

# musica+

formazione e ricerca a +voci

Tempi di grandi trasformazioni  
per l'istruzione superiore artistica,  
musicale e coreutica

## Conservatorio «Casella» L'INIZIO DI UNA NUOVA ERA

L'Aquila,  
una città multiverso  
Capitale della Cultura 2026  
*di Sebastiano Santucci*

'Rapito' dal cinema  
Intervista  
a Fabio Massimo Capogrosso  
*di Luigia Berti*

Performing art  
tra narrative immersive  
ed estetiche post human  
*di Elena Bellantoni*

Dossier dottorati  
*di Antonio Carocchia  
e Gianni Ginesi*



# SOMMARIO

nn 59 • 60 • 61 - Anno XV, numero triplo speciale ottobre 2024

- 3** Editoriale
- 4** Conservatorio «Casella», l'inizio di una nuova era  
*di Claudio Di Massimantonio*

## NEUROSCIENZE & RICERCA

- 10** *Embodied Music Cognition* nella ricerca educativa  
*di Sandra Fortuna*
- 14** L'ORGANIGRAMMA DEL CONSERVATORIO «CASELLA»
- 15** La creatività? Tutta questione di *flow*  
*di Giuseppe Curcio*
- 18** E dottorato fu!  
*di Antonio Carocchia*
- 24** L'«artista-ricercatore», quale modello? Riflessioni e pratiche creative all'ESMUC di Barcellona  
*di Gianni Ginesi*

## CONTEMPORANEA

- 28** Immersi negli spazi dell'ascolto  
*di Elena D'Alò*

## ANTICA

- 34** Fedeli all'originale  
*di Giovanna Barbati*
- 38** Michele Mascitti, virtuoso abruzzese  
*di Guido Olivieri*

## L'INTERVISTA

- 40** 'Rapito' dal cinema  
*di Luigia Berti*

## LINGUAGGI

- 46** *Sound Thinkin'* e *Sonic Collision*, suonare con l'intelligenza co-creativa  
*di Stefano Calderano e Francesco Diodati*
- 52** Ma, Bessie & le altre  
*di Etta Lomasto*
- 58** Robert Wyatt, la canzone che spiega sé stessa  
*di Carlo Cimino*
- 59** Theolonious Monk e l'intervista impossibile  
*di Lorenzo Seccia*
- 60** *Performing art* tra narrative immersive ed estetiche *post human*  
*di Elena Bellantoni*

## PROGETTO «CASELLA»

- 66** IMLab, improvvisate azioni e destini dell'istante  
*di Claudia Simonetti*

## MUSICOTERAPIA

- 72** Musicoterapia e dolore  
*di Filippo Giordano*
- 78** Connettere i confini: creare reti e rafforzare le identità  
*di Marinella Maggiori*

## INCLUSIVITA' & FORMAZIONE

- 80** Inclusione, personalizzazione e innovazione didattica: le nuove sfide dell'AFAM  
*di Piera Bagnus*
- 86** Ma ci vuole sempre orecchio?  
*di Vincenzo Zenobio*
- 88** 60 cfa per insegnare: 'pasticciaccio brutto' o modello virtuoso?  
*di Tiziana Rossi*

## CAPITALE DELLA CULTURA 2026

- 92** Una città multiverso  
*di Sebastiano Santucci*

## MUSICA & LETTERATURA

- 96** Il conflitto tra carne e spirito in Liszt e Petrarca  
*di Lorena Gaccione*

## IN BREVE

- 99** Gabriele Cirilli, una Factory per L'Aquila (L.S.)  
A scuola con Audacity (L.B.)

## TESTIMONIANZE

- 100** *Blimunda* di Azio Corghi: opera-summa e utopia  
*di Mauro Bonifacio*
- 102** Dedicato ad Henry Mancini  
*di Lorenzo Seccia*

## LEGISLAZIONE

- 104** L'impegno dell'UNESCO e le sfide del diritto d'autore per la protezione della musica tradizionale  
*di Giovanna Carugno*

## VOCI DALLA CONSULTA

- 108** Studenti al centro? Si può fare di più  
*di Samuel Menga*

## IN BREVE

- 112** Giorgio Battistelli *Per moto contrario* (S.S.)  
In memoria di Luigi Tufano (L.S.)



**music+**  
formazione e ricerca a più voci

Conservatorio «Alfredo Casella»  
<https://www.consaq.it>

**Direttore**  
Claudio Di Massimantonio

Via Francesco Savini,  
67100 L'Aquila  
Tel. 0862 22122

**music+**  
formazione e ricerca musicale

Anno XV, nn. 59/60/61  
numero triplo speciale ottobre 2024  
[musicapiu@consaq.it](mailto:musicapiu@consaq.it)

**Direttore responsabile**  
Luigia Berti  
[luigiaberti5@gmail.com](mailto:luigiaberti5@gmail.com)

**Comitato di redazione**  
Giovanna Barbati, Luigia Berti, Giuseppe Curcio, Agostino Di Scipio, Francesco Diodati, Filippo Giordano, Alessandra Ravera

**Hanno scritto per questo numero**  
Piera Bagnus, Giovanna Barbati, Elena Bellantoni, Luigia Berti, Mauro Bonifacio, Stefano Calderano, Antonio Carocchia,

Giovanna Carugno, Carlo Cimino, Giuseppe Curcio, Elena D'Alò, Claudio Di Massimantonio, Francesco Diodati, Sandra Fortuna, Lorena Gaccione, Gianni Ginesi, Filippo Giordano, Etta Lomasto, Marinella Maggiori, Samuel Menga, Guido Olivieri, Tiziana Rossi, Sebastiano Santucci, Lorenzo Secci, Claudia Simonetti, Vincenzo Zenobio

**Segreteria di redazione**  
Lorenzo Secci, Sebastiano Santucci

**Grafica, impaginazione e Stampa**  
Tiburtini srl  
via delle Case Rosse, 23  
00131 Roma  
Tel. 06 4190954

**Chiuso in tipografia a ottobre 2024**

**N**el segno della continuità. *Musica+*, la prestigiosa rivista nata nelle stanze del Conservatorio dell'Aquila e dedicata al mondo dell'arte dei suoni e alle sue infinite declinazioni oltre che alle relazioni e commistioni che ne delineano i profili più variegati, che ha avuto come direttori le firme illustri di Pietro Acquafredda e Carla Di Lena, dopo un lungo periodo di pausa riprende sotto la mia guida le sue pubblicazioni. Una bella e importante eredità che andava raccolta con entusiasmo. Con le idee chiare e con la consapevolezza del valore del 'lascito'. Quindi provando a conservare i segni di una identità marcatamente segnata nella memoria dei numerosi lettori della pubblicazione e preservando l'ispirazione di base e le buone scelte di impostazione e contenuti. Con la Direzione e con il Comitato di redazione la decisione è stata unanime: ripartire nel segno della continuità, della 'tradizione', verrebbe da dire. In un mondo dove tutto deve cambiare, il più velocemente possibile e il più tecnologicamente possibile, l'idea di mantenere l'impianto generale di una rivista – diciamo – ben pensata fin dagli albori e ben rimodulata un decennio fa, e di ripartire dalla 'carta'<sup>1</sup> nella sua stessa veste grafica è così sembrata la scelta più ardita e più intraprendente tra quelle possibili. La rivista, nel tempo, cambierà. Inevitabilmente. Le idee in campo ci sono già, e sono anche ambiziose. Ma le trasformazioni – almeno nelle intenzioni e negli auspici - saranno gradualmente, senza strappi, il più possibile naturali. Affinché le 'buone prassi' restino.

Nessun dubbio quindi, sulle direzioni di viaggio. Più complesso è stato invece selezionare i contributi da inserire tra le decine e decine di proposte pervenute all'indomani della call, stabilire cosa avrebbe avuto spazio in questo numero e quali interventi dovranno invece aspettare le prossime uscite. E se ricevere tante proposte ci è sembrato un ottimo segno, testimonianza che di/sulla musica e sui territori limitrofi e dialoganti c'è sempre molto di nuovo (anche di urgente) da dire oltre che 'sintomo' del desiderio e della volontà di farlo, di prendere la parola sulla musica, non possiamo tacere di quanto dal 2019 ad oggi è successo, di come il mondo – anche musicale – si è trasformato per le note vicende pandemiche che innegabilmente rappresentano uno spartiacque tra il prima e il dopo, e di come stia quotidianamente repentinamente mutando anche per i nuovi scenari che si vanno espandendo in virtù dell'IA e delle sue applicazioni, o al livello economico con le straordinarie opportunità dei fondi del PNRR, su quello organizzativo-istituzionale delle novità per il mondo Afam legate alla ricerca artistica e ai dottorati, al nuovo sistema di reclutamento, alla formazione dei docenti della filiera musicale. Quello che vede la luce alla fine del 2024 non poteva quindi che essere un numero più 'corposo' del solito, un numero triplo, come fu del resto l'ultimo, dato alle stampe nel 2019. Consapevoli che è solo un (nuovo) inizio. Il numero si apre con un articolo a firma del direttore del Conservatorio dell'Aquila, **Claudio Di Massimantonio**, sulle principali iniziative in campo al «Casella»,



anche grazie al finanziamento record che la massima istituzione musicale aquilana ha ottenuto attingendo ai fondi PNRR: oltre quattro milioni e mezzo di euro per progetti legati all'internazionalizzazione. Segnaliamo poi alcuni (solo alcuni per ragioni di spazio) altri contributi:

- L'intervista al giovane compositore **Fabio Massimo Capogrosso** che ci racconta della sua straordinaria parabola di successi nella scrittura per il cinema
- L'indagine di **Elena D'Alò** sulla relazione tra il suono e lo spazio, la composizione e le architetture, e dalle ricerche acustico-matematiche dei greci, risalendo nella storia fino all'epoca contemporanea
- Il report di **Claudia Simonetti** sul cartellone IMLab, ciclo di seminari interdipartimentali sul tema dell'improvvisazione, di cui approfondisce in particolare le esperienze condotte in ambito didattico e compositivo
- Il quadro epistemologico dell'*embodied music cognition* nella ricerca educativa, focus del testo di **Sandra Fortuna**
- L'intervista al sindaco dell'Aquila a cura di **Sebastiano Santucci**, nel bel mezzo dei preparativi per le manifestazioni in cantiere per il 2026, anno in cui L'Aquila sarà Capitale della Cultura italiana
- Ai dottorati di ricerca finalmente in partenza nelle istituzioni AFAM italiane è dedicato il contributo di **Antonio Carocchia** mentre dall'ESMUC di Barcellona, **Gianni Ginesi** offre alcuni interessanti spunti di riflessione sull'argomento che arrivano dall'esperienza spagnola
- Di elaborazione percettiva, memoria, processi di apprendimento, creatività, emozioni, *flow*, parla invece **Giuseppe Curcio**, inaugurando una rubrica dedicata specificatamente alle neuroscienze e alla musica
- Musica che, afferma il musicoterapeuta **Filippo Giordano**, ha diversi aspetti in comune con il dolore. Due fenomeni complessi e in gran parte soggettivi che condividono una medesima modalità di approccio, di lettura e di interpretazione. In che modo allora le potenzialità del fenomeno acustico e delle organizzazioni sonore possono essere terapeutiche in generale e nello specifico per il dolore?
- Sulle prassi esecutive interviena **Giovanna Barbati** che cura lo spazio della musica antica, in questo numero a quattro mani con **Guido Olivieri**
- *Sound thinkin'* e *Sonic collision*: suonare con l'intelligenza co-creativa si può? Due progetti realizzati al Casella sotto la guida di **Francesco Diodati** che con **Stefano Calderano** ci racconta com'è andata
- L'inclusione e la personalizzazione nel mondo dell'alta formazione: interessantissima e puntuale la disamina dello stato dell'arte firmata da **Piera Baggnus**, che tratta anche la questione della formazione del tutor accademico, mentre **Vincenzo Zenobio** ci racconta due storie musicali di interpreti sordi
- **Elena Bellantoni** approfondisce infine il rapporto tra musica e gesti espressivi nelle arti visive e nelle performance artistiche

1 Resto consultabile la versione online.



Conservatorio di Musica

"Alfredo Casella" L'Aquila



# Conservatorio «Casella», l'inizio di una nuova era

Le attività della massima istituzione di formazione musicale aquilana, dalla ripresa delle pubblicazioni di *Musica+* ai dottorati di ricerca, al master di secondo livello, ai progetti di internazionalizzazione, segnano l'avvio di nuove sinergie e collaborazioni in contesti innovativi

di **Claudio Di Massimantonio**

Direttore del Conservatorio dell'Aquila

#### **Musica+, torna la rivista del Conservatorio**

È con grande piacere che annunciamo la ripresa delle pubblicazioni di *Musica+*, la storica rivista del Conservatorio «Alfredo Casella» dell'Aquila, un progetto editoriale che nasce con l'intento di promuovere e condividere la ricchezza della nostra attività accademica, artistica e di ricerca.

Un augurio di buon lavoro e un ringraziamento particolare lo rivolgiamo al Comitato di redazione e al suo Direttore responsabile Prof.ssa Luigia Berti.

#### **Un nuovo spazio di dialogo e condivisione**

Questa rivista rappresenta uno spazio privilegiato per il dialogo tra docenti, studenti, ricercatori e appassionati di musica. Attraverso articoli, interviste, saggi e recensioni, la rivista si propone di esplorare i molteplici aspetti del mondo musicale, offrendo una piattaforma per la riflessione critica

e la divulgazione di nuove idee coprendo un ampio spettro di temi tra cui:

- **Ricerca Musicale** Articoli e studi che analizzano i più recenti sviluppi nella musicologia, nella teoria musicale e nelle tecnologie applicate alla musica.
- **Didattica e Pedagogia Musicale** Approfondimenti sulle metodologie di insegnamento, innovazioni didattiche e esperienze educative significative.
- **Attività Artistica** Recensioni di concerti, opere, e produzioni musicali realizzate dal Conservatorio, nonché interviste con artisti di spicco e docenti.
- **Storia e Tradizione Musicale** Saggi che esplorano il patrimonio musicale locale, nazionale e internazionale, con uno sguardo particolare alla conservazione e valorizzazione delle tradizioni.
- **Recensioni di Pubblicazioni e Multimedia** Critiche



Internazionalizzazione

e valutazioni di libri, album e risorse digitali rilevanti per il mondo della musica.

La rivista sarà il risultato di un lavoro collettivo che coinvolgerà non solo i membri del Conservatorio ma anche collaboratori esterni di elevato profilo internazionale. Studenti, docenti e ricercatori sono invitati a contribuire con i loro lavori, offrendo così una varietà di prospettive.

Gli obiettivi della nostra Rivista sono:

- **Promuovere la Ricerca:** offrire una vetrina per i progetti di ricerca più innovativi e per i contributi accademici dei nostri studenti e docenti.
- **Diffondere la Conoscenza:** condividere con un pubblico più ampio il frutto delle nostre attività artistiche e accademiche.
- **Collegare la Comunità:** creare un ponte tra il Conservatorio e la comunità musicale, sia a livello locale che internazionale. Tema molto presente nelle Conferenze dell'AEC.

Essa sarà il risultato di un lavoro collettivo che coinvolgerà non solo i membri del Conservatorio, ma anche collaboratori esterni di elevato profilo internazionale. Studenti, docenti e ricercatori sono invitati a contribuire con i loro lavori, offrendo così una varietà di prospettive.

Sarà disponibile in formato digitale e cartaceo. La versione digitale sarà accessibile sul sito web del Conservatorio <https://www.consaq.it/> mentre copie cartacee saranno distribuite presso il nostro istituto. Con la rivista, il Conservatorio «Alfredo Casella» dell'Aquila si impegna a rafforzare il suo ruolo di centro di eccellenza nella formazione sul territorio, ricerca e promozione della cultura musicale. Vi invitiamo a partecipare attivamente al suo sviluppo con i vostri contributi e suggerimenti.

## La nuova AFAM

### ➤ Dottorati di Ricerca

Il settore dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) ha recentemente segnato un passo significativo nella sua evoluzione con l'introduzione dei Dottorati di Ricerca specifici per le discipline artistiche e musicali. Questo sviluppo rappresenta una tappa fondamentale, già prevista dalla riforma dei Conservatori con la legge 508/2009, per il riconoscimento accademico e scientifico delle arti, che nuove opportunità per la ricerca avanzata e l'innovazione

nel campo dell'arte e della musica.

I Dottorati di Ricerca nel mondo AFAM sono stati istituiti per rispondere alla crescente necessità di approfondimento teorico e pratico nelle discipline artistiche, non solo, ma offrendo anche nozioni scientifiche darà agli studenti la formazione multidisciplinare nel settore artistico/scientifico. Questi percorsi permettono di condurre ricerche originali, contribuendo alla produzione di nuove conoscenze e all'innovazione culturale.

Il Conservatorio dell'Aquila ha presentato domanda di accreditamento del corso dottorale con il progetto DOTTORATO di RICERCA ESTETICA ARTISTICA MUSICALE (DREAM) CPJGFJG e con decreto ministeriale del 27-08-2024 n. 54865 ha avuto l'accREDITAMENTO.

Il percorso dottorale vedrà coinvolte istituzioni di formazione e pubbliche amministrazioni, quali CNR DIIT di Roma; Centro Ricerche Musicali di Roma; Dipartimento di Medicina dei Sistemi/Laboratorio Sperimentale di Neuroestetica dell'Università di Roma «Tor Vergata», Comune dell'Aquila (Capitale Italiana della Cultura 2026), interessato alla rigenerazione del proprio territorio attraverso l'Arte. Si tratta di enti e strutture con cui il Conservatorio, come istituzione e i componenti del Collegio dei docenti di Dottorato, come ricercatori, hanno già fertili scambi di rilievo accademico.

Il Collegio dottorale comprende undici componenti di elevato profilo artistico/scientifico e esperienza transdisciplinare e tiene conto dell'equilibrio di genere. Il Coordinatore è il Prof. Agostino Di Scipio.

Il nostro dottorato di ricerca offre un contesto formale per la ricerca nelle arti, che può includere studi di composizione musicale, performance, nuove tecnologie per l'arte e molto altro. Consente di esplorare nuove metodologie di ricerca artistica, che combinano teoria e pratica in modo integrato e innovativo e mira a valorizzare la tradizione artistica e musicale attraverso un approccio scientifico promuovendo l'innovazione e la sperimentazione. Prepara i dottorandi a diventare leader, imprenditori e innovatori nelle loro rispettive discipline, fornendo loro gli strumenti necessari per contribuire al progresso culturale e artistico. Permette una contaminazione positiva tra discipline diverse arricchendo il panorama della ricerca artistica.

Questi programmi aprono anche le porte a ruoli di leadership in istituzioni culturali, organizzazioni artistiche, e nella progettazione e gestione di eventi culturali anche all'interno di pubbliche amministrazioni.

Il Dottorato si articola in un triennio, durante il quale i dottorandi svolgono attività di ricerca, partecipano a seminari avanzati e sviluppano progetti artistici e scientifici originali, usufruendo anche della mobilità. I candidati sono seguiti da tutor e mentori, che li supportano nella definizione del



Da sx il Rettore Alesse, il Direttore Di Massimantonio, il Ministro Bernini e il sindaco Biondi

progetto di ricerca e nella realizzazione delle attività previste dal programma.

L'introduzione dei Dottorati di Ricerca nel mondo AFAM rappresenta una svolta storica per il settore, contribuendo alla legittimazione delle discipline artistiche e musicali all'interno della comunità accademica. I Corsi offrono un'opportunità unica per gli artisti e permettono ai musicisti di sviluppare le proprie competenze a un livello avanzato, favorendo al contempo il progresso e l'innovazione culturale. Il futuro della ricerca artistica è ora più promettente che mai grazie a questi nuovi percorsi di eccellenza. Mi pregio aggiungere inoltre con orgoglio l'aver potuto attivare una borsa di dottorato in più grazie al finanziamento elargito dal Comune dell'Aquila attraverso un apposito concordato.

### ➤ Master di Il livello in Professore d'Orchestra

«Il «Casella» ha ottenuto l'autorizzazione dal Ministero dell'Università e della Ricerca ad attivare, a partire dall'A.A. 2023-24, il Corso di Master di Il livello in «Professore d'orchestra», rivolto a musicisti in possesso del Diploma accademico di Il livello di Conservatorio o di Diploma di Conservatorio del previgente ordinamento, purché congiunti a un Diploma di Scuola secondaria di secondo grado, e a strumentisti professionisti che operano nei settori della produzione musicale. Il Master si rivolge anche a tutti coloro che desiderino rafforzare le proprie competenze musicali personali, ai diplomati che possiedono profili compatibili con i temi del percorso di studio proposto ed è aperto anche ai musicisti che, in possesso di titoli conseguiti all'estero, siano giudicati idonei all'iscrizione per percorso professionale o esperienze formative pregresse. L'obiettivo è quello di formare interpreti tecnicamente e culturalmente in grado di affrontare il repertorio orchestrale lirico e sinfonico. L'articolazione dei percorsi



Gruppo di progetto



Erasmus

formativi e strumentali scelti annualmente, da svolgere in orchestra attraverso stages mirati, verrà realizzata grazie alla collaborazione con l'Istituzione Sinfonica Abruzzese (I.S.A.). Alla conclusione del Master, sotto la guida di docenti interni del Conservatorio e di docenti esterni di chiara fama, gli studenti iscritti giungeranno ad un completo approfondimento del complesso repertorio lirico sinfonico e potranno conseguire modalità di approccio altamente specialistiche ai diversi repertori, grazie alla particolare attenzione riservata ad essi. Su segnalazione dei docenti delle materie caratterizzanti è prevista l'assegnazione di borse di studio a sostegno dell'iscrizione e della frequenza per gli allievi che si saranno maggiormente distinti durante il corso. Per conseguire il titolo finale lo studente dovrà maturare 60 CFA (crediti formativi accademici), compreso l'esame finale, secondo il piano di studi approvato dal Ministero dell'Università e della Ricerca. L'attestazione finale di Master di Il livello potrà essere utilizzabile nei concorsi pubblici, secondo la normativa vigente». (Marco Ciamacco)

### ➤ I progetti di internazionalizzazione

#### Il Conservatorio «A. Casella» Capofila e Partner di Progetti di Internazionalizzazione: un Trionfo di Sinergia e Transdisciplinarietà.

Responsabile della Ricerca è la Prof.ssa Daniela Macchione.

Siamo orgogliosi di annunciare i successi ottenuti nell'ambito dei progetti di internazionalizzazione finanziati con i fondi del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Il nostro istituto si è affermato come capofila di due progetti innovativi e partecipa attivamente come partner in altri cinque, dimostrando la propria capacità di collaborare in sinergia con università scientifiche e accademie a livello internazionale.

### ➤ Il ruolo di Capofila

Essere capofila di due progetti di internazionalizzazione rappresenta per il Conservatorio «Casella» un'importante opportunità per consolidare e ampliare le sue reti di collaborazione a livello internazionale. Questi progetti sono stati ideati per potenziare l'offerta formativa, promuovere la mobilità internazionale e sviluppare nuove metodologie didattiche e artistiche.

**Progetto 1:****Italy for Arts: Resources, Time and Space (ItARTS)**

**Obiettivo:** promuovere all'estero la nostra istituzione attraverso la valorizzazione dei Beni artistico-culturali, un tesoro di conoscenze che ItARTS intende sia come tradizione ereditata dal passato che come prassi performativa delle arti contemporanee.

*Partner: Saint Louis College di Roma, Accademia di Belle Arti dell'Aquila, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione e di Economia dell'Università dell'Aquila e Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del territorio/corso di laurea in Ingegneria del Cinema e dei Mezzi di Comunicazione del Politecnico di Torino.*

Altri Partner internazionali che hanno dimostrato interesse verso il progetto sono il Ministero della Ricerca e dell'Università dell'Uzbekistan, il Conservatorio Nazionale di Pechino, la Northeastern University di Shenyang in Cina e l'Accademia di Belle Arti di Annecy in Francia. Recentemente si è aggiunto anche l'interesse dell'Ambasciata e di altre istituzioni australiane, e del Comune dell'Aquila.

«ItARTS prevede l'allestimento di Living Learning Laboratory, incubatore di progetti artistici, multidisciplinari, espressione della cultura STEAM e della sinergia creativa che essa promuove tra i linguaggi e le metodologie di Scienza, Arte e Tecnologia. Nel 2025-2026 le produzioni artistiche del Laboratorio di ItARTS saranno al centro di un Festival in tour internazionale, ospite di un network di istituzioni partner UE ed extra UE già costituito, che rientrerà infine all'Aquila Capitale Italiana della Cultura 2026.

Incubatore di Arte, è disegnato per attrarre, servire e supportare una comunità internazionale, multiculturale di artisti professionisti, docenti, studenti e ricercatori dell'AFAM. ItARTS istituirà un 'Laboratorio vivente' internazionale, cross-istituzionale, ispirato all'apprendimento basato sul fare e sull'esperienza, inteso come un luogo e insieme uno strumento per lo sviluppo del modello della Quadrupla Elica per lo sviluppo sostenibile, integrando le esperienze fatte dalle istituzioni partner nell'ambito di progetti simili già finanziati, e facendo tesoro di altri progetti complementari. Sia il laboratorio vivente che le performance coinvolte nel sociale da esso prodotte posseggono le potenzialità di una futura sostenibilità economica-finanziaria.» (Daniela Macchione)

**Progetto 2:**

**Le nuove frontiere della ricerca artistica musicale:** tecnologie d'avanguardia per la creazione della performance musicale e coreutica, e per la didattica musicale.

**Obiettivo:** Introduzione alle metodologie di ricerca artistica e all'utilizzo di tecnologie all'avanguardia.

*Partner: Politecnico di Torino, CNR di Roma, ABAQ dell'Aquila.*

Le nuove tecnologie applicate alla musica rappresentano oggi l'avanguardia della ricerca artistica musicale. Il progetto coinvolge molteplici settori scientifici/artistici. Ricerca basata sulla creatività e co-creazione nella performance multi e intermediale, e per questo specifico progetto il potenziale dell'arte per la rigenerazione e riappropriazione del territorio dove il post-sisma rappresenta un'occasione





di ricostruzione. Si realizzerà nella città un'installazione interattiva. Gli studenti avranno l'opportunità di imparare a raccogliere dati provenienti da sensori e dispositivi di input, e a farli interagire in tempo reale con segnali audio per creare un'esperienza di manipolazione audio-visiva interattiva.

### ➤ Il ruolo di Partner

Oltre a guidare i propri progetti, il Conservatorio «Casella» partecipa come partner strategico in altri cinque progetti di internazionalizzazione, collaborando con istituzioni prestigiose e condividendo la propria competenza in ambito musicale e artistico.

#### **Progetto 3: Playing Memories (PM)**

**Obiettivo:** valorizzazione del patrimonio musicale italiano, basato sulla ideazione **residenze artistiche per la creazione e realizzazione di performance multidisciplinari in una dimensione internazionale.**

**Capofila:** *Saint Luis College Roma; Partner:* *ABA di Roma, ISIA di Roma, Fondazione Teatro alla Scala di Milano.*

Saranno prodotte 8 diverse residenze artistiche della durata di 15 giorni ciascuna, ciascuna residenza ospiterà 15 performer tra danzatori, musicisti, visual artist, fotografi, scenografi e altre figure artistiche, selezionati in tutta Italia, per un totale di 140 artisti e performer.

Durante le due settimane della residenza, il team così composto, ospitato all'interno di una delle istituzioni partner, svolgerà un intenso percorso creativo per progettare, allestire e portare in scena la propria performance artistica multi-disciplinare originale e inedita. Ciascuna residenza avrà pertanto un proprio leader/ideatore ma la performance finale sarà il frutto di un lavoro di squadra, un interagire e un confronto costante in un processo di creazione collettiva. Tutte le residenze e le relative performance saranno riprese da una troupe televisiva per la produzione di una docu-serie TV – 2 stagioni per 24 episodi complessivi – che verrà pubblicata su prestigiosa piattaforma di streaming internazionale.

#### **Progetto 4:**

**ENACTING ARTISTIC RESEARCH - Research as a key factor for the internationalization of AFAM institutions (EAR)**

**Obiettivo:** sviluppare un'agenda di R&I che promuova la ricerca come risorsa nazionale fondamentale per l'internazionalizzazione dell'AFAM.

*Capofila:* *ABA di Roma; Partner:* *Conservatorio S. Cecilia di Roma, EPR Istituto Nazionale di Fisica Nucleare di Roma, Università Politecnica delle Marche Ancona, Accademia Belle Arti – Brera Milano, Accademia Belle Arti Firenze.*

Il Consorzio sarà supportato da partner internazionali associati: Norwegian Artistic Research School, Latvian Doctoral School, Hungarian University of Fine Arts Doctoral School, Zagreb University Doctoral School, the European League of Institute of Arts, the Mediterranean Universities Union, Ars Electronica e Chigiana Festivals. Si avvarrà anche dell'Università di Roma «Tor Vergata»

Il progetto EAR si articola su tre WP tematici e due orizzontali volti alla gestione e alla disseminazione del progetto:

WP1 Gestione del progetto e valutazione della qualità: mira a garantire una gestione efficiente ed efficace del progetto; WP2 Art | Cultural Heritage & Science Cross-fertilization: si basa sulla ricerca transdisciplinare tra arte, scienza e nuove tecnologie per migliorare la comunicazione e la valorizzazione dei Beni Culturali, con attenzione all'accessibilità per tutte le disabilità;

WP3 Artificial and Collective Intelligence: si basa sulla gestione della conoscenza digitale per la creatività e la valorizzazione dei Beni Culturali e mira a implementare l'innovativa piattaforma di ricerca digitale <sup>99</sup>Kobi;

WP4 Artistic Research Hub: mira a facilitare il percorso di studi dottorali e a mettere in contatto i dottorandi con diversi temi di ricerca e curricula, per rafforzare l'ecosistema di ricerca del Consorzio;

Il WP5 Disseminazione, mediazione culturale e Open Data: mira a massimizzare l'impatto e la diffusione delle attività e dei risultati del progetto e l'uso del Catalogo della Ricerca. Impatti: Maggiore visibilità della Ricerca Artistica a livello internazionale Nuove opportunità di studio e lavoro per i giovani Realizzazione di un nuovo approccio ai Beni Culturali Rafforzamento e ampliamento della rete internazionale.

#### **Progetto 5:**

**Artecom Arte, Tecnologia e Comunità**

**Obiettivi:** diffondere conoscenze e competenze accademiche per lo sviluppo socio-economico del territorio.

*Capofila:* *CNR-IMATI di Pavia; Partner:* *Università degli Studi dell'Aquila, Università degli Studi di Teramo.*

Altri soggetti collaboratori: CNIT (Consorzio Nazionale Interuniversitario per le Telecomunicazioni), ente riconosciuto dal MUR; il CUEIM, network di 27 Università con l'obiettivo di diffondere conoscenze e competenze accademiche per lo sviluppo socio-economico del territorio e competenze maturate nel supporto e nelle collaborazioni alle amministrazioni pubbliche per il governo dei processi di crescita locale, nei servizi alle imprese a sostegno delle strategie competitive, attraverso la realizzazione di studi e ricerche di carattere metodologico ed empirico su temi connessi con la ricerca scientifica.

Si occupa della definizione dei requisiti funzionali e di usabilità del sistema globale di co-creazione artistico-musicale; delle attività di progettazione e sviluppo dei contenuti musicali e audiovisivi dell'installazione e della performance finale per la Fruizione Culturale e l'Accesso alla Città con l'Arte; dello studio delle possibilità di riuso dei moduli di progetto in funzione della variabilità di scala, luogo e possibilità di trasferimento.

#### **Presentazione Master**





Presentazione jazz alla Camera

#### Progetto 6:

##### PRO-BEN

**Obiettivi:** Attuare una ricerca ‘epidemiologica’ volta a mappare il livello e le dimensioni del benessere psico-fisico e del disagio psicologico nella popolazione studentesca del partenariato.

*Capofila: Università degli Studi di Urbino Carlo Bo; Partner: Università degli Studi di Perugia, Università degli Studi di L’Aquila, Università di Macerata, Università Politecnica delle Marche, Università degli Studi di Camerino, Università degli Studi di Teramo, Università per Stranieri di Siena, Conservatorio Rossini di Pesaro.*

La promozione del benessere e gli interventi di prevenzione possono avere un grande impatto sulla salute psicofisica delle persone, specialmente nella popolazione degli emerging adults. La fascia dei giovani adulti è a rischio di andare incontro a elevati livelli di stress (Arnett et al, 2014), a un peggioramento del benessere psicologico (Granero-Jiménez et al., 2022), allo sviluppo di sintomatologie cliniche di tipo internalizzante, ansia e depressione e esternalizzante (Pedrelli et al., 2015). Con questo progetto si intende rinforzare i servizi psicologici universitari - o strutturarli là dove non presenti – attraverso azioni di supporto alla salute psico-fisica degli studenti mediante l’implementazione di un nuovo modello d’intervento di prevenzione, denominato Me.Mo. «Mente in Movimento», centrato su mentalizzazione (inclusa quella corporea), abilità sociali e di comunicazione, unito ad azioni di promozione del benessere basate sull’attività fisica. Studiare l’efficacia di questi due interventi – Mentalizzazione e Attività fisica - in relazione a due differenti modalità d’erogazione, in presenza vs web-based (Chrome, Firefox, Explorer); Costruire un algoritmo predittivo, derivato dall’individuazione di caratteristiche del funzionamento psicologico e sintomatologico degli studenti, associate a differenti risposte alle forme d’intervento di promozione della salute psico-fisica.

Le attività previste sono organizzate in specifici Working Packages (WP).

#### Progetto 7:

##### PRIN Musical Metaverse

**Obiettivi:** studiare le esigenze dei musicisti nel loro agire all’interno del MM e progettare con loro metodi più adeguati a tali esigenze; sviluppare nuove

tecnologie per l’interconnessione sincrona in ambienti XR collaborativi; esplorare e studiare empiricamente nuovi servizi per musicisti interessati a questi sviluppi.

*Capofila: Università di Trento; Partner: Politecnico Torino, SAE International Technology College.*

Il Dipartimento di Musica Elettronica è parte di un Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) dedicato al multiverso musicale, il cui obiettivo è la creazione di una piattaforma inclusiva per interazioni musicali in rete e la corrispondente promozione di nuove forme di espressione musicale e nuove pratiche di composizione, esecuzione e istruzione musicale.

«Il Metaverso Musicale (MM) dedicata ad attività musicali, è attualmente agli albori. Il progetto adotta un paradigma metodologico iterativo, basato su tre fasi parzialmente sovrapposte, Design-Develop-Evaluate (progetto-sviluppo-valutazione). Ciascuna fase è ripetuta due volte, con l’obiettivo di aumentare progressivamente la risposta delle tecnologie sviluppate e ottenere una prova tangibile dell’efficacia della piattaforma tecnologica immaginata. L’indagine si focalizza su contesti di esperienza musicale diversi: la composizione, l’esecuzione e la didattica. Essa inoltre riguarda ambiti musicali diversi – dalla musica classica alla musica di sperimentazione, fino a linguaggi di fruizione di massa. Il progetto riunisce due università tecniche e due istituzioni musicali con competenze complementari in diversi ambiti: musica, interazione uomo-computer, XR, networking, machine learning, sociologia, etica e innovazione. Il progetto nel suo insieme è uno sforzo di impatto elevato da cui possono trarre vantaggio non solo vari settori della ricerca scientifica e tecnologica, ma anche il mondo dell’arte in rapporto alla società del nostro tempo e alle industrie ad esso connesse.» (Dip. M. E.)

#### Sinergia e transdisciplinarietà

Questi progetti rappresentano un esempio tangibile di come la sinergia e la transdisciplinarietà possano ampliare gli orizzonti della ricerca e della formazione musicale. Il Conservatorio «Casella» non solo rafforza il proprio ruolo come centro di eccellenza nell’educazione musicale, ma si inserisce attivamente in un contesto globale di innovazione e collaborazione scientifica.

Attraverso queste iniziative, il nostro istituto contribuisce alla crescita dei propri studenti e docenti, e alla diffusione della cultura musicale italiana all’estero, rafforzando le relazioni con partner internazionali e portando avanti la missione di educare nuove generazioni di musicisti e ricercatori. Grazie ai fondi PNRR, il «Casella» non solo rafforza la propria posizione come centro di eccellenza nella formazione musicale, ma contribuisce anche attivamente alla costruzione di un panorama musicale e artistico sempre più connesso e globale.

Questi traguardi rappresentano solo l’inizio di una nuova era per il Conservatorio «Casella», che continuerà a impegnarsi nella promozione di progetti di ricerca e internazionalizzazione, consolidando la sua posizione come protagonista nel panorama educativo e culturale internazionale.



Le riflessioni teoriche sviluppate intorno alla teoria dell'*Embodied Cognition* hanno ribaltato i paradigmi teorici relativi ai processi di apprendimento e di interazione dell'individuo con l'ambiente.

La preminenza attribuita al corpo nel processare le informazioni provenienti dal contesto esterno ha avuto ricadute anche nell'area della comprensione e significazione musicale attraverso l'elaborazione della teoria dell'*Embodied Music Cognition*.

Questo differente quadro epistemologico sta stimolando un numero crescente di ricerche in ambito educativo nel tentativo di investigare il ruolo del corpo e del movimento nei processi di apprendimento musicale, rispetto a un approccio mentalista o esclusivamente cognitivo.

Le ricerche in ambito educativo si stanno sviluppando secondo obiettivi di ricerca e tematiche differenti

Un'area di ricerche è primariamente concentrata a indagare il ruolo del corpo nel processamento di elementi temporali in musica (es. metro, pulsazione, accenti, pattern ritmici), diversamente, un'altra area si è focalizzata sul ruolo del movimento corporeo e del gesto in funzione dell'apprendimento (es. intonazione, sincronizzazione, memorizzazione), un ulteriore ambito di ricerca è quello relativo alla comprensione musicale durante l'ascolto, secondo un design ecologico.

Ultimamente un numero crescente di studi sta analizzando il ruolo dell'interazione movimento-suono per lo sviluppo di attività cognitive non musicali.

# *Embodied music cognition* nella ricerca educativa

di Sandra Fortuna

Pedagogia musicale, Conservatorio di Frosinone

**N**egli ultimi decenni, un nuovo approccio epistemologico ha ribaltato una radicata concezione “disincarnata” della conoscenza. Le epistemologie tradizionali, basate sul dualismo cartesiano tra mente e corpo (ovvero una mente senziente e una materia corpora deputata esclusivamente all’azione) vengono messe in discussione da un nuovo paradigma più ampio, e tuttora in evoluzione, centrato sul concetto di enazione e cognizione incarnata (Shapiro, 2014, Varela et al, 1991). Le teorie sull’*Embodied Cognition*, identificano, infatti, la radice dei processi cognitivi nelle interazioni tra l’esperienza corporea e l’ambiente. L’assunto principale è che le caratteristiche del corpo e delle azioni influenzino la nostra percezione, interazione e creazione di senso dell’ambiente con cui interagiamo. Sebbene attualmente esistano diverse scuole di pensiero relative all’*Embodied Cognition*, l’assunto condiviso del paradigma cognitivo incarnato<sup>1</sup> è che i processi di pensiero e apprendimento siano modellati da una complessa interazione tra corpo, mente, ambiente socioculturale e fisico. Il paradigma epistemologico dell’EC ha avuto rilevanti risvolti anche nell’area della percezione e della produzione musicale con inevitabili conseguenze in campo educativo. Uno degli assunti principali del paradigma dell’*Embodiment* in ambito musicale si può identificare nel concetto di Simulazione Corporea. Secondo la teoria dell’EMC l’intero corpo e le sue modalità sensoriali modellano il modo in cui percepiamo, sperimentiamo e diamo un senso alla musica che ascoltiamo o produciamo (Leman, 2007, 2016). Durante le attività di ascolto, creazione o produzione musicale, una persona, attraverso il corpo, decodifica i movimenti interni ascoltati nella musica, in corrispondenti movimenti corporei. La simulazione corporea o mirroring, delle forme sonore in movimento, fa sì che l’ascoltatore attribuisca alla musica intenzioni, sentimenti e stati emotivi esperiti precedentemente con modalità corporee simili. Ne consegue che la struttura e gli schemi del flusso temporale della musica (attraverso l’altezza, il metro, il ritmo e la dinamica) influenzerà gli schemi corporei dell’ascoltatore influenzandone anche gli stati emotivi. Ad esempio, un aumento del tono o un aumento del volume possono essere percepiti come il risultato di un’intensificazione dello sforzo, dell’energia e del potere emotivo del brano producendo nell’ascoltatore uno stato di arousal (attivazione neuro-muscolare). Un’ulteriore conferma della natura corporea del significato musicale si può rintracciare nelle metafore verbali utilizzate per descrivere la musica uditiva (Lakoff & Johnson, 2003; Johnson, 1987; Zbikowsky, 2008). La descrizione musicale infatti fa riferimento alla nostra esperienza corporea che si esprime attraverso la sensorialità uditiva (es: il volume è alto o basso), visiva (es: la melodia si muove su e giù), audio-tattile (es: il suono è fluido o ruvido), cinestetica (es: il suono è energico, pesante, leggero), spaziale (es: vicino, lontano).

<sup>1</sup> In questo contributo i termini *embodied cognition* e la corrispondente traduzione italiana *cognizione incarnata* verranno utilizzati con lo stesso significato



Figura 1. Le aree sensoriali coinvolte durante l’interazione corporea con il fenomeno sonoro

L’enfasi sul ruolo del movimento corporeo nell’interazione musicale ha determinato profonde revisioni nell’area della cognizione e dell’educazione musicale, stimolando, nello stesso tempo una serie di studi intorno all’interazione tra movimento e apprendimento musicale. Le ricerche in questo ambito si sono sviluppate prevalentemente intorno alle seguenti aree: processamento di elementi temporali in musica (es. metro, pulsazione, accenti, pattern ritmici), sviluppo di abilità musicali, percezione e comprensione musicale durante l’ascolto; influenza dell’interazione movimento-musica in aree cognitive non musicali.

Nel settore dell’educazione musicale, gli studi condotti da O’Dell (1999) hanno dimostrato che le attività musicali con movimento aiutano i bambini piccoli a mantenere un ritmo costante e a mantenere i tempi di attenzione. Ulteriori studi hanno messo in evidenza che un training centrato sul movimento associato alla musica facilita l’attività di sincronizzazione e le capacità di identificazione delle cellule ritmiche (Repp 2006). Il miglioramento della competenza ritmica sarebbe rafforzato dalla capacità di previsione ritmica, le esperienze motorie, infatti, aiuterebbero i bambini a identificare e quindi a prevedere una regolarità ritmica nel flusso sonoro. Questi risultati sembrano essere confermati dallo studio neuroscientifico di Grahn e Brett (2007) secondo cui i gangli della base e l’area motoria supplementare (SMA) possono elaborare sia la produzione del movimento che la percezione della pulsazione ritmica.

In ambito vocale, Youngson e Persellin (2001) hanno dimostrato che il movimento dei gesti delle mani aiuta i bambini a cantare con un’intonazione più accurata. Un effetto positivo simile sul canto è stato riscontrato da Liao e Davidson (2016). Ulteriori ricerche hanno dimostrato che il movimento ha un effetto positivo anche sulla memorizzazione di testo, ritmo e contorno melodico.

Nell’ambito degli studi sull’ascolto è emerso che l’allineamento del movimento corporeo può facilitare l’identificazione dei parametri del brano e il riconoscimento della struttura (es: frasi, ripetizioni, variazioni). In uno studio comparativo condotto da Fortuna e Nijss (2020) con 52

## Modello di Progetto di Ricerca Educativa nell'ambito dell'Embodied Music Cognition

All'interno del quadro teorico dell'Embodied Music Cognition, questa ricerca condotta da Fortuna e Nijs (2019, 2020) ha indagato come e in che misura l'interazione del movimento corporeo con la musica possa influenzare il processo di ascolto dei bambini

Per affrontare questo quesito, è stato organizzato un design di ricerca sperimentale con 52 bambini della scuola primaria (età = 9-10 anni) privi di una specifica formazione musicale. I partecipanti sono stati divisi in due gruppi: un gruppo ha partecipato ad attività centrate sulla descrizione verbale (descrivere ciò che si è sentito nella musica, dopo l'ascolto) un altro gruppo ha partecipato ad attività motorie associate al brano (mostrare ciò che si sente nella musica, con il movimento del corpo, durante l'ascolto). Prima e dopo gli interventi, i bambini sono stati invitati a descrivere lo stesso brano con notazioni spontanee e a spiegare verbalmente le loro notazioni attraverso interviste semi-strutturate. L'analisi ha adottato un Mixed Exploratory Design. In primo luogo, è stata effettuata un'analisi qualitativa dei dati visivi e verbali attraverso una Thematic Analysis. Successivamente, i dati qualitativi sono stati quantificati in base a una serie di classificazioni per spiegarne la significatività statistica (Wilcoxon Sign Rank e Kruskal-Wallis rank test). I risultati hanno rivelato un aumento significativo, dal pre al post-test, di notazioni e descrizioni verbali incentrate sulla descrizione dei parametri e caratteristiche musicali, tra i bambini coinvolti in un'interazione musicale corporea, con particolare attenzione all'organizzazione strutturale e temporale del brano (ripetizioni, variazioni, identificazione di profili melodici). Diversamente, i partecipanti del gruppo verbale hanno mostrato una tendenza, dal pre al post-test, alla narrativizzazione degli spunti salienti rilevati nella musica [Nattiez, 2011].

I risultati evidenziano l'impatto del movimento corporeo e il ruolo della memoria cinestetica nel chiarire la dimensione temporale dell'ascolto.



bambini di scuola primaria è emersa la tendenza a una descrizione analitica e strutturale del brano da parte dei partecipanti che avevano descritto la musica con il corpo durante l'ascolto rispetto ai processi di narrativizzazione riscontrati nel gruppo di partecipanti che avevano ascoltato senza l'intervento del movimento. In un successivo studio condotto da Fortuna e Nijs (2022) è emerso che non solo il movimento può influire sulla comprensione di un brano, ma che diverse qualità di movimento possono dirigere l'attenzione su alcuni aspetti della musica, lasciandone altri sullo sfondo. Lo studio ha dimostrato che diverse qualità di movimento (gesti staccati vs. legati) allineati<sup>2</sup> al

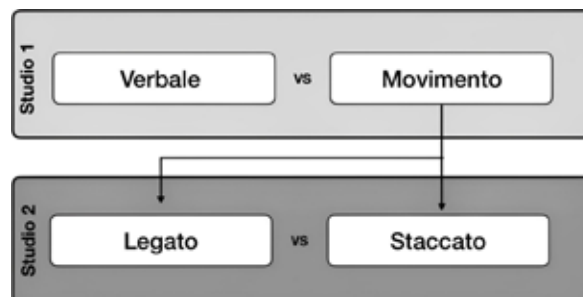


Figura 2. Schema dei due studi relativi all'ascolto condotti da Fortuna e Nijs (2020, 2022)

2 *Allineati*. Termine per descrivere la sincronizzazione corporea sugli aspetti salienti della musica, per esempio scandire il beat battendo le mani o descrivere con un braccio o altre parti del corpo l'andamento della linea melodica



flusso musicale di un brano possono dirigere l'attenzione verso gli elementi musicali analoghi alla qualità del movimento utilizzato (gesti legati su linea melodica legata versus gesti staccati su accompagnamento composto da suoni staccati).

L'efficacia di un training centrato su musica e movimento sembra estendersi oltre l'ambito dell'apprendimento musicale, con rilevanti conseguenze su altre abilità cognitive. Negli ultimi anni è oggetto di studio la relazione tra il coordinamento ritmico, psico-motorio e problemi di dislessia. I primi risultati stanno facendo emergere il ruolo di un training ritmico motorio e ritmico verbale come strumento di prevenzione dei disturbi nella lettura nel periodo pre-scolare (Reifinger, 2019).

In conclusione, l'integrazione del movimento corporeo nelle diverse aree dell'apprendimento musicale, sembra avere rilevanti ricadute in area educativa. Eppure, nonostante i risultati delle ricerche, il contesto scolastico non risulta ancora sufficientemente attento al ruolo del corpo nei processi di apprendimento. L'auspicio è che si sviluppino un ulteriore corpo di ricerche in un contesto ecologico, ovvero in ambiente scolastico, in modo da coprire il gap tra ricerca empirica e pratica educativa.

## BIBLIOGRAFIA

- Fortuna, S., & Nijs, L. (2020). Children's representational strategies based on verbal versus bodily interactions with music: an intervention-based study. *Music Education Research*, 22(1), 107-127
- Fortuna, S., & Nijs, L. (2022). The influence of discrete versus continuous movements on children's musical sense-making. *British Journal of Music Education*, 39(2), 183-202
- Grahn, J. A., & Brett, M. (2007). Rhythm and beat perception in motor areas of the brain. *Journal of cognitive neuroscience*, 19(5), 893-906
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press
- Leman, M. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. The MIT Press
- Leman, M. (2016). *The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment*. The MIT Press
- Liao, M. Y., & Davidson, J. W. (2016). The effects of gesture and movement training on the intonation of children's singing in vocal warm-up sessions. *International Journal of Music Education*, 34(1), 4-18
- Manning, F., & Schutz, M. (2013). "Moving to the beat" improves timing perception. *Psychonomic bulletin & review*, 20(6), 1-10
- O'Dell, K. L. (1999). *The effect of movement-based instruction on the steady beat performance of first-grade children* [PhD Tesi]. University of Kansas, USA
- Reifinger, J. L. (2019). Dyslexia in the Music Classroom: A Review of Literature. Update: Applications of Research in Music Education, 38(1), 9-17
- Repp, B. H. (2006). Musical synchronization. In E. Altenmüller, M. Wiesendangen, J. Kesslerling (Eds.), *Music, motor control and the brain*. Oxford University Press
- Shapiro, L. (Ed.). (2014). *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. Routledge
- Youngson, S. C., & Persellin, D. C. (2001). The Curwen hand signs: A help or hindrance when developing vocal accuracy? *Kodály Envoy*, 27(2), 9-12
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive science and human experience*. The MIT Press
- Zbikowski, L. (2008). Metaphor and Music. In R.W. Gibbs (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. (pp. 502-524). Cambridge University Press

# ORGANIGRAMMA

Direttore **Claudio Di Massimantonio**

Presidente **Nazzareno Carusi**

Direttore amministrativo **Mirella Colangelo**

## Docenti

Maurizio Angelozzi *Vincenzo Baglio* Giovanna Barbati *Carlo Benedetti* Giuseppe Berardini *Giamila Berrè* Luigia Berti *Alessandro Bonanno* Diana Bonatesta *Lucia Bonifaci* Gabriele Bonolis *Michela Chiara Borghese* Davide Borgonovi *Marina Boselli* Guillaume Boulay *Monaldo Braconi* Fabio Massimo Capogrosso *Massimiliano Caporale* Fabrizio Carradori *Giovanna Carugno* Aldo Caterina Giuliano Cavaliere *Carla Centi Pizzutilli* Stefano Centioni *Antonella Cesari* Marco Ciamacco *Carlo Cimino* Massimiliano Coclite *Andrea Coen* Carmine Colangeli *Alessandra Colangelo* Elena D'Alò *Giovanni D'Aprile* Maria Cristina De Amicis *Alessandro De Luca* Maria De Martini *Piergiorgio Del Nunzio* Ettore Maria Del Romano *Marco Della Sciucca* Teresa Desiderio *Maria Concetta Di Biase* Maria Di Giulio *Rosalinda Di Marco* Claudio Di Massimantonio *Emanuele Di Muro* Paolo Di Sabatino *Agostino Di Scipio* Roberto Di Stanislao *Francesco Diodati* Fabio Fasano *Fausto Ferraiuolo* Barbara Filippi *Francesco Fina* Dario Flammini *Cristiano Formicone* Luigi Francalanza *Alessio Gabriele* Lorena Gaccione *Walter Gaeta* Stefania Ganeri *Roberto Gatto* Fabio Giudice *Giovanni Ieie* Mariano Innocenzi *Mehdi Khayami* Simone Laghi *Hyo Soon Lee* Fernando Lepri *Daniela Macchione* Maria Irene Maffei *Marinella Maggiori* Silvia Mandraffino *Carlo Mantini* Mauro Marcaccio *Marcello Mastracci* Sara Matteo *Elena Matteucci* Vittorio Montalti *Benedetto Montebello* Massimo Mucci *Eugenio Mutalipassi* Daniele Orlando *Carla Ortolani* Laura Palleschi *Simone Palmieri* Ettore Pellegrino *Carlo Pelliccione* Marco Pesci *Roberto Petrocchi* Luigi Petroni *Bartolo Piccolo* Giandomenico Piermarini *Laura Pietrocini* Matteo Pippa *Luca Pirozzi* Oscar Pizzo *Anna Pugliese* Domenica Pugliese *Anna Rita Rambelli* Alessandra Ravera *Diego Di Montorio Roncalli* Claudio Rufa *Gian Luca Ruggeri* Guido Ruggeri *Michele Antonio Salvemini* Nicola Santochirico *Alessandro Santucci* Matteo Scarpelli *Gabriele Semplicino* Valeriano Taddeo *Angela Paola Taglione* Sonia Chebreab *Tedla Alessandro Tomassetti* Claudio Trovajoli *Roberta Vacca* Roberto Vallini *Andrea Vannucci* Antonio Vicentini *Antonietta Zito*

## Docenti a contratto

Raymond Gerard Begley *Angelo Cacchio* Gianluca Caporale *Giovanna Carugno* Enrico Ceccato *Irene Ciancarelli* Donato Citarella *Giuseppe Curcio* Fabrizio De Melis *Danilo Di Paolonicola* Carlo Di Silvestre *Valentina Ducros* Laura Giusti *Giovanni Iorio* Valerio Losito *Francesco Mammola* Luigi Antonio Mattacchione *Tarcisio Molinaro* Michelangelo Piperno *Assunta Pompili* Rita Roncone *Gabriele Russo* Elisabetta Tozzi *Arnaldo Vacca*

Direttore di ragioneria *Luisa Spennati* Collaboratore informatico *Giacomo Gustavino* Collaboratore giuridico-amministrativo *Simona Lucantonio* Collaboratore di biblioteca *Anita Sisino* Assistenti *Lucia Bevilacqua* *Giovanni De Angelis* *Fabrizio D'Azzena* *Greta Di Donato* *Roberta Lucrezi* *Giacinta Milani* *Alessandra Pacifico* *Lorenzo Seccia* *Raffaella Sidoni* *Sara Sinni* Operatori *Dina Angelosante* *Nadia Carratelli* *Donatella Carretta* *Roberta Ciuffetelli* *Ida De Luca* *Antonella Fonti* *Immacolata Marchitelli* *Angelo Marianetti* *Antonella Paris* *Gabriella Peditto* *Vittoria Pietropaoli* *Tiziana Pietrosante* *Roberta Pilolli* *Simonetta Toni*

# La creatività? Tutta questione di *flow*

## Psicologia e Neuroscienze

Gli ultimi decenni hanno fatto da scenario ad un'esplosione delle ricerche sulla percezione e sull'esecuzione musicale, oltre che sui loro correlati cerebrali. Tale interesse scientifico sugli aspetti psicologici e neuroscientifici della musica dipende da diversi fattori. Il primo è che la musica ci dà un'opportunità unica per comprendere meglio l'organizzazione del cervello umano e le sue potenzialità di plasticità cerebrale; il secondo è che potrebbe aiutare a comprendere l'origine e il valore biologico-funzionale-adattivo del linguaggio. Non a caso, infatti, musica e linguaggio condividono diverse caratteristiche: esistono in tutte le società umane, sono *comportamenti* complessi con regole specifiche, e sembrano avere dei correlati cerebrali ben definiti. In più, la struttura musicale si sviluppa precocemente nell'arco di vita, talvolta in

di Giuseppe Curcio

Psicologia Generale, Università dell'Aquila

Un recentissimo studio (Rosen et al., 2024) apparso sulla prestigiosa rivista *Neuropsychologia* ha investigato i processi cerebrali che sono alla base del flusso (*flow*) creativo. Studiando l'attività cerebrale di chitarristi jazz esperti e non-esperti, si è potuto dimostrare che per raggiungere il *flow* è necessaria una solida base di competenza, che da sola, però, non basta. Ciò che è fondamentale per consentire alla creatività di 'prendere il volo' è imparare a rilassarsi e allentare il controllo cosciente. Gli autori hanno registrato l'attività cerebrale e la qualità dell'esecuzione durante delle sedute di improvvisazione, ed hanno così potuto mostrare che i musicisti esperti che entrano nel flusso mostrano una minore attività del lobo frontale (una zona tipicamente associata alle funzioni esecutive), e una maggiore attività nelle aree di elaborazione sensoriale (solitamente meno coinvolte da un punto di vista consapevole). Le conclusioni che si possono trarre da queste osservazioni possono riassumersi come segue:

- alti livelli di competenza e la capacità di ridurre il controllo cognitivo sono entrambi cruciali per raggiungere il flusso;
- i musicisti esperti sono quelli che raggiungono livelli più elevati di flusso





maniera naturale e innata.

Ma musica e linguaggio sono anche profondamente diversi. Ad esempio, solo pochi in seguito ad un insegnamento strutturato diventano musicisti esperti, mentre pressoché tutti apprendono il linguaggio a livello più che avanzato. Inoltre, il linguaggio è essenzialmente un prodotto fonologico-articolatorio, mentre la musica coinvolge diversi sistemi sensoriali e motori, a seconda di stile, strumento, e livello di expertise del musicista.

La musica, poi, ha da tempo interessato gli psicologi perché consentiva loro di comprendere meglio anche altre funzioni cognitive come ad esempio l'elaborazione percettiva, la memoria e i processi di apprendimento, l'attenzione, l'esecuzione e, non ultima, la creatività.

Infine, non va sottovalutato il ruolo della musica come portatrice di valori affettivi ed emozionali. Tutti, infatti, abbiamo un brano del cuore che è capace di smuovere sensazioni, ricordi ed emozioni, anche a distanza di anni dal primo ascolto. E questo è indipendente dall'aspetto tecnico del brano stesso: può essere la *Patetica*, il Tema d'Amore di *Nuovo Cinema Paradiso* o addirittura *Albachiara*. Il che sottolinea ancora una volta come la musica sia a tutti gli effetti un processo con risvolti profondamente psicologici e mentali.

Questa sezione della rivista *Musica+* vuole essere una vetrina dedicata alle ricerche più recenti sui diversi aspetti della musica visti da un punto di vista psicologico e neuroscientifico, e ai ricercatori che si occupano di questo tema ricco, affascinante ed estremamente stimolante.

e creatività, grazie ad un'attività cerebrale che riduce al minimo il controllo esecutivo e contemporaneamente amplifica l'elaborazione sensoriale;

- pratica intensiva e capacità di 'lasciarsi andare' sono entrambe fondamentali per raggiungere lo stato creativo ottimale noto come flusso o *flow*.

Ma facciamo un passo indietro e proviamo a definire in cosa consiste il *flow*.

*Flow*, o essere 'nella zona', è uno stato di creatività e produttività amplificate e migliorate. È considerato la scorciatoia del cervello umano per raggiungere delle prestazioni ottimali o addirittura di successo in qualsiasi campo, non solo in quello artistico. Qualcuno lo ha addirittura definito come una sensazione di attenzione senza sforzo. Ma è proprio così?

Per capire cosa accade nel cervello delle persone quando generano nuove idee, i ricercatori del Creativity Research Lab della Drexel University di Philadelphia (USA), hanno studiato questo complesso e intrigante processo mentale confrontando due teorie contrastanti sul *flow*. Una teoria propone che il *flow* sia uno stato di iper-concentrazione intensiva su un compito, mentre l'altra ipotizza che il *flow* implichi il rilassamento della concentrazione e del controllo cosciente.

Il team, coordinato dal prof. Kounios, ha reclutato 32 chitarristi jazz dell'area di Philadelphia, il cui livello di esperienza variava da principiante a veterano/esperto (in base al numero di esibizioni pubbliche che avevano alle spalle). A ciascuno di loro è stato chiesto di improvvisare su sequenze di accordi e ritmi e contemporaneamente veniva registrato il loro elettroencefalogramma (EEG). È stata scelta l'improvvisazione jazz perché è un compito misurabile che consente un pensiero divergente, quel





tipo di pensiero che favorisce la generazione di idee multiple e alternative. Oltre a questo, gli stessi musicisti hanno dato una valutazione del grado di flow/creatività che hanno sperimentato durante ogni esibizione. Infine, le registrazioni delle loro esibizioni sono state ascoltate anche da giudici esperti che le hanno valutate dando un punteggio di creatività al pezzo improvvisato.

La cosa interessante è la coincidenza tra autopercezione dei chitarristi e valutazioni degli esperti: le esibizioni che i musicisti hanno autovalutato come ad alto flusso sono state giudicate anche dagli esperti esterni come più creative. Inoltre, i musicisti più esperti si sono valutati come maggiormente in flow rispetto ai principianti, il che suggerisce che l'esperienza possa essere una precondizione fondamentale per raggiungere una condizione di flusso creativo. Ma ciò che ha chiarito meglio il perché di questa situazione è stata l'analisi della loro attività cerebrale.

I musicisti che sperimentavano il flusso creativo durante l'esibizione hanno mostrato un'attività ridotta in zone dei loro lobi frontali (parte anteriore del cervello) che si sa essere coinvolte nel controllo cognitivo. In altre parole, il flusso era associato al rilassamento del controllo cosciente e a una diminuita supervisione su altre zone cerebrali. Contemporaneamente, si osservava una maggiore attività nelle aree posteriori del cervello, tipicamente coinvolte nell'udito e nella vista, il che ha senso considerato che stavano improvvisando mentre leggevano le progressioni degli accordi e ascoltavano i ritmi forniti dai ricercatori.

Al contrario, i musicisti meno esperti mostravano pochissima attività cerebrale correlata al flusso e più controllo cognitivo. Insomma, il cervello di esperti e non esperti chiamati a improvvisare in maniera creativa, funziona in maniera totalmente diversa!

Gli autori hanno così scoperto che esiste una creatività 'di flusso' e una 'non di flusso'. Studi precedenti avevano mostrato che solitamente le idee sono prodotte dal cosiddetto *default-mode network*, un gruppo di aree cerebrali coinvolte nell'introspezione, nel sogno ad occhi aperti (*daydreaming*) e nell'immaginazione del futuro. Tale network, afferma Kounis, produce e 'lancia' idee come un tubo da giardino incustodito che spruzza acqua, senza

una direzione ben definita. A dargli un obiettivo specifico, pensa l'*executive-control network* (situato nel lobo frontale del cervello) che funge invece da giardiniere, orientando il tubo per dirigere l'acqua dove serve.

Il flusso creativo è totalmente diverso: non c'è tubo né giardiniere. Il *default-mode network* e l'*executive-control network* sono 'schiacciati' in modo che non possano interferire con la rete cerebrale dedicata che le persone altamente esperte hanno costruito per produrre idee nel loro campo di competenza.

Insomma, si può riassumere questo studio dicendo che una volta raggiunta la competenza tecnica (tipica dei musicisti esperti), tale conoscenza deve essere liberata e non eccessivamente pensata e controllata affinché il flow possa essere raggiunto e il pensiero creativo liberato.

Da un punto di vista più applicativo e più generale, questo studio dimostra che qualsiasi creativo (musicista, o scrittore, designer o inventore) per entrare in sintonia con il flow dovrebbe seguire dei processi formativi capaci di garantire prima una pratica intensiva della tecnica e successivamente la capacità di fare un passo indietro e lasciare che la propria abilità prenda il sopravvento. La ricerca futura potrebbe concentrarsi sullo sviluppo di possibili metodi per allentare il controllo una volta che si sia raggiunta una competenza sufficiente.

Alla stessa conclusione era giunto il grande jazzista Charlie Parker che pare fosse solito dire *Devi imparare a suonare il tuo strumento, poi ti eserciti, ti eserciti, ti eserciti. E poi, quando finalmente sali sul palco, dimentica tutto e piangi e basta.*

Rosen D, Oh Y, Chesebrough C, Zhang FZ, Kounios J. *Creative flow as optimized processing: Evidence from brain oscillations during jazz improvisations by expert and non-expert musicians.* Neuropsychologia. 2024 Apr 15;196:108824. doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2024.108824.

Link all'articolo scientifico  
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0028393224000393?via%3Dihub>



# E dottorato fu!

Si apre un nuovo capitolo per il sistema italiano dell'Alta Formazione Artistica e Musicale: dopo il lunghissimo e complesso iter avviato nel 1999 a Bologna finalmente con i DM 470 e 778, l'emanazione delle linee guida e i successivi accreditamenti delle istituzioni a partire dall'anno accademico 2024-2025 si attivano i percorsi del terzo ciclo di studi Determinanti per l'avvio i fondi del PNRR e un apposito stanziamento per le borse dottorali

**di Antonio Caroccia**

Storia della Musica, Conservatorio di Roma

Nel giugno del 1999, a Bologna si incontrarono ventinove ministri dell'Istruzione per avviare un processo di riforma che rendesse il ciclo universitario degli studi omogeneo e comparabile.<sup>1</sup> È da quell'incontro che nacque l'armonizzazione dei sistemi universitari europei, che da allora adottano il sistema dei crediti e sono divisi in tre cicli: I livello (triennio o Bachelor), II livello (biennio o Master), III livello (dottorato di ricerca o PhD). Il dottorato di ricerca è il III ciclo degli studi universitari. Lo studente non si limita, come nei cicli precedenti, a studiare la materia prescelta, ma deve lavorare

<sup>1</sup> Cfr. <<https://ehea.info/index.php>> e <<https://www.miur.gov.it/processo-di-bologna>> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

impegnandosi a produrre una ricerca originale in merito, che viene discussa e valutata da una apposita commissione. Il fine del dottorato di ricerca è insomma, come dice il nome stesso, la formazione alla ricerca dello studente: in altre parole, lo studente deve dimostrare di possedere le competenze e conoscere le risorse per portare a compimento un progetto di ricerca originale.<sup>2</sup>

Il conseguimento del titolo di dottore di ricerca offre quindi gli strumenti necessari ad affrontare una consapevole e rilevante attività di ricerca che si possa affiancare ad ogni tipo di carriera contribuendo a perseguire obiettivi utili in un percorso individuale e nella produzione di conoscenza a beneficio della comunità intera, e apre la strada alla carriera accademica internazionale, considerato anche che in alcuni paesi è un titolo spesso richiesto per l'insegnamento a livello universitario. L'importanza di questi percorsi è ben sottolineata dai Descrittori di Dublino (Dublin Descriptors) – definiti dopo la Conferenza Ministeriale di Praga (2001) – che affermano che i titoli finali del terzo ciclo possono essere conferiti a studenti che abbiano dimostrato sistematica comprensione di un settore di studio e padronanza del metodo di ricerca ad esso associati e con essa capacità di concepire, progettare, realizzare e adattare un processo di ricerca con la probità richiesta allo studioso, e che abbiano svolto una ricerca originale capace di ampliare la frontiera della conoscenza, fornendo un contributo che, almeno in parte, meriti la pubblicazione a livello nazionale o internazionale. Un dottorando è allora non soltanto *formato* alla ricerca, ma anche *affiancato* e *sostenuto* in un progetto di ricerca che

2 Nello specifico, il titolo finale di terzo ciclo può essere conferito a studenti che abbiano dimostrato sistematica comprensione di un settore di studio e padronanza del metodo di ricerca ad esso associati; abbiano dimostrato capacità di concepire, progettare, realizzare e adattare un processo di ricerca con la probità richiesta allo studioso; abbiano svolto una ricerca originale che amplia la frontiera della conoscenza, fornendo un contributo che, almeno in parte, meriti la pubblicazione a livello nazionale o internazionale; siano capaci di analisi critica, valutazione e sintesi di idee nuove e complesse; sappiano comunicare con i loro pari, con la più ampia comunità degli studiosi e con la società in generale nelle materie di loro competenza; siano capaci di promuovere, in contesti accademici e professionali, un avanzamento tecnologico, sociale o culturale nella società basata sulla conoscenza.



si integra nelle attività delle istituzioni che lo accolgono, valorizzandole. Con la legge n. 508,<sup>3</sup> promulgata nel dicembre 1999, – lo stesso anno del processo di Bologna – il sistema dei Conservatori, delle Accademie e degli ISIA diventava l'AFAM, cioè il corrispettivo delle Università delle Arti delle altre nazioni europee. Come tutti sanno, però, in Italia la trasformazione non è stata portata a compimento. L'AFAM è tutt'oggi lontana dall'aver le reali caratteristiche universitarie: non lo è per lo status giuridico-economico dei professori, le ore di lavoro, la denominazione del titolo, per non parlare dei bienni che sono rimasti sperimentali per vent'anni e sono diventati ordinamentali soltanto nel 2018. La legge n. 508 stabiliva all'art. 2, comma 4 che: «Le istituzioni di cui all'articolo 1 sono sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale e svolgono correlate attività di produzione. [...]», mentre possiamo leggere all'art. 2, comma 5: «Le pre-

3 <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1999-12-21;508> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

dette istituzioni rilasciano specifici diplomi accademici di primo e secondo livello, nonché di perfezionamento, di specializzazione e di **formazione alla ricerca in campo artistico e musicale**». Nel 2011, l'allora Consiglio Nazionale dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (CNAM) elaborò le linee guida per i corsi di formazione alla ricerca:<sup>4</sup> Il corso di formazione alla ricerca, di seguito denominato CFR, ha l'obiettivo di fornire le competenze necessarie per la programmazione e la realizzazione di attività di ricerca di alta qualificazione negli ambiti dell'alta formazione artistica, musicale e coreutica. Le tematiche e le relative denominazioni devono essere sufficientemente ampie e riferirsi a un settore artistico–scientifico–disciplinare o a un'aggregazione di più settori; i CFR possono essere svolti anche in consorzio con altre istituzioni AFAM e Università, o in convenzione con soggetti pubblici e privati in possesso

4 [http://www.cnam.it/media/13451/ve2011\\_02\\_03\\_n040\\_linee%20guida%20corsi%20formazione%20alla%20ricerca.pdf](http://www.cnam.it/media/13451/ve2011_02_03_n040_linee%20guida%20corsi%20formazione%20alla%20ricerca.pdf) (ultima consultazione 2 settembre 2024).



*Il giovane e talentuoso pianista aquilano Jacopo Petrucci*

di requisiti di elevata qualificazione artistica, scientifica, culturale e tecnologica anche in ambito internazionale, nonché di strutture idonee; i CFR hanno durata non inferiore a tre anni; infine, i dottorandi ammessi ai CFR possono usufruire di borsa di studio nei limiti delle risorse finanziarie disponibili. Per anni è letteralmente caduto il silenzio e non si è più parlato del terzo ciclo di studi, fino a quando il Decreto Ministeriale n. 226<sup>5</sup> del 14 dicembre del 2021 ha regolamentato gli accreditamenti delle sedi, dei corsi e i criteri per l'istituzione dei corsi di dottorato prevedendo all'art. 3, comma 2 che le «istituzioni di cui all'articolo 2, comma 1, della legge 21 dicembre 1999, n. 508, accreditate ai sensi dell'articolo 15 del presente regolamento, con possibilità di rilascio del titolo finale multi-

5 <https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2021-12/Decreto%20Ministeriale%20n.226%20del%2014-12-2021.pdf> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

plo o congiunto» potessero attivare i Dottorati di ricerca in forma consortile con le Università, ma soprattutto l'art. 15 specificava che «Entro dodici mesi dalla data di entrata in vigore del presente regolamento, con decreto del Ministro sono definite le modalità di accreditamento dei corsi di dottorato di ricerca delle Istituzioni dell'alta formazione artistica, musicale e coreutica, nel rispetto di quanto previsto dall'articolo 2, comma 5, della legge 21 dicembre 1999, n. 508» e che «I corsi di dottorato di ricerca di cui al presente articolo sono attivati dalle istituzioni di cui all'articolo 2, comma 1, della legge 21 dicembre 1999, n. 508, nonché dalle Istituzioni non statali già autorizzate al rilascio di titoli di diploma accademico di secondo livello ai sensi dell'articolo 11 del regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica 8 luglio 2005, n. 212». Dobbiamo agli onorevoli Michele Nitti e Alessandro Carbonaro un emendamento risolutivo alla legge

508, per la corretta nomenclatura di questi percorsi da «corsi di formazione alla ricerca» a «dottorati di ricerca»,<sup>6</sup> stabilendo che i dottorati artistici si potevano attivare a decorrere dall'anno accademico successivo a quello in corso alla data di entrata in vigore della legge e determinando che entro sei mesi il Ministro dell'Università e della ricerca avrebbe poi definito, con proprio decreto, le modalità di accreditamento delle sedi e dei corsi.

Sembra davvero paradossale, come la mancanza di quest'ultimo tassello di ciclo di studi abbia danneggiato il sistema AFAM. Infatti, se uno studente di Conservatorio, di Accademia o di Isia voleva arrivare al III livello di studi universitari non poteva proseguire il percorso in questi istituti. Aveva, dunque, tre possibilità: rivolgersi alle Università italiane o estere, oppure ai Conservatori stranieri o alle Università delle arti, infine alle Accademie musicali private italiane che incredibilmente, essendo state equiparate alle Università, potevano svolgere dottorati di ricerca pur non possedendo – ad esempio – il requisito fondamentale delle biblioteche. Inutile dire che questa mancata attivazione svalutava il sistema AFAM e lo depauperava delle forze migliori, costrette a rivolgersi o ai privati o all'estero se volevano portare avanti e concludere la loro formazione.

Finalmente, dopo ben venticinque anni circa, il Decreto Ministeriale n. 470 del 21 febbraio 2024 ha permesso l'attivazione di appositi percorsi dottorali nell'AFAM.<sup>7</sup> Questo Decreto segna una tappa fondamentale nel processo di riforma del settore, attesa da più di due decenni. L'impostazione generale appare rincuorante, sia nei fondamentali parallelismi con il sistema universitario – che garantirebbero all'AFAM un terzo ciclo conforme all'esperienza universitaria ed europea – sia per contrappeso per alcune scelte che sembrerebbero

6 Emendamento presentato in VII Commissione Cultura della Camera dei Deputati alla proposta di legge C.783 sulle *Norme in materia di reclutamento e stato giuridico dei ricercatori universitari di ruolo a tempo indeterminato e dei ricercatori a tempo determinato e sulla programmazione del fabbisogno organico delle università nonché modifiche alla disciplina relativa all'assunzione del personale* <http://documenti.camera.it/leg18/resoconti/commissioni/bollettini/html/2021/05/19/07/allegato.htm#data.20210519.com07.allegati.all00080> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

7 [https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-02/Decreto%20Ministeriale%20n.%20470%20del%2021-02-2024\\_0.pdf](https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-02/Decreto%20Ministeriale%20n.%20470%20del%2021-02-2024_0.pdf) (ultima consultazione 2 settembre 2024).

volte a favorire la specificità dell'AFAM e della ricerca nei suoi contesti. Quello che però preoccupa in questa fase sono i tempi strettissimi dati per l'attivazione. La questione del finanziamento delle borse e delle attività di formazione e di ricerca per garantire le adeguate dotazioni strutturali e strumentali specifiche è sostanziale, e la partita si gioca nel futuro sull'introduzione necessaria di fondi appositi dedicati. Un tassello importante è stata poi la pubblicazione da parte dell'ANVUR delle linee guida per il dottorato AFAM,<sup>8</sup> approvate dal Consiglio Direttivo nella seduta del 17 maggio 2024, a seguito della consultazione pubblica avvenuta con i soggetti del sistema AFAM, incluso il CNAM e le Conferenze AFAM, nel rispetto di quanto previsto dal DM n. 470. La proposta è stata trasmessa al MUR ratificandola con il DM 778 del 12 giugno 2024<sup>9</sup> e il relativo Decreto di approvazione delle linee guida per l'accREDITAMENTO dei dottorati di ricerca delle Istituzioni dell'AFAM.<sup>10</sup> Si deve alla lungimiranza, alla tenacia della Presidente del CNAM (Giovanna Cassese) e dell'intero Consiglio alcune migliorie del testo, accolte dall'ANVUR e dal MUR, come anche il gran lavoro svolto dal Direttore generale degli ordinamenti della formazione superiore e del diritto allo studio (Gian-

luca Cerracchio), del suo staff e dell'intero Ministero affinché si desse finalmente avvio a questa nuova stagione per l'AFAM. In piena estate vi è stata poi la corsa contro il tempo da parte delle istituzioni, per l'accREDITAMENTO del primo ciclo dei Dottorati AFAM. Una pressione fortissima per le istituzioni e soltanto grazie ai Decreti Ministeriali 629<sup>11</sup> e 630<sup>12</sup> del 24 aprile 2024, ciò è stato possibile grazie ai fondi del PNRR e l'apposito stanziamento per le borse dottorali. Si deve dare atto alla Ministra Bernini, al suo staff e al MUR di aver voluto con forza l'avvio di questi percorsi, che per venticinque anni circa non erano stati mai attivati, ma soprattutto bisogna fare i complimenti alle istituzioni che hanno risposto positivamente con l'attivazione, in un periodo certo non facile come quello estivo e soprattutto il più delle volte contando sulla buona volontà e sulle forze dei professori e del personale tecnico-amministrativo.<sup>13</sup> Si è aperto, dunque, il capitolo della ricerca nell'AFAM e questo passo permetterà sicuramente la crescita del sistema. Il dottorato di ricerca, infatti, è un fondamentale processo che non rimane confinato all'interno delle singole istituzioni ma, viceversa, poggia sullo scambio tra esse – italiane ed estere – e su consorzi che nascono per supportare lo studente nel processo di

affinamento delle conoscenze e nella realizzazione di un progetto di ricerca. Uno studente di strumento, ad esempio, potrà decidere di fare ricerca su particolari aspetti della prassi esecutiva di un dato periodo storico appoggiandosi magari a un team di professori di due o più istituzioni o di diversi Conservatori e Università, anche straniere; lo stesso potrà fare lo studente di un'Accademia o di un Isia, con consorzi analoghi volti a far ricerca in merito – per dire – la scultura di un determinato periodo, ovvero la recitazione, il design o la pratica coreutica. Per non parlare del fatto che, per tutto ciò che attiene alle nuove tecnologie, si potranno attivare collaborazioni ai fini del conseguimento del titolo anche con poli tecnologici universitari. Insomma, si potrà guardare al futuro su basi concrete e interdisciplinari, e sarà finalmente sfruttato dagli studenti AFAM e non solo dagli studiosi l'eccezionale patrimonio delle biblioteche, migliorando la nostra conoscenza del passato; il sistema AFAM nel suo complesso comincerà davvero ad allinearsi all'Europa, e potremo finalmente accogliere studenti stranieri che volessero concludere la loro formazione in Italia, non soltanto esportarli. La speranza, ma soprattutto l'auspicio ora, è che questo primo traguardo non resti soltanto un episodio sporadico ma che il Governo, il MUR, la politica destini appositi finanziamenti strutturali a questi percorsi e che finalmente si porti a compimento la riforma dell'AFAM, sancita dalla legge 508, prevista anche dall'art. 33 della nostra Costituzione, affinché sia data piena dignità universitaria ad un settore che tanto lustro dà al nostro Paese e ciò non potrà che avvenire attraverso la ricerca, il vero volano innovativo e strutturale del Paese.

8 [https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2024/05/Linee-Guida-dottorato-AFAM\\_def.pdf](https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2024/05/Linee-Guida-dottorato-AFAM_def.pdf) (ultima consultazione 2 settembre 2024).

9 <https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-06/Decreto%20Ministeriale%20n.%20778%20del%2012-06-2024.pdf> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

10 <https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-06/Decreto%20Ministeriale%20n.%20778%20LINEE%20GUIDA.pdf> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

11 <https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-04/Decreto%20Ministeriale%20n.%20629%20del%2024-04-2024.pdf> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

12 <https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-04/Decreto%20Ministeriale%20n.%20630%20del%2024-04-2024.pdf> (ultima consultazione 2 settembre 2024).

13 È possibile consultare i diversi bandi a questo indirizzo: <https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/bandi-dottorati-afam> (ultima consultazione 3 settembre 2024).



## Le attivazioni e i temi<sup>14</sup>

- Accademia Nazionale d'Arte Drammatica: *Il teatro della realtà-arti performative e nuovi media*
- ABA Bari: Valorizzazione artistica del teatro musicale; *Valorizzazione e rigenerazione creativa dei beni culturali*
- ABA Bologna: Arte, Educazione e Multimedialità; La salvaguardia del Patrimonio culturale nell'era della transizione ecologica: materiali e metodologie innovative per un restauro sostenibile; *Linguaggi, materiali, processi e sostenibilità nella produzione artistica contemporanea*
- ABA Brescia: *Arti visive e umanesimo tecnologico*
- ABA Catanzaro: *Performing art and cultural heritage – arte performativa e multimediale*
- ABA Milano: Tecniche e strumenti per lo studio, la produzione, la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali Ricerca e transizione digitale nelle istituzioni museali e nelle gallerie d'arte
- ABA Lecce: Cultural Heritage and Creativity
- ABA Perugia: *Design delle identità. Metodologie, azione e strumenti per la rigenerazione delle comunità e dei territori*
- ABA Roma: Culture, pratiche e comunicazione delle arti visive
- ABA Torino: Nuovi Media e Pratiche Critico-Curatoriali della Creazione Contemporanea
- ABA Venezia: *OPENSOURCE – Intersezioni multimediali fra arti visive e digitali con le produzioni imprenditoriali, le ricerche scientifiche e culturali contemporanee*
- CONS Avellino: Scienze, tecnologie avanzate e nuovi paradigmi nella ricerca musicologica e nella musica del presente
- CONS L'Aquila: *Estetica artistica musicale*
- CONS Bari: *Composizione musicale elettroacustica computazionale, modelli algoritmici generativi e complessità computazionale*
- CONS Benevento: *Storia, prassi e tecnologie della musica*
- CONS Catania: *Applicazioni di machine learning per l'auditory display e la computer-aided composition*
- CONS Foggia: Composizione elettroacustica, arti sonore e applicazioni intermediali
- CONS Lecce: *Civiltà musicale del mezzogiorno d'italia, ponte del mediterraneo: ricerca e repertori*
- CONS Matera: *Al di là del paesaggio sonoro: prospettive musicologiche nella mappatura sonora degli ecosistemi e nell'interpretazione del territorio*
- CONS Palermo: Didattica dell'inclusione socioculturale attraverso la musica e della musicoterapia in contesto educativo; Storia e analisi delle prassi esecutive, dell'interpretazione e della produzione musicale
- CONS Pesaro: Performance musicale e Interpretazione
- CONS Roma: Scienze e culture del patrimonio musicale
- CONS Ribera: *Produzione artistica dell'opera lirica*
- CONS Rovigo: Musica pianistica italiana; Musica perseguitata e patrimoni musicali
- CONS Teramo: *Culture, pratiche e nuovi linguaggi della musica e delle arti performative*
- CONS Torino: Discipline musicologiche e compositive; Sound&Music computing and culture heritage; Der wanderer un viaggio da Zelter a Reimann. Teoria estetica e prassi del lied tedesco
- CONS Trento: Sound Studies and Sonic Art
- CONS Venezia: *Musica, performance e innovazione tecnologica*
- IED – Istituto Europeo di Design (Torino): Design, Arts and Transdisciplinarity
- RUFA – Rome University of Fine Arts: Cross innovation design for cultural industries
- Accademia della moda di Napoli: *Innovazione tecnologica e comunicazione*
- NABA-Nuova Accademia di Belle Arti: *Pratiche artistiche e cultura del progetto*
- Accademia Italiana di Arte, Moda e Design: *Studi avanzati in Design, Innovazione e Cultura della sostenibilità*

<sup>14</sup> <https://www.anda-afam.it> (ultima consultazione 8 settembre 2024)

#### DI INTERESSE NAZIONALE

- ABA di Napoli (capofila), ABA dell'Aquila, Catania, Catanzaro, Como, Foggia, Macerata, Torino, Ravenna, Reggio Calabria, Sassari, Verona, NABA di Milano e Italiana di Arte, Moda e Design di Roma, CONS Bologna, Frosinone, Genova, Napoli, Perugia, Potenza, Ravenna e Salerno: *Visual Arts, Performing Arts, New Media, New Technologies, Music and Cultural Heritage*
- CONS Castelfranco veneto (capofila), Alessandria, Bolzano, Cesena-Rimini, Como, Cosenza, Cremona, Novara, Mantova, La Spezia, Lucca, Padova, Parma, Trapani, Trento, Verona, Civica di Milano: *Artistic research on musical heritage*

#### IN FORMA ASSOCIATA

- ABA di Catania (capofila), Firenze, Macerata, Urbino, l'ISIA di Faenza e il Conservatorio di Catania: *Scienze della produzione artistica e del patrimonio*
- ABA di Frosinone, Università di Cassino e del Lazio Meridionale, ABA Roma: Testi, contesti e fonti dall'antichità all'età contemporanea
- ABA di Palermo (capofila), Carrara, Sassari e Verona: *Mediascape. Ricerca e produzioni artistiche transculturali*
- ABA di Palermo (capofila), Carrara, Ravenna e Sassari: *Pratiche artistiche e storia dell'arte*
- ABA di Perugia: *Design delle identità. Metodologie, azione e strumenti per la rigenerazione delle comunità e dei territori*
- CONS Alessandria (capofila), Valle d'Aosta, Como, Cremona, Gallarate, Pavia e Piacenza: *Prassi e repertori della musica italiana*
- CONS Bari: *Composizione musicale elettroacustica computazionale, modelli algoritmici generativi e complessità computazionale*
- CONS Brescia (capofila), Accademia Nazionale di Danza: *Discipline Performative: arti, scienze e tecnologie*
- CONS Cosenza (capofila), Reggio Calabria, Ribera, Vibo Valentia: *Pratiche, scienze e tecnologie del patrimonio musicale materiale e immateriale*
- CONS Ferrara (capofila), Pescara, Trieste e Udine: *Composizione e performance musicale*
- CONS Firenze (capofila), ABA Firenze, ISIA Firenze: *Arte, Tecnologia e Percezione*
- CONS Lucca (capofila), Livorno e Siena: *Musica, scienze e tecnologia: lo studio della performance e della percezione musicale attraverso neuroscienze e bioingegneria*
- CONS Milano (capofila), Firenze: *Musica, arti performative e STEM*
- CONS Roma (capofila), Politecnico delle arti di Bergamo, Università di Bergamo: *Produzione, gestione e management delle arti, dello spettacolo e delle istituzioni Afam*
- CONS Roma (capofila), Politecnico delle arti di Bergamo, CONS Catania: *Ricerca artistica per la riflessione critica della performance musicale e del processo creativo*
- Siena Jazz (capofila), CONS Ferrara, CPM Music Institute Milano: *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*
- CONS Terni (capofila), Fermo, Latina, Mantova e Ravenna: *Musica, design, arte, territory*
- CONS Vicenza (capofila), Rovigo: *Arte e patrimonio culturale come strumenti di ricerca pratica per progetti di innovazione di rilevanza internazionale*

#### INDUSTRIALI

- ISIA Firenze (capofila), ISIA Roma: *Cognitive Design: Evoluzione Integrata di Uomo e Tecnologia nella Nuova Era Produttiva*
- ISIA Roma (capofila), ISIA Firenze, ISIA Faenza: *Design for Social Change*



Nel complesso mondo della ricerca artistica si è da tempo aperto il confronto sulle questioni relative ai processi di creazione e alla possibilità che questi possano essere osservati, analizzati e studiati da chi li realizza attraverso una prospettiva teorica e una metodologia rigorosa che ne garantiscano il valore effettivo e l'opportunità di successiva disseminazione delle nuove conoscenze apprese. Quelli finora sperimentati solo in parte possono condividere l'impostazione e le procedure dei modelli generalmente adottati nelle università. La prima, probabilmente principale, differenza tra la ricerca sperimentata negli atenei e le prospettive di indagine applicabili nelle esperienze condotte nelle università delle arti risiede nell'assunto che la ricerca artistica si caratterizza per essere basata e orientata verso la pratica artistica. Inoltre, se la figura del ricercatore universitario è abbastanza definita, o almeno non tanto nebulosa, sulla definizione dell'artista-ricercatore il dibattito è ancora aperto

# L'«artista-ricercatore», un modello possibile?

Riflessioni e pratiche creative all'E.S.M.U.C. di Barcellona

di Gianni Ginesi

Etnomusicologia, ESMUC di Barcellona

Con la nota Riforma di Bologna del sistema europeo di formazione superiore i conservatori di musica hanno sperimentato notevoli cambiamenti, sia nella loro organizzazione ed economia che negli aspetti epistemologici e metodologici. Fra essi, la ricerca ha catalizzato particolare attenzione, stimolando una trasformazione in cui si cerca un equilibrio coerente fra due punti che sembrano opposti: l'avvicinamento a modelli di ricerca universitari e la necessità di conservare elementi che rivendichino singolarità e caratteristiche proprie dei conservatori, com'è ad esempio il trattamento di materiali musicali a livello interpretativo e creativo.



ESMUC, La Prenda Roja



ESMUC, Isaac Romagosa

Questo tentativo di unire la ricerca accademica e l'espressione artistica è stato oggetto di un lungo dibattito di carattere teorico (che cos'è? di cosa stiamo parlando?) e metodologico (come fa, il suo autore, a studiare e svolgere una ricerca universitaria sulla propria arte?) che continua vivace anche se non con la urgenza, e veemenza, di pochi anni fa. In conseguenza di ciò, si è generato un corpus immenso e molto interessante di riflessioni, critiche e proposte che ha però originato anche una certa confusione per le sfumature terminologiche usate. Così, spesso si preferisce utilizzare una etichetta di grande portata come è il concetto di Ricerca Artistica (RA) per riferirsi a un insieme di situazioni diverse che possono distinguersi fra loro per obiettivi, interessi, narrative e riferimenti teorici, e che risulta comodo da usare con la speranza di non perdersi in speculazioni poco operative.

Nello spazio limitato di quest'articolo, è nostra intenzione riassumere alcune delle problematiche e delle costatazioni sulla RA che abbiamo sviluppato e discusso fra colleghi della Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) di Barcellona. Alcuni degli aspetti qui trattati appaiono in pubblicazioni di diversi autori facilmente rintracciabili in Internet ma per comodità si tenga presente che il principale documento di riferimento è il manuale *Investigación artística en música* scritto da Rubén López Cano e Úrsula San Cristóbal (ESMUC, 2014), scaricabile gratuitamente dal sito [https://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/](https://www.esmuc.cat/esmuc_digital/)

Come si è detto, negli anni recenti abbiamo assistito ad un dibattito sulla necessità di pensare alla musica come un campo della ricerca del mondo universitario. Non è che in precedenza non esistesse una ricerca accademica sulla - o a partire dalla - musica, ma qualcosa è cambiato. Prima di tutto, l'idea che il processo di creazione artistica possa essere osservato, analizzato e studiato da chi lo realizza attraverso una prospettiva teorica e una metodologia rigorosa. In secondo luogo, l'idea che la ricerca accademica e la creazione artistica formino una unità inseparabile. E qui troviamo una prima grande differenza con il mon-

do universitario: la RA si caratterizza per essere basata e orientata verso la pratica artistica. Questo vuol dire che è realizzata da chi ha un profilo professionale di carattere artistico e che con le proprie creazioni investiga sui molteplici elementi che appaiono nel processo creativo, generando una conoscenza che si può condividere, discutere, divulgare, disseminare e considerare d'interesse per la comunità di professionisti di riferimento. In questo senso, la RA produce un oggetto in cui predominano le caratteristiche estetiche sviluppate sulla base di una prospettiva che mantiene un livello critico e informato, ma continua a essere 'efficace' a livello artistico, inventando o riscrivendo

immaginari, fantasie, critiche e desideri. Tutto ciò che generalmente si manifesta attraverso l'arte.

L'altra differenza riguarda direttamente la condotta di chi svolge una RA: è la capacità -e necessità- di porsi domande non solo a partire dal risultato della pratica artistica ma anche durante la sua realizzazione. Cioè, con la intenzione di fare arte sulla base di una coscienza critica delle sue fonti, metodi e obiettivi, e, come si è detto, con la volontà di condividere la conoscenza generata dal proprio processo di creazione. L'insieme di questi aspetti fa sì che la RA sia qualcosa che va oltre la semplice somma di creazione e ricerca, aprendo possibilità a cui non siamo abituati secondo i procedimenti meccanici che spesso sono ancora presenti nell'ambito accademico.

Quindi, non esiste un modello specifico e unico di RA ma un insieme di pratiche che articolano in forme variabili le creazioni estetiche e i contributi alla conoscenza messi a disposizione dagli artisti-ricercatori. È una situazione che ha generato un costante aumento d'interesse da parte di



ESMUC, lezione

molti attori. Oltre a coloro che cercano di dedicarsi professionalmente alla RA, spesso sono gli studenti che vi intravedono uno spazio per superare le convenzioni accademiche e sviluppare la creatività personale.

Così, dobbiamo chiederci se è possibile formare artisti-ricercatori. Sicuramente sì, anche perché si sta già facendo, ma con un piccolo inciso: se la figura del ricercatore universitario è abbastanza definita, o almeno non tanto nebulosa, definire un artista-ricercatore è un poco più complesso. Si può riassumere con l'idea di una persona che esercita una determinata pratica artistica in una comunità professionale specifica, partecipando in un contesto pieno di senso all'interno di una tradizione e con un interesse elevato per utilizzare modalità di ricerca universitaria. Dovrà svolgere un procedimento di produzione di conoscenza a partire da uno studio meticoloso e profondo, in cui si utilizzano metodi provenienti sia da tradizioni accademiche consolidate che dalle strategie emergenti della stessa RA, ancora in costante revisione e sperimentazione. Il tutto accompagnato dalla presenza di una coscienza critica che esige conoscere i precedenti punti di vista sul tema investigato, e tende alla costruzione di una opinione propria informata e riflettuta, con la consapevolezza delle possibilità e dei limiti. Ma sempre con l'attenzione rivolta alla creazione e senza tralasciare la natura dei suoi oggetti di studio che generano specifici saperi artistici e di procedimento: un 'saper fare' diretto a risolvere problemi pratici durante il processo di creazione.

Se ci allontaniamo un momento da queste caratteristiche per osservare quando appare la RA nei percorsi formativi, risulta che si realizza in poche occasioni (rare volte con corsi o seminari specifici) durante gli anni di studio in un conservatorio, spesso limitandosi allo spazio dedicato agli elaborati finali corrispondenti ai diversi livelli di formazione superiore. In questi lavori la RA permette introdurre discorsi, metodologie, oggetti di studio e strategie di comunicazione dei risultati che sono più vicine agli interessi del campo professionale e di azione di chi si dedica all'arte musicale. Purtroppo, questi progetti non convertono au-

tomaticamente gli studenti in artisti-ricercatori professionisti. Si limitano a essere una attività accademica specifica per terminare un percorso formativo, e per ora non garantiscono una successiva continuità lavorativa.

Non si deve dimenticare che i tre livelli di studio superiore di musica stabiliti dall'ordinamento europeo (laurea triennale, laurea magistrale e dottorato) hanno le proprie caratteristiche, e dovrebbero permettere lo sviluppo la RA secondo le competenze e i requisiti accademici corrispondenti. Nel primo livello si richiede allo studente mostrare le competenze di base acquisite per fare ricerca in un modo autonomo. Chi svolge una laurea magistrale sviluppa un approccio reale alle problematiche del proprio campo professionale e propone soluzioni fattibili. Finalmente, a livello di dottorato, lo studente possiede una conoscenza profonda ed esaustiva del campo professionale che lo rende capace di produrre un sapere condivisibile (disseminazione) e di sviluppare una pratica artistica originale e innovatrice. In questo caso, lo studente diventa uno specialista di un determinato campo di ricerca e di creazione.

Ribadiamo l'importanza per chi svolge RA di realizzare una azione/prodotto artistico da cui trarre conoscenza. Senza scendere nel misticismo creativo dei compositori romantici, che ancora influenza il nostro pensiero attuale, sono molteplici gli autori che hanno cercato di capire e riflettere sullo svolgimento dei propri processi creativi e su ciò che i suoni possono generare nelle persone. Ma non tutti coloro che sono interpreti o compositori sono ricercatori di carattere universitario, anche se durante i loro percorsi realizzano una profonda analisi sia del materiale musicale che di altri ambiti. Oltre alla coscienza critica di cui si è detto, chi svolge una RA produce un sapere specialistico che deve essere esaminato e discusso da altri specialisti in linea con i bisogni e le necessità di sviluppo professionale e artistico.

Cercando di riassumere: la RA è un concetto tecnico che deve avere dei procedimenti, metodi, modi di comunicare e di valutazione diversi dagli altri modi di ricerca. Stiamo parlando di una attività accademica specifica che si sviluppa in scuole d'arte e che comprende un proprio caratteristico tipo di domande, di procedure, di modi di ottenere e comunicare risultati. Con la RA si attiva un processo di creazione e riflessione già dal primo istante, cercando di rompere le inerzie preesistenti.

Quindi sorge una ulteriore domanda su come svolgere il ruolo e la funzione di relatore/tutore di questi lavori accademici. Stimolare progetti di RA che siano validi e che possano raggiungere livelli di profondità capaci di superare i limiti dei profili accademici stabiliti diventa, probabilmente, l'aspetto più importante, raggiungibile attraverso l'esperienza costante di riflessione sul lavoro che si sta svolgendo. In questo modo, lo studente sviluppa una opportunità per costruire un progetto artistico proprio, basato sulle sue caratteristiche e potenzialità individuali. Curiosamente, questo modo di procedere può arrivare a prendere la forma di laboratori di autoconoscenza, in cui lo studente giunge a riconoscere, e superare, quei limiti che durante anni gli erano stati segnalati, spesso portandolo a fargli credere di essere un artista 'imperfetto' con ancora molto lavoro davanti a sé per migliorarsi.



ESMUC, studenti



ESMUC, La Prenda Roja

Contemporaneamente, appare una valutazione positiva delle abilità e potenzialità personali, viste come solide basi su cui si può costruire una proposta artistica personale, piena di senso per chi la svolge e chi la riceve. Questo processo di autovalutazione da parte dello studente, di qualsiasi livello, è un aspetto importantissimo a dimostrazione della coscienza critica che ha sviluppato durante il suo percorso nella RA.

Pensare alla RA come un campo creativo da esplorare, converte l'obbligo della realizzazione di un lavoro accademico imposto dalla normativa degli studi superiori in musica, in uno spazio aperto alla riflessione critica e alla costruzione di un progetto artistico personale profondamente legato al mondo universitario.

Ma soprattutto, aiuta a riconoscere e sviluppare la libertà e la capacità creativa che possediamo tutti noi.



ESMUC, lezione

During recent years, artistic research has been the subject of many debates that have resulted in a significant amount of theoretical and methodological contributions, as well as a significant amount of artistic productions. It is a field in constant transformation that requires a deep understanding of its particularities, in order to develop inner potentialities in a coherent way. But, the union represented by creativity and academic methods leads the artistic research to question some of the characteristics of the conservatoires and their works.

The following pages provide a summary of the main points about artistic research that stood out during several debates conducted within the Escola Superior de Música de Catalunya - ESMUC in Barcelona (Spain). Among them, there are specific highlights that emphasise the essential elements that students uncover when conducting their artistic research in accordance with a specific tutorial action executed by professors. This connection enables students to balance aesthetic needs and academic rigour in their assignments, and ultimately, to discover and demonstrate their capabilities.

# Immersi negli spazi dell'ascolto



Prima del  
"Prometeo"  
Chiesa  
di San Lorenzo,  
Venezia 1984



Philharmonie di Berlino

di Elena D'Alò

Acustica musicale, Conservatorio dell'Aquila

La musica, nei suoi aspetti rituali, drammaturgici e architettonici, percorre un viaggio attraverso gli spazi che mostra come ci sia sempre stata un'alternanza concatenata tra la necessità di creare nuovi luoghi per l'ascolto, quella di comporre per luoghi già esistenti, e quella di ricercare gli strumenti di lavoro adatti. Si sono anche stabilizzate, col tempo, funzioni fisse che coinvolgono biunivocamente artisti e fruitori. Il musicista si reca nel luogo apposito, prova, aspetta il pubblico, suona per il pubblico, prende l'applauso, esce di scena. Per il pubblico stesso il rito prevede, a sua volta, fasi fisse: recarsi nel luogo, soli o in compagnia, sedersi, aspettare, ascoltare chi si ha di fronte, applaudire, commentare, andare via.

Ogni epoca ha avuto le sue rotture ed innovazioni. Oggi, noi rappresentiamo gli immediati successori di una vasta sperimentazione d'ascolto che ha contraddistinto l'intero '900, attraverso infrazione, rafforzamento o innovazione di questa ritualità. Ne è stata complice l'invenzione dei sistemi di diffusione elettroacustici, che ha permesso di aggiungere dimensioni agli spazi; per di più, il continuo bisogno di nuovi modi d'ascolto ha dato un apporto innovativo anche agli strumenti tradizionali, nel loro modo di suonare e di dislocarsi nello spazio. Si può dire quindi che la ricerca e la sperimentazione della musica sulle tecnologie e sui gradi spaziali della diffusione sonora (oltre al mercato) abbiano decisamente ampliato le prospettive d'ascolto, moltiplicandone il senso, a seconda dei contesti o delle modalità, favorendo una scelta di fruizione sempre più ricca.

### Spazio creato per la musica

Gli Antichi Greci, con le loro ricerche acustico-matematiche, sono stati i primi a costruire modelli di teatri (replicati nei secoli successivi) come strutture adatte ad avere la migliore condizione d'ascolto, come documenta Vitruvio «gli antichi architetti attenendosi ai principi naturali sull'a-

custica [...], realizzarono secondo precisi calcoli matematici e secondo la teoria del suono, [...] fissarono una teoria armonica per la costruzione dei teatri onde accrescerne l'effetto acustico.»<sup>1</sup> L'avvento del Cristianesimo porterà al disuso di queste arene come luoghi di intrattenimento, lasciandoli alla decadenza.

Durante il Medioevo gli ambiti musicali prevalenti sono due: la musica sacra, legata ai riti liturgici suonata dentro luoghi religiosi, e la musica profana, che non richiedeva sedi precise in quanto musicisti e cantanti si spostavano facilmente esibendosi nei luoghi di incontro (corti o piazze).

Si ricomincerà a costruire i teatri alla fine del XVI secolo (viene considerato come primo il Teatro Olimpico di Vicenza, costruito da Palladio nel 1580 e finito nel 1583 da Scamozzi) per ospitare le opere in uno spazio chiuso, con

lo scopo di dare ai cittadini un luogo di aggregazione sociale e culturale. Da qui si avvia un processo architettonico che porterà, tra il 1700 e 1800, al modello del Teatro all'italiana, aumentando di pari passo la popolarità del genere operistico: la priorità non è più avere posti per la migliore condizione d'ascolto, ma uno spazio adatto a riunirsi e intrattenersi ascoltando le opere (si indica come primo teatro lirico d'Europa il Teatro San Carlo di Napoli, 1737). È solo nel '900 che si torna ad una ricerca basata su principi fisico-matematici per ottimizzare l'acustica: nel 1963 Scharoun progetta la Philharmonie di Berlino, modello esemplare per gli auditorium dei decenni successivi.

La relazione tra architettura e composizione ha la sua massima espressione con Iannis Xenakis (architetto egli stesso) e Luigi Nono (in stretto legame con Renzo Piano). Da loro nascono nuovi spazi che accolgono il pubblico in modalità d'ascolto del tutto innovative, diventando parti integranti della creazione artistica: la composizione e la struttura fisica partecipano reciprocamente alla realizzazione dell'opera.

Gli spazi sonori di Xenakis sono di notevole impatto suggestivo, trattati in ogni modo, tanto da dargli l'appellativo di "compositore dello spazio". Xenakis ha infatti collaborato come ingegnere accanto all'architetto Le Corbusier alla realizzazione del Pavillon Philips e composto per l'inaugurazione (Expo di Bruxelles, 2 maggio 1957) l'opera Concrete PH, eseguita accanto al Poème électronique di Edgard Varèse. La diffusione di queste opere avviene attraverso 400 altoparlanti, a cui si aggiungono sistemi di proiezione visiva su schermi mobili. Dalla fine degli anni '60 Xenakis combina la sua competenza architettonica e musicale nella costruzione dei Polyopes, spazi progettati per creare esperienze spettacolari di suoni, luci e laser. Tra questi, il Diatope è stato ideato per l'inaugurazione del Centre George Pompidou di Parigi nel '78. L'opera scritta per il Diatope è La Légende d'Eer, un acusmatico diffuso da 11 altoparlanti posti su più livelli all'interno della strut-

<sup>1</sup> Vitruvius Pollio. *De Architectura, Libri X: Testo latino a fronte*. Vol. V. Arte e architettura III De la constitutione del theatro. Studio Tesi, 2008, p.207

tura, accompagnato da un gioco di luci creato da flash elettronici, laser, specchi e altri materiali riflettenti, con lo scopo di trasportare il pubblico verso una “realtà cosmica”.<sup>2</sup> La realtà di Xenakis porta lo spettatore ad una relazione totalmente nuova con l’arte musicale, immergendolo all’interno di uno spettacolo che lo rende protagonista, coinvolgendo tutti i sensi, libero di interpretare come vuole; lo spettatore crea il proprio destino, attraverso i suoni e le immagini, amalgamando la razionalità all’intuizione, perché «la musique suscite toutes sortes de fantasmagories, tel un cristal catalyseur.»<sup>3</sup>

## Musica creata per lo spazio

Un primo probabile modello di spazializzazione vocale si ha nel Medioevo con il canto gregoriano, che eredita dalla liturgia ebraica la salmodia, in particolare il salmo responsoriale (cantato da un solista a cui risponde un coro) e il salmo antifonale (versetti cantati da due cori alternati).

Nel 1500 gli strumenti sono ancora instabili e la musica corale diventerà prevalente (insieme alla musica per organo) nelle esecuzioni nelle chiese. La polivocalità (data da linee polifoniche vocali e linee strumentali) diviene protagonista di evoluzioni spaziali: grazie all’intercambiabilità vocale e strumentale, i vari elementi spaziali creati sono ottenuti opponendo e dislocando i gruppi corali e orchestrali in chiese e basiliche. Di grande notorietà sono i due organi della basilica di San Marco a Venezia, parti integranti della musica di Andrea e Giovanni Gabrieli nella seconda metà del XVI secolo: Giovanni Gabrieli scrisse mottetti in cui dialogavano anche fino a cinque cori (chiamati anche ‘cori spezzati’), a cui aggiungeva strumenti dell’epoca, facendoli suonare in modo antifonale e riunendoli insieme. Questa pratica si diffonde in tutta Europa, di cui sono testimoni cattedrali con più di un organo (almeno fino a sei) in Spagna, Portogallo, Austria, Svizzera e Germania.

Solo nella seconda metà del ‘900 c’è di nuovo la necessità di trovare nuove modalità di esecuzione all’interno di luoghi già esistenti. C’è una ridistribuzione nello spazio del pubblico e dei musicisti, con variazioni logistiche che esaltano il rapporto tra musica e ascoltatore, rendendo quest’ultimo immerso nella scena o protagonista di essa.

Nella musica elettroacustica nascono i brani ecosistemici, in cui, grazie all’uso di microfoni, la resa musicale sfrutta l’architettura dello spazio e il suono al suo interno per dare un risultato ogni volta diverso in

base all’ambiente di esecuzione.<sup>4</sup> Alvin Lucier ne realizza un archetipo con *I’m sitting in a room* (1969-70), in cui viene registrato un semplice testo recitato, ritrasmesso e parallelamente registrato di nuovo, per poi essere ancora diffuso: processo reiterato dando come risultato, come recita il testo stesso, «[...] the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech.»<sup>5</sup> Opere che invece ribaltano i punti di “vista” di musicisti e pubblico sono presenti di nuovo nella produzione di Xenakis, di Nono, e soprattutto in quella di Karlheinz Stockhausen, in cui in brani come *Gruppen* (1955) pone le orchestre intorno al pubblico, mentre in altri come *Stimmung* (1968) gli esecutori possono essere posti al centro della sala. Nella sua continua sperimentazione nel variare la logistica delle sale da concerto, Stockhausen sostiene che il problema dello spazio non si risolve mai. Durante una conversazione con H. U. Obrist afferma: «All the space music I have composed, the four-track and the multi-track compositions, still have not found a suitable space. There are architects who would be interested in building these kinds of auditoriums. But the real world is different. During the last 60 years it has been determined by reconstructions of ideas for conventional concert halls.»<sup>6</sup>

Emerge così la questione della riproducibilità musicale limitata dalla convenzionale sala da concerto. Una questione che porta alla sperimentazione di nuove soluzioni acustiche, con il grande supporto della diffusione elettroacustica: «What we really need are auditoriums which make the projection of music around the listeners possible. [...] The main function of Art Music will be to make the souls of listeners fly freely in the universes with infini-

4 Si ricorda Agostino Di Scipio come uno dei compositori maggiormente attivi in questo ambito di ricerca.

5 Alvin Lucier. *I am sitting in a room*. Score. Material Press, Frankfurt am Main.

6 Karlheinz Stockhausen. *Sound Projection Course - Basics*. Stockhausen Verlag, Kürten, 2017.

2 Francesco Galante - Nicola Sani. *Musica espansa: percorsi elettroacustici di fine millennio*. Le Sfere. Collana di studi musicali / diretta da Luigi Pestalozzi. Ricordi LIM, 2000.

3 Iannis Xenakis. “La Légende d’Er (première version). Geste de lumière et de son du Diatope au Centre Georges Pompidou”. In: *Centre Georges Pompidou-Xenakis, Le Diatope: geste de lumière et de son* (1978), pag.8.



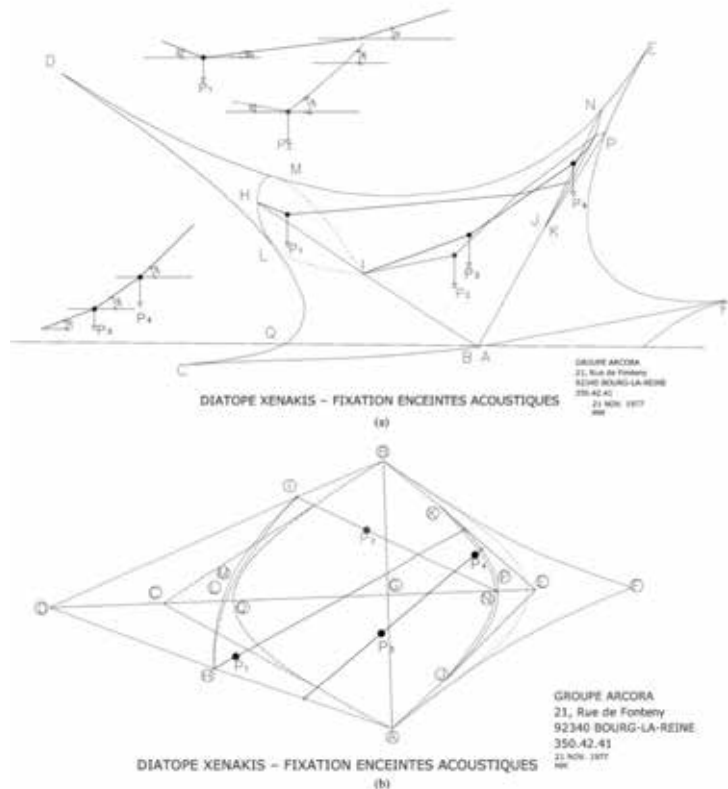
“Vedute di Vicenza” di Cristoforo Dall’Acqua, 1760-1764. Tav. XIII - Cavea del Teatro Olimpico

te new surprises.»<sup>7</sup>

Tra le composizioni strumentali di Xenakis in cui l'artista rovescia le relazioni tra musicisti e pubblico ci sono *Terretektorh* (1965–66) e *Persephassa* (1969). L'innovazione in *Terretektorh* sta nel distribuire l'insieme orchestrale radialmente intorno al direttore d'orchestra (posto al centro), e di inserire il pubblico nell'orchestra stessa. «The musical composition will thereby be entirely enriched throughout the hall both in spatial dimension and in movement.»<sup>8</sup> Il risultato è di un movimento di masse sonore che si muovono come onde, circondando l'ascoltatore, ed eliminando la «psychological and auditive curtain»<sup>9</sup> che separa ascoltatore e musicista: viene totalmente rideterminato un rapporto stretto tra queste due parti protagoniste del concerto. In *Persephassa* sei percussionisti sono posti ai vertici di un esagono intorno al pubblico, che passando le linee musicali formano spirali di suono intorno agli spettatori, con l'intenzione di «[...] transporter l'auditoire dans un gigantesque tourbillon.»<sup>10,11</sup>

### Musica che crea lo spazio

In questo ambito la tecnologia gioca un ruolo fondamentale: l'uso della spazializzazione elettroacustica permette la composizione di brani con effetti altamente drammaturgici e orchestrali, creando a loro volta ulteriori spazi, ovunque venga prodotta. È il caso, ad esempio, degli studi sull'effetto Doppler che trovano applicazione negli acusmatici di John Chowning, simulando i suoni in movimento, o dei sistemi di diffusione come la Wave Field Synthesis e la sintesi in Ambisonic che danno una precisa collocazione (e conseguenti traiettorie) ai suoni nello spazio virtuale creato dagli altoparlanti. Nel brano *Ofaním* (1988-92) di Luciano Berio sono presenti testi tratti dal Vecchio Testamento dai libri di Ezechiele contrapposti al Cantico dei Cantici. Questa dicotomia viene fatta emergere attraverso i parametri compositivi (dinamica, articolazione, linee melodiche), con l'alternanza dei testi (cantati e declamati), e attraverso l'elettronica. Grazie all'elettronica c'è una precisa spazializzazione (ridistribuendo delle linee musicali tramite gli altoparlanti intorno alla sala) che contribuisce a dipanare la fitta orchestrazione delle parti bibliche. Berio pone la questione dell'esecuzione in uno spazio non univoco, dichiarando la portabilità di *Ofaním*: «Un pensiero musicale può adattarsi creativamente a spazi diversi, reali e virtuali che siano. *Ofaním* non è concepito esclusivamente per uno spazio



concertistico, cioè predisposto alla musica: può essere adattato ogni volta alle caratteristiche strutturali e acustiche di spazi diversi (un teatro, una piazza, una sala da concerto, un bosco, ecc.). È nei miei desideri che *Ofaním* possa contribuire alla riscoperta di uno spazio in una luce nuova e in una prospettiva acustica e musicale diversa.»<sup>12</sup>

### Lo spazio di Luigi Nono

La musica di Luigi Nono (di cui quest'anno cade il centenario della nascita) ha la capacità di lanciare l'uditore in condizioni sonore che costringono all'ascolto. Lo fa con tecniche strumentali sopraffini al limite dell'udibile, con suoni infinitesimali che persistono nel trasformare a loro stessi; lo fa con il supporto elettronico, alla scoperta dei poteri del microfono, dell'altoparlante e delle architetture informatiche; lo fa con lo spazio fisico.

L'esigenza di nuove modalità d'ascolto pone Nono tra i grandi protagonisti dell'epoca in cui lo spazio diventa un parametro compositivo da integrare all'interno dei propri lavori. Come Stockhausen, nel 1983 Nono dichiara: «Lo spazio. La sala da concerto è uno spazio orribile. Perché non offre delle possibilità ma una possibilità. Per ogni sala c'è un lavoro specifico da fare, così come una volta si scriveva per questo o quel luogo, per questa o quella circostanza. La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui.»<sup>13</sup> e a proposito dell'ascolto, nello stesso testo continua: «Forse è possibile cambiare questa ritualità [del concerto, ndr], forse è possibile tentare di

7 *ibid.*

8 Iannis Xenakis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Harmonologia series. Pendragon Press, 1992.

9 *ibid.*

10 Jean Batigne e Makis Solomos. *Note de programme par Persephassa, B.R.A.H.M.S. ircam*. url: <http://brahms.ircam.fr/works/work/12853/#program>

11 Vale la pena citare *Le Noir de l'Étoile* (1989-90) di Gérard Grisey, sempre per sei percussionisti intorno al pubblico, con elettronica. Non vengono qui trattate le opere di Grisey in quanto il suo concetto di spazio acustico è strettamente legato al concetto di suono più che al luogo fisico, richiedendo un diverso, più ampio, tipo di approfondimento.

12 Luciano Berio. *Ofaním (nota dell'autore)*, Centro Studi Luciano Berio. url: <http://www.lucianoberio.org/node/1515?359536487=1>

13 Angela Ida De Benedictis - Veniero Rizzardi. *Luigi Nono. Scritti e colloqui*. Le Sfere. Ricordi LIM, 2001. vol. III - 2. L'errore come necessità, 1983, p.522–523.



risvegliare l'orecchio. Risvegliare l'orecchio, gli occhi, il pensiero umano, l'intelligenza, il massimo dell'interiorizzazione esteriorizzata. Ecco l'essenziale oggi.»<sup>14</sup> È in questo modo che Nono arriva all'opera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981-85), con l'esistenza di un «suono [che] scopre articola fa suonare lo spazio, anziché diffondersi "linearmente". E lo spazio articola variamente la diffusione e la direzionalità del suono, diventandone componente creativa, rispetto ad una fonte unica»<sup>15</sup>. La grandiosità strutturale di *Prometeo* si serve di un colossale organico disposto su più livelli intorno al pubblico, con gruppi orchestrali, solisti, cantanti, voci recitanti ed elettronica dal vivo. Si avvale della collaborazione di amici tra file dei musicisti e addetti all'elettronica, oltre che Massimo Cacciari per la stesura dei testi, Emilio Vedova per il disegno luci e Renzo Piano per lo spazio musicale.<sup>16</sup> La prima esecuzione avviene nella chiesa di San Lorenzo a Venezia, dentro la quale Piano ha costruito una struttura lignea che circonda il pubblico, sui cui distribuire gli esecutori «Far musica non vuol dire fare dell'artigianato tecnico, così come fare questa costruzione non ha voluto dire solo mettere tavola su tavola, ma pensare lo spazio. [...] Il computer non è intelligenza delegata agli altri (...) è un mezzo che ti obbliga ad un nuovo tipo di sapere, di conoscenza, esattamente come i piani acustici della chiesa di San Lorenzo. Intendo dire che Piano ha costruito, insieme alla chiesa, una machina da sonar come si diceva nel cinquecento.»<sup>17</sup> Tutto questo per il suo scopo d'ascolto, tanto da insistere sopra: «Ascoltare la musica. Non in una possibilità di ascolto. Ma con diverse probabilità di trasformazione in tempo reale. Il nuovo "virtuoso" che ascolta i silenzi unitamente alle varie mutazioni acustiche, programmate o no, ma sempre da saper poter modulare sul vivo, propone "la tragedia dell'ascolto". Altre percezioni possibili, dall'interno, nelle "viscere" del fantastico strumento musicale in legno, e non scenografia, creato da Piano. Questi legni, queste pietre spazi di San Lorenzo, infiniti respiri.»<sup>18</sup> La grandiosità di *Prometeo* innesta un processo di produzione che si evolve, forte delle passate opere, in quella ricerca continua, profonda e precisa: Nono entra definitivamente e stabilmente nel luogo di ogni spazio sonoro possibile.

14 *ibid.*

15 *ibid.*, vol. I - 79. *Uerso Prometeo. Frammenti di diari*, 1984, p.385-396.

16 <http://www.luiginono.it/opere/prometeo-tragedia-dellascolto/>

17 De Benedictis - Rizzardi, op. cit., vol. I - 82. Questa machina da sonar, 1984, p.403-405

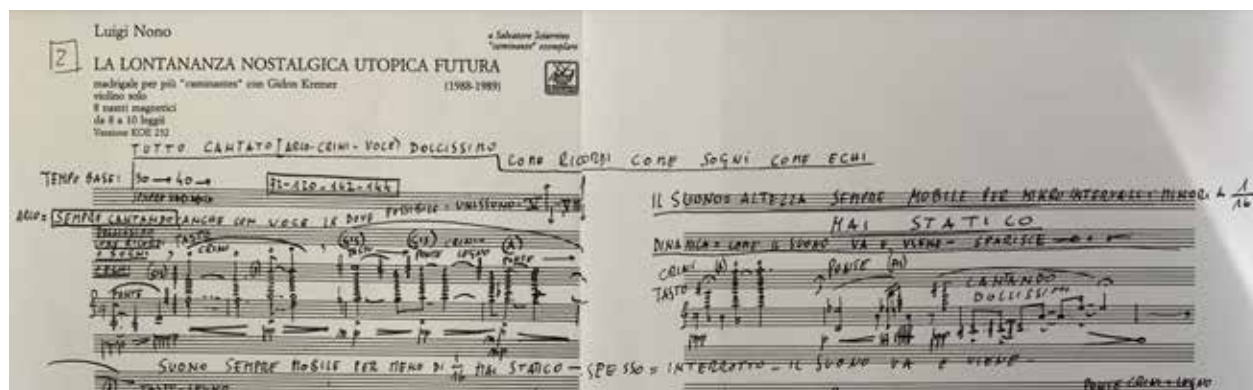
18 *ibid.*, vol. I - 79. *Uerso Prometeo. Frammenti di diari*, 1984, p.385-396

Nel cammino da *Prometeo* alle ultime opere è evidente questa perlustrazione spaziale, ma tale ricerca e messa in scena delle opere esclude uno spazio: quello della riproduzione delle incisioni sulle memorie di massa. Per lui questo è il modo in cui tutta la dimensione spaziale si perde, in quanto altera «irrimediabilmente e inaccettabilmente il "reale" acustico di quelle composizioni. È questo uno dei più gravi problemi dell'ascolto e della composizione che oggi si sta affrontando.»<sup>19</sup> La sua presa di posizione è drastica, e ogni composizione non smetterà di evidenziarla. «La registrazione su nastro, la diffusione radiofonica o su Compact, sono tutte delle "falsificazioni": lo spazio in esse sparisce completamente e in queste occasioni si ascolta nella riproduzione, soltanto la specie di sovrapposizione di parti musicali, oppure una specie di "fotografia"».<sup>20</sup> Gli ultimi suoi quattro lavori possono essere ricondotti ad un'incisione che trova Nono sul muro di un chiostro di Toledo «Caminantes, no hay caminos hay que caminar», su cui basa il trittico di opere 1°) *Caminantes . . . Ayacucho* (1986-87), 2°) «No hay caminos hay que caminar. . . Andrej Tarkowskij» (1987) e «Hay que caminar» soñando (1989). Tra queste composizioni si incastona *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988-89). Lo spazio passa agli estremi: i primi due brani hanno organici molto vasti, mentre i secondi due sono ridotti a due esecutori soltanto. *Caminantes* ha soli, orchestra, due cori e l'elettronica dal vivo; i musicisti di *No hay camino* sono raggruppati in 7 cori strumentali che circondano il pubblico, non c'è elettronica. *La lontananza* gioca sul dialogo tra il violinista (caminante tra pubblico) e l'elettronica circostante e «ay que caminar è una dialettica tra solo due violini, nel pubblico anch'essi.

Nono percorre quindi tutti gli spazi possibili di quegli anni. Quando nel '900 si arriva al culmine dell'estremizzazione dei ritmi e delle altezze, Nono muove il timbro, si insinua nel suono e nelle sue micro-variazioni, perché a durate e altezze fisse ci siano ancora un suono e un ascolto vivo; soprattutto, Nono modifica e costruisce lo spazio. Il coinvolgimento dell'ascoltatore serve a mantenere viva l'opera; i cammini sono fatti per tutti, pensati per interagire tra loro, per far vivere un'esperienza che unisca pubblico ed esecutori. Ma in tutto ciò, effettivamente oggi, la musica di Nono in stereofonia non rende: *Prometeo* in cuffia non si può ascoltare. Sarebbe come levare il ritmo alle sinfonie di Beethoven. L'ascolto domestico di *Prometeo* può essere

19 *ibid.*, vol. III - 3. Altre possibilità di ascolto, 1985, p.525

20 *ibid.*





“Diatope”, installazione Centre Pompidou, Paris 1978

migliore se riprodotto da un sistema 5.1, continuando comunque a risultare una “falsificazione”, usando parole sue. E Nono questo lo sapeva: si è visto come fosse dichiaratamente contrario alla riproducibilità. I mezzi di quegli anni non erano quelli attuali, si chiamava alta fedeltà un tipo di ascolto che dava comunque “false rappresentazioni”. Lo sviluppo elettronico, informatico, virtuale intanto è andato avanti: quindi se Nono fosse vissuto nel 2024, avrebbe sperimentato anche questi spazi?

### Lo spazio musicale oggi

Con l’emancipazione dei parametri tradizionali anche lo spazio diventa un parametro compositivo, inducendo alla scelta della modalità di esecuzione e riuscendo a valorizzare i luoghi in cui si portano i brani. Il compositore sceglie lo spazio da far suonare, lasciando poi l’impresa agli esecutori e organizzatori perché le sue idee siano rese al meglio. Avrà deciso anche se e quanto poi la sua opera possa essere adatta al mondo della diffusione trasportabile e riproducibile. Rispetto alle opportunità plurime che ci sono oggi, la scelta di una specifica modalità d’esecuzione potrebbe risultare limitante. La musica classica tradizionale (come anche lo stile del concerto rock-pop) pone i musicisti davanti al pubblico: nella musica contemporanea, dal 1950 ad oggi, si sono invece sviluppate idee compositive sullo spazio, che hanno comportato una specifica progettualità spaziale al servizio dell’efficacia dell’opera. Attualmente la musica di consumo di massa ha la sua diffusione prima su supporto, dopo una registrazione (e la relativa produzione), per poi essere portata in concerto. La musica di tradizione invece funzionava al contrario, perché concepita per essere prima eseguita in pubblico e poi (eventualmente) riprodotta e divulgata. Le arti musicali, come anche l’arte contemporanea installativa, performativa, o il teatro, vivono grazie alla riproduzione istantanea dell’opera. Ogni esecuzione crea un’interpretazione: l’ascolto domestico (come l’ascolto mobile) può essere considerato un’ulteriore interpretazione. Esistono composizioni che attraverso la registrazione (o l’amplificazione) esaltano dettagli che dal vivo non si possono udire, o la base fissa da reinterpretare live. Si ha oggi l’eredità di una vasta scelta, come fruitori ed in particolar modo come artisti. È un’eredità di libertà che conduce alla selezione della modalità di ascolto voluta, e della funzione che deve svolgere. I concerti possono essere fatti nei salotti di casa come nel 1700 (odierni home concerts), in locali, nelle sale e nei teatri, negli studi di registrazione, sui tetti, nei cortili e negli stadi. Inoltre la storia della musica è proseguita nel XXI secolo creando prodotti sempre migliori per favorire l’immediata trasmis-

sibilità, l’ascolto domestico e quello via cuffia: l’inarrestabile sviluppo tecnologico inserisce tra gli spazi sfruttabili quello dell’autonomia di ascolto; oggi c’è la possibilità di ascoltare quasi qualunque cosa non solo nella propria stanza, ma ovunque, grazie a delle minuscole cuffie. È lecito il dubbio della possibile sottrazione della dimensione rituale del concerto, incentrato sull’aspetto umano sociale, visivo, spesso tattile. La musica dal vivo coesiste con la riproducibilità su supporto dai tempi di Thomas Edison, e non ne è mai stata sovrastata; entra di nuovo in scena la scelta, data dall’esigenza momentanea dell’ascoltatore che ha di vivere l’esperienza in una precisa modalità. Ciò è dimostrato, ad esempio, dall’affluenza di partecipazione ai concerti negli stadi: luoghi vasti, in cui ciò che arriva della musica dal vivo in realtà è solo (grazie alla tecnologia e ai “tecnici”) amplificazione, spesso anche della parte visiva, in cui gli artisti sono proiettati su schermi perché troppo lontani per essere vis(su)ti.

### Nuove prospettive d’ascolto

Il compositore è un artigiano del suono: indaga, scopre, costruisce. Per scrivere ha, ad esempio, da sempre studiato lo strumento musicale; oggi scruta lo spazio, e, soprattutto, la tecnologia (sistemi di registrazione e diffusione, specifiche dei mezzi e codifiche audio, ecc.) arrivando anche a poter far coincidere queste componenti. Ha il dovere di produrre il meglio da ciò che ha a disposizione, studiando e sperimentando, ed è innegabile che in tale varietà ci sia ormai anche l’ascolto virtuale. Entra qui in gioco un altro anello fondamentale di questa catena di collaborazioni: la regia del suono. Senza l’interpretazione (guidata dal compositore, o, ancora di più, dalla propria conoscenza, esperienza e sensibilità) di chi è dietro al mixer e/o anche solo sceglie i microfoni, non potrà avvenire la completa realizzazione di opere che richiedono amplificazione (o anche solo di essere registrati), anzi, può addirittura arricchirla. Nell’era della comunicazione l’ascolto virtuale è ormai divenuto uno degli spazi d’ascolto possibili, trasmettendo suggestioni ancora diverse, che si uniscono a quelle trovate nel percorso storico. Si ha (forse per la prima volta) la possibilità di applicare ricerche e conoscenze perché tutto, anche lo spazio e il suo mutamento, possa diventare una valida occasione, optando per scelte che non siano limitazioni ma cardini, diventando un’ulteriore prospettiva d’ascolto.<sup>21</sup> Esattamente come uno stesso brano che eseguito da diversi musicisti regala molteplici interpretazioni, personalizzando il concerto, si può, con l’esplorazione di più spazi, dare plurime chiavi di ascolto. In quest’ottica sono realizzabili composizioni che creino un’esperienza d’ascolto unica in ogni contesto in cui eseguite, adattandosi alle condizioni oggettive d’ascolto, lasciandole interpretare e fornendo sempre diversità e ricchezza.

<sup>21</sup> Sia Lou Reed (in *Street Hassle*, 1978) che i Pearl Jam (in *Binaural*, 2000) hanno utilizzato la codifica binaurale per i loro album, volta ad un ascolto via cuffia. Negli ultimi anni ha iniziato a prendere piede l’ascolto in 8D, in cui si sfrutta un ascolto in 8 dimensioni, sempre tramite cuffie (es. i Pentatonix).

# Fedeli all'originale

Alcune riflessioni  
sulla 'musica antica'



Per 'musica antica', si intende oggi musica del passato, interpretata secondo la prassi esecutiva storica. Studiare 'musica antica' permette di avvicinarsi a un mondo in cui l'esecutore aveva un ruolo molto più creativo; leggendo alcune definizioni storiche di termini musicali è possibile farsi un'idea di questa differenza. Tra i vari aspetti, la prassi improvvisativa - all'epoca fondamentale per poter essere considerato un virtuoso - fornisce una vera e propria scuola di creatività e permette agli esecutori di oggi di riappropriarsi di spazi di libertà perduti

di **Giovanna Barbati**

Viola da gamba, Conservatorio dell'Aquila

**Q**uando si parla di 'musica antica' ci si riferisce oggi a musica del passato. L'aspetto più importante non è il fatto che la musica sia antica, bensì l'approccio interpretativo secondo la prassi esecutiva storica. Come scrive Richard Taruskin: «La ricerca sulla prassi esecutiva, idealmente, è il tentativo di colmare, sulla base di evidenze documentarie o statistiche, la distanza tra ciò che è scritto in antichi testi musicali sopravvissuti e ciò che effettivamente si sentiva nelle tipiche esecuzioni contemporanee<sup>1</sup>». Eseguire musica del passato in modo coerente con la prassi esecutiva

<sup>1</sup> «Performance-practice research, ideally, is an attempt, on the basis of documentary or statistical evidence, to bridge the gap between what is written in the old musical text that survive and what was actually heard in typical contemporary performances». Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York 1995, p. 12. Tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice



Consort Monteverdi

antica (o 'esecuzione storicamente informata' HIP<sup>2</sup>), è un approccio nato nei paesi anglosassoni all'inizio del Novecento, per raggiungere il grande pubblico internazionale nell'ultimo quarto del secolo. Riassunti in breve, i criteri principali sono: seguire una partitura il più fedelmente possibile all'originale (Urtext), studiare le fonti d'epoca che aiutino a chiarire la prassi, ricostruire gli strumenti storici e, di non ultima importanza, riscoprire autori ingiustamente dimenticati<sup>3</sup>. Un aspetto della 'musica antica' che negli ultimi anni sta acquistando sempre più rilevanza è l'improvvisazione, che fino a Ottocento inoltrato è stata una componente essenziale dell'attività performativa così come della didattica, perdendo man mano importanza con l'aumentare del divario tra la figura del compositore e quella dell'esecutore. Studiare 'musica antica' permette di avvicinarsi a un modo di pensare la musica diverso dall'attuale, a un mondo in cui l'esecutore aveva un ruolo molto più creativo rispetto ad oggi. È possibile farsi un'idea di questa differenza leggendo alcune definizioni storiche di termini musicali, ancora oggi usati, ma spesso con altri significati.

### Abbellimento

Anche oggi 'abbellire' significa in generale 'rendere più bello', ma ai giorni nostri chi oserebbe affermare che la partitura diventa più bella quando un esecutore aggiunge qualcosa di suo gusto, per mostrare il suo talento, o quando cambia un passaggio perché scomodo? 'Abbellimento' nelle fonti vuol dire proprio questo: si tratta di qualcosa da aggiungere a piacere, che rende più interessante la musica e che nello stesso tempo mette in luce l'intelligenza e il talento musicale dell'esecutore. Gli abbellimenti possono essere 'grazie', cioè quelle piccole formule indicate con i segni da sviluppare come il trillo o il gruppetto, oppure 'passaggi', cioè piccoli gruppi di note veloci, detti anche

2 *Historically informed performance*. È questo il termine che oggi viene generalmente preferito a *early music*.

3 Si veda l'articolo di Guido Olivieri su Michele Mascitti, in questo numero di *Musica* +

### Some reflections on 'early music'<sup>1</sup>

When we talk about 'early music', we are referring today to music from the past, but the most important aspect is not the fact that the music is ancient, but rather the interpretative approach according to the historically informed performance (HIP); this was born in Anglo-Saxon countries at the beginning of the twentieth century, to reach the general international public in the last quarter of the century. Briefly summarized, the main criteria are: following the score as faithfully as possible to the original (Urtext), studying period sources that help clarify the practice, reconstructing historical instruments and, last but not least, rediscovering authors who were unfairly forgotten. An aspect of 'early music' which in recent years is gaining more and more importance is improvisation, which until well into the nineteenth century was an essential component of performance activity as well as teaching, and gradually lost importance as the gap widened between the figure of the composer and that of the performer. Studying 'early music' allows us to have a way of thinking about music that is different from today's, a world in which the performer had a much more creative role than today. It is possible to get an idea of this difference by reading some historical definitions of musical terms, still used, but that often had different meanings in the past.

### Embellishment

Even today 'to embellish' generally means 'to make more beautiful', but who would actually dare to say that the score becomes more beautiful when a performer adds something to her taste, to show her talent, or when she changes a passage because it is uncomfortable? However, 'embellishment' in the sources means precisely this: it is something to be added at will, which makes the music more interesting and which at the same time highlights the intelligence and musical talent of the performer. The first citation, from *Il Quinto libro delle Canzonette* by Enrico Radesca (1617), explains that no diminutions were added to the collection because the music is beautiful even without them, and those who are not skilled at making diminutions can sing the music as written. Furthermore, it is perhaps useless to

1 Many thanks to Marc Vanscheeuwijck for his kind help in English

write the diminutions, because they will never be respected, those who have talent can do as they want: “You can see that suddenly, no matter how talented a singer he is, he will never do that passage correctly as it will be written in the book. [Whoever has talent] will be able to accommodate the passage to his liking as he pleases.” This last quote is from a century and a half later, from *Pensieri e riflessioni pratiche* by Giovanni Battista Mancini, and explains the distance between what we see written in the score and what was actually performed. “It is true, we find vocal music written by very good masters, [but] in such a monument we only find a simple melody conceived [precisely] to leave the good singer full freedom to embellish the composition as he pleases.” Knowing how to improvise was essential to be considered a true virtuoso.

### Virtuoso

After explaining the technique of the violin, Francesco Galeazzi writes the following in his method: “We now have made a good player, but a material player, a servile performer, nor can we yet grant him the title of virtuoso, which only belongs to those who possess the inventor’s genius [...]” Already in 1659 Christopher Simpson expressed similar considerations: “He, [that hath not the gift of invention], in so high a measure, as to play *ex tempore* to a ground, may, notwithstanding, play such divisions as himself or others, have made for that purpose. In the performance whereof, he may deserve the name of an excellent artist. For here the excellency of hand, may be shewed, as well as in the other, and the musick perhaps better, though less to be admired, as being more studied.”

Italians practiced improvisation from the beginning of the musical training, for example by applying the art of diminution in solfeggio lessons or composing *ex tempore* on the partimento. The recovery of the early improvisational practice allows the performers to regain lost spaces of freedom. As Edoardo Bellotti writes: “One of the challenges of ‘classical music’ in the 21st century is the rediscovery of ‘creativity’, [I believe that] being creative is the current ‘new’ step in the process that began fifty years [ago].” In ‘early music’ we can find a real school of creativity, perhaps useful to the music world today.



Italian Ensemble

‘diminuzioni’ in quanto una nota lunga viene sostituita da un equivalente gruppo di note dal valore minore. La prima citazione, da *Il Quinto libro delle Canzonette, Madrigali e Arie* op. 9 di Enrico Radesca<sup>4</sup> (1617), spiega che nel libro non sono stati aggiunti passaggi perché la musica è bella anche senza e chi non è abile nel diminuire può cantare come scritto. Inoltre è forse inutile scrivere i passaggi, perché non saranno mai rispettati, chi ha talento può fare come vuole: «[Ho voluto narrarvi delle cose principali]. La

4 Giacomo Vincenti, Venezia: *Alli lettori*



prima è non farli passaggio acciò che chi dalla natura non è dotato d'havere la dispositione, non sia affatto privo dell'opera, tanto più che si vede che all'improvviso, per valente cantante che sia, non farà mai quel passaggio giusto come sarà scritto al libro. [Chi avrà dispositione] potrà accomodarsi il passaggio a suo gusto conforme li parerà». La seconda citazione è di un secolo e mezzo dopo, da *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* di Giovanni Battista Mancini<sup>5</sup>, e spiega la distanza tra ciò che ci è giunto scritto in partitura e ciò che veniva eseguito in pratica. «Si trova, è vero, della musica vocale scritta da bravissimi maestri, e perfettamente eseguita da qualche celebre cantante, ma in un tal monumento non ritrovasi che concepita una semplice cantilena [giust'appunto] per lasciare al bravo cantante la piena libertà di abbellire la composizione a suo talento, e però se uno scolare vuole prendere questa per modello, non la vede che in ossatura, né può da quella rilevare con qual metodo, con qual brio e con qual condotta sia stata e debba essere eseguita». La

5 Vienna: Ghelen, 1774, pp. 31-32

terza citazione è tratta dal celebre Dictionnaire de musique di Jean-Jacques Rousseau: «PASSAGGIO. [Ornamento] composto di più note o diminuzioni che si cantano o suonano molto leggermente, ciò che gli italiani chiamano anche Passo. [Tutti i cantanti] in Italia hanno l'obbligo di saper comporre dei Passi<sup>6</sup>». In numerose fonti gli italiani sono lodati per le loro capacità improvvisative; ma saper improvvisare era fondamentale per poter essere considerato un vero virtuoso, non solo in Italia.

#### Virtuoso

Scrive Francesco Galeazzi nel suo metodo, dopo aver spiegato la tecnica del violino: «Abbiamo ora fatto un buon sonatore, ma un sonatore materiale, un servile esecutore, né possiamo accordargli ancora il titolo di virtuoso, che solo compete a chi possiede il genio inventore [...]»<sup>7</sup>. Già nel 1659 Christopher Simpson esprimeva analoghe considerazioni: «È vero che l'invenzione è un dono di natura, ma molto migliorato dall'esercizio e dalla pratica. Chi non è così bravo da suonare ex tempore su un ostinato, potrebbe comunque dare a se stesso e all'ascoltatore sufficiente soddisfazione nel suonare le diminuzioni che lui stesso o altri avessero preparato per l'occasione — per la quale esecuzione potrebbe meritare il titolo di artista eccellente. Infatti qui l'eccellenza della mano può essere mostrata come nell'altra, e la musica forse ancor più, sebbene sia da ammirare meno, essendo più studiata<sup>8</sup>».

In queste citazioni notiamo che, se la perfezione tecnica e musicale sono da lodare, la differenza per l'eccellenza è data solo dalla capacità improvvisativa, che gli italiani esercitavano sin dall'inizio della formazione, ad esempio variando le diminuzioni nelle lezioni di solfeggio<sup>9</sup> o componendo ex tempore sul partimento<sup>10</sup>. Abbiamo visto rapidamente solo qualche esempio delle numerose differenze tra il mondo della musica 'classica' di oggi con quello di ieri. Tra i vari aspetti recuperati, in particolare la prassi improvvisativa permette agli esecutori di riappropriarsi di spazi di libertà perduti. Come scrive Edoardo Bellotti: «Una delle sfide della 'musica classica' nel 21° secolo è la riscoperta della 'creatività', [credo che] essere creativi sia l'attuale 'nuovo' passo nel processo cominciato cinquanta anni [fa]. Essere creativi è possibile e, nonostante quello che molti pensano, non è una questione di talento, ma di assidua e continua pratica<sup>11</sup>». Nella 'musica antica' possiamo trovare una vera e propria scuola di creatività, forse utile per il mondo della musica oggi.

6 PASSAGE. [Ornement] composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très-légerement. [Tout] chanteur en Italie est obligé de savoir composer des Passi». Chez la veuve Duchesne, Paris 1768, p. 372

7 *Elementi teorico pratici di musica*, Roma, Pilucchi Cracas, 1791, Parte prima, par. 129, p. 60

8 *The Division Viol*, William Godbid, London 1659, p. 21

9 Per i solfeggi storici si veda: Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, Oxford University Press, New York 2020

10 Negli ultimissimi anni si assiste alla riscoperta e grande diffusione della didattica del partimento, si veda ad esempio: Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012

11 «One of the challenges of 'classical music0' in the 21st century is the rediscovery of 'creativity', [I believe that] 'being creative' is the current 'new' step in this process, started fifty years [ago]. Being creative is possible and, despite what many people think, it is not a matter of talent, but of assiduous and continuous practice». Edoardo Bellotti, Introduction, in: Pamela Ruiters-Feenstra, *Bach and the art of improvisation*, vol. II, CHI Press, Ann Arbor MI 2017, pp. i-iv.

# Michele Mascitti virtuoso abruzzese



Michele Mascitti nacque a Villa Santa Maria (Chieti) intorno al 1664 e morì il 19 aprile 1760 a Parigi, a circa novantasei anni. Villa Santa Maria – paese della provincia di Chieti oggi noto per la sua scuola di cuochi ma che nel diciottesimo secolo era ancora parte del Viceregno di Napoli – diede i natali a numerosi musicisti, tra i quali si ricordano in particolare i membri delle famiglie Cotumacci e Sabatini.

La figura di Mascitti si distingue nel panorama musicale dell'epoca per l'enorme fortuna incontrata in terra francese dalla sua produzione musicale. L'assenza di dedica nelle due successive raccolte conferma che il favore incontrato dal musicista presso il pubblico parigino gli consentì di vivere dei soli proventi ricavati dalle vendite delle sue pubblicazioni, circostanza pressoché unica nel panorama musicale dell'epoca. Fra il 1706 e il 1738 Mascitti riuscì a dare alle stampe ben otto collezioni di musica strumentale, pubblicando complessivamente oltre 100 sonate per uno e due violini e la prima raccolta di concerti grossi stampata in Francia. Alcuni di questi lavori

vennero eseguiti al *Concert Spirituel*, la più celebre serie di concerti pubblici a

Parigi. Fin dalla prima collezione di sonate è evidente che il musicista abruzzese intendeva avvantaggiarsi della moda francese per la musica di Arcangelo Corelli. La raccolta appare, infatti, come una vera e propria sintesi dello stile di Corelli, divisa in due parti, sei sonate a solo seguite da sei sonate in trio, entrambe suddivise in 'da chiesa' e 'da camera'.

Una recente discussione delle sonate di Mascitti si trova in M. Talbot, *The Trio Sonatas of Michele Mascitti* in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale a Napoli*, a c. di G. Olivieri, LIM (2023), 37–61. La carriera del celebre zio di Mascitti, Pietro Marchitelli, è trattata in G. Olivieri, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli* in *Napoli Musicalissima*, a c. di P. De Martino, LIM (2006), 45–68. Per l'influsso della musica italiana in Francia si veda G. Olivieri, *String Virtuosi in Eighteenth-Century Naples*, Cambridge Univ. Press (2024).

di Guido Olivieri

Musicologia, Università del Texas di Austin

La storia della musica nel Settecento è stata in gran parte caratterizzata dalla migrazione e circolazione dei musicisti. Sono numerosi gli artisti che, mossi da piccoli centri, si spostarono nelle grandi capitali per perfezionare la propria formazione o in cerca di opportunità. La vicenda biografica e professionale di Michele Mascitti, celebre musicista abruzzese oggi ingiustamente dimenticato, è in questo senso esemplare.

Mascitti nacque a Villa Santa Maria e si trasferì giovanissimo a Napoli, dove iniziò lo studio del violino sotto la guida dello zio, Pietro Marchitelli (1643-1729). Quest'ultimo, anch'egli

originario di Villa Santa Maria, dopo l'apprendistato in conservatorio, era entrato nella prestigiosa compagine della Cappella Reale di Napoli come primo violino, dove rimase per oltre cinquant'anni, divenendo fra i più illustri musicisti della capitale. Un pagamento di Francesco Provenzale a Marchitelli «per molte musiche fatte [= eseguite] tanto da lui quanto da Michele suo nipote» attesta che alla fine del Seicento Mascitti partecipava attivamente alla vivace scena musicale napoletana. Fu probabilmente grazie anche all'intercessione di Marchitelli che il giovane violinista venne assunto come violinista sovranumerario nella Cappella Reale. Non c'è dubbio che Mascitti avreb-

be potuto sostituire lo zio alla guida di quella illustre istituzione, se i repentini cambiamenti politici e culturali che si verificarono a Napoli all'inizio del '700 non lo avessero invece spinto a trasferirsi in Francia.

Alle soglie del diciottesimo secolo, infatti, in seguito alla morte senza eredi diretti di Carlo II d'Asburgo, il regno di Spagna e i territori sotto il suo dominio passarono nelle mani di Filippo V, nipote di Luigi XIV. Anche il viceregno napoletano, di conseguenza, venne assorbito nella sfera di influenza della dinastia francese dei Borbone. Le aperture economiche e culturali offerte dai nuovi equilibri politici spinsero dunque alcuni musicisti formati a Napoli, tra



cui Giovanni Antonio Guido (1675-1729), Giovanni Antonio Piani (1678-1757) e lo stesso Michele Mascitti, a cercare migliori opportunità nella capitale francese.

Dopo aver redatto un documento in cui affidava la gestione di tutti i suoi beni allo zio, Mascitti lasciò Napoli agli inizi del 1703. Appena un anno dopo il suo nome circolava già negli ambienti musicali parigini. Un annuncio del *Mercure Galant* del novembre 1704 lo indica come un compositore che «ha raggiunto una considerevole fama da quando si è trasferito a Parigi. [...] Ha avuto l'onore di suonare per il Re, per il Delfino, e dunque per tutta la corte che lo ha entusiasticamente applaudito.» Lo stesso annuncio rendeva anche noto che la prima raccolta di sonate, pubblicata da Mascitti in quello stesso anno e dedicata al futuro Reggente, il duca Filippo d'Orléans, aveva ottenuto uno straordinario successo di vendite. In effetti, il gran numero di copie sopravvissute e le numerose ristampe – molte delle quali non autorizzate – realizzate da Roger ad Amsterdam e da Walsh a Londra, confermano che l'annuncio non era semplicemente una trovata pubblicitaria ma attestava la reale diffusione e grande popolarità dell'op.1 del violinista abruzzese.

La straordinaria accoglienza riservata a Mascitti e il successo che accompagnò la ricezione della musica strumentale italiana non furono tuttavia legati unicamente alla qualità delle composizioni ma vanno messi in relazione al rapido cambiamento politico e sociale in atto in Francia all'inizio del secolo.

Dopo il declino e la fine del regime assolutistico di Luigi XIV, nel primo quarto del diciottesimo secolo era emersa infatti in Francia una nuova classe politica formata da un'aristocrazia non più ereditaria ma costituita da banchieri, finanziari e ricchi mercanti, che controllavano le leve economiche della nazione. Nel periodo della Reggenza (1715-1723) il baricentro culturale si spostò dalle sale del sontuoso palazzo reale di Versailles ai salons della nuova nobiltà parigina. Nelle lussuose residenze della capitale si organizzavano concerti e *soirées* che avevano come protagonisti intellettuali, artisti e musicisti promotori di una cultura lontana dal rigido accademismo dell'ancien regime. Questa fu anche una delle prime indicazioni dell'emergere del ruolo del pubblico come arbitro delle tendenze estetiche. La musica italiana e in particolare le cantate, le sonate e i concerti vennero accolti come una novità portatrice di ideali estetici moderni e in grado di rappresentare i valori di quel rinnovamento sociale. Mascitti fu dunque fra i protagonisti di questi cambiamenti estetici e artistici.

Fra gli esponenti più attivi di questa nuova aristocrazia vi fu certamente Pierre Crozat, membro di una delle più ricche e influenti famiglie di finanzieri e fra i più importanti collezionisti di arte, sostenitore e mecenate di artisti e musicisti. Per una decina di anni, Crozat tenne concerti settimanali, aprendo la sua magnifica dimora in Rue de Richelieu a un pubblico di nobili, intellettuali e musicisti virtuosi e dilettanti. Anche Mascitti venne accolto nella ricca di-

mora dei Crozat e partecipò alle serate sia come virtuoso di violino che come compositore, tanto che negli ultimi decenni di vita il compositore abruzzese – che nel 1739 si era naturalizzato francese e aveva sposato Marie-Anne Labattue – poteva ormai considerarsi il compositore personale della famiglia Crozat: fu infatti nel palazzo di rue de Richelieu che trascorse gli ultimi anni di vita.

Dopo circa due decenni di opposizione, i musicisti italiani e francesi armonizzarono gradualmente i due opposti approcci compositivi ed esecutivi. L'iniziale rifiuto nei confronti della musica italiana, importata in Francia dai virtuosi napoletani insieme alla prassi esecutiva, fu così gradualmente sostituito da una nuova 'unione dei gusti', preludio allo stile galante. Senza dubbio il ruolo di Mascitti e degli altri musicisti napoletani che ai principi del diciottesimo secolo conquistarono il pubblico parigino con la loro musica e le loro esecuzioni fu determinante per la diffusione della musica italiana e per lo sviluppo della tradizione strumentale in Francia. Già nel 1713 un articolo sul *Mercure galant* ne riconosceva i meriti, affermando, un po' enfaticamente, che «Corelli, Albinoni, Michel [Mascitti] e molti altri hanno composto [sonate] che rimarranno immortali e che pochi potranno eguagliare.»



Pierre Crozat (1661-1740)



# 'Rapito' dal cinema



*La scrittura musicale per il cinema come esperienza singolare e complessa che porta all'elaborazione di un linguaggio per sua stessa esigenza articolato, multiforme e 'multisensoriale', alla ricerca di soluzioni inedite e in armonica sintonia con le intenzioni registiche, le interpretazioni attoriali, le esigenze della sceneggiatura, della fotografia e del montaggio nel racconto del giovane ma già affermatissimo compositore umbro Fabio Massimo Capogrosso*



Con Goffredo GIBELLINI

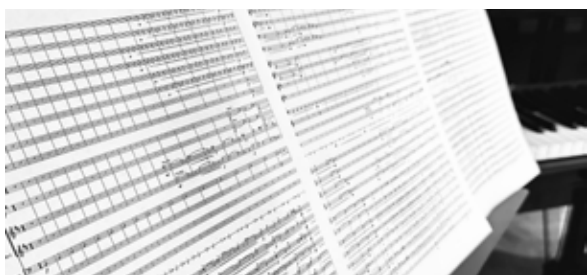
di Luigia Berti

Pedagogia musicale, Conservatorio dell'Aquila

**D**a poco si sono spenti gli echi degli applausi di una Fenice entusiasta per *Confini*, commissione per le celebrazioni dedicate alla figura di Marco Polo, che è già in partenza per la prossima tappa della straordinaria parabola artistica che sta vivendo. Lui stesso la definisce «un'esperienza incredibile, a nemmeno 40 anni, e provenendo da una famiglia umile».

Classe 1984, perugino, Fabio Massimo Capogrosso è un giovane ma già affermatissimo compositore. Nel suo lungo curriculum troviamo premi e riconoscimenti internazionali per una carriera in vorticoso ascesa, letteralmente conteso in Italia e all'estero (in Giappone lo adorano, in Francia è *genial*). Il successo, quello come si dice dei grandi numeri, arriva con la firma di due colonne sonore, *Esterno Notte* e *Rapito*, con cui inizia una prospera collaborazione artistica con il regista Marco Bellocchio che ascoltando alcuni suoi lavori ne coglie il potenziale drammaturgico e lo accompagna all'esordio nella composizione per le immagini filmiche: «Hai mai scritto per il cinema?» «No» «Non è un problema». Così inizia la grande avventura. Le pellicole vanno entrambe a Cannes, *Esterno notte* vale la nomination ai David di Donatello e l'elezione a *Composer of the year*. La giuria dell'Apulia Soundtracks Award lo proclama sottolineando i tratti dell'originalità e della qualità della sua musica «Il contributo di Fabio Massimo Capogrosso è di elevato spessore artistico, riuscendo a sintetizzare nella sua opera raffinatezza, complessità e mistero».

Alla 77esima edizione di Locarno è presente con la colonna sonora di *Le Deluge* di Gianluca Jodice in apertura di festival ma con la valigia (una che vale due) già pronta per la Mostra del Cinema di Venezia, autore delle musiche de *Il tempo che ci vuole* di Francesca Comencini e del cortometraggio *Se posso permettermi (capitolo II)* di Bellocchio con cui conquista il premio speciale del Soundtrack Stars Award.



## BIOGRAFIA

Primo compositore in residenza della storia della Filarmonica Toscanini, Fabio Massimo Capogrosso è vincitore del Bassoon Chamber Music Composition (Stati Uniti) e del Call for score del New Music Festival (South Florida).

È stato ospite presso importanti istituzioni e festival nazionali ed internazionali (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Scala di Milano, I Concerti della IUC, i Suoni delle Dolomiti, Scuola Normale Superiore di Pisa, Amici della Musica di Verona, San Francisco International Piano Festival, Rebecca Penneys Piano Festival, Villa Pennisi in Musica, Pietre che Cantano, il festival Internazionale di Mezza Estate) e in teatri prestigiosi (Grande di Brescia, Parco della Musica di Roma, Cilea di Reggio, Palladium di Roma, Britton Recital Hall dell'Università del Michigan, Barnes Music Recital Hall dell'Università della Florida del Sud).

Ha lavorato con artisti come Carlo Boccadoro, Pamela Villoresi, Marius Bizau, Gianfranco Rosi. Sue composizioni sono state eseguite in Italia, Spagna, Germania, Polonia, Belgio, Florida, California, Michigan, Korea del Sud, Cina da ensemble di chiara fama, tra cui Sentieri Selvaggi, Sestetto Stradivari (Accademia S. Cecilia), Fabrizio Meloni e i Percussionisti della Scala, Quartetto Falstaff, Red4Quartet (Accademia S. Cecilia), President's Trio dell'University of South Florida, Strings & Hammers, Trio Solotarev; e da musicisti come Sesto Quatrini, Francesco Libetta, Ives Abel, Francesco Cilluffo, Orazio Sciortino, Anastasia Feruleva, Alessandro Soccorsi, Mara Oosterbaan, Edevaldo Mulla, Mina Mijovic, Eunmi Ko, Nina Kim, Conor Nelson, Emily Diez, Kevin Schempf e Susan Nelson McNamee.

È tra i vincitori della nona edizione del Discover America, il prestigioso concorso indetto dal Chicago Ensemble, e del primo premio al Keuris Composers Contest 2018.

È stato scelto dal M° Marco Bellocchio, palma d'oro alla carriera, per comporre le colonne sonore di *Esterno Notte* e *Rapito*, presentati al Festival di Cannes. È stato nominato, per la colonna sonora di *Esterno Notte*, come miglior compositore ai David di Donatello e vincitore del titolo di *Composer of the Year* all'Apulia soundtracks Award. All'81esima edizione della Biennale di Venezia ha conquistato il premio speciale del Soundtrack Stars Award.

È protagonista di *Oltre la maschera*, documentario di Andrea Campajola prodotto da Edizioni Curci e CIDIM- Comitato Nazionale Italiano Musica. (<https://www.fabiomassimocapogrosso.it>)

**Scrivere per il cinema significa creare per le immagini, un tipo di lavoro specialistico, in una direzione precisa. Ma come avviene la comunicazione a livello drammaturgico? qual è il lavoro che si fa con il regista per la condivisione del progetto filmico?**

Ogni progetto prende una strada differente. Quello che amo fare è iniziare a scrivere sulla sceneggiatura o addirittura ancora prima. Adesso ad esempio sto lavorando con un regista che è anche sceneggiatore del suo film: siamo in una fase primordiale ma ci stiamo già confrontando e questo mi piace molto perché il compositore ha bisogno di un tempo per 'metabolizzare', per capire, penetrare un certo mondo. Con la Comencini ho scritto quasi tutto esclusivamente sulla sceneggiatura perché sono entrato immediatamente nel *mood*, nel sentimento del film. Ed è quello che a me piace di più fare, perché anche nella mia produzione non filmica spesso prendo ispirazione da fonti letterarie, da quadri, mi piace l'interazione tra le varie arti. Poi, naturalmente, può capitare anche di lavorare su un film già pronto.

**Rispetto al tuo modo di lavorare, potresti individuare delle fasi di stesura della partitura?**

Non saprei. Anche in questo caso non c'è una regola, ogni brano ha un suo percorso. A volte per mesi non scrivo bensì pianifico, progetto, altri brani invece nascono in modo istintivo. Volutamente non ho una tecnica che è sempre la stessa. Mi piace 'farmi sorprendere' dal processo creativo.

**In cosa differisce una partitura di un pezzo di musica da camera/sinfonica rispetto ad una partitura di musica da film? Ci sono accortezze da un punto di vista tecnico che il compositore deve avere?**

Cambia l'approccio. Quando scrivi musica da concerto sei tu e la tua musica, tu e la partitura. Nel cinema ti devi interfacciare con la visione del regista, l'interpretazione degli attori, la sceneggiatura. Devi fare i conti con i rumori della scena. A me è successo di scrivere delle cose su sceneggiatura che funzionavano benissimo sulla scena ma magari c'era troppo uso per esempio di percussioni che non si fondevano bene con le immagini perché nel suono del film c'erano anche degli elementi percussivi. Bisogna tener conto anche della fotografia, del colore del film. Ad esempio in *Esterno notte* la fotografia sempre molto scura



mi ha portato a privilegiare le fasce di archi gravi, contrabbassi e violoncelli, che rendessero anche il clima di tensione generale.

È molto difficile scrivere musica per il cinema, a dispetto di ciò che si potrebbe pensare. È molto difficile ma è molto stimolante. Il mio cervello negli ultimi due anni musicalmente è cresciuto molto, è esplosivo. Quando scrivi musica da concerto sei nella tua zona di comfort. Nel cinema ti devi confrontare con tante realtà, tante dinamiche.

**Ascoltando alcune tracce da *Rapito* (Casa Mortara ad esempio), si resta affascinati dal respiro degli archi che in qualche modo sono organizzati con una punteggiatura che invece è data dalle percussioni. In che modo questa punteggiatura si lega alla scena?**

Qui c'è la presenza di campane tubolari, cowbells, l'uso clarinetto nel registro dello chalumeau che rimanda un po' al mondo ebraico, in contrasto con gli archi tonali, non voglio dire 'ecclesiastici' ma c'è proprio questo contrasto perché quello che Marco ha sempre cercato è una musica che facesse sentire sia il mondo cristiano che il mondo ebraico. Anche in un altro tema, *Edgaro e Marianna*, il violino fa proprio dei glissati con i bicordi che ricordano le litanie ebraiche. In *Casa Mortara* c'è un clima di tensione, è la scena di apertura del film, in cui si intravede questo bambino malato. Da una parte gli archi scuri, con un lungo pedale, accentuano la tensione; più in superficie viole e violini con frasi di più ampio respiro, come hai giustamente osservato, lasciano trapelare la forte emotività della scena.

**In *Nascondino* il pizzicato un po' ironico, i ribattuti degli archi traducono forse l'idea di ricerca del gioco del nascondino?**

È l'unico momento del film dove c'è una situazione di serenità familiare. Il regista voleva che fosse rimarcato il clima di leggerezza e il pizzicato è una tecnica che nasconde anche dell'ironia, della levità.

**Vista la tua scrittura per archi, ad esempio legati a concetti di 'massa' con le ripetizioni all'acuto, oppure at-**



Teatro La Fenice (19 aprile 2024)



Con Francesca COMENCINI

mosfere di suoni tenuti con fiati ai gravi, e alcuni impatti con i legni, una armonia un po' allargata, 'sporcata', alla ricerca della dissonanza che però poi si risolve abbastanza velocemente, viene da chiedersi quali possano essere gli autori del Novecento che preferisci (i russi?) e in che maniera la produzione del 900 influenza il tuo immaginario sonoro.

Inevitabilmente tutta la produzione musicale che ho incontrato, da Monteverdi alla musica di oggi, in qualche modo influenza la mia scrittura. Hai notato giustamente che quel tipo di carattere musicale russo, Stravinskij sicuramente, è molto evidente. Ma non è qualcosa che si ricerca, è un processo molto naturale. Ricordo che rimasi talmente folgorato dal mio primo ascolto del *Sacre* che in qualche modo quella musica ha segnato il mio futuro, tutta la mia produzione.

Parlando di autori legati al cinema, molti mi dicono che sentono Bernard Herrmann nella mia musica, ed è vero. È un autore che amo molto e ho ascoltato molto, evidentemente qualcosa è rimasto, qualche stilema. Anche Prokof'ev, e poi Ligeti, per l'uso delle voci. In questi anni ho maturato un mio stile, molto personale e molto riconoscibile, all'interno del quale però si sente che ci sono autori che hanno avuto un'influenza nel mio percorso.

**Nel *Battesimo di Edgardo* la scrittura è estremamente tonale.**

È una scrittura che in genere non userei in una produzione non filmica ma Bellocchio voleva una musica 'ecclesiastica', e aveva una richiesta particolare: inserire la voce di Filippo Tini (il Cardinale Antonelli, nel film) che, preso dall'estasi, intona il *Te Deum*. Quindi qui c'è stato anche un lavoro con l'attore, per questa necessità drammaturgica

**Mentre nella *Marcia funebre* ci regali una chiara citazione beethoveniana.**

L'incipit ritmico della *Settima*. Il regista aveva in mente una grande marcia funebre e per me la *Settima* né è l'esempio più bello. Così è stato un omaggio a Beethoven. Poi però il pezzo prende una strada decisamente diversa: ho la-

vorato un po' nella direzione di *Rendering* di Berio, passando da una scrittura cronologicamente molto riconoscibile al contemporaneo. In modo graduale ci si ritrova nel mondo sonoro contemporaneo, con l'elettronica, che deve poi descrivere la follia di Edgardo.

**E le influenze delle musiche 'altre'? penso a *La prima visione del Cristo* dove ci sono gli archi sul ponticello, alla ricerca di sonorità particolari: le tecniche estese rientrano nel tuo linguaggio?**

Assolutamente sì. Sia nella musica da concerto che in quella filmica. Tutto ciò che può servire coloristicamente, ad evocare, rientra nel mio linguaggio. E in questo senso il cinema lascia più libertà, può favorire molto a livello timbrico. È una ricerca continua.

**Pensando all'unitarietà della pellicola e però anche alla forza delle singole scene, quale è il modo per creare una partitura unica, dotata di una sua indipendenza, unitarietà e autonomia - che insomma in qualche modo possa 'vivere da sola' - e poi però possa anche essere efficace per la sua dimensione funzionale alle singole scene?**

Penso che la chiave sia proprio non legarsi troppo alla singola scena. Quindi individuare quella che è la 'temperatura', il colore, l'atmosfera, l'emozione. Io su questo mi ci sono proprio scontrato all'inizio, su *Rapito*. Ero troppo legato a queste scene che mi mandavano e quello che scrivevo, inizialmente, non funzionava, la musica non 'colpiva'. Ad un certo punto mi sono staccato dalla scena e ho iniziato a scrivere la 'mia' musica. Poi dipende anche lì dai registi. Alcuni si aspettano una musica 'di servizio', invece Bellocchio vuole che sia efficace, potente. Poi dopo, magari si possono fare piccoli aggiustamenti per renderla ancora più funzionale sulla scena, ma inizialmente è bene non pensare troppo al sync, a sottolineare dei movimenti, le cose vengono in maniera molto naturale. Io sono un musicista, non sono un compositore di musica da film, stare col time code non mi piace. Mi piace scrivere musica, essere lasciato libero. Anche perché poi spesso il montatore ha un'importanza fondamentale in questo processo. A volte magari una musica che tu hai pensato per una scena, il montatore - che ha una grande sensibilità musicale, una perfetta conoscenza del film, più del compositore sicuramente perché esamina tutto il girato - mette quella musica su un'altra scena dove diventa ancora più potente di come



Negli studi della Digital Records per la registrazione della colonna sonora del corto di Bellocchio *Se posso permettermi*

l'hai pensata tu. C'è ad esempio una musica che ho scritto per il rapimento di Edgardo che torna in maniera ancora più travolgente nel Processo, ed è stata un'intuizione del montatore.

#### Le variabili che non avevi previsto? Raccontaci un aneddoto

Uno a cui penso spesso: quando scrissi la prima versione della musica della scena di *Edgardo che libera il Cristo*. Perché io ero convinto di aver scritto un capolavoro, tant'è che lo avevo fatto ascoltare anche ai miei studenti del Conservatorio, e tutti a commentare che era un pezzo pazzesco. Quindi vado tutto galvanizzato in moviola, vediamo la scena con questa musica, e mentre ascoltiamo ad un certo punto Bellocchio si mette le mani tra i capelli, e io penso «Sarà contentissimo!» Invece finisce la scena e lui dice «è sbagliatissima, questa musica è sbagliatissima, qui le voci non vanno bene». Su quella scena io sono letteralmente impazzito (*ride, ndr*). Ho fatto credo altri otto tentativi, tra i quali uno bellissimo su cui il montatore Stefano Mariotti si è anche commosso, che poi è finito in



Con Marco BELLOCCHIO  
e Francesca CALVELLI

un altro film perché lì comunque non andava bene, era troppo emotivo, e invece serviva qualcosa di più epico. Al terzo tentativo ho suggerito qualcosa di Arvo Pärt, e alla fine si è scelto di usare il *Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Tra l'altro Bellocchio, che ha una formazione musicale che viene dal melodramma, ha spesso optato per commistioni tra musiche originali e repertorio (da Verdi a John Adams, Glass), anche per contrasto. Ad esempio in tutta la prima puntata di *Esterno notte* dopo questa mia musica molto 'pesante' che restituisce la tensione, l'asprezza, ad un certo punto sul rapimento di Moro c'è – per intuizione geniale della montatrice, Francesca Calvelli - una canzone degli anni Settanta, *Porque te vas*, che ha un impatto fortissimo, devastante. Alcuni affermano che il cinema sia il melodramma 2.0. io non sono affatto d'accordo: il cinema è un'altra cosa. Ha una sua componente di irrazionalità che va tutelata con tutti i mezzi possibili.

#### Quanto la drammaturgia filmica incide sulla scelta dell'organico?



Prevale sempre la visione del regista, che ha già in mente alcune situazioni, che sa ad esempio dove vuole la grande orchestra. Altre volte ci sono condizionamenti anche a livello di budget, con produzioni più piccole, naturalmente, quindi magari ti devi un po' adattare. Principalmente è la visione del regista che determina le scelte. Naturalmente posso far ascoltare delle cose su quella che è la mia idea di organico. Per esempio nel film di Jodice appena presentato a Locarno io ho fatto molto uso della voce, del coro, perché sentivo che per un film così per certi versi apocalittico, ma intimo, quello poteva essere un timbro importante.

#### Tecniche di scrittura, realizzazione del sincrono, aderenza all'azione o allo stato d'animo, funzioni narrative o di commento, eccetera eccetera. Qual è la cosa più difficile in assoluto?

È l'insieme. Tenere in conto tutti gli aspetti.

#### Registri con strumenti campionati o reali?

Lavoro con i cosiddetti 'provini' che si fanno con gli strumenti virtuali, poi si fanno ascoltare al regista. Approvato il lavoro, quando la musica è 'definitiva', si va in orchestra.

#### Concerti e dirigi tu le tue musiche?

Dirigo in rari casi, solo se proprio necessario e solo piccoli organici. Mi piace stare dietro, in regia, perché è molto importante ascoltare bene tutto quello che succede in cuffia: quella sarà la resa reale.

#### Quanto lavoro riesci a fare tu in autonomia del prodotto finale? Ovvero: la tecnologia oggi è abbastanza avanti da consentire di realizzare una colonna sonora 'fatta in casa'?

La tecnologia lo permetterebbe, forse. A meno che non si debbano usare strumenti particolari. Io ho realizzato tutte le mie colonne sonore alla Digital Records di Goffredo Gibellini, che è il mio fonico di riferimento. Non ho assistenti, non mi piace l'idea del compositore che è la punta di un iceberg fatto di tante persone, però nella mia produzione finale, cioè quello che poi materialmente consegno, il mio fonico (che adesso è anche un mio amico) riveste un ruolo

fondamentale perché mi dà la possibilità di realizzare quello che ho nella testa. Il mio suono me lo dà anche lo studio di registrazione. Al di là della simpatia umana e del legame che ormai abbiamo, Goffredo è una persona geniale.

**Adotti sistemi di elaborazione digitale?**

Cubase, e Finale per la partitura

**Andiamo un po' nel privato. Il tuo *buen retiro*?**

Ho uno studio, una mansarda, molto bella, molto silenziosa. Il posto ideale per scrivere, a pochi chilometri da qui. Ma sto lavorando talmente tanto che adesso sto scrivendo a casa, in una stanza che è ormai la mia 'prigione'! preferisco non perdere tempo per raggiungere lo studio. E poi posso immediatamente fissare le intuizioni serali o notturne. Preferisco avere tutto qui.

**Come 'costruisci la tua scena' per comporre? Cosa non può mancare nella 'prigione'?**

Pentagramma, matita, gomma. Sono ancora legato a questa idea del compositore che scrive in solitudine, sulla carta. Ah, e un tavolo!

**Raccontami ancora questa cosa dell'inchino**

Il momento degli applausi è sempre per me un momento di grande vergogna. Sono un timido, mi imbarazzo, e sono anche scoordinato, quindi all'inizio i miei inchini erano un po' grotteschi. Sono legato all'idea che il compositore debba parlare con la sua musica. Se fosse per me me ne starei sempre in disparte, e questo si percepisce ogni qualvolta debbo andare sul palcoscenico a prendere gli applausi.

**Vita social poca, giusto?**

Sì, ridotta ai minimi termini. Intanto perché il tempo è poco, quindi anche sui social non ne riesco a dedicarne anche a tutti quelli che magari reagiscono con grande entusiasmo e affetto ai miei (pochi) post. E mi dispiace molto. Ma se lo facessi avrei ancora meno tempo per la scrittura. E per la mia famiglia, mia moglie e mio figlio. C'è anche l'aspetto umano: il tempo che uso per scrivere è tantissimo, poi c'è l'insegnamento, i miei studenti... tutto quello che resta è per la famiglia. E poi diciamo anche che i social sono spesso una esibizione di felicità inesistente, dove possiamo sembrare qualcosa distante anni luce da quello che siamo. Io sono per la verità. L'arte deve essere verità. Chi vuole conoscere Fabio lo conosce personalmente, attraverso la sua musica. Il mio lavoro è anche la mia vita. Adesso la mia vita comporta anche scelte dolorose come sentire poco gli amici più cari, vivere le relazioni in maniera 'rada'. Diciamo che molte relazioni di lavoro sono diventate anche di amicizia, e questo mi riempie.

(credits foto **Flavio Iannello**)



(Foto di Chiara Pasqualini)

**Pistole alla tempia**

**Il suono che non sopporti**

Un bambino che piange

**Il suono che hai nella testa, il tuo *earworm*?**

Il silenzio

**La musica che avresti voluto scrivere tu?**

L'ho scritta! (*ride, ndr*)

**Il mestiere che avresti fatto se... diciamo, il piano b**

Qualcosa legato allo sport

**In tre aggettivi il tuo rapporto con gli studenti**

Meraviglioso, di riconoscenza, di umiltà

**Di cosa hai paura?**

Di non dedicare abbastanza tempo alle persone a cui voglio veramente bene

**Cosa porti sempre con te?**

La musica

**Quella cosa che invece quella volta hai dimenticato e non sapevi come fare?**

Le chiavi di casa

**Come festeggi i tuoi successi?**

Con una bella sbronza!

# *Sound Thinkin'* e *Sonic Collision*, suonare con l'intelligenza co-creativa

*Improvvisazione non idiomatica  
e relazione uomo-macchina:  
al «Casella» un progetto laboratoriale  
e una rassegna con talking pre-concerto  
con Giovanni Iacovella, Beatrice Miniaci,  
Giulia Barba e Marco Fiorini*



*Stefano Calderano, Francesco Guerri*

di **Stefano Calderano**  
Compositore, Roma

e **Francesco Diodati**  
Chitarra jazz, Conservatorio dell'Aquila

**N**ell'anno accademico in corso (2023/2024) sono stati intrapresi presso il conservatorio «Casella» dell'Aquila due percorsi interconnessi: il primo, il progetto *Sound Thinkin'* - nato dalla collaborazione fra i docenti interni Alessio Gabriele, Maria Cristina De Amicis (Dipartimento di elettronica), Francesco Diodati (Dipartimento di jazz) e i docenti esterni Stefano Calderano, Ambra Chiara Michelangeli, Francesco Guerri e Marco Fiorini – è rivolto agli studenti di tutte le discipline ed è un progetto che pone il focus sull'improvvisazione non idiomatica e sulla relazione con 'le macchine', in questo caso l'elettronica e in particolare il software soMax 2.

Nello specifico, il progetto proposto presso il «Casella» pone come obiettivo didattico quello di divulgare la pratica improvvisativa con agenti co-creativi di intelligenza artificiale, grazie al supporto concreto di personale del team di ricerca IRCAM (Marco Fiorini, dottorando all'IRCAM appunto).

*Sound Thinkin'* vuole altresì essere un'azione concreta di produzione musicale, volta alla ricerca di un'estetica comune da sviluppare insieme agli studenti partecipanti alla fase laboratoriale, in vista della restituzione finale che avverrà in ottobre all'interno del festival *elettroA-Qusica*, dando loro la possibilità di vivere una vera residenza artistica. Infine, il seguente progetto si concretizza come una novità nel sistema artistico/scientifico/didattico italiano, godendo di una forte sinergia di istituzioni volte ad arricchire gli aspetti di creazione e ricerca dei temi in questione.

La seconda articolazione, il secondo percorso che si intreccia al percorso laboratoriale, è la rassegna *Sonic Collision* ideata da Stefano Calderano e Francesco Diodati, con il supporto della libreria Polarville e nelle persone di Giulio e Luna Stefani. Quattro appuntamenti che vedono protagonisti altrettanti artisti e artiste attivi nella scena della musica improvvisata e della sperimentazione dei linguaggi: Giulia Barba, Marco Fiorini, Beatrice Miniaci, Giovanni Iacovella.

L'idea è quella di poter vedere dal vivo musicisti che si confrontano con i vari aspetti che emergono all'interno del



Da sx Francesco Diodati,  
Giulia Barba, Stefano Calderano

percorso laboratoriale: la relazione Uomo-Macchina, linguaggi al maschile e linguaggi al femminile, il rapporto tra improvvisazione e composizione.

*Sonic Collision* si sviluppa lungo tre direttrici: la performance live, un talking che precede i concerti in cui si approfondiscono varie tematiche legate soprattutto alla musica improvvisata e in ultimo la condivisione di brani musicali, quattro per ogni artista, che restituiscano una visione, seppur parziale, delle influenze e dei linguaggi che confluiscono nell'elaborazione personale di ogni musicista.

Gli argomenti affrontati sono stati forrieri di riflessioni sempre vive e gli esiti di questo percorso – o almeno una prima tappa – saranno ai più evidenti ad ottobre, quando il primo ciclo sarà concluso e si potranno tirare le somme. Nel frattempo vogliamo iniziare ad aprire un dibattito, tramite la trascrizione dei talk che hanno preceduto i concerti, individuando alcune aree tematiche a noi care.

## I TALK

con Giovanni Iacovella

G.I. *Una cosa che mi viene in mente, che spesso viene messa in secondo piano, è quale sia l'obiettivo finale che si vuole raggiungere con una determinata pratica, che per me è il motore di tutto quello che faccio.*

*Mi spiego meglio. Nel momento in cui coinvolgiamo il laptop e le macchine nel nostro set, spesso soprattutto nel mondo dell'accademia quello che viene messo in primo piano è la potenza dell'algoritmo, la complessità e la potenza del mezzo. Spesso questo aspetto tecnologico sorpassa l'aspetto artistico e creativo. Per me è importante approfondire ed esplorare i linguaggi senza perdere di vista il focus che è fare la musica che ci piace, senza pensare alla complessità dal punto di vista tecnologico.*

*Somax è un grande passo avanti dal punto di vista tecnologico – da quando i computer sono entrati nel mondo della musica l'obiettivo è stato come poter rendere la macchina interattiva – però quasi nessuna delle musiche che ascolto è musica fatta con l'uso di quelle macchine, e lo dico per sollevare una riflessione: non bisogna tralasciare l'aspetto creativo e musicale. La cosa che può aiutare nel momento in cui si voglia incorporare l'elettronica è avere un'idea di partenza che permetta di scegliere cosa fare con degli strumenti che possono fare idealmente qualsiasi cosa.*

S.C. *Nell'ultimo incontro con Marco Fiorini abbiamo parlato esplicitamente del rapporto Uomo-Macchina in quanto il software che lui utilizza si chiama Somax 2 e viene definito agente informatico co-creativo, che è anche un tentativo di definire l'AI.*

*Conosco il lavoro di Giovanni Iacovella e mi piacerebbe avere il suo punto di vista sul rapporto uomo-macchina, considerando anche il fatto che come musicisti abbiamo sempre la mediazione di uno strumento che va forzato per produrre i suoni immaginati: esplorare uno strumento e tutte le tecniche collegate ad esso porta a poter raggiungere una complessità incredibile ma c'è sempre un aspetto artistico che non va sottovalutato.*

*Se la musica complessa non 'arriva' perde di senso. Mi viene da pensare che la corsa tecnologica sia volta al superamento di se stessi, senza tuttavia riuscirci del tutto perché l'artisticità rimane comunque ad appannaggio esclusivo dell'umano.*

G.I. *Sicuramente ci sono delle cose che le macchine riescono a fare molto meglio degli uomini. Ci sono grandi potenzialità ma il punto sta nel non perdersi su questa cosa, che va comunque di pari passo con la ricerca sullo strumento. Come la pratica strumentale la ricerca sulla tecnologia dura tutta una vita e necessita di un tempo umano. È necessario soffermarsi*





Da sx Alessio Gabriele, Marco Fiorini, Francesco Diodati

sul perché prima del come altrimenti si rischia un corto circuito.

La mia ricerca è iniziata dall'ascolto di alcuni musicisti che usano strumenti acustici ed elettronica e dal cercare di capire e saper replicare gli elementi che mi affascinano di quelle musiche.

F.D. Qual è stato il motore per te? C'è stato un momento in particolare?

G.I. Nella mia adolescenza è comparso un mondo che mi ha affascinato molto – l'elettronica (Aphex Twin), i Tortoise e la scena di Chicago. L'ho messo un po' da parte quando ho iniziato a studiare la batteria perché ho iniziato ad approfondire lo strumento però poi c'è stato un ritorno a quelle musiche che mi avevano sempre toccato e un avvicinarmi di nuovo al mondo performativo ma anche discografico. Ci sono tanti dischi che suonano benissimo ma anche alcuni che non suonano altrettanto bene, dove il contenuto musicale sovrasta la cura del suono e del dettaglio dal punto di vista della produzione; questo mi fa riflettere su quanto sia importante l'elemento prettamente sonoro.

S.C. Mi viene in mente una cosa, ovvero che per descriverti come musicista mi viene in mente 'elogio dello spreco'. Ti abbiamo conosciuto come batterista eccezionale e il passaggio all'elettronica da un certo punto di vista è 'antieconomico' nella misura in cui stiamo parlando di differenza fra uomo e macchina: è uno sforzo che non varrebbe la pena a meno che il discorso dello spreco e dell'antieconomicità sia proprio parte del bug dell'elemento tecnologico, ovvero quell'artisticità che è legata all'essere umano.

Mi ci hai fatto pensare tu con il racconto dell'adolescenza; tutti l'abbiamo esperito: ascoltiamo qualcosa che ci arriva, poi chi

si appassiona alla musica vuole provare a replicare; è vero che forse c'è un momento in cui ti allontani dal 'motore principale', immerso nello studio dello strumento e della tecnica; ritrovare quel motore principale fa la differenza fra musicisti ma anche fra chi ascolta – non c'è discorso di categoria.

Chiedo anche a Francesco in questo senso: il fatto dello 'spreco', anche fisico, proprio come contrario dell'ergonomia, mentre si performa, è forse quel bug, nonostante ci sia una corsa verso il cercare di rendere ottimizzabili le cose umane tramite le macchine.

La tesi di Giovanni ad Amsterdam è proprio incentrata sull'accesso istantaneo alle librerie; la macchina lo fa meglio dell'umano se non fosse che l'umano nella libreria sceglie cosa andare a cercare.

G.I. Il mio è stato un tentativo di mettere su una sorta di machine learning 'dei poveri': non è Intelligenza Artificiale ma più machine learning/listening e la tesi è incentrata sulla creazione di un sampler che ascolti l'input del musicista ovvero che riconosca le differenze di timbro, pitch, volume ovvero che riconosca le tecniche

personali dello strumentista e risponda di conseguenza.

È super interessante e il motore della ricerca è stato capire come risolvere al meglio questo problema; spendere del tempo su questo argomento mi è tornato molto, come torna il fatto di praticare le scale sullo strumento.

Quello che mi preme dire riguardo all'approfondimento dello strumento, questa sorta di 'feticismo' tecnico, studiare un determinato aspetto e cercare di capire ed imitare quello che sta facendo un musicista è che l'ascolto e l'approccio speculativo non può prescindere da quel motore primo di appassionarsi alla musica.

F.D. Come ascoltatore mi stransisco sempre se mi sono goduto il concerto troppo 'da musicista' ovvero se ho pensato troppo a cosa stava succedendo senza lasciarmi andare alla musica che stavo ascoltando per poi eventualmente farmi qualche domanda dopo. Se sono troppo analitico durante il concerto secondo me qualcosa non va perché evidentemente le suggestioni razionali sono state più di quelle irrazionali o intuitive. Quante volte si ascolta un disco a casa e quanto ci si dedica all'ascolto non speculativo?

Valeria Mancini (dal pubblico). Vorrei capire meglio un aspetto: prima parlavate dell'adolescenza e di quella parte della musica che toccava di più l'aspetto emotivo, in contrasto con gli anni di studio in cui prevale il discorso tecnico. Per te Giovanni l'elettronica è stato il ritrovamento di quella parte emotiva oppure è stato un addentrarsi in qualcosa di ancora più complesso? Hai anche detto che per la maggior parte del tempo non ascolti musica complessa, e quindi mi chiedo anche cos'è per te la musica complessa.

G.I. Siamo musicisti, artisti e la condizione emotiva è sempre presente, qualsiasi cosa facciamo.



Marco Fiorini

Per come l'ho vissuta io la questione è più un tentativo di uscire da una 'bolla' in cui si è entrati.

Nel mio caso è stato avvicinarmi a un certo tipo di pratica strumentale, con la sua routine; è una cosa importantissima ma il pensiero è stato che dovendo dedicarmi allo strumento non avevo tempo per un certo tipo di sperimentazione.

S.C. La domanda che aleggia, un po' scherzosamente è does love exist in music?

È uno scherzo ma è pertinente: entri in una bolla perché vuoi acquisire una certa competenza, saper piegare uno strumento ai tuoi voleri e al tuo sentire, però c'è un momento in cui alcuni cercano di recuperare quella sensazione che Giovanni ha identificato nel sentire e nell'emotività dell'adolescente. Nella mia esperienza – ma credo in quella di tutti – è quel sentire che inizialmente ci ha spinto a suonare.

Valeria Mancini (dal pubblico): Ritorno a una delle domande: la musica complessa cos'è per te, Giovanni?

G.I. È musica artefatta

(dal pubblico) Autechre?

G.I. È un buon esempio; fanno una gran ricerca su poliritmie e polimetri nella musica elettronica. Personalmente la trovo interessante analiticamente ma non mi 'arriva', appunto.

F.D. Possiamo fare la differenza fra musica complessa e musica sofisticata? Secondo me c'è una differenza sostanziale. Secondo me nella sofisticazione c'è una partenza più viscerale per cui poi non si arriva al complesso e astratto. Credo che rimanga un nucleo caldo, una spontaneità nella musica. La complessità la vedo come fine a se stessa mentre nella sofisticazione si rimane in una sorta di 'mare caldo'.

Con Beatrice Miniaci

F.D. Partiamo dai quattro brani che ti hanno influenzato.

B.M. Sicuramente ci tenevo a mettere il solo di Camila Nebbia. Ho frequentato il suo workshop sulle graphic score e lei venendo dal cinema ne ha di bellissimi: utilizza delle pellicole vecchie su cui traccia delle linee e a cui applica un metodo di improvvisazione. Io avevo iniziato a improvvisare da poco (vengo dalla musica classica), anzi in re-

altà il mio approccio all'improvvisazione è stato con la musica barocca, che mi ha subito affascinato.

S.C. Interrompo: noi adesso stiamo improvvisando, non ci siamo messi d'accordo e padroneggiando una lingua comune – sta succedendo in tutti i talk – piano piano pur non sapendo quali saranno gli argomenti ci troviamo a condividere un qualcosa che prima non c'era.

Per cui quello che mi stimoli citando la musica barocca ha a che fare con questo: ci sono delle epoche della musica classica in cui il 'vertice' non era un compositore ma si condivideva un linguaggio – in verità fino a molto più tardi di quanto generalmente si pensi. Questo ci fa capire che confinare la musica improvvisata al solo jazz è una parte del discorso: la provenienza di ognuno di noi è tale per cui si può padroneggiare un linguaggio o addirittura crearlo ex novo.

B.M. Non venendo dal jazz trovo molta ispirazione dalle fonti grafiche e visive. Questo concerto in solo parte dalla rappresentazione sonora di emozioni o semplicemente eventi che mi ispiravano e cerco di creare questa mescolanza tra ciò che mi provoca l'immagine e la rappresentazione più fedele possibile del suono di quella immagine. Ovviamente suonando il flauto devo fare un riadattamento dei suoni che mi passano per la testa.

F.D. È un discorso interessante perché le partiture grafiche aprono dei mondi che vanno al di là dei parametri più funzionali della musica: melodia, armonia e ritmo diventano più interpretabili. Tu come hai scoperto le graphic score?

B.M. Non mi ricordo il primo approccio ma sicuramente è stato nell'ambito della musica contemporanea.

S.C. Secondo me le graphic score sono state un tentativo di incorporare tutta una serie di elementi espressivi che è difficile riprodurre con le partiture canoniche

B.M. Secondo me è anche dovuto al fatto che le partiture stavano diventando troppo complicate a un certo punto e nel processo di semplificazione del messaggio, anche per il performer, scriverlo sul pentagramma non era il modo migliore per veicolare il messaggio.

S.C. Certo, l'elemento della condivisione del linguaggio è molto importante: mi viene però da pensare quanto la previsione di tutto ciò che succede dal punto di vista compositivo ma anche esecutivo lascia



A sx Stefano Calderano

fuori tutta una serie di cose che invece fanno parte della musica – la 'presenza umana' ad esempio; la scrittura della partitura in questo senso mi sembra un tentativo di eliminazione o per lo meno di controllo di tutto ciò che è legato all'esserci del performer o dell'esecutore.

La vulgata per cui 'l'emozione può farti sbagliare' secondo me non funziona, anzi: l'emozione rende la musica profondamente umana e non può non esserci.

I parametri quindi nel graphic score si sono allentati però comunque c'è l'elemento dell'emozione che rimane forte: noi studiamo per poi dimenticarci di quello che sappiamo quando suoniamo – non ci pensiamo, perché c'è un'immagine sonora che è propria e che c'è anche se c'è la musica scritta. Senza quell'immagine finisce la musica

De Blasis (dal pubblico). Lo stimolo che vai a cercare, quella cosa indefinita che dite, è quello poi il fuoco, no?

S.C. Forse è proprio quello l'unico appiglio che hai con il pubblico!

Con Giulia Barba

F.D. Come hai pensato il tuo progetto?

G.B. Mettere su un 'solo' è la cosa più difficile del mondo soprattutto per un improvvisatore o improvvisatrice. Di solito c'è sempre un musicista con cui dialogare ma da soli?

Allora il primo problema è stato 'quale contenuto porto'? E mi sono risposto che la prima cosa a cui pensare è ciò che mi piace, cose che sento. Nel pensare un

## Sound Thinkin' Encounter

An educational, performative and comparative path that intertwines the deepening of improvisational practice, its relations with composition and the relationship with electronic music, with a particular focus on the process of learning the musical elements and their development into an original and autonomous musical thought that allows the creation of a dynamic personal language.

Francesco Diodati and Stefano Calderano, guitarists and composers, have been collaborating for many years in the research community in the field of improvisation and composition and in particular they explore these aspects collectively with the group tellKujira, completed by Francesco Guerri on cello and Ambra Chiara Michelangeli on viola. Since 2020, the group has undertaken a series of residencies, initially self-organized and then with the support of Area Sismica with the primary aim of composing with eight hands and having a group improvisational language available; to achieve this goal, the four had to invent a real study practice, made up of a multitude of specific insights into timbre, dynamics, melody, rhythm, harmony. The challenge is posed by the expressive urgency of wanting to use an invented language that can feed on the music that surrounds us and can always renew itself, developing a speed of reaction to musical dynamics that can be traced back to a sort of instant mixing (or post-production). A significant moment of the research was the invitation to a long residency by the prestigious IRCAM in Paris, where the group collaborated with the electronic musician Marco Fiorini, a PhD student at IRCAM and involved in particular in the ERC REACH research team that is studying and developing the Somax software, an application and a library for live co-creative interaction with musicians in improvised composition or installation scenarios. The meeting generated discussions on the relationship between performed music and generated music with the desire to go beyond pure improvisation – the typical action/response understood in the vast range of interaction possibilities – in an attempt to “bend” the computer to compositional/improvisational ideas, that is: how can we integrate the music generated by the software into a music in which there is both composition and improvisation while maintaining a high degree of flexibility and timbral coherence? In the current academic year (2023/2024) two intertwined paths have been undertaken: the first, the Sound Thinkin' project - born from the collaboration between internal teachers Alessio Gabriele, Maria Cristina De Amicis (Department of Electronics), Francesco Diodati



Beatrice Miniaci

*‘solo’ la seconda domanda che sorge secondo me è: devo dimostrare che so fare un sacco di cose? Devo fare un brano complicatissimo che possa sorprendere? Velocità, tecnica? Questa ipotesi l’ho scartata subito....*

*Però se si toglie la tecnica e il gruppo rimane il musicista nudo.*

*Ho pensato che la vulnerabilità del musicista può essere interessante, ovvero essere disposti a far vedere una certa semplicità, l’emotività, gesti semplici ed emotivi che possano mettere in contatto persone con diversi background di linguaggio musicale.*

*Ho pensato innanzitutto al suono del sax soprano e del clarinetto basso e sono partita dal concetto della vulnerabilità, dell’errore, della semplicità. Cose semplici il più possibile efficaci.*

*Mi sono anche affidata a dei brani d’autore che ho filtrato con la mia personalità.*

*Ho iniziato anche a giocare con l’elettronica per aiutarmi ma subito è sorta la domanda: cosa faccio con l’elettronica? E mi sono risposta di usarla come se fosse uno strumento compositivo: tutto quello che esce di elettronico è stato pensato e composto con questo altro strumento, con l’elettronica.*

*S.C. Con Francesco ci siamo chiesti come costruire questa rassegna: ‘calda’ o ‘fredda’? Cerchiamo musiciste e musicisti che vanno verso un’esplorazione tecnica che sia anche fine a sé stessa oppure prediligiamo chi fa una ricerca di tipo diverso? È un pensiero senza giudizio, semplicemente abbiamo cercato la seconda tipologia di artiste e artisti.*

*La seconda cosa è che diamo per scontato che la musica sia neutra ma siamo invece sempre più convinti che ci sia un approccio maschile e femminile alla musica e che è importante ascoltare entrambe le*

*‘metà’ del mondo, quindi ce lo siamo posti come obiettivo.*

*F.D. C’è un momento che ti ricordi che per te ha cambiato il modo di avvicinare la musica, in cui hai sentito una spinta particolare?*

*C.B. Ho sempre sentito un legame abbastanza irrazionale con la musica. Già a 5-6 anni mi mettevo comunque sul pianoforte, pur non sapendo nulla di musica. Ho sempre avuto una spinta irrazionale che fra l’altro fatica ad accettare. Comunque mi sento fuori posto come musicista donna, sia a livello musicale che professionale e vedo che è un sentimento condiviso, soprattutto nel mondo che chiamiamo jazz. Però una spinta c’è sempre stata. I ‘click’ sono stati tantissimi, ovvero i momenti in cui ho preso coscienza del fatto che potevo uscire fuori dal mio immaginario privato e proporlo in pubblico. Tutti questi click sono stati casuali, è stato un percorso non lineare però necessario, quindi spero che continui. Credo che sia così per molti musicisti e musiciste con cui ho avuto modo di dialogare. Il rapporto con la musica è complicato, è di accettazione costante, auto giudizio, «sarò abbastanza bravo, piacerò, piaccio a me?» Per esempio per stasera avevo scritto tre brani che non suonerò.*

*Con Marco Fiorini*

*F.D. Nasci chitarrista e poi ‘tradisci la causa’, come succede?*

*M.F. Oltre alla chitarra ho sempre avuto la passione di informatico e i due percorsi sono andati sempre in parallelo. Durante la pandemia ho ripreso molto in mano la mia passione per l’elettronica e ho deciso di riprenderla in modo più massiccio, così ho iniziato un percorso di studio che mi ha*



*portato successivamente in Danimarca e poi a Parigi all'IRCAM.*

*S.C. Ci hai mandato una playlist di brani per te influenti. Mi ha incuriosito il live di Sakamoto: perché proprio quel live?*

*M.F. Sakamoto è un musicista che ha fatto di tutto, dall'elettronica dance a musica per film a piano solo. Per me l'apice è il disco A Sync, e i lavori con Alva Noto. La cosa bella del live che ho proposto è che è tutto improvvisato. Inoltre era consapevole di essere malato e il live si chiama Improvisation for sonic cure ed era un suo bisogno umano; questo fattore, questa comunicazione nonostante la sua riservatezza mi ha molto affascinato. Nella parte finale della sua carriera ha iniziato ad aprirsi a movie maker, collaborazioni con fotografi, documentaristi, registi teatrali. Sul momento della fine si è aperto al mondo.*

*S.C. Di Sakamoto mi ha sempre colpito molto l'umanità, sin dagli album con cui ho iniziato ad ascoltarlo - le produzioni più pop. Tutto questo percorso umano si intreccia con il top delle tecnologie: tu lavori molto di sintesi, con le macchine e poi però torna il discorso umano; quello che ti voglio chiedere è: l'utilizzo di strumenti anche molto avanzati tecnologicamente - e quindi lontani dagli strumenti della tradizione - è comunque in connessione con l'umano che c'è dietro. Che ne pensi?*

*M.F. Ovviamente si parla molto di intelligenza artificiale e della sostituzione delle attività umane con le macchine. Io - noi del team reach all'Ircam - crediamo molto nella co-creatività ovvero sviluppiamo cose non puramente generative che possono sostituirsi ad una performance o al processo compositivo: dev'essere sempre*

*qualcosa che stimoli l'ascoltatore, un po' come gli effetti o i synth. C'è il concetto di mettere sempre l'umano al centro del processo creativo.*

*F.D. Parlando recentemente di AI è venuto fuori tutto un discorso legato al concetto di 'cancellature': tutto quello che esperiamo nella produzione artistica è il risultato di ciò che resta di un processo sempre più raffinato di limatura e/o di esclusione; de La Divina Commedia per esempio quello che rimane, se andiamo a vedere i manoscritti originali, è il risultato di tante cancellature. Quali sono le tue cancellature?*

*M.F. Le cancellature sono il frutto della creazione più artigianale della tua arte, credo.*

*C'è una parte creativa e poi una parte più di rifinitura; una volta elaborata l'idea poi si usano altri strumenti per dare una forma. In questo senso il mio set up elettronico ha bisogno di una pratica pari a quella che si fa con uno strumento; una volta elaborata l'idea ho dovuto sviluppare le capacità tecniche per fare quelle rifiniture, quelle scelte che sopraggiungono anche nella pratica con gli altri musicisti.*

*S.C. 'Cancellatura' sembra rispondere bene ad un discorso legato alla prassi, però sto pensando che a livello creativo generale non tutto quello che avevi messo sul tavolo va a comporre quella specifica cosa ma mi sembra non c'è mai dispersione, almeno se penso al mio modo di lavorare.*

*Alcune cose che non andranno a comporre una specifica cosa poi andranno in qualcos'altro: secondo me non si perde mai niente. Qualsiasi artigiano deve definire, un intagliatore ha le schegge, le rimanenze, gli scarti, ma i nostri 'scarti' sono a loro volta generativi.*

(Department of Jazz) and external teachers Stefano Calderano, Ambra Chiara Michelangeli, Francesco Guerri and Marco Fiorini - is aimed at students of all disciplines, it is a project that focuses on non-idiomatic improvisation and on the relationship with "machines", in this case electronics and in particular the soMax 2 software.

Specifically, the project proposed at the Casella Conservatory has the pedagogical objective of disseminating improvisational practice with co-creative agents of artificial intelligence, thanks to the concrete support of personnel from the IRCAM research team (Marco Fiorini, a PhD student at IRCAM).

Sound Thinkin' also wants to be a concrete action of musical production, aimed at the search for a common aesthetic to be developed together with the students participating in the laboratory phase, in view of the final restitution that will take place in October within the elettroAQuisica festival, giving them the opportunity to experience a real artistic residence.

Finally, the following project materializes as a novelty in the Italian artistic/scientific/educational system, enjoying a strong synergy of institutions aimed at enriching the aspects of creation and research of the themes in question.

The second articulation is the concert series named 'Sonic Collision' and conceived by Stefano Calderano and Francesco Diodati, with the support of the Polarville bookshop in the persons of Giulio Cervelli and Luna Stefani. Four events that feature 4 artists active in the improvised music and language experimentation scene: Giulia Barba, Marco Fiorini, Beatrice Miniaci, Giovanni Iacovella.

The idea is to be able to see musicians live who deal with the various aspects that emerge within the laboratory path - the Man-Machine relationship, masculine and feminine languages, the relationship between improvisation and composition.

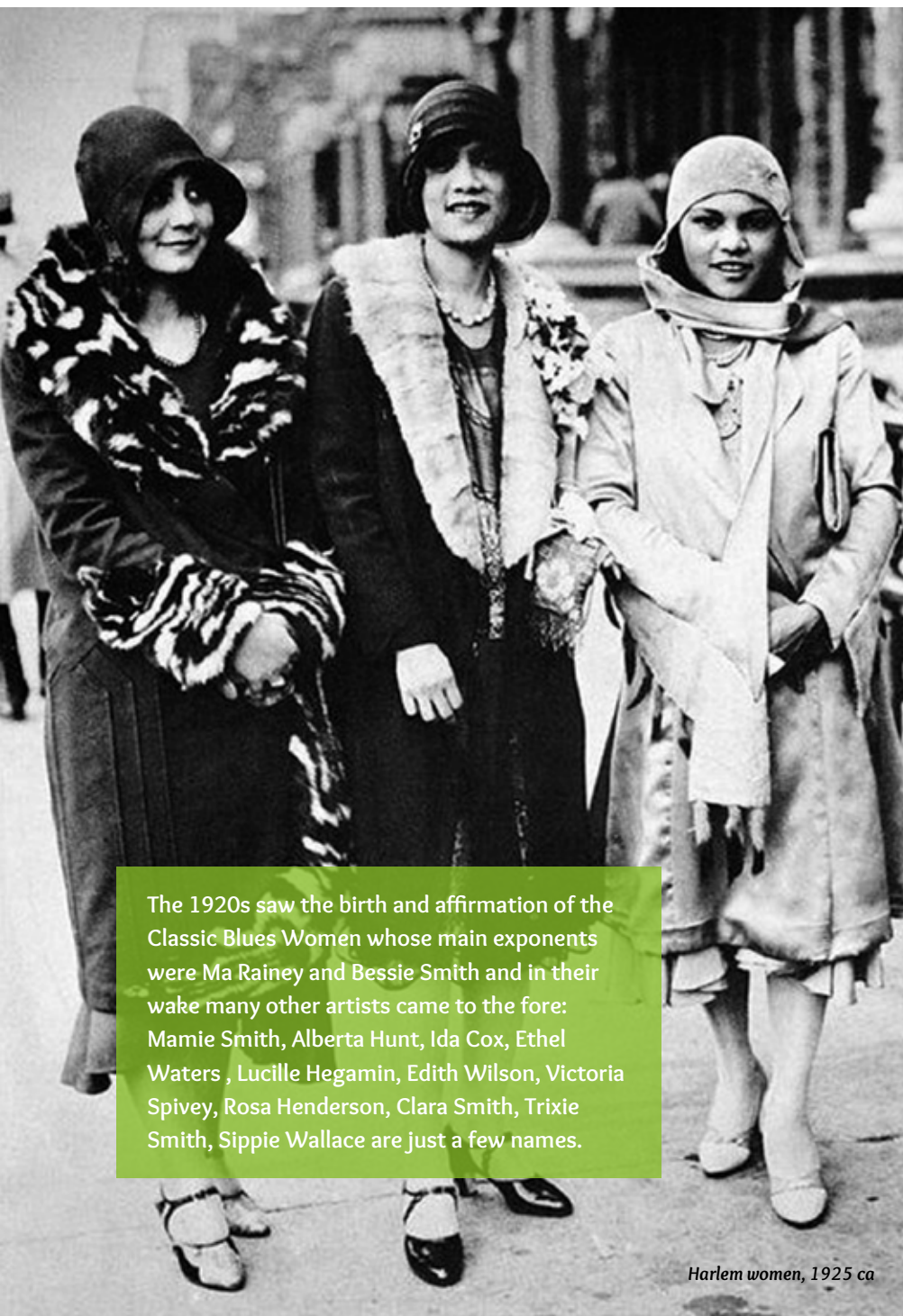
'Sonic Collision' develops along 3 guidelines: the live performance, a talk that precedes the concerts in which various themes related especially to improvised music are explored in depth and finally the sharing of musical pieces, 4 for each artist, which provide a vision, albeit partial, of the influences and languages that flow into the personal elaboration of each musician.

The topics addressed have been harbingers of ever-lively reflections and the results of this path - or at least a first stage - will be most evident in October, when this first cycle will be concluded and we can draw conclusions.

In the meantime we want to start opening a debate, through the transcription of the talks that preceded the concerts, identifying some thematic areas that are dear to us.

# Ma, Bessie & le altre

## *Le signore del blues nei testi delle canzoni*



The 1920s saw the birth and affirmation of the Classic Blues Women whose main exponents were Ma Rainey and Bessie Smith and in their wake many other artists came to the fore: Mamie Smith, Alberta Hunt, Ida Cox, Ethel Waters, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey, Rosa Henderson, Clara Smith, Trixie Smith, Sippie Wallace are just a few names.

Harlem women, 1925 ca

Gli anni '20 del secolo scorso vedono la nascita e l'affermazione delle Classic Blues Women le cui maggiori esponenti furono Ma Rainey e Bessie Smith e sulla loro scia vennero alla ribalta tantissime altre artiste: Mamie Smith, Alberta Hunt, Ida Cox, Ethel Waters, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey, Rosa Henderson, Clara Smith, Trixie Smith, Sippie Wallace sono solo alcuni nomi

di Etta Lomasto

Canto pop jazz, Officine musicali del borgo - Roma

### Blues Women

Il primo brano registrato da una voce femminile fu *Crazy Blues* di Perry Bradford cantata da Mamie Smith nel 1920 con l'etichetta Okeh, il quale vendette ben settantacinquemila copie nel solo primo mese di distribuzione. Il boom di vendite spinse i produttori a registrare tantissimi artisti blues, fra cui moltissime donne e il risultato fu una panoramica del tutto inconsapevole e senza precedenti, del materiale musicale di quei tempi, una sorta di archivio della canzone folk americana.

Le Blues Women degli anni '20 esprimevano ed indirizzavano le inquietudini e i bisogni delle donne nere attraverso il linguaggio della musica, usando quella peculiare strategia espressiva, retaggio della schiavitù, nota con il termine di *double talk*, attraverso il quale potevano esprimere la loro insofferenza nascondendola dietro un messaggio apparentemente superficiale che soddisfaceva le esigenze degli ascoltatori bianchi senza 'disturbarli' con verità scomode.

Ma soprattutto erano donne autonome e indipendenti economicamente, in un mondo in cui le donne nere erano confinate nelle loro case in un ambiente chiuso e limitante e dipendevano completamente dagli uomini.

## Gertrude 'Ma' Rainey e Bessie Smith

Conosciuta come Mother of The Blues, Ma Gertrude Rainey (1886-1939) fu una delle prime cantanti blues il cui nome é arrivato fino a noi. Fu una grande cantante, una performer del minstrel show, una comica ma anche una brava cantautrice, una ballerina e una delle stelle più famose tra coloro che iniziarono a registrare blues negli anni '20.

Ma Rainey cominciò ad esibirsi professionalmente intorno al 1902 e fu una delle prime cantanti del Classic Blues, una combinazione di blues e di elementi provenienti dal minstrel show e dal vaudeville. Era la matriarca della famiglia del blues. Ogni altra cantante blues avrebbe subito la sua influenza.

Sterling Brown nella sua meravigliosa poesia *Ma Rainey* cattura in pieno la figura di questa artista:

*Quando Ma Rainey arriva in città  
la gente da ogni luogo a chilometri di distanza...  
...giunge in massa per ascoltare/ l'esibizione di Ma  
Arrivano su vecchi macinini, o a dorso di mulo,  
o in treni stracolmi, come tanti pazzi in gita...*

Ma Rainey girava gli stati del sud con un bus privato che esibiva il suo nome sulla fiancata, entrava in scena con il volto truccato, con un elegante abito lungo, tempestato di strass, facendo scintillare i suoi denti d'oro. Era appariscente ed estroversa, un'artista nata. Adorava i doppi sensi tipici del blues, le piaceva provocare il pubblico che si infiammava ed entusiasmava.

Nel 1912 entrò a far parte della sua compagnia Bessie Smith, e ci rimase fino al 1915.

Secondo la leggenda Ma Rainey avrebbe letteralmente rapito Bessie e, insieme al marito, l'avrebbe costretta a

girare il Paese con il loro spettacolo, insegnandole a cantare il Blues. È una storia quasi priva di fondamento, in realtà Ma e Bessie andavano d'accordo, fu una specie di madre per lei, non le insegnò mai a cantare (sapeva farlo, aveva uno stile e una voce già ben delineati). Però, probabilmente, influenzò il suo modo di vestire e, quasi sicuramente, aiutò Bessie ad adattarsi alla vagabonda vita da artista, insegnandole i passi di danza e il modo di interpretare le canzoni. Durante gli anni '30 la sua carriera cominciò a declinare e nel 1933 decise di ritirarsi dalle scene.

Se Ma Rainey fu la Madre del blues, Bessie



Ma Rainey



Smith fu battezzata l'Imperatrice del Blues.

Di qualche anno più giovane (1894-1937), divenne famosissima molto presto e per i suoi spettacoli itineranti usava un suo treno privato. Fra il 1918 e il 1919 si esibì nel teatro di Atlanta in uno spettacolo tutto suo: Liberty Belles Revue, nel quale cantava, danzava e vestiva persino abiti maschili. Il teatro di Atlanta servì a Bessie come punto di riferimento mentre la sua carriera si snodava in una serie sempre più stabile di scritture.

Viaggiò con molte compagnie e aveva già una folta schiera di ammiratori prima di incidere il suo primo disco per la Columbia Records nel 1923: si trattava di *Gulf Coast Blues* e *Down Hearted Blues* che vendette in breve ottocentomila copie.

Tra il 1923 e il 1931 registrò per la Columbia centosessantasei brani, trentasette dei quali furono scritti da lei. In quel periodo collaborò con alcuni tra i migliori musicisti dell'epoca: Louis Armstrong, Fletcher Henderson, Coleman Hawkins, Joe Smith.

Le Signore del Blues dominarono l'industria discografica dal 1920 fino al crollo della borsa di Wall Street del 1929. Negli anni '30 salì alla ribalta una nuova generazione di signore del jazz tra cui la grande Billie Holiday che ne raccolse l'eredità.

### Fra ribellione e protesta

Ciò che contraddistingue il blues rispetto ad altre forme musicali popolari americane degli anni '20 e '30 è la libertà di linguaggio. Sorgendo durante i decenni successivi all'abolizione della schiavitù, il blues diede espressione alla realtà sociale degli afroamericani diventati uomini e donne liberi.

l'emancipazione trasformò radicalmente le loro vite in tre importanti aspetti: non c'era più il divieto di spostarsi e viaggiare; l'istruzione era accessibile a uomini e donne; c'era la possibilità di fare scelte autonome nei rapporti personali.

I blues sono stati condannati come la musica del diavolo perché rappresentavano una seria minaccia per le comunità religiose toccando tabù come la sessualità ma sia tra gli



Company of the 36th Colored Regiment

cantante/protagonista è tutt'altro che votato alla rassegnazione e alla disperazione. Al contrario la reazione più frequente assunta dalle donne in queste canzoni è di sfida e, talvolta, di travolgente violenza. Le donne del blues non si sentono vittime e non ci pensano su due volte prima di brandire le armi contro gli uomini quando si rendono conto di essere maltrattate.

La vita di molte blues women degli anni '20 era simile a quelle delle donne senza paura immortalate nelle loro canzoni. Bessie Smith fu vittima della violenza maschile e non esitava a scagliare violente minacce verso gli uomini che l'avevano tradita. Nonostante questo, una delle sue canzoni più note, *Tain't Nobody's Bizness If I Do*, è stata interpretata come un inno al masochismo. E' infatti estremamente doloroso sentire la Smith (e anche Billie Holiday)

cantare la strofa seguente in modo così convincente:

*Well, I'd rather my man would hit me  
than to jump right up and quit me  
'Taint nobody's bizness if I do  
I swear I won't call no copper  
if I'm beat up by my papa  
'Tain't nobody bizness if I do*

La canzone sostiene che «non è affare di nessuno se preferisco prendere botte dal mio uomo piuttosto che essere abbandonata», e ancora «giuro che non chiamerò un poliziotto se vengo picchiata dal mio uomo, non è affare di nessuno se lo faccio». In realtà vuole proprio affermare la propria libertà e il proprio diritto di scegliere cosa fare in quanto individui liberi, benché il loro comportamento possa sembrare masochista e poco coerente con quanto detto precedentemente.

uomini che tra le donne del blues il viaggio e la sessualità sono temi onnipresenti.

Ma Rainey e Bessie Smith predicavano l'amore sensuale in maniera esplicita quando la musica popolare tradizionale era incentrata su un ideale di amore romantico.

Dalle donne di quell'epoca ci si aspettava che cercassero una realizzazione entro i confini del matrimonio, come mogli e madri. La scarsità di riferimenti al matrimonio e alla vita domestica nei blues delle donne diventa dunque altamente significativo. Le protagoniste dei blues sono raramente mogli e quasi mai madri, sono invece donne indipendenti ed estranee alla tipica rappresentazione tradizionale di femminilità.

*Prove it on me Blues* di Ma Rainey ritrae una donna ribelle, che ostenta la sua omosessualità senza nessuna paura di essere giudicata ridefinendo il concetto di relazione contro ogni stereotipo e dando origine ad una nuova coscienza collettiva al femminile. Canzoni come *Blame it on The Blues* esprimono chiaramente il rifiuto dell'esclusività del matrimonio a favore di relazioni extraconiugali o non coniugali. In *Hateful Blues* Bessie Smith minaccia di usare il coltello da macellaio che ha ricevuto come regalo di nozze per fare a pezzi il suo volubile marito.

Nei blues delle donne si parla molto di violenza maschile ma questo tabù veniva affrontato in maniera ironica e sarcastica. Attraverso il tono della voce e le espressioni del viso, riuscivano a trasformare i testi sugli abusi e gli sfruttamenti di un amante infedele in una critica feroce della violenza maschile. Fino ad allora la violenza domestica veniva considerata come un problema privato, di cui non si poteva parlare. Attraverso queste artiste diventava di dominio pubblico e iniziava a prendere una connotazione sociale e politica: se ne parla, quindi è un problema collettivo che merita attenzione.

E' importante osservare che nonostante la maggior parte delle canzoni incise da queste due artiste alludano a violenze, rifiuti, abbandoni, infedeltà, l'atteggiamento della





Bessie Smith

La strofa iniziale dice:  
*There ain't nothin' I can do or nothin' I can say  
 That folks don't criticize me  
 But I'm goin' to do  
 just as I want to anyway  
 And don't care just what people say.*<sup>1</sup>

Nei blues di Ma Rainey e Bessie Smith compare per la prima volta un accenno di protesta politica, in un periodo storico in cui era impensabile che i neri esprimessero apertamente una loro personale idea sulla loro condizione. Sicuramente i blues di protesta erano davvero pochi ma questo dipendeva dal fatto che nelle zone rurali, dove l'istruzione era scarsa, non si conosceva altro che il duro lavoro per sopravvivere e convivere con i bianchi conformandosi alle loro leggi. Inoltre in fase di registrazione i testi erano sottoposti a censura da parte dei produttori che erano per lo più bianchi e non esistono registrazioni delle performance dal vivo.

Bessie Smith compose e registrò nel 1923 un brano dal titolo *Poor Man Blues* che viene definito come un 'canto commovente di protesta' (Chris Albertson):

*Mister richman, richman, open up your heart and mind  
 give the poor man a chance, help stop these hard, hard times  
 while you're livin' in your mansion, you don't know what hard  
 times means  
 poor working man's wife is starvin', your wife's living like a  
 queen  
 please listen to my pleading, 'cause I can't stand these hard*

<sup>1</sup> Non c'è niente che possa fare o dire che la gente non mi critichi, ma farò comunque come voglio e non mi importa cosa dicono gli altri.

*times long  
 they'll make an honest man do things that you know is wrong  
 Poor ma fought all the battle, poor man would fight again to-  
 day  
 he would do anything you ask him in the name of U.S.A.  
 Now the war is over, poor man must live the same as you  
 if it wasn't for the poor man, mister rich man, what would you  
 do?*

Questa canzone fu registrata un anno prima del crollo del mercato azionario all'epoca della grande depressione. Il suo riferimento storico è quello successivo alla prima guerra mondiale. In questo brano Bessie Smith accusa apertamente i ricchi (bianchi) responsabili della povertà dilagante (non solo della comunità nera), cechi di fronte all'ingiustizia economica che hanno essi stessi prodotto. Sottolinea come la disperazione che accompagna i tempi duri farà «fare ad un uomo onesto cose che sai essere sbagliate» spiegando in questo modo le radici sociali del crimine.

Infine sottolinea come il povero sia stato mandato in guerra in prima linea esaltato dal patriottismo, criticando in realtà questa posizione. Conclude con una domanda: «Se non fosse per il povero, tu ricco cosa faresti?» *Poor Man Blues* non è l'unico brano di protesta sociale nel repertorio di Bessie Smith. *Washwoman Blues* venne registrata nella stessa sessione e canta con semplicità la condizione lavorativa di molte donne afroamericane che si occupavano quasi esclusivamente delle faccende domestiche nelle case dei bianchi benestanti. Se *Poor Man Blues* parla di poveri uomini neri, *Washwoman Blues* è una canzone sulle povere donne nere.



*All day long I' slavin', all day long I'm bustin' suds  
Gee, my hands are tired, washin' out these dirty duds  
Sorry I do washin' just to make my livelihood  
Oh, the washwoman's life, it ain't a bit of good.*<sup>2</sup>

### Rivalità e condivisione

Nei testi dei blues spesso possiamo trovare figure di donne antagoniste e rivali che si scontrano fra loro ma anche canzoni che parlano di amicizia, sorellanza e solidarietà. La gelosia è un tema frequente e viene espressa in maniera molto esplicita. *Rough and Tumble Blues*, composta e registrata da Ma Rainey, rappresenta una donna aggressiva e possessiva: «*I got rough and killed three women 'fore the police got the news*». La sua rabbia è rivolta alle donne che hanno messo gli occhi sul suo uomo (che lei tra l'altro mantiene) e i Tumble Blues sono gli stati d'animo che la spingono a commettere tre omicidi. Anche Bessie Smith non si risparmia in termini di gelosia e vendetta come ad esempio nel brano *St Louis Gal*:  
*St Louis gal, I'm gonna handle you, manhandle you*

.....  
*your life won't be worth a dime  
You stole my pal, St Louis gal  
I'm gonna a-huntin',  
you know just what I'm gonna shoot  
you stole my pal, St Louis gal.*<sup>3</sup>

La gelosia e la violenza espresse in queste canzoni non devono essere prese alla lettera: tutto era molto enfatizzato per stupire e divertire il pubblico. Non sempre le donne protagoniste dei blues sono così cruento con le loro antagoniste. Spesso c'è semplicemente un sospetto come in *Empty Bed Blues* di Bessie Smith:  
*Lord, he's got that sweet something, and I told my gal friend Lou  
he's got that sweet something, and I told my gal friend Lou  
From the way she's ravin', she must have gone and tried it too.*

Nella seconda parte conclude con un avvertimento per le donne:  
*When you get good lovin', never go and spread the news  
yeah, it will double cross you and leave you with them empty bed blues*

In questo caso la protagonista sospetta dell'amica dal modo in cui farnetica quando le parla del suo uomo e conclude suggerendo alle ascoltatrici di non andare a cantare le lodi del proprio amante in giro perché potrebbero portarselo via e rimarrebbero sole con i loro 'blues del letto vuoto'.

Un'altro brano in cui si parla di gelosia è *My Man Blues* di Bessie Smith che la interpreta in duetto con Clara Smith, cantante nota durante quel periodo come la più importante rivale musicale dell'Imperatrice.

Il brano racconta della competizione tra le due donne per le attenzioni verso lo stesso uomo.

Questa canzone presenta degli aspetti molto importanti: l'effettiva rivalità professionale fra le due cantanti e la rivalità delle protagoniste della canzone che si risolve in una riconciliazione tra le due.

*Bessie: Clara, who was that man I saw you with the other day?  
Clara: Bessie, that was my smooth black daddy that we call Charlie Gray  
Bessie: don't you know that's my man? Yes that's a fact  
Clara: I ain't seen your name printed up and down his back  
Bessie: you better let him  
Clara: What? Old gal? Because you ain't talkin' to me  
Bessie: that's my man, I want him for my own  
Clara: No! No! He's my sweet daddy, You'd better leave that man alone  
Bessie: See that suit he got on? I bought it last week.  
Clara: I been buying his clothes for five years, for that is my black sheik  
(Charlie fischiotta)  
(parlato)  
Bessie: Is that you Honey?  
Charlie: Thain't nobody but, who's back here?  
Clara: It sounds like Charlie  
Bessie: Is this my man, sweet papa Charlie Gray  
Clara: You're man? How do you git that way?  
Bessie: Now, look here, honey. I been had that man for sump-teen years.  
Clara: Child don't you know I'll turn your damper down?  
Bessie: Yes Clara, and I'll cut you every way but loose  
Clara: Well you might as well be get it fixed  
Bessie: well, then ...I guess we got have him on cooperation plan  
Insieme: Ain't nothing different 'bout that rotten two-time men.*

Nella canzone le due donne scoprono di condividere lo stesso uomo ma la rivalità è presentata in maniera ironica e umoristica. Quello che più colpisce di questa canzone è il modo in cui viene risolta la questione: le due donne infatti decidono di condividere lo stesso uomo quando Bessie propone a Clara: «*suppongo che dobbiamo averlo in società*» definendo l'uomo in questione «*due volte marcio*». Questo accordo è siglato dal fatto che nei momenti finali della canzone cantano insieme per la prima volta, accettando che, poiché la maggior parte degli uomini sarebbe infedele, tanto vale scegliere con chi dividerlo.

Il brano conclude quindi con una riconciliazione e allude alla possibilità di un'amicizia tra le due.

Nei blues delle donne si coglie quindi il senso di solidarietà e fratellanza e la nascita di una prima coscienza collettiva grazie alla condivisione di problematiche (che riguardano temi spesso scottanti) tra le cantanti e il pubblico femminile che va ad ascoltarle.

Spesso durante le loro performance le artiste si rivolgevano direttamente alle ascoltatrici invitandole a seguire i loro consigli su come comportarsi ad esempio nelle loro relazioni oppure le mettevano in guardia dal potere seduttivo di alcuni uomini come nella strofa di *Looking for My Man Blues* di Bessie Smith:

*He's a red Hot papa, melt hearts as cold as ice  
He's a red Hot papa, melt hearts as cold as ice  
Girls, if he ever love you once, you bound to love him twice.*

In questa strofa la Smith parla di un uomo 'bollente' che riesce a sciogliere anche il cuore più freddo e conclude dicendo che se ti ama una volta, tu ti impegnerai ad amarlo

2 Tutto il giorno faccio la serva, tutto il giorno mi ammazzo di lavoro le mie mani sono stanche a forza di lavare questa sporcizia. Lavo solo per il mio sostentamento, la vita della lavandaia non ha nulla di buono.

3 Ragazza di St Louis, ti ho in pugno, ti ho detto che ti metto le mani addosso/La tua vita non vale un centesimo/hai rubato il mio uomo/sto andando a caccia/sai che voglio spararti/hai rubato il mio uomo

il doppio.

Nel brano *Trust non Man* di Ma Rainey, le donne sono avvisate:

*I want all you women to listen to me  
Don't trust your man no further than  
your eyes can see  
I trusted mine with my best friends but  
that was the bad part in the end  
Trust no man, trust no man no further  
than your eyes can see  
He'll tell you that he loves you and  
swear it is true  
the very next minute he'll turn his back  
on you  
Ah, trust no man, no further than your  
eyes can see.*

Cantando «*voglio che tutte le donne mi ascoltino*» nel primo verso della canzone, Ma Rainey costruiva un legame diretto con il pubblico femminile e definiva così una comunità di donne. È chiaro che invitava alla risposta, sia nel disco che nella performance dal vivo, e qualsiasi donna ascoltasse questo appello poteva identificarsi e rispondere. L'appello era così potente che è facile immaginare le risposte del pubblico durante le sue esibizioni.

*Safety Mama* di Bessie Smith è invece un brano che invita le donne ad impegnarsi per garantirsi la propria indipendenza economica:

*Let me tell you how and what one no good man done to me  
He caught me pretty, young and wild, after he left me be  
He'd taken advantage of my youth, and that you understand  
So wait awhile, I'll show you, child, just how to treat a no-good man  
make him stay at home, wash and iron  
tell all the neighbors he done lost his mind  
Give your house rent shake on saturday night  
Monday morning you'll hold collectors good and tight.*

*Safety Mama* esorta le donne a trovare un modo per sostenersi finanziariamente. Certamente le donne per molti decenni dopo la schiavitù erano costrette a lavorare ma per lo più si trattava di lavori domestici presso famiglie di bianchi. Bessie Smith suggerisce di organizzare degli *house rent party* il sabato sera per arrotondare e pagare l'affitto, piuttosto che dipendere dal lavoro di un uomo.

### House rent party

Ad Harlem negli anni '20 si davano delle feste incredibili e la gente trascorreva le serate nelle case. Queste feste venivano appunto chiamate *rent party*. Di solito erano frequentate da persone comuni ma non mancavano gli artisti, gli scrittori, i musicisti e i cantanti. Harlem, il sabato sera, era invasa dalla musica che usciva dalle finestre aperte. Nelle case c'era sempre un piano verticale, una chitarra, una tromba e, a volte, una batteria improvvisata. I *rent party* erano nati nel Sud, dove gli affitti erano talmente alti che la gente era costretta a organizzare delle feste a pagamento per sopravvivere. Duke Ellington, Bill Basie (non ancora Count), il giovane Fats Waller e Bessie Smith partecipavano con grande piacere a questi *rent par-*



*ty*. Una delle canzoni più famose di Bessie, *Gimme a Pigfoot* scritta da L.&W. Wilson, descrive proprio una di queste feste:

*Up in Harlem every saturday night  
When the high brown get together is just too tight  
they all congregate at an all night strut  
and what they do is strut their stuff  
Old Hanna Brown from way across town  
gets full of corn and starts breaking'em down  
yes at the break of day  
You can hear old Hanna sey:  
Gimme a Pigfoot and a bottle of beer  
send me gate, I don't care  
I feel like want to clown  
get the piano player a drink because he's bringin' me down  
He's got rhythm, yeah  
when he stomp his feet he sends me right off to sleep  
check all your razors and your guns  
do the shim-sham shimmy 'till the rising sun  
give me a reefer and a gang of gin  
slay me 'cause I'm in my sin, slay me 'cause I'm full of gin*

Gli ultimi versi di questa canzone riassumono perfettamente lo spirito di Bessie Smith e di tutte le blues women: «*uccidimi perché sono una peccatrice, uccidimi perché sono piena di gin*».

L'Imperatrice canta questi versi con tutta l'anima, in maniera viscerale, perché la rappresentano in pieno.

Bessie Smith e Ma Rainey erano donne che non avevano paura di dire quello che pensavano, donne che con la loro voce possente e vibrante riuscivano ad arrivare all'anima dell'ascoltatore trascinandolo nel vortice del loro blues. Queste grandi artiste rappresentano un vero e proprio patrimonio storico culturale oltre che musicale per l'eredità che hanno lasciato alle generazioni successive. Il loro impegno non si è esaurito all'interno di un esclusivo ambito musicale ma è andato oltre sciogliendo antichi vincoli sociali, abbattendo pregiudizi e, soprattutto, riscattando il ruolo culturale e sociale delle donne afroamericane (e non solo) negli Stati Uniti, dalla Proclamazione dell'Emancipazione (1863) e dal Riconoscimento dei Diritti Civili (1868) in poi.

# Robert Wyatt, la canzone che spiega sé stessa

di Carlo Cimino

Storia del jazz, Conservatorio dell'Aquila

*Signed Curtain* è la terza traccia del primo disco dei *Matching Mole* (CBS 1972), gruppo che rappresenta una breve ma fruttuosa parentesi nella vita di Robert Wyatt, segnata solo un anno dopo dal tragico incidente che lo costrinse su una sedia a rotelle. Gli album in studio dei *Matching Mole* furono solo due ed entrambi usciti nel 1972, ma mentre il primo disco (omonimo) presenta quasi totalmente brani a firma di Wyatt, il secondo dal titolo *Little Red Record* lascia spazio compositivo agli altri membri della band e vede la collaborazione di Brian Eno e Robert Fripp.

Quello in cui è presente *Signed Curtain* dunque è quasi un disco solista per Robert Wyatt che aveva da poco lasciato i *Soft Machine*. L'urgenza creativa di Wyatt d'altronde si era già manifestata due anni prima quando, ancora attivo nei *Soft Machine*, pubblicò il primo lavoro a suo nome *The end of an ear*.

Il brano in esame si presenta come una semplice ballad

da otto a quattro battute, prima di dare spazio alla lunga coda di otto battute.

La tonalità d'impianto è Db Maggiore. Potremmo dire che l'accordo di Ab minore sia 'preso a prestito' dalla scala di Db minore naturale, tecnica di sostituzione armonica spesso usata nel jazz, comunemente indicata come interscambio modale. La modulazione della Coda apre uno scenario tonalmente ambiguo, porta brevemente il brano verso l'area tonale di C minore per poi ritornare sulla tonalità d'impianto, ma passando attraverso la sua relativa minore (Bb minore). L'ultimo accordo è un desolante IV grado minore.

Nella strofa si delinea un ritmo armonico di cinque battute che crea uno sfasamento all'interno della quadratura di sedici battute (Vedi Figura 1).

Questo espediente implica che il motivo ricorrente del pianoforte, che occupa le due battute di Db e conduce all'accordo di Ab minore, risulta continuamente spostato in avanti di una battuta, dunque è sempre in una posizione diversa.

Non si ritiene opportuno riportare in questa sede la trascrizione completa del brano; pur avendola approntata con la massima cura essa è in parte utile solo come strumento d'analisi. Si rimanda all'ascolto della traccia audio che è facilmente reperibile online e si pone come effettivo testo di riferimento.

Questo brano apre le porte a molte possibili riflessioni. Certamente possiamo parlare di meta-canzone, essendo un'opera che parla di sé stessa, e risulta evidente come la forma canzone non sia un monolite al di fuori del tempo e dello spazio; al contrario è materia viva, plasmabile e di questo Robert Wyatt è consapevole a tal punto da simularne la composizione in tempo reale, sotto le nostre orecchie.

Le nostre orecchie, appunto, quelle del pubblico a cui Wyatt si rivolge con una sincerità disarmante in quella dichiarazione finale di impotenza ed incomunicabilità;

in un simulato 'corso d'opera' l'autore perde fiducia nel brano e modula brutalmente in altra tonalità. Si gioca a carte scoperte, tutto è dichiarato e didascalico, spiegato nel momento stesso in cui avviene.

Il riflettore è spietatamente puntato sul rapporto di fiducia tra artista e pubblico, ma anche sulla fede che il cantautore deve riporre nelle sue creature, quelle canzoni che sembrano non avere altro scopo se non quello di raggiungere l'altro da sé, come fosse una condanna

FIG. 1 Griglia armonica della strofa

Db	Db	Db	Ab-
Ab	Gb	Db	Db
Ab-	Ab	Gb	Db
Db	Ab-	Ab	Gb

per piano e voce ed è la descrizione della canzone nel suo svolgersi, il testo ci parla della sua stessa forma in una sorta di ironica auto-analisi.

L'effetto è quasi comico, se non fosse per gli ultimi cinque versi in cui Wyatt ammette di aver perso fiducia nella canzone che sta cantando, in quanto non gli permetterebbe di 'raggiungere' l'interlocutore/ascoltatore.

Credo non sia casuale che questa nota amara, *in cauda venenum*, ci colpisca dopo un brusco cambio di tonalità, ovviamente annunciato nel testo stesso: la perdita di fiducia nella canzone è tristemente ammessa dopo averne deviato il percorso armonico ed è proprio Robert Wyatt a chiarire che la modulazione «Significa solo che io ho perso fiducia in questa canzone».

Questo il testo del brano.

Prima strofa: *This is the first verse / This is the first verse...*

Primo ritornello: *And this is the chorus / Or perhaps it's a bridge / Or just another part of the song that I'm singing*

Seconda strofa: *This is the second verse It could be the last verse / This is the second verse It's probably the last one*

Secondo ritornello: *And this is the chorus / Or perhaps it's a bridge / Or just another*

Coda: *Key change / Never mind It doesn't hurt It only means that I lost faith in this song / Cause it won't help me reach you.*

Formalmente il brano presenta una quadratura regolare; dopo l'introduzione strumentale, che si svolge sulle stesse armonie del chorus, si alternano due strofe (verse) di sedici battute e due ritornelli (chorus). Questa regolarità viene interrotta nell'ultima parte in cui il ritornello si riduce



# Theolonious Monk e l'intervista impossibile

di Lorenzo Seccia

Comitato di redazione, Conservatorio dell'Aquila

«Nel dicembre 1969, Thelonious Monk chiude la sua tournée europea con un concerto a Parigi. Quel pomeriggio registra una puntata per il programma televisivo *Jazz Portrait*. Abbiamo trovato le riprese».

È quanto riportato nei titoli di coda dello 'spigoloso' saggio audiovisivo del regista franco-senegalese, Alain Gomis sul difficile rapporto tra il geniale pianista jazz e compositore statunitense Theolonious Monk e il media francese. Un'indicazione finale da parte dell'autore che assomiglia a una premessa, quasi a suggerire la fruizione al contrario del suo lavoro, dalla fine all'inizio, senza perdere di significato, perché il racconto non è lineare ed è costruito sul montaggio di scene tagliate di un'intervista per la Tv francese al leggendario Monk da parte del pianista jazz e amico Henry Renaud. Spezzone dopo spezzone, in realtà fin da subito, emergono numerose incomprensioni tra due. Renaud non riesce a restituire, durante l'intervista, il 'Monk' che forse meriterebbe il pubblico, troppo preso a raccontarlo con monologhi quasi inutili, piccoli aneddoti, più o meno conosciuti, come quello del pianoforte in cucina che si allungava nella stanza di fronte, praticamente vicinissimo al piano cottura («la cucina era la stanza più grande dell'appartamento») o la strana storia della pericolosa rissa in un club americano in stile film di gangster con tanto di coltello e il 'nostro' che continuò tranquillamente a suonare il pianoforte trasportato dalla sua musica. Particolarmente fastidiose e spesso banali anche le domande poste dall'intervistatore («Che ci dici di tua moglie?» «Mia moglie è la madre dei miei figli»). Ed è proprio sulla moglie del musicista, Nellie Smith, che ci si sofferma più volte, con immagini video di lei e lui fuori dall'aeroporto francese (sequenza iniziale), in taxi, eccetera, proprio a sottolineare la sua importanza nella vita personale e professionale dell'artista. Monk, personaggio particolarissimo, di poche parole e di lunghi silenzi, vive il circo mediatico con compostezza e sorrisetti d'imbarazzo, tra un'eccessiva sudorazione e l'abbandono a troppe sigarette durante tutta l'intervista. A volte il pianista appare frastornato e perplesso, ha difficoltà a capire i passaggi dall'americano al francese e viceversa. In più di un'occasione, accenna a lasciare lo studio infastidito, però senza successo («questo è l'ultimo pezzo che suono, poi basta» oppure «quand'è che andiamo a cena?»). Si esprime al meglio, invece, quando suona il suo pianoforte gran coda per la tv, ma anche qui, mentre è preso nelle sue magnifiche esecuzioni, ha intorno tecnici che parlottano tra loro, sebbene la loro presenza sia trascurabile. Inoltre, più volte viene interrotto e invitato a ripartire, per problemi di registrazione audio, o anche a suonare brani più semplici e fruibili. Il regista Gomis monta varie sequenze musicali del pianista, alcune delle quali straordinarie, soffermandosi, quasi l'avesse girate lui, sui primi piani delle mani che toccano poeticamente i tasti



dello strumento, e su altri dettagli, come i piedi che si muovono a ritmo, come una bizzarra danza. Seppur di durata abbastanza limitata, il documentario dal titolo *Rewind & Play* (uscito in Francia e Germania nel 2022) procede a ritmo lento e sembra più lungo dei suoi sessantacinque minuti, diventa subito sfibrante (alcune scene si ripetono), ipnotico e immersivo, a volte irritante soprattutto per l'arroganza dell'intervistatore e la pacatezza e sottomissione dell'intervistato. Rimangono particolarmente interessanti i momenti in cui si approfondisce il personaggio: pare che il suo famoso *Round Midnight*, uno standard jazz, sia stato scritto nel 1940, questo dimostrando quanto fosse all'avanguardia rispetto ai suoi contemporanei. Resta però nell'ombra fino al 1957, quando Monk fonda un quartetto

con l'inarrivabile sassofonista e compositore John Coltrane e si esibisce con lui al Five Spot Café di New York. Da quel momento in poi, soprattutto nel 1958, diventa veramente famoso e inizia ad esibirsi sui palcoscenici di tutto il mondo. Nel 2022, il lungometraggio di Gomis è stato presentato nella sezione *Forum internazionale del giovane cinema* del Festival Internazionale del Cinema di Berlino. Si tratta di un importante spazio che fa da contraltare al concorso cinematografico che propone, ogni anno, film sperimentali e documentari provenienti da tutto il mondo, con particolare attenzione alle opere dei giovani registi, oltre a dibattiti e workshop. Seppur un prodotto di nicchia, il lungometraggio *Rewind & Play* è facilmente reperibile su alcune piattaforme di streaming e centra l'obiettivo, ossia incuriosire lo spettatore ed invogliarlo ad approfondire il personaggio Monk: la sua musica e la sua personalità.

## Cast & Credits

***Rewind & Play*** – Regia: Alain Gomis ; montaggio: Alain Gomis suono: Matthieu Deniau; interpreti: Thelonious Monk ; produzione: Andolfi and Sphere Films; origine: Francia, Germania; durata: 65



# Performing art tra narrative immersive ed estetiche *post human*

Molti artisti visivi e musicisti hanno collaborato da sempre per creare opere che uniscono i loro rispettivi campi. Parliamo quindi di installazioni, performance, happening musicali che combinano sculture, proiezioni video e musica per creare un ambiente immersivo. Nei video clip, dagli anni Settanta in poi, la musica è direttamente legata a una narrazione visiva, spesso creata da registi e artisti visivi. Questo breve percorso mette insieme esperienze che sottolineano come il corpo - degli artisti unitamente a quello del pubblico - sia un mezzo privilegiato per esplorare ed allargare sia l'esperienza musicale che quella delle arti visive, per creare un'opera d'arte totale

di Elena Bellantoni

Anatomia artistica, Accademia di Belle Arti dell'Aquila

L'interazione tra l'arte visiva e la musica può influenzare profondamente l'esperienza del pubblico. Le installazioni interattive creano un dialogo diretto tra l'opera d'arte e lo spettatore. Questo tipo di esperienza può essere fruita nei festival d'arte contemporanea, nelle mostre, nei musei e nelle performance di avanguardia. Il *Mutek Festival* (Montréal) è evento internazionale dedicato alla musica elettronica e all'arte digitale, che presenta performance e installazioni audio-visive. La *performance art* spesso incorpora la musica non solo usandola come sottofondo, ma come elemento centrale che influenza e interagisce con l'azione scenica. Il *Sónar Festival* (Barcellona) è un evento di musica sperimentale e arte multimediale che include installazioni, performance live e conferenze, esplorando l'intersezione tra tecnologia, musica e arte visiva

Il rapporto tra la performance, nello specifico, appartenente alle arti visive e la ricerca sonora e musicale è una relazione interdisciplinare che sottolinea il modo in cui queste due forme artistiche si influenzano e si arricchiscono reciprocamente. Questa connessione può essere analizzata sotto diversi punti di vista tra cui: la sinestesia, la collaborazione interartistica, l'esperienza sensoriale, l'uso della tecnologia, il rapporto con il corpo performante di alcune musiciste pop-rock.

## Il colore del suono

La sinestesia è un fenomeno in cui la stimolazione di un senso provoca una percezione automatica e involontaria in un altro senso. Alcuni artisti e musicisti hanno la capacità di vedere colori quando ascoltano musica o di percepire forme e texture attraverso i suoni. Questo fenomeno ha ispirato molte opere d'arte e performance che cercano di trasmettere un'esperienza sensoriale mista, dove i suoni e le immagini si fondono per creare un'esperienza unica e immersiva. Vasilij Kandinskij credeva che i colori e le forme potessero essere correlati ai suoni e cercava di tradurre le emozioni musicali in pittura. L'artista ha descritto la sua esperienza sinestetica nei suoi scritti, notando come certi colori gli evocassero suoni specifici<sup>1</sup>. Ad esempio, associa il colore blu ai suoni del violoncello, del contrabbasso

1 Vasilij Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, 2005, SE, 2005



e degli organi profondi. Le sue opere astratte come *Composition VIII* sono spesso descritte come 'sinfonie visive'. *Composition VII* e *Yellow-Red-Blue* sono esempi di come Kandinskij traduceva il ritmo e l'armonia musicale in composizioni astratte, utilizzando forme e colori per creare un 'concerto visivo', nella convinzione che l'arte visiva potesse evocare esperienze simili a quelle della musica. Nel 1913, il pittore pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Suoni*, trentotto testi in versi liberi, accompagnati da 55 xilografie che cercano la percezione visiva della sonorità.

### Primo movimento

Le grandi sperimentazioni che iniziano negli anni Sessanta, in cui la *performing art* si lega all'utilizzo della musica, del suono e del video, hanno dato avvio ad esperienze importanti. Merce Cunningham e John Cage introducono l'uso dell'improvvisazione (o casualità) nelle loro opere, rompendo con la tradizione di coreografie e partiture fisse. Cage usa strumenti preparati e tecniche non convenzionali per creare suoni unici, mentre Cunningham coreografa movimenti che possono sembrare casuali ma sono rigorosamente strutturati<sup>2</sup>. La loro collaborazione pionieristica in performance come *Suite for Five* (1956-1958) dimostra come la musica e la danza possano coesistere senza una sincronizzazione rigida, generando nuove forme di espressione artistica. La performance di danza e musica va in scena per la prima volta il 18 maggio 1956 all'University of Notre Dame, South Bend, Indiana. Quello che Cage inizia a sperimentare è la cosiddetta musica aleatoria<sup>3</sup>. Il termine deriva dal latino *alea* che significa 'il gioco dei dadi', e vuole in genere indicare tutto ciò che avviene per puro caso. Riferito alla musica sottostante un modo di comporre nel quale ogni pianificazione, ogni rigore sono abbandonati per lasciare spazio alla casualità e all'improvvisazione. Di fatto, nella musica aleatoria, il compositore si astiene deliberatamente dall'esercitare

qualsiasi controllo sul procedimento creativo, ma organizza i suoni o gli eventi sonori, gettando i dadi, lanciando monetine, pescando carte dal mazzo oppure segnando con una matita le minuscole imperfezioni presenti in un foglio di carta. John Cage oppone l'importanza del caso come fattore creativo, l'impiego di materiale sonoro accidentale, l'idea di concerto come avvenimento musicale fortuito. Egli stesso non considera composizioni le proprie musiche ma pure e semplici 'proposte'. Il silenzio stesso è per Cage e per i suoi seguaci un autentico 'avvenimento musicale', una condizione per cui tutto può accadere: dal risveglio di suoni imprevisi e imprevedibili che cercano un significato nell'essere di colui che ascolta, sino all'evento più grande: la parola. Vi è dunque nella musica aleatoria non solo un atteggiamento anticonformista, ma soprattutto un tentativo di aprire nuovi spazi musicali al di fuori degli schemi, delle forme, delle regole razionali su cui, sino ai giorni nostri, è stata costruita tutta la nostra musica. Nam June Paik e Charlotte Moorman nel 1971 producono *TU Cello*. Paik è il pioniere della video arte, crea infatti un violoncello composto da televisori che trasmettono immagini<sup>4</sup>. La violoncellista Moorman suona lo strumento, generando sia musica che immagini. Questo lavoro fonde media elettronici con la performance musicale, esplorando l'intersezione tra suono e immagine in modo completamente innovativo. Con Paik e Cage siamo all'interno delle sperimentazioni del gruppo *Fluxus*. Tra questi troviamo anche un'artista come Yoko Ono che, nelle sue performance interattive, come in *Cut Piece* del 1964 invita il pubblico a tagliare via parti del suo abbigliamento. In questa performance iconica, Ono siede immobile su un palco mentre il pubblico è invitato a tagliare pezzi del suo vestito con delle forbici<sup>5</sup>. La presenza di strumenti musicali o la riproduzione di musica durante l'atto non è centrale, ma l'interazione stessa può essere vista come una composizione sonora, con i suoni delle forbici e i movimenti del pubblico che creano una colonna sonora involontaria ma significativa. La musica accompagna spesso questo tipo di

2 Calvin Tomkins, *Uite d'avanguardia. John Cage, Leo Castelli, Christo, Merce Cunningham, Johnson Philip, Andy Warhol*, Genova, Costa&Nolan, 1983

3 John Cage, *Parole vuote. Scritti '73-'78*, Napoli, Orthotes 2015

4 Fondazione Mudima, a cura di, *Nam June Paik. Lo sciamano del video*, Milano, Mazzotta, 1994

5 Yoko Ono (a cura , di), *Memories*, Ed. Sperling e Kupfer 2005



inevitabile per un creativo come lui capace di intervenire su ogni aspetto della propria attività artistica, sia in prima persona sia cooperando con altri talenti. Collabora, infatti, con l'artista visivo Tony Oursler per il videoclip della canzone *Where Are We Now?*<sup>9</sup> Il video mescola musica, immagini surreali e installazioni visive, creando una narrazione che unisce entrambe le forme d'arte. In questo videoclip, la musica di Bowie si combina con le immagini di Oursler per creare una narrazione visiva che riflette la nostalgia e l'introspezione del brano. Le immagini surreali e i volti proiettati evocano un senso di tempo e memoria. Nel 1979 Bowie

instaura un intenso sodalizio con il regista emergente David Mallet, questo legame produce una serie di video memorabili come *Ashes to Ashes*, che si staglia nella memoria per il volto di Bowie che assume le fattezze di un Pierrot acido immerso in un patchwork che rappresenta in pieno la cifra stilistica caratterizzante degli anni '80. Un pastiche con chiari richiami alla lezione figurativa delle avanguardie del primo '900 dalle sinfonie cromatiche alla narrazione surrealista, stratificando simboli e colori, metafore e tagli sbilenchi, movenze mimiche e pose fotografiche. Non a caso quest'opera è stata proiettata in un tempio della cultura contemporanea quale il MoMA, The Museum of Modern Art di New York che lo ha inserito nel 2003 nella retrospettiva *Golden oldies of music video*, organizzata per riconoscere l'influenza dei videoclip sulle arti, facendolo rientrare nella parte del programma curato da Laurie Anderson. Quest'ultima è un'artista che utilizza musica, video, performance e tecnologia per creare opere innovative. Laurie Anderson è, quindi, un'artista multimediale e performer - anche moglie di Lou Reed - che ha utilizzato la musica, il teatro e la tecnologia per esplorare temi sociali e culturali. La sua opera *United States Live*<sup>10</sup> del 1983 è un esempio di come diverse forme artistiche possano essere integrate per creare un racconto complesso. Un'opera monumentale di sette ore che combina narrazione, musica, proiezioni video e performance fisiche. Anderson utilizza la sua voce modificata elettronicamente, insieme a strumenti musicali innovativi come il *tape-bow violin*, per creare paesaggi sonori unici. La performance esplora temi di politica, tecnologia e cultura americana, offrendo un'esperienza sinestetica in cui i confini tra i sensi sono deliberatamente confusi. In *United States* Anderson combina, quindi, narrazione, musica e tecnologia, offrendo una riflessione sul contesto politico e sociale degli Stati Uniti. Sebbene la sua opera sia stata realizzata negli anni Ottanta, i suoi lavori degli anni Settanta, come *Horse* del 1973, rappresentano già la fusione tra performance e musica. *O Superman* del 1981 unisce suoni elettronici ripetitivi, testi parlati e cantati, e visualizzazioni minime. L'uso della musica elettronica e delle tecniche vocali sperimentali crea

dinamiche performative, accentuando l'intensità emotiva e creando un ambiente che favorisce l'interazione. *Einstein on the Beach* è invece un lavoro del 1976 di Philip Glass e Robert Wilson, un'opera che combina musica minimalista, teatro visivo e danza. Glass ha composto una colonna sonora ripetitiva e ipnotica, mentre Wilson ha creato una serie di immagini visive e azioni sceniche che si intrecciano con la musica. L'opera sfida le convenzioni narrative tradizionali, creando un'esperienza totale che coinvolge il pubblico in modo immersivo. Generalmente riconosciuta come una dei più grandi capolavori del XX secolo, quest'opera così poco rappresentata ha sancito il successo internazionale del regista Robert Wilson e del compositore Philip Glass ed è tuttora annoverata tra le loro produzioni più significative<sup>6</sup>. *Einstein on the beach*<sup>7</sup> rompe con tutte le regole dell'opera convenzionale: invece di un tradizionale arrangiamento per orchestra, Glass ha scelto di comporre la partitura per sintetizzatori, legni e voci del Philip Glass Ensemble. In una forma non narrativa, viene utilizzata una serie di potenti immagini ricorrenti che svolgono la funzione di principale canovaccio, in giustapposizione con alcune sequenze di una danza astratta ideata dalla coreografa americana Lucinda Childs. L'opera è articolata in quattro atti tra loro collegati e separati da una serie di brevi intermezzi, dura circa cinque ore e non ci sono intervalli tradizionali: il pubblico è però invitato a muoversi liberamente durante lo spettacolo.

In questo stesso periodo, di intensa sperimentazione, troviamo importanti sviluppi grazie al Duca Bianco: David Bowie. L'anno dei primi vagiti videografici di Bowie, il 1972, corrisponde alla nascita del periodo di *Ziggy Stardust*, il suo altr'ego. *Ziggy*, è una creatura pansessuale, proveniente da una realtà extraterrestre, arrivato direttamente sulla Terra come messaggero, profetizzando la venuta dell'astronauta Starman, incaricato di salvare il Pianeta<sup>8</sup>. Bowie è uno dei musicisti che opera con maggiore convinzione il passaggio dietro la macchina da presa,

6 *Einstein on the beach* viene messa in scena in Francia al Festival di Avignone il 25 luglio del 1976 e in seguito portata in Europa e al Metropolitan di New York.

7 Richard Kostelanetz (a cura di), *Writings on Glass. Essays, interviews, criticism*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999

8 James E. Perone, *The Words and Music of David Bowie*, Westport, Praeger Publishing, 2007

9 Demetrio Paporoni (a cura di), *Tony Oursler. Le volcan Poetics tattoo & UFO*, Milano, Dep Art Edizioni, 2019

10 Simon Reynolds, *Post-punk: 1978-1984*, Milano, ISBN Edizioni, 2006

un'atmosfera ipnotica e immersiva. La sua arte esplora temi di tecnologia, comunicazione e identità, utilizzando la musica per amplificare l'impatto della performance. Anderson continua a creare opere che fondono narrazione, musica e arte visiva, esplorando temi contemporanei attraverso un linguaggio multimediale. *Habeas Corpus* del 2015 è una performance-installazione che combina musica, video e narrazione per raccontare la storia di Mohammed el Charani, un ex detenuto di Guantanamo Bay. In questi stessi anni inizia la proficua collaborazione tra i The Velvet Underground e Andy Warhol, che produce il primo album della band e progetta l'iconica copertina con la banana nel 1967<sup>11</sup>. Inoltre, Warhol incorpora i Velvet Underground nelle sue performance come *Exploding Plastic Inevitable*, combinando musica live, film, e luci stroboscopiche. Il re della pop art organizza i primi eventi multimediali che includono la musica dal vivo del gruppo, proiezioni di film sperimentali, e luci psichedeliche. Questo ambiente immersivo rompe le barriere tra le varie forme d'arte, offrendo un'esperienza sensoriale completa. Negli anni Settanta si muove, sempre nella New York di Warhol, una donna di nome Meredith Monk, che decide di votare il suo intero percorso alla ricerca di un'espressione artistica in grado di rappresentare le trepidazioni dell'«eternamente umano». Un percorso estremamente ambizioso rimasto pressoché inedito nella storia della musica sia per il carattere emotivo che profondamente umano dell'arte della Monk. Nata da una famiglia di cantanti e ballerini (la madre e il nonno erano cantanti professionisti), Meredith Monk si muove da subito con disinvoltura in una New York brulicante di fermenti artistici. Utilizza il corpo e soprattutto la voce, che diventa il suo materiale di ricerca: la giovane artista si esprime con sorprendente naturalezza nella fusione delle discipline, tant'è che i concetti di 'movimento' e 'danza' rimangono dei pilastri anche delle sue produzioni esclusivamente musicali. Non poteva che essere l'arte multidisciplinare quindi, nel 1968, al centro della realizzazione del suo primo obiettivo di grande portata: la fondazione della compagnia teatrale *The House*, sul cui fine si esprime in questi termini: «Creare

un'arte che abbatta le frontiere fra le discipline, un'arte che a sua volta diventi una metafora per aprire il pensiero, la percezione, l'esperienza. Un'arte che purifichi i sensi, che offra intuito, sentimento, magia. Che permetta al pubblico, forse, di vedere cose già conosciute in un nuovo modo»<sup>12</sup>.

### Sperimentazioni elettroniche e visive

La lista di questo tipo di ricerche e di contaminazioni è molto ampia, ci sono tuttavia dei musicisti che più di altri, dal mio punto di vista, fino ad oggi hanno tradotto in maniera esemplare questo tipo di percorso multidisciplinare. Brian Eno (1948) è un musicista e produttore che ha sviluppato installazioni di musica 'visiva' dove suoni e immagini si evolvono insieme nel tempo, ed è divenuto una vera e propria icona della cultura contemporanea internazionale. Artista, musicista, ideologo e *system-maker*, non ha

12 Marie-Anne Kohl, *Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2015



L'Accademia di Belle Arti dell'Aquila

11 Menolascina Graziano (a cura di), *Made in USA by Andy Warhol*, lemme Edizioni, 2017



soltanto scritto, interpretato, registrato e prodotto alcune tra le musiche più originali degli ultimi trent'anni, ma ha anche fondato una filosofia della produzione culturale che collega lo spirito indagatore dell'arte concettuale con le più ampie applicazioni della cultura popolare e della sociologia. In *77 Million Paintings*<sup>13</sup> Eno crea un'installazione generativa che combina musica e immagini. Il *software* genera combinazioni sempre nuove di suoni e immagini, offrendo un'esperienza unica ogni volta. Ryoji Ikeda (1966) è un artista giapponese noto per le sue installazioni audio-visive che esplorano il concetto di 'data'. Le sue opere, come *data.scan* e *test pattern*<sup>14</sup>, combinano suoni elettronici con visualizzazioni digitali creando un'esperienza immersiva. *Ryoji Ikeda data.scan* è un'installazione che utilizza suoni elettronici sincronizzati con visualizzazioni digitali che rappresentano dati. I visitatori camminano attraverso l'installazione, diventando parte dell'opera mentre i dati e i suoni rispondono ai loro movimenti. *Test pattern*<sup>15</sup> è un'altra installazione interattiva che trasforma dati in tempo reale in suoni e immagini, creando un ambiente in cui il pubblico può immergersi completamente. Ryoji Ikeda crea una serie di performance audiovisive che esplorano questo tema dei dati attraverso la musica elettronica e attraverso delle grandi video proiezioni, in cui scorrono dati che diventano degli elementi astratti e figurativi allo stesso tempo. Ikeda crea ambienti sonori e visivi che immergono il pubblico in un'esperienza sinestetica. Carsten Nicolai (1965), con lo pseudonimo Alva Noto, è un artista e musicista che esplora il confine tra arte visiva e sonora. Il lavoro dell'artista tedesco può essere visto e ascoltato sia in ambienti come teatri, sale da concerto o in gallerie di arte contemporanea con cui Nicolai collabora da molto tempo. Le sue installazioni e performance combinano suoni elettronici e visualizzazioni astratte, creando esperienze immersive in cui più sensi vengono stimolati. Alva Noto combina suoni elettronici minimalisti con visualizzazioni astratte di grande impatto per chi guarda. Le sue opere esplorano le intersezioni tra frequenze sonore e visive, creando esperienze immersive che sfidano le percezioni sensoriali. Nicolai collabora con il compositore Ryuichi Sakamoto, morto nel 2023, per creare degli album che fondono musica *ambient* ed elettronica<sup>16</sup>. Ryuichi ha sperimentato, infatti, l'utilizzo delle macchine e dei synth di cui è stato tra i primi pionieri nella terra del sol levante per ribaltare i canoni della musica tradizionale nipponica a favore di un *meltin' pop* elettronico, in grado di unire sonorità all'avanguardia, melodie orientali, sinfonie occidentali.

## Il pop post-umano

Esiste un altro aspetto molto interessante di questo dialogo tra arte visiva, elementi performativi e musicali ed è il legame che le tre icone della pop music contemporanea - Madonna, Björk e Lady Gaga - hanno con la rappresentazione del proprio corpo. Quest'ultimo vive una perenne

metamorfosi che possiamo definire *corporeità mutante*<sup>17</sup>, in cui confluiscono motivi figurativi e concettuali elaborati nel sistema delle arti visive, dei media e delle biotecnologie. In decenni diversi e secondo ordini valoriali differenti, l'iconografia delle pop star sfida una fase *postumana*<sup>18</sup>, in cui l'immaginario visivo degli artisti compone una corporeità inesplorata, manipolando corpi aumentati tecnologicamente con corporeità modificate biologicamente. È l'intento di un assetto perturbante dell'identità corporea, che non è più peculiarità riservata di pratiche estreme dell'arte contemporanea, ma di un sentire diffuso che abbraccia forme *mainstream* e socialmente predominanti, come gli immaginari visuali della musica pop. Nelle speculazioni del postumano un motivo concettuale ricorrente e paradigmatico è la questione della corporeità<sup>19</sup>. I teorici del postumano e del post-umanesimo elaborano, infatti, le speculazioni intorno alla raffigurazione e conoscenza del corpo umano come motivo di un più vasto e radicale mutamento epistemologico e culturale, che interessa tanto l'ordine filosofico, politico e sociale, quanto le pratiche artistiche, medial e musicali. Nei video clip il corpo e la performance degli esecutori rappresentano dei motivi figurativi essenziali per la progettazione visiva dell'opera video musicale<sup>20</sup>. Madonna è indubbiamente l'icona pop simbolo dei video clip musicali fra gli anni Ottanta e Novanta. Tra il corpo della star e l'immagine audiovisiva si stabilisce un rapporto di completa dipendenza. Madonna nasce con il video e per il video. È icona nel senso etimologico del termine: è un'immagine. Un'immagine "sacra" che ha il suo altare domestico nel televisore. Negli ultimi decenni uno dei modelli più significativi e popolari di tali trasformazioni è indubbiamente rappresentato dall'identità, multiforme e dibattuta di Lady Gaga. Analogamente a Madonna anche Gaga stressa i principi del camaleontismo scenico e performativo, favorendo un'iperbole identitaria che supera i principi della apparenza e del travestitismo. Aggiornando le note categorie deleuziane sul 'corpo senza organi'<sup>21</sup> si potrebbe concepire Gaga come un campo vivace e informale di eccitazioni e forze apertamente libere e mutevoli. Potremmo affiancare le teorie sul fascino della seduzione<sup>22</sup> di Jean Baudrillard a quelle sull'estetica 'camp' suggerite da Susan Sontag e inscrivere, quindi, la figura della cantante all'interno di un'estetica *post human* intrisa di artificialità, anomalie e androginità<sup>23</sup>. In diversi video musicali la raffigurazione della corporeità della cantante è vicina agli immaginari concepiti dalle arti visive attorno al motivo del clone, del replicante, del mutante o dell'alieno. Emergono temi del mostruoso e della morte in contrapposizione al vitalismo erotico del pop. Con Madonna e Lady Gaga, Björk rappresenta una delle icone più emblematiche della pop music contemporanea che, nel

17 Teresa Macri, *Cinemacchine del desiderio*, Genova, Costa & Nolan, 1998

18 Teresa Macri, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 1996

19 Giacomo Ravesi, *Le maschere di Dioniso. Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia*, Armando Editore, 2021

20 Bruno Di Marino, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale*, Bulzoni, Roma 2002

21 Gilles Deleuze, *La logica del senso*, (1969), tr. Mario de Stefanis, Feltrinelli, Milano 1976

22 Mario Perniola, *L'essere-per-la-morte e il simulacro della morte*, in "La società dei simulacri", Mimesis, Milano 2011

23 Rosi Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Derive Approdi, Roma 2014 (ed. or. *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013).

13 Leonardo Arena, *Brian Eno. Filosofia per non musicisti.*, Mimesis, 2014

14 AA.VV., *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, a cura di Roberto Paci Dalò e Emanuele Quinz, Napoli, Cronopio, 2006

15 Ryoji Ikeda, *datamatics [booklet]*. Raster-Noton, 2012

16 Caterina Tomeo, Jhon Duncan, Edwin Van der Heide, *Sound Art, ascoltare come vedere*, Castelvechchi, 2017

percorso della sua carriera, ha sviluppato in modo significativo la propria fisicità perseguendo un'idea antidivistica e anti-seduttiva. A differenza di Madonna e Lady Gaga, in Björk la parte postumana non interessa esclusivamente uno stadio della propria carriera ma rappresenta, in maniera paradigmatica, la sua definizione identitaria. Non c'è glamour, né sfrenatezza, né scalpore in Björk, bensì una corporeità pervasa di trascendenza: una interezza e un minimalismo puro, in cui la dimensione biologica dell'uomo e quella artificiale dell'automa coesistono. Un esempio esplicito di questo atteggiamento è individuabile nel music video *Hunter*<sup>24</sup> (1998) diretto da Paul White. Osserviamo il primo piano della cantante mentre canta in uno spazio totalmente bianco e con la testa completamente rasata. Nel mentre dell'esecuzione del brano sul volto di Björk compaiono e svaniscono tratti e sembianze di un orso creato digitalmente. Attraverso un uso combinato di *morphing* e inserti in computer grafica, il viso dell'artista diviene una maschera scenica: dove espressività umana, animale e tecnologica si allineano.

Il dibattito fra le principali teorie del postumano e quelle delle arti contemporanee intorno al motivo della corporeità evidenzia uno specifico scopo di formulare concetti, che vedono nella metamorfosi il loro terreno speculativo comune. Gli anni Novanta delineano un crinale sostanziale per comprendere le trasformazioni significative dei corpi, tanto nell'ambito concettuale di un ripensamento dell'idea stessa di identità corporea - dalla cultura queer a quella cyborg e post-antropocentrica - quanto nelle pratiche artistiche e tecnologiche (dalla Body

Art alle installazioni digitali alle trasformazioni chirurgiche). Si stabilisce un legame di forte interconnessione: il pop incontra le frontiere dei corpi, le loro contaminazioni con le arti visive e le biotecnologie creano nuovi immaginari in continua trasformazione. Il rapporto tra corpo performativo e suono è un campo vasto e complesso che abbraccia, come abbiamo visto, una varietà di pratiche artistiche, teoriche e culturali. Attraverso l'uso della vocalità, della danza, delle installazioni sonore e delle nuove tecnologie, gli artisti continuano a esplorare come il corpo e il suono possano interagire e influenzarsi a vicenda, creando esperienze coinvolgenti e significative: "come mai tutte queste cose si sono incontrate nella sua mente e nella sua opera?" chiede un giornalista a Cage: lei scrive, fa conferenze, lavora nel campo della musica, del teatro, della danza... John Cage continua: "Dimentica i funghi!". Nel 1958 sappiamo, infatti, che Cage appare sulla RAI-TV come concorrente del *Lascia o Raddoppia* di Mike Bongiorno in qualità di esperto di funghi: "M.B.: "Bravissimo, bravo bravo bravo bravo. Bravo bravissimo, bravo Cage. Beh, il signor Cage ci ha dimostrato indubbiamente che se ne intendeva di funghi... quindi non è stato solo un personaggio che è venuto su questo palcoscenico per fare delle esibizioni strambe di musica strambissima... J.C.: "Un ringraziamento a... funghi, e alla Rai e a tutti genti d'Italia". M.B.: "A tutta la gente d'Italia. Bravo signor Cage arrivederci e buon viaggio, torna in America o resta qui?". J.C.: "Mia musica resta"<sup>25</sup>.

24 Björk. (2015). *Björk: Archives*. Thames & Hudson

25 Giacomo Fronzi (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, con un'intervista inedita, Milano, Mimesis 2012





# IMLab, improvvisate azioni e destini dell'istante

**Un ciclo di seminari e workshop sul tema della creazione musicale estemporanea ha indagato i processi di invenzione all'impronta con approfondimenti sui versanti didattico, compositivo, dei nuovi linguaggi, delle musiche di tradizione, della musicoterapia**

Dalle primissime esplorazioni sensoriali prelinguistiche, prima ancora di essere in grado di produrre sillabe i neonati vocalizzano spontaneamente.

È il musical babbling, una vera e propria improvvisazione musicale che istintivamente l'essere umano agisce ancor prima di parlare. Di questa attività spontanea e delle più sofisticate improvvisazioni generate dai musicisti esperti, in ogni latitudine, longitudine, epoca e nei diversi stili si è parlato nei laboratori del progetto interdipartimentale curato dalla prof.ssa Macchione che ha avuto tra i suoi protagonisti gli esperti Luigia Berti (didattica), Eduardo Carlo Natoli (composizione e analisi), Eugenio Colombo (jazz), Francesco Diodati (jazz e nuovi linguaggi), Nando Citarella (musiche tradizionali), Jos de Backer e Katrien Foubert (musicoterapia), Nicola Giulio Chiarieri (informatica), Giovanna Barbati (musica antica), Giuseppe Cicchi (organo) e Alessio Gabriele (musica elettronica)



di **Claudia Simonetti**

Studentessa, Conservatorio dell'Aquila

### **IMPROVVIS-Form-Educ-AZIONE**

Come portare l'esperienza dell'improvvisazione musicale in un contesto didattico, di educazione e formazione? Questo l'oggetto del coinvolgente seminario dal titolo *IMPROVVIS-Form-Educ-AZIONE* con il quale **Luigia Berti**, ordinaria di Pedagogia Musicale, ha inaugurato il cartellone degli appuntamenti di *IMLab*, progetto interdipartimentale del Conservatorio dell'Aquila.

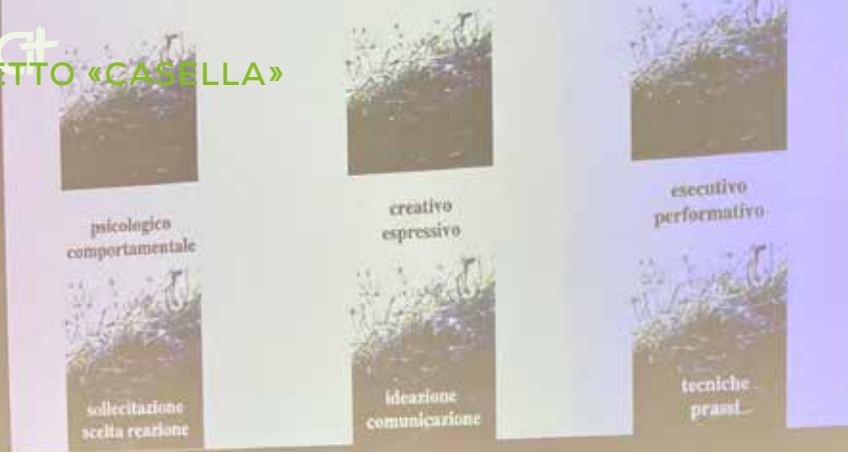
Un seminario affollato da studenti, docenti, cantanti

e strumentisti di tutte le specialità, interessati ad affinare le proprie capacità didattiche, in particolare in un ambito così complesso come è quello del sostegno allo sviluppo delle capacità creative in ambito musicale, e di relazione con e sulla musica.

Si è parlato di educazione e di come la formazione coinvolga anche aspetti relativi all'etica, al comportamento, allo sviluppo delle abilità in relazione alle regole del vivere civile, al pensiero critico, alla metacognizione, in un'ottica pedagogica che pone la *persona* (e non certo la musica) - nella sua singolarità e nel dialogo con l'altro e con la collettività - al centro dell'azione didattica.

Fatta questa premessa, che evidenzia come la pedagogia sia una scienza in continua evoluzione in quanto





Eduardo Carlo Natoli

sensibile al contesto, si è parlato di come realizzare, in ambito formativo, educativo e didattico, azioni creative come l'improvvisazione, dall'ideazione alla sua realizzazione estemporanea. La creatività è un ingrediente fondamentale, in cui agiscono comportamenti istintivi (il *musical babbling*, o lallazione cantata) e si combinano elementi già noti attraverso i modelli culturali, assimilati ai comportamenti cognitivi divergenti, laterali, anche a partire dalla *didattica dell'occasionalità* (Piatti 1993)<sup>1</sup>, cioè di una didattica che prende spunto dalla vita quotidiana, in cui l'apprendimento per imitazione è sostenuto per evidenza scientifica dai neuroni specchio<sup>2</sup> che si attivano nell'osservatore.

Per un'improvvisatore musicale lo strumento può assumere il ruolo di oggetto transazionale o di intermediario, mezzo per tutelare tutte le istanze psichiche, agevolando anche i

processi di accoglienza ed inclusività. In ambito didattico-pedagogico l'inclusività ha un ruolo fondamentale: tutte le persone sono 'al loro posto' per come sono, nella loro essenza. Naturalmente la pratica di musica di insieme può rappresentare un luogo privilegiato per perseguire gli obiettivi legati all'inclusività, a patto che non si cada nell'equivoco di ritenere il suonare insieme inclusivo tout-court. Infatti, se guardiamo all'esperienza di suonare in un'orchestra non potremmo che constatare quanto questa non risulti affatto inclusiva, perché il lavoro punta a rendere omogenee le differenze. Non così invece nella lezione collettiva di musica, dove integrazione e inclusività portano al rispetto della soggettività nell'eterogeneità.

Il termine *accettazione* sembrerebbe avere una connotazione negativa ma in pedagogia si usa in riferimento all'approccio centrato sulla persona, in linea con lo psicoterapeuta Carl Rogers, secondo cui le componenti fondamentali in qualunque relazione d'aiuto, e dunque anche in quella dove vi è un docente ed un allievo, sono l'empatia, l'autenticità e – appunto – l'accettazione. Accogliere l'altro per come è, nella sua specificità e unicità, è la base di una relazione in cui la fiducia ha un ruolo da protagonista. In tale ambito l'esplorazione e l' 'osservazione', l'ascolto attento, troveranno nell'improvvisazione la strada per produrre un percorso di crescita in un clima accogliente e

1 M. Piatti, *Progettare l'educazione musicale*, Cappelli, Bologna 1993, p. 48: *Con questa formula intendo indicare una didattica che prende spunto dalla vita quotidiana, dai fatti, dalle notizie, dagli eventi di cui ogni giorno siamo partecipi o anche solo di cui ci sentiamo osservatori/spettatori/fruitori. Basterebbe dialogare su come, cosa, quanto di musica entra nel nostro vissuto quotidiano per ricavare impressioni, sensazioni, emozioni, notizie, spunti, idee, materiali utili a sviluppare la nostra competenza musicale.*

2 G. Rizzolatti e C. Sinigaglia, *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006

sereno, dove ciascuno potrà sentirsi a suo agio. Per un primo approccio ad attività di improvvisazione sonora può essere efficace fornire degli spunti desunti dalle esperienze quotidiane. Un esempio? All'interno del laboratorio condotto dalla professoressa Bertì i partecipanti



sono stati invitati ad utilizzare uno strumento musicale in modo che ricordasse un oggetto che si usa in cucina. Le vie intraprese sono state due: riprodurre il suono dell'oggetto scelto in modo analogico, con un effetto denotativo (ad esempio riprodurre il suono della grattugia con un guiro) oppure tentare un'operazione semantica cercando di evocare l'effetto, dando allo strumento una funzione poetica, artistica, connotativa (una pizza rappresentata da un tamburello annusato e addentato con voracità). Nel corso della giornata, le performance estemporanee sono state realizzate su stimoli sensoriali e su suggestioni poetiche, grafiche, pittoriche, di movimento, di categoria, narrative, temporali, tecnico-strumentali, sulle molteplici forme espressive in grado di fare da sfondo e cornice alla creazione all'impronta, libera ma consapevole e volta a sperimentare i processi più che i prodotti.

Un'esperienza particolarmente suggestiva, all'interno di questa giornata, è consistita in un 'esercizio di fantasia' che invitava i partecipanti, divisi in gruppi, a costruire una breve storia suggerita da una combinazione casuale di dadi con immagini di oggetti e simboli al posto dei numeri. Fantasia, creatività e condivisione nel gioco dell'*interplay* – sia nella fase di progetto che di realizzazione estemporanea - hanno generato momenti di stupore e autentico divertimento, ma anche spunti di riflessione sul valore delle metodologie ispirate al *cooperative learning* e al *learnig by doing*, assolutamente in linea con il percorso di esplorazione, invenzione e ricerca sonora in ambito didattico proposta nel seminario, che si è concluso con l'invito a provare, a sperimentare, a lasciare che in qualche modo la musica estemporanea, nell'ascolto di sé e dell'altro da sé, accada: perché il valore della pratica è insostituibile e a improvvisare si impara solo improvvisando!

### Tecnica e creatività nelle prassi improvvisative contemporanee

Uno studio sull'improvvisazione del secondo Novecento e sulle molteplici implicazioni (performative, compositive e psicologiche) legate a questa prassi che ancora oggi alimenta la ricerca nella creatività musicale contemporanea è stato invece il tema portante dell'interessantissimo seminario di **Eduardo Carlo Natoli**. Svoltesi in due giornate e articolato in quattro sessioni di lavoro diversificate, il seminario ha alternato momenti di approfondimento teorico a vere e proprie esperienze improvvisative durante le quali è stato possibile conoscere ed esplorare gli 'strumenti' necessari alla costruzione di un percorso sonoro consapevole, coerente ed unitario.

L'ambito di studio si è focalizzato sull'improvvisazione per ensemble partendo da un primo assunto che ne ha stabilito i principi di base: l'improvvisazione contemporanea (al contrario di quanto avveniva con i partimenti o contrariamente a quanto avviene tutt'oggi nella musica jazz) opera all'interno di un *non-sistema* per tradurre pensiero ed espressività in gesti musicali 'liberi', svincolati da gamme o modi preesistenti. Tuttavia, l'azione improvvisativa non può prescindere dal rispetto di veri e propri codici e da una consapevolezza degli elementi costitutivi dei materiali sonori adottati. Particolare attenzione è stata data quindi all'analisi di un gesto espressivo, alla sua modalità di comunicazione, alle reazioni che la sua sollecitazione può suscitare ed alle sue implicazioni psicologiche.

L'ascolto di *In 8 corde*, improvvisazione di Eduardo Carlo





Natoli al violino e Federico Placidi al violoncello, ha aperto il seminario offrendo gli spunti per una prima disamina di carattere generale su aspetti formali e strutturali e sulle diverse concezioni di tempo e memoria attraverso un esempio di improvvisazione pura, non concordata, basata su un dialogo sonoro in cui il musicista diviene *corpo vibrante*, strumento di riflessione e sollecitazione sonora, fino a concentrare i momenti più fortemente comunicativi dal punto di vista espressivo nella seconda metà del pezzo. Con un gesto sonoro si trasmette un'idea, se ne prende consapevolezza, si definisce quel momento e si affida l'idea all'altro che suona. Nell'improvvisazione tutto è, nulla si può cancellare anche l'errore, o ciò che può sembrare tale, è legittimo in quanto accade, ed avrà un suo destino conquistando uno spazio di azione salvifico che ci toglierà, in qualche misura, dalla responsabilità del bello. Conta dunque la capacità di creare connessione, di trasformarsi in corpo vibrante di *abitare* un'esperienza. Ecco, quindi, chiarito il senso del titolo del seminario: *Tracciando insieme il destino dell'istante*.

Sofferinarsi su quell'istante ha portato i partecipanti ad individuare e mettere a fuoco il triplice piano temporale in cui si definisce l'esperienza di un'improvvisazione: in un primo piano, che consiste in ciò che il performer riesce a costruire in termini di compiutezza mentre agisce appunto nell'istante, mentre opera in una dimensione espressiva di creatività estemporanea ancora incapace di storia (come un'ipotetica iperbole temporale che sfiora l'allineamento dell'istante con il tutto); in un secondo piano, che si verifica nella conquista da parte del performer di una consapevolezza di ciò che si 'narra' mentre la somma degli istanti trasforma la sequenza di gesti estemporanei in eventi configurati; ed infine nella traccia emotiva e cognitiva che si sedimenta al termine dell'evento o dell'intera improvvisazione.

In effetti ogni passaggio del seminario era pensato con una sorta di continua propedeuticità che consentisse una progressiva esplorazione ed un graduale approfondimento dei temi trattati.

Così la locuzione *corpo vibrante* che sintetizza le capacità di un performer di adottare l'espressività gestuale come veicolo di trasmissione e condivisione di una corporeità dell'evento sonoro ha aperto nuovi scenari sul modo di pensare e concepire lo strumento in un approccio *concreto-elettroacustico* che consente il superamento della connotazione timbrica tradizionale proiettandoci verso la dimensione di *sonorità* e approdando così ad un momento del seminario dedicato allo studio delle tecniche estese.

Come ancora nella distinzione tra il concetto di Forma

e Struttura è emersa l'importanza della *consapevolezza* come strumento che può consentire di creare importanti e sotterranee connessioni tra micro e macro, tra istante, elaborazione, sviluppo, idea di consequenzialità o di sovrapposizione dei piani in una scelta di gestione del tempo e delle sue possibili dimensioni.

Nella scelta di un'azione si configura il destino di un percorso sonoro e la sua gestione non può prescindere da un'analisi estemporanea degli elementi che lo generano e lo compongono. Ecco allora una riflessione sul controllo, sull'economia dei materiali e sulla coerenza nell'esecuzione di un'improvvisazione che ci avvicina al momento di una prima esperienza improvvisativa.

Il performer, protagonista responsabile dell'unitarietà dell'evento creativo, agisce in una continua ricerca di aderenza tra gesto sonoro, poetica e retorica. In tutto ciò l'*informazione*, come costruzione di una memoria che può agire tra intelleggibilità e stratificazione dei materiali, gioca un ruolo fondamentale.

L'analisi di un passaggio del secondo *Quartetto dell'op. 18* di Beethoven ha dimostrato come un'informazione intervallare possa evocare la sintesi di una idea tematica senza che questa venga realmente eseguita.

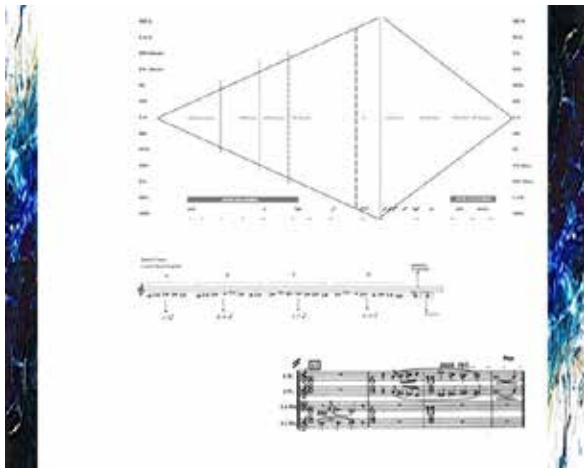
Una prima improvvisazione ha invece visto tutti i partecipanti coinvolti nella costruzione di piccole sequenze (termine studiato successivamente come elemento di costruzione alla base della musica concreta) scaturite dall'analisi di brevi frammenti dati. Nell'analisi degli elementi costitutivi di ogni singolo frammento era 'custodita' la reale possibilità di andare più lontano nel percorso di improvvisazione: pensare i brevi frammenti scritti come gesti sonori estemporanei, come sollecitazioni a cui dover *reagire* ed analizzare le informazioni contenute al loro interno ha significato tracciare un percorso possibile, proiettarsi verso delle scelte, agire in una interazione più attiva e consapevole.

Ad esperienza compiuta, una immediata riflessione ha portato ad un confronto sulle *scelte comportamentali* e a prendere atto di quanto l'iter proposto dal seminario avesse costruito degli argini di movimento rendendo la reazione ai vari stimoli più consapevole e capace di azioni propositive. Da qui un approfondimento sul concetto di *azione* su ciò che può generare un'attesa o una reazione immediata e quanto tutto ciò possa generare ordine e/o disordine nell'interazione.

Itemi proposti in tutta la prima parte del seminario sembrano aver in parte mitigato quel timore iniziale che in assenza di esperienza si può avere nei confronti dell'improvvisazione e della sua dimensione apparentemente misteriosa. Nella costruzione di un percorso sonoro estemporaneo di gruppo può comunque essere utile partire da un tracciato, da una rappresentazione grafica di un'idea formale. L'ideazione di un canovaccio come strumento di definizione degli ambiti di azione nella progettazione di un'improvvisazione può consentire un primo controllo ed un'individuazione dei parametri e della loro organizzazione temporale. Ecco che il seminario ha quindi proposto l'analisi della Fuga del primo movimento della *Musica per archi percussioni e celesta* di Béla Bartók e la sua rappresentazione grafica formale riscontrabile, come momento rivelatore dell'autore, nel profilo melodico tracciato dalla parte dei violini I e II nelle ultime battute del movimento.

Per una comprensione reale dei gesti sonori e della retorica che alimentano l'improvvisazione oggetto di studio

non si può prescindere dalla conoscenza della retorica elettroacustica e nessun autore come György Ligeti è più adatto per studiarne la traduzione in scrittura strumentale. L'analisi del secondo *Quartetto d'archi* dell'autore ungherese ha consentito una serie di riflessioni su aspetti costruttivi armonici e ritmici (formazione del suono, funzione strutturale del silenzio, idea di shock come elemento generatore, micropolifonia, concetto di texture, décalage, ritmica risultante, e molto altro).



Eugenio Colombo con Eduardo Carlo Natoli e, di spalle, Gianluca Ruggeri



Nicola Giulio Chiarieri

Nella seconda parte della seconda giornata del seminario, ospite di Natoli, è intervenuto **Eugenio Colombo**, venuto a portare la sua testimonianza di improvvisatore al saxofono soprano, a partire dalla visione dello spartito di *Gabbie* di Giancarlo Schiaffini, dove la scrittura musicale è più simile ad una stenografia che necessita di interpretazione in una commistione tra musica contemporanea e jazz con indicazioni sul silenzio, terze minori e quinte diminuite, riferimenti stilistici al genere latino e indicazioni dinamiche di fortissimo e pianissimo.

Secondo Colombo tutto ciò che ha a che fare con l'improvvisazione ha a che fare con l'imprecisione, come il bambino che impara a parlare: anche lui improvvisa. D'altronde tutta la vita è improvvisazione. Per improvvisare bisogna ricordare che l'unica maniera per essere preparati è *fare il non preparato* e farlo spesso. Alla base di tutto c'è l'ascolto, l'atteggiamento e la comprensione di ciò che l'altro propone.

Tornando all'aspetto più meramente musicale, viene poi esaminata una partitura per archi, percussioni, tastiere, sassofono e chitarra, *John Cage e gli undici funghi*, di Bruno Tommaso dove si individuano gli ingressi degli strumenti: il pezzo è più definito, quasi narrativo con l'esposizione del tema nella prima riga in chiave di basso e con l'indicazione del Sol come nota su cui chiudere. Cage viene citato perché in lui tutto fa parte del panorama sonoro, anche nella casualità (anche se tirare in ballo Cage può sembrare un arbitrio, visto che il musicista statunitense pare fosse annoiato dall'improvvisazione e dal jazz). Il pezzo di Bruno Tommaso non ha inizio né fine, proprio nello stile di Cage. Ad una prima lettura lo spartito jazz può sembrare complesso da decifrare. In realtà il mondo del jazz è così codificato che bastano poche indicazioni, sigle, termini specifici: *vamp*, ad esempio, significa che una nota o una frase si ripete molte volte, è una piattaforma per improvvisare; al rigo 8 sono riportate sigle che rievocano il basso numerato; *sus* indica un intervallo di quarta. La tonalità è in Mib. D'altra parte, l'elemento genetico del jazz risiede nella danza. Anche il jazz modale di John Coltrane negli anni '60 incede e ha senso ritmico da ballare, pur non essendo più musica da ballo. La seconda idea melodica affiora nella chiave di basso della riga 11, mentre alla riga 2 le percussioni sono identificate con una ruota che dà il senso di un 'tutti' che scatena un pandemonio. L'incontro si è poi concluso con un excursus sul jazz e free jazz. Un pezzo da collezione è l'lp di Ornette Coleman, *Free jazz: A collective Improvisation*, con la riproduzione di un quadro di Pollock che ne è il manifesto<sup>3</sup>. Un ascolto non semplice, basato sulla libera improvvisazione di musicisti neri e due soli contrabbassisti bianchi. Un disco che è un unicum, per essere stato pubblicato da una major discografica come Atlantic Records nel 1961 e che è costituito da un'improvvisazione registrata senza editing o sovraincisioni. Fabrizio Scaturro ha esaminato quello che succede in questi 37 minuti e lo ha evidenziato nel suo diagramma di flusso da cui si evince che il disco è costituito da una sequenza di assoli inframmezzati da piccoli inserti tra un tema A, un tema B e un tema C, mostrando come negli Stati Uniti, rispetto all'Europa, ci sia una sorta di convergenza tra avanguardia del jazz e avanguardia classica.

<sup>3</sup> Pollock fu il pittore che si distaccò completamente dall'arte figurativa e andò contro la tradizione di usare pennello e





# Musicoterapia e dolore

Chronic pain is one of the major health problems worldwide. This disease produces complex physical, psychological and social changes in the sufferer, with a negative impact on quality of life, as well as on both the national health services costs and productive activities. Music and pain have several aspects in common, both in their individual components and in the active and vital processes that involve and characterize them.

Likewise, it is necessary to consider both pain and music as biological, psychological and social phenomena, as well as cultural and spiritual ones.

In the past decade, in addition to standard pharmacological therapies, music is often used as a complementary non-pharmacological intervention for pain management.

This article will present the difference between music therapy and other music-based interventions, focusing on the 5 therapeutic levels of pain treatment with music therapy identified by Dileo.

IMMAGINE TRATTA DA : Stegemann, Thomas, Monika Geretsegger, Eva Phan Quoc, Hannah Riedl, e Monika Smetana. 2019. «Music Therapy and Other Music-Based Interventions in Pediatric Health Care: An Overview». *Medicines (Basel, Switzerland)* 6(1). doi:10.3390/medicines6010025

**di Filippo Giordano**

Musicoterapeuta Ricercatore, Università degli Studi di Bari

**M**usica e dolore hanno diversi aspetti in comune, sia nelle loro componenti individuali, sia nei processi attivi e vitali che li coinvolgono e li caratterizzano.

Il dolore viene classificato da un punto di vista temporale come acuto o cronico, e, dal punto di vista eziologico, può essere di natura oncologica o non oncologica, mentre la patogenesi lo classifica come neuropatico, infiammatorio, nocicettivo o nociplastico.

Se nel 2020, l'International Association for the Study of Pain (IASP) ha ampliato con 6 punti la precedente definizione del dolore inteso come «*Esperienza sensoriale ed emotiva spiacevole associata o simile a quella associata a un danno tissutale reale o potenziale*» (Raja et al. 2020), appare più complesso definire oggettivamente il fenomeno musicale. È concreto, infatti, il rischio di considerarla solo come fenomeno di produzione acustica di suoni più o meno strutturati, seppur influenzati da aspetti sociali (Musica - Enciclopedia s.d.), al di là del fatto che ogni individuo fornirebbe una versione del tutto personale e soggettiva di cosa sia per lui la musica.

Stesso discorso vale per la misurazione oggettiva e diretta del dolore, che appare impossibile se non attraverso



una autovalutazione degli individui ed una osservazione del loro comportamento, da considerarsi come ‘specchio’ della loro esperienza.

Di fatto però, la musica è un evento creato dagli esseri umani e, in quanto tale, implica che sia molto di più di un mero evento acustico. La sua componente acustica, le sue strutture dinamiche e ritmiche derivano da funzioni vitali, quindi sono necessariamente correlate ad aspetti biologici, emotivi, cognitivi e, dunque, a processi sociali (Metzner 2012). Questo aspetto della musica è uno dei primi punti di contatto tra musica e dolore, in particolare con quello cronico. La gestione del dolore, infatti, si basa su un approccio biopsicosociale (Cohen, Vase, e Hooten 2021; Danilov et al. 2020), nel quale si ipotizza che l’esperienza del dolore è influenzata da interazioni complesse e dinamiche tra molteplici fattori biologici, psicologici e sociali, e che l’insieme di tutti questi fattori variano significativamente tra gli individui.

Per esempio, alcune ricerche dimostrano che il contesto socioculturale può essere responsabile dell’inizio, della gravità e del mantenimento del dolore. Nel corso degli ultimi due decenni, studi attraverso il neuroimaging hanno dimostrato che fattori sociali e psicologici hanno il potenziale per attivare strutture nel cervello associate a quelle attivate da input nocicettivi (Domenico et al. 2024). La sovrapposizione dei circuiti neurali legati al dolore fisico e alle esperienze sociali dolorose come l’esclusione, il rifiuto e il lutto è diventata sempre più evidente nella ricerca. Le persone, infatti, possono essere più suscettibili a risposte sensibilizzate e iperprotettive come il dolore, quando si trovano in situazioni estremamente stressanti, minacciose o invalidanti. Per esempio, l’ansia e la depressione sono

spesso interpretate come risposte emotive a un dolore percepito (Hoeger Bement et al. 2010). Ma ci sono buone prove epidemiologiche che la depressione e l’ansia possono anche precedere l’insorgenza del dolore cronico, aumentare il rischio di insorgenza, gravità o cronicizzazione del dolore stesso.

Allo stesso modo, occorre considerare la musica come un fenomeno biologico, psicologico e sociale, oltre che culturale e spirituale.

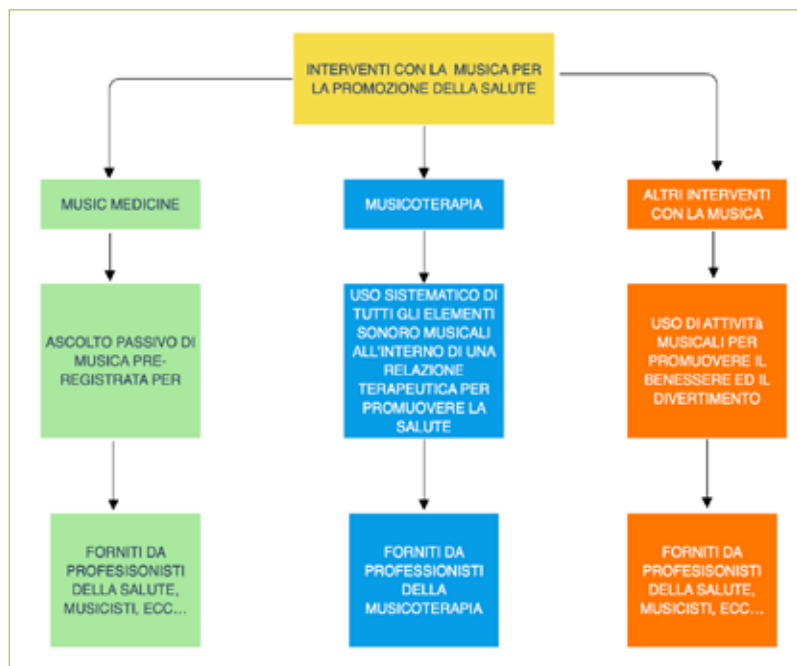
Da un punto di vista *biologico*, la musica risponde a precise regole di produzione, percezione e codifica da parte del nostro cervello. Diversi apparati sono coinvolti contemporaneamente in queste attività, rendendo il binomio musica- cervello molto affascinante ed intrigante.

Oliver Sacks, celebre neurologo del secolo scorso, sosteneva che la componente *psicologica/emotiva* della musica è una componente che noi possiamo toccare, nel senso che le emozioni suscitate dalla musica non sono emozioni aleatorie ma sono emozioni concrete, tangibili. Se una canzone, un brano o una esecuzione musicale ci fa venire la pelle d’oca, o ci fa piangere, stiamo ‘toccando’ l’emozione in se, oltre a sperimentarla e sentirla (Sacks 2011). Secondo Koelsch (2018), la musica può modificare l’attività di tutte le strutture cerebrali associate alle emozioni, tanto che nella descrizione della sua *Quartet theory of human emotions* (Koelsch 2018), individua quattro centri affettivi che generano classi diverse di emozioni, come attivazione e disattivazione, dolore e piacere, emozioni legate all’attaccamento ed emozioni morali. Queste attività sono coordinate da strutture del sistema limbico/paralimbico come l’*amigdala*, i *gangli della base*, lo *striato*, l’*insula* e la *corteccia cingolata* (Koelsch 2018). Inoltre, la musica è in grado di influenzare individualmente i sottosistemi organismici delle emozioni come quello *cognitivo* (piacere/dispiacere), quello *motivazionale* (ballare/partecipare), quello *fisiologico* (rilassamento/eccitazione), quello *espressivo* (es. espressioni facciali mentre si suona o si ascolta musica), quello *soggettivo del sentimento* (gioia, commozione, coraggio, nostalgia, serenità, tristezza, sorpresa, tensione). Tutti questi aspetti sono coinvolti nei processi psicologici ed emotivi che la musica attiva nella nostra vita.

Dal punto di vista *sociale*, la musica ricopre un ruolo rilevante da millenni. Dall’antichità fino ai giorni nostri, è protagonista attiva in ogni epoca e cultura, tanto da diventare parte fondamentale ed essenziale. Basterebbe sfogliare un qualsiasi libro di storia della musica o di antropologia musicale, piuttosto che di etnologia musicale, per apprezzare l’entità ed il valore della identità musicale di ogni popolo, all’interno della sua epoca (Beccacece et al. 2021; Clarke, DeNora, e Vuoskoski 2015; McDermott 2008).

La capacità della musica di stabilire e rafforzare legami *sociali* tra membri del gruppo che interagiscono è stata una funzione importante che la musica stessa ha svolto durante il suo sviluppo e la sua diffusione tra le popolazioni umane. Studi recenti dimostrano che la sincronia interpersonale e il rilascio di endorfine durante le attività ritmiche - come l’interazione musicale- sono i meccanismi attraverso i quali ciò avviene. Molti comportamenti sociali umani, tra cui le attività musicali, sono collegati alle endorfine - e al sistema oppioide endogeno (EOS) in generale. È ipotizzabile, dunque, che sia l’EOS che la fusione tra sé e l’altro abbiano un ruolo significativo negli effetti di





razione il fatto che ogni farmaco ha degli effetti positivi ed allo stesso tempo una serie di controindicazioni e possibili effetti collaterali non trascurabili. Questo dovrebbe essere vero anche per la musica, se la si considerasse al pari di un farmaco in termini di somministrazione/effetto. La musica è spesso descritta come magica, come un fenomeno carico di un potere assoluto, divino, quasi sovranaturale. Se ciò fosse vero, potremmo disporre di una formula magica o di un incantesimo adatto ad ogni situazione. Avremmo, in sostanza, risolto parecchi problemi. Purtroppo, o per fortuna, non è così. Nell'ultimo decennio, in aggiunta alle terapie farmacologiche standard, abbiamo assistito ad un utilizzo sempre maggiore di interventi complementari non farmacologici per la gestione del dolore, tra cui la musica. Tuttavia, occorre fare chiarezza sulle modalità con cui la musica viene utilizzata e sugli obiettivi per la quale viene

legame sociale della musica, poiché l'ascolto passivo della musica coinvolge l'EOS in maniera diretta (Tarr, Launay, e Dunbar 2014). Le neuroscienze sociali della musica hanno introdotto un modello del cervello che fa luce sulle funzioni sociali e sui meccanismi cerebrali alla base degli adattamenti musicali utilizzati per la connessione umana. È stato dimostrato che le reti cerebrali sociali implicate nella produzione musicale (a differenza dell'ascolto della musica) si sovrappongono alle reti cerebrali implicate nei processi sociali della cognizione umana come la mentalizzazione, l'empatia e la sincronia. A tal proposito, Greenberg (2021) ha studiato il ruolo dell'ossitocina e della neurocircuiteria associata alla ricompensa, allo stress e al sistema immunitario durante la Pandemia Covid-19. In un periodo in cui le persone di tutto il mondo non sono riuscite a incontrarsi di persona, la musica sembra aver fornito un mezzo di connessione sociale straordinariamente efficace attraverso concerti on line, jam session sui balconi, interventi specifici di musicoterapia (Giordano, Scarlata, et al. 2020) consentendo al nostro cervello di sentirsi realmente connesso anche senza le tradizionali interazioni faccia a faccia (Greenberg, Decety, e Gordon 2021). Sembra evidente che la musica permette ad ogni individuo di sentirsi rispecchiato, accompagnato e compreso, all'interno di una esperienza molto soggettiva. Questo è il motivo per cui non si possono fare affermazioni generali e oggettive sulla musica stessa, che vadano oltre il significato di quello che per ognuno rappresenta nella propria esperienza di vita.

Musica e dolore, quindi, sono due fenomeni complessi ed in gran parte soggettivi, che condividono stessa modalità di approccio, di lettura e di interpretazione.

È sufficiente questo per considerare la musica come strumento terapeutico per la gestione del dolore? È lecito pensare che la musica fa sempre e comunque bene? Oppure è possibile che la musica possa provocare anche dolore, oltre che sensazioni piacevoli?

Non di rado, ci si imbatte in affermazioni piuttosto forti, come per esempio «la musica cura». Quindi la musica è un farmaco? Se ciò fosse vero, dovremmo tenere in conside-

proposta. Sempre più spesso ci si può imbattere in studi o articoli che presentano i risultati del suo utilizzo in ambito medico ma che, altrettanto spesso, non definiscono bene la natura dell'intervento musicale, generando confusione, grandi aspettative o al contrario scarsa considerazione. Come e quando, dunque, la musica diventa terapeutica in generale, e nello specifico per il dolore?

Stegemann (Stegemann et al. 2019) sostiene che esistono tre livelli di utilizzo della musica per la promozione della salute (Fig.1), con differenze rilevanti e modalità di applicazioni diverse, mentre Dileo (Dileo 2021) individua nella musicoterapia (MT) e nella music medicine (MM) due delle cinque categorie che utilizzano la musica per produrre risposte e/o cambiamenti nei pazienti.

Rinaldi (2020) descrive il dolore come una «esperienza ca-



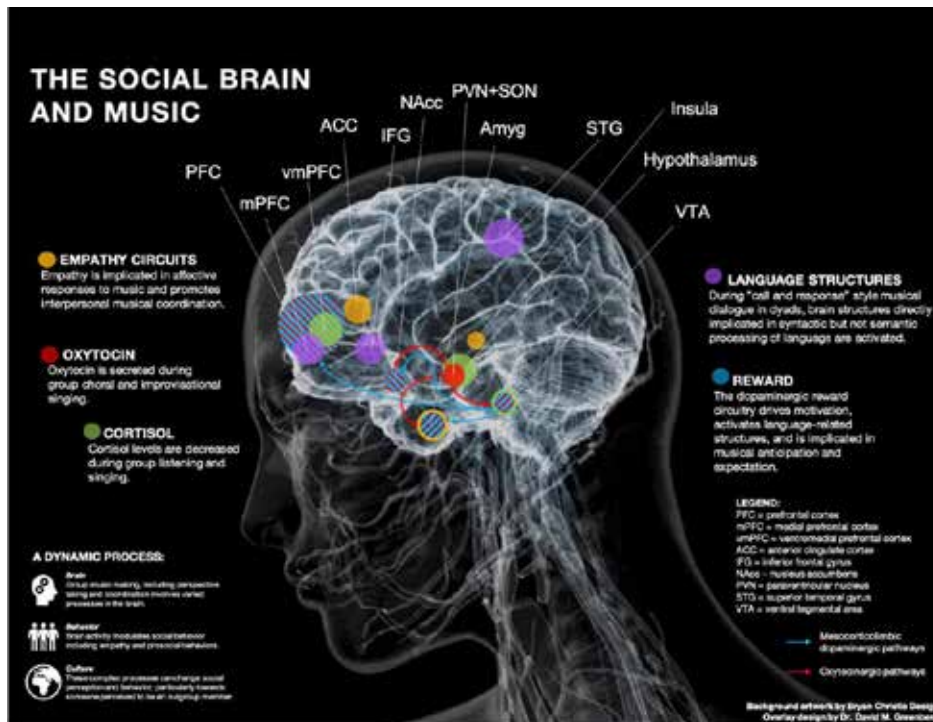


IMMAGINE TRATTA DA Greenberg, D. M., et al (2021). The social neuroscience of music: Understanding the social brain through human song. *American Psychologist*, 76 (7), 1172–1185. <https://doi.org/10.1037/amp0000819>

ratterizzata da un mosaico di fattori unici della persona, che rende l'esperienza del dolore completamente individualizzata. Cioè, ci sono differenze individuali importanti e pervasive nel dolore, e queste differenze individuali producono esperienze di dolore che sono completamente uniche per la persona che le sperimenta» (p.7) (Rinaldi 2020). Per questo necessita di un approccio che sia 'integrato', più che 'complementare' (Deng 2019), in cui le componenti biologiche, psicologiche e sociali siano in dialogo, interagiscano, comunichino tra di loro. Per questo motivo, a differenza degli altri approcci basati sulla musica, la musicoterapia, definita come l'uso clinico e basato sull'evidenza di interventi musicali da parte di un professionista esperto (musicoterapeuta) per raggiungere obiettivi individuali nell'ambito della relazione terapeutica mediata dalla musica (Giordano et al. 2024), appare più adatta, orientata nel qui ed ora, e focalizzata su bisogni e vissuti personali e specifici. Il processo, sempre presente in MT, prevede l'assessment, il trattamento e la valutazione sia degli obiettivi individuati che del musicale, con la possibilità di elaborazione e riflessione verbale (Bradt et al. 2016). In MT, l'esperienza con la musica riveste un ruolo centrale. Infatti, attraverso metodi recettivi, ricreativi, improvvisativi e creativi, è possibile offrire una gamma di esperienze musicali molto più vasta rispetto agli altri approcci, e di personalizzare gli interventi su bisogni fisici, psicologici, spirituali, cognitivi e di natura evolutiva e/o sociale, di ogni singolo paziente o di un gruppo, in un determinato momento, offrendo gradi di partecipazione e di coinvolgimento vari e diversi. Il musicoterapeuta lavora sempre in equipe multidisciplinari ed interprofessionali. Esistono evidenze concrete di come l'utilizzo musicoterapia abbia un impatto clinico maggiore sull'intensità del dolore auto-riferito rispetto ad altri approcci, con effetti clinicamente significativi sia sul dolore acuto e procedurale, che su quello cronico ed oncologico; nonostante i risultati

di una recente meta-analisi debbano essere considerati con cautela, la MT sembra efficace anche nel ridurre il dolore auto-riferito, il disagio emotivo causato dal dolore e l'uso di farmaci anestetici, oppioidi e non oppioidi (Chou et al. 2016; Kühlmann et al. 2018; Lee 2016) with the latest comprehensive study published in 2006. Since that time, more than 70 randomized controlled trials (RCTs). In pratica, allora, come agisce la musicoterapia? Quali tecniche e strategia si possono utilizzare? Dileo ha individuato cinque livelli terapeutici del trattamento del dolore con la musicoterapia (Dileo 2021). Il primo è quello di *distrazione*, il cui l'obiettivo è evitare o ignorare il dolore, reindirizzando l'attenzione su qualcos'altro (Giordano,

Zanchi, et al. 2020; Giordano et al. 2023). Si utilizzano tecniche come l'improvvisazione con strumenti e/o voce, l'ascolto musicale strutturato dal paziente e/o dal musicoterapeuta, l'uso di musica e immagini. Il secondo livello è quello di *supporto*, che ha come obiettivo alleviare alcuni sintomi specifici del dolore (ansia, depressione, stress) o migliorare le risorse personali per affrontarlo. In questo livello le tecniche generalmente consigliate sono il rilassamento basato sulla musica, la vibro-acustica e la scrittura di canzoni (Giordano et al. 2024; Uggla et al. 2018). Il terzo è il livello *catartico/espressivo*, nel quale l'obiettivo è di esprimere l'esperienza del dolore, della sofferenza e degli aspetti emotivi legati ad essi, stabilendo un contatto con il dolore e dando forma alle emozioni ad esso connesse, come per esempio depressione e tristezza. In questo livello, le tecniche più utilizzate sono l'improvvisazione ed il songwriting (Bradt et al. 2016). Il quarto livello è quello *esistenziale*, il cui obiettivo è quello di supportare la persona nel trovare un significato all'esperienza dolorosa e/o nuovi modi di concettualizzare il dolore (Gimeno 2015). In questo livello, più avanzato rispetto agli altri, sono richieste maggiori competenze al musicoterapeuta, che dovrà utilizzare tecniche più avanzate come la *Guided imagery and music* (GIM) (Bruscia e Grocke 2002), oltre alla scrittura di canzoni, all'improvvisazione referenziale e non referenziale, o alla discussione dei testi di canzoni. L'ultimo livello, il più complesso di tutti, è quello *trasformativo*, nel quale si cerca di entrare in dialogo con il dolore, di creare una relazione con esso. In questo livello, il più avanzato di tutti, le tecniche maggiormente utilizzate sono la GIM e l'ENTRAIMENT (Dileo 2015). Nonostante le buone evidenze su benefici degli interventi basati sulla musica nella gestione del dolore, sono necessari ulteriori studi. La ricerca correlata nel campo delle neuroscienze e della musica forniscono prove supplementari

che gli interventi orientati alla musicoterapia esercitano un impatto considerevole sugli aspetti fisiologici e psicologici del dolore, e consente ai pazienti di affrontare meglio il dolore cronico. Tuttavia, la vulnerabilità e la fragilità dei pazienti che sperimentano il dolore impone riflessioni etiche importanti sul tipo di intervento da fornire. Occorre, dunque, una formazione adeguata e competen-

ze specialistiche per sfruttare al meglio le potenzialità terapeutiche della musica in questo campo, con l'intento di fornire un intervento professionale, empatico e non invadente.

La musicoterapia non cura il dolore, ma si prende cura del disagio che il dolore provoca nella vita di una persona.

## BIBLIOGRAFIA

- Beccacece, Livia, Paolo Abondio, Elisabetta Cilli, Donatella Restani, e Donata Luiselli. 2021. «Human Genomics and the Biocultural Origin of Music». *International Journal of Molecular Sciences* 22(10): 5397. doi:10.3390/ijms22105397.
- Bradt, Joke, Cheryl Dileo, Lucanne Magill, e Aaron Teague. 2016. «Music Interventions for Improving Psychological and Physical Outcomes in Cancer Patients» a c. di Cochrane Gynaecological, Neuro-oncology and Orphan Cancer Group. *Cochrane Database of Systematic Reviews*. doi:10.1002/14651858.CD006911.pub3.
- Bruscia, Kenneth E, e Denise Erdonmez Grocke. 2002. *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*. Gilsum, NH: Barcelona Pub.
- Chou, Roger, Debra B. Gordon, Oscar A. De Leon-Casasola, Jack M. Rosenberg, Stephen Bickler, Tim Brennan, Todd Carter, et al. 2016. «Management of Postoperative Pain: A Clinical Practice Guideline From the American Pain Society, the American Society of Regional Anesthesia and Pain Medicine, and the American Society of Anesthesiologists' Committee on Regional Anesthesia, Executive Committee, and Administrative Council». *The Journal of Pain* 17(2): 131–57. doi:10.1016/j.jpain.2015.12.008.
- Clarke, Eric, Tia DeNora, e Jonna Vuoskoski. 2015. «Music, Empathy and Cultural Understanding». *Physics of Life Reviews* 15: 61–88. doi:10.1016/j.plrev.2015.09.001.
- Cohen, Steven P, Lene Vase, e William M Hooten. 2021. «Chronic Pain: An Update on Burden, Best Practices, and New Advances». *The Lancet* 397(10289): 2082–97. doi:10.1016/S0140-6736(21)00393-7.
- Danilov, Alexey, Andrey Danilov, Alexander Barulin, Olga Kurushina, e Nina Latysheva. 2020. «Interdisciplinary Approach to Chronic Pain Management». *Postgraduate Medicine* 132(sup3): 5–9. doi:10.1080/00325481.2020.1757305.
- Deng, Gary. 2019. «Integrative Medicine Therapies for Pain Management in Cancer Patients». *The Cancer Journal* 25(5): 343–48. doi:10.1097/PPO.0000000000000399.
- Dileo, Cheryl, a c. di. 2015. *Advanced Practice in Medical Music Therapy: Case Reports*. Place of publication not identified: Jeffrey Books/Music Therapy Resources.
- Dileo, Cheryl. 2021. «The Present and Future of Medical Music Therapy for Adults in the U.S.A.». *Journal of Urban Culture Research* 23: 79–93.
- Domenico, Lisa H., Jared J. Tanner, Angela M. Mickle, Ellen L. Terry, Cynthia Garvan, Song Lai, Hrishikesh Deshpande, et al. 2024. «Environmental and Sociocultural Factors Are Associated with Pain-Related Brain Structure among Diverse Individuals with Chronic Musculoskeletal Pain: Intersectional Considerations». *Scientific Reports* 14(1): 7796. doi:10.1038/s41598-024-58120-9.
- Gimeno, Maria Montserrat. 2015. «MED-GIM Adaptations of the Bonny Method for medical patients.» In *Guided Imagery & Music (GIM) and Music Imagery Methods for Individual and group therapy*, London Jessica Kingsley Publishers, 179–87.
- Giordano, Filippo, Adele Mitrotti, Antonia Losurdo, Flavia Esposito, Antonio Granata, Alessandra Pesino, Michele Rossini, et al. 2023. «Effect of music therapy intervention on anxiety and pain during percutaneous renal biopsy: a randomized controlled trial». *Clinical Kidney Journal*: sfad246. doi:10.1093/crj/sfad246.
- Giordano, Filippo, Chiara Rutigliano, Caterina Ugolini, Erika Iacona, Lucia Ronconi, Celeste Raguseo, Teresa Perillo, et al. 2024. «Effect of Music Therapy on Chemotherapy Anticipatory Symptoms in Adolescents: A Mixed Methods Study». *Journal of Pain and Symptom Management*: S0885392424007401. doi:10.1016/j.jpainsymman.2024.04.019.
- Giordano, Filippo, Elide Scarlata, Mariagrazia Baroni, Eleonora Gentile, Filomena Puntillo, Nicola Brienza, e Loreto Gesualdo. 2020. «Receptive Music Therapy to Reduce Stress and Improve Wellbeing in Italian Clinical Staff Involved in COVID-19 Pandemic: A Preliminary Study». *The Arts in Psychotherapy* 70: 101688. doi:10.1016/j.aip.2020.101688.
- Giordano, Filippo, Barbara Zanchi, Francesco De Leonardis, Chiara Rutigliano, Flavia Esposito, Nicola Brienza, e Nicola Santoro. 2020. «The influence of music therapy on preoperative anxiety in pediatric oncology patients undergoing invasive procedures». *The Arts in Psychotherapy* 68: 101649. doi:https://doi.org/10.1016/j.aip.2020.101649.
- Greenberg, David M., Jean Decety, e Ilanit Gordon. 2021. «The Social Neuroscience of Music: Understanding the Social Brain through Human Song.» *American Psychologist* 76(7): 1172–85. doi:10.1037/amp0000819.
- Hoeger Bement, Marie, Andy Weyer, Manda Keller, April L. Harkins, e Sandra K. Hunter. 2010. «Anxiety and Stress Can Predict Pain Perception Following a Cognitive Stress». *Physiology & Behavior* 101(1): 87–92. doi:10.1016/j.physbeh.2010.04.021.
- Koelsch, Stefan. 2018. «Investigating the Neural Encoding of Emotion with Music». *Neuron* 98(6): 1075–79. doi:10.1016/j.neuron.2018.04.029.
- Kühlmann, A. Y. R., A. de Rooij, L. F. Kroese, M. van Dijk, M. G. M. Hunink, e J. Jeekel. 2018. «Meta-Analysis Evaluating Music Interventions for Anxiety and Pain in Surgery.» *The British journal of surgery* 105(7): 773–83. doi:10.1002/bjs.10853.
- Lee, Jin Hyung. 2016. «The Effects of Music on Pain: A Meta-Analysis». *Journal of Music Therapy* 53(4): 430–77. doi:10.1093/jmt/thw012.
- Loewy, Joanne. 2022. «Underlying Music Mechanisms Influencing the Neurology of Pain: An Integrative Model». *Brain Sciences* 12(10): 1317. doi:10.3390/brainsci12101317.
- McDermott, Josh. 2008. «The Evolution of Music». *Nature* 453(7193): 287–88. doi:10.1038/453287a.
- Metzner, S. 2012. «A Polyphony of Dimensions: Music, Pain, and Aesthetic Perception». *Music and Medicine* 4(3): 163–70. doi:10.1177/1943862112449486.
- «Musica - Enciclopedia». *Treccani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/musica/> (20 luglio 2024).
- Raja, Srinivasa N., Daniel B. Carr, Milton Cohen, Nanna B. Finnerup, Herta Flor, Stephen Gibson, Francis J. Keefe, et al. 2020. «The Revised International Association for the Study of Pain Definition of Pain: Concepts, Challenges, and Compromises». *Pain* 161(9): 1976–82. doi:10.1097/j.pain.0000000000001939.
- Rinaldi, Riccardo. 2020. «L'approccio biopsicosociale al dolore». *Dolori Aggiornamenti Clinici* 4: 6–11.
- Sacks, Oliver. 2011. *Musophilia: Tales of Music and the Brain*. Revised and expanded [ed.]. London: Picador.
- Stegemann, Thomas, Monika Geretsegger, Eva Phan Quoc, Hannah Riedl, e Monika Smetana. 2019. «Music Therapy and Other Music-Based Interventions in Pediatric Health Care: An Overview». *Medicine (Basel, Switzerland)* 6(1). doi:10.3390/medicines6010025.
- Tarr, Bronwyn, Jacques Launay, e Robin I. M. Dunbar. 2014. «Music and social bonding: œself-other merging and neurohormonal mechanisms». *Frontiers in Psychology* 5. doi:10.3389/fpsyg.2014.01096.
- Uggla, L, L-O Bonde, U Hammar, B Wrangsjö, e B Gustafsson. 2018. «Music Therapy Supported the Health-Related Quality of Life for Children Undergoing Haematopoietic Stem Cell Transplants». *Acta Paediatrica* 107(11): 1986–94. doi:10.1111/apa.14515.
- Wigram, Tony, Bruce Saperston, e Robert West. 1999. *The Art and Science of Music Therapy a Handbook*. Amsterdam: Harwood Academic. <http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9781315077512> (22 maggio 2021).

## Una patologia cronica drammaticamente diffusa e le possibilità terapeutiche dell'approccio con i suoni

Secondo la World Health Organization, il dolore cronico è uno dei principali problemi sanitari a livello mondiale, capace di produrre in chi ne è affetto complessi cambiamenti fisici, psicologici e sociali, con un pesante impatto significativo sulla sua qualità di vita, oltre che sui costi a carico sia dei servizi sanitari nazionali, sia sui costi economici che gravano sulle attività produttive.

In Europa il dolore cronico attualmente colpisce circa 100 milioni di cittadini, metà dei quali riconducibili ad una popolazione anziana, mentre l'Istituto Superiore di Sanità nel 2019 ha stimato che nel nostro paese oltre 10 milioni di individui adulti - circa 4 milioni di uomini e quasi 6 milioni e mezzo di donne - soffrono di dolore cronico (Rapporto Istisan *Dolore cronico in Italia e suoi correlati psicosociali* dalla Indagine europea sulla salute, 2019).

Il dolore cronico impatta notevolmente anche sull'economia nazionale: il costo sociale medio annuo per ogni paziente è di almeno 4.557 €, di cui 1.400 € per i costi diretti a carico del Sistema Sanitario Nazionale (farmaci, ricoveri, diagnostica) e 3.156 € per costi indiretti (giornate lavorative perse, distacchi definitivi dal lavoro etc.).

Le persone che soffrono di dolore cronico perdono molto spesso il proprio lavoro, oppure hanno necessità di cambiare mansione, o talvolta di adattarsi ad un nuovo lavoro.

Le limitazioni causate dalla sofferenza quotidiana generano depressione e ansia molto elevate, che compromettono notevolmente le proprie relazioni familiari, sociali e interpersonali, e generano un grave senso di malessere e sfiducia verso il presente e il futuro.

Nonostante le linee guida sul dolore del National Institute for Health and Care Excellence (NICE) suggeriscono una valutazione ed un approccio centrato sulla persona (Cohen, Vase, e Hooten 2021).

La scienza attuale non è in grado di descrivere pienamente in dettaglio i meccanismi per ogni dolore e per ogni paziente che ne soffre. Spesso il dolore è sottostimato dal medico o da chi lo valuta. La convinzione che i pazienti esagerino con la propria percezione e grado di dolore, aumenta il rischio di prestare cure non adeguate e di arrecare danni psicologici importanti.

C'è poca uniformità di consenso, e conseguentemente di trattamento, per la gestione del dolore cronico, e sembrano persistere carenze strutturali e scarsa consapevolezza sull'impatto sanitario, sociale e socioeconomico che ne consegue.

La musica è presente nella nostra vita da sempre. Oggi è estremamente accessibile grazie a progressi tecnologici inimmaginabili fino a qualche decennio fa. Basti pensare alle diverse app disponibili sul mercato tramite cui cercare, ascoltare e condividere con chiunque ogni genere di musica possibile.

Le funzioni sociali e culturali della musica nelle diverse civiltà sono note e sempre più oggetto di studi multidisciplinari e multiprofessionali. La coesione sociale, l'espressione emotiva e la comunicazione interpersonale sono solo alcune delle funzioni che la musica ha avuto nel tempo, e che continuerà ad avere anche nel futuro, grazie alla sua grande capacità di essere aggregante, universale, rispettosa della soggettività.

Le capacità 'terapeutiche' della musica hanno attraversato diversi secoli, probabilmente millenni, dall'antico testamento ai greci, dal medioevo al rinascimento, fino ad arrivare ai giorni nostri.

Se in passato il ruolo terapeutico ricoperto dalla musica è stato attribuito più a meccanismi e leggi divine, o ad ideali legati al trascendente piuttosto che a capacità curative innate di strumenti e di personaggi tipici della propria epoca - attribuendo alla musica un potere magico assoluto -, nell'ultimo secolo sono stati svelati alcuni dei meccanismi biologici, psicologici e sociali che rappresentano le basi per comprendere e definire con sufficiente certezza quando e come la musica ricopre un ruolo terapeutico nella vita di una persona.

Non tutti gli interventi basati sulla musica possono definirsi terapeutici. Cosa è e cosa può fare la musicoterapia, in particolare per la gestione del dolore, è una delle chiavi di lettura di questo articolo. La musica sembra, infatti, influenzare la percezione e la modulazione del dolore e ha anche una componente affettiva che aiuta a controllarlo oltre che ad accettarlo.

Il lettore non troverà playlist miracolose a cui attingere per calmare il dolore, scoprirà che non esistono musiche terapeutiche 'a prescindere' e che particolari frequenze non sono magicamente analgesiche. Piuttosto dovrà interrogarsi sul ruolo della relazione in musicoterapia, sul dialogo tra diverse entità e sulla soggettività delle esperienze.

A Bologna  
il Convegno Mondiale  
di Musicoterapia 2026

# Connettere i confini: creare reti e rafforzare le identità



di Marinella Maggiori

Musicoterapia, Conservatorio dell'Aquila

Il Convegno Mondiale di Musicoterapia, che si terrà a Bologna nel 2026, rappresenta un evento di portata internazionale, destinato a radunare professionisti del settore, studiosi, ricercatori e clinici provenienti da tutto il mondo. Organizzato dall'**Associazione Italiana Musicoterapia (AIM)** in collaborazione con la **World Federation of Music Therapy** e con il supporto delle altre due associazioni professionali italiane, la **Federazione Italiana Musicoterapia (FIM)** e **Punto di Svolta**, il convegno promette di offrire uno spazio privilegiato di confronto e riflessione su una disciplina in forte crescita. Questo evento non sarà solo un'occasione per celebrare i progressi scientifici compiuti negli ultimi anni, ma anche per promuovere la musicoterapia come strumento di cura e benessere a livello globale, evidenziando l'importanza e la centralità del contributo italiano nel campo.

La musicoterapia, disciplina che utilizza la musica e i suoi elementi come mezzo per promuovere il benessere psicofisico e migliorare la qualità della vita, ha visto negli ultimi decenni un aumento esponenziale del suo utilizzo in diversi contesti clinici. In particolare, viene applicata con successo nel trattamento di disturbi psicologici come ansia, depressione e disturbi post-traumatici da stress, ma anche in contesti neurologici e motori, per la riabilitazione di pazienti colpiti da ictus, malattie neurodegenerative o con disabilità fisiche.

Tra i campi di applicazione della musicoterapia, spiccano i

contesti di assistenza a pazienti affetti da malattie come Alzheimer e demenza, ma anche il supporto terapeutico a bambini con disturbi dello spettro autistico. La capacità della musica di bypassare le barriere linguistiche e cognitive rende questa disciplina particolarmente efficace in quei casi in cui le terapie verbali tradizionali non riescono a raggiungere il paziente in modo adeguato. Studi clinici hanno dimostrato come la musicoterapia possa favorire la comunicazione non verbale, stimolare la memoria e facilitare l'espressione emotiva, risultando così una componente fondamentale nei trattamenti di lungo periodo.

Il tema centrale del Convegno Mondiale di Musicoterapia del 2026 sarà *Connecting Borders: creating networks and enhancing identities through music therapy*, una riflessione sul potere della musicoterapia di superare le barriere geografiche, linguistiche e culturali, creando connessioni e favorendo l'integrazione. Questa tematica appare particolarmente rilevante in un mondo sempre più globalizzato, in cui le migrazioni, i cambiamenti sociali e le sfide sanitarie internazionali richiedono risposte innovative e approcci interdisciplinari.

Il convegno intende esplorare come la musicoterapia possa fungere da ponte non solo tra diverse culture e contesti sociali, ma anche tra discipline accademiche e professioni sanitarie. Uno degli obiettivi principali sarà quello di mettere in luce la capacità della musica di collegare tra loro persone di diverse provenienze, background e identità, abbattendo barriere che altrimenti potrebbero risultare insormontabili. Il tema della 'connessione' sarà dunque affrontato sia dal punto di vista pratico che teorico, invi-

tando i partecipanti a riflettere su come la musicoterapia possa promuovere l'inclusione sociale e il benessere emotivo a livello globale.

Il Convegno Mondiale di Musicoterapia del 2026 sarà strutturato in una serie di sessioni plenarie, workshop interattivi e presentazioni di poster scientifici. Le sessioni plenarie vedranno la partecipazione di relatori di fama internazionale, che condivideranno le loro ricerche e le loro esperienze cliniche, aprendo il dibattito su temi come le tendenze emergenti nel campo della musicoterapia, le nuove scoperte scientifiche e le prospettive future della disciplina.

I **workshop interattivi** forniranno un'opportunità pratica per i partecipanti di apprendere nuove tecniche e metodologie di musicoterapia, con sessioni esperienziali che offriranno uno spazio di apprendimento attivo, dove sarà possibile confrontarsi con colleghi di tutto il mondo e sviluppare competenze pratiche utili per l'attività clinica quotidiana.

Le **presentazioni** e i **poster**, invece, rappresenteranno uno spazio di dialogo, in cui i musicoterapeuti potranno presentare casi clinici e i risultati delle loro ricerche più recenti, discutendo con i partecipanti i progressi e le applicazioni cliniche più innovative. Questo tipo di interazione sarà fondamentale per favorire la crescita e la condivisione di conoscenze all'interno della comunità internazionale di musicoterapia.

Uno degli obiettivi centrali del convegno sarà quello di promuovere una maggiore collaborazione interdisciplinare tra la musicoterapia e altre discipline sanitarie, poiché la musicoterapia, integrata con altri approcci terapeutici, può offrire soluzioni più complete e mirate, migliorando i risultati clinici in vari contesti sanitari. Durante il convegno, verranno presentati studi che dimostrano l'efficacia della musicoterapia nelle unità ospedaliere, nei reparti di pediatria, negli hospice e nei centri di salute mentale, mo-

strandolo come la musica possa essere integrata nei programmi di cura per promuovere il benessere complessivo del paziente.

Un altro tema centrale sarà l'accessibilità della musicoterapia, con particolare attenzione alle popolazioni vulnerabili, come le persone con disabilità, le comunità emarginate e coloro che vivono in aree di conflitto o povertà. Verranno presentati progetti che dimostrano come la musicoterapia possa essere utilizzata in contesti difficili, come campi profughi, ospedali in zone di guerra o carceri, contribuendo a migliorare il benessere emotivo, psicologico e fisico delle persone più fragili. Questo approccio riflette la visione della musicoterapia come una disciplina inclusiva, capace di abbattere le barriere sociali e culturali, garantendo l'accesso alle cure a chi ne ha più bisogno. Il focus quindi sarà su come la musicoterapia possa essere utilizzata in contesti di crisi, conflitto e povertà per promuovere la resilienza e il supporto emotivo delle persone più fragili.

Il convegno di Bologna sarà anche un'importante piattaforma per discutere della necessità di rafforzare le connessioni globali tra i musicoterapeuti e le organizzazioni di tutto il mondo. L'obiettivo sarà quello di creare una rete internazionale solida, che permetta di condividere conoscenze, esperienze e metodologie innovative, favorendo la crescita della disciplina a livello globale. Verranno discussi progetti di collaborazione internazionale che adattano la musicoterapia alle tradizioni musicali e culturali locali, massimizzando l'efficacia degli interventi e valorizzando le diversità culturali.

In conclusione, il Convegno Mondiale di Musicoterapia 2026 in Italia rappresenta una straordinaria opportunità per riflettere sul potere della musica di unire le persone e superare le barriere, non solo a livello terapeutico, ma anche culturale e sociale.

[www.wcmt2026.org](http://www.wcmt2026.org)

### Bienni specialistici e dottorati per la formazione accademica

In Italia dal 2022, diversi conservatori offrono il nuovo percorso formativo specialistico di Teorie e Tecniche della Musicoterapia, riflettendo l'importanza crescente di questa disciplina. Tra i principali, gli storici corsi sperimentali che sono stati trasformati in corsi curricolari come quelli al Conservatorio di Musica «Alfredo Casella» dell'Aquila, il Conservatorio «Evaristo Felice Dall'Abaco» di Verona, il Conservatorio «G. Frescobaldi» di Ferrara, ed i nuovi presso il Conservatorio «Antonio Vivaldi» di Alessandria, il Conservatorio «Vincenzo Bellini» di Palermo, il Conservatorio «Luisa D'Annunzio» di Pescara, il Conservatorio «Luca Marenzio» di Brescia, il Conservatorio «Domenico Cimarosa» di Avellino, il Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano ed il Conservatorio «Ottorino Respighi» di Latina. Questo nuovo corso offre una formazione approfondita sulle teorie e le tecniche della musicoterapia, con un approccio integrato che unisce competenze musicali a conoscenze in ambito psicologico e medico, preparando i professionisti a utilizzare la musica come strumento terapeutico in diversi contesti clinici e riabilitativi.

Il percorso formativo in Italia si completa inoltre con l'attivazione dei primi dottorati di ricerca in Musicoterapia nei conservatori: il terzo livello di ricerca scientifico-artistica in musicoterapia rappresenta un'opportunità unica per favorire lo sviluppo della ricerca e arricchire la formazione dei musicoterapeuti, sia in Italia che a livello europeo.

Tra i principali programmi di dottorato figurano:

- Conservatorio di Alessandria, con un progetto di ricerca legato alla salute mentale riproduttiva e materna, e al sostegno alla genitorialità, con un focus sui legami precoci tra neonati e figure di attaccamento, in particolare la madre.
- Conservatorio di Cesena e Rimini, con un focus sui metodi e gli esiti della musicoterapia sugli aspetti neurologici e psicologici in ambito ospedaliero pediatrico.
- Conservatorio di Palermo, con un programma dedicato all'insegnamento dell'inclusione socio-culturale attraverso la musica in contesti educativi.
- Conservatorio di Verona, in collaborazione con l'Università di Verona, che esplorerà gli effetti della musicoterapia sull'invecchiamento fisiologico e patologico.

Questi nuovi dottorati segnano un passo cruciale nel panorama formativo italiano, promuovendo la ricerca scientifica e arricchendo la preparazione dei musicoterapeuti in contesti clinici, educativi e sociali.



# Inclusione, personalizzazione, innovazione didattica: le nuove sfide dell'AFAM

di Piera Bagnus

Pedagogia musicale, Conservatorio di Como

## L'inclusione nell'Alta formazione musicale europea

Nel novembre 2022 a Cluj-Napoca, in Romania, è stato presentato presso l'Accademia nazionale di musica «Gheorghe Dima» il progetto *IncluMusic* (Increasing skills for building more inclusive conservatories), un partenariato di cooperazione triennale Erasmus + (2022-2025) volto a favorire l'inclusione di studenti con bisogni educativi speciali (BES), o provenienti da contesti svantaggiati, negli istituti di Alta formazione musicale e a garantire il completamento dei percorsi di studio musicale da parte degli studenti con minori opportunità.

Obiettivi specifici del progetto sono: rafforzare le competenze dei docenti e del personale amministrativo degli istituti di Alta formazione musicale europei nell'ambito dell'inclusione; istituire una nuova figura professionale strategica, il tutor accademico specializzato in didattica musicale inclusiva, finalizzata al monitoraggio delle pratiche di inclusione sociale all'interno degli istituti ed al supporto alla formazione del personale che in essi opera; formare il tutor accademico affinché possa svolgere il ruolo di mediatore tra gli studenti con disabilità e il personale accademico ed amministrativo; rafforzare le competenze del personale docente nelle pratiche didattiche inclusive; individuare nuove strategie per la formazione musicale degli studenti con Bes nei precorsi di Alta formazione; creare una comunità di pratiche nell'ambito dell'inclusività fra gli istituti di Alta formazione musicale europei.<sup>1</sup>

Ancor più recentemente l'*Association européenne des conservatoires, académies de musique et musikhochschulen (Aec)* ha inaugurato il progetto *Artemis* (2022-2025) per rafforzare la cooperazione a livello europeo fra gli istituti di Alta formazione musicale attraverso il lavoro di otto gruppi di lavoro dedicati a temi quali la consulenza ai musicisti in materia di formazione e mobilità internazionale; lo sviluppo e l'innovazione dell'educazione musicale; il rafforzamento dell'arte e della cultura nella società; la raccolta

e diffusione di dati; la digitalizzazione e sostenibilità del sistema; la promozione della diversità, dell'inclusione e della parità di genere (Dige)<sup>2</sup>. Proprio quest'ultimo ha come obiettivo la promozione dell'inclusione nei confronti di persone con esigenze culturali, sociali e psico-fisiche diverse, ma anche l'adozione di specifiche misure per facilitare la parità di genere e l'affermazione di giovani artiste emergenti, in linea con l'obiettivo 4.5 dell'Agenda 2030 che prevede di «eliminare entro il 2030 le disparità di genere nell'istruzione e garantire un accesso equo a tutti i livelli di istruzione e formazione professionale delle categorie protette, tra cui le persone con disabilità, le popolazioni indigene ed i bambini in situazione di vulnerabilità». Il cammino italiano dell'Alta formazione artistica, musicale e coreutica verso l'inclusione è piuttosto recente, sebbene le sue radici risalgano alla legge 17/1999<sup>3</sup> che ha introdotto specifiche norme per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle studentesse e degli studenti con disabilità iscritti negli atenei italiani garantendo, oltre a specifici sussidi tecnico-didattici ed a forme di personalizzazione nell'espletamento delle prove d'esame, la finalizzazione di una apposita quota del fondo di finanziamento ordinario (Ffo) ed il supporto di appositi servizi di tutorato specializzato. La funzione di coordinamento, monitoraggio e supporto delle iniziative concernenti l'inclusione [il testo dice integrazione] viene da allora affidato ad una nuova figura: il docente delegato del Rettore alla disabilità. Nel 2001 è nata la Conferenza nazionale universitaria dei delegati per la disabilità (Cnudd) le cui linee guida, nel rispetto dell'autonomia di ciascun ateneo, hanno offerto indicazioni «ispirate a principi condivisi di accoglienza, partecipazione, autonomia e integrazione dello studente con disabilità, al quale garantire pari opportunità di formazione, di studio e di ricerca, promuovendo nel contempo

1 In questa fase del progetto i partner di *IncluMusic* stanno conducendo un monitoraggio sui percorsi di formazione nell'area dei Bisogni educativi speciali, rivolti al personale docente ed amministrativo degli istituti di Alta formazione musicale

2 Nel quadriennio 2017-2021, all'interno del progetto *Strengthening music in society (Sms)*, voluto dall'Aec per incoraggiare gli istituti di istruzione superiore musicale (Hme) a valutare il proprio sistema di governance attraverso la lente dell'inclusività e del pluralismo, era attivo il gruppo di lavoro *Diversità, identità, inclusività (Dwg)* il cui lavoro è documentato nella pubblicazione *Artistic plurality and inclusive institutional culture in HME* (Higher music education)

3 Legge 28 gennaio 1999, n.17, Integrazione e modifica della legge-quadro 5 febbraio 1992, n. 104, per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate



la sensibilizzazione della comunità accademica sui temi della diversità e della disabilità».<sup>4</sup>

Proprio nello stesso periodo, a livello internazionale si compiva una vera e propria rivoluzione attraverso l'introduzione dell'*International classification of functioning, disability and health (Icf)*,<sup>5</sup> un inedito sistema di classificazione caratterizzato da un approccio bio-psico-sociale che fa del funzionamento, espresso in termini di attività e partecipazione sociale, la lente attraverso cui leggere la condizione di salute delle persone, in riferimento al contesto ambientale in cui vivono. Il nuovo modello Icf introduce altresì consapevolezza riguardo ai facilitatori che l'ambiente può attivare (così come alle barriere che può eliminare) per supportare le capacità individuali ed elevare le *performance*, aspetto evidentemente centrale in qualsivoglia discorso formativo o didattico. Non si tratta soltanto di eliminare le barriere fisiche, ma anche di intervenire sul contesto organizzativo e relazionale valorizzando la personalizzazione didattica, le didattiche collaborative, l'autodeterminazione e le competenze per l'orientamento.

Un allargamento della prospettiva inclusiva si è reso necessario, in seguito, con la promulgazione della legge 170/2010<sup>6</sup> e delle successive linee guida che hanno riconosciuto i Disturbi specifici di apprendimento (Dsa), garantendo appositi provvedimenti dispensativi e compensativi di flessibilità didattica non solo in ambito scolastico, ma anche negli studi universitari. Per questo, dal 2012, le funzioni del delegato del rettore sono state estese anche

4 Conferenza nazionale universitaria dei delegati per la disabilità (CNUDD), Linee guida, versione aggiornata al 10 luglio 2014, p.2

5 World health organization, *International classification of functioning, disability and health*. WHO, Ginevra 2001

6 Legge 8 ottobre 2010, n.170, Nuove norme in materia di disturbi specifici di apprendimento in ambito scolastico; Linee guida per il diritto allo studio degli alunni e degli studenti con disturbi specifici di apprendimento allegate al decreto ministeriale 12 luglio 2011, n.5669



agli studenti con Dsa, ferma restando la loro diversa condizione rispetto agli studenti con disabilità, peraltro già tutelati ai sensi della legge 104/1992.<sup>7</sup>

La recente estensione della legge 17/1999 all'AFAM<sup>8</sup>, oltre a garantire pari opportunità di accesso e successo negli studi terziari a studenti con disabilità e Dsa, consentirà di realizzare interventi rispondenti sia ai bisogni degli studenti che alle peculiarità del piano di studio personalizzato, anche al fine di favorire un proseguimento degli studi soddisfacente e la costruzione di un futuro di qualità.

Sin dal febbraio 2021, oltre 40 neo-delegati di altrettanti conservatori di musica si sono costituiti in un'assemblea permanente che ha assunto il nome di Coordinamento nazionale dei delegati per le disabilità e i Dsa dei conservatori, con lo scopo di «porre in essere gli strumenti, le modalità, le azioni ed i criteri atti ad assicurare concreta e completa inclusione degli studenti con disabilità, DSA e Bisogni Educativi Speciali nei propri percorsi formativi, realizzando una rete fra Conservatori e ISSM che alimenti e consenta lo scambio di esperienze e informazioni, e la condivisione di alcune fondamentali linee di indirizzo, nel rispetto dell'autonomia delle singole istituzioni».<sup>9</sup> Dal marzo 2024 tale organismo si è aperto ai delegati degli altri ambiti dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (Accademie di Belle Arti, Istituti Superiori per le Industrie Artistiche, Accademia Nazionali di Danza e Accademia Nazionale di Arte Drammatica) nella costituenda Conferenza Nazionale AFAM dei Delegati per le Disabilità e i DSA (CNADD).

### Il delegato del direttore alla disabilità ed ai Dsa

Nello scorso mese di gennaio la Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica ha approvato le prime linee guida per l'accoglienza, il supporto e l'accompagnamento nel percorso formativo degli studenti con disabilità o Dsa che tracciano, fra l'altro, il profilo del docente delegato<sup>10</sup>, evidenziandone il ruolo ed i compiti specifici a cominciare dal mandato a sensibilizzare le varie componenti delle istituzioni accademiche sui temi dell'inclusività. A tal fine risulta preziosa la sua costante interlocuzione con il personale docente ed amministrativo, con le figure di tutoraggio che, a vario titolo, si interfacciano operativamente con gli studenti, oltre ad un periodico confronto con i singoli dipartimenti, ed alla promozione ed organizzazione di specifiche iniziative informative e formative, anche in collaborazione con le realtà del territorio. Emerge chiara-

7 La direttiva ministeriale 27 dicembre 2012 riconosce le diverse manifestazioni dello svantaggio scolastico e comprende nell'area dei BES tre grandi sotto-categorie: quella della disabilità; quella dei disturbi evolutivi specifici (fra i quali i DSA) e quella dello svantaggio socioeconomico, linguistico, culturale – anche temporaneo - disponendo la conseguente realizzazione di percorsi di flessibilità e di pratiche di individualizzazione/personalizzazione nella progettualità educativa e didattica

8 La legge 21 giugno 2023 n.74, convertendo il Decreto Legge 22 aprile 2023 n.44, ha introdotto modifiche al comma 5-bis dell'art.19 stabilizzando definitivamente non solo per l'università, ma anche per l'AFAM, la figura del «docente delegato, rispettivamente, dal rettore e dal direttore le funzioni di coordinamento, monitoraggio e supporto delle iniziative concernenti l'integrazione nonché di sostegno ad azioni specifiche volte a promuovere l'inclusione degli studenti»

9 Regolamento del Coordinamento Nazionale dei Delegati per le disabilità ed i DSA dei Conservatori di Musica, art.2, 2021

10 Nominato dal Direttore e individuato tra il personale in servizio presso l'istituzione di appartenenza, in ottemperanza alla Legge 21 giugno 2023 n.74

# IncluMusic

mente il suo ruolo di coordinamento delle diverse iniziative intraprese nell'istituzione in cui opera, oltre al monitoraggio dell'efficacia dei servizi offerti: dall'accoglienza, all'individualizzazione del percorso di studi; dalla garanzia di accessibilità alle strutture ed alla didattica, al servizio di tutoraggio; dalla fornitura di specifici ausili per lo studio all'adozione di adeguate misure compensative e dispensative nello svolgimento degli esami.

Particolarmente strategico risulta oggi il tema dell'orientamento, servizio essenziale per la totalità degli studenti, ma ancor più significativo di fronte a situazioni caratterizzate da particolari fragilità, così come si evince anche dal decreto ministeriale 752/2021 che annovera fra gli interventi strategici il «potenziamento di ciascuna delle fasi dell'orientamento in ingresso, durante e in uscita dal ciclo di studi mediante azioni di consulenza specifica anche psicologica per lo sviluppo delle risorse personali e per favorire l'accesso al mondo del lavoro, prevedendo laddove possibile il coinvolgimento della rete territoriale delle università e del sistema di partenariato pubblico privato, a beneficio degli studenti con disabilità o con disturbi specifici dell'apprendimento, al fine di evitare la dispersione o l'abbandono del corso di studi».<sup>11</sup>

Le attività di orientamento andrebbero distribuite lungo l'intero percorso di studi: in ingresso nel mondo accademico, in itinere mediante il monitoraggio del percorso di studi, possibilmente in uscita attraverso l'organizzazione di stage e tirocini. Se in ingresso è possibile coinvolgere gli studenti delle classi terminali delle scuole secondarie di secondo grado in apposite giornate di orientamento, sarebbe utile anche partecipare attivamente ai Percorsi per le competenze trasversali e l'orientamento (Pcto) che, sulla scia della precedente forma di alternanza scuola-lavoro, le stesse scuole sono tenute a predisporre per permettere agli studenti di consolidare 'in situazione' le conoscenze acquisite a scuola, testare sul campo le proprie attitudini, orientare con maggior consapevolezza il percorso di studio o l'ingresso nel mondo del lavoro. Molto importante risulta l'eshaustività delle informazioni ricevute dagli studenti e dalle loro famiglie per consentire una scelta consapevole del corso di studi ed individuare eventuali barriere che potrebbero limitare l'accesso alle strutture accademiche, o l'effettiva partecipazione alla didattica.

Durante il percorso accademico risulta poi determinante la personalizzazione dei piani di studio *in itinere*, frutto di un proficuo interfacciamento con il tutor accademico e di consulenze mirate, eventualmente anche di tipo psicologico, per sostenere e rafforzare lo sviluppo delle risorse personali, talora per evitare l'abbandono degli studi, anche in vista dell'orientamento in uscita mediante l'attivazione, laddove possibile, di servizi di *placement* nel sistema pubblico, privato e nelle realtà del terzo settore. Ulteriore tutela deriva dal cosiddetto collocamento mirato<sup>12</sup> che permette un inserimento lavorativo adeguato alle persone con disabilità «attraverso analisi di posti di lavoro, forme

di sostegno, azioni positive e soluzioni dei problemi connessi con gli ambienti, gli strumenti e le relazioni interpersonali sui luoghi quotidiani di lavoro e di relazione».

Il tutor accademico esperto in didattica musicale inclusiva Il tutorato, in ambito universitario, è stato istituito con la legge 341/1990. Si trattava inizialmente di un servizio «finalizzato ad orientare ed assistere gli studenti lungo tutto il corso degli studi, a renderli attivamente partecipi del processo formativo, a rimuovere gli ostacoli ad una proficua frequenza dei corsi, anche attraverso iniziative rapportate alle necessità, alle attitudini ed alle esigenze dei singoli», senza riferimenti specifici a situazioni di disabilità (non era infatti ancora stata emanata la legge 104/1992), pur prevedendo una collaborazione con gli organismi di sostegno al diritto allo studio al fine di dar risposta «alle complessive esigenze di formazione culturale degli studenti e alla loro compiuta partecipazione alle attività universitarie».<sup>13</sup> In seguito, come abbiamo visto, la legge 17/99 ha introdotto appositi servizi di tutorato specializzato finalizzati ad aumentare l'autonomia degli studenti e la loro attiva partecipazione al processo formativo, tramite interventi mirati nei *setting* di apprendimento, in risposta alle condizioni personali e agli specifici bisogni formativi individuati. Se in ambito universitario il supporto alla didattica viene realizzato sostanzialmente attraverso quattro attività: la predisposizione di materiale didattico accessibile; il tutorato specializzato ed il tutorato fra pari;

13 Legge 19 novembre 1990, n.341 Riforma degli ordinamenti didattici universitari, art.13

**GIOVEDÌ 12 DICEMBRE  
ORE 10.00**

**IL CAMMINO DELL'INCLUSIONE  
NELL'AFAM: FRA NORMATIVA  
E BUONE PRASSI PEDAGOGICHE**

**PROGRAMMA**

- ORE 10:00 - SALUTO DELLE AUTORITÀ
- ORE 10:10 - PRESENTAZIONE DI LAUREE ORIGINALI DI STUDENTI SPECIALI DELL'ACCADEMIA DI S. CARLO DI MILANO E DELL'ACCADEMIA DI BRINDESI
- ORE 10:20 - INTERVISTA ALLA PRESIDENTE DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI RICERCA MUSICALE (SIRM) PROF. ANNA NICOTRA
- ORE 10:30 - MOMENTO MUSICALE AL PIANOFORTE MATTEO CARPONI
- ORE 10:40 - INTERVISTA ALLA PRESIDENTE DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI RICERCA MUSICALE (SIRM) PROF. ANNA NICOTRA
- ORE 10:50 - INTERVISTA AL PRESIDENTE DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI RICERCA MUSICALE (SIRM) PROF. ANNA NICOTRA
- ORE 11:00 - MOMENTO MUSICALE AL PIANOFORTE ANTONIO RUSSO
- ORE 11:10 - LA SITUAZIONE ATTUALE: LA NORMATIVA E IL DIRITTO ALLO STUDIO E ALL'INCLUSIONE PER GLI STUDENTI CON DISABILITÀ COGNITIVE E SPECIFICHE NELLE ACCADEMIE DI MUSICA - DOTT. SARA TESTARELLA - EDU-VEVING
- ORE 11:20 - PRESENTAZIONE SPECIALE MUSICA E INCLUSIONE: LA FORMAZIONE DEGLI INSEGNANTI DEI CONSERVATORI - PROF. SARA TESTARELLA - FEDERAZIONE
- ORE 11:40 - CONSERVATORI E STUDENTI DSA - M. ALESSANDRO LAMANTIA, CONSERVATORIO DI SASSARI
- ORE 12:00 - AUTISMO E DIRITTO AL TALENTO - M. ALBERTO CHAZZINI, MUSICISTA VICEPRESIDENTE GRUPPO AGROPECUARIO
- ORE 12:10 - LA NEURODIVERSITÀ NEI CONSERVATORI DI OTTICOLO A. MESSINA CON FABRIZIO AGARINIA, UNIVERSITÀ DI BARI, MUSICISTA E SCIENTISTA
- ORE 12:20 - TUTTA UN'ALTRA MUSICA: CAMMINO PER INCLUSIONE M. MAURO MONTANARI, MUSICISTA ESPERTO DI DIDATTICA MUSICALE INCLUSIVA
- ORE 12:30 - MOMENTO MUSICALE AL PIANOFORTE CRISTOFORO BERTI
- ORE 12:40 - QUALITÀ PUBBLICHE OCCIDENTALI ALMA E LE CONDIZIONI DI INCLUSIONE NELLE STRUTTURE IN ITALIA - M. GIULIANI, DIRETTORE CONSERVATORIO SANTA CECILIA
- ORE 13:00 - CONCLUSIONI: PROSPETTIVE FUTURE ALLA LUCE DELL'ART. 3, C. 143 DELLA LEGGE DI BILANCIO 2020 - PROF. MARCO BELLA, VICEPRESIDENTE CULTURA, SCIENZA E INNOVAZIONE, MINISTERO DI S. ITALIA
- ORE 13:30 - MOMENTO MUSICALE AL PIANOFORTE ANNA NICOTRA

**MODERANO:**  
DR. PAOLO RUGGERI, PROF. GIUSEPPE NICOTRA, PROF. MARCO BELLA

SALA CONFERENZE  
**PALAZZO THEODOLI BIANCHELLI**  
PIAZZA DEL PARLAMENTO, 19 ROMA

11 Decreto ministeriale 752/2021, art.2, comma 3, lettera b)

12 Legge 12 marzo 1999, n.68, Norme per il diritto al lavoro dei disabili, art.2



il servizio di traduzione nella Lingua dei segni Italiana (Lis) ed il supporto alla mobilità internazionale<sup>14</sup>, nell'alta formazione musicale attualmente prevalgono le prime due, considerando strategica anche la specifica necessità di predisporre materiale musicale in Braille per gli studenti non vedenti.

È stata la proposta di legge Nitti, De Giorgi, Lattanzio<sup>15</sup> a suscitare nel comparto Afam una discussione sulla figura

14 Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR) Gli studenti con disabilità e DSA nelle università italiane. Una risorsa da valorizzare, 2022 Il documento è reperibile all'indirizzo <[https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2022/06/ANVUR-Rapporto-disabilita\\_WEB.pdf](https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2022/06/ANVUR-Rapporto-disabilita_WEB.pdf)>

15 Proposta di legge n.2509 presentata alla Camera dei deputati il 22 maggio 2020 Delega al Governo in materia di regolamentazione delle attività formative degli studenti con disabilità nelle istituzioni di alta formazione artistica, musicale e coreutica



del tutor accademico per studenti con disabilità o Dsa, chiamato a garantire «un'azione di supporto individualizzato e specifico per lo studio delle discipline artistiche, musicali e coreutiche attraverso la pianificazione di appositi progetti, di azioni di sostegno allo studio e alla pratica artistica nonché di misure di assistenza nell'arco dell'intero percorso di studi e di eventuali misure compensative, operando in regime di compresenza ad ausilio dei docenti delle istituzioni dell'AFAM». La proposta prevede inoltre che venga costituito un albo nazionale e che ogni istituzione Afam possa indire procedure selettive, finalizzate al conferimento di incarichi di tutoraggio, ma al momento il servizio di tutorato specializzato, nei conservatori italiani, viene erogato facendo ricorso a differenti figure: attraverso un servizio *peer-to-peer* svolto da studenti con contratti di collaborazione *part-time*, previste dal decreto legislativo 68/2012,<sup>16</sup> specie per i contatti con gli uffici amministrativi, la mobilità verso e dentro l'istituto, il reperimento di materiali di studio o il supporto allo studio stesso; tramite l'intervento di un docente interno, con competenze specifiche, che affianca gli studenti nella predisposizione di un piano formativo personalizzato, nel recupero di eventuali lacune di apprendimento, nella preparazione della prova finale, a volte facilitando l'orientamento in uscita; affidando l'incarico ad una figura esterna specializzata, esperta in didattica musicale inclusiva, tramite bando pubblico.

Se la crescente domanda di supporto alla didattica ha spesso costretto ad un'esternalizzazione dei servizi, stante la carenza di risorse e strutture idonee in molti conservatori, va detto anche che questa situazione rappresenta una preziosa occasione di innovazione didattica per i docenti, permettendo loro di dare sostanza ad alcuni atteggiamenti professionali strategici: la pratica riflessiva, l'impegno nella ricerca, il lavoro collegiale ed il coinvolgimento nello sviluppo dell'istituzione. La professione docente è stata definita dalla Commissione europea<sup>17</sup> «un insieme complesso e dinamico di conoscenze, competenze, saperi, valori e attitudini, la cui acquisizione e il cui sviluppo sono un esercizio che dura un'intera carriera e che richiede una pratica riflessiva e risoluta e un riscontro di alta qualità»; forse anche per questo la stessa Commissione, in riferimento alla Strategia sui diritti delle persone con disabilità 2021-2030<sup>18</sup>, si è impegnata a sostenere la formazione di tutti i docenti rispetto all'istruzione degli studenti con bisogni speciali e a far fronte «alla carenza di competenze di tutti i professionisti dell'istruzione nella gestione della diversità in classe e nello sviluppo di un'istruzione inclusiva», oltre ad invitare gli Stati membri affinché sostengano lo sviluppo di scuole inclusive che possano diventare un punto di riferimento nell'insegnamento e nell'apprendi-

16 Decreto Legislativo 29 marzo 2012, n.68 Revisione della normativa di principio in materia di diritto allo studio e valorizzazione dei collegi universitari legalmente riconosciuti, in attuazione della delega prevista dall'articolo 5, comma 1, lettere a), secondo periodo, e d), della legge 30 dicembre 2010, n. 240, e secondo i principi e i criteri direttivi stabiliti al comma 3, lettera f), e al comma 6

17 Dal report Sostenere lo sviluppo delle competenze degli insegnanti, del gruppo di lavoro tematico della Commissione Europea sullo Sviluppo professionale degli insegnanti, pubblicato nel 2013 e poi assunto nelle conclusioni del Consiglio del 20 maggio 2014 su un'efficace formazione degli insegnanti. GU C 183 del 14.6.2014, pp. 22-25

18 Il documento è reperibile all'indirizzo <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=COM%3A2021%3A101%3AFIN>>, pp.16-17

mento inclusivi e innovativi in tutta l'Unione e, in linea con l'art.24 della convenzione delle Nazioni unite sui diritti delle persone con disabilità<sup>19</sup>, forniscano accomodamenti ragionevoli in funzione dei bisogni di ciascuno.

### Il servizio di *counseling* psicologico e uno studio al tempo della pandemia

La recente pandemia da Covid-19 ha avuto un impatto notevole sulla vita quotidiana della popolazione mondiale e, sebbene gli anziani siano stati i più a rischio rispetto alle complicanze del virus, i disagi psicologici hanno riguardato prevalentemente i bambini ed i giovani, a cominciare dal primo improvviso e lungo isolamento del 2020. A fronte di una molteplicità di studi che hanno analizzato l'impatto psicologico del Covid-19 sugli studenti universitari in tutto il mondo, sostengono Commodari e La Rosa<sup>20</sup>, gli studenti universitari hanno mostrato particolare vulnerabilità e rilevante incremento di ansia e depressione, per lo più imputabili ai sentimenti di incertezza e incontrollabilità che hanno caratterizzato le fasi più difficili della pandemia, riferendo «principalmente difficoltà legate alla didattica online, incertezze sul percorso universitario, sentimenti di isolamento sociale e preoccupazioni per le prospettive di lavoro future». Se «la paura di non potere realizzare progetti di vita e aspirazioni, il senso di incertezza per il futuro, insieme allo stress per la diffusione della malattia e all'isolamento sociale, hanno contribuito [...] all'insorgenza o all'esacerbazione di sintomi ansiosi e aumentato le difficoltà di gestione delle difficoltà con incremento di manifestazioni depressive,[...] la capacità di sviluppare nuove strategie di *coping* e di riorganizzare i personali stili di apprendimento, che si è accompagnata al perfezionamento della didattica a distanza, hanno avuto un effetto di mitigazione sullo sviluppo dei sintomi depressivi».

Uno studio fondamentale condotto sulla popolazione studentesca dei conservatori italiani in relazione alla didattica a distanza effettuata nel periodo pandemico è rappresentato dall'indagine del gruppo di ricerca nato in seno al Conservatorio di Frosinone proprio durante il lockdown

(nei mesi di aprile e maggio 2020), coordinato da Luigia Berti, che ha raccolto oltre mille testimonianze di docenti e studenti di musica, prevalentemente dei Conservatori e degli ex Istituti Pareggiati. Le testimonianze e i risultati sono raccolti in un volume che contiene anche uno specifico capitolo dedicato all'esperienza della didattica a distanza (o meglio, come sottolinea più volte l'autrice, dell'emergenza) per/con studenti con disabilità di varia natura, Bes, Dsa, svantaggio, approfondendo le questioni relative all'insegnamento individualizzato, alla gestione dei tempi, degli ambienti e delle strategie di apprendimento.

Studenti e docenti hanno unanimemente dichiarato come la relazione formativa sia stata resa particolarmente difficile dal mezzo tecnologico, dall'assenza di contatto, dall'impossibilità di attivare strategie di prossimità, dal mancato rispecchiamento, dal non potersi avvalere della comunicazione empatica. In estrema sintesi, dalla ricerca risulta un generale disagio e incremento dei bisogni educativi, una conseguente drastica diminuzione sul piano delle acquisizioni (oltre la metà dei docenti specializzati ha dichiarato di aver ridotto i contenuti di apprendimento), dello sviluppo delle abilità, del rendimento in generale, talvolta compromesso anche dal fatto che lo svantaggio da culturale o cognitivo o sensoriale è diventato spesso (anche tecnologico, di disponibilità di mezzi e risorse).<sup>21</sup> Se la didattica a distanza su piattaforme digitali ha dato

risposta, almeno in parte, alle nuove esigenze di apprendimento relative a materie prevalentemente teoriche, per quanto riguarda le materie vocali e strumentali è stata richiesta ai docenti grande flessibilità didattica ed una buona dose di resilienza agli studenti.

Anche per questo molti Istituti superiori di studi musicali sono intervenuti istituendo un servizio di *counseling* psicologico, dando atto a quanto previsto del DM 752/2021<sup>22</sup>, con la finalità di offrire supporto agli studenti in condizione di fragilità per promuoverne il benessere, favorire la consapevolezza della propria autoefficacia, la crescita personale e professionale, riducendo il rischio di stallo o abbandono del percorso accademico.

In particolare, il professionista psicologo supporta, in presenza o *on line*, studenti che presentano difficoltà connesse agli studi (ansia da esame/prestazione, difficoltà di concentrazione, situazioni depressive, dubbi e indecisioni sul percorso scelto) con l'obiettivo di migliorarne le pre-



19 La Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, approvata dall'Assemblea Generale il 13 dicembre 2006 è stata ratificata dal Parlamento italiano con la legge 3 marzo 2009, n.18

20 E. COMMODARI, V. LA ROSA, *Riflessioni sull'impatto della pandemia di Covid-19 sul benessere psicologico degli studenti universitari: una rassegna della letteratura*, in "Annali della facoltà di Scienze della formazione, Università degli studi di Catania" 21 (2022), pp. 17-26

21 L. BERTI, *Insegnare musica in aula, a distanza, nell'emergenza*, Rugginenti, Milano 2020

22 Decreto ministeriale 752/2021, lettere f) e b)



stazioni accademiche intraprendendo strategie di coping adattive o modificando quelle eventualmente disadattive; allo stesso tempo si rivolge a studenti che necessitano di un primo approccio per affrontare situazioni di disagio o sofferenza, valutando eventualmente un successivo invio presso centri territoriali specializzati. Una seconda finalità del *counseling* attiene all'orientamento *in itinere*, sostenendo gli studenti nell'ac-

quisire maggior consapevolezza di sé, delle proprie attitudini ed aspirazioni durante il percorso di studi, e a quello in uscita, optando la prosecuzione di studi musicali di ulteriore livello o l'inserimento nel mondo lavorativo. Alcuni conservatori estendono il servizio al personale docente con l'obiettivo di promuoverne il benessere, migliorare le relazioni interpersonali con i colleghi e la relazione formativa con gli allievi, dando vita ad ambienti più favorevoli agli stili di apprendimento di ciascuno studente, elemento questo che evidenzia, seppur in pochi casi, una nuova attenzione del mondo accademico per la personalizzazione dei percorsi formativi e la consapevole necessità di delineare un nuovo profilo per il docente, un professionista riflessivo<sup>23</sup> che, come già argomentato in un nostro recente contributo, possieda una *leadership* orientata all'*empowerment*<sup>24</sup> e adotti una didattica coerente con le quattro grandi direttrici fondamentali poste alla base del Profilo dei docenti inclusivi<sup>25</sup> redatto dall'Agenzia europea per i bisogni educativi speciali e l'istruzione inclusiva (Easnie): valorizzare la diversità degli studenti; sostenere tutti gli studenti; lavorare in *team* e coltivare personalmente il proprio *lifelong learning* professionale.

## Bibliografia

P.BAGNUS, *La formazione del docente "inclusivo" di scuola secondaria*, Musica Domani, LII (2022), n.187, p.3

L. BERTI, *Insegnare musica in aula, a distanza, nell'emergenza*, Rugginenti, Milano 2020

COMMODARI. V. LA ROSA, *Riflessioni sull'impatto della pandemia di Covid-19 sul benessere psicologico degli studenti universitari: una rassegna della letteratura*, in "Annali della facoltà di Scienze della formazione, Università degli studi di Catania" 21 (2022), pp. 17-26

S. DI NUOVO, R. SMERIGLIO, *Didattica a distanza in tempo di pandemia: profitto degli studenti e valutazioni degli insegnanti nella scuola secondaria superiore*, in "Annali della facoltà di Scienze della formazione", 20 (2021), pp. 101-121

A.D. MARRA, *Brevi considerazioni sulle norme relative all'inclusione delle persone disabili in università alla luce dei Disability Studies*, in "L'integrazione scolastica e sociale", 14 (2015), pp.152-157

D.A. SCHÖN, *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari 1993.

## Documenti citati

AGENZIA NAZIONALE DI VALLUTAZIONE DEL SISTEMA UNIVERSITARIO e DELLA RICERCA/ANVUR/2022, *Gli studenti con disabilità e DSA nelle università italiane. Una risorsa da valorizzare*

ASSOCIATION EUROPÉENNE DES CONSERVATOIRES, ACADÉMIES DE MUSIQUE ET MUSIKHOCHSCHULEN/AEC/ STRENGTHENING MUSIC IN SOCIETY/2021, *Artistic Plurality and Inclusive Institutional Culture in HME*

CONFERENZA NAZIONALE UNIVERSITARIA DEI DELEGATI PER LA DISABILITÀ/CNUDD/ 2014, *Linee guida*,

COORDINAMENTO NAZIONALE DEI DELEGATI PER LE DISABILITÀ E I DSA DEI CONSERVATORI/2023, *Linee guida per studenti con disabilità e Dsa*

UNITED NATIONS GENERAL ASSEMBLY/2006, *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*

A/RES/61/106

WORLD HEALTH ORGANIZATION/WHO/2001, *International classification of functioning, disability and health*

23 D.A. SCHÖN, *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari 1993.

24 P.BAGNUS, *La formazione del docente "inclusivo" di scuola secondaria*, Musica Domani, LII, (2022), n.187, p.32

25 European Agency for Development in Special Needs and Inclusive Education (Easnie), *Teacher Education for Inclusion. Profile of Inclusive Teachers*, 2021

# Ma ci vuole sempre orecchio?

La storia di Giulia, una sorda profonda che studia violoncello



Nel panorama musicale nazionale e internazionale vi sono diversi musicisti sordi, ognuno con le proprie caratteristiche: c'è chi è sordo dalla nascita, chi lo è diventato in tenera età e chi è diventato sordo nel corso della carriera professionale

Un elemento che accomuna quasi tutti i musicisti sordi, oltre a sfruttare meglio degli udenti la percezione delle vibrazioni sonore tramite il corpo, è di suonare uno strumento pre-intonato. Per esempio Evelyn Glennie suona strumenti a percussione, Davide Santacolomba suona il pianoforte, Elisa Paganelli suona un'autoharp. Tra i musicisti sordi ve n'è una, Giulia Mazza (foto 1), a cui, da bambina, fu consigliato di suonare il violoncello, strumento dove l'intonazione fine la crea l'esecutore.

di Vincenzo Zenobio

Pedagogia musicale, Conservatorio di Castelfranco Veneto

**G**iulia, sorda profonda dalla nascita, ha studiato il violoncello per molti anni in modo informale ma da qualche tempo si è iscritta al Conservatorio di Padova al Triennio nella classe di violoncello, iniziando un percorso formale presso un'istituzione pubblica, diventando così una vera pioniera nel settore didattico interpretativo.

## Giulia perché ti è stato consigliato di suonare il violoncello?

La scelta del violoncello era arrivata su consiglio di una musicoterapeuta di fama internazionale, Giulia Cremaschi Trovesi, che studiava le frequenze udibili dalle persone con sordità profonde (di norma le frequenze gravi) e il violoncello ha un'estensione di frequenze molto ampia, dai suoni gravi a quelli acuti, e quindi mi avrebbe permesso di conoscere meglio il mondo dei suoni, avendo anche un timbro caldo simile alla voce umana.

## Quando hai capito che avresti voluto continuare a studiarlo ed esprimerti un giorno in maniera professionale?

La vera passione per lo strumento è nata quando frequentavo le scuole superiori. Suonavo cinque ore nel pomeriggio e studiavo un'ora per la scuola, frequentavo il liceo scientifico.

## Hai sempre studiato e suonato il violoncello e dall'anno accademico 2023/24 hai iniziato un percorso formale presso un conservatorio, dove hai trovato un piano di studi con tante discipline, esami, crediti, prove e concerti con l'orchestra, qual è stato l'impatto, come hai vissuto tutto questo?

Ho sempre suonato da privatista, nel corso di trent'anni ero sempre attiva in qualche orchestra giovanile, tra cui ho bei ricordi con La Semicroma di Mestre, e vari gruppi che si formavano al liceo o all'università. L'ingresso al conservatorio è stato molto entusiasmante per

me, perchè potevo suonare a livello professionale in una grande orchestra, avere una formazione completa facendo anche quartetto e altre materie trasversali. Mi sentivo, finalmente, di ricevere una vera formazione.

## Considerato che il Ministero dell'Istruzione e del Merito ed il Ministero dell'Università e Ricerca, compreso naturalmente il comparto AFAM, si attivano sempre più affinché ci sia un apprendimento ed uno sviluppo completo per tutti, anche musicale, quali credi siano gli strumenti concreti e didattici di cui istituzioni pubbliche e private dovrebbero dotarsi per favorire tale apprendimento e realizzare interventi di qualità?

Credo che chi voglia avere una formazione musicale completa possa partire già dal liceo musicale, o anche prima in scuole di musica private come ho fatto io, che ho cominciato all'età di 3 anni. Ai miei tempi non esisteva il liceo musicale, quindi io in realtà ho un buco in



quel senso. A me, la formazione che c'è al conservatorio, piace, non ho idea di come sia nei licei musicali, anche se io mi trovo a combattere su un altro fronte, ovvero sfidare la preparazione musicale come musicista sordo. Ad esempio, per i ciechi è già stata consolidata nella storia la loro possibilità di formarsi come musicisti, e quindi entrano un po' più facilmente. Per i sordi no, è una sfida in cui ancora pochi credono. Ho seguito la scuola di Edgar Willems, per dare risalto a quel metodo che è molto utile per l'orecchio e che la musicoterapeuta Giulia Cremaschi praticava con me quando ero piccola.

**Per l'apprendimento musicale e strumentale hai dovuto sperimentare tecniche, strategie nuove (per esempio porre attenzione alle vibrazioni percepite attraverso il corpo), ponendoti anche un po' come pioniera per lo studio del violoncello, quali sono le differenze sostanziali che hai riscontrato tra un percorso, se così dire tradizionale, ed il tuo?**

La consapevolezza delle vibrazioni l'ho avuta nel tempo, perché da piccola io cantavo, suonavo e basta, facevo tutto spontaneamente ma senza rendermi conto quasi di nulla, guardavo gli altri e li imitavo. Mi sentivo solo a disagio quando ad esempio non capivo cosa dovevo fare, perché magari non avevo

capito, oppure non sentivo bene cosa stavano facendo gli altri. Infatti, l'ostacolo vero e proprio è arrivato quando ho iniziato a rendermi conto che dovevo essere perfettamente intonata, e già è una cosa molto difficile da fare su uno strumento ad arco, per la mia difficoltà uditiva era diventato un problema serio. Mentre, però, nel passato si credeva che soltanto chi avesse l'orecchio assoluto potesse essere un musicista, oggi può esserlo anche chi ha un orecchio che funziona in maniera differente

**So che hai ideato un sistema che hai denominato Braille-cello, utile a tuo avviso per studiare il violoncello, di cosa si tratta?1**

Vanno sperimentati metodi e strategie diverse e così ho creato una strategia per me, e l'ho chiamata Braille-cello, inserendo dei rilievi braille sulla tastiera, senza che interferiscano nell'esecuzione.

**Cosa hai in progetto per il futuro?**

Io spero di poter continuare gli studi musicali, perché è quello che ho sognato per trent'anni e finalmente ce la sto facendo.

1 Ndr: su richiesta di Giulia Mazza un liutaio ha creato delle piccole protuberanze sulla tastiera del violoncello (foto 2)

**DAVIDE  
SANTACOLOMBA**

## I suoni 'sottosopra' di Davide Santacolomba

Davide è un pianista con all'attivo concerti in tutta Europa, America e Asia, in prestigiose sale da concerto, oltre ad insegnare in Conservatorio. Quando era un bambino i familiari si accorsero che Davide mostrava problemi di ascolto e l'esame diagnostico disse che si trattava di ipoacusia neurosensoriale bilaterale grave. Iniziarono così tanti sopra e tanti sotto, tante difficoltà, ma anche soddisfazioni. Dall'insicurezza nel comunicare alla paura che la sordità in futuro potesse rappresentare un problema per la vita sociale, fino a reagire con coraggio per trovare qualcosa con la quale esprimersi avvicinandosi alle persone; ebbene quel qualcosa Davide l'ha trovato nella musica e nel coltivare la sua passione ed il suo talento. A chi gli diceva che fare il musicista da sordo era una complicazione, un altro sottosopra di Davide risponde che immagina i suoni nella mente e nell'aria e li percepisce attraverso le dita. Ci dice di pensare a una scala che sale verso l'alto oltre le nuvole, dove possiamo pensare che la scala, che non vediamo, continui con lo stesso passo e pendenza e ancora si affida alle ottave basse e poi immaginare l'effetto qualche ottava sopra. Quindi Davide ha preso consapevolezza dei suoi limiti e si è impegnato, e si impegna tutt'ora, a spostarli più avanti, sviluppando strategie e metodi con un percorso di apprendimento personale. Dopo un intervento per l'impianto cocleare, che gli permette di direzionare l'ascolto, ha iniziato a sentire i suoni provenienti dall'esterno, sia quelli bassi che quelli acuti. Davide oggi afferma che «Nel mio silenzio ho trovato una ragione di vita nel suo sottosopra... il suono».



# 60 cfa per insegnare: 'pasticciaccio brutto' o modello virtuoso?

di Tiziana Rossi

Pedagogia musicale, Conservatorio di Parma

L' introduzione del DPCM del 4 agosto 2023, pubblicato nella G.U. n. 224 del 25.09.2023, ha posto particolare attenzione sul futuro della formazione iniziale dei docenti costituendo un nucleo nevralgico del dibattito politico e pedagogico dell'ultimo periodo attorno al quale si sono confrontati – 'confrontati' forse non è proprio il termine giusto - il mondo scolastico, le università e le istituzioni AFAM con i rispettivi ministeri (MIM e MUR) insieme all'ANVUR (attraverso anche la valorizzazione del ruolo dei Nuclei di Valutazione), con la società civile che chiede un concreto un innalzamento della qualità del sistema educativo del nostro Paese che non può non passare attraverso un innalzamento della professionalità del personale scolastico: l'obiettivo è una

più efficace integrazione tra la formazione disciplinare con l'esperienza professionale nelle istituzioni scolastiche e poi la formazione continua in servizio. Con aspettative negate e delusioni cocenti. Al proposito, abbiamo ben presente che l'Italia è il paese dell'UE con il più alto tasso di giovani tra i 15 e i 29 anni che non studiano e non lavorano, con una accentuazione sulle donne e sul divario territoriale, particolarmente per il Mezzogiorno.

Anzitutto il DPCM ha definito un ulteriore anno formativo specifico di 60 CFA/CFU al termine del quale si consegue l'abilitazione per poter partecipare ai concorsi, e la questione posta è stata da subito una valutazione dell'opportunità di un percorso troppo lungo, non disponibile per tutti nel delicato equilibrio tra programmazione delle esigenze di docenza per il funzionamento del sistema scolastico e la disponibilità della formazione superiore all'erogazione dei corsi di formazione iniziale, e troppo costoso in termini economici in quanto non inserito nelle procedure del diritto allo studio. La possibilità prevista del ricorso anche alla didattica online, dall'altra parte, ha visto contemperare taluni di questi aspetti. Aprendo però ulteriori criticità ben conosciute, nonostante gli sforzi di una docenza più che adeguata: una formazione inesistente, un tempo sprecato?

Ci concentreremo sulle opportunità e le criticità emerse specificatamente per la formazione dei docenti di musica e strumento, attingendo anche alle riflessioni del CNAM, del CUN e della CRUI, oltreché dall'esperienza diretta nella gestione e nell'osservazione delle varie fasi che il farraginoso processo di messa a punto della nuova formazione dei docenti della scuola italiana ha ad oggi comportato, con squilibri importanti sul piano nazionale, tra improvvisazione nelle interpretazioni delle norme e vincoli difficilmente comprensibili. Già a partire dalla fase di accreditamento delle istituzioni (non è stato possibile per tutte, per ragioni diverse e anche casuali) e della considerazione del fabbisogno dei docenti su cui tarare l'offerta formativa (e non tutte le istituzioni hanno poi mantenuto l'impegno di attivarsi, o hanno potuto procedere all'attivazione dei corsi a causa delle richieste insufficienti).

Di più, la messa a sistema del nuovo modello di formazione ha visto la previsione di un regime ordinario e di un regime transitorio per sanare situazioni di precarietà e la discrasia dei precedenti 24 CFA/CFU acquisiti entro ottobre 2022: la tempistica prevista è stata tutta spostata in avanti e i tempi di realizzazione 'ricalcolati', in accelerazioni continue e tempi strettissimi per la messa a funzionamento. E avvio tardivo dei corsi.

L'Italia è il paese dell'UE con il più alto tasso di giovani tra i 15 e i 29 anni che non studiano e non lavorano, con una accentuazione sulle donne e sul divario territoriale, particolarmente per il Mezzogiorno

I corsi di Didattica della musica presenti nella maggior parte dei Conservatori italiani con percorsi sia triennali che specialistici da sempre e con risultati eccellenti hanno assolto il compito della formazione degli insegnanti della scuola di ogni ordine e grado, subendo negli anni pesanti trasformazioni nel loro assetto. Ancora una volta siamo di fronte ad uno scossone normativo che chiede risposte credibili verso gli studenti dei corsi stessi, ai quali non sono pienamente convalidati i corsi già svolti, nonostante la coincidenza dei contenuti disciplinari

Dall'altra parte, è stata data l'opportunità di avere strutture gestionali di indirizzo pedagogico dedicate: i Centri multidisciplinari individuati nelle istituzioni della formazione superiore, nell'ambito della rispettiva autonomia statutaria e regolamentare, anche in forma aggregata, interistituzionale, che vede le singole istituzioni dell'università e dell'AFAM porsi sullo stesso piano, insieme agli USR territoriali. E la denominazione dei crediti formativi da acquisire, sia universitari che accademici, idealmente e paradossalmente, poteva forse essere CFA per tutti, risolvendo il pasticcio terminologico che tende invece a tenere separate università e istituzioni AFAM? L'organizzazione di una struttura della formazione superiore dedicata alla formazione dei docenti della scuola secondaria (ma anche della preparazione pedagogica e didattica nella formazione iniziale e permanente dei professori della formazione superiore), ossia il Centro multidisciplinare - dotato di giunta e di consigli didattici - indubbiamente rilancia il ruolo delle discipline dell'ambito pedagogico e potrebbe costituire una opportunità per il futuro nella direzione di un rafforzamento tra la ricerca e la pratica didattica. In sintesi, occupandosi di formazione del personale docente e promuovendo l'innovazione didattica. Stride ancora che il DPCM non abbia corretto 'professori delle università o docenti delle istituzioni AFAM' in 'professori delle università e delle istituzioni AFAM'. Il DPCM ha definito il percorso universitario e accademico di formazione iniziale dei docenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado, ai fini del rispetto degli obiettivi del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza e nell'Allegato A (cfr più avanti) ha delineato il profilo conclusivo del docente abilitato, le sue competenze professionali e gli standard professionali minimi. Tutto ciò vale per tutti i docenti delle diverse discipline, e coinvolge tutta la formazione superiore, ossia tanto le istituzioni dell'Alta Formazione Artistica e Musicale che tutte le università, pubbliche e private, comprese le telematiche che sono entrate in convenzione.

Si auspica che i nuovi percorsi abilitanti di 60 CFA/CFU possano rappresentare un modello più stabile e duraturo per la formazione iniziale degli insegnanti, superando la frammentazione e le esperienze transitorie del passato, considerato anche il non poco tempo di attesa del provvedimento e l'allineamento alle aspettative dell'UE. Il nuovo sistema di formazione e accesso al ruolo dei docenti della scuola secondaria di primo e secondo grado è stato delineato dal DL n. 36/2022, convertito nella

Legge n. 79/2022, modificando il D.lgs. 59/2017.<sup>1</sup> Il DPCM del 4 agosto 2023, definisce il percorso universitario e accademico di formazione iniziale e abilitazione dei docenti su posto comune, compresi gli insegnanti tecnico pratici, delle scuole secondarie di primo e secondo grado, in attuazione degli articoli 2-bis e 2-ter dell'articolo 13 e dell'articolo 18-bis del D.lgs. 59/2017. L'offerta formativa del percorso di formazione iniziale risponde alle modalità stabilite dall'art. 2-bis, comma 1, del D.lgs. 59/2017. Non sono previste verifiche intermedie di sbarramento. I cinque allegati al DPCM individuano le differenti tipologie dei Percorsi Formativi e i relativi CFA/CFU, che sono riduzioni e/o parti della 'matrice' del PF60, da realizzare in tempi diversi. La fase transitoria, che affianca la messa a regime del nuovo modello, è indicata dall'art. 14 del DPCM. Eccoli:

a) Percorsi da attivare nell'anno accademico 2023/2024 da concludersi entro dicembre 2024:

PF60 - allegato 1 del DPCM, art. 7, comma 2 (art. 2-bis del D.lgs. 59/2017).

PF30 allegato 2 del DPCM, art. 7, comma 6 (art. 2-ter, comma 4-bis e art. 13, comma 2, del D.lgs. 59/2017) destinato ai vincitori del concorso straordinario senza assunzione; con la quota di riserva per chi ha servizio per almeno tre anni, anche non continuativi, di cui almeno uno nella specifica classe di concorso.

PF30 - allegato 3 del DPCM, art. 14, comma 2 (art. 18 bis, comma 3, primo periodo, del D.lgs. 59/2017), necessari quale requisito ai fini della partecipazione al concorso.

b) Percorsi da attivare nell'anno accademico 2024/2025:

PF60 - allegato 1 del DPCM, art. 7 comma 2

PF30 - allegato 2 del DPCM, art. 7, comma 6

PF30 - allegato 4 del DPCM, art.14, comma 3, di completamento, destinato ai vincitori del concorso (art. 18 bis, comma 3, secondo periodo, del D.lgs. 59/2017).

PF36 - allegato 5 del DPCM art.14, comma 4, di completamento, destinato ai vincitori del concorso i quali, entro il 31 ottobre 2022, abbiano conseguito i 24 CFA/CFU (art. 18 bis, comma 4, del D.lgs. 59/2017).

Libere invece sono le 'ulteriori abilitazioni' in altre classi di concorso o in altri gradi di istruzione, ossia i percorsi di formazione di cui all'art. 13 del DPCM già autorizzati dai decreti di accreditamento dei percorsi di formazione iniziale, esclusi dal livello sostenibile di attivazione dei percorsi, con la necessità di stabilire i contenuti di 30 CFU/ CFA nell'ambito delle metodologie e tecnologie didattiche applicate alla disciplina di riferimento, in relazione alle esperienze già maturate e alle competenze definite nel



1 Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza  
Legge 29 giugno 2022, n° 79 (estratto art. 44)  
D.lgs. n. 59 del 13/04/2017 (aggiornato dalla Legge finanziaria n. 79 del 29 giugno 2022) - Requisiti di accesso, formazione degli insegnanti, reclutamento  
DPCM 4 agosto 2023 - GU n. 224 del 25/09/2023 - Definizione del percorso universitario e accademico di formazione iniziale dei docenti delle scuole secondarie di 1° e 2° grado  
Nota prot. n. 19087 del 17 ottobre 2023 - Indicazioni operative sulle procedure di accreditamento iniziale e periodico dei percorsi di formazione insegnanti a.a. 2023/2024  
Nota MIUR 06.11.2023 n. 21328 Indicazioni operative sulle procedure di accreditamento iniziale e periodico dei percorsi di formazione insegnanti a.a. 2023/2024 - Segue nota prot. n. 19087 del 17 ottobre 2023  
D.M. n. 620 del 22 aprile 2024  
D.M. n. 620 del 22 aprile 2024 Allegato A  
D.M. n. 621 del 22 aprile 2024  
D.M. n. 621 del 22 aprile 2024 Allegato A - Decreto autorizzazione  
D.M. n. 621 del 22 aprile 2024 Allegato B - Decreto autorizzazione

Profilo di cui all'allegato A del DPCM. Il caos delle 'ulteriori abilitazioni' e la responsabilità educativa sulla filiera formativa musicale: ci si chiede se gli standard professionali e artistici più elevati potranno essere garantiti, e come la programmazione del fabbisogno nazionale di docenti ne risulta inficiata? Quali sono le criticità già emerse e le raccomandazioni utili in relazione a questi 30 CFA/CFU per l'abilitazione in altre classi di concorso?

L'abilitazione conseguita consente di partecipare ai concorsi di competenza del MIM in corso e da bandire a breve. Sembra una incongruenza il sovraccarico nella fase transitoria per coloro che, vincitori di concorso, dovranno poi conseguire l'abilitazione contestualmente alla verifica dell'anno di prova.

Come è articolato il PF60 (All. 1), destinato ai laureati magistrali e ai diplomati di II livello, e agli iscritti ai corsi delle istituzioni universitarie e AFAM (purché abbiano conseguito almeno 180 CFA/CFU), fruibili in forma aggiuntiva rispetto alle attività formative curricolari? Possiamo suddividerlo in tre parti:

a) Insegnamenti comuni a tutte le classi di abilitazione per un totale di 24 CFA/CFU, indicati con nomenclature non omogenee: Discipline di area pedagogica, Formazione inclusiva delle persone con BES; Disciplina di area linguistico-digitale; Discipline psico-socio-antropologiche; Metodologie didattiche: introduzione ai modelli di mediazione didattica per la secondaria; Discipline relative all'acquisizione di competenze nell'ambito della legislazione scolastica.

b) Insegnamenti delle didattiche delle discipline e delle metodologie delle discipline di riferimento (insegnamenti specifici per le classi di concorso, definite dalle Istituzioni) per un totale di 16 CFA/CFU.

c) Tirocinio diretto e indiretto: il tirocinio diretto, presso un grado di scuola coerente con la classe di abilitazione, prevede un totale di 180 ore corrispondenti a 15 CFU/CFA.

L'esame di abilitazione finale consiste in una prova scritta e in una lezione simulata su tema proposto dalla commissione con un anticipo di 48 ore, che accertano l'acquisizione delle competenze professionali del profilo di cui all'Allegato A. Le caratteristiche della prova scritta sono diverse per gli iscritti ai diversi percorsi. Per il PF60, la prova scritta consiste in una sintetica analisi critica di episodi, casi, situazioni e problematiche verificatisi

durante il tirocinio svolto sotto la guida dei tutor.<sup>2</sup>

Il tirocinio dunque acquisisce centralità assoluta, e viene sancito che la formazione non può essere un processo scollegato dalla pratica lavorativa, ma deve essere strettamente connessa al lavoro reale, rivendicando il ruolo centrale dell'esperienza e della riflessione su di essa nello sviluppo professionale del docente. Il considerevole monte ore dedicato al tirocinio (15 CFU/CFA per il tirocinio diretto e 5 per quello indiretto, comprensivo di 3 CFA/CFU sulle attività formative relative all'inclusione scolastica), intende offrire una formazione professionalizzante, orientata alla pratica didattica e alle sfide dell'insegnamento nella scuola di oggi. Ma garantire un numero adeguato di posti per i tirocini nelle scuole, e di tutor accoglienti, soprattutto per ambiti specifici come quello musicale, individua una questione significativa. La carenza di disponibilità potrebbe limitare l'efficacia del percorso formativo e la possibilità per i futuri docenti di confrontarsi con la realtà scolastica e le sue concrete problematiche.

Emerge una professionalità docente dai contorni espliciti: la formulazione delle competenze costitutive della professione prende senso in riferimento a situazioni professionali definite. Questo è ben identificato nell'Allegato A *Profilo conclusivo del docente abilitato, competenze professionali e standard professionali minimi*, parte integrante ed essenziale del DPCM.

### L'importanza della definizione del profilo professionale del docente abilitato e i suoi nuclei centrali

La definizione del profilo professionale del docente abilitato è fondamentale per diversi motivi. Innanzitutto, fornisce un quadro di riferimento esplicito e condivisibile delle competenze che un insegnante deve possedere per svolgere efficacemente la propria professione. Questo è essenziale per la formazione degli insegnanti, sia fornendo una guida per la progettazione e la strutturazione dei percorsi formativi iniziali, sia per la loro crescita professionale continua. A partire dal profilo professionale è possibile anche stabilire parametri per valutare l'agire degli insegnanti, sia in fase di selezione che durante la carriera. Il profilo professionale del docente abilitato non si limita a fornire un dettagliato elenco, ma rappresenta un quadro di riferimento che mette in luce l'insieme delle competenze professionali nonché le qualità personali e gli atteggiamenti che un insegnante deve possedere per svolgere efficacemente la propria professione nel XXI

secolo. I profili professionali in generale per loro natura tendono a semplificare la realtà, rischiando di non cogliere appieno la complessità delle professioni e la varietà dei contesti lavorativi nella loro evoluzione. Il profilo del docente abilitato necessario per il sistema di formazione iniziale e di accesso in ruolo dei docenti, per la difficoltà di cogliere la complessità, l'inevitabile obsolescenza e il debole orientamento al futuro, necessiterà anch'esso di revisione continua.



<sup>2</sup> DI 256/2023 (tutor scolastici: art. 3 comma 2) DM. 255/2023 (tabella A) DPCM 4 agosto 2023 (tutor scolastici: art. 10) Comunicazione MUR\_28 giugno 2024 (attività tirocinio diretto e indiretto)



L'Allegato A del DPCM indica tre presupposti fondamentali *«oltre alla solida conoscenza dei contenuti e della didattica disciplinare della classe di concorso di appartenenza»* - e pensando alle istituzioni AFAM, vorremmo auspicarne l'ottimizzazione - alla base della definizione delle competenze professionali del profilo del docente abilitato: 1) Motivazione alla professione come motore trainante dell'azione educativa. Questa motivazione non si limita al semplice desiderio di insegnare, ma implica la piena consapevolezza e l'accettazione del ruolo di guida, di punto di riferimento che il docente assume per i propri studenti, in una relazione educativa che riconosce e valorizza l'unicità e l'originalità di ognuno di essi; 2) Consapevolezza che l'agire professionale si perfeziona solo attraverso l'esperienza in contesti reali e la riflessione critica, sottolineando che le competenze professionali di un docente non sono statiche, ma si evolvono e si perfezionano anche nel confronto e nel dialogo con i colleghi più esperti; 3) Capacità di sostenere e orientare tutti, nessuno escluso, nel percorso di scoperta e di valorizzazione dei propri talenti e delle proprie potenzialità e vocazioni, che implica il non lasciare nessuno indietro, impegnandosi a garantire a ogni studente pari opportunità di apprendimento, di crescita e di successo formativo. Conseguentemente il profilo professionale del docente risulta costituito da *«competenze altamente specializzate in relazione: alle discipline di insegnamento; alla gestione consapevole della complessità delle relazioni interpersonali, del loro carattere sistemico e della estrema variabilità delle condizioni in cui si collocano; alle tecniche strumentali e digitali che innervano e sostanziano l'azione formativa e i processi inclusivi»* (Allegato A). In questo modo, anche per i docenti abilitati delle classi di concorso afferenti il sistema AFAM, prende forma una professionalità che si realizza non solamente nell'ambito strettamente scolastico e didattico, ma si estende anche alla dimensione sociale e

comunitaria: la professionalità del docente si caratterizza anche per il suo contributo e per il coinvolgimento nella crescita dell'intera comunità educante.

### **I Corsi di Didattica della Musica da sempre hanno erogato la formazione iniziale e in servizio dei docenti della scuola secondaria**

Le discipline insegnate nel nuovo percorso di formazione iniziale degli insegnanti, nel caso dei Conservatori di musica sono tutte quelle già attive nei corsi di Didattica della musica, insieme agli altri insegnamenti che caratterizzano ogni specifica classe di concorso della scuola secondaria inferiore e superiore nella definizione delle 'Didattiche delle discipline e metodologie delle discipline' delle classi di concorso *«identificando i contenuti scientificamente più rilevanti e didatticamente più utili per la progettazione e lo sviluppo di attività di insegnamento finalizzate alla costruzione dei curricula e delle programmazioni, disciplinari e interdisciplinari»* (All. A)

Il corso di Didattica della musica nei Conservatori di musica da sempre ha assolto il compito della formazione iniziale degli insegnanti della scuola, subendo negli anni pesanti trasformazioni nel suo assetto: ancora una volta siamo di fronte ad uno scossone normativo che chiede risposte credibili verso gli studenti del corso stesso, che non possono neppure replicare nel nuovo modello di formazione iniziale dei docenti corsi già svolti, e sovrapposizione di contenuti, in quanto CFA non riconoscibili. Dall'altra parte, l'importanza delle discipline didattiche è valorizzata nella maggior parte delle istituzioni come discipline a libera scelta degli studenti, che possono così completare anche in senso pedagogico il proprio percorso artistico-musicale sia nei trienni che nei bienni di tutti i percorsi formativi accademici, e che ora è possibile anche in forma aggiuntiva nel nuovo modello di formazione iniziale dei docenti abilitati.



# Una città multiverso

Il modello di rilancio che ha convinto la giuria: l'Aquila sarà Capitale Italiana della Cultura 2026

Da sx il Sindaco dell'Aquila Pierluigi Biondi e il Presidente della Regione Abruzzo Marco Marsilio

di Sebastiano Santucci

Comitato di redazione, Conservatorio dell'Aquila

Con la Delibera del Consiglio dei Ministri del 20 marzo 2024 si è ufficialmente concluso il percorso che ha portato la città dell'Aquila ad ottenere il titolo di Capitale Italiana della Cultura per l'anno 2026. Un obiettivo centrato, dopo anni di lavoro, grazie ad un ambizioso progetto che non solo ha aderito alle caratteristiche del bando specifico del Ministero della Cultura ma ha voluto dare alla città dell'Aquila e a tutto il territorio dell'area appenninica una opportunità di sviluppo di risorse e potenzialità culturali. Il progetto «L'Aquila Città Multiverso» è stato illustrato il 4 marzo nella sede del Ministero dal Sindaco dell'Aquila Pierluigi Biondi e dal Prof. Alessandro Crociata, coordinatore scientifico del dossier di candidatura, con il contributo del Prof. Pierluigi Sacco e della Dott.ssa Federica Zalabra, Direttrice del Museo Nazionale d'Abruzzo. Il dossier, dunque, ha convinto la giuria esaminatrice e il 14 marzo scorso, nella Sala Spadolini del Ministero della Cultura, il Ministro Gennaro Sangiuliano ha ufficialmente dichiarato il conferimento del titolo alla città dell'Aquila.

L'annuncio ha generato un clima di euforia e di

aspettative da parte di tutto il mondo culturale cittadino e non solo. Le arti creative e performative iniziano a domandarsi come poter declinare i contenuti e le idee progettuali. Per entrare in argomento abbiamo chiesto al **Sindaco dell'Aquila Pierluigi Biondi** quali siano stati, a suo avviso, i punti di forza del progetto. Poi, per avere un quadro più approfondito, cercando di capire come la musica e più in generale la formazione musicale e artistica possano concretizzare le linee programmatiche, abbiamo incontrato il **Prof. Alessandro Crociata**, docente ordinario di Economia applicata all'Università degli Studi di Chieti, che ha coordinato direttamente la stesura del dossier. Una sintesi possibile è che la città ha davanti a sé una sfida importante, una opportunità concreta di sviluppo culturale, in cui l'arte e la musica in tutte le loro multiple declinazioni giocano un ruolo chiave. Non bisogna aspettarsi una serie di eventi ma un insieme di relazioni che generino forme di partecipazione sociale e collettiva, dove la creatività artistica possa attivare processi virtuosi, non solo di ricostruzione ma di rigenerazione nel suo complesso.

## Intervista al Sindaco dell'Aquila Pierluigi Biondi

**L'Aquila è Capitale Italiana della Cultura per l'anno 2026. Un traguardo importante. Come si è arrivati a questo risultato?**

Il legame simbiotico tra la storia, la cultura e la comunità aquilana esiste da secoli, sin dalla fondazione della città avvenuta 770 anni fa. Basti pensare che il Papa Santo Celestino V, nel 1294, emanò dalla nostra Basilica di Collemaggio il primo Giubileo della storia, la Perdonanza Celestiniana, iscritta dal 2019 nella lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità.

Questo è solo uno dei motivi per i quali, dopo una prima esperienza di circa tre anni fa, abbiamo intrapreso questa sfida culminata nella proclamazione dell'Aquila a Capitale italiana della Cultura per il 2026.

L'Aquila, insieme alle sue aree interne d'Abruzzo, è un territorio vivo e ricco per le intelligenze, le qualità, i talenti, gli enti culturali che ne danno lustro. Disponiamo di un patrimonio paesaggistico, storico e culturale tra i più consistenti in Italia, le nostre istituzioni teatrali, musicali, cinematografiche e artistiche sono eccellenze riconosciute dal Ministero della Cultura.

**Quindi L'Aquila oggi è una città in grado di offrire iniziative culturali di alto livello e per tutto l'anno?**

Assolutamente sì. Come Amministrazione abbiamo avviato sette anni fa un progetto di rigenerazione fondato sulla cultura quale elemento aggregante e innovatore, ma anche attrattore di turismo e partecipazione, aprendo le porte a iniziative di caratura nazionale come Panorama Italics, il Festival del Jazz per le terre del sisma, i Cantieri dell'Immaginario, solo per citarne alcune tra le più innovative e apprezzate. L'Aquila, inoltre, è stata scelta anche come sede del Premio nazionale intitolato a Paolo Borsellino, a testimonianza di come il valore 'cultura' venga arricchito da altri fattori: la cultura della legalità e fonte di ricostruzione. E poi, oltre l'attività delle grandi istituzioni FUS, abbiamo una quantità incredibile di attività di volontariato sociale e culturale, le cui attività stanno crescendo e sono in grado di offrire alla città non solo eventi di ogni genere, ma fonda-

mentali occasioni di aggregazione.

La proclamazione della nostra città a Capitale italiana della Cultura 2026 rappresenta una importantissima occasione di rilancio e riscatto delle aree interne dell'Appennino centrale.

Questa vittoria non solo certifica la validità e la concretezza del dossier proposto, ma anche la serietà, la concretezza e la visione prospettica di un'amministrazione che ha sempre creduto nel valore sociale, etico e intellettuale, ancor prima che economico, degli investimenti in ambito culturale che nel corso di questi anni hanno raggiunto una quota pari a circa venticinque milioni di euro. Per gli aquilani la cultura è sempre stata, soprattutto di fronte a grandi difficoltà come il sisma o la pandemia, un elemento determinante di riscatto e coesione sociale.

**Quali sono i punti di forza del progetto che, secondo Lei, hanno contribuito alla valutazione del risultato?**

Salute pubblica e benessere, coesione sociale, creatività e innovazione, sostenibilità socio-ambientale. Sono i quattro assi portanti del dossier **L'Aquila Città Multiverso** presentato al Ministero della Cultura. Un documento che mette in evidenza il percorso di rinascita e rigenerazione dell'Aquila, e dei territori colpiti dal sisma, fondato sulla cultura quale elemento capace di riconnettere, innovare, alimentare crescita e sviluppo economico. Abbiamo lavorato al dossier unitario - con L'Aquila capofila in rappresentanza dei territori colpiti dai terremoti del 2009 e del 2016 - con lo scopo di avviare una sinergia strategica per la riscoperta delle aree interne del Centro Italia valorizzandone l'identità e il valore. Un'occasione dunque per risvegliare le molteplici dimensioni creative del nostro territorio e proiettarle verso il futuro partendo dalle sue radici più profonde, dalla memoria, con la finalità di esplorare, attraverso un ricco programma di iniziative, la complessità e la ricchezza culturale e ambientale che caratterizza L'Aquila, Rieti e i borghi circostanti. L'Aquila può essere immaginata come una 'città multiverso' perché è una realtà intrigante e complessa in cui convivono e interagiscono molteplici dimensioni. La sua storia millenaria ha lasciato un palinsesto urbano fatto di stratificazioni architettoniche e culturali, uno spazio fisico in cui il passato riemerge continuamente nel presente della città. L'impatto

## La storia del titolo

Il titolo di Capitale italiana della cultura è stato istituito con la Legge n. 106 del 29 luglio 2014.

L'obiettivo principale è promuovere progetti e attività di valorizzazione del patrimonio culturale italiano, sia materiale che immateriale, attraverso una forma di confronto e di competizione tra le diverse realtà territoriali, incentivando così la crescita del turismo e dei relativi investimenti.

La valutazione delle candidature è a cura di una giuria, composta da sette esperti indipendenti, che, a seguito delle audizioni con le città finaliste, raccomanda al Ministro della Cultura il nome del Comune, della Città metropolitana o dell'Unione di Comuni ritenuto più idoneo, dandone opportuna motivazione.

Su proposta del Ministro della cultura, il titolo è successivamente assegnato dal Consiglio dei Ministri con propria delibera.

La città vincitrice, grazie anche al contributo di un milione di euro messo in palio, potrà mettere in mostra, per il periodo di un anno, i propri caratteri originali e i fattori che ne determinano lo sviluppo culturale, inteso come motore di crescita dell'intera comunità.

Il titolo viene conferito annualmente a una città dal Consiglio dei Ministri su proposta del Ministro della cultura.

Ad oggi, hanno ricevuto il riconoscimento: Cagliari, Lecce, Perugia, Ravenna e Siena (2015); Mantova (2016); Pistoia (2017); Palermo (2018); Parma (2020-21); Procida (2022); Bergamo - Brescia (2023); Pesaro (2024); Agrigento (2025); L'Aquila (2026).

Attualmente è in corso la selezione per il 2027.

Fonte e approfondimenti sul sito <https://capitalidellacultura.cultura.gov.it/>

del sisma del 2009 si è sovrapposto a questa sedimentazione, aggiungendo un ulteriore strato di memorie e trasformazioni fisiche da reinterpretare. La comunità aquilana stessa è composita, erede di molte culture che qui si sono incrociate nei secoli. Oggi ospita una stimolante presenza studentesca nazionale ed internazionale, grazie alla presenza di alta formazione come l'Università degli Studi, il GSSI, l'Accademia di Belle Arti e il Conservatorio di Musica «Casella», che crea un dialogo unico tra una dimensione locale fatta di tradizione e una crescente proiezione globale.

## Le motivazioni della giuria

«Il dossier propone un modello di valorizzazione del territorio e del patrimonio culturale, artistico e naturale. Mira al recupero dell'identità, puntando sulla cultura intesa come volano per la crescita e come elemento fondante di una comunità. Il progetto coinvolge un numero rilevante di realtà, creando un forte collante con i territori circostanti. Il budget previsto è coerente con gli obiettivi. La strategia di spesa indicata è destinata ad avere un importante effetto moltiplicatore. Il palinsesto degli eventi e delle iniziative si sviluppa per l'intero anno e copre tutto il panorama dell'espressione artistica e culturale: cinema, teatro, musica, arti visive. Apprezzata l'attenzione ai giovani che non saranno solo fruitori ma attori. Il progetto adempie agli indicatori del bando, con una buona integrazione tra pubblico e privato. Molto apprezzata la centralità e il coinvolgimento del sistema museale, bibliotecario e universitario. Il giudizio è eccellente.»

Davide Maria Desario (Presidente della Giuria di selezione)  
<https://cultura.gov.it/capitaleitalianadellacultura2026.gov.it/>

## L'Aquila Città Multiverso in Musica

Intervista al Prof.  
Alessandro Crociata  
(Coordinatore del  
dossier di candidatura)

**La musica riveste storicamente un ruolo importante per la città dell'Aquila. Come si articola il *Multiverso* a livello musicale?**

La parola *musica* compare ben quarantasei volte all'interno del dossier di candidatura dell'Aquila «Città Multiverso», a testimonianza di quanto rilevante e pervasiva possa essere questa forma d'arte nel dispositivo programmatico che ha portato la città ad ottenere il titolo di Capitale Italiana della cultura per il 2026.

L'Aquila Città Multiverso è un ambizioso programma di sperimentazione artistica per la creazione di un modello di rilancio socioeconomico territoriale a base culturale seguendo i 4 assi dell'Agenda Europea della Cultura: coesione sociale, salute pubblica benessere, creatività e innovazione, sostenibilità socio-ambientale.

La visione poetica, poi declinata in visione strategica, culturale e territoriale è il 'multiverso', vale a dire immaginare L'Aquila come una città complessa in cui convivono e interagiscono molteplici dimensioni parallele, una città che apre possibilità inesplorate di creatività artistica e rigenerazione urbana, proprio grazie alla coesistenza dialogante di molteplici dimensioni spazio-temporali e culturali. In tal senso la musica, come forma espressiva, è presente in ciascuno dei 5 filoni del Multiverso: *Multiculturalità*, *Multidisciplinarietà*, *Multitemporalità*, *Multiriproducibilità* e *Multinaturalità*.

La musica come produzione artistica contribuisce all'accrescimento e allo scambio di competenze diffuse; gli spazi rigenerati per la realizzazione delle molteplici iniziative contribuiranno a costruire un'eredità duratura per il presente e il futuro di questo territorio, ricco di risorse e potenzialità ancora inesprese.

La musica è interpretata anche come linguaggio che dialoga con altre forme di espressione artistica, per arricchire la città di nuove prospettive e possibilità espressive.

Ispirandosi al passato già multicultu-





rale dell'Aquila, il programma intende proiettarla nel futuro come modello di convivenza interculturale. Una città che fa delle differenze e degli scambi tra locale e globale la sua nuova identità aperta al mondo. Viene contemplato anche il rapporto tra l'espressione musicale e la natura. La lettura collettiva nel contesto naturale diffonderà la cultura della sostenibilità. In questo modo l'arte dialogherà con l'ambiente, e la cultura con la natura, generando una sensibilità ambientale diffusa attraverso la partecipazione attiva.

L'ascolto musicale è al centro di un ambizioso percorso che lega anche la musicoterapia a nuove pedagogie artistiche, formative ed inclusive per le diverse generazioni, finalizzate al miglioramento del benessere e della salute generale. In tal senso, considerando più livelli di lettura, attraverso la musica e la sua combinazione con altre forme espressive dell'arte, si attiva un percorso formativo e di approfondimento musicale tecnico e di prassi

esecutiva e interpretativa, nel quale si inserisce un percorso di introduzione all'ascolto e all'analisi di una selezione di composizioni scelte per la loro capacità di raccontare una storia. Al tempo stesso, la musica, le immagini, gli elementi sonori, plastici e visivi sono mezzi comunicativi e relazionali che stimolano le funzioni cognitive, motorie e psicosociali, favorendo la crescita, lo sviluppo ed eventualmente anche il recupero della persona.

**Come procedono le fasi attuative e quale potrebbe essere il contributo previsto del Conservatorio dell'Aquila all'interno del progetto?**

Stiamo lavorando alle fasi attuative del dossier e del programma artistico in esso previsto. Alla base c'è una visione ecosistemica. Non l'organizzazione di un palinsesto di eventi artistici distribuiti durante l'anno di Capitale

Italiana della Cultura, ma l'attivazione di una serie di progetti culturali che sono espressione di più parti che tra loro dovranno trovare relazione e interazione di sistema. Cosa vuol dire? Che tutti gli attori che a vario titolo partecipano e producono cultura sul territorio sono chiamati a dialogare. Protagonisti del cambiamento a base culturale e non solo meri esecutori di un contratto artistico. Lo sforzo maggiore sarà quello di sensibilizzare tutti alla partecipazione e alla condivisione del proprio portato artistico culturale. In questo scenario il Conservatorio potrà e dovrà attivarsi non solo con la progettualità presentata nel dossier ma con tutta l'attività che da anni porta avanti con coraggio e tenacia sul territorio. Il punto è che non stiamo organizzando una rassegna di eventi ma siamo chiamando a raccolta le energie di tutti quei fiumi carsici che, con il titolo ottenuto, avranno spazio di voce e partecipazione.



# Il conflitto tra carne e spirito in Liszt e Petrarca

Cosa hanno in comune il compositore ungherese Franz Liszt e il poeta italiano Francesco Petrarca? Entrambi furono mossi, nel corso della loro vita, da un sentimento contrastante tra l'attaccamento alla carne, alla gloria, al godimento terreno da un lato e il desiderio ascetico e la ricerca mistico-religiosa dall'altro. Il contrasto interiore fu vissuto in maniera diversa dai due, perché filtrato dallo spirito imperante delle loro epoche. Malgrado queste importanti differenze tra i due, si rende necessaria un'osservazione non trascurabile: per entrambi il conflitto interiore carne/spirito si tramutò in una scelta radicale, ossia quella di prendere gli ordini minori

di **Lorena Gaccione**

Pratica e lettura pianistica,  
Conservatorio dell'Aquila

**C'**è un significativo ed evidente filo conduttore che, con estrema energia, attraversa molte delle composizioni lisztiane: si tratta senz'altro dell'ispirazione letteraria.

Liszt è ancora un bambino quando mostra la sua viva passione per la letteratura e l'arte in tutte le sue forme: è un divoratore di libri e un lettore vorace; pertanto, si dedica a impegnative e ap-

passionate letture. Il vivo amore per la letteratura, da Omero fino agli scrittori a lui più contemporanei, lo accompagnerà per tutta la sua esistenza. Non si tratta di una passione superficiale o secondaria: le storie che legge gli entrano nell'anima, lo formano e lo forgianno, lo arricchiscono e innalzano la sua umana natura. La profondità dei pensatori del passato contribuisce a lasciare un segno incisivo nell'interiorità di Liszt che, perseguendo l'obiettivo wagneriano del *Gesamtkunstwerk*, si lascia ispirare dalla letteratura anche nelle sue composizioni. Partendo da questi presupposti, non è difficile far cadere il pregiudizio di cui Liszt è talvolta vittima e

che vede le composizioni lisztiane come frequentemente costruite su mero virtuosismo, volutamente appariscenti e dal gusto quasi 'circense'. Se da un lato, infatti, non mancano composizioni in cui il virtuosismo fa da padrone, dall'altro sono altrettanto numerose le composizioni nate alla luce di un'evidente profondità di pensiero. Si tratta di un dato presente soprattutto in brani in cui Liszt ha tratto ispirazione dalla letteratura, creando un connubio musica-letteratura a dir poco esemplare e sublime.

E come non notare l'efficacia di alcune composizioni ispirate alla letteratura e prodotte proprio in Italia? In effetti è nella penisola italiana che forse si verifica la realizzazione più efficace dell'unione tra quelle due arti, figlie di Zeus e Mnemosyne, che rappresentano linguaggio, comunicazione, espressione di sentimenti. L'Italia, infatti, è per Liszt la terra dell'incanto lacustre di Bellagio, la terra impregnata di religiosità a Roma, la terra del genio di Leonardo, dell'arte folgorante di Raffaello, la terra dell'*Inferno* di Dante e delle *Rime* di Petrarca. Del *Canzoniere* del poeta aretino, Liszt probabilmente legge delle traduzioni in francese che circolavano in quel periodo, dedicando a tre dei sonetti contenuti nella raccolta delle trasposizioni musicali con versione per canto e pianoforte e versione esclusivamente strumentale, considerata dalla critica più efficace rispetto a quella liederistica. I *Sonetti* sono tratti dal *Canzoniere*, concepito da Petrarca come una sorta di diario poetico dell'amore per Laura. Quelli scelti da Liszt sono tra i più significativi: il sonetto 47, il 104 e il 123. Il primo è il sonetto della benedizione (*Benedetto sia 'l giorno*), in cui Petrarca benedice il giorno, l'anno, i mesi, il momento in cui incontra Laura. Che bello qui l'uso della parola *Benedetto*, ripetuto con insistenza all'inizio di ciascuna strofa: Petrarca benedice qualcosa di umano (l'incontro con la donna) rendendolo sacro. Così Liszt plasma una composizione con un'atmosfera ieratica e sacrale. Il secondo sonetto (*Pace non trovo, et non ò da far guerra*) è il sonetto del tormento, perché l'amore di Petrarca per Laura è un amore che non si concretizza mai e quindi c'è tanto affanno, tanto dolore. Liszt rende questo dolore attraverso degli slanci molto appassionati. Il terzo e ultimo sonetto (*I' vidi in terra angelici costumi*) è un sonetto celestiale: Petrarca parla della bellezza di Laura dicendo che è qualcosa che non esiste sulla terra, è una bellezza



Liszt



che immobilizza la stessa natura. Liszt crea quindi un'atmosfera celestiale attraverso dei suoni sospesi, cristallini. Ma come mai Liszt sceglie proprio Petrarca? Probabilmente non si tratta solo di ammirazione per la sua voce poetica: Liszt si sente umanamente vicino al poeta toscano. Infatti, sebbene i due vivano in epoche distanti da un punto di vista cronologico e ideologico, Liszt e Petrarca presentano molti punti in comune; Petrarca è uomo del Basso Medioevo che già protende verso un'embrionale forma di Umanesimo, con le prime manifestazioni di una visione più antropocentrica e meno teocentrica. Vive, quindi, in un periodo in cui si assiste a una graduale crisi dei valori del Cristianesimo e della Scolastica, crisi di cui egli stesso è l'emblema. Non a caso, la critica parla del 'dissidio' petrarchesco, che è il tormento vissuto interiormente dal poeta tra il perseguire i valori cristiani, la spiritualità, il desiderio asce-



tico e di solitudine da un lato e, dall'altro, la ricerca della gloria, l'attrazione per la vita mondana, il richiamo della carne, la costante paura della vecchiaia, l'ossessione per la cura del corpo. Qualcosa di simile, seppure con i cambiamenti dell'epoca romantica, prova anche Liszt che, nel corso della sua vita, è spesso in crisi tra

il sacro e il profano. Difatti, è molto religioso; tuttavia, non disdegna le storie d'amore anche molto fugaci, ama il lusso, la gloria, la fama. Ma andiamo per gradi.

In Petrarca, questo contrasto si materializza innanzitutto negli amori carnali e fugaci da lui vissuti (ebbe anche due figli spuri), ed è poeticamente idealizzato con l'amore per Laura, con la quale si assiste ad una nuova dimensione della donna. Non è più una donna-angelo come nella poesia stilnovistica, ma è 'cosa mortale', è più terrena e presenta degli accentuati tratti di sensualità: i capelli sparsi al vento, il corpo seduto sui prati che si amalgama con la natura in una sorta di panismo dannunziano. Addirittura, Petrarca pone attenzione sul seno di Laura. Eppure, questa sua 'ossessione' è vissuta da Petrarca con senso di colpa, tant'è che nell'immaginaria conversazione con Agostino contenuta nel *Secretum*, questi rimprovera Petrarca perché ama il corpo di Laura, quindi le sue attenzioni non sono poste verso il Creatore (Dio) ma verso la creatura (Laura). Dunque, Laura lo allontana da Dio. Petrarca ha un bisogno di ascesi, è mosso dallo spirito cristiano, come si evince anche dall'ascesa al Monte Ventoso che si configura proprio come un emblema dell'avvicinamento a Dio, però dall'altro lato è tentato dalla vita terrena.

Anche in Liszt avviene qualcosa di simile. Partiamo dal fatto che fin dall'infanzia Liszt viene educato secondo i valori della religiosità cristiana. Sua madre era solita leggergli le

## La dicotomia sacro-profano

Franz Liszt ha tratto molto spesso spunto dalla letteratura e da contenuti extramusicali di varia natura. In particolare, la permanenza in Italia, grazie al ricco contributo della letteratura e alla caratteristica bellezza paesaggistica della penisola italiana, ha dato una svolta alla concezione musicale di Liszt verso una visione poetica ad estetica di grande profondità. Dante e Petrarca sono due dei poeti italiani che Liszt ammirava, ma forse in Petrarca il compositore s'identificava maggiormente. I due, infatti, si rassomigliano molto nel rapporto con la sfera terrena da un lato e la ricerca del trascendente dall'altro; si tratta di un dualismo che, sebbene con caratteristiche diverse, ha attraversato con vigorosa energia le vite di entrambi. Petrarca era uomo del Medioevo che già protendeva verso un'embrionale forma di Umanesimo. Liszt era invece uomo del Romanticismo, che visse a pieno i valori e le idee di quello che dalla critica è stato definito non semplicemente come un movimento culturale, ma come una vera e propria categoria storica. L'attaccamento alla carne fu, quindi, vissuto in maniera diversa dai due, perché filtrato dallo spirito imperante delle loro epoche, così come in modalità disparata condussero la loro ricerca spirituale. Malgrado queste importanti differenze tra i due, si rende necessaria un'osservazione non trascurabile: per entrambi il conflitto interiore carne/spirito si tramutò in una scelta radicale, ossia quella di prendere gli ordini minori.

agiografie e Liszt bambino era molto appassionato di queste storie: tante volte si svegliava commosso nel cuore della notte pregando. In particolar modo era molto devoto a San Francesco d'Assisi e a San Francesco di Paola di cui orgogliosamente portava anche il nome. Nel corso della sua vita la religione rappresenterà un appiglio nei momenti di sconforto, per esempio quando, ancora adolescente, inizia a comporre ma le sue musiche non sono protagoniste del successo sperato. A

seguito di questa delusione medita di diventare prete, ma viene fermato dalla famiglia. Anche successivamente alla prima disillusione amorosa si aggrappa alla religione e questo capita ogniqualvolta si trova immerso nel dolore. Eppure, all'età di vent'anni Liszt intraprende una relazione degna dei romanzi ottocenteschi: diventa il giovane amante di una donna sposata più grande di lui, Marie d'Agoult, la quale lascia poi il marito per convivere liberamente con Liszt, destando ovviamente molto scandalo. È il periodo in cui la fama di Liszt cresce in maniera esponenziale e il fenomeno della cosiddetta lisztomania è in corso: le folle acclamano al passaggio di Liszt, il suo volto è raffigurato su cammei, su foulard, il pubblico femminile sviene alla vista dello straordinario pianista. Liszt si compiace di questo: ama la fama, la gloria, è estremamente vanitoso, sa di avere fascino, frequenta le case della nobiltà e ne ammira lo sfarzo, ha incontri fugaci con diverse sue ammiratrici. Inoltre, cura moltissimo il suo aspetto fisico e veste con abiti costosi. Eppure, sebbene insegua il divertimento terreno, tante volte si rende conto di quanto esso sia vuoto. Anche questo ci ricorda Petrarca. In alcune lettere rivolte al fratello Gherardo, il poeta aretino ricorda proprio tutto il denaro speso per vestirsi bene e la ricerca del divertimento sfrenato da parte di entrambi in età giovanile. Petrarca ne parla quasi con pentimento. Così come sappiamo della sua ossessione per la cura del corpo e del suo aspetto fisico, tanto da coprire la sua iniziale calvizie di cui si vergognava. Anche di questo Petrarca si rimprovera: da buon cristiano, rappresentando il corpo l'involucro che imprigiona l'anima, egli dovrebbe interessarsi esclusivamente a quest'ultima che, una volta deterioratosi il corpo, si muoverà libera. Eppure, è attratto dalla superficialità delle cose terrene. Come Liszt, anche lui ama la gloria e la fama, a suggello della quale addirittura viene incoronato come sommo poeta sul Campidoglio. È probabilmente questa la soddisfazione maggiore per il poeta che sperava che i suoi versi fossero eterni. Ma, a questa ennesima soddisfazione, segue il momento di sconforto e il ritorno alla fede, alla ricerca della solitudine. Pertanto, Petrarca si ritira in isolamento a Valchiusa, allontanandosi dalla vita mondana alla quale ampiamente aveva partecipato e dedicandosi all'*otium* letterario in un luogo che ricordava il *locus amoenus* degli antichi romani, immerso nella natura e ispiratore di sentimenti e di una spiritualità profonda. Bisogna sottolineare che Petrarca approda a Valchiusa dopo una serie di viaggi per l'Europa. Infatti, a differenza di Dante che opera principalmente nel contesto della Firenze comunale, Petrarca è un esempio di intellettuale cosmopolita e il viaggio si configura proprio come un simbolo della costante ricerca interiore del poeta. Abbiamo, dunque, elencato altri due elementi che ci riportano a Liszt: la ricerca della solitudine e il viaggio. Cominciamo da quest'ultimo punto, ricordando che Liszt, seguace dell'ideologia del *wanderer* tanto cara ai romantici, viaggia tantissimo per l'Europa. Come per Petrarca che durante i suoi viaggi ricercava nelle biblioteche tesori nascosti, anche per Liszt il viaggio è scoperta, desiderio di conoscenza, ricerca, tensione verso l'Infinito. Liszt ne parlerà all'interno di un 'diario' musicale, gli *Années de Pèlerinage*, che ci ricordano l'intento del *Canzoniere* petrarchesco, concepito invece come diario personale dell'amore per Laura.

C'è poi la ricerca della solitudine. Difatti, Liszt fa un passaggio simile al ritiro di Petrarca a Valchiusa, quando, ad esempio, dopo una vita di amori ed eccessi, si stabilisce nel

silenzio del Convento della Madonna del Rosario a Monte Mario. Da qui la scelta radicale di prendere gli ordini minori, scelta per la quale Liszt viene anche soprannominato da parte dello storico tedesco Ferdinand Gregorovius, che ebbe modo di conoscerlo, 'Mefistofele vestito d'abate'. Il musicista sembra concludere così la parabola della sua esistenza, decisione erroneamente interpretata da molti come uno dei suoi tanti passi eccentrici. Ma è interessante il fatto che anche Petrarca prende gli ordini minori e che, dunque, il tormento di entrambi paia risolversi con questa decisione. Quella di Petrarca è una scelta dettata anche da una questione economica, ma la spinta avviene soprattutto nel momento in cui il suo adorato fratello si avvicina alla vita ecclesiastica. È vero, però, che Liszt, seppure abate, continua ad avere relazioni d'amore passionali e sfrenate. È forse indice di una fede traballante? No. Un animo tormentato come quello di Liszt non poteva optare, nemmeno alla fine della sua vita, per un'unica ed esclusiva direzione.

In questo viaggio introspettivo tra l'animo petrarchesco e l'animo lisztiano c'è un ultimo aspetto che bisogna considerare. Nell'ultima parte della sua vita Liszt scrisse tantissima musica sacra, sognando di diventare il nuovo Palestrina. Tenzionalmente si fa proprio una distinzione in due blocchi tra la sua produzione sacra e quella profana. Anche le opere di Petrarca presentano una suddivisione analoga: da un lato le opere umanistiche, dall'altro le opere sacre. In entrambi, però, il sacro e il profano si mescolano, secondo una modalità che ricorda Caravaggio, che rendeva la donna di strada una Madonna. Ed ecco che Petrarca divinizza eventi umani (*Sonetto 47*), mentre Liszt umanizza eventi divini (nell'*Ave Maria* o anche nello *Sposalizio*). Questo perché l'opposizione tra le due sfere non può essere netta, ma, come il giorno e la notte, una è complementare all'altra. Solo così è possibile comprendere la contraddittorietà dell'animo lisztiano e della sua ricca produzione musicale.

### Bibliografia:

- UMBERTO BOSCO, *Francesco Petrarca*, Laterza, Bari, 1961
- ROSSANA DALMONTE, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicali*, Feltrinelli, Milano, 1983
- ROSSANA DALMONTE, *Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music in Liszt Petrarca Sonnet* Benedetto sia 'l giorno, in "Studia Musicologica", vol. 54, n. 2, 2013, pp. 177-197
- MAURIZIO GIANI, *Tra Lied e melodramma. I sonetti del Petrarca di Franz Liszt*, in "Petrarca in musica", Atti del convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 2005
- CARLO DE INCONTRERA, *Franz Liszt in Italia*, Teatro Comunale, Ferrara, 1986
- PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, in "Arzanà", vol. 19, Parigi, 2017, pp. 55-77

## Gabriele Cirilli, una Factory all'Aquila

La Factory di Gabriele Cirilli si trasferisce all'Aquila, scegliendo come sede della sua scuola il nostro Conservatorio di Musica e l'Accademia di Belle Arti. Un'iniziativa fortemente voluta dal noto attore sulmonese che almeno per questo nuovo anno accademico vedrà impegnati i suoi allievi provenienti da tutt'Italia formarsi nelle arti dello spettacolo (recitazione, danza, canto, scrittura televisiva, regia e altro) nel capoluogo abruzzese, con l'ausilio degli spazi delle due istituzioni Afam (aula magna e auditorium del Conservatorio e teatro dell'Accademia). Le lezioni si svolgeranno da settembre a giugno/luglio prossimi e gli studenti del «Casella» potranno partecipare probabilmente come uditori in alcuni momenti dell'anno accademico, nell'ottica del reciproco scambio. Si ipotizza anche la realizzazione di un progetto artistico comune tra la scuola di formazione biennale per professionisti dello spettacolo e il Conservatorio, magari coinvolgendo anche l'Accademia, per la rassegna *I Cantieri dell'Immaginario*, edizione Estate 2025. «Ringrazio il Conservatorio e l'Accademia per averci accolto a braccia aperte - ha dichiarato Cirilli - e che permetteranno ai nostri allievi di usufruire, quando è possibile, delle aule, degli spazi di queste due istituzioni di alta formazione, punto di riferimento culturale di questa città e dell'intero territorio aquilano e non solo. La nostra scuola giunta al suo terzo anno di vita si avvale di docenti importanti che provengono dal mondo dello spettacolo e si pone di creare professionisti di questo bellissimo e difficile settore, cercando di immergerli subito nel mondo del lavoro. Stiamo andando molto bene e chissà se in un futuro avremo anche il riconoscimento

ministeriale». «Siamo molto contenti di ospitare la scuola del nostro conterraneo Cirilli - ha sottolineato il Direttore del Conservatorio, Claudio Di Massimantonio - non è stato facile perché anche noi facciamo molta produzione oltre che un'intensa attività didattica, quindi ottimizzando gli spazi e pianificando tutti gli impegni siamo riusciti a soddisfare questa richiesta che sicuramente farà molto piacere ai nostri studenti che ne trarranno un grandissimo vantaggio e sarà sicuramente un'opportunità di nuove conoscenze». Gabriele Cirilli ha avuto la fortuna di imparare il mestiere dai più grandi artisti del mondo del teatro e del cinema italiano, con determinazione e umiltà. Inizia la sua formazione al laboratorio di esercitazioni sceniche di Roma diretto da Gigi Proietti. Da qui mille collaborazioni in teatro, in cinema e nella fiction che richiedono le sue doti di attore (non solo comico), con grandi artisti, nomi prestigiosi, pietre miliari, ma anche tante giovani promesse. A fine agosto, Cirilli insieme a sua moglie Maria hanno effettuato un 'sopralluogo' a sorpresa nel nostro Conservatorio, accompagnati dal Direttore in visita dei locali della nostra Istituzione musicale. L'artista si è mostrato simpatico e alla mano, scambiando una parola con tutti e concedendo selfie. (Lorenzo Seccia)



Da sx Gabriele Cirilli e il Direttore Claudio Di Massimantonio

## A scuola con Audacity

È il titolo di un interessante seminario e di un workshop di didattica musicale tenuti al Conservatorio dell'Aquila da **Rosanna Di Nunno** (nella foto), che nel corso della due-giorni di inquadramento teorico e attività pratica ha fornito numerosi spunti didattici a partire da uno studio del caso: un percorso multidisciplinare tra musica e teatro realizzato con alcune classi di una scuola secondaria di primo grado ad indirizzo musicale culminato in un evento multidisciplinare con video, teatro e musica dal vivo, attraverso l'uso di Audacity, una app di registrazione e audio editing open source. Oltre alla maturazione di competenze specifiche disciplinari, l'attività nel suo complesso ha mirato a sviluppare nei ragazzi competenze trasversali e di cittadinanza attiva, problem solving, creatività, spirito di iniziativa, inclusione e collaborazione avvalendosi del mezzo tecnologico di grande valore motivazionale. Nel seminario sono state illustrate le fasi del progetto svolto, mostrando materiali, tecniche e estratti video, sottolineando gli aspetti relazionali e di gruppo che, all'interno del percorso, si sono rivelati più utili all'inclusione e alla creazione di una nuova identità di classe, compatta e solidale. La seconda parte del seminario ha avuto carattere laboratoriale, proponendo ai partecipanti la realizzazione, in sintesi, di un prodotto analogo: hanno progettato e rea-

lizzato in forma drammaturgica un prodotto multimediale creato avvalendosi delle possibilità tecnologiche dell'app. La restituzione finale, oltre che sul prodotto realizzato, ha rappresentato in particolare l'occasione per un focus sugli aspetti relazionali in gioco nell'esperienza stessa. (Luigia Berti)



Rosanna Di Nunno

# Blimunda di Azio Corghi: opera-summa e utopia

di Mauro Bonifacio

Lettura della partitura, Conservatorio di Milano

## 1. Perché *Blimunda*

Sento spesso la necessità di parlarne perché è una delle opere di Azio Corghi che conosco più da vicino, avendone curato lo spartito per canto e pianoforte mentre Azio stava ultimando l'orchestrazione. Insieme ai musicisti di AGON ho poi realizzato ed eseguito la parte elettronica e, nel 2022, collaborato alla sua completa digitalizzazione. Negli anni ho imparato a riconoscere, con affetto e stupore, come qualcosa d'importante della mia vita si nasconda nel suono di quest'opera mentre una parte di *Blimunda* sia sempre con me. Oltre a quelle personali, ecco alcune fra le ragioni che considero oggettive: ne parlo perché profondi sono i temi che affronta, perché è stupendamente costruita, per la sua forma e la bellezza tout court della musica, per i varchi - emozionali e culturali - che è capace di aprire nella nostra percezione. Mi sembra, oggi, di poterla leggere nel suo valore di *opera-summa*, quella in cui un autore ripone tutto sé stesso, l'opera che riflette la complessità del mondo e le stratificazioni della Storia ma che al contempo è capace di creare un nuovo mondo. *Blimunda* ci mostra, senza filtri, il risultato musicale di ciò che, primariamente, io credo abbia potuto attrarre Corghi del romanzo di José Saramago. Ecco un elenco essenziale: l'accumulazione, la polifonia degli elementi e dei piani narrativi, sia storici sia inventati; i poteri magici della protagonista, Blimunda, che si manifestano in un'osmosi fra il reale e la dimensione sovranaturale; il clavicembalo di Domenico Scarlatti (che Corghi sposa all'elettronica); infine la denuncia (totale, universale) della violenza del Potere insieme all'immagi-

nazione di una possibile resistenza, di un controprogetto utopistico. Conoscere *Blimunda* è quindi uno dei migliori modi per conoscere Azio Corghi - non solo come compositore - e anche per approfondire la figura di José Saramago con il quale egli si è confrontato con-



dividendo valori etici ed estetici in una comune visione del mondo.

## 2. Il romanzo e la sceneggiatura-libretto

Qui è necessario accennare alla forma e alla sostanza del *Memoriale del Convento*, ambedue pervase da uno *stile orale* (così definito da Saramago) ove convivono diverse tecniche narrative. Prima e terza persona, io narrante multiplo, tempi misti (tali che passato-presente-futuro sembrano spesso sconfinare fra loro): uno stile e una sintassi più vicini al tono del parlato che non alla formalizzazione della parola scritta. *Stile orale* per Saramago significa immergere le parole in un flusso non lineare (in quanto materia spiraliforme che tende all'accumulo di pensieri e di azioni, alla endogena digressione, al sistematico precisare e arricchire di dettagli) imprimendo al romanzo una polidirezionalità centrifuga.

Corghi intuisce le potenzialità musicali e teatrali del *Memoriale* e compie tre operazioni principali:

- filtra, riduce all'essenziale, scolpisce l'enorme densità: unisce frammenti lontani fra loro, li permuta in un nuovo ordine, cerca e definisce la propria

forma, la propria *non linearità* dentro una grande arcata lineare.

- schematizza le componenti drammaturgiche e musicali allineandole su due direzionalità simboliche, nettamente percepibili: verso il basso e verso l'alto (peso/leggerezza). Sono, anzitutto, le direzionalità opposte legate al *trascinamento della grande pietra* che serve a costruire il convento di Mafra (simbolo della sopraffazione

tirannica del Potere) e alla *costruzione della Passarola*, la macchina per volare, simbolo del controprogetto utopistico ordito una 'trinità trasgressiva' che a quella violenza tenta di sfuggire: Blimunda, Baltasar, Padre Bartolomeu.

- ordina e formalizza la mescolanza di tempi e luoghi immaginando una sceneggiatura-libretto in scorrimento lungo tre colonne (simultanee o alternate), i tre spazi della rappresentazione teatrale-musicale: spazio reale, spazio immaginario, spazio acustico.

## 3. Le voci e la parola/suono

*Blimunda* è un'immensa polifonia di voci. Attori, cantanti, grande coro, otetto vocale: masse e densità vocali differenti contrapposte o fuse fra loro nel rapporto parola/suono. Mi soffermo sull'otetto vocale, organico al quale viene affidata la resa musicale dei Sogni, episodi che nel romanzo di Saramago risultano dettagli nell'insie-

me del grande intarsio. Corghi, al contrario, li potenzia enormemente. Che cosa sono i Sogni in *Blimunda*?

Si tratta di raffinatissime forme per ottetto vocale pensate per il timbro non impostato e amplificato degli Swingle Singers. Corghi le immagina come 'interferenze': parentesi, deviazioni che si rispondono affiorando a distanza lungo la macroforma. Costruite su un libero montaggio di elementi minimi, utilizzano schegge di fonemi, di parole e di situazioni drammaturgiche e musicali presentate nello 'spazio reale'. Sono quindi incursioni nella dimensione onirica, nell'inconscio dei personaggi: ne inquadrano la complessità, continuamente oscillante tra percezione del reale ed elaborazione psichica (desideri, tensioni, paure...).

L'ottetto vocale - luogo privilegiato della creatività di Corghi - si conferma, in *Blimunda*, un laboratorio ove sperimentare:

- tecniche di orchestrazione con un ensemble di voci non impostate e amplificate;
- nuovi rapporti parola/suono attraverso la desamentizzazione della parola, la sua scomposizione in fonemi o, al contrario, la definizione di vettori direzionati dal puro suono al livello semantico.

#### 4. L'orchestra e la parte elettronica

*Blimunda* richiede una grande orchestra, pensata per grandi teatri, spesso però capace di contrarsi in incantevoli rarefazioni cameristiche. La parte elettronica, fatta sia di sezioni autonome sia di parti fuse con l'insieme voci/orchestra, è frutto del lavoro svolto ad AGON da un team di compositori sulle indicazioni di Corghi. Nei primi anni '90 (epoca di transizione tecnologica) la regia del suono, gestita da due grandi mixer e due prototipi di spazializzatore hardware, controllava l'amplificazione di strumenti, voci, interventi *live* su campionatori o registrati su nastri analogici e digitali. Corghi immaginava un suono mobile, capace di proiettarsi dal fronte del palcoscenico nello spazio della sala. Sono stati quindi progettati tre ordini di altezza (basso, medio, alto; i primi due con otto punti di diffusione), immergendo così platea e galleria nel suono. Un esempio significativo è il decollo della *Passarola* (dice il libretto: "la macchina... si lancia a freccia su nel cielo... in un gran soffio d'ali..."), realizzato con un movimento a doppia spirale ascendente. Il vortice dei suoni elettronici si avvia dal basso

con gli accordi in crescendo dell'orchestra, sale potente fino al soffitto della sala ove infine, placandosi, si fonde alle voci sospese dell'ottetto vocale.

#### 5. Opera-summa, opera-labirinto

Ferro, legno, calamite, l'etere, l'ambra e le volontà dei poveri moribondi di Lisbona vessati dall'Assolutismo e dall'Inquisizione (volontà umane che *Blimunda*, con i propri poteri, riesce a raccogliere in certe ampolle): nell'invenzione di Saramago, tali sono gli elementi eterogenei allineati e fatti interagire per far volare la *Passarola*. Nel suo ruolo di *historicus* Domenico Scarlatti (riferendosi ai "tre volatori") riflette infatti: «...hanno coniugato il solido all'evanescente... hanno riunito i materiali e le volontà, hanno unito tutto alla loro audacia e sono pronti...». Quando penso a quella frase (coniugare il solido all'evanescente) mi accorgo di averla, da sempre, collegata al lavoro svolto da Azio per coordinare fisicamente tutte le componenti dell'opera: parole, musica, voci, strumenti acustici, elettronica. Come ho già detto, *Blimunda* è l'opera musicale che riflette la complessità del mondo ed è in grado di rileggere le stratificazioni della Storia per riverberarle nella nostra contemporaneità: l'opera-summa, l'opera-labirinto, l'opera con cui l'autore legge il reale (la negatività e l'irrazionalità di ciò che chiamiamo reale, saremmo tentati di dire) e ne immagina la trasformazione nel nuovo, nell'inaspettato, ribaltando le convenzioni con la forza liberatoria di un controprogetto utopistico. Dal labirinto si deve tentare di uscire, anche se l'impresa appare impossibile. Azio citava molto spesso un frammento del libretto. Quel frammento contiene uno dei principali messaggi-chiave di *Blimunda* perché è una metafora applicata alla musica, al miracolo che consiste nel suono che si fa significato, forse una metafora dell'atto stesso del comporre e, più in generale, di ogni atto creativo in grado di far vibrare profondamente le nostre corde. Pensando al progetto del volo e ai materiali diversi che lo renderanno possibile, Baltasar ripete più volte, fra sé: «Quando le cose saranno poste nell'ordine giusto...», lasciando la frase sospesa. Ma poi, nell'opera, la musica ha un fremito, un sussulto, proprio nel punto in cui Baltasar riesce ad afferrare con convizione il senso del progetto della macchina per volare, concludendo il pensiero: «Quando le cose saranno poste nell'ordine giusto... allora si spezzerà l'ordine!».

## Note introduttive alla partitura

Saramago pubblica *Memorial do Convento* nel 1982. Nell'84 esce per Feltrinelli la traduzione italiana. Attirato da una recensione di Tabucchi, Corghi (in quegli anni alla ricerca di un soggetto/libretto per una nuova opera) legge il romanzo. Si tratta di un colpo di fulmine che inaugurerà anni di felice collaborazione con il grande scrittore portoghese. Dalle note introduttive alla partitura di *Blimunda*:

"Nello stendere la sceneggiatura-libretto si è tenuto conto dell'intreccio fra le due "storie": quella romanzata, con la *s* minuscola, e quella del Portogallo, fra il 1709 e il 1739, con la *S* maiuscola. La prima avviene sullo sfondo di fatti che appartengono alla seconda. Questi ultimi si possono riassumere in tre punti:

- 1) la costruzione del Convento di Mafra (1713-1730) ordinata da Giovanni V, re del Portogallo: ovvero l'epopea di 50.000 operai sotto la sorveglianza di 7.000 soldati.
- 2) la *Passarola*, aerostato inventato nel 1709 dal gesuita Bartolomeu Lourenço de Gusmao.
- 3) l'Inquisizione ovvero gli atti del Sant'Uffizio con le sue pratiche di processioni, autodafé, roghi, terrore". In *Blimunda* "i pezzi del mosaico che appartengono alla Storia vera cedono gradualmente spazio a quelli della storia romanzata". Con la partecipazione empatica di Domenico Scarlatti (che fu musicista alla corte di Giovanni V e nell'opera assume al ruolo "spettatore reale e fantastico degli avvenimenti"), assistiamo infatti alle vicende di una "trinità trasgressiva" (*Blimunda*, Baltasar, Padre Bartolomeu) che cercherà, grazie alla *Passarola*, una via di salvezza attraverso il folle sogno del volo. La musica di Corghi legge perfettamente le invenzioni di Saramago, inserendo in un unico quadro prospettico il momento dell'azione e quello della riflessione o dell'elaborazione psichica: i fatti storici e i destini dei singoli, il reale e l'immaginario, divengono dimensioni i cui confini fisici, temporali e percettivi sono continuamente incrociati e trascesi.

Celebre per aver composto, tra gli altri, gli indimenticabili temi Moon River, The Pink Panther theme, The Days of Wine and Roses, Baby Elephant Walk (Hatari!) e le colonne sonore di Victor Victoria e Uccelli di rovo, Henry Mancini – all’anagrafe Enrico Nicola Mancini (Cleveland 1924 – Beverly Hills 1994) – fu anche pianista e arrangiatore nell’orchestra di Glenn Miller e proprio la colonna sonora che compose per un film sulla vita di Miller gli valse la sua prima nomination all’Oscar.

La serata a lui dedicata è stata unica nel suo genere, anche per la presenza dei suoi tre figli Monica, Felicia e Chris, commossi durante tutto il concerto. «E’ da molto tempo che volevamo venire in Abruzzo» ha commentato Monica «per visitare Scanno, città di origine dei nonni. Finalmente siamo qui. Siamo molto emozionati anche per questa serata con le musiche di nostro padre magistralmente arrangiate da Paolo» (Paolo Di Sabatino, ndr). Della stessa opinione Felicia che ha aggiunto: «mi è molto piaciuta Two for the Road (da Due per la strada, 1967), la canzone preferita dei miei genitori, e ogni volta che l’ascolto penso a loro e alla famiglia». Chris ha sottolineato che la musica va sostenuta, con un piccolo aneddoto: «mio padre quando vedeva un musicista di strada lasciava sempre un po’ di soldi nel suo cestino»

# Dedicato ad Henry Mancini

## Il progetto del «Casella» nel centenario della nascita del celebre compositore

di Lorenzo Seccia

Comitato di redazione, Conservatorio dell’Aquila

**C**i sono stati grandi festeggiamenti in Conservatorio per i cento anni dalla nascita di **Henry Mancini**, il compositore americano di origini abruzzesi tra i più popolari compositori del XX secolo, noto principalmente per le indimenticabili composizioni di musica da film. Il 18 aprile scorso si è tenuto in Auditorium un concerto in sua memoria alla presenza dei tre figli Chris, Felice e Monica, da Los Angeles in Italia per la prima volta. L’apice delle emozioni si è raggiunto quando Monica, tutta vestita di bianco, ha omaggiato il papà cantando alcuni dei suoi pezzi più famosi, tra cui la toccante versione di *Moon River* (da *Colazione da Tiffany*), incantando la numerosa platea. Ad accompagnarla per tutta la sua esibizione il marito e batterista Gregg Field, ed il resto della band nata per il Progetto Mancini, ossia i docenti del Conservatorio Paolo Di Sabatino al pianoforte, Luca Pirozzi al basso elettrico e





*In prova*

Roberto Gatto alla batteria che ha fermato le sue bacchette solo per questa magica 'parentesi'. Monica ha ringraziato commossa il pubblico, anche a nome dei suoi fratelli, per aver partecipato ai festeggiamenti del centenario della nascita di Harry Mancini con la propria famiglia. L'evento è stato impreziosito dall'orchestra d'archi del «Casella», con gli studenti che hanno suonato tutti i brani proposti nella serata. L'orchestra è stata diretta con trasporto ed eleganza dal docente Gabriele Bonolis. Le repliche dei concerti si sono tenute il pomeriggio del giorno dopo a Scanno, tappa particolarmente significativa perché diede i natali al padre di Henry, Quinto, che emigrò da ragazzo in America in cerca di un futuro migliore. La bella cittadina in provincia dell'Aquila ha accolto calorosamente e con tutti gli onori la famiglia Mancini che ha ripercorso

i luoghi più significativi del nonno. «Per noi è un motivo di vanto e di orgoglio avere un genio della musica che ha i natali a Scanno» ha sottolineato il sindaco Giovanni Mastrogiovanni, «infatti, abbiamo una via a lui intitolata da circa quindici anni. Siamo stati molto contenti di aver accolto in maniera semplice ma significativa la famiglia Mancini e speriamo di dar seguito a questo tributo con tante belle iniziative». L'idea del Direttore Claudio Di Massimantonio è quella di istituire in collaborazione con il Comune di Scanno il «Premio Mancini» riservato, ovviamente, ai giovani musicisti. La stessa sera, c'è stata una seconda tappa musicale all'auditorium di Palazzo Sirena di Francavilla al Mare, mentre il tour abruzzese si è concluso il giorno dopo con l'ultimo concerto nell'aula magna dell'Università di Teramo. Il Progetto Mancini è stato ideato dal prof. Di Sabatino che ha selezionato alcuni brani di Henry Mancini, li ha arrangiati, coinvolgendo successivamente alcuni docenti del Dipartimento Jazz: Pirozzi e Gatto e gli studenti sotto la direzione del prof. Bonolis, per la realizzazione finale di un disco dal titolo *Hank my dear* presto disponibile su supporti fisici e canali digitali. L'iniziativa è stata coordinata dalla professoressa di storia della musica del Conservatorio, Daniela Macchione. «Questo è un sogno che si realizza», ha commentato Di Sabatino, «ascoltavo le musiche di Henry Mancini fin da bambino con mio padre. Ed ora abbiamo colto l'occasione giusta per realizzare un progetto musicale dedicato a questo gigante della musica, riuscendo ad invitare i suoi figli al nostro evento, che con la loro presenza è diventato straordinario e mi ha regalato delle emozioni indescrivibili. Ringrazio il nostro Direttore, Claudio Massimantonio e tutti i colleghi e studenti che hanno creduto e collaborato a questo importante progetto». In oltre quarant'anni di carriera nel cinema, il noto compositore 'hollywoodiano' ha firmato le musiche di oltre cento film e ha vinto quattro Oscar su diciotto candidature, a cui vanno aggiunti venti Grammy e due Emmy. Ha pubblicato più di cinquanta album, con oltre trecento milioni di copie vendute in tutto il mondo, e ha composto oltre cinquecento canzoni.



*Da sx Paolo Di Sabatino, Chris, Monica e Felice Mancini*



**C**anti, prassi musicali e repertori strumentali tradizionali possono essere tutelati a livello normativo? Si tratta di una questione senz'altro attuale, ma che riguarda anche le generazioni del passato, custodi di questi patrimoni. Da più parti, giuristi ed etnomusicologi hanno sollecitato una risposta a livello normativo, che solo parzialmente è stata formulata.

La disciplina relativa ai beni culturali, infatti, è stata a lungo imperniata sulla protezione dei soli beni materiali, trascurando le espressioni culturali tradizionali, connotate proprio per incorporeità.

Si è reso quindi indispensabile un cambiamento di prospettiva per accogliere gli *intangibles* nella nozione di 'patrimonio culturale'.

Proteggere un manufatto è ben diverso da tutelare un bene immateriale. Le espressioni musicali tradizionali spesso non possiedono una data certa di creazione; esse vivono attraverso la *performance* e la *traditio* – quest'ultima intesa, nell'accezione letterale, come 'consegna', ossia quale trasmissione da parte di un individuo a un altro.

Occorre attendere fino al 2003 per assistere a un intervento sul piano internazionale: a Parigi, sotto l'egida dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO) è stipulata e sottoscritta la Convenzione sulla salvaguardia dell'*intangible cultural heritage* (ICH). Il trattato entra in vigore tre anni dopo, a seguito della ratifica degli Stati parte, tra cui l'Italia. Il legislatore italiano ha attuato la Convenzione con Legge n. 167 del 27 settembre 2007. La Convenzione UNESCO è stata preceduta da alcune disposizioni non vincolanti (c.d. *soft law*), tra cui quelle contenute nella Raccomandazione UNESCO sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore (1989) e nella Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale (2001).

Si noti fin da subito che il testo della Convenzione non contiene un esplicito riferimento alle opere musicali. Tuttavia, esse possono rientrare tra le espressioni di arti performative e in altre categorie rientranti nell'ambito oggettivo di applicazione del trattato ai sensi dell'art. 2, par. 2, lett. b). Più nel dettaglio, l'art. 2, par. 2, della Convenzione indica cinque settori (o domini) in cui si manifesta il patrimonio culturale immateriale: « a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il

# L'impegno dell'UNESCO e le sfide del diritto d'autore per la protezione della musica tradizionale

di Giovanna Carugno

Diritto e Legislazione dello Spettacolo, Conservatorio dell'Aquila



Logo della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale

linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; e) l'artigianato tradizionale». L'UNESCO protegge l'artigianato tradizionale, la cui pratica può portare alla costruzione di strumenti musicali, ovverosia di beni materiali. In questa cornice, dal 2012 l'UNESCO ha incluso tra i patrimoni culturali immateriali italiani l'arte dei liutai cremonesi.

La Convenzione UNESCO prevede la costituzione di due elenchi: la Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità (art. 16) e la Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato (art. 17).

Le liste sono messe a disposizione della collettività per attività di consultazione attraverso un sito web ([ich.unesco.org](http://ich.unesco.org)), multilinguistico e ricco di contenuti audio-visivi. La prima lista contiene anche elementi che, tra il 2001 e il 2005, erano stati qualificati Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity.

I beni musicali immateriali sono inseriti nelle liste a seguito di una *nomination*, che prende le mosse dalla candidatura presentata dallo Stato (l'Italia, nel nostro caso), con il consenso della comunità locale, e prosegue con l'esame della domanda da parte di uno specifico comitato istituito in seno all'UNESCO. Il Comitato risponde direttamente all'Assemblea Generale degli Stati contraenti e, nel proprio operato, è assistito dal Segreterato dell'Organizzazione (art. 10). Ogni Stato è obbligato a presentare all'UNESCO report di aggiornamento circa lo stato di tutela e valorizzazione dei beni inseriti nelle liste, specificando gli interventi normativi e altre misure adottate sul territorio nazionale (art. 29). Il Comitato esamina i report periodici presentati dagli Stati e riferisce sul punto all'Assemblea Generale (art. 7).

Una prima lettura del testo della Convenzione UNESCO restituisce un quadro chiaro degli obblighi degli Stati parte in termini di: a) salvaguardia del

patrimonio culturale immateriale sul proprio territorio; b) partecipazione delle comunità locali all'identificazione e alla tutela del patrimonio culturale immateriale; c) definizione e inventariazione del patrimonio culturale immateriale; d) apporto economico al fondo UNESCO per la protezione del patrimonio culturale immateriale; e) comunicazioni e rapporti con il Comitato; f) cooperazione con altri Stati parte; g) partecipazione ai lavori degli organi della Convenzione.

La Convenzione UNESCO si prefigge varie finalità, racchiuse entro i confini di un generale obiettivo di 'salvaguardia'. L'art. 2, part. 3, della Convenzione precisa come per 'salvaguardia' si «intend[a]no le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale».

In senso più ampio, le misure previste a livello internazionale possono avere carattere positivo (promozione e supporto ad azioni virtuose per la tutela e valorizzazione del patrimonio culturale) oppure valenza negativa (evitare condotte lesive dei beni immateriali).

L'UNESCO orienta la propria *mission* soprattutto verso misure della prima tipologia: tra queste, figurano la documentazione e la divulgazione di conoscenze relative al patrimonio musicale, quale modalità di sensibilizzazione di un pubblico vasto, per una maggiore e migliore conoscenza, comprensione e rispetto delle espressioni musicali, al pari di qualsiasi altro patrimonio.

A questo scopo, le agenzie formative assumono un ruolo cruciale. Il contatto con il patrimonio culturale musicale immateriale può essere facilitato in contesti formali (*rectius*, scolastici), attraverso opportuni mediatori didattici, e nei luoghi della cultura, come musei, teatri, botteghe artigiane e spazi cittadini dedicati.

Le norme della Convenzione UNESCO si coordinano espressamente con altri trattati internazionali. In particolare, essa dispone che «nulla [...] potrà essere interpretato nel senso di [...] b) pregiudicare i diritti e gli obblighi degli Stati contraenti derivanti da qualsiasi strumento internazionale correlato ai diritti della proprietà intellettuale o all'uso di risorse biologiche ed ecologi-

che di cui sono parte» (art. 3). Questa disposizione apre un dialogo tra tutela del patrimonio culturale immateriale e protezione dei diritti di proprietà intellettuale, segnatamente dei diritti d'autore (moralì e patrimoniali) e dei diritti connessi. Gli strumenti di diritto internazionale che regolano i diritti d'autore sono numerosi: tra questi, si ricorda il primo trattato in materia (Convenzione di Berna sulla protezione dei beni letterari e artistici – 1886) e altri accordi, quali la Convenzione universale sul diritto d'autore (1952), l'Accordo TRIPs (Accordo della Organizzazione Mondiale del Commercio sui diritti di proprietà intellettuale – 1995) e il Copyright Treaty (WTC – 1996) della Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale (OMPI). In via preliminare, bisogna però chiedersi se la musica di tradizione orale possa essere soggetta alla disciplina sul diritto d'autore. Di concerto con l'UNESCO, l'OMPI ha condotto studi e ricerche per sottoporre a disamina tale quesito. L'applicazione delle norme a tutela del diritto d'autore potrebbe costituire un deterrente atto a evitare che: a) una comunità sia illecitamente privata di una propria espressione musicale; b) una espressione musicale sia economicamente sfruttata senza il consenso della comunità e/o che la paternità della stessa possa essere attribuita ad altri, in violazione dei diritti morali della comunità stessa o del singolo autore; c) una espressione musicale sia eseguita, diffusa o commercializzata in violazione dell'onore e/o della reputazione della comunità e/o di alcuni suoi membri. Tuttavia, nel caso della musica di tradizione orale, è assai difficile individuare l'autore o il titolare dei diritti. Questa criticità si riflette nella individuazione dell'apporto creativo, essenziale componente dell'opera dell'ingegno: in assenza, infatti, di un autore, verrebbe a mancare l'elemento soggettivo fondante la creatività (ossia, la presenza di un contributo, di una impronta personale, da parte di un soggetto determinato – o determinabile – alla creazione dell'opera). È altresì complesso definire l'arco di durata dei diritti patrimoniali e morali, rispettivamente con scadenza *post mortem auctoris* e alla morte dell'autore. Infine, la musica di tradizione orale è soggetta a varianti, spesso sostanziali, che non si conciliano con la tendenziale stabilità propria dell'opera tutelata dal diritto d'autore.

La posizione del legislatore UNESCO

pare valorizzare una visione del patrimonio musicale immateriale di origine, per così dire, 'comunitaria'. La disciplina relativa al diritto d'autore, invece, opta per una prospettiva differente, di marca individualistica: l'autore per eccellenza è l'essere umano-individuo, il compositore, che crea la propria musica ed esteriorizza l'opera affinché possa essere riconosciuta come risultanza di un processo creativo allo stesso attribuito. Non sarebbe tutelata da diritto d'autore una mera idea musicale, che rimanga non manifesta, né percepibile attraverso i sensi – non solo la vista, ma anche l'udito. Diventando il dato musicale sempre più complesso da poter essere trattenuto nella memoria di chi ascolta, si predilige la fissazione della musica con la notazione. L'individuo è, pertanto, il protagonista della legislazione sul diritto d'autore.

L'oralità che connota i patrimoni musicali immateriali resta il *medium* di espressione proprio di gruppi e di comunità. Si rammenti che l'espressione orale è il primo mezzo di comunicazione a disposizione dell'essere umano, fin dalle antiche civiltà. Essa è il veicolo per la creazione di un patrimonio collettivo, di sovente associato a pratiche rituali o altre espressioni culturali, come accade per l'arte dei suonatori di corno da caccia e per le celebrazioni delle grandi macchine a spalla, entrambe inserite nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità quali emblemi della musica di tradizione orale italiana (nel caso del primo elemento, condivisa con altri Stati parte della Convenzione UNESCO: Francia, Belgio e Lussemburgo). A parere di chi scrive, la dicotomia oralità-scrittura (nonché collettività-individuo), segna i confini di operatività e traccia una vera e propria geografia per i giuristi: da un lato, il campo d'azione è quello della legislazione sui patrimoni culturali immateriali, dall'altro signoreggia il diritto d'autore, la cui affermazione – non si dimentichi – risale al Settecento (l'epoca dei diritti della persona) e ha derivazione occidentale. Non mancano tentativi di avvicinare i due mondi. È stato per esempio ipotizzato che l'autorialità possa essere riconosciuta a un 'ente collettivo' (la comunità o un gruppo di persone), titolare di diritti esercitati attraverso un rappresentante – c.d. Cultural Authority. La collettività potrebbe prestare il proprio consenso, informato e prioritario (PIC), rispetto a un qualsiasi utilizzazione economica del proprio patri-



**Gli strumenti del liutaio**

monio musicale immateriale. Queste regole appartengono a quello che è conosciuto come sistema *sui generis*. Esso mutua alcuni profili dal diritto d'autore classico, trovando veste normativa in modelli legislativi elaborati a partire dagli anni Settanta (Tunis Model Law on Copyright for Developing Countries – 1976; Model Provisions dell'UNESCO/WIPO – 1982; South Pacific Model Law for National Laws – 2002) per la protezione delle c.d. Traditional Cultural Expressions (TCEs). D'altra parte, alcuni Stati hanno scelto di inserire in via diretta nella propria legislazione nazionale richiami alla protezione delle espressioni musicali tradizionali, senza ricorrere all'adozione di modelli prestabiliti. A Samoa, l'art. 2, par. 1,

lett. b) del Copyright Act datato 1998 tutela le *folk songs* e la musica *folk* di carattere strumentale. In Nicaragua, l'art. 2, par. 10, Ley n. 312 de Derecho de Autor (2020) protegge «las canciones y la música instrumental popular». Cosa accade, invece, nel nostro Paese? Il legislatore italiano non ha operato nella stessa direzione di altri Stati. La Legge n. 633 del 22 aprile 1941 (*Legge a protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*) e successive modifiche non contempla la musica di tradizione orale, ma si limita a includere nel proprio ambito oggettivo di applicazione «le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di

per sé opera originale» (art. 2, comma 1, n. 1). L'interpretazione letterale, basata sull'uso del vocabolo 'opere' accanto all'espressione 'composizioni musicali', potrebbe giustificare l'estensione della tutela autoriale alla musica di tradizione orale? È davvero questa l'*intentio legis*? La musica 'non scritta' è l'esito di un percorso altro da ciò che si intende come 'composizione'? Sono domande che richiedono un confronto tra studiosi e soggetti di diversa estrazione e competenza (musicisti, etnomusicologici e giuristi) e la ricerca di una soluzione condivisa che possa essere recepita, assumendo rango legislativo. Un'altra opportunità potrebbe consistere nell'inclusione nel testo della legge sul diritto d'autore di

un riferimento *ad hoc* per la musica di tradizione orale. Del resto, l'elenco dell'art. 2 della Legge n. 633/1941 ha carattere non tassativo, ma esemplificativo; dunque, è aperto all'inserimento di opere non menzionate nel testo attualmente vigente. Torniamo, però, al punto di partenza: la musica di tradizione orale, se manca di un autore, non è adeguata a essere protetta con l'istituto regolato dalla Legge n. 633/1941. Il problema è fattuale, prima ancora che giuridico. L'art. 69-bis e seguenti della Legge n. 633/1941 contempla un potenziale rimedio, rappresentato dalla fattispecie dell'opera orfana, ossia un'opera di cui il titolare dei diritti non sia stato individuato oppure, sebbene noto, sia impossibile da rintracciare. La medesima disciplina copre, oltre alle opere *stricto sensu* intese, anche i fonogrammi. Tuttavia, le disposizioni in esame concernono opere che sono parte del patrimonio di biblioteche, istituti di istruzione e musei aperti al pubblico, archivi o emittenti di servizio pubblico. *Quid iuris* nel caso di un patrimonio musicale immateriale che non trovi dimora in una di queste realtà?

L'eterogenea ed espansa presenza dei patrimoni culturali immateriali, di rado soggetti a processi di musealizzazione, non si concilia con quanto sancito in tema di opere orfane.

Occorre abbandonare il campo del diritto d'autore per riconoscere che il miglior 'guardiano' per la musica di tradizione orale resta ad oggi la legislazione a tutela del *cultural heritage*.

Come per il diritto d'autore, la disciplina in materia di tutela dei beni culturali intangibili non manca di difficoltà applicative. L'illuminante testo della Convenzione UNESCO nasconde alcune zone d'ombra. In primo luogo, l'uso del termine «ravvivamento» per descrivere l'azione di salvaguardia appare poco coerente con la natura stessa del fenomeno musicale, in quanto la vitalità dell'iter espressivo è intrinseca nel fare musica. La musica di tradizione orale è continuamente ricreata – e quindi mantenuta in esistenza – per mezzo della pratica dei soggetti appartenenti alla comunità. Analogamente risulta poco pertinente la necessità, espressa dalla Convenzione UNESCO, di mantenere in vita i patrimoni immateriali a rischio di scomparsa. Tale esigenza è resa evi-

dente attraverso l'istituzione della lista dell'*Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding*. Come sottolineato a più riprese in ambito etnomusicologico, le espressioni musicali non incorrono nel pericolo di una vera e propria eclissi; esse si modificano nel tempo, continuando a vivere, in molteplici forme e manifestazioni, quando sembrano all'apparenza scomparire.

Si auspica che, in futuro, il legislatore internazionale possa prendere atto di tali criticità per approntare provvedimenti migliorativi e riconoscere in modo ancor più incisivo il valore e la dignità dei patrimoni musicali di matrice orale. Lo scambio e l'interazione di conoscenze e competenze resta fondamentale per questo percorso: il legislatore deve poter dialogare con esperti di etnomusicologia, antropologia e altre discipline utili per una piena comprensione della natura e della funzione dei patrimoni musicali immateriali. In questo, il diritto non può (e non deve) essere autonomo. D'altro canto, una 'concert-azione' tra tutti gli *stakeholders*, comprese le comunità locali, è pienamente compatibile con lo spirito comunitario che la tutela di questo patrimonio richiede.

## LEGISLAZIONE

ELEMENTO (anno di inclusione nella lista ex art. 16 della Convenzione UNESCO)	DOMINIO DI APPARTENENZA (art. 2, par. 2, della Convenzione UNESCO)				
	Tradizioni ed espressioni orali	Arti dello spettacolo	Consuetudini sociali, eventi rituali e festivi	Cognizioni e prassi relative alla natura e all'universo	Artigianato tradizionale
Pratica del canto lirico (2023)	X	X	X	X	
Arte musicale dei suonatori di corno da caccia (2020)		X	X		
Celebrazioni delle grandi macchine a spalla (2013)	X	X	X		X
Liuteria cremonese (2012)		X	X	X	X
Canto a tenore sardo (2008)	X	X			

I patrimoni musicali italiani inseriti dall'UNESCO nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità (elaborazione dell'Autrice)



# Studenti al centro? Si può fare di più

di Samuel Menga

Presidente della Consulta nazionale degli studenti degli ISSM

L'attuale generazione di studenti è cresciuta con il costante memento della centralità della figura dello studente, idea caldeggiata fortemente dalle nostre istituzioni ad ogni livello. Nelle ultime decadi si è attestata sempre di più la volontà di includere gli studenti nei processi decisionali e la volontà di tener conto delle nostre esigenze e dei nostri punti di vista; tanto a livello nazionale che locale, tanto a livello normativo che pratico-logistico. È evidente che parliamo di un processo in costante sviluppo come in work in progress è qualunque processo si misuri con la formazione e più in generale con la società e il singolo. Obbligo morale di ogni componente del comparto è salvaguardare i 'diritti acquisiti' perché non vengano meno per il futuro, assicurandosi di essere pronti ad agire su eventuali avvisaglie di passi indietro.

Spesse volte ci domandiamo se le entusiasmanti retoriche frasi che pongono lo studente al centro dell'Istituzione ad oggi soddisfino il nostro grado di percezione della figura stessa. Siamo sicuri che non ci si sia ancorati ad una 'centralità' che oggi non basta più? Che rispecchia visioni didattiche e sociali ormai desuete e non in linea con la realtà?

Numerosi sono i casi di spicco che spingono ad un forte avanzamento: il conferimento reale del ruolo di vice presidenza del Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale (CNAM) per ben due volte ad uno studente, il coinvolgimento negli iter normativi e decisionali nazionali degli studenti, l'attivazione di progetti e attività sulla scorta delle necessità e volontà degli studenti, la presenza degli studenti nei tavoli di lavoro ministeriali... ma purtroppo non si può tacere sulle 'ombre'. È un'abitudine che sono stato costretto a rilevare, in veste di Presidente della CNSI, la tendenza a valutare lo studente incluso per forza di cose nel contesto istituzionale ma ancora in una dimensione di costante 'uditore di diritto' a cui è vietata la partecipazione attiva. Sono causa di questa riflessione le te-

stimonianze che periodicamente ci giungono in Direttivo circa la negazione di diritto di voto agli studenti nelle sedi in cui la normativa vigente invece ci dà facoltà inalienabile ad esprimerci (Consiglio Accademico, Consiglio di Amministrazione). L'esclusione della figura degli studenti dalle sedi in cui è invece raccomandata dalle Istituzioni centrali (Consigli di Nuclei di Valutazione, nelle strutture didattiche). Un'altra zona d'ombra ancora più preoccupante è la tendenza a rendere lecito o promuovere in nome degli studenti senza che ne siano veri attori o creatori ma nel migliore dei casi approvatori o semplicemente ratificatori. La Conferenza Nazionale degli Studenti ISSM (CNSI), organizzazione costituita ai sensi del D.M. 3 aprile 2013 n. 261 del MIUR, è testimonianza viva dell'impegno istituzionale di porre al centro lo studente ma anche dell'attività di salvaguardia e della progressiva emancipazione dello stesso.

Il ruolo degli studenti non può che perseguire più direzioni; una di queste è riflettere e formulare possibili alternative alla realtà attuale. Una delle ultime riflessioni formulate coinvolge il lavoro che negli ultimi anni i Ministeri stanno portando avanti per portare a compimento la L.508, quindi nell'avvicinamento degli iter e delle procedure (statutarie, di governance, didattiche) con la sempre più vicina università, senza dimenticare l'attività degli storici tavoli permanenti del 2020.

Infatti in ambito di governance AFAM è impossibile non apprezzare la differenza più lampante tra le due essenze del MUR: essa si scorge nell'elezione del Rettore, figura che trova un corrispettivo impreciso nelle figure del Direttore e Presidente del mondo AFAM. Il Rettore vede come elettorato attivo docenti ma anche amministrativi e studenti. Un'elezione più condivisa del Direttore, in ambito AFAM, creerebbe una comunità più attenta e coinvolta nelle dinamiche della sua conduzione oltre che una classe dirigenziale che evidentemente è più spinta ad un ascolto ecumenico.

Anche la natura del mandato stesso sarebbe forse da considerare. Dio non voglia che in futuro taluni aspiranti direttori possano pensare di gestire il primo triennio come un'occasione 'propagandistica' per il secondo e quindi, per l'altro verso, essere ricattabili di comodità e leggerezze che non fanno bene alle istituzioni. Sebbene la 'legge morale' sia impossibile da garantire tramite soluzioni normative si potrebbero tutelare i direttori modificando le condizioni di rieleggibilità e la durata del mandato: tre anni sappiamo tutti essere pochi per costruire e raccogliere i primi frutti ma la rielezione diventa un pericolo. Un mandato unico di cinque anni con delle finestre, reali, di valutazione a cura di organi preposti potrebbe essere una soluzione che colma alcune criticità.

A questa segue spontanea la riflessione sulla dualità del sistema di governance AFAM. La presenza del Direttore e del Presidente spesso lette in maniera contrapposta ma che, in potenza, potrebbero essere di assoluta comple-

mentarità e di notevole efficienza se non si incappasse in sovrapposizioni di responsabilità e di incarichi che gettano nel limbo le istituzioni, ritardandone le azioni.

Rimanendo sulle due figure a capo della governance 'locale', posto che si valuti questa dualità in maniera propositiva e vantaggiosa all'istituzione, la figura del Presidente merita il rispetto ed il riconoscimento delle responsabilità che è chiamato ad ottemperare. La responsabilità legale, formale e politica dell'istituzione non può essere una mezza-daglia da sfoggiare durante i convenevoli, ma è un lavoro che impegna le giornate e la disponibilità costante del Presidente ed è necessaria allo svolgimento di tutte le attività dell'istituzione.

Come noto, altra differenza tra i due mondi risiede anche nella difficoltà ad attrarre risorse per le AFAM, a differenza che per le Università. Pur godendo delle autonomie gestionali, alle AFAM manca sempre l'ultimo passaggio che le renda davvero autonome e far fruttare le occasioni. L'as-



Ass CNSI Palermo con Direttore Visconti e Vicedirettore La Rosa



CNSI Palermo

senza di un Direttore Generale coadiuvato dal Direttore Amministrativo comporta un aggravio di responsabilità e di impegni che rende spesso volte impossibile seguire gli iter che possono portare all'approvvigionamento di risorse extra-fondo ministeriale.

Una grave differenza tra i due mondi dell'alta formazione è quella dell'assenza nelle AFAM di un ufficio dedicato ai servizi ERASMUS, destinando il totale impegno della gestione di tutte le sfaccettature dell'organizzazione dello stesso sulle spalle dei docenti incaricati. Non perdiamo occasione di sottolineare la condizione di arretratezze nell'emissione del co-finanziamento ERASMUS alle istituzioni che sta allontanando gli studenti dal poter usufruire di questo percorso.

In ultimo, a livello 'locale' non può perdurare oltre l'attuale sistema di identificazione dei delegati del Direttore, che in potenza potrebbe riservare garanzie di trasparenza ma nella pratica, soprattutto nelle piccole istituzioni, genera un corto circuito per via delle poche candidature e delle abitudini (talvolta pericolose). Solo i processi partecipati a più livelli possono auspicare di raggiungere migliori obiettivi.

A livello nazionale, torniamo ad invocare ancora una volta più attenzione da parte del ministero ai pareri e alle istanze del CNAM che riconosciamo tutti come nostra massima rappresentanza di tutti gli attori del sistema. Proprio quest'organo però necessita un importante aggiornamento del regolamento di modo che si possa garantire costante rappresentatività anche agli studenti che per definizione devono avere un corso più veloce (come ampiamente condiviso con la sua Presidente). Sempre il regolamento riteniamo necessiti di un'altra aggiunta: la rappresentatività dei novelli Dottorandi, fiore all'occhiello del nostro sistema che non possono non essere rappresentati nell'organo più ecumenico dell'AFAM. Il lavoro degli ultimi anni

ci ha visti coinvolti attivamente in potenti innovazioni per il sistema, dalla legge Doppia Laurea all'attivazione del primo ciclo di dottorati.

Chiara tappa di implementazione del sistema AFAM è senza dubbio l'attivazione del percorso dei Dottorati di ricerca, alla cui stesura del decreto attivante abbiamo preso parte attiva. Con orgoglio possiamo ricordare che anche in questo contesto la rappresentanza dei dottorandi è stata garantita. Vigiliamo con incessante premura sul futuro, quindi sull'attivazione dei prossimi cicli, che coincide in maniera ineludibile con lo stanziamento di fondi dedicati: sappiamo tutti con certezza che non è possibile perdurare all'infinito a rintracciarli dal PNRR. Monitoriamo con attenzione l'operazione di strutturazione dell'entourage ricerca che le nostre istituzioni si apprestano a definire. Continuiamo ad essere fiduciosi che ora le politiche post-attivazione dei percorsi di Dottorato di ricerca saranno volte ad arginare il tremendo fenomeno che negli ultimi anni si sta registrando nel continente: quello denominato 'post-doc' ossia dell'inoccupazione di chi è in vetta alle conoscenze della propria disciplina. Riteniamo questo orizzonte agghiacciante e crediamo in una struttura normativa che non si limiti al reclutamento.

Così come esaltiamo il raggiungimento del terzo ciclo di formazione, non possiamo che attendere con altrettanto entusiasmo che i nostri titoli siano dignitosamente riconosciuti con la corretta nomenclatura e non equiparati. La CNSI ha richiesto a gran voce più e più volte questo intervento di modifica normativa. Dopo reiterate richieste e sollecitazioni, il Ministero ci informa che risiede nelle volontà di questo esecutivo ma sarà possibile attuarlo non appena verrà portato a regime tutto il comparto. Ribadiamo che questo intervento è ormai indifferibile e che è uno scandalo parlare di Dottorati di Ricerca senza avere l'opportunità di essere Laureati e non diplomati accademici

come siamo ad oggi, contravvenendo agli esiti del processo di Bologna. Non solo di carattere ideale questa necessità, ma soprattutto pratica: non è degno di un Paese che tutela il sapere, l'arte, la cultura e li suo insegnamento, come ci ricordano gli art. 21 e 33 della Costituzione Italiana, non riconoscere gli sforzi degli studenti permettendo che venga erroneamente rifiutato il titolo in concorsi e sedi di valutazione (dovendo poi ricorrere ai consueti ricorsi amministrativi) o peggio dover provare tramite iter burocratici lunghi e dispendiosi il proprio titolo presso istituzioni estere.

Sulla scia della prevenzione del fenomeno 'post-doc' non può che considerarsi un altro fattore fortemente connesso al futuro del comparto, la completa assenza di una politica di placement per i diplomati in seno alle istituzioni AFAM. È purtroppo una tendenza statisticamente analizzata quella della curva negativa in riferimento all'impiego nel proprio ambito di musicisti e artisti a fronte di un ingente numero di diplomati per ogni anno. Non è possibile immaginare una politica di placement senza il coinvolgimento degli attori del mondo dello spettacolo e quindi del Ministero della Cultura. Un'osmosi tra i due mondi genera un percorso virtuoso di formazione che è anche inserimento nel mondo del lavoro, in questo caso artistico musicale.

Il futuro dell'AFAM coincide inevitabilmente anche con il futuro delle arti. In particolare nell'ambito musicale oltre all'aspetto della produzione, di cui non possiamo non ricordare la ri-nascita delle Orchestre regionali e della nomina del Melodramma Italiano come patrimonio dell'Unesco, vi è l'aspetto della formazione alla fruizione, quindi la filiera della formazione musicale, che inizia sempre troppo tardi e mai sostenuta a dovere. Il plauso a cui ci associamo è quello per l'inserimento di personale qualificato per l'insegnamento delle materie inerenti alle scienze motorie. Ci auguriamo, pur nascondendo lo sbigottimento, di poterlo rinnovare in seguito alle numerose istanze per l'insegnamento della musica tanto nella primaria che nell'infanzia: per ovviare all'oblio inevitabile di un patrimonio di inestimabile valore di cui siamo eredi serve personale qualifica-

to che ami in prima persona l'arte, così da entusiasmare e creare una catena virtuosa.

Sempre le statistiche ci dicono che l'insegnamento è uno dei lavori più presi in considerazione dagli studenti. Apprendiamo con favore la promulgazione del nuovo percorso di formazione iniziale della classe docente, sebbene senza parere, nell'ordine delle idee di maggiore formazione pratica ma non possiamo che dirci profondamente preoccupati e in disaccordo con le modalità impiegate per la strutturazione e l'organizzazione dei percorsi che vanno a ledere il diritto allo studio e al lavoro, costituzionalmente sanciti. Il nuovo percorso (60 CFA) va a ledere ogni diritto di equità nell'accesso non considerando le fasce ISEEU/ISEE e la normativa in merito al Diritto allo Studio.

Tornando alla vita quotidiana dello studente all'interno dell'Istituzione, la CNSI porta avanti attività di formazione, analisi e sensibilizzazione.

La necessità alla formazione per i Presidenti delle Consulte degli Studenti, per tutti gli studenti che abbiano voglia, risiede nel trovare occasione di conoscere i propri diritti, conoscere come difenderli e tutelarli. In merito a questo sono attivi gli incontri di formazione, incontri on-line con ospiti esterni che affrontano tematiche utili come: tassazione in ambito AFAM, storia del mondo AFAM, Essere cittadini europei; ancora, si pongono come occasioni di sensibilizzazione e di attenzione all'attivazione di politiche di tutela all'equità. In riferimento a quest'ultimo tema, si tengono incontri riguardanti la tutela degli studenti con disabilità, alla conoscenza delle necessità specifiche dei colleghi studenti e musicisti con il prezioso aiuto di professionisti. Nell'ultima Assemblea generale della CNSI è stato fortemente e caldamente condiviso il tema dell'inclusione e del lavoro non più procrastinabile in merito all'aggiornamento delle normative specifiche del settore universitario-AFAM in materia di Diritto all'accesso e al Diritto allo studio inclusivo soprattutto per chi viene prontamente e sapientemente guidato negli studi precedenti. Da nostro punto di vista è un imperativo morale per uno stato civile come il nostro occuparsi di questo tema, onde evitare di sprofondare nel paradosso di aver illuso vite umane di potersi valutare al pari di chi risponde a canoni ritenuti comuni. In ultimo, solo in ordine cronologico, la CNSI ha ritenuto doveroso aprire uno spazio di dialogo sul tema delle molestie verbali e fisiche all'interno degli ISSM, tanto a livello formativo tanto a livello informativo e di rilevamento statistico.

Se dovessimo tutti rispondere alla domanda circa il futuro dell'AFAM e la posizione degli studenti al suo interno credo che sarebbero ancora molti i temi da far emergere, ma come studenti non possiamo permetterci di immaginare un futuro non inclusivo, che non tenga conto di tutte le esigenze, presenti e future. Vogliamo immaginare i nostri istituti non come strutture ma come centri di formazione che prendano la mano di ognuno di noi ed esaltino le capacità e le competenze di ciascuno anche se con necessità non conformi ai più.

Il futuro della formazione artistica e musicale in Italia non può prescindere da un continuo impegno per una maggiore inclusione, trasparenza e riconoscimento del valore degli studenti e dei loro percorsi formativi, affinché possano realmente diventare protagonisti attivi di un sistema che non si limita a prepararli ma li coinvolge nella costruzione di una visione culturale più equa e partecipativa.





## Giorgio Battistelli *Per moto contrario*

**Giorgio Battistelli**, compositore di fama internazionale, **Leone d'Oro alla Carriera** alla Biennale di Venezia 2022, è stato un ex studente del Conservatorio Casella diplomandosi in percussioni e composizione. Una straordinaria carriera lo porta oggi ad essere considerato uno dei più grandi operisti del mondo e affianca la sua creatività ad una intensa attività di organizzazione e promozione musicale, ricoprendo direzioni artistiche in prestigiose fondazioni, teatri e orchestre nazionali. Sostiene da tanti anni la attività della Società Aquilana dei Concerti «B. Barattelli» ricoprendo attualmente il ruolo di Presidente. Una parte della sua carriera è stata raccolta nella autobiografia *Per Moto Contrario* (edizioni LIM, 2023). Lo scorso 23 aprile si è svolto nell'auditorium «Shigeru Ban» un incontro dove l'illustre 'ex studente' si è confrontato con docenti e allievi entrando nel merito del processo creativo, corredato da aneddoti e consigli. Cinquanta anni di carriera grazie ad un racconto anche musicale di alcune delle sue opere principali. La conversazione è stata alternata, infatti, da brevi omaggi musicali, in particolare composizioni per percussioni, eseguiti dagli studenti Alfonso Maria Bentivoglio, Matteo Fracassi, Alessandro Gizzi e Domenico Pestilli. L'incontro è stato coordinato dai docenti Roberta Vacca e Gian Luca Ruggeri, Leone d'Argento con il gruppo Ars Ludi nello stesso anno di Battistelli. Con questo evento il Conservatorio ha offerto a tutti gli studenti una occasione di formazione approfondita sulla composizione, l'analisi e l'interpretazione per avere una conoscenza diretta delle più esemplari esperienze del teatro strumentale e musicale del nostro tempo. (Sebastiano Santucci)



## In memoria di Luigi Tufano

In memoria di **Lugi Tufano**, docente di flauto, tristemente scomparso a gennaio 2023, è stata a lui intitolata l'aula 19 del Conservatorio dell'Aquila. Ad aprile di quest'anno si è tenuta una toccante cerimonia in ricordo di Luigi, proprio davanti alla sua aula, con lo svelamento di una bella targa commemorativa. C'è stato anche un breve ed intenso momento musicale a cura dei suoi studenti più affezionati alla presenza anche dei familiari del Maestro. «Luigi è stato una colonna portante del nostro Conservatorio - ha ricordato il Direttore, Claudio Di Massimantonio - un grande didatta e apprezzato musicista, sempre disponibile e pieno di iniziative». L'iniziativa Aula Luigi Tufano è stata deliberata dal Consiglio Accademico.

(Lorenzo Seccia)





CONSERVATORIO  
STATALE di MUSICA  
ALFREDO CASELLA - L'AQUILA

TERZA EDIZIONE A.A. 2023/2024

# Premi del Conservatorio

Il Bando è destinato a tutti gli allievi regolarmente iscritti per l'A.A. 2023/2024 ai seguenti corsi:

## Propedeutici

Corso di Diploma accademico di I livello (Triennio)

Corso di Diploma accademico di II livello (Biennio)

Il concorso è suddiviso nelle seguenti categorie:

- Canto lirico •
- Solisti strumenti a tastiera e percussione •
- Solisti strumenti ad arco e corda •
- Solisti strumenti a fiato •
- Musica d'insieme •
- Musica jazz, Musiche tradizionali, Popular music •
- Musica antica •
- Composizione / Musica elettronica •

I vincitori delle rispettive categorie riceveranno premi in denaro grazie al sostegno della Fondazione CARISPAQ



Per partecipare alle prove concorsuali i candidati dovranno produrre domanda di partecipazione sottoscritta dal docente della scuola di riferimento del corso; la sottoscrizione del docente costituisce nulla osta pertanto, in assenza della stessa, la domanda non potrà essere accolta.

La domanda di partecipazione dovrà pervenire entro il 10 agosto 2024 utilizzando il modello scaricabile sul sito [www.consaq.it](http://www.consaq.it) - sezione: **Info studenti** - "Modulo iscrizione audizioni".

L'iscrizione è gratuita.

Nella domanda dovrà essere indicato l'autore e il titolo dei brani che verranno eseguiti.

Conservatorio di Musica "Alfredo Casella"  
Via Francesco Savini, snc - 67100 L'Aquila  
centralino: 0862 22122  
[studenti@consaq.it](mailto:studenti@consaq.it)



Sostieni l'attività del Conservatorio di Musica "Alfredo Casella" dell'Aquila indicando il codice fiscale **80007670666** nell'apposito riquadro "Finanziamento della ricerca scientifica e della Università" della dichiarazione dei redditi.

Direttore  
Prof. Claudio Di Massimantonio

Scopri su Google Maps dove si trova il Conservatorio Casella

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

Conservatorio Casella L'Aquila Consaqofficial ConservatorioAQ Consaq News