i testi): «Schubert distingue di norma il ritardando, dal *decrecendo* (che indica una diminuzione di intensità), dal *diminuendo* (che indica un ammorbidimento della sonorità accompagnato da una diminuzione di velocità), una distinzione che sebbene sia stata messa talora in discussione è supportata nei testi da diversi fattori» [T.d.R.], quali - riassumo - la compresenza dei due termini nell'intera produzione schubertiana, la presenza dell'*a tempo* dopo il *diminuendo*, e la presenza del *diminuendo* in punti specifici, come ad esempio alla fine dell'esposizione. Sorprende il fatto che Levin non abbia qui citato - trattando egli estesamente anche l'ambiguità dei segni di accento nei testi schubertiani spesso passibili di confusione con i segni grafici dei *diminuendo* - della differenziazione fra l'indicazione verbale e l'indicazione esclusivamente grafica del *crescendo*, la quale potrebbe essere segno di un aumento non solo dell'intensità ma anche della rapidità, intesa come maggiore 'direzionalità' della frase.

Per concludere, è importante sottolineare che il nuovo testo della Wiener Ausgabe, che fra l'altro non vuole imporsi come rivelazione ultima, ma sottolinea costantemente l'importanza della discrezionalità dell'interprete, si svela come un supporto essenziale nel nuovo approccio all'esecuzione del repertorio schubertiano, soprattutto per i pianisti che ad esso si accostano lungo il proprio percorso formativo, percorso che ormai non può più prescindere da tali fondamentali acquisizioni scientifiche, le quali, nel tentativo di ricostruire l' 'antico' hanno un effetto immediato sulla formazione di prospettive interpretative assolutamente moderne.

Diego Procoli



## TRA L'ARCADIA E IL FUTURO

Una recentissima nuova Urtext per collocare esattamente una sonata del periodo di mezzo

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata in D major for Pianoforte, op. 28, «Pastorale»

Bärenreiter Urtext

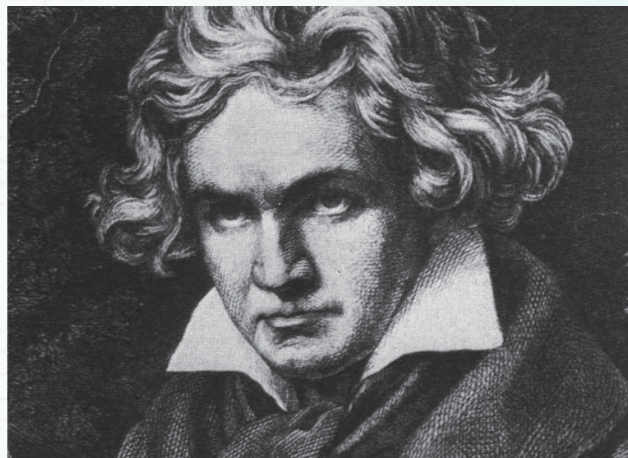
BA 11814, pp. I-XI, 39, € 7.95

**B**eethoven: classicista o romantico? Il bicchiere è mezzo pieno o mezzo vuoto? La solita domanda a cui non si può dare una risposta netta. "Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn", scrisse in una lettera il conte Ferdinand von Waldstein, dedicatario della Sonata op. 53. Considerato l'ultimo dei classici e il primo dei romantici, Beethoven rappresenta l'anello di congiunzione tra queste due correnti. La sua immagine più celebre che ci è stata tramandata dai romantici lo ritrae con le labbra tese, l'espressione corruciata, l'aspetto quasi animalesco, una figura che sembra incarnare lo spirito del Beethoven della *Sinfonia Eroica* o della *Quinta*. Eppure, quest'immagine non è la sola riconducibile al compositore: la vis della sua musica non risiede soltanto nell'esplosività degli *sf* o nell'imponente tessitura orchestrale ma, soprattutto, nell'effetto sorpresa, se così si può definire, la tensione del forte in contrasto con il *p subito* tanto frequente nella sua musica. Inoltre, nelle sue sonate per pianoforte non scrive mai *fff*, ma *ppp* sì e con le parole *dolce* e *cantabile* sottintende sempre una dinamica: il *p* di solito aggiunto nelle moderne stampe, come ci fanno notare Jonathan Del Mar e Misha Donat nella presente edizione della Sonata op. 28, deriva direttamente dal loro carattere e questi due termini stampati sulla sua musica serbano appieno quell'intima, austera profondità dell'essenziale.

«O Titiro, tu, sdraiato sotto la copertura di un ampio faggio, componi un canto silvestre sull'esile zampogna; noi abbandoniamo le terre dei padri e le amate campagne, noi fuggiamo dalla patria...»  
(Virgilio, *Bucoliche*, I, 1-4.)

La quiete dopo la tempesta, il Re maggiore, luminoso e disteso che segue il Do diesis minore della Sonata n. 14 nota come "Chiaro di luna". Un "canto silvestre" appunto, quello con cui si apre l'*Allegro*, "sull'esile zampogna" relativamente alla melodia della mano sinistra dell'ultimo movimento. I suoni, i profumi volteggiano tra le pagine di questo capolavoro, si rincorrono sul bordone in Re maggiore, percussivo, creando un moto perpetuo che incanta e ci proietta nel mondo bucolico di cui si può ascoltare il canto del pastore. Pubblicata nel 1802 dal "Bureau des arts et d'industrie" a Vienna la "gran Sonata" verrà poi detta "Sonata Pastorale" nella prima edizione inglese e questo aggettivo - che particolarmente si addice all'ultimo movimento - rimarrà fissato all'opera. La recentissima edizione critica Bärenreiter è il risultato di un sapiente lavoro di revisione e studio delle fonti dove con A viene identificato

l'autografo del 1801 custodito nella Beethoven-Haus a Bonn (che include varie correzioni, molte battute e alcuni interi passaggi cancellati e sostituiti) e con E, la Prima Edizione sopracitata (piuttosto accurata ma ancora non convincente appieno riguardo la quantità di legature - problema ripetutamente affrontato - e le dinamiche). Molte ed importanti sono, infatti, le questioni sollevate dagli autori a cominciare dallo strumento per cui scriveva Beethoven, questione sensibile da cui derivano i dibattiti sulla pedaliza-

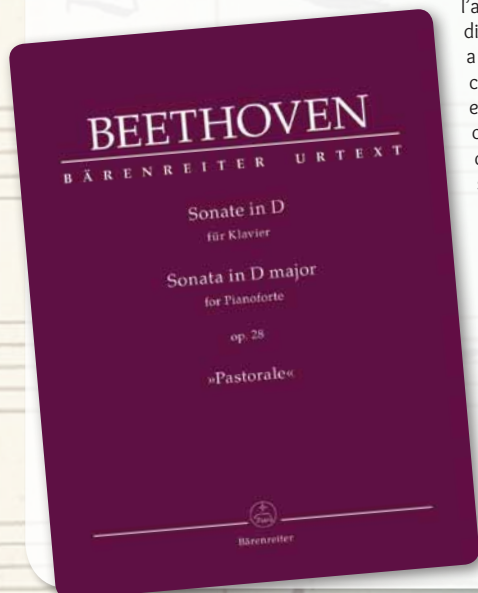


zazione, sulle dinamiche, sull'articolazione e sulle indicazioni di tempo. Quella in cui compone la Sonata op. 28 era un'epoca di transizione: lo strumento per cui scriveva non era certo il moderno pianoforte ma un fortepiano in continua evoluzione; il tocco più leggero, l'attacco del tasto più chiaro (poiché i martelletti erano ricoperti in pelle e non in feltro come quelli di oggi); il telaio in legno (pertanto le corde non potevano essere tese troppo e soprattutto non potevano avere grandi dimensioni, quindi la portata di suono era minore); ma, a livello dinamico, uno strumento molto più ricco del clavicembalo. A differenza di Mozart e Haydn, in Beethoven si avverte una strenua ricerca evolutiva e un atteggiamento di sfida, l'esigenza di andare oltre, di allargare il registro dello strumento, specialmente quello più alto: scrivono gli autori "è difficile non percepire che Beethoven in realtà non stava scrivendo per un tipo di pianoforte particolare, ma per uno strumento idealizzato dalle possibilità illimitate. Le sonorità di Beethoven sono concepite in termini orchestrali, le sonate contengono effetti che non possono essere riprodotti su nessuno strumento a tastiera - ad esempio, il crescendo su una singola nota tenuta".

In generale, relativamente al dato materiale, è stato effettuato un lavoro di modernizzazione sebbene, dove possibile, la notazione di Beethoven, i segni dinamici e di tempo ecc. sono stati mantenuti: quando Beethoven scrive con *sordino... senza sordino*, indica il pedale di risonanza che viene reso nella presente edizione con la notazione attuale; il simbolo > posto sotto una nota rappresenta un accento ma, poiché può essere confuso con un diminuendo, viene riscritto come normale accento e, probabilmente, il risultato che si intendeva ottenere era più morbido di quello degli accenti di oggi. È inoltre importante mettere in evidenza le appendici che seguono l'accurato commentario critico: l'attenzione è rivolta a sospetti errori presenti nelle fonti (punti in cui il testo nelle fonti è stato mantenuto o modificato), a letture alternative nonostante il testo presentato in questa edizione sia considerato il più fedele alle intenzioni di Beethoven o, ancora, alle dinamiche scritte su entrambi i pentagrammi che in molti casi sono considerate superflue e vengono ridotte a una.

Altre questioni affrontate riguardano le indicazioni metronomiche, di scarsa presenza nelle sonate e motivo di confronto tutt'ora; quelle riguardo gli abbellimenti, dalla nota reale o dalla nota superiore; le dinamiche. La musica di Beethoven è drammatica, dove per "dramma" s'intende l'azione, il dinamismo, i *crescendo*, spesso seguiti da *p subito*, il "dramma" della sua musica, la messa in scena. Non ci sono mezze misure, il *mf* ricorre molto poco nella musica Beethoveniana e mai nella Sonata Pastorale: quando al *f* segue un *ff*, o quando *p* è seguito da un *pp*, è fondamentale differenziarlo il più possibile; così come la diversità tra *sf*, *sfp* e *fp* è assolutamente specifica. Non ci sono mezze misure, almeno dinamicamente parlando. Quindi il bicchiere è mezzo pieno o mezzo vuoto? L'illuminismo che aveva imperversato durante il secolo della ragione aveva prodotto il cosiddetto classicismo viennese: Beethoven, discepolo di Haydn, accoglie appieno lo stile del Maestro e allo stesso tempo ne stravolge le forme, modificandolo e ampliandolo. Ciò fa di lui un innovatore, attento alla legge morale dentro di sé ma con lo sguardo sempre rivolto al cielo stellato. Dall'ambiente bucolico niente traspare del disagio che verrà reso evidente solo un anno più tardi con il testamento di Heiligenstadt: se da una parte i temi rievocano il mondo arcadico, dall'altra l'alto lirismo proietta la sonata direttamente nella musica del divenire. Agli occhi dell'uomo, agli occhi del compositore la realtà non possiede una sola chiave di lettura, non è più esclusiva, unica: la natura, nella sua multiformità è ciò che permette la sintesi. Beethoven è ciò che permette la sintesi.

Laura Sebastiani







## TUTTI I NUMERI CONSULTABILI INTEGRALMENTE

IN VERSIONE SFOGLIABILE  
E IN PDF

[www.consaq.it](http://www.consaq.it)

 **Rivista Musica+**  
(<https://www.facebook.com/rivistamusicapiu/?fref=ts>)

Dal sito e dalla pagina Facebook  
è possibile iscriversi alle  
newsletter per ricevere i link  
agli articoli online direttamente  
sulla propria casella  
di posta elettronica!



