

Dossier

MUSICA PER TUTTI

Educational, Didattica,
Formazione nelle sale
da concerto e nei teatri

ANDREA OLIVA

Un flautista di successo in
orchestra e nell'insegnamento

TOMASO MONTANARI

Caravaggio, Bernini, Orfeo.
Arte, Musica e *Humanitas*

ALFREDO CASELLA

Nel 70° anniversario dalla morte
un saggio di Fiamma Nicolodi

Sommario

n. 47 gennaio/marzo 2017

1 - EDITORIALE

DOSSIER

2 - Parlando "nella" musica (D.Procoli)

7 - Porte aperte in sala. Educational, Didattica, Formazione negli Enti Musicali (C.Di Lena)

11 - Tutti all'opera (A.Zeka)

14 - Classici in classe (A.Scalfaro)

16 - Professionisti dell'educazione (I.Maria)

17 - Il Commentatore o il Commendatore? (M.Di Battista)

CASELLA 70°

19 - Conversione di un antioperista: il caso della Donna serpente (F.Nicolodi)

E LA MUSICA

24 - Tomaso Montanari. Arte, Musica e Humanitas (C.Di Lena)

APPROFONDIMENTI

28 - Leopardi e la musica (P.Ciarlantini)

MAESTRI

32 - Andrea Oliva, l'idealista del suono (P.Panzica)

ARCHIVI

36 - I beni musicali: salvaguardia e valorizzazione (P.Florio)

ERASMUS+

40 - 30 anni di Erasmus (M.Macinanti)

42 - La ricerca artistica. Strategia di sviluppo e di internazionalizzazione dei Conservatori e delle Accademie europee (L.Grasso Caprioli)

PROGETTI

44 - L'Art de toucher 300 anni dopo (M.Salcito)

LIBRI

46 - Viaggio nell'insegnamento musicale in Italia (M.Macinanti)

47 - RACCONTI DI MUSICA
Percorsi tra musica e letteratura, da Euripide a Stravinsky (E.Aielli)

PENTAGRAMMI

47 - Non troppo sul serio! Le invenzioni compositive di un celebre duo comico-musicale (C.F.De Nardis)

48 - Un tuffo all'interno del magico mondo circense. Una raccolta pianistica del tutto fantasiosa e divertente (P.Giorgi)

48 - Trombone facile e divertente (G.Pantalone)

Copertina: Caravaggio, *I Musici*, 1595,
Metropolitan Museum of Art di New York

musicca+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

musicca+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XII n. 47, Gennaio/Marzo 2017 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

Caterina Sebastiani - caterina.sebastiani@virgilio.it

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

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Paola Ciarlantini, Carlo-Ferdinando de Nardis, Marco Di Battista, Patrizia Florio, Pamela Giorgi, Leonella Grasso Caprioli, Matteo Macinanti, Isabella Maria, Fiamma Nicolodi, Gabriele Pantalone, Pamela Panzica, Diego Procoli, Massimo Salcito, Anna Scalfaro, Andi Zeka

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it



EDITORIALE

Avevamo già iniziato a preparare da tempo la nostra inchiesta quando *La Repubblica* il 21 febbraio è uscita a grandi titoli con “Mozart popstar”, ovvero il boom di giovani spettatori per la Classica e l’Opera. Sorprendente! Un bombardamento di numeri a dimostrazione dello straordinario aumento di Under 30 nelle attività promosse dai grandi enti musicali. Lezioni concerto, spettacoli pensati per varie fasce d’età del pubblico, backstage, e soprattutto attività che puntano sul ‘fare musica’, per i ragazzi in primis (cori di voci bianche, orchestre di ragazzi) ma anche per gli adulti. La quarta dimensione, quella del tempo, ci ha detto Gregorio Mazzaresse, responsabile del settore Educational dell’Accademia di Santa Cecilia, è la più difficile da affrontare. Quale soglia di attenzione in una realtà sempre più frammentata da smartphone, computer e diavolerie varie? La musica, che si sviluppa nel tempo, è una sfida all’attenzione prolungata. E come ottenere risultati? Rendendo attivo il fruitore di musica, ovvero facendolo suonare. E così la musica per tutti è lo slogan di questa nostra inchiesta. Da Roma a Bologna a Milano, osservando molte realtà anche in altri luoghi d’Italia, le nostre interviste mettono a fuoco un mondo fatto di una miriade di iniziative pensate per il nuovo pubblico, talvolta in modo organico, talvolta meno ma sempre con risultati ragguardevoli. Perché, appunto, i risultati non vengono dal nulla, ma si raggiungono con un lavoro perseverante nel corso del tempo e questo hanno fatto le istituzioni più illuminate da una ventina d’anni a questa parte. E’ un investimento che può dare risultati anche in realtà più piccole, ci ha confermato Riccardo Puglisi, responsabile delle Attività di Formazione del Teatro Comunale di Bologna. E non lontano dal capoluogo emiliano un conservatorio, il “Boito” di Parma, ha ideato un master per la figura professionale di responsabile del settore Educational.

Alcune riflessioni sono doverose. Il lavoro degli enti e dei teatri spesso è andato a sopperire alle carenze di un sistema formativo generale, quello italiano, in cui la musica è l’ultimo dei pensieri e la necessità di alfabetizzazione da parte del pubblico è sentita a più livelli, anche dagli adulti che frequentano le Lezioni di musica o le Conferenze-Concerto (anche su quelle abbiamo indagato, intervistando tre illustri pianisti dediti a questa attività). Le istituzioni di Alta Formazione che ruolo hanno in questo gioco? Non certo lo avranno arroccandosi in una torre d’avorio, ma piuttosto collaborando e offrendo modelli formativi aderenti alle nuove esigenze di un mondo musicale che cambia. E quindi gli studenti musicisti forse, speriamo, aumenteranno, e la società chiederà più musica per tutti. E questo vuol dire più di quanto si immagini. Ce lo conferma anche un non musicista che però molto si intende di politica culturale. In un suo recente libro lo storico dell’arte Tomaso Montanari, che abbiamo intervistato in questo numero, scrive a proposito dell’orchestra di ragazzi al Rione Sanità di Napoli: *“Quando si sente dire che si vedono ragazzini con il contrabbasso in spalla uscire dai bassi tristemente sonorizzati dalla musica neomelodica si capisce che, davvero, con la cultura intesa come riappropriazione di spazi pubblici monumentali si può fare la rivoluzione”*. E allora non c’è molto da aggiungere. La musica può grandi cose. Investire sulla musica, come sulla cultura tutta, vuol dire investire sul cittadino e sull’uomo. Non si tratta di fare profitto, né di valutare le nostre istituzioni secondo parametri aziendali, ma piuttosto di considerare che - ancora ci ricorda Montanari - la conoscenza, come era per le gloriose antiche civiltà, non serve solo a sapere più cose, ma ad essere più umani. E davvero non è poco.

Carla Di Lena

PARLANDO 'NELLA' MUSICA



Quante e quali sono le modalità per spiegare la musica al pubblico? Inizia con questo numero una nuova inchiesta dedicata a tutto ciò che ruota intorno al far musica puro e semplice e che abbia l'intento di introdurre, avvicinare, far partecipare in prima persona. Dalle lezioni concerto alle iniziative pensate ad hoc per il pubblico dei bambini e dei ragazzi, fino alle attività che mettono in gioco attivamente nel far musica per

capire meglio la musica. Partiamo quindi dagli interpreti che dialogano con il pubblico, continuiamo con i responsabili delle attività di formazione di Enti e Teatri e con i docenti pronti a iniziare percorsi formativi per formare nuove figure professionali. Addentrandoci scopriamo un mondo di nuova creatività e di nuove possibilità per il futuro tale da far riflettere chiunque possa ritenere in declino l'interesse per la musica d'arte.

Iniziamo con tre pianisti che ci raccontano come 'raccontano' l'arte dei suoni. Michele Campanella, Roberto Prosseda, Alfonso Alberti, provenienti da latitudini e generazioni diverse, sono accomunati dalla scelta di parlare di musica con il pubblico durante i concerti. Musica+, continuando un filone già iniziato in occasione dell'inchiesta sulla fruizione musicale un paio di anni fa, pone interrogativi e sottolinea le implicazioni relative. Ne emergono un confronto e un concorso di idee che possono costituire l'inizio di un dibattito con i nostri lettori.

di Diego Procoli

Il rapporto fra la musica e la parola è da secoli al centro di un dibattito articolato e complesso, che di questo rapporto ha investito e investigato le più diverse declinazioni, dai tentativi di osmosi ai confronti dialettici, fino ai contrasti anche aspri. Non è questa, naturalmente, la sede per ripercorrere le fasi di questa ri-

flessione sull'opportunità, la possibilità e l'utilità del confronto fra musica e parola, anche perché supereremmo di gran lunga il limite di pagine di questa rivista, ma possiamo affrontarne un piccolo aspetto, piccolo rispetto all'ampiezza del dibattito in cui è inserito, ma assolutamente non di secondaria importanza. Cercheremo dun-

que di capire cosa vuol dire oggi parlare di musica - o meglio tentare di spiegare la musica - in contesti 'eccezionali', ossia all'interno o 'intorno' alla performance concertistica. Per selezionare ancora più precisamente lo spazio di visione di questa nostra incursione metamusicale abbiamo deciso di rivolgerci ai protagonisti di ini-

ziative in cui musica e parola si danno una mano, che siano però al contempo divulgatori ed esecutori. Senza pretesa alcuna di voler fotografare una volta per tutte lo stato delle cose, ma piuttosto desiderosi di inaugurare un dibattito, nella consapevolezza fra l'altro della varietà di proposte e iniziative che intrecciano musica e racconti sulla musica, abbiamo consultato il parere illustre di tre pianisti d'eccezione, musicisti che da qualche tempo a questa parte hanno deciso di condividere lo spazio esecutivo con il pubblico tramite la divulgazione. Tre figure che pur condividendo il fatto di essere pianisti provengono per formazione, estrazione, repertorio e generazione da 'latitudini' diverse e che possono così offrirci contributi differenti: con **Michele Campanella**, **Roberto Prosseda** e **Alfonso Alberti** 'chiacchiereremo' dunque sulle narrazioni musicali nella musica.

Raccontare la musica, tanto nella cornice di una stagione musicale, quanto alla radio, o nel contesto dell'esecuzione, è un fenomeno della storia culturale che oggi tira in ballo direttamente il problema della fruizione musicale, un tema questo a cui MUSICA+ ha dedicato a più riprese un'attenzione particolare. Come ci raccontava Michele dall'Ongaro nella sua intervista nel numero 40 (gennaio-marzo 2015), la crisi del principio di autorità ha spinto il pubblico, in misura progressivamente maggiore, a cercare una visione autonoma della musica, a scoprirla in prima persona, e dunque a richiedere 'intermediari', addetti ai lavori a cui affidare la veicolazione di messaggi non da recepire passivamente, ma sui quali costruire dibattiti. Scoprire la musica dall'interno vuol dire essere messi a parte di un processo che può andare dalla 'meccanica esecutiva', dal come si fanno le cose, alla 'filosofia dell'interpretazione'. Per dirla con le parole di Antonio Rostagno, la società dell'«uno a molti», ha lasciato lo spazio a una società che vive nella moltiplicazione comunicativa e critica, mettendo così in crisi l'idea ottocentesca del concerto come rito, rubricabile nel concetto di 'religione dell'arte', rivelazione di un messaggio superiore, divino, non contaminabile con l'imperfezione del mondo, su cui al momento del culto artistico e sociale non si può parlare né discutere: si suona e basta e - di conseguenza - si ascolta e basta. Un approccio questo, non più proponibile in una società come quella attuale, in cui la rete ha modificato non solo le dinamiche relazionali ma anche quelle percettive.

Ma andiamo con ordine e chiediamoci innanzitutto quanto sia urgente parlare di musica al pubblico.

Michele Campanella: «Parlare con il pubblico non è urgente, ma molto utile, nella misura in cui si fa bene»



Dall'alto: Michele Campanella, Roberto Prosseda e Alfonso Alberti

La proverbiale saggezza di Michele Campanella ci svela che una domanda come questa, fatta agli esecutori che oggi col pubblico si confrontano, cela un doppio fondo. Essa chiede al contempo infatti quanto l'interprete percepisca nel momento della performance un'urgenza nuova di un certo tipo di dialogo col pubblico:

Roberto Prosseda: «È oggi molto importante recuperare un rapporto diretto tra artisti e pubblico, specialmente nell'ambito della musica classica. La stragrande maggioranza delle persone non ha mai ascoltato un concerto di musica classica dal vivo, e anche chi frequenta le sale da concerto spesso non ha gli strumenti per comprendere appieno il significato e il valore delle musiche che ascolta. Sta, quindi, anche a noi musicisti cercare di facilitare la comprensione della musica da parte del pubblico»

L'esecutore è infatti un osservatore privilegiato che può modulare la propria esperienza esecutiva e divulgativa anche in base al contesto. L'urgenza di raccontare la musica dunque varia al variare delle circostanze, come racconta **Alfonso Alberti:**

«Io ho parlato molto di musica e continuo a farlo anche in sede di concerto, quando il tipo di sala lo consente. Le reazioni sono in genere positive: aumenta la curiosità, la consapevolezza e la ricchezza di prospettive nell'ascolto. Per questo motivo, credo che sia buona cosa farlo, per aumentare la sete di musica e soprattutto la sete di musica vissuta intensamente.»

Chiaramente proprio l'intensità del rapporto fra musicista e pubblico che spalanca le porte di un ascolto che non è più neutrale (se mai un ascolto possa essere tale), ma è comunque mediato o filtrato attraverso la soggettività della parola necessaria di chiavi particolari. È qui che si gioca una partita fondamentale: su cosa è più utile fondare questo 'colloquio' con gli ascoltatori? Va radicato nell'oggettività del dato musicologico o nella sollecitazione di quell'ampio reticolo di suggestioni - dell'immaginario o del desiderio, fantastiche, emotive - che la musica può offrire?

Campanella: «Entrambe le cose, senza dubbio. Proprio l'equilibrio tra un tracciato storico e un approccio personale, fatto di emozioni, è la soluzione migliore. Il tracciato storico fa da cornice alla musica, l'approccio personale è il cuore dell'ascolto»

Prosseda: «Sono importanti entrambi gli elementi: occorre avere una consapevolezza del testo musicale di partenza, pur considerando che il testo in sé non è sufficiente a rivelare la grande varietà di suggestioni emotive che la musica evoca. Viceversa, abbandonarsi esclusivamente alle sensazioni indotte dall'ascolto musicale può essere fuorviante, quando manca una idea chiara dei "codici linguistici" che quella musica usa, e del contesto storico e culturale in cui essa è stata concepita. Nelle



Michele Campanella

mie personali esperienze di "guida all'ascolto" cerco di parlare soprattutto di stati d'animo, condividendo con l'ascoltatore la mia personale visione di un brano, che quindi si basa sulle mie conoscenze storico-estetiche e sulla mia lettura del testo. Si tratta, ovviamente, sempre di un approccio soggettivo, ma del resto "l'oggettività" assoluta in musica non esiste, nel momento in cui l'interprete si frappone tra il compositore e l'ascoltatore»

Alberti: «La chiave del colloquio può essere di diverso genere a seconda dei casi. Nella mia esperienza, il dato biografico o comunque storico è quello che esploro meno (anche se privatamente mi interessa molto). Nel parlare di musica in genere mi concentro su quelli che secondo me sono i cuori poetici dei brani in questione: può trattarsi di una certa caratteristica formale che se colta all'ascolto lo rende più consapevole, o una suggestione extramusicale, o una maniera di interpretare un genere o uno stile, o un qualche forte archetipo della psiche e dell'anima che entra in gioco in quelle pagine. In generale, credo che la cosa che mi interessa di più sia lasciar trasparire il mio entusiasmo e la commozione per le pagine che mi trovo a suonare (o ad ascoltare insieme al pubblico). Più passa il tempo e più i filtri del pudore si assottigliano».

L'equilibrio fra soggettività del dato emotivo e oggettività del dato storico si gioca dunque sul filo del rasoio ed è di una delicatezza estrema. A ben guardare però questa dinamica è la stessa che governa il rapporto che l'esecutore in quanto tale ha con la pagina che legge, decodifica, assimila e rende, cioè, detto nei termini del contesto estetico di cui ci occupiamo, quello musicale, è il processo stesso che rende possibile l'esistenza della musica, che non può vivere muta. Viene spontaneo dunque chiedersi se e come il parlare di musica prima o, in casi 'estremi', durante un concerto,

non modifichi i parametri interpretativi ma anche emotivi dell'esecutore nei confronti del suo processo di creazione musicale.

Campanella: «Ci sono delle musiche che richiedono una tale concentrazione iniziale da scoraggiare un'altra attività intellettuale. Per quel che mi riguarda, certamente ciò che dico prima di suonare non sparisce dalla mia mente, tende a restarci per un certo tempo, con i rischi inerenti»

Ma questo può snaturare il rito del concerto, e se sì, questo è un bene o un male?

«Sono ormai convinto da centinaia di esperienze, in varie occasioni e di fronte a vari pubblici, che una buona introduzione aiuti ad entrare nell'argomento musicale con maggiore interesse da parte del pubblico. Il semplice fatto di sentir parlare chi suonerà, crea un rapporto di maggiore confidenza tra artista e pubblico. E il concerto non ne esce snaturato»

Ma l'interprete come si destreggia fra il dire e l'eseguire, sono aspetti che possono restare separati? L'esecutore può amplificare il messaggio che vuole veicolare attraverso la parola?

parlata da quella suonata. Si tratta, infatti, di due ruoli diversi, e prima di iniziare un'esecuzione al pianoforte è importante partire dal silenzio, e dall'ascolto del silenzio. Per contro, in base alla mia esperienza trovo molto utile aprire un canale di comunicazione verbale tra me e il pubblico prima di iniziare un concerto, in quanto ciò mi aiuta a instaurare un rapporto diretto (quasi "di fiducia") con chi mi ascolta; e forse anche al pubblico piace poter conoscere il pianista che sta per ascoltare, anche attraverso la sua voce e il suo modo di rivolgersi alla platea. La parola chiave per la musica dal vivo secondo me è "condivisione". E la condivisione avviene anche mettendo in comune con il pubblico il nostro modo di intendere e sentire la musica, e, perché no, anche i nostri dubbi e le incertezze del nostro percorso interpretativo»

'Condivisione' è una parola divenuta ormai fondamentale nella comunicazione verbale e virtuale. Non possiamo dunque esimerci dal considerare se si stiano creando nuove forme di far musica dal vivo. Un terreno questo dove fioriscono le differenze: se **Michele Campanella**, nell'affer-



Prosseda e Teo Tronico
(ph. Michele Maccarrone)

Alberti: «Nella mia esperienza l'esecuzione non viene influenzata in alcun modo. Certo, intendiamoci: se io suono un pezzo e anche ne parlo, è probabile che sia nel suonarlo sia nel parlarne, in uno stesso periodo del mio percorso di interprete, metta enfasi sulle stesse cose. Ma questo non significa che una cosa influenzi l'altra: se metessi più enfasi su un certo dato musicale solo per "dimostrare" ciò che ho detto del brano pochi minuti prima, sarei su una pessima strada»

Prosseda: «Nei casi in cui presento verbalmente un mio concerto, separo sempre la parte

mare la verità di questa considerazione, ci chiede giustamente di non dimenticare «la grande tradizione, data da qualcuno per obsoleta», **Alfonso Alberti** plaude alla diversificazione: «ben vengano tutte, dalle più informali e anche scanzonate a quelle più formali e tradizionali», mentre **Roberto Prosseda** ci racconta la sua multiforme esperienza in prima linea nel campo dell'interazione fra musica e nuove tecnologie:

«Oggi la fruizione della musica è molto cambiata, anche grazie alle tecnologie di streaming e ai social media. Anche il concetto



Alfonso Alberti (ph. Giorgio Finali)

stesso di “musica dal vivo” è molto più sfuggente, e spesso si parla di “live” anche nel caso in cui si ascolta musica attraverso il computer o su un grande schermo nelle piazze. Non so se questo sia un fatto positivo o negativo. Sicuramente l’esperienza di ascolto dal vivo, ossia quella in cui si è fisicamente presenti nella sala da concerto assieme ai musicisti che stanno suonando, è insostituibile e rimane la forma più intensa e completa di ascolto, ma credo che sia difficile catturare l’interesse e l’attenzione di un ascoltatore nuovo se lo catapultiamo in una sala da concerto per un’ora, senza alcuna preparazione. Per questo vedo positivamente la diffusione di altri format dal vivo, in cui la musica sia alternata alla lettura di testi (ho fatto delle belle esperienze in tal senso, con Toni Servillo e Nicola Muschitiello), o in cui si usino le tecnologie multimediali per rendere il concerto più attraente anche dal punto di vista visivo. Spesso, peraltro, nei concerti classici si trascura completamente l’illuminazione del palco e della sala, mentre anche la luce influenza profondamente la percezione della musica. Recentemente ho fatto precedere un recital chopiniano da una breve “intervista Skype a Chopin”, usando un proiettore in cui veniva proiettata una animazione parlante del compositore polacco, già usata nel mio documentario su Chopin che ho realizzato con Angelo Bozzolini per la RAI. È stata un’esperienza interessante, che ha consentito al pubblico di avvicinarsi a Chopin apprendendo dalle sue stesse parole (l’intervista era basata sulle sue lettere) alcuni elementi basilari della sua esistenza e della sua poetica»

Parlare di nuovi format equivale a parlare di nuove strade della comunicazione. In fondo la tecnologia oggi è già in sé e per sé una strategia comunicativa:

Prosseda: «La strategia migliore è quella della sincerità e della semplicità. Oggi spesso i professionisti della divulgazione musicologica

italiana tendono a parlare o scrivere in modo complesso, mentre la musica integra complessità e semplicità, così come accade nella natura e nei sentimenti. L’uso delle parole, quindi, non dovrebbe mai limitare la capacità che ha la musica di parlare al cuore delle persone. Per questo, nelle “lezioni di musica” che realizzo per Radio3, quando parlo di stati d’animo, più che descriverli a parole li faccio ascoltare al pianoforte. Il format con il robot pianista TeoTronico si basa sullo stesso principio. Si tratta, in fondo, di una conferenza-concerto sui principi dell’espressione musicale, e introduce i concetti di fraseggio, direzione, tensione armonica, tensione intervallare, ma in modo non cattedratico, bensì attraverso l’ascolto comparato di due approcci del tutto opposti. Le parti parlate, necessarie per illustrare i con-

cetti, sono affidati a dialoghi tra me e il robot, rendendo l’ascolto molto più vario e divertente, ma senza banalizzare la complessità dei concetti che vengono esposti»

‘Strategia’ è una parola scomoda che porta con sé l’ombra dell’inautenticità. Ma servircene, depurandola da pericolosi retaggi e rovesciandoli in accezioni positive, ci è utile per capire quali possano essere i sentieri per arrivare al pubblico e catturarne l’interesse, soprattutto quando si è di fronte a pubblici diversi per provenienza, formazione e per età:

Campanella: «Non faccio strategie. Sono convinto, con semplicità, che la mia concentrazione si imponga e spinga tutti i presenti a concentrarsi sull’ascolto. Non uso altri metodi. La forza dell’ascolto dal vivo sta proprio in questa energia che passa dall’artista al pubblico, e talvolta torna anche indietro»

e quando invece si rivolge al pubblico ‘lontano’ dal pianoforte, come cambia la sua ‘strategia’ di fronte a pubblici diversi?

«Al teatro alla Scala non ho mai pensato di rivolgermi al pubblico prima del concerto. Di fronte ad una scolaresca cerco le corde adatte ad entrare nella guardia e smontare la diffidenza, usando la santa ironia napoletana. A Bologna mi sono fatto recapitare sul palcoscenico dei bigliettini scritti sul momento dai giovani del pubblico ed ho risposto alle domande scritte, sempre e solo con l’ironia utile a far passare messaggi importanti. Alla IUC di Roma ho lasciato un microfono in sala e ho dialogato soprattutto con dei ragazzi, dopo i miei recital dedicati alla Sonata. Funziona benissimo, basta saperlo fare con garbo e leggerezza»

Approcci tradizionali e frontiere della tecnologia sembrano poter convivere in una realtà musicale che in fondo ha la

Leonard Bernstein in uno dei famosi Young People Concert



sua forza nella possibilità di molteplici soluzioni divulgative, favorite forse anche da quella 'indeterminatezza contenutistica', da quel 'significato' non dato una volta per tutte che crea possibilità caleidoscopiche di articolazione fra contenitori e contenuti. Il cuore della questione però è sempre nell'interazione, come sottolinea **Alfonso Alberti** parlando ancora una volta di 'strategie' musicali:

«Interpretare è studiare un testo per renderlo fruibile. Se la cosa riesce (e perciò se il lavoro è stato serio e consapevole), il testo è messo nelle condizioni di raggiungere il pubblico e viceversa. Ma la seconda parte della questione è: più sono intensi, finanche scomodi, i valori che l'interprete porta alla luce nelle pagine di musica che gli stanno di fronte, più sarà forte e potenzialmente sconvolgente l'esperienza del pubblico. Se c'è una strategia, risiede perciò nell'intensità della coppia testo/interprete. Personalmente non ho paura del tono informale: qualunque sia la complessità di un concetto, sono convinto che lo si possa chiarire parlando

suonati va calibrata in base alla capacità di comprensione e alla disposizione di ascolto del pubblico che abbiamo di fronte. Nel caso di bambini, trovo molto stimolante farli partecipi dell'ascolto anche chiedendo il loro intervento, ad esempio facendo domande o rispondendo con l'applauso ad esecuzioni diverse, ma anche nel caso di un pubblico adulto, credo che la schiettezza e la naturalezza dell'espressione siano sempre carte vincenti. I grandi intellettuali e divulgatori non si nascondono mai dietro una prosa inutilmente complessa. E i grandi esempi di divulgazione musicale offerti da Leonard Bernstein, Antonio Pappano e Daniel Barenboim dimostrano come la musica si possa spiegare in modo diretto e naturale, pur senza svilirne la complessità»

E ora aggiungiamoci una variabile: quella delle dinamiche comunicative dei social-network.

Se per **Alberti** «la voglia delle persone di scoprire "a parole" viene parallelamente all'abitudine all'ascolto. Non credo che possa verificarsi un fenomeno di appeal virtuale del-

è un ottimo "antidoto": si tratta, infatti, di una delle poche occasioni che oggi abbiamo di "ascoltare il silenzio" e di degustare le più sottili differenze sonore, in un arco di tempo esteso, nel quale possiamo permetterci il lusso (perché di un vero "lusso" oggi si tratta) di tenere il cellulare spento e di essere protetti dal bombardamento di messaggi e stimoli esterni che spesso limita la nostra capacità di ascoltare e metabolizzare il bello»

E allora la domanda finale, provocatoria, viene spontanea: la musica cosiddetta 'colta' può ancora parlarci da sola?

Campanella: «La musica in se stessa non ha perso nulla. Mi auguro che ci sia sempre qualcuno che sia pronto ad accogliere l'immenso patrimonio lasciatici da musicisti meravigliosi»

Prosseda: «Certo, la musica ha sempre parlato da sola e sempre lo farà. Ma è importante che ci sia ancora qualcuno in grado di saperla ascoltare e capire. Questa è anche la missione di noi musicisti, altrimenti non avremo più un pubblico per cui suonare. Dobbiamo imparare ed insegnare ad ascoltare. Ascoltare significa anche essere consapevoli dei nostri sentimenti, saperli dividerli e riconoscerli con gli altri. La musica, in tal senso, è un fattore primario per il nostro benessere, al di là del suo valore culturale: è una via per vivere meglio. Recentemente dopo un mio concerto una signora mi ha detto: "Un suo concerto è meglio di una cura ricostituente": è stato per me uno dei più bei complimenti che si possano ricevere»

Alberti: «Certo che sì. Benissimo parlare di musica: io continuerò a farlo. Tutto questo per sognare che le parole, in casi limite, diventino del tutto inutili e l'ascoltatore precipiti nella magia del suono che basta a se stesso. Sia l'interprete, sia l'ascoltatore, provino le diverse vie. Non c'è un percorso segnato, bisogna inventarselo».



Antonio Pappano
(ph. Musacchio Ianniello)

all'ascoltatore come se si parlasse a tu per tu in una conversazione privata».

La questione che Alfonso Alberti solleva è forse la più importante di tutte. Per noi che ci occupiamo di musica da addetti ai lavori e che ci troviamo a doverne parlare, l'utilizzo di un linguaggio troppo tecnico o addirittura fumoso diviene l'antidoto per ogni trasmissione di valori, fossero anch'essi di capitale importanza. E questo è tanto più vero in una società che registra - ne va preso atto - un progressivo impoverimento linguistico. La narrazione che subentra a sostegno della musica eseguita rischia così di diventarle nemica. Torniamo ancora brevemente su linguaggio e pubblico, formazione ed età:

Prosseda: «È fondamentale tenere presente chi ci sta ascoltando o leggendo: naturalmente il ritmo espositivo, la scelta del lessico e la durata degli interventi parlati e

la musica, sganciato dalla sua realtà sonora», quello cioè che può derivare da fenomeni di fagocitazione di informazioni tipico delle nuove realtà percettive, Prosseda sottolinea che «sicuramente la sempre più diffusa interazione con internet e con i social network, che a volte sfocia in una vera e propria dipendenza, sta mutando la capacità di ascolto del pubblico, anche se non necessariamente riducendola. Da un lato, infatti, siamo molto più esposti a stimoli esterni, e spesso questi sono occasione di nuove scoperte artistiche e di nuove connessioni. D'altro canto, però, prevale spesso un'attenzione di tipo superficiale e di durata molto limitata: ci si abitua a fare "zapping" tra video di Youtube o post di Facebook, e si perde l'abilità di tenere la concentrazione su un singolo messaggio, una singola fonte sonora, per più di qualche minuto. Questo è secondo me un fatto preoccupante, e proprio il concerto tradizionale di musica classica



Daniel Barenboim

PORTE APERTE IN SALA



Educational, Didattica, Formazione negli Enti Musicali

Dietro le quinte dei teatri e delle sale da concerto per scoprire i segreti della Musica, ma anche e soprattutto per viverla in prima persona. Partecipare attivamente è la chiave di tutto. E alla fantasia non c'è limite. A colloquio con i responsabili del settore Formazione o Educational, che dir si voglia, del Teatro Comunale di Bologna e dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

di Carla Di Lena

Un grande ente musicale oggi non è più soltanto un luogo dove si va per assistere allo spettacolo o al concerto, e basta. Un grande ente oggi offre molto di più, per diversi tipi di pubblico e varie fasce d'età. Presentazioni, lezioni concerto, conferenze introduttive, prove aperte, spettacoli ad hoc per ragazzi, cori per ragazzi e per adulti, orchestre per ragazzi, ecc. Le formule sono tante, l'interesse del pubblico crescente. Un pubblico che sempre più vuole capire, conoscere, partecipare, vedere dietro le quinte. Talvolta *Educational*, talvolta *Didattica* o *Formazione*, è nei grandi enti un dipartimento vero e proprio con uno staff e un responsabile. Riccardo Puglisi per il Teatro Comunale di Bologna e Gregorio Mazzaresse per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sono stati i nostri interlocutori. Con loro, da tempo impegnati nel realizzare attività innovative, abbiamo cercato di capire meglio quali iniziative vengono messe in campo ma soprattutto con quale riscontro.

Una carta vincente

Dottor Puglisi, da molto tempo lei lavora in questo ambito, fino a diventare responsabile del settore Formazione e Ricerca del Teatro Comunale di Bologna. Ci racconta come tutto era iniziato?

Eravamo tra il '96 e il '97, l'allora direttore artistico Gianni Tangucci iniziò a promuovere in teatro alcune nuove attività. Il Maestro Tangucci è sempre stato molto sensibile al coinvolgimento delle giovani generazioni e per di più, fin da allora, le nostre iniziative andavano a sopperire a ciò che nelle scuole non veniva fatto. Tra le prime novità l'istituzione di una scuola di canto per bambini che desse origine a un coro di voci bianche per portare i ragazzi in prima persona sul palcoscenico del teatro. E devo dire che le attività di maggior successo, anche in seguito, sono state quelle che hanno visto coinvolti attivamente i ragazzi.



Il Coro di Voci Bianche del Teatro Comunale di Bologna

Oltre alla scuola e coro di voci bianche vogliamo citarne altre di iniziative che coinvolgono attivamente i partecipanti?

Realizziamo da molti anni in collaborazione con AsLiCo Opera domani quello che noi chiamiamo “Cantiamo l’opera”. Proprio in questi giorni sono iniziati gli incontri preparatori per gli insegnanti che culmineranno con tre recite de *Il Barbiere di Siviglia* il 28 aprile. Un bellissimo progetto, curato dal famoso pedagogista della musica Carlo Delfrati, che nasce da una felice intuizione di Barbara Minghetti: far cantare i ragazzi in teatro insieme ai protagonisti e coinvolgerli attivamente nell’opera anche attraverso laboratori pratici. Per tutti un’esperienza straordinaria così come, per citarne altre, “Media in Musica in Teatro”: una vera e propria *kermesse* in cui sul palco si avvicendavano a suonare in vari generi e formazioni più di 500 studenti delle scuole medie a indirizzo musicale o “Leggere per ballare...”, in collaborazione con FNASD in cui coinvolgevamo ogni anno oltre 130 allievi delle scuole di danza di Bologna e Provincia. Credo insomma che sia molto importante scegliere e convogliare nel Teatro anche le più interessanti energie presenti nel territorio, saperle valorizzare e garantire così un’alta qualità della proposta artistica.

Ci sono poi iniziative per portare i giovani dietro le quinte...

È previsto l’accesso alle prove della stagione sinfonica e agli spettacoli operistici per le scuole e per i giovani in genere. Le formule per far venire i giovani a teatro sono molte e l’idea che il teatro sia inaccessibile è ormai definitivamente superata. Alcune prove sono per loro gratuite, altre con un

biglietto minimo. Ci sono poi biglietti e abbonamenti per gli spettacoli veri e propri a prezzi molto agevolati per gli studenti universitari e per chi ha meno di 30 anni. In questo senso è stato fatto molto. Non ci sono più scuse per cui i giovani non possano venire in teatro, anche se i livelli di programmazione dedicata ai giovani, alle scuole e alle famiglie a cui eravamo giunti durante la sovrintendenza di Stefano Mazzonis di Pralafra grazie all’importante contributo della Fondazione Del Monte, non sono immaginabili in questo periodo: situazioni e persone nel tempo sono cambiate, le risorse in genere per i teatri sono molto diminuite e anche questo settore ne ha subito le conseguenze. Io resto sempre della mia idea: tagliare sulla formazione del pubblico è il più grande degli errori.

Qual è la fascia d’età di pubblico più difficile da portare in teatro?

Direi la fascia dai 18 ai 40 anni circa. Finché i ragazzi vanno a scuola riusciamo a coinvolgerli, dopo è più difficile. Per questo abbiamo stipulato convenzioni molto favorevoli con l’Università, L’Accademia di Belle Arti e il Conservatorio e cominciamo a vedere buoni risultati.

Trova che l’interesse del pubblico sia crescente verso queste iniziative che aprono anche in modo informale le porte del teatro?

Sicuramente sì, i modi per coinvolgerlo sarebbero molti, alla fantasia, se supportata dall’esperienza, non c’è limite. C’è limite invece alle risorse, e non solo finanziarie: intendendo anche risorse umane da dedicare alla gestione di queste iniziative. Un’attività ad esempio che ci ha dato molta soddisfazione

è stata, dal 2010 la realizzazione degli *streaming* in diretta web degli spettacoli, culminata nel 2013 nell’affidamento al nostro staff dei *live streaming* di tutte le opere rappresentate in Emilia Romagna in occasione del bicentenario verdiano. Grazie alla partnership con l’Accademia Nazionale del Cinema di Bologna potevamo disporre di cinque telecamere e una regia in diretta, il prodotto era di altissima qualità, tanto che la ripresa di una nostra produzione contemporanea (*qui non c’è perché* di Andrea Molino) ci è stata commissionata ed è stata trasmessa dalla Rai. Nonostante tutto questo l’iniziativa non è stata sostenuta e non è proseguita. Peccato sprecare tutto questo *know-how* e soprattutto peccato perché sono certo della validità di questo strumento per il coinvolgimento di finanziatori privati.

Un sostegno, quello degli sponsor che a vedere dal sito sembra comunque che al Teatro Comunale non manchi...

Sì, questo è un elemento di orgoglio per noi. Abbiamo un territorio che offre molto e quello che spesso ci viene chiesto è abbinare il proprio *brand* ad un’attività particolare. Ad esempio Automobili Lamborghini offre i biglietti a tutti gli studenti che desiderano partecipare alle prove d’orchestra, altri sponsor propongono un momento conviviale alla fine delle conferenze musicologiche dedicate ai titoli operistici in cartellone, e così via.



Il Coro di Voci Bianche del Teatro Comunale di Bologna

C’è un futuro a suo avviso per coloro che volessero dedicarsi a gestire questo settore nelle istituzioni e quale percorso è possibile per giungere a questa professionalità?

Credo che creare un settore dedicato alla formazione all’interno di una realtà produttiva musicale, non necessariamente un teatro lirico o un grande ente, anche una realtà più piccola, sia sempre una carta vincente. Circa il raggiungimento della professionalità, che dire? Esistono master di management dello spettacolo, sicuramente utili ma è necessario verificare la teoria sul campo. La fortuna per un giovane può essere quella di essere accolto in una struttura



Teatro Comunale di Bologna,
"Cantiamo l'Opera"
© Rocco Casaluci

in cui possa imparare e crescere ma anche dare il proprio contributo per rinnovare un settore per molti aspetti ancora scettico nei confronti delle nuove possibilità offerte dalle ormai consolidate tecnologie multimediali, dai social network e dal web in generale.

La formazione del pubblico è un volano per ogni altra attività produttiva di un'istituzione culturale e sottovalutarne l'importanza privandola di risorse è un grave errore che denota poca lungimiranza.

La quarta dimensione

Maestro Mazzaresse, la ricordo sul palcoscenico dell'Auditorium di via della Conciliazione - allora ancora sede delle stagioni dell'Accademia di Santa Cecilia - insieme a qualche altro suo collega professore d'orchestra, suonando il basso tuba e recitando con una sala piena di bambini...

Si ricorda bene. Era la fine degli anni '90. Per la precisione il 6 aprile 2017 festeggiamo vent'anni dal primo concerto di quella rassegna che si chiamava "Santa Cecilia per

i bambini". Faremo una grande festa per celebrare l'anniversario!

Quando abbiamo iniziato, la stagione era composta da 6 spettacoli di cui uno solo realizzato con musicisti dell'Accademia. Ora ogni anno le nostre attività sono circa 600, una piccola differenza di due zeri... Il primo spettacolo realizzato da noi era con il gruppo di ottoni. Io grazie alla Pantera Rosa fui subito coinvolto e fu così per me l'inizio di questa avventura...

Nel frattempo, dalla Pantera Rosa a Responsabile del settore Educational, molte cose sono successe... Come si è sviluppata nel tempo l'attività?

Abbiamo cominciato dagli ottoni e un po' alla volta siamo passati alle altre famiglie di strumenti, i bambini venivano ad ascoltarci, ci seguivano. Poi nel 2003 la svolta. "E ora che siamo un po' cresciuti, cosa ci proponete?" ci chiesero i bambini. Cominciammo con il coro di voci bianche, erano 40 bambini, ora sono 600. E poi dopo qualche anno, nel 2006, i ragazzi ci chiesero anche di suo-

nare e così nacque la JuniOrchestra. Erano 80 ragazzi, dai 6 ai 21 anni, tutti insieme. Ora sarebbe impensabile avere insieme i piccoli con i grandi, sono 450 divisi in 5 gruppi divisi per età (Baby, Kids 1 e 2, Teen, Young). Il loro direttore, come allora, è il Maestro Simone Genuini, i più piccoli sono seguiti dalla Prof.ssa de Mariassevich.

Della JuniOrchestra Musica+ si occupò ampiamente tre anni fa, in un dossier dedicato alle orchestre di ragazzi. Sappiamo bene che per cantare e suonare c'è stata all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia una grossa richiesta da parte di famiglie e ragazzi. In alcuni casi addirittura i ragazzi - e le famiglie con loro - si sobbarcano lunghi viaggi pur di far parte del Coro di voci bianche o della JuniOrchestra. Perché?

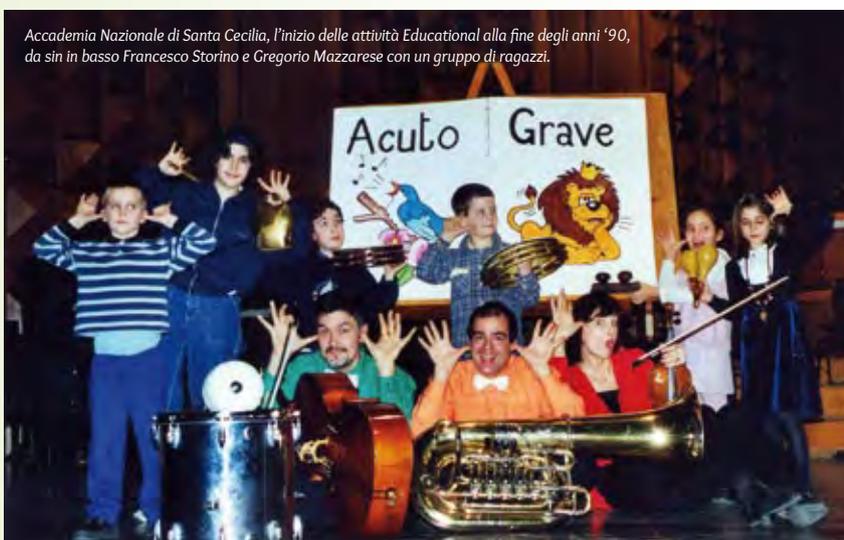
Io dico che è colpa del telecomando... cioè da quando si è iniziato a non subire passivamente ciò che si vede perché si ha il potere di cambiare canale (ma accade ancora adesso di subire passivamente). Poi è venuto il mouse e la possibilità di interagire attraverso il computer. Questo per dire che suonare vuol dire partecipare attivamente, e si capisce anche meglio la musica quando la si ascolta. È quello che accade all'estero, moltissime persone sanno suonare e sono quelle che per lo più riempiono le sale da concerto.

Quindi il segreto è essere musicisti attivi per apprezzare la musica?

Con un'unica semplice frase potrei sintetizzare dicendo che noi qui a Santa Cecilia siamo passati dai concerti per i ragazzi ai concerti con i ragazzi. La partecipazione è la chiave di tutto. La musica si basa sulla quarta dimensione, quella del tempo. Un quadro posso decidere io per quanto tempo guardarlo, posso distogliere lo sguardo, distrarmi, e poi riprendere a osservarlo. Con la musica no, se mi sfugge un passaggio perdo una parte del discorso musicale. Ci vuole tempo e concentrazione, ed è la cosa più difficile da ottenere oggi nel mondo della compressione dei tempi. Ben diverso è se si partecipa in prima persona.

Nel corso degli anni ha visto cambiamenti di tendenza? Per esempio un accresciuto interesse anche da parte degli adulti?

Sì, c'è una richiesta sempre più estesa, qui al Parco della Musica gli ambienti sono belli, gli insegnanti straordinari. Sono stato ieri sera ad una prova del coro degli adulti tenuto dal Maestro Massimiliano Tonsini e c'era una bella atmosfera, piacevolissima, di studio partecipato. Chorus, questo il nome del coro degli adulti, è una delle più recenti formazioni. Ci sono poi molte altre attività che portiamo avanti. Musica per chi è in 'dolce attesa', per i bambini da 0 a 2 anni,



Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'inizio delle attività Educational alla fine degli anni '90, da sin in basso Francesco Storino e Gregorio Mazzaresse con un gruppo di ragazzi.



Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Gregorio Mazzarese con un gruppo di ragazzi nella Cavea dell'Auditorium

Ecco, ad esempio... C'è però anche un altro aspetto che voglio sottolineare. In un mondo dominato da schermi, immagini, mezzi di comunicazione veloce, fare musica con uno strumento ha un grande valore. Siamo stati contattati ad esempio dall'associazione ASSIREM che si occupa dei problemi legati al sonno. I bambini, e anche gli adulti, forse a causa dell'iperattività con gli apparecchi elettronici, dormono sempre meno. Cantare in coro o suonare uno strumento ristabilisce ritmi umani, aiuta a restare in salute. E così coloro che si occupano di questi temi si sono innamorati dei nostri ragazzi che cantano e suonano e che oltre allo smartphone digitano sugli strumenti musicali.

Anche secondo la vostra esperienza, come in altri enti, la fascia d'età di pubblico più difficile da coinvolgere è quella tra i 20 e i 40 anni?

Si, è vero, è forse quella l'età in cui molti sono presi da altri interessi. Però devo dire che rispetto ad un tempo la musica classica ha un appeal maggiore, non è più vista come un genere per pochi, è più facile farla

nel settore della disabilità, negli ospedali. I progetti sono tanti e il Presidente Michele dall'Ongaro è molto attento a favorire le attività per la formazione di un nuovo pubblico.

In base alle vostre esperienze avete riscontrato nel pubblico richieste inattese o sorprendenti, a cui non avreste pensato?

Per noi sono molto importanti i feedback delle attività che svolgiamo. Anche ora ho il tavolo pieno di temi e disegni di bambini e ragazzi che vengono ai nostri spettacoli. Se li analizziamo ci dicono moltissimo. Ad esempio, fino ad una decina di anni fa nel preparare i concerti per i ragazzi non davamo molta importanza alle luci. Poi ci siamo accorti che nei disegni dei bambini ci sono sempre le luci, il palco con gli spot, i coni di luce. Abbiamo cercato allora di lavorare anche su questo aspetto, ci siamo resi conto che focalizzare uno strumento con le luci ha un significato didattico, valorizza le cose importanti.

Poi, ma questo è proprio una caratteristica dei nostri tempi, molto gradita è la

proiezione delle immagini insieme alla musica. Non a caso anche nelle stagioni principali dell'Accademia un enorme successo hanno avuto i concerti con le immagini, quello dedicato a *Fantasia* di Walt Disney, per esempio.



Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Le attività musicali per le mamme in attesa, con Gregorio Mazzarese e Francesco Storino

In questi giorni è già uscito il comunicato che annuncia la prevendita per il concerto con la colonna sonora dal vivo del Signore degli anelli in apertura della stagione estiva...

apprezzare. E noi stiamo lavorando anche per arrivare a questo pubblico, proprio negli ultimi tempi si sta notando un'inversione di tendenza. Certamente noi non molliamo, mai.



Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il coro degli adulti, Chorus, direttore Massimiliano Tonsini



TUTTI ALL'OPERA

"Lo scoiattolo in gamba" di Nino Rota, Teatro Nazionale, Coro di Uoci Bianche del Teatro dell'Opera di Roma con la partecipazione di Fabbri - Young Artist Program © Yasuko Kageyama-Opera di Roma 2015-16

Il nostro viaggio attraverso le iniziative didattiche dei più importanti Teatri musicali italiani continua. A colloquio con Nunzia Nigro, responsabile delle attività di Didattica e Formazione del Teatro dell'Opera di Roma e con Carlo Delfrati, coordinatore dell'Area Didattica e di Divulgazione dell'Accademia Arte e Mestieri del Teatro della Scala, nonché ideatore del celebre format Opera Domani, realizzato dall'AsLiCo in collaborazione con il Teatro Sociale di Como.

di Andi Zeka

Entusiasmare i giovani all'opera, una sfida possibile

Dot.ssa Nigro, lei lavora dietro le quinte del Teatro dell'Opera di Roma, dirigendo il Dipartimento Didattica e Formazione, svolgendo un lavoro fondamentale per il presente, ma ancor di più per il futuro. Vuole parlarcene?

Dirigere il Dipartimento Didattica e Formazione di un'istituzione come il Teatro dell'Opera di Roma significa, prima di tutto, far fronte ogni giorno a sfide diverse e sempre più grandi: progettare e mettere in atto strategie che riescano a coinvolgere ed entusiasmare giovani e giovanissimi non è semplice, ma l'esperienza e la passione che mettiamo a disposizione di questo lavoro e del giovane pubblico è ciò che ci spinge continuamente a far meglio, ad allargare gli orizzonti ed a pensare a nuovi, sempre più incisivi ed inclusivi progetti didattici e formativi.

La scelta di concentrare l'attenzione sulla fascia d'età che, tra qualche anno sarà la custode del patrimonio musicale, è il fulcro del suo programma. Giovani e Opera sembra un binomio davvero difficile, è davvero così?

In realtà no. Ormai quasi non ci stupiamo più dell'interesse e del successo che le opere riscuotono presso i giovani: riceviamo molto spesso recensioni e pareri entusiasti da parte di singoli, studenti e docenti che li accompagnano. Perciò sarebbe forse il momento di sfatare il mito secondo cui i giovani vedono il mondo dell'Opera come barboso e distante da loro: quando hanno di fronte a sé un'opera d'arte viva, che vuole comunicare e vuole andare incontro al suo pubblico, i ragazzi si animano con uno slancio ed una passione che difficilmente si ritrova nel pubblico "adulto". Semmai è responsabilità di chi opera nel settore, offrire nel modo giusto ai giovani quante più occasioni possibili di incontro e confronto con il mondo della Lirica e del Balletto.

"Youth Orchestra", "Fabbrica", "Canta con me", "Studiare con l'Opera", "All'Opera con Filosofia"... le iniziative del Teatro sono così molteplici che sembra difficile scegliere. Vuole aiutarci ad orientarci?

L'offerta formativa del Dipartimento Didattica è davvero varia ed eterogenea ed è pensata da un lato per chi deve ancora avvicinarsi al teatro musicale e dall'altro per chi sogna di diventare un vero professionista del settore. I progetti didattici che lei ha citato, come "Studiare con



Canta con me, Open Day Teatro Costanzi, 30 maggio 2016 © Yasuko Kageyama



All'Opera con filosofia

l'Opera", "All'Opera con filosofia" e "La scuola adotta l'Opera", sono rivolti a studenti che, accompagnati dai loro docenti, calcano un primo approccio con il mondo operistico attraverso conferenze e lezioni tenute all'interno del nostro meraviglioso teatro. Gli altri progetti, come la "Youth Orchestra" o "Fabbrica" hanno uno scopo diverso: sono dei veri e propri percorsi di perfezionamento professionale, dove l'attenzione si sposta sul futuro professionista, offrendo a giovani e selezionati talenti la possibilità di intraprendere la carriera di musicista, regista, cantante. E poi c'è "Canta con me!", annoverato tra i progetti speciali del nostro Dipartimento, affianca l'aspetto formativo al grande interesse sociale e territoriale: abbiamo formato cori infantili lontano dal centro urbano, fuori dal

L'Emozione e il Racconto della Musica

La testimonianza di una studentessa dopo un concerto sinfonico al Teatro dell'Opera di Roma

"Ascoltare musica, musica di questo tipo - sinfonica, a teatro - è ancora considerato un gesto un po' retrò, quasi un vezzo; musica per intenditori, privilegio per pochi, la sua vastità, la sua differenza, forse anche la sua sconfinata ricchezza rispetto alle sonorità schiacciate dei moderni mp3, spaventa e insieme intimidisce. Eppure ascoltare musica, musica di questo tipo, conserva, in maniera più pronunciata che in altre arti, un pathos, un'immediatezza che facilita e consola anche il non iniziato - l'ingenuo, l'uditore non istruito. Le persone come me, insomma. Se vado a teatro, è perché - ritualità, luci del proscenio e code di frac a parte - cerco di ricordarmi tutto questo: la complessità e insieme l'emozione. Obiettivo centrato direi, se poi si assiste a una serata come quella del 31 gennaio scorso all'Opera di Roma. Due compositori classici, Čajkovskij e Stravinskij - a corollario e insieme piccolo invito alla scoperta - un compositore contemporaneo (Rostomyan), per far capire a tutti che la musica per orchestra sa essere anche e ancora attualissima. Il tutto corredato dal prologo parlato di Stefano Catucci: grazie a lui, scopro che Stravinskij a ventisette anni compone *L'oiseau de feu* e non ne è soddisfatto, ma anzi, roso dai dubbi, lo considera un pezzo troppo "russo". Ecco allora che tutta la timidezza svanisce: perché la musica sa essere anche un vastissimo racconto di grandi piccolezze umane."

Maria Teresa De Palma

teatro, in zone periferiche di Roma, in cui sono più acuti i disagi sociali: qui formazione è davvero sinonimo di integrazione.

I progetti "Studiare con l'Opera" (rassegna di Concerti Sinfonici) e all'Opera con Filosofia sono realizzati in collaborazione rispettivamente con l'Università "La Sapienza", Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani e Scenico-Musicali (DISGIS) e con l'Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo (corso di laurea DAMS - Storia del melodramma) e con il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. Come si è sviluppata questa cooperazione?

Quando si avvia e si coltiva una collaborazione vuol dire che le due parti sono accomunate dalla stessa *mission*. È importante che il Teatro si lasci affiancare anche da docenti che ogni giorno coltivano la curiosità e la passione verso il mondo musicale ad un livello alto e specialistico. Questo l'obiettivo di istituzioni come La Sapienza, Roma Tre e lo stesso Ministero dell'Istruzione, che come noi vogliono conservare e tutelare al meglio il nostro patrimonio artistico attraverso la sua divulgazione.

In base alla sua esperienza esiste una fascia d'età di pubblico più difficile da portare in teatro?

Il nostro lavoro sta portando dei buoni frutti e abbiamo raggiunto in tal senso degli ottimi risultati: al termine della stagione passata un'analisi del pubblico evidenzia che il 30% del pubblico complessivo è composto ragazzi. Crediamo certamente di dover continuare a fidelizzare il pubblico affezionato, ma ancor di più dobbiamo puntare al pubblico potenziale. I ragazzi indipendenti, autonomi, la fascia tra i 20 e 30 anni forse è quella più difficile da coinvolgere, probabilmente perché questi sono anni complicati, dedicati al completamento degli studi o alla ricerca di un lavoro, ma non per questo l'impegno del Teatro nei loro confronti deve venir meno: anche per loro abbiamo pensato a delle iniziative *ad hoc*, come le anteprime giovani, che consentono l'ingresso ad una recita ad un prezzo particolarmente agevolato.

Ha potuto constatare nel corso del tempo un cambiamento nell'interesse del pubblico per l'Opera e per le attività ad essa collaterali?

Posso dire che grazie ad un lavoro sistematico, assiduo e perseverante i risultati, in meglio, si ottengono e si vedono. Negli ultimi anni si è creato un gran fermento intorno alle attività che lei definisce collaterali: lezioni introduttive alle Opere in cartellone, incontri con i registi, con i coreografi, visite guidate al Teatro, altre iniziative ed

eventi speciali hanno certamente contribuito a creare un interesse nettamente maggiore nel pubblico, di ogni età. Pensiamo quindi di aver intrapreso il percorso giusto, che ci auguriamo negli anni a venire verrà incrementato e potenziato.

Un consiglio per chi non ha mai assistito a un'opera?

Mettere da parte il pregiudizio, iniziare a frequentare il Teatro Lirico con curiosità, essere pronti a lasciarsi guidare in un mondo che, se glielo permettiamo, ha ancora davvero tanto da offrire.

Opera e molto altro

Maestro Delfrati, dal 2010 lei coordina l'Area Didattica e di Divulgazione dell'Accademia Arte e Mestieri del Teatro della Scala. In cosa consiste il suo lavoro?

Da quell'anno l'Accademia ha aggiunto, alla sua prestigiosa azione per la formazione di cantanti, danzatori, scenografi e via continuando, un segmento di proposte formative in direzione della scuola di base: interventi diretti nelle scuole (educazione all'ascolto, alla coralità, alla pratica strumentale, alla creatività), seminari per docenti e operatori in campo educativo, nonché ricerche sulle iniziative dei Teatri europei. Sono le iniziative che ho il compito di co-progettare e di seguire.

I capisaldi dei vostri progetti sono l'educazione del pubblico futuro, tramite i progetti per le scuole e formazione dei docenti. Quale dei due aspetti risulta essere il più complesso?

Entrambi presentano particolari complessità. Sta ai nostri operatori rendere i singoli progetti fruibili ed efficaci.



Carlo Delfrati



Un allestimento di Opera Domani

I Conservatori sono coinvolti in questi progetti?

Non ancora. Resta una prospettiva aperta.

Il respiro internazionale della Scala ha portato anche ad attività di ricerca sulle attività educative dei principali teatri europei. Quali sono le istituzioni coinvolte?

Sono i Teatri di Vienna, Berlino, Oslo, Londra, Parigi, con un'appendice riguardante a sommi capi Stati Uniti e Giappone. Il risultato è confluito in un'apposita pubblicazione.

In Italia, sembra che l'attività di ogni teatro sia indipendente ed esclusiva. Crede che questo sia un punto debole o possa favorire uno sviluppo creativo più proficuo, evitando le standardizzazioni a cui a volte portano le unificazioni dei programmi?

Rispondo relativamente alle iniziative volte all'avvicinamento del pubblico. È vero che ogni Teatro tende a promuovere le proprie iniziative per comprensibili problemi sia di gestione interna sia di rapporti con gli enti sostenitori. Personalmente credo che un maggior coordinamento potrebbe rendere più ricco il repertorio e più efficace l'azione di formazione del pubblico.

"Opera Domani" che lei sviluppa da 21 anni in collaborazione con il Teatro di Como, sembra essere uno dei progetti più fruttuosi nel campo dell'Educazione Musicale. Vuole fornirci qualche dettaglio in più?

Opera Domani è iniziata nel 1995-96 per iniziativa dell'AsLiCo. che mi aveva affidato il compito di ideare il progetto didattico. La finalità era naturalmente quella di avvicinare attivamente bambini e ragazzi (di scuola primaria e secondaria inferiore) al linguaggio dell'opera lirica. I punti essenziali di questo progetto sono, esponendo in modo schematico, i seguenti:

- allestimento di un repertorio della grande tradizione, solo ridotto in durate fruibili anche da bambini; ma al tempo stesso anche lavori dei giovani compositori d'oggi;
- coinvolgimento diretto degli alunni nella rappresentazione; a loro sono affidate alcune parti corali dalla platea, in momenti chiave dello spettacolo;
- preparazione degli insegnanti sia sul fronte corale sia in un insieme di attività scolastiche, da condurre con gli alunni prima e dopo lo spettacolo;
- fornitura agli alunni e ai loro insegnanti di materiali stampati e audio;

• assistenza durante le fasi preparatorie. Oggi gli alunni che partecipano sono più di centomila in 23 città. Da qualche anno il progetto è condiviso da alcuni Teatri europei.

Per rimanere in ambito didattico la Siem (Società Italiana per l'Educazione Musicale) di cui lei è stato fondatore, ha dovuto cambiare approccio nel corso degli anni che sono trascorsi dalla sua fondazione ad oggi, oppure mantiene sempre le stesse caratteristiche?

La finalità di fondo resta quella delle origini (1969): promuovere, a tutti i livelli e in tutti i suoi ambiti didattici (da quelli di base al Conservatorio):

1. la presenza della musica nelle istituzioni educanti;
2. il rinnovamento delle metodologie;
3. il confronto fra docenti e operatori sulle pratiche didattiche;
4. la ricerca sui temi dell'educazione musicale.

Il MIDAS (Modello per l'Insegnamento delle Arti e dello Spettacolo) è uno dei suoi lavori principali. Come si è sviluppato?

MIDAS è un progetto ancora in fase preparatoria e sperimentale, inteso come movimento d'opinione pedagogica finalizzato a promuovere la conoscenza dei contributi che nel corso della storia i maestri della didattica musicale (e più in generale teatrale) hanno recato alle nostre discipline: così che ogni insegnante sappia ritagliarsi le linee che meglio si confanno ai propri orientamenti e particolari competenze, ai bisogni dei propri alunni, al contesto in cui opera e così via; in una parola



Il Flauto Magico, Teatro alla Scala

MIDAS aspira a promuovere la *creatività didattica* dell'insegnante, sulla scorta dei raggiungimenti del passato.



Opera Domani, un week-end intensivo per insegnanti

"Storia critica dell'Insegnamento della Musica in Italia" è la sua ultima fatica letteraria (da noi recensito a p. 46 di questo numero), ma in qualche modo il titolo può rimandare anche alla storia della sua vita?

Una premessa: la mia "Storia critica" lascia sullo sfondo le tappe organizzative e amministrative della presenza della musica nelle nostre scuole, cose su cui esistono già pubblicazioni pregevoli. Più che sulla normativa ho inteso concentrarmi sulle intenzioni (la mentalità, le finalità, le metodologie... fino alla Politica - con la P maiuscola) di chi si è preso la responsabilità di darle vita. Parlo per esempio di passaggio - ai livelli alti - da una tendenziale *pluricoltura* propria del XVIII secolo e parte del XIX, a una sempre più rigida ed esclusiva *monocoltura* (la formazione del virtuoso solista) nel corso di quel secolo; e ancora dominante oggi. Tutt'altra storia ai livelli di base, dove si scontrano il bisogno di musica del cittadino e il "tradimento" delle sue aspettative da parte di una didattica inefficace e alienante: il prevalere di quello che altrove chiamo un *modello statico* d'insegnamento, dominante fin oltre la metà del XX secolo, e ancora in buona parte seguito ai nostri giorni. Ignaro dell'esistenza e della pratica documentabile di un modello opposto, che chiamo *dinamico* (qui il legame col MIDAS, Modello Dinamico ecc.). Inevitabile per me servirmi di esperienze vissute in prima persona, come scolaro prima, come docente poi.

Mezzo secolo dedicato all'insegnamento della Musica... Quale crede sia la nozione imprescindibile da dover trasmettere?

La coscienza della primaria, autonoma e insurrogabile funzione dell'esperienza musicale nella vita - affettiva e cognitiva - di ogni individuo. Nella normativa e prima ancora nelle quotidiane pratiche educative.

CLASSICI IN CLASSE

Ensemble di chitarre
Aula Magna S. Lucia, Bologna

A Bologna una “Rassegna di musica d’arte delle Scuole in Università”. Un’interessante iniziativa tesa a stabilire un raccordo tra le scuole e la ricerca scientifica universitaria, al fine di sviluppare e migliorare le attività didattiche nel campo dell’apprendimento della musica. Nelle ultime edizioni è stato coinvolto anche il mondo del professionismo musicale dimostrando come la collaborazione virtuosa tra le varie istituzioni culturali-musicali sia quanto mai auspicabile e necessaria per realizzare azioni formative efficaci.

di Anna Scalfaro

L’Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», in collaborazione col Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna, promuove annualmente la manifestazione “Classici in classe. Rassegna di musica d’arte delle Scuole in Università”. L’iniziativa è nata nel 2008 con l’intento di dare un contributo al tema della prassi musicale nelle scuole, che proprio in quel momento si trovava al centro di un vasto dibattito politico-culturale.¹ Da allora i “Classici in classe” sono divenuti un appuntamento annuale, aperto all’intera cittadinanza, che ha offerto l’opportunità a diverse formazioni musicali, selezionate tra gli istituti scolastici della città e della provincia, di esibirsi di fronte a un folto pubblico. Fin dalla prima edizione si sono avvicendati sul palco strumentisti solisti, gruppi corali e orchestre, in rappresentanza dell’intero curriculum scolastico, dalla scuola primaria agli istituti d’istruzione secondaria superiore.

I “Classici in classe” non sono un concorso, non prevedono un vincitore e un premio finale; l’iniziativa offre altresì alle scuole un’occasione di confronto sul terreno dei percorsi didattici condotti durante l’anno scolastico. La manifestazione punta quindi a favorire un dialogo tra le scuole e a stabilire un raccordo tra queste e la ricerca scientifica universitaria, al fine di sviluppare e migliorare le attività didattiche nel campo dell’apprendimento della musica, con riferimento alla lezione insostituibile dei “classici” nella formazione culturale e sociale dell’individuo. A tal proposito, i “Classici in

classe” hanno una caratteristica peculiare: gli alunni introducono l’esecuzione dei brani, illustrandone il contesto storico e le caratteristiche salienti mediante esempi musicali. I docenti, dal canto loro, enunciano gli obiettivi perseguiti durante l’anno scolastico. Si punta così a ricongiungere i due aspetti, spesso separati e invece entrambi essenziali per la formazione culturale del cittadino, del conoscere e del fare musica.

In seguito al grande successo di pubblico ottenuto nelle prime due edizioni (2008 e 2009), il terzo appuntamento dei “Classici in classe” (11 maggio 2010) si è tenuto nell’ampia e rinomata Aula Magna di S. Lucia, non più in orario pomeridiano, ma serale. Lo spettacolo è divenuto così l’evento conclusivo della stagione musicale La Soffitta, la rassegna bolognese di concerti nota per l’alta qualità dei musicisti e per la presenza di un pubblico di qualsiasi fascia d’età. Da allora i “Classici in classe” hanno sempre chiuso la stagione musicale della Soffitta, nell’Aula Magna di S. Lucia gremita di persone: studenti e genitori, ma anche rappresentanti del mondo della scuola e delle istituzioni culturali cittadine e abituali frequentatori di concerti. Il cambiamento di luogo e orario valse a sottolineare che la rassegna non andava intesa come un “saggio”, ma come un vero e proprio evento per la cittadinanza tutta. I “Classici in classe”, infatti, si rivolgono non soltanto agli addetti ai lavori, ma a chiunque voglia interrogarsi sul ruolo che spetta alla musica in un progetto formativo.

Le edizioni IV, V e VI (2011-2013) hanno visto un ampliamento progressivo delle scuole coinvolte, spesso associate in reti, con un parallelo aumento della qualità delle esecuzioni e del modo di introdurre i brani da parte dei ragazzi, divenuto negli anni più si-

¹ La prima rassegna ebbe luogo il 22 aprile 2008 nei Laboratori dell’ex Dipartimento di Musica e Spettacolo (oggi Dipartimento delle Arti) dell’Alma Mater Studiorum.

curo, vivace e spigliato. Le musiche in programma hanno spaziato dal Medioevo al secondo Novecento: da *le Cantigas de Santa Maria*, ai *Drei zweistimmige Lieder* op. 43 di Robert Schumann, al *Peer Gynt* di Edvard Grieg; dal Concerto Brandeburghese n. 5 di Johann Sebastian Bach, a brani dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, al *Cantique de Jean Racine* op. 21 di Gabriel Fauré. Sono state eseguite anche musiche di giovani compositori viventi come *Letargo* di Raffaele Sargenti.

In queste tre edizioni la manifestazione si è consolidata e ha raggiunto una discreta notorietà a livello cittadino.

Nei “Classici in classe” del 5 maggio 2014 è stata introdotta un’importante novità: i ragazzi delle scuole della rete “Musicalliceo” (costituita dagli istituti comprensivi nn. 16, 19, 20 e 21, nonché dai licei “L. Galvani”, “M. Minghetti”, “E. Fermi” e “L. Bassi”) si sono cimentati con un brano orchestrale di un giovane e affermato compositore italiano, Paolo Marzocchi, dal titolo *La Meccanica del ruscello*. Marzocchi, insieme alla prof.ssa Monica Fini, docente nell’IC 16 di Bologna, ha curato la preparazione dei ragazzi e ha diretto lui stesso l’orchestra la sera della manifestazione. Hanno inoltre collaborato cinque musicisti professionisti della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna, che si sono esibiti assieme ai ragazzi.

Il lavoro sulla *Meccanica del ruscello* di Marzocchi è stato il primo frutto del protocollo d’intesa triennale (2014-2016) stipulato dall’Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», la rete di scuole “Musicalliceo”, il Dipartimento delle Arti dell’Alma Mater Studiorum e la Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna. Il protocollo ha puntato a promuovere iniziative formative-culturali, rivolte ai giovani, nell’ambito dei loro percorsi d’istruzione scolastica, al personale docente, per l’ampliamento delle competenze professionali, e alla collettività in genere, per la diffusione della cultura musicale.

“I Classici in classe” 2015 (25 maggio) ha ospitato un progetto ancora più ambizioso: la realizzazione della Suite *Musik aus der Oper “Pollicino”*, brano strumentale di Hans Werner Henze tratto dall’opera teatrale Pollicino. La Suite è stata preparata ed eseguita da un *ensemble* strumentale creato per l’occasione e intitolato non a caso come l’intera manifestazione, e cioè “I Classici in classe”. L’*ensemble* è stato costituito da bambini e ragazzi provenienti da diverse realtà formative, da scuole sia pubbliche sia private, di ben tre Regioni italiane: Emilia Romagna, Veneto, Umbria. In particolare, al progetto hanno partecipato allievi e docenti delle scuole, dei conservatori e delle associazioni. Il maestro Fabio Sperandio ha curato la realizzazione della Suite di Henze e ne ha diretto l’esecuzione, su invito della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna. L’*ensemble* “I Classici in classe” è stato inoltre invitato a eseguire la Suite il 12 luglio a Montepulciano, in occasione del quarantesimo anniversario del Cantiere Internazionale d’Arte di Montepulciano, fondato proprio dal compositore tedesco a metà degli anni Settanta. Il progetto

“Classici in classe 2015” ha ricevuto un riconoscimento di merito da parte del Premio Abbado – Musica e civiltà.

Anche “I Classici in classe” del 2016 (19 aprile) si è contraddistinto per un’interessante novità: l’orchestra “Musicalliceo” (costituita dai ragazzi degli istituti comprensivi nn. 16, 19, 20 e 21, e dei licei “L. Galvani”, “M. Minghetti”, “E. Fermi” e “L. Bassi”), guidata dalla prof.ssa Monica Fini (IC16 di Bologna), si è cimentata con la Romanza op. 50 n. 2 di Ludwig van Beethoven e il III movimento, *Rondò* “La campanella”, del Concerto op. 7 n. 2 di Niccolò Paganini, entrambi per violino solista e orchestra. Al violino solo c’era il maestro Gabriele Pieranunzi, spalla del Teatro San Carlo di Napoli. Al progetto hanno preso parte anche alcuni musicisti della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna, che si sono esibiti in orchestra con i ragazzi. Alla preparazione dell’orchestra ha contribuito il maestro Fabio Sperandio, dirigendo l’orchestra la sera stessa del concerto. Un’ultima nota positiva: la trascrizione per orchestra di ragazzi dei brani di Beethoven e Paganini è stata realizzata dal giovane Francesco Spina, studente del Liceo musicale di Bologna, sotto la supervisione del compositore Paolo Marzocchi.

Nel 2017, in occasione del decennale, e dato il suo successo, la rassegna si moltiplica in due manifestazioni: una dedicata a lavori di compositori contemporanei che scrivano appositamente per le scuole, l’altra incentrata su varia musica d’arte. “I Classici in classe I” (8 aprile 2017) consiste nella messa in scena dell’opera musicale di Raffaele Sargenti *In cosa ti somiglio*, composta *ad hoc* per bambini e ragazzi delle scuole primarie e secondarie, di primo e di secondo grado. “I Classici in classe II” (15 maggio 2017) ripropone un concerto in cui gli alunni, in diverse formazioni, eseguono i brani dopo averne illustrato brevemente al pubblico la struttura, le funzioni e il significato storico e culturale. Questo tipo di concerto rende così manifesta l’integrazione tra il *fare* e il *sapere* la musica che è alla base del progetto. L’educazione musicale artistica incentrata su tale integrazione diviene perciò base della formazione intellettuale.

In queste ultime edizioni, nel dialogo tra Scuola e Università si è inserito anche il mondo del professionismo musicale. Si vuole in tal modo lanciare un messaggio forte e significativo: la collaborazione virtuosa tra le varie istituzioni culturali-musicali è quanto mai auspicabile e necessaria per realizzare azioni formative efficaci, al fine di educare gli studenti a comprendere, godere e preservare il nostro ricco patrimonio musicale.

Per il futuro ci auguriamo che collaborazioni di questo tipo aumentino, così come auspichiamo che la manifestazione possa realizzarsi in altre realtà regionali, al fine di diffondere e arricchire la riflessione sul valore formativo della disciplina Musica nell’educazione del cittadino.



Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma



PROFESSIONISTI dell'EDUCAZIONE

Al Conservatorio di Parma dal prossimo anno accademico un master per "Addetti al settore educational presso enti musicali". Musica+ a colloquio con la docente Tiziana Rossi, ideatrice insieme al collega Carlo Lo Presti del progetto, per capire da quali riflessioni nasce l'intento di formare una figura professionale specifica.

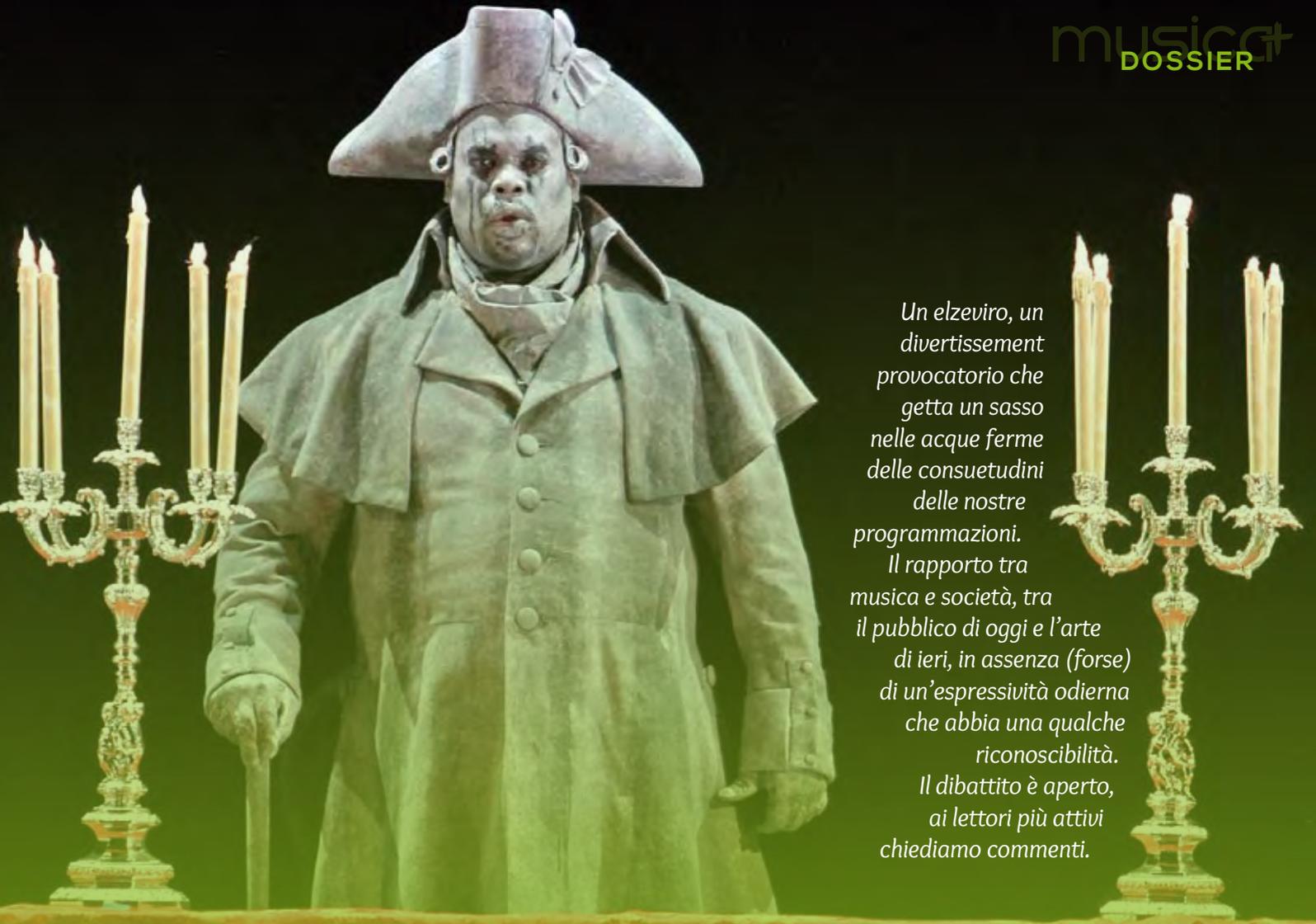
di Isabella Maria

Un quartetto d'archi o un quintetto di fiati, un recital voce e pianoforte, una sinfonia per 100 orchestrali in frac, la Bohème in abiti moderni o un'opera del seicento eseguita su strumenti d'epoca... non c'è limite alle forme e ai linguaggi che la tradizione musicale mette a disposizione del pubblico. Ed è sicuramente un guaio che questo secondo termine della questione, il pubblico appunto, sia da tempo un'entità lamentevolmente in crisi: scarso ricambio, l'assedio e la distrazione di un'offerta culturale sempre più ricca e aggressiva, la dispersione di strumenti di comprensione un tempo condivisi - e chissà quanti altri motivi che bisognerebbe far risalire alle condizioni generali della società - riempiono le platee di teste bianche, nonché talvolta ciondolanti. Se vogliono recuperare lo spazio che spetta loro, e che non può essere colmato da altre forme di intrattenimento - così come la fotografia non sostituisce la pittura né la televisione il cinema - gli enti musicali si devono attrezzare, un po' come da qualche tempo a questa parte hanno imparato a fare i musei. «È proprio da constatazioni di questo genere che è nata l'idea del master per "addetti al settore educational presso enti musicali" che partirà al conservatorio di Parma dal prossimo ottobre - spiega Tiziana Rossi, che del progetto è ideatrice e coordinatrice insieme a Carlo Lo Presti. «I nostri conservatori formano eccellenti musicisti, che faticano però a trovare una collocazione. Tutto il comparto attraversa una crisi che non dipende dalla qualità delle proposte, ma da una difficoltà di instaurare una relazione con le persone che potenzialmente potrebbero essere interessate alla musica».

Serve un maggiore coordinamento? Un'azione di divulgazione, di "spiegazione" degli eventi musicali?

«Serve, soprattutto, creare un aggancio forte tra la produzione e i tanti fronti in cui la musica si esprime: le sale da concerto piccole e grandi, i teatri, le occasioni formali e quelle informali, i tanti tipi di pubblico che si possono raggiungere. Avere di fronte una platea di adolescenti non è la stessa cosa che suonare per gli adulti: e occorre che un ente musicale sappia modulare, offrire relazioni giuste, pur preservando la propria tradizione e la propria identità. Per Carlo e per me, che insegniamo materie (io pedagogia della musica, lui storia) che molto hanno a che fare con la formazione di professionisti dell'educazione, è stato un lento avvicinarsi ai problemi del mondo del lavoro, e poi un'intuizione suffragata da tante testimonianze ed esperienze dirette. Ci siamo resi conto che c'è proprio bisogno di una figura professionale che sappia creare le condizioni adatte perché persone diverse, esperte e non esperte, abituate e non, si accostino alla musica: che sappiano trovare la chiave giusta per dialogare con le scuole, le famiglie, i bambini, le persone della terza età, a seconda delle esigenze. È sicuramente questa la via più diretta per rivitalizzare il nostro patrimonio, per far sì che le persone conoscano e frequentino il proprio territorio e ciò che esso offre. È un modo per creare abitudini, per togliere la musica dal vivo - non solo il teatro, ma il concerto in primo luogo - dalla categoria degli "eventi eccezionali", riportandola alla normalità.»

Il master (di primo livello, aperto cioè a tutti coloro che hanno conseguito una laurea triennale al conservatorio o titoli assimilati) prevede lezioni frontali, laboratori e stage formativi presso istituzioni come l'orchestra toscana e il teatro di Modena. L'ammissione è a numero chiuso (minimo 5, massimo 10 gli studenti ammessi); in ottobre partiranno i corsi, preceduti da un esame di ammissione. Le iscrizioni apriranno prima dell'estate: sul sito www.conservatorio.pr.it tutte le informazioni.



Un elzeviro, un divertissement provocatorio che getta un sasso nelle acque ferme delle consuetudini delle nostre programmazioni. Il rapporto tra musica e società, tra il pubblico di oggi e l'arte di ieri, in assenza (forse) di un'espressività odierna che abbia una qualche riconoscibilità. Il dibattito è aperto, ai lettori più attivi chiediamo commenti.

Il COMMENTATORE ○ il COMMENDATORE?

di Marco Di Battista

Cinque minuti di parole per sei di musica. Poi tre per cinque. E poi ancora battute di mani al musicista e al *commentatore*. La “musica con spiegazioni” è un *format* che sembra andare sempre più di moda, a prescindere da epoche e generi. Un minimo di scrupolo riemerge soltanto alla fine del concerto, quando il *commentatore* si prende gli applausi come se fosse parte integrante dello spettacolo. Oppure dopo, nel camerino, dove c'è sempre qualcuno che, chissà se per cortesia o per convinzione, ringrazia “perché altrimenti non saremmo riusciti a capire il concerto”, “grazie a lei ho seguito perfettamente tutto il programma”, “quanto sono utili tutte le informazioni che ci ha dato”. E i musicisti? Hanno *soltanto* suonato.

Si immagini un *commentatore* che interrompe il Don Giovanni: “questo tema è tratto dalle Nozze di Figaro ecco perché Leporello dice di conoscerlo bene”. Ovazione. Esecuzione. Di certo il *commentatore* ruberebbe la scena al *Commendatore*. Un invitato di pietra richiama la coscienza di un personaggio e, perciò stesso, an-

che degli ascoltatori che si rivedono in lui: Don Giovanni si ribella al *Commendatore* perché è convinto di quello che ha fatto e sta facendo. E se fosse il *commentatore* a ribellarsi ai don-giovanni-musicisti? Perché deve essere lui a richiamare l'attenzione degli astanti, perché deve spiegare come opera l'ingranaggio che tiene insieme l'esecuzione? C'era forse qualcuno a spiegare come funzionava un concerto per pianoforte appena scritto dal Salisburghese? Oppure a rivelare la genesi delle sinfonie suonate nelle lunghissime accademie beethoveniane?

Le forme di linguaggio sono espressione delle varie classi sociali e delle relative culture. Si guardi all'istituzione del concerto pubblico, creazione tutta borghese e ottocentesca. Oppure prendiamo la scrittura di Händel per i cardinali Ottoboni e Pamphilij e confrontiamola con le sue partiture più mature. E, ancora, pensiamo alle Cantate di Bach come momento di coesione sociale e religiosa. Quanto erano differenti la partecipazione dei fedeli della chiesa di San Tommaso a Lipsia e lo stupore dei fedeli nelle basiliche della



Roma barocca! Il pubblico si riconosceva nell'arte. Nessuno spiegava alcunché nei salotti dell'esule Chopin o nelle sale delle sinfonie schumanniane. Quale rapporto esiste veramente oggi tra questa musica (colta, forte o come si vuole chiamarla) e questa società?

Analizziamo le opere attraverso "l'analisi del modo in cui essenzialmente esse sono organizzate, delle relazioni che esse incarnano in quanto parti della organizzazione nel suo insieme. Un termine-chiave, in simili analisi, è *pattern*, modello..." (Raymond Williams). Se c'è bisogno di chiarimenti vuol dire forse che questi modelli non sono i nostri. Ciò è particolarmente interessante non tanto quando si ascolta musica di epoche più o meno remote, piuttosto nei concerti di contemporanea. Nel primo caso il restauratore-musicista tenta di rimettere in vita una composizione del passato dovendone completamente ricontestualizzare l'esecuzione. Lo sterminato auditorium può ospitare un delicato improvviso schubertiano o addirittura una messa polifonica. È un

po' come guardare un quadro famoso su un computer. Si imparerà tantissimo, entrando quasi fisicamente nei più piccoli particolari della tela e forse i colori saranno identici all'originale. Ma quanti saprebbero distinguere la vera Gioconda da una riproduzione? Ecco perché molti scelgono in un museo la visita guidata. Il bisogno di una spiegazione dei brani musicali sembra volerne sdoganare la validità artistica, come se il linguaggio sonoro da solo non bastasse. Il pubblico insomma non sarebbe in grado di contestualizzare il programma e neppure di percepirne i suddetti modelli, il divenire, in una parola il senso.

È imbarazzante che la stessa cosa avvenga con autori che scrivono oggi per un pubblico di oggi, o almeno è con questo che si dovrebbero rapportare. Se "il nucleo stesso dell'esperienza soggettiva è il risultato dell'interazione con gli altri", chi scrive musica dovrebbe utilizzare, coscientemente o no, codici, segni, modelli e simboli riconoscibili da chi ascolta. Se non è in grado di farlo, perché mai il pubblico si dovrebbe confrontare con le sue composizioni, andare a conoscere un'individualità con cui non ci sono elementi in comune? Come scrive John Blacking "La musica può esprimere attitudini sociali e processi cognitivi ma è utile ed efficace solo quando viene percepita dalle orecchie esercitate e ricettive di coloro che hanno condiviso, o in qualche modo possono condividere, le esperienze culturali ed individuali dei suoi creatori". Sarà per questo che le associazioni di musica contemporanea programmano concerti per un pubblico formato nella totalità, o quasi, da addetti ai lavori. Perfino in questi casi assistiamo a spiegazioni, da parte degli interpreti o di *commentatori*, riguardanti il programma della serata. Il tono è ovviamente autoreferenziale e i discorsi di poca utilità, per opposti motivi, tanto per eventuali ascoltatori neofiti che per compositori e musicologi presenti.

Se davvero è necessario un *commentatore*, riconosciamo implicitamente la povertà espressiva del nostro repertorio. Abbiamo bisogno di qualcuno che convinca il pubblico a riconoscersi e a riconoscere ciò che ascolta, offrendogli possibili significati e/o significanti. Il *commentatore* come il Commendatore ci ricorda le nostre colpe: l'aver rifiutato il confronto con la società confondendo innovazione e conservazione e imponendo un sistema produttivo ormai passato.



70°
Casella

In occasione del 70° anniversario dalla morte di Alfredo Casella dedichiamo per tutto il 2017 una sezione di Musica+ alla pubblicazione di nuovi contributi, iniziando da uno degli studi presentati al Convegno organizzato dal nostro Conservatorio, intitolato al grande compositore, nell'ottobre 2015

Conversione di un antioperista: il caso della *Donna serpente*

di Fiamma **Nicolodi**

Quando affrontò per la prima volta il teatro lirico (nel 1928) Casella era un compositore già maturo di 45 anni. *La donna serpente* di Carlo Gozzi era un soggetto che lo aveva affascinato fin dal 1918, quando, pensando a un balletto corale (rimasto senza seguito), commissionò scene e costumi al pittore russo, allora in piena fase futurista, Michail Larionov (uno di questi figurini è conservato nella collezione Casella). Valorizzando, a seconda delle diverse esigenze poetiche, le corde dell'ironia, dell'antipsicologismo, del divertimento, dell'eccesso sentimentale, dell'esotismo, oppure le strategie narrative del racconto fine a se stesso, varie sono le maniere in cui vengono declinate nel Novecento musicale le risorse drammaturgiche di Gozzi. Busoni era ricorso nel 1917 al caustico scrittore veneziano per la sua fiaba cinese *Turandot*, non diversamente da Puccini nell'omonima opera incompiuta (1924), mentre Prokof'ev, come dirà lui stesso, aveva tratto ispirazione dall'*Amore delle tre melarance* nel 1922 per la sua mescolanza tra favola, scherzo e satira. Più tardi Henze avrebbe scelto *Re cervo* nel 1962 come lavoro controcorrente rispetto a Darmstadt, attratto dal suo mondo di pura «immaginazione». Optando per lo stesso *plot* già musicato da Wagner (*Le fate: Die Feen*, 1834), Casella confermò la sua predilezione per argomenti fantastici, irreali, là dove la dimensione tragica si alterna con quella comica e le "maschere" della commedia dell'arte tendono a distanziare l'azione in una dimensione sovra-temporale.

La tardiva attrazione del musicista per l'opera aveva alle spalle una serie di motivazioni. Casella era nato (nel 1883) in una famiglia in cui si apprezzava la musica sinfonica e si praticava in casa quella cameristica: il padre, violoncellista di fama europea, insegnava al Liceo musicale di Torino ed era primo violoncello dell'orchestra dei



Casella, ritratto realizzato da Felice Casorati nel 1926

locali "Concerti popolari"; la madre, eccellente pianista, era stata allieva di Carlo Rossaro. Lo spettacolo che più lo aveva impressionato da giovane in campo teatrale era stato il *Crepuscolo degli dei* di Wagner diretto a Torino da Toscanini nel 1895, quando aveva 12 anni, mentre scarse sono le testimonianze relative all'opera italiana, eccezion fatta per il Rossini buffo, di cui nel 1919 Casella loderà le scelte armoniche e il suo (presunto) edonismo; nel 1943 avrebbe curato la revisione della terza delle sue giovanili *Sonate a quattro*, dopo aver trovato (presumibilmente per primo) le parti staccate presso la Library of Congress di Washington.

Il trasferimento nel 1896 a Parigi, dove rimarrà fino al 1915, non favorì certo la conoscenza del melodramma.

Risale al 1913 un articolo pubblicato su un quotidiano parigino, in cui Casella mette al bando Donizetti e Verdi etichettandoli come "affaristi" ("hommes d'affaires"): ciò che gli procurerà un'aspra reprimenda sulla stampa da parte del collega Pizzetti, fedele alla nostra tradizione operistica. Giunto in Italia, il musicista continuerà la sua crociata contro il melodramma. Nel 1918 sulla rivista da lui stesso diretta «Ars Nova», imbevuta di strali iconoclastici (nello spirito di Papini, Soffici e dei futuristi), si legge: «tanto la sinfonia del *Nabucco* quanto quella dei *Vespri* sono della pessima musica; la loro inserzione in un programma sinfonico è assolutamente condannabile in nome della buona educazione artistica».



Fortunato Depero
"I miei balli plastici", 1918

Nel 1918 il compositore collaborò a Roma in veste di responsabile musicale e direttore d'orchestra con il futurista Fortunato Depero ai "Balli plastici": il teatro multicolore di marionette geometriche e stilizzate, che si animarono al ritmo delle musiche dello stesso Casella, di Malipiero e Bartók.

L'opera è una mèta ancora lontana se in quel periodo il nostro afferma: «credo fermamente che l'avvenire del teatro musicale - esaurita ormai la combinazione musica-parola - stia per intero nell'unione coll'elemento sonoro di visioni plastiche: forme, colori, gesti, ecc.». Il suo interesse è rivolto in effetti al balletto: nel 1913 il musicista aveva pubblicato la commedia coreografica *Il convento veneziano*, alla quale seguirà nel 1924 *La giara* dall'omonima novella di Pirandello, andata in scena in prima assoluta al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi (interpreti i Balletti svedesi di Rolf de Maré; scene e costumi di Giorgio De Chirico).

I primi segnali di mutamento si notano verso la metà degli anni Venti, dove non è chiaro quanto pesassero i ripensamenti estetici; l'elemento anagrafico che gli fece abbandonare i toni sca-

pestrati e goliardici del passato; il clima culturale-politico dell'epoca; le suggestioni ricevute dal sodale neoclassico Stravinskij o le affinità di pensiero con l'amico Massimo Bontempelli, direttore della rivista «900», sostenitore (dal 1926) di un'arte «popolare», anti-aristocratica, capace di avvincere il pubblico (di qui la sua valorizzazione del *vaudeville*, dei romanzi d'appendice, di Dumas e il disprezzo per le fumisterie, gli scavi psicologici, i roveli filosofici).

Fatto sta che scrivendo come critico musicale per un giornale di Boston ("The Christian Science Monitor") - al quale collaborò, salvo brevi interruzioni dal 1925 fino al 1946 - dopo aver assistito nel 1925 alla prova generale del *Trovatore* alla Scala diretta da Toscanini, ebbe a riflettere su valori musicali fino ad allora impensati:

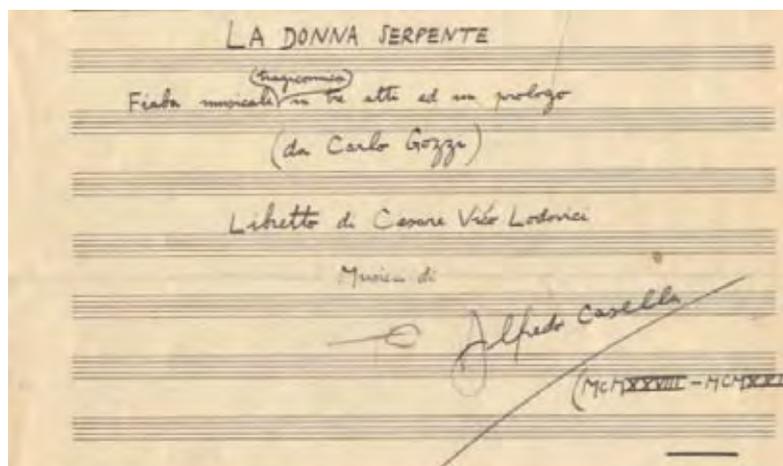
Dalla magia di Toscanini il settuagenario *Trovatore* è risuscitato, le rughe romantiche ne sono cancellate, personaggi che potrebbero essere ridicoli sembrano shakespeariani. Tutto quanto è sorpassato e antiquato nella forma, sembra logico e necessario, una tecnica sovrana del teatro si rivela e gli effetti drammatici, che sembrano talvolta preoccupare eccessivamente il genio di Verdi, acquistano una veemente e inimitabile eloquenza ("Christian Science Monitor", 21.2.1925)

La riflessione si approfondisce, tanto da invertire nelle sue preferenze i protagonisti del teatro lirico ottocentesco (Wagner aveva a lungo predominato su Verdi):

Lo stile sinfonico non ha nulla a che fare con il teatro. [...] Ogni giorno che passa appare sempre più chiaro che Verdi, è stato, dopo Rossini, il più grande genio teatrale del diciannovesimo secolo. [...] Wagner, volendo in un moto di orgoglio ignorare alcune regole fondamentali del teatro, ha composto molta musica eccellente, è vero, ma anche molti cattivi lavori teatrali ("Christian Science Monitor", 26.12.1925)

Perfino il balletto passa in seconda linea di lì a poco per Casella rispetto all'opera:

Per qualche anno, quando i Balletti Russi di Diaghilev mostrarono inizialmente tutta la loro magnificenza asiatica, si sarebbe potuto pensare che il dramma mimico avrebbe rimpiazzato l'opera. Ma il dramma vocale, pur sembrando sul punto di spirare, ha conservato malgrado tutto la vitalità sufficiente per tenere testa al suo giovane rivale ("Christian Science Monitor", 19.6.1926)



Donna serpente - Frontespizio della stesura, Venezia, Fondazione Cini



Alfredo Casella in una foto del 6 luglio 1931 nel suo studio a Roma, insieme a Gino Scaglia, mentre lavora alla *Donna serpente*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini

La palinodia più esplicita risale comunque ai tempi di gestazione della *Donna serpente*, quando Casella rivaluta Verdi come operista diretto, privo di sotterfugi, lontano da calcolate astrazioni. Ecco quanto scrive nel 1930:

Ciò che nessuno avrebbe neanche momentaneamente sognato venti o trent'anni addietro sarebbe stato di vedere un giorno il melodramma divenuto oggetto di meditazione e fonte di ammaestramenti per le generazioni più evolute, quelle che si suol comunemente chiamare "di avanguardia". Nessuno avrebbe mai osato prevedere che uno Strawinsky avrebbe dichiarato di preferire *La traviata* a Wagner e di anteporla persino al *Falstaff* dello stesso autore. [...] Nessuno si sarebbe arri-

schiato a profetizzare che opere apparentemente morte e sepolte come il *Simon Boccanegra* o la *Luisa Miller* sarebbero precisamente risorte a nuovi trionfi nella patria di Beethoven. [...] Verdi scriveva delle opere per far piacere agli uomini in mezzo ai quali stava [...], che esigevano l'arte [...] che non fosse una pseudo-religione. E così dovranno fare domani i nostri compositori. Essi dovranno cessare di scrivere per una minoranza e risolversi ad andare incontro alle aspirazioni delle nuove masse. [...] E per questo trionfa oggi più che mai Verdi per la semplicità, per la elementarietà del suo melodramma. («L'Italia letteraria», 7.9.1930)

La *Donna serpente* tenne occupato Casella per tre anni: dall'ottobre 1928 allo stesso mese del 1931. Il libretto fu affidato a Cesare Vico Lodovici, amico dei principali letterati del tempo (Pirandello, Bontempelli), drammaturgo e benemerito traduttore teatrale (di Cervantes, Claudel, Gide, Eliot e di tutto il teatro di Shakespeare). Pochi giorni prima dell'andata in scena (17 marzo 1932) al Teatro Reale di Roma della sua

«opera-fiaba» - secondo la denominazione che fu data alla partitura - il musicista precisò i criteri seguiti durante la stesura: scelta di un soggetto calato in un mondo irreal, fantastico, dal momento che l'opera sarebbe già di per sé un genere anti-realistico («si poggia su personaggi che vivono cantando», come scrive), prevalenza assegnata alla musi-



Casella in un ritratto del 1935

ca («il teatro lirico [è] un fatto prevalentemente musicale», ribadisce). Fra i modelli tenuti presenti, l'autore segnala soprattutto: Mozart per la fusione fra sinfonismo e azione teatrale e l'ultimo Verdi per la declamazione lirica (il canto sillabico contraddistingue in effetti la maggior parte delle enunciazioni vocali del re delle fate Demogorgòn). Se Casella non ha difficoltà a riconoscere il suo «amore per Rossini», che l'ascoltatore può percepire soprattutto in alcuni vorticosi scioglilingua assegnati alle maschere, certi pungenti "concertati" vocali sono memori della lezione del *Falstaff*, anche se armonicamente più aciduli per via delle frequenti dissonanze fra le parti. Ma l'intera partitura pullula di reminiscenze, manipolazioni, travestimenti stilistici, nel gusto del *pastiche* coltivato con naturalezza da Casella, quando vuol prendere le distanze dal discorso diretto, lasciando intravedere, più o meno consapevolmente, un cospicuo bagaglio di frequentazioni musicali.

La *donna serpente* si presenta infatti come un'antologia di testi visitati, introiettati con eclettica voracità e fatti propri dall'autore. Oltre a costituire ovviamente la mappa delle sue predilezioni, secondo i canoni estetici professati da Casella negli anni Trenta, questo materiale avrebbe avuto lo scopo (con buona dose di utopia) di favorire un'immediata comprensione da parte del pubblico. Originale o reinventato da fonti precedenti, il mosaico testuale si atteggiava infatti alle molteplici situazioni e ai vari sentimenti presenti nell'opera: lirici, ironici, mesti, appassionati, furiosi, ecc. La strategia compositiva fonde musica e azione, in virtù di un montaggio che lascia intravedere la mano del regista. Ne risultano due



Donna Serpente, una pagina della partitura

piani di decifrazione: l'ascoltatore "semplice" segue l'opera nel caleidoscopico scorrere di eventi e affetti contrapposti, propri delle favole (buoni-cattivi, sparizioni-ricomparses, gioia-dolore, ecc.), mentre quello "smaliziato" assiste a un'opera "al quadrato", in cui i personaggi sono mere funzioni della *fabula*, e le interferenze, i rimandi vengono offerti dall'autore come in un gioco ermeneutico, più o meno facilmente decodificabile.

Se, per esempio, il coro tumultuoso di fate, gnomi, coboldi e altri personaggi fiabeschi con cui si apre il Prologo rimanda all'opera buffa (ma anche alle *Noces* di Stravinskij per via degli insistiti accordi ribattuti dagli effetti percussivi), Monteverdi (e in particolare il *Lamento di Arianna*) dovette tornar buono all'artista per rafforzare un'invocazione poetica affine: "Spiriti erranti, lasciate mi morire" (sp. p. 107). La netta divaricazione in questo caso fra melodia e armonia (accordo di undicesima di mi bemolle minore), accerta la fusione fra modernità e tradizione: binomio caro ai musicisti à la page degli anni Venti-Trenta.



In alto: manifesto della messinscena de "La donna serpente" di Casella al teatro Regio di Torino. Aprile 2016, direttore G.Nosedà

In basso: foto di scena de La donna Serpente di Alfredo Casella, 40° Festival della Valle d'Itria, Martina Franca (Taranto), luglio 2014, Fabio Luisi, direttore. Ph. Laera

Intermediario fra l'autore e il pubblico è l'interprete, il quale deve modellare la propria voce con la consapevolezza di recitare una parte e rendere espressiva una musica "studiata". Fra le tante spie, basti qui ricordare il neologismo avverbiale «autocriticamente» apposto dal musicista sopra le rare occorrenze di canto fiorito assegnate al basso Demogorgòn: parodia delle espansioni virtuosistiche tipiche dell'opera seria settecentesca.

I personaggi sono tutti d'un pezzo, mentre i due protagonisti hanno sfaccettature più cangianti: Altidòr è marito affettuoso, ma per via di un maligno sortilegio, nemico acerrimo della sposa, tanto da doverla maledire per le simulate nefandezze da questa commesse; analogamente Miranda, madre dolcissima verso i figli, mostra un aspetto crudele quando decide di gettarli nel fuoco, e così seguitando, secondo le più inverosimili ricette delle favole. La voce tenorile di Altidòr può passare dunque da languide inflessioni amorose a forti impennate di ira nel registro acuto; quella del soprano leggero adottata per Miranda trascorre da slanci emotivi, che mimano il sentimento di un affetto pronto a sfidare il destino, ad accenti di dolente mestizia, come avviene nell'intenso *Lamento "Vaghe stelle dell'Orsa"* (celeberrimo verso di Leopardi), intonato «senza rigore ritmico, quasi improvvisando», sortendo - insieme con il neo madrigalistico coro interno a cappella che vi si alterna - effetti di metafisico stupore (III,1).

La partitura si compone di un Prologo e tre atti, suddivisi ciascuno in un numero variabile di scene. La musica trascorre senza soluzione di continuità, perché i "numeri", indicati come tali, sono continuamente attraversati dall'azione. Non solo: in molti casi i

termini "Aria", "Duetto", "Terzetto" non conservano i tratti delle forme codificate dalla tradizione, ma equivalgono semplicemente a canto solistico, "a due", "a tre"; ecc. Per creare simmetrie e rispecchiamenti si verificano alcune riprese tematiche all'interno della stessa scena, nell'orchestra o nel canto (si veda a. I, 2: sp. p. 85, 91, 105), e addirittura fra atti diversi: l'ultima scena del III atto corrisponde in maniera circolare a quella finale del I atto, sia sotto il profilo musicale, sia sotto quello scenografico (la reggia di Miranda).

Il tessuto orchestrale, che fa da collante all'intera opera e ha il compito di riempire gli interstizi vocali - contraddicendone spesso il dettato - accoglie molti "topoi" del linguaggio caselliano, mutuati a loro volta dalle musiche dei prediletti Scarlatti e Clementi: incisi netti e squadrati, cellule fra loro variamente combinate, alternanza di legato e staccato, semplicità fraseologica, ecc. Differenziato al massimo è il timbro strumentale determinato dai singoli avvenimenti: ora turgido e minaccioso, ora rarefatto fino a raggiungere esiti di incorporea astrazione. Di grande levigatezza il contrappunto lineare con cui inizia "dolce, poco espressivo" l'atto III. I suoni della celesta, dei campanelli, del gong, gli squilli di

fanfare, la novità (nel teatro italiano) dell'“altoparlante elettrodinamico” (per amplificare le voci fuori scena di Demogorgòn e del mago Geòncia, III, 2) rinviano al mondo irreal delle fiabe, alla pari dei bruschi salti fra un movimento e l'altro (Allegro-Adagio), che esprimono tutte le inverosimiglianze del trascorrere del tempo e conferiscono dinamismo all'azione (Altidòr si getta nel veloce turbinio delle fiamme, il serpente viene ridotto in cenere e, in sua vece, per un subitaneo incantesimo, si staglia alla vista degli spettatori la reggia di Miranda: Andante maestoso; III, fine sc. 3-inizio sc. 4).

L'armonia fa uso della tonalità (spesso la stessa per i medesimi “affetti”, anche se sottoposta a molte e diverse modulazioni), ricorre con frequenza alla politonalità, alle false relazioni, alle quinte parallele e, della fase parigina di Casella, recupera sequenze di accordi atonali.

Il compositore ama forme e ritmi prestabiliti. Se ne possono cogliere alcuni esempi: nella cullante berceuse, da cui scaturisce la serafica “Musica del sogno di Altidòr” (Andante 2/4-6/8 fa dies minore-sol bemolle maggiore: 1,3), nel minuetto (inizio orchestrale atto I), negli accenni a indiatolate tarantelle, nelle marce (funebri, guerriere, ecc.), nella sinfonia costruita secondo i canoni di quella “classica” (fra Prologo e atto I), nei canti popolari (già coltivati con successo nella rapsodia *Italia*, 1909, nel balletto *La*

giara, 1924), nelle melodie infantili (“Per nov'anni rimanemmo con Miranda e Altidoro”, I, 1, sp. p. 76), nelle filastrocche di versi ottonari che possono terminare con parole nonsensical (“Tariù, Tarié”, I, 1, sp. p. 83).

Nelle parti sinfoniche è dato osservare la persistenza di moduli linguistici propri di Casella, che vanificano la suddivisione cronologica dei suoi lavori in maniere distinte: tale per es. la berceuse del Sogno di Altidoro (a.I), che racchiude al suo interno la stilizzazione di canti popolari: preceduta dagli armonici di arpe, viole e violoncelli e dal tremolo di violini II introduce al ritmo cullante di due violoncelli con sordina, prima dell'esposizione all'oboe di una breve e semplice melodia evocatrice del sonno. Ma anche gli effetti lontani e misteriosi degli ottoni sopra il pedale “sul ponticello” dei vl. I nell'Interludio (la pagina che segue il maleficio di Miranda quando getta alle fiamme i suoi figli, fra gli attoniti astanti), come pure i ritmi squadrati della “Marcia” guerriera che segue in tempo vivace e termina in un “Grandioso” a piena orchestra confermano il perdurare di una scrittura propria, perfettamente riconoscibile. Casella raccolse sei brani sinfonici del I, II e III atto nelle due serie dei *Frammenti sinfonici della “Donna serpente”*, partitura terminata a Roma un mese dopo la prima dell'opera, nell'aprile 1932.

Attraverso la rivisitazione di una segnaletica formale, sintattica, linguistica appartenente a musicisti a lui artisticamente vicini, piegata agli esiti di una favola esibita con effetti ricercati, Casella, musicista del XX secolo, sembra inoculare nell'ascoltatore di ieri, come in quello di oggi, il dubbio di una possibile creatività dal nulla, la necessità di un processo compositivo fatto di riflessione e di spirito critico, che riesce nondimeno a esaltare l'espressività decantata della musica “pura”. In questo senso, come ha scritto Giorgio Pestelli in un suo denso saggio, *La donna serpente* rappresenta «in modo molto significativo un momento preciso nella storia musicale e culturale del nostro Novecento», che non ci pare fosse però destinato a esiti ulteriori.





ARTE, MUSICA E HUMANITAS

di Carla Di Lena

Dalle trasmissioni televisive che lo hanno reso celebre ai temi di passione civile. Conversazione con uno storico dell'arte che oltre a saper spiegare mirabilmente il Barocco romano sa toccare i punti neuralgici del significato dell'Arte oggi. E della Musica, in perfetta analogia per tanti versi.

Tomaso Montanari è conosciuto dal grande pubblico grazie ai bellissimi cicli di trasmissioni su Rai 5 dedicati a Bernini un paio di anni fa, e ora a Caravaggio. Storico dell'arte militante, dedito in particolare al Barocco romano, professore ordinario all'Università di Napoli, Montanari è attivamente impegnato anche nei temi di politica artistico-culturale. Numerosi i suoi interventi a più livelli, dai convegni all'impegno attivo in commissioni ufficiali, con una presenza ormai costante sui maggiori quotidiani nazionali, da *Il Fatto Quotidiano* a *La Repubblica*. Oltre ai testi scientifici sui suoi temi di ricerca, Montanari ha pubblicato diversi libri dedicati alla politica culturale nel nostro paese, non lesinando critiche a interventi sul patrimonio apparentemente altisonanti ma in realtà spesso originati da ignoranza, desiderio di propaganda o interessi privati. Partendo dall'articolo 9 della Costituzione (*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.*) Montanari afferma con forza la funzione civile del patrimonio artistico e culturale, denunciando l'equivoco di un tesoro spesso inteso come

un giacimento 'da sfruttare' a fini turistici e di mercato, svilendo e snaturando la vera funzione, quella di produrre cultura, cittadinanza e democrazia.

La passione del Professore per questi temi, che condividiamo appieno, il suo spessore di studioso, la sua straordinaria comunicativa nello spiegare l'arte a un pubblico eterogeneo con sobrietà e senza ammiccamenti, ci hanno portato a questa intervista, memori di una nostra precedente conversazione radiofonica di un decina d'anni fa in occasione di una bella mostra romana di cui Montanari era stato curatore.

Nella terza trasmissione de "La vera natura di Caravaggio" la musica entra potentemente in scena con i quadri commissionati dal cardinal Del Monte e da Vincenzo Giustiniani: Il concerto, Il suonatore di liuto, La fuga in Egitto. Ho trovato molto bella la sua spiegazione, in cui al di là dell'ammirazione per l'iconografia superba di oggetti relativi alla musica, viene evidenziata l'emozione del far musica che traspare dal dipinto. In particolare ne il suonatore di liuto lei spiega a noi spettatori come nell'espressione del volto del musicista che sta suonando e cantando e che ci guarda, "Caravaggio

induce in noi la commozione che quella musica provava in coloro che ascoltavano, noi vediamo ma dobbiamo reagire come se ascoltassimo. Caravaggio gioca con i sensi, è un quadro fatto per conoscitori di musica e di pittura in cui gli effetti delle due arti si mescolano sapientemente. (...) è come se ancora sentissimo risuonare nelle orecchie quelle musiche che Vincenzo (Giustiniani) amava fin da ragazzo." L'emozione della musica trasmessa attraverso l'arte figurativa secondo lei è più viva in certi periodi, in certi autori oppure è un filo conduttore che si può ritrovare in tutto il percorso della storia dell'arte?

Indubbiamente è un filo conduttore che percorre tutta la nostra tradizione figurativa, in alcuni momenti emerge con particolare forza, in altri meno. In alcuni momenti è la musica pubblica, la grande musica chiesastica, liturgica che traspare attraverso l'arte sacra, in altri invece, come per Caravaggio, è la rappresentazione di musica d'élite, privata, eseguita nei palazzi romani abitati da conoscitori di musica. Quello che per noi è difficile da comprendere, nella nostra scissione di competenze scientifiche e storiche diverse, nelle nostre chiusure individuali del gusto, è l'unità



Tomaso Montanari sul set di "La vera natura di Caravaggio".
A destra "il suonatore di liuto"

di questo mondo. In Caravaggio non era tanto l'intenzione voluta di rappresentare il 'fare musica' ma semplicemente potremmo dire che la musica permeava talmente il mondo in cui si trovava a dipingere, che volendo rappresentare la realtà, anche questo faceva parte della realtà. Credo che così vada vista. E questo apre a noi interrogativi sul presente, su come siamo noi. Una sorta di riflessione su noi stessi.

In occasione della nostra prima intervista, era il 2008 e verteva sulla mostra Bernini pittore da lei curata a Roma a Palazzo Barberini, mi aveva colpito, leggendo il suo saggio nel catalogo, che Bernini si fosse dedicato anche all'insegnamento della recitazione, ritenendo che proprio recitando i giovani pittori avrebbero potuto "imparare a muovere gli animi dipingendo." Anche in questo caso un interscambio tra le arti. In che modo Bernini ebbe a che fare con la musica del suo tempo?

Bernini anziano era stato regista e impresario di grandi drammi per musica composti su libretto di Rospigliosi. Anche in questo caso possiamo constatare una profonda unità, direi un'unità di tipo professionale. Caravaggio aveva verso la musica un interesse da testimone del mondo in cui era immerso, sappiamo pochissimo della sua cultura musicale. Ad esempio, nei quadri commissionati dal cardinal Del Monte ci

chiediamo fin dove arrivi il cardinale, e dove arrivi lui. Nel caso di Bernini invece c'è un interesse professionale. Bernini è un grande regista, è il direttore di una scuola di recitazione, è il responsabile della messinscena di commedie che hanno intermezzi musicali nella fase giovanile, l'epoca barberiniana, e nella fase più tarda veri e propri drammi per musica. Il rapporto con i compositori doveva essere piuttosto stretto, anche se sappiamo molto poco a riguardo. Probabilmente ci devono essere stati dei contatti con Alessandro Scarlatti, ma non abbiamo delle evidenze. Comunque sicuramente sono due situazioni storiche diverse: per Caravaggio la testimonianza di un ambiente in cui la musica era fondamentale nella vita quotidiana e nel caso invece di Bernini un impegno di tipo diretto e professionale.

E la musica nella vita di uno storico dell'arte come lei oltre che per motivi professionali è entrata anche per altri percorsi, immagino...

Ma certo, ovviamente, la cultura musicale di ognuno di noi è la musica che ascoltiamo, fa parte della nostra individualità. In certi casi è in rapporto con la nostra attività, con i nostri studi, in altri per nulla. Sono un ascoltatore abbastanza onnivoro, dalla musica antica, alla medioevale, rinascimentale, barocca e poi la grande musica dell'età moderna e dell'Ottocento. Naturalmente ascolto anche la musica leggera italiana, essendo nato nel 1971. Un gusto musicale che viene dopo e che è un'altra musica.

Ha preferenze nell'ambito della musica classica? Preferisce il repertorio sinfonico o quello operistico?



Direi più sinfonico e concertistico, da sempre una grande passione per Bach e per alcuni musicisti del '600. Monteverdi naturalmente è davvero vicino a quello che sento io. Per l'opera Mozart più di quanto non ami l'Ottocento italiano. Ma è un fatto puramente personale.

Nel guardare i suoi cicli televisivi su Bernini e su Caravaggio ho riflettuto ancora una volta sul rapporto tra musica e immagine. Nelle recenti trasmissioni su Caravaggio ho notato che la musica d'epoca è presente solo quando deve esemplificare una precisa iconografia legata ad una partitura dipinta. Per il resto il linguaggio musicale è contemporaneo e spesso sottolinea con una certa suspense lo scorrere dell'occhio sull'opera pittorica.

Per Bernini fu fatta una scelta eclettica, attingendo a musiche di diverse epoche. Per Caravaggio abbiamo preferito adottare un commento musicale composto ad hoc. Il compositore, Giorgio Giampà, ha commentato le immagini secondo la sua sensibilità con un risultato che mi sembra bello perché coerente ed unitario. È stato comunque un lavoro di équipe e siamo sempre alla ricerca del miglior risultato possibile. Vediamo nella prossima serie...

Tornando al rapporto tra arte e musica colta, trova che anche nell'arte come nella musica il linguaggio contemporaneo sia poco diretto, rischiando di arrivare solo a pochi eletti? In questo senso arte figurativa e musica hanno avuto un percorso analogo?





Caravaggio, Il concerto.

Tomaso Montanari in occasione del suo intervento all'Aquila nel convegno del 2013



Si, con alcune differenze naturalmente, perché la musica contemporanea forse è più esoterica mentre l'arte contemporanea figurativa ha la pretesa di essere popolare. In realtà secondo me non lo è affatto, o lo è nel senso deteriore commerciale. Direi che questa differenza c'è. Il rito del museo d'arte contemporanea è un rito che è entrato nella vita quotidiana del nostro tempo, almeno per l'Occidente nelle classi medio-alte, credo che sia meno vero per l'ascolto della musica contemporanea e per responsabilità che sono anche della musica contemporanea. Però non vorrei prendere il lato pop come un segno di vitalità culturale perché su questo avrei molti dubbi.

Arriviamo così a parlare del repertorio, cioè della grande importanza che riveste l'espressione artistica del passato, considerando che la comprensione della produzione contemporanea per il fruitore è non priva di problematiche.

Credo che la conoscenza vera del repertorio potrebbe forse rianimare la produzione artistica, non perché si debba tornare a fare quelle cose, ma nel senso che il corto circuito è sempre stato quello. Anche l'eversione della tradizione si deve alimentare con un profondo amore per la tradizione. Amore che può diventare anche amore-odio ma che non può prescindere da una profonda conoscenza. Diciamo che si può anche creare abbattendo, ma devi sapere cosa vuoi abbattere. Mi pare che la crisi della produzione contemporanea abbia un suo presupposto anche nella scarsa conoscenza del repertorio.

Leggendo i suoi libri, in particolare Istruzioni per l'uso del futuro ho visto molti aspetti che sono in parallelo con la situazione musicale. Il senso effimero delle grandi

mostre che imperversano e che lei contesta mi sembra come l'effimero del grande evento con un musicista spettacolare, preceduto da un grande battage pubblicitario. Diventa un grande evento ma non c'è cultura, non c'è sostanza. Trovo che la sua battaglia perché ci sia un tessuto autentico e non una serie di fatti isolati, sia molto valida anche per noi musicisti. C'è un passo in questo suo libro che vorrei citare: "A chi, nell'Inghilterra della Thatcher, gli diceva che i governi hanno diritto a tagliare la cultura perché «chi paga sceglie la musica», Ernst Gombrich rispose che il rischio era quello di non avere più né musicisti, né musica." (p. 52) Ho pensato, leggendo questo episodio a quanto accadde a Londra durante la guerra con i concerti alla National Gallery. La grande pianista Myra Hess che ne fu promotrice, suonava per una popolazione stremata dalla fame e dai bombardamenti. Riteneva che questo fosse il suo ruolo 'civile' in quel momento, la sua missione, e rinunciò a tournèe molto importanti che avrebbe dovuto tenere

negli Stati Uniti. Questo grande valore civile della musica, da lei sottolineato anche quando ricorda il concerto tenuto alla Scala una settimana dopo la morte di Abbado a sala vuota e porte aperte - continuando una tradizione iniziata dopo la morte di Toscanini - si esprime attraverso un grande rito laico in cui la musica crea una comunità e la rende visibile. Alcuni cittadini suonano per altri cittadini che si trovano nella piazza, nel cuore della polis, lei scrive. Quanto è da incentivare e da tutelare allora una vera autentica diffusione e conoscenza della musica?

Io penso che ci siano poche cose capaci come la musica di costruire visibilmente, emotivamente ma anche culturalmente a livello profondo una comunità. La musica e il teatro, lo sapevano molto bene i greci, sono espressioni che costruiscono la comunità e la alimentano, non solo la rappresentano. E noi abbiamo un grande bisogno di questo, di essere non soltanto il pubblico ma una comunità. E questo è il punto fondamentale. Negli anni di cui lei parlava, a Londra durante la guerra, lo stesso Gombrich giovane si manteneva parlando in radio alla BBC di storia dell'arte, perché i londinesi sotto le bombe avevano bisogno di sentir parlare di arte. E in generale di storia, di passato, di cultura. Tutto questo dava la sensazione, direi la certezza che ci sarebbe stato un futuro. Perché quell'arte, quella musica, quella bellezza era stata prodotta in periodi non meno infelici e non meno tragici, ep-

pure si era avuta la forza di scrivere quelle partiture, di dipingere quei quadri. E in qualche modo eseguirli e raccontarli voleva dire che c'era ancora un futuro. Io direi che questo è necessario anche oggi. Mi ha profondamente commosso il fatto che i greci recentemente abbiamo rifiutato 56 milioni di euro che Gucci offriva per fare una sfilata di moda al Partenone. Il Partenone è un simbolo di democrazia che non si può piegare alle logiche del mercato, e sì che la Grecia avrebbe bisogno di soldi. Ci vuole un senso di comunità che faccia trasmettere l'idea che non tutto è mercato, non tutto si può comprare, che non tutto è marketing che non tutto fa parte del processo di democrazia collettiva in nome del consumo.

Insomma, detto in una parola, abbiamo bisogno di tornare umani e la musica come poche altre cose ci rende umani. Orfeo che suona e ammansisce le bestie, è la musica che addormenta la nostra bestialità e risveglia la nostra umanità e credo che di questo abbiamo un profondo bisogno.

Ancora in Istruzioni per l'uso del futuro lei nomina l'esperienza del Sanitaensemble, l'orchestra di ragazzi dell'omonimo quartiere di Napoli ispirata al modello Abreu del Venezuela. Per citare la sua descrizione: "Quando si sente dire che si vedono ragazzini con il contrabbasso in spalla uscire dai bassi tristemente sonorizzati dalla musica neomelodica si capisce che, davvero, con la cultura intesa come riappropriazione di spazi pubblici monumentali si può fare la rivoluzione" (p. 96). Ci sono terre di missione anche da noi?

Ma certo, l'Orchestra Quattrocanti di Palermo, che anche adotta il sistema educativo del maestro Abreu, fa la stessa cosa con ragazzi che vivono al centro di Palermo in condizioni che socialmente sono quelle di una zona di periferia. È costituita da 45 ragazzi di 8 etnie diverse in cui nessuno è proprietario dello strumento, una lezione 'pubblica' di musica che è proprio il contrario della tradizionale 'lezione privata'. Ragazzi che hanno pochissimi mezzi si trovano a fare musica meravigliosamente.

Li ho sentiti suonare e devo dire che non è possibile rimanere indifferenti. Questa è politica, la più alta politica.

Una parola sull'Aquila. Lei è venuto più volte nella nostra città, nel 2013 proprio da lei e da Salvatore Settis era stata organizzata una grande riunione di storici dell'arte per chiedere una "ricostruzione civile". È tornato poi per un convegno alla fine del 2015, e continua a seguire e a intervenire sulla stampa. Che idea si è fatto di come sta andando avanti la situazione?

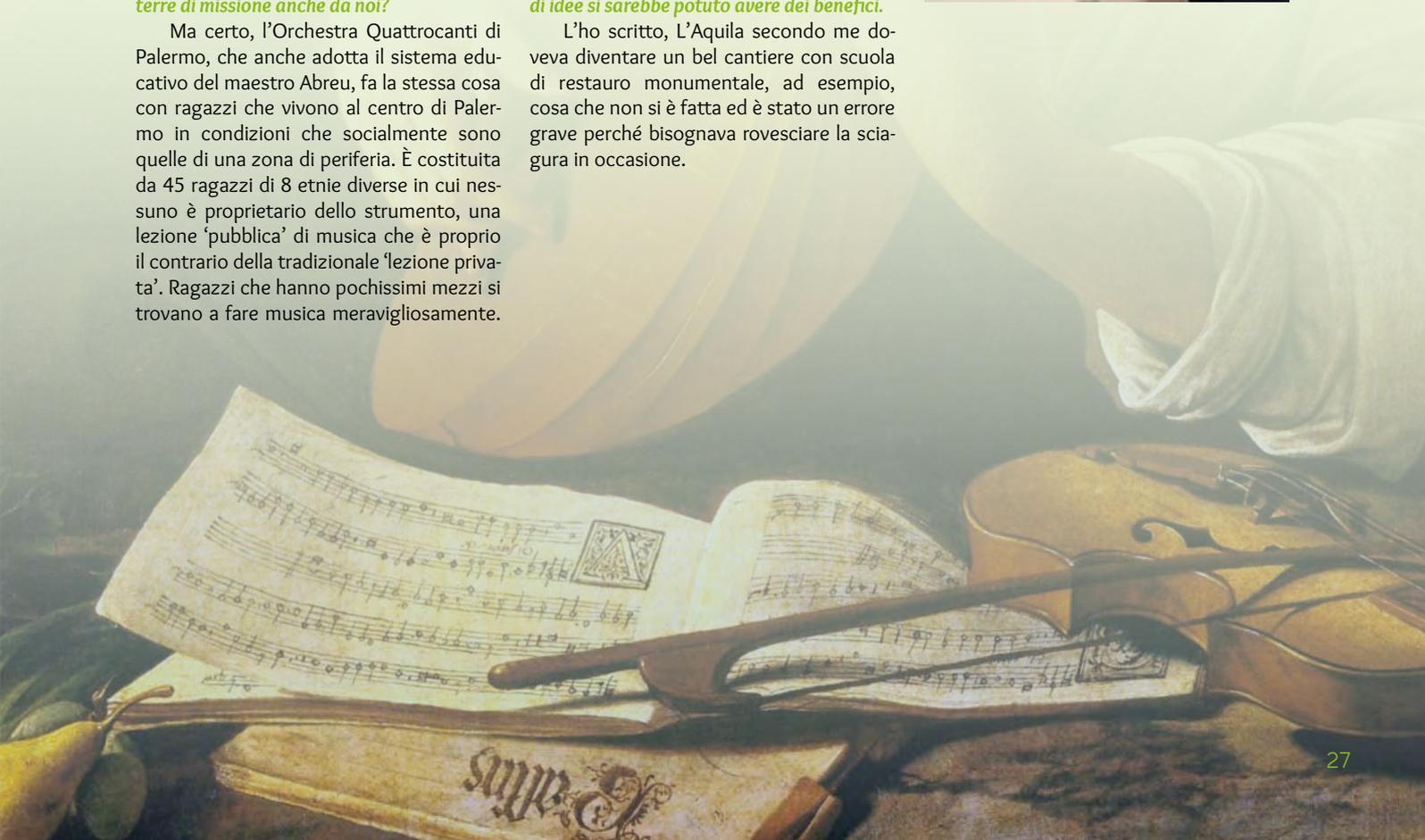
Mah, nonostante ci siano state cose positive, nonostante l'impegno di Fabrizio Barca che mi sembra giusto ricordare, mi pare che l'Aquila sia un luogo dove non siamo stati capaci di riannodare i fili di una comunità tra passato e futuro. Quelle ferite rischiano di aver minato profondamente la possibilità di una comunità. Ho l'impressione che sarà molto lunga la ricostruzione, ben oltre la ricostruzione fisica. Portare via dal centro le funzioni, gli uffici pubblici, le poste, era già un incitamento ad andarsene, nessuno può pensare che le new town siano luoghi di comunità. È una grande rappresentazione dello stato generale del paese, della nostra mancanza di progetto, che è la cosa più grave nell'Italia di oggi. Abbiamo problemi di bilancio, di corruzione, tutto vero, ma più che altro avremmo bisogno di un progetto, di visione.

Forse proprio puntando sulla comunità scientifica e sul laboratorio che la città avrebbe potuto essere con un nuovo apporto di idee si sarebbe potuto avere dei benefici.

L'ho scritto, L'Aquila secondo me doveva diventare un bel cantiere con scuola di restauro monumentale, ad esempio, cosa che non si è fatta ed è stato un errore grave perché bisognava rovesciare la sciagura in occasione.

Lei è comunque ottimista che in questo nostro presente qualcosa si possa cambiare?

Ma certo, lo sono perché ho una profonda fiducia negli essere umani, nonostante tutti i nostri errori, alla fine c'è un'aspirazione verso la nostra umanità. Dobbiamo lavorarci, dobbiamo crederci. Ogni generazione ha la sua sfida e la nostra non fa eccezione, sarebbe imperdonabile non provarci e non pensare che ci si possa anche riuscire.



Quale e quanta musica a casa Leopardi? Dai documenti e dai testi ritrovati nella biblioteca di famiglia l'autrice ricostruisce scorci di vita musicale recanatese, la predilezione del poeta per Rossini ma soprattutto il suo pensiero estetico sulla musica.

LEOPARDI E LA MUSICA

Giacomo Leopardi,
 ritratto di Ferrazzi,
 Recanati, Casa Leopardi

di Paola Ciarlantini

Alle radici dell'estetica musicale leopardiana: Musica e Teatro intorno al giovane Giacomo

Questo articolo, modesto omaggio di una recanatese al grande poeta suo concittadino, nasce da una vasta serie di informazioni reperite in decenni di ricerca, recentemente arricchite da documenti provenienti dall'archivio di casa Antici¹. Ad esso fa da sfondo la Recanati d'inizio Ottocento, cittadina colta e vivace che contava circa 15.000 abitanti: vantava diverse accademie letterarie, di cui la più antica, quella dei Disuguali, era nata nel secondo Quattrocento e un'attività teatrale continuava sin dal 1668.

Monaldo Leopardi, padre del poeta, è oggi ricordato come uno storico di vaglia e un acuto scrittore (la sua prosa fu addirittura ammirata da Carducci), il quale legò in particolare il suo nome tra il 1832 e il 1835, in qualità di direttore e redattore, al periodico «La Voce della Ragione» (Pesaro, Tip. Nobili), che arrivò a contare circa 2000 abbonati. Al di là di quello che vorrebbe farci credere, scrivendo nella sua *Autobiografia* di essere “stuonato”, di “non provare diletto alcuno nei Trilli e nei Rondeau” delle “solfe” (ovvero, le opere teatrali) egli, musicalmente parlando, aveva ottime conoscenze. In gioventù aveva generosamente ma anche incautamente finanziato una stagione d'opera con ballo del teatro cittadino (carnevale 1797), producendo sulle sue rendite gran parte di quel dissesto economico che poi la moglie Adelaide Antici riuscì nel corso di decenni di durissime economie a ripianare senza che il titolo di famiglia, risalente all'età carolingia, le vaste terre di proprietà (circa 430 ettari) e i

suoi esponenti, avessero a subirne le conseguenze². Ne fece le spese solo l'unica figlia femmina, Paolina, che non aveva una dote adeguata al suo stato di nobildonna e che per questo, dopo vari tentativi di accordo matrimoniale andati male (ricordiamo la canzone leopardiana *In nozze della sorella Paolina*), pur di non sposare un borghese, preferì restare nubile. Anche Giacomo soffrì per la situazione, perché a causa delle precarie finanze familiari, oltre che del suo cagionevole stato di salute, i genitori non vollero accordargli mai una rendita affinché potesse lasciare Recanati, cedendo solo negli ultimi anni della sua vita, ma per una cifra molto modesta, necessariamente compensata dall'ospitalità di Antonio Ranieri.

Va ricordato che Monaldo ospitò l'accademia recanatese dei Disuguali-Placidi, tenendo le riunioni in casa sua fino al marzo 1803, e provvedendo a tutte le spese, anche a quelle per gli strumentisti, fin quando essa non venne sciolta, nel dicembre di quell'anno, soprattutto per l'opposizione della moglie Adelaide. Egli dal 1823 aveva presieduto una società di cittadini che aveva fortemente voluto un teatro in muratura, su progetto dell'architetto recanatese Tommaso Brandoni (in sostituzione di quello in legno, attivo all'interno del Palazzo Priorale sin dal 1719), che fu inaugurato il 7 gennaio 1840 con *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini e che oggi è intitolato all'operista recanatese Giuseppe Persiani.

Nella Biblioteca privata Leopardi ho finora rinvenuto e catalogato 109 libretti d'opera, dal XVII al XIX secolo. Avevo già segnalato

¹ A riguardo, cfr. P. Ciarlantini, *Musica, poesia e teatro a casa Antici dal Settecento al Novecento (con nuovi documenti sulla storia del Teatro di Recanati)* in «Marca/Marche» 6/2016, Fermo, Andrea Livi Editore, pp. 193-219 (consultabile anche online in: www.academia.edu).

² Cfr. M. Leopardi, *Autobiografia*, a cura di A. Leopardi di San Leopardo, Ancona, Transeuropa, 1993, cap. *Impresa teatrale*, pp. 68-70. Monaldo, all'epoca Gonfaloniere, costituì una società teatrale per coronare con uno spettacolo lussuoso il suo imminente matrimonio con la marchesa recanatese Adelaide Antici.



nel 1989 un primo piccolo nucleo di 25 libretti, catalogati nell'inventario generale per autore sotto il nome del relativo poeta.³ Un secondo fondo di libretti, situato nella stanza detta dell'Alcova (poiché

in epoca precedente a quella del poeta la stanza era adibita a camera da letto) è stato fortuitamente rinvenuto dalla contessa Anna Leopardi e dall'archivista Carmela Magri nel 1997. Si tratta di un fondo molto interessante, per alcuni aspetti unico nel suo genere: comprende infatti 86 libretti di cui 74 sono relativi ad oratori e cantate sacri commissionati ed allestiti dalle accademie recanatesi del tardo Seicento e Settecento (Animosi, Disuguali, Disuguali-Placidi, Filarmonici) in particolari solennità (Festa del Patrono San Vito, Festa di Santa Cecilia) o da accademie dei centri vicini (Cingoli, Loreto, Ancona, etc.). I restanti libretti sono legati alle consuetudini teatrali dei membri della famiglia e concernono rappresentazioni operistiche date nel locale teatro sin dalla sua costituzione. Tenendo conto che l'archivio del teatro comunale di Recanati è andato disperso, costituiscono una delle testimonianze di prima mano più importanti sulla storia dello spettacolo in città.

Figura interessante e recentemente valorizzata come quella di uno dei principali traduttori e divulgatori in Italia del pensiero religioso cattolico di area tedesca e traduttore del *Saggio sul potere temporale del Papa* di Jean-Esprit Bonnet (Roma, Mordacchini, 1815) è Carlo Teodoro Antici, zio materno del poeta. Come Monaldo, fu un fautore della Restaurazione ed entrambi, nel corso della loro vita, si fecero portatori di un pensiero che vedeva nella religione cattolica un mezzo aggregante contro il materialismo e che tendeva a considerare ogni attività umana dal punto di vista etico, ponendosi costantemente, in quest'ottica, il problema del miglioramento della società. Però le sue posizioni conservatrici, supportate da non comuni strumenti linguistici e diplomatici, rispetto a quelle del cognato avevano un respiro e uno spessore europei. Aveva ereditato da un suo zio⁴ il titolo onorifico di Ciambellano del re di Baviera ed



Bozzetto del Teatro di Recanati, 1840

³ Cfr. P. Ciarlantini, *Il fondo musicale della biblioteca Leopardi di Recanati*, in «Il Casanostra» n. 100, a. 1989-1990, pp. 91-103.

⁴ Dovrebbe trattarsi dello zio cardinale Tommaso Antici, che era Conte del Sacro Romano Impero e nunzio della corte di Colonia presso la Santa Sede.

aveva studiato a partire dal 1784, quando aveva dodici anni, nella paggeria reale di Monaco di Baviera, imparando correntemente il tedesco. Il suo conservatorismo era aperto all'esterno: non a caso apprezzava l'anticlericale Pietro Giordani (diversamente da Monaldo, che lo disprezzava e ne temeva l'influsso, che riteneva negativo, sul figlio Giacomo) e il 'romantico' Alessandro Manzoni, di cui ben conosceva gli *Inni sacri* e le *Osservazioni sulla morale cattolica*. Dall'archivio Antici-Mattei⁵ proviene una preziosa testimonianza sulla consuetudine delle due famiglie di allestire, a inizio Ottocento, piccole pièces teatrali. Si tratta del copione di *Demofoonte* (adattamento dell'omonimo libretto per musica di Metastasio per Antonio Caldara, Vienna 1733), rinvenuto insieme ad alcuni abbozzi di composizioni drammatiche ad uso teatrale amatoriale, recitato da membri della famiglia, da amici e dal piccolo Giacomo Leopardi nel ruolo muto di Olinto⁶. Il periodo della rappresentazione potrebbe datarsi nel primo quinquennio dell'Ottocento.

Fu probabilmente lo zio Carlo Teodoro ad insegnare i rudimenti del tedesco alla nipote Paolina, l'adorata Pilla di Giacomo, poiché vari indizi dimostrano che ella comprendeva almeno in parte la lingua e conosceva la biografia di Mozart di Georg Nikolaus Nissen (secondo marito di Constanze Weber Mozart), edita a Lipsia nel 1828. Paolina infatti fece stampare in forma anonima il volume *Mozart* (Bologna, Tip. Nobili, [settembre] 1837)⁷ come dono della famiglia Compagnoni Marefoschi in occasione delle nozze tra il conte Antonio Carradori e la principessa Laura Simonetti.



Palazzo Leopardi, Recanati

Appassionata di teatro musicale ma impossibilitata a frequentarne gli ambienti per l'arcigna opposizione della madre Adelaide, Paolina ebbe per decenni, dal 1829 al 1866, una segreta corrispondenza epistolare con la cantante bolognese Marianna Brighenti e la sorella minore Anna⁸, figlie dell'avvocato e tenore dilettante Pietro, amico del fratello Giacomo. Marianna (Massa Finalese 1808-Modena 1883) e Anna avevano studiato canto con il padre, allievo del celebre tenore Matteo Babini (Bologna 1754-1816) e socio ordinario nella classe dei cantanti della prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna. Solo la prima tentò però per una decina d'anni la carriera lirica, debuttando come Semiramide nell'opera omonima di Rossini al Teatro privato di Emile Loup, a Bologna, il 15 maggio 1829, destando ammirazione. La cantante nell'autunno 1831 si esibì nelle Marche, più che mai vicina alla sua amica recanatese: è Imogene nel

⁵ L'archivio citato, conservato a Recanati, presso il Palazzo Antici, fino all'ottobre 2016, a causa della vendita del palazzo stesso e dei relativi lavori di ristrutturazione, dopo un periodo di incertezza burocratica, è stato trasferito presso l'Archivio di Stato di Ancona per iniziativa della Sovrintendenza Archivistica per le Marche, in accordo con gli eredi.

⁶ Cfr. Archivio Antici-Mattei, Inventario Gianuzzi, Busta 26, fasc. 7°. Questo copione, con relativa collocazione, è citato anche da C. Pestelli in *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*, Firenze, University Press, 2009, p. 1, n. 1.

⁷ Sull'argomento, vedasi G. Vigliar *A forgotten life of Mozart* in «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum» 3-4 (1997); vers. italiana dello stesso autore in *Paolina Leopardi e Mozart in un dimenticato documento recanatese*, cfr. «Studi leopardiani», 1997, pp. 67-98. Anche: P. Leopardi, *Mozart*, a cura di A. Tavera, Padova, Il Notes Magico, 2010.

⁸ Le lettere della sola Paolina sono raccolte in: Paolina Leopardi, *Lettere ad Anna e Marianna Brighenti*, a cura di F. Grimaldi, Fermo, Andrea Livi Editore, 2012. La carriera teatrale di Marianna Brighenti, redatta da chi scrive, compare alle pp. 330-344.



La Biblioteca di Casa Leopardi, Recanati

come primadonna nella stagione del carnevale 1823 al teatro di Recanati, con le opere *L'Italiana in Algeri* e *Cenerentola* di Rossini. Carlo, entusiasta, ne scrive a Giacomo, allora a Roma, in due lettere del 9 e 26 gennaio 1823. Alla seconda osa addirittura allegare un suo brutto sonetto dedicato a Clorinda, chiedendo il parere del fratello...

La lettera di risposta di Giacomo, del 5 febbraio 1823, è molto importante per la sua estetica musicale. Scrive infatti:

Mi congratulo con te dell'impressioni e delle lagrime che t'ha cagionato la musica di Rossini, ma tu hai torto di credere che a noi non tocchi niente di simile. Abbiamo in Argentina *La Donna del Lago*, la qual musica eseguita da voci sorprendenti

è una cosa stupenda, e potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacché m'avvedo pure di non averlo perduto affatto.

Dunque, Leopardi adorava la musica di Rossini. I libretti conservati nella biblioteca di famiglia testimoniano che il poeta aveva inoltre visto nel Teatro di Recanati *Il Turco in Italia* (carnevale 1820, in duplice copia), amando quest'opera, che è citata più volte nei suoi scritti, quasi quanto l'altra e, probabilmente, nel carnevale 1822 a Jesi *Torvaldo e Dorliska*, nel carnevale 1824 a Recanati *L'inganno felice* e nella primavera 1827 al Teatro Comunale di Bologna *Semiramide*.

Pirata di Bellini al Teatro dell'Aquila di Fermo, alle Muse di Ancona e ad Ascoli Piceno. Purtroppo Paolina, per veto familiare, non poté andare ad ascoltarla. Le due donne s'incontreranno una sola volta nella loro vita, nel 1864 a Modena, ormai anziane e sole. Paolina, colta al pari dei fratelli, collaborò inoltre col padre come redattrice de «La Voce della Ragione» ed a lei si devono i pochi ma significativi riferimenti musicali della rivista⁹.

L'estetica musicale leopardiana, argomento vasto e composito, è stata influenzata, per non dire forgiata, dall'incontro epifanico con la musica di Rossini. C'è un passo nello *Zibaldone* in cui, pur non citando direttamente il compositore, Leopardi sembra riferirsi proprio al suo stile compositivo:

Dico che l'effetto della musica spetta principalmente al suono. Voglio intender questo. Il suono (o canto) senz'armonia e melodia non ha forza bastante né durevole anzi non altro che momentanea nell'animo umano. Ma viceversa l'armonia o melodia senza il suono o canto, e senza quel tal suono che possa esser musicale, non fa nessun effetto. La musica dunque consta inseparabilmente di suoni e di armonia, e l'uno senza l'altro non è musica.

(Zib. 1934, 17 ottobre 1821)¹⁰

Da rilevare l'attenzione per l'elemento sonoro in sé e per l'armonia verticale, trascurata da Rousseau e dai neoclassici. Leopardi ama nella musica, in linea con la propria poetica, quella forza espressiva vaga ed indefinita capace di trasformare direttamente, più che in ogni altra arte, le sensazioni in sentimenti, senza dover imitare la natura. Non deve sorprendere quindi la sua predilezione per *La donna del lago*, opera epico-sentimentale di prefigurazione romantica (da Scott, Napoli, T. San Carlo, 24 novembre 1819), con ampie sezioni corali e strumentali, melodie limpide ed accattivanti ed una bella ambientazione 'naturalistica'. Ce ne dà conferma il suo carteggio con il fratello Carlo. Questi è tutto infiammato, nell'inverno del 1823, di una certa Clorinda Corradi, contralto di Urbino¹¹, che aveva esordito



Recanati, Galleria di Palazzo Artici in una cartolina anni '50 (foto R. Stortoni)

C'era tra i fratelli Leopardi un valido musicista: Luigi, flautista, perennemente alla ricerca di nuove partiture che gli consentissero di esibirsi nelle rare occasioni mondane offertegli dall'ambiente familiare. Sono frequenti nell'epistolario leopardiano passi da cui si evince che Giacomo chiedeva in prestito ai conoscenti (poiché Adelaide non gradiva l'acquisto di spartiti, presumibilmente considerata una spesa inutile), musiche che poi il fratello avrebbe ricopiato

(1804- post 1876) è in *Microcosmi leopardiani biografie, cultura, società*, a cura di A. Luzi, Fossombrone, Metauro Edizioni, 2000, vol. I, pp. 299-311.

⁹ Per il regesto della rivista citata, vedasi N. Fantoni, «La Voce della Ragione» di Monaldo Leopardi (1832-1835), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004. La rivista era quindicinale. Interessante rilevare che fu chiusa dalla censura pontificia, la quale evidentemente non la considerava sufficientemente 'reazionaria'.

¹⁰ L'edizione dell'epistolario leopardiano e dello *Zibaldone* da me consultata è in *Giacomo Leopardi. Tutte le opere* (Milano, Newton Compton, 1998). Lo *Zibaldone* fu avviato dal suo autore nel 1820 e indicizzato in modo sistematico nel 1827.

¹¹ Una scheda biografica di P. Ciarlantini su Clorinda Corradi Pantanelli



Ritratto di Paolina Leopardi

e prontamente restituito¹². Il repertorio di Luigi, soprattutto brani cameristici e adattamenti di arie d'opera, è ancora conservato nella Biblioteca privata Leopardi, insieme al suo flauto (un cromorno) restaurato negli anni Novanta. Si tratta di un piccolo fondo, perché Luigi morì prematuramente a 24 anni, nel maggio 1828, e non poté ulteriormente arricchirlo. Pare che Monaldo solesse concludere ogni sua giornata pregando in ricordo di Luigi.

Si occupavano di organizzare annualmente un evento musicale in memoria di Luigi Leopardi le sorelle del compositore recanatese Giuseppe Persiani, Maria Francesca e Rosa, valide strumentiste¹³. Persiani fu compagno di studi di Bellini e marito di una delle più grandi primedonne dell'epoca, Fanny Tacchinardi (creatrice del ruolo della Lucia donizettiana) ed autore di un'opera all'epoca celeberrima, scritta per Maria Malibran, *Ines de Castro* (Napoli, T. San Carlo, 28 gennaio 1835), che portò fortuna all'ancora sconosciuto librettista Salvatore Cammarano, futuro autore di *Lucia* e poi di *Luisa Miller* e *Trovatore* per Verdi. Monaldo e lo stesso Giacomo fecero in modo di non avere contatti diretti con Persiani poiché, come spiega Paolina in una delle sue lettere a Marianna Brighenti, era "di onesta ma bassa condizione" e le sue due sorelle "lavorano per vivere"¹⁴.

Infine, una curiosità: un musicista piemontese, in un certo senso 'scoperto' da me e dal bibliotecario del Centro Nazionale di Studi Leopardiani Ermanno Carini, indirettamente intrecciò la sua vita con quella della famiglia del poeta. Si tratta di Giuseppe Unia¹⁵,

"pianista del Re d'Italia", cognato di quella Teresa Teja vedova Pautas, governante in casa del conte recanatese Antonio Carradori, che Carlo (ancora una volta contro il parere dei familiari) aveva sposato in seconde nozze¹⁶. Spesso ospite dei parenti acquisiti a Recanati, con la moglie Angela Teja, nota pianista, Unia vi morì il 23 novembre 1871. È dedicato a Paolina Leopardi il suo brano pianistico salottiero *Lowely-Redowa capricieuse* (Milano, Ed. Vismara, s.d.), poiché Lowely era il nome del cagnolino di Paolina. Queste informazioni possono sembrare futili e poco pertinenti con il percorso letterario di Leopardi, ma ci permettono di sbirciare, per così dire, dal buco della serratura la vita della sua famiglia, restituendocela più viva e vicina.

Sul pensiero musicale leopardiano vero e proprio rimando alla relativa, vasta bibliografia, ma mi piace concludere citando un'acuta riflessione di Alberto Folin, che faccio mia:

Leopardi non considera la voce come mero gesto prodotto dalla coscienza umana, ma come una indicazione di senso che promana da uno sfondo oscuro, chiamato 'natura'. Si tratta di un suono capace di divenire voce in virtù del fatto che la fonte del risuonare si nasconde: è evidente anche che quello che qui è interrogato è proprio il fondamento dell'umano, che non viene affatto dato per acquisito, come invece avviene in Rousseau. Il fondamento non è il canto umano inteso come melodia, ma il risuonare in sé e per sé, che induce propriamente la domanda sul senso dell'essere e, nel suo seno, sul senso di quel particolare ente che chiamiamo uomo, divenendo perciò vera e propria dimensione teatrale dell'invisibile¹⁷.



Marianna Brighenti, litografia Salucci, 1834, presso Archivio di Stato di Reggio Emilia

¹² Vedasi la lettera scritta da Giacomo a Paolina, da Bologna, il 1° maggio 1826: "Babbo mi scrive di procurar qui un poco di musica per Luigi [...]".

¹³ Cfr. in *Microcosmi leopardiani* cit. la lettera delle sorelle Persiani a Monaldo Leopardi del 22 dicembre 1828, II, p. 429 e le loro biografie, con quella del loro celebre fratello, redatte da P. Ciarlantini in I, pp. 312-328. Sull'ambiente musicale che circondò Leopardi cfr. Ivi, P. Ciarlantini, "E pur la musica sembra quasi la più universale delle bellezze": melodramma e altro intorno a Giacomo Leopardi, pp. 129-143.

¹⁴ In P. Leopardi, *Lettere ad Anna e Marianna Brighenti* cit., lettera n. 77 (a Marianna, da Recanati, 29 luglio 1835).

¹⁵ Giuseppe Unia nacque a Dogliani, presso Cuneo, il 2 febbraio 1818. Nel volume di P. Ciarlantini- E. Carini *Composizioni per Leopardi. La raccolta musicale del centro Nazionale di Studi leopardiani*, Recanati, CNSL, 2000, la scheda biografica che lo riguarda è a p. 307.

¹⁶ Le prime nozze di Carlo Leopardi, contro il parere dei suoi genitori, furono con la cugina Paolina Mazzagalli (figlia della sorella di Adelaide Antici, Isabella) e avvennero il 12 marzo 1829. Sulla morte di Luigi e sul gossip relativo alla relazione di Carlo con la Teja, cfr. il malevolo volumetto *Documenti e notizie intorno alla Famiglia Leopardi* di C. Antona-Traversi, Firenze, Libreria Munster Editore, 1888.

¹⁷ A. Folin, *Suono voce e canto: il teatro dell'invisibile in La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani* [30 settembre- 2 ottobre 2004], Firenze, Olschki, 2008, pp. 67-78: p. 75.

Una carriera folgorante. L'inizio al flauto per caso, gli anni di formazione, le tappe importanti dell'attività e l'insegnamento. Una conversazione a tutto tondo in cui l'umanità cordiale e affabile si accompagna al rigore e alla competenza di un musicista di primo livello.

di Pamela Panzica

ANDREA OLIVA

L'IDEALISTA DEL SUONO

Quello che colpisce di Andrea Oliva è l'umiltà e la semplicità con cui parla di una carriera brillante che l'ha portato, giovanissimo, a bruciare tutte le tappe: Primo flauto dei *Berliner Philharmoniker* a soli 23 anni e dell'Orchestra Nazionale di S. Cecilia a soli 26... E poi i concerti in tutto il mondo, nelle più grandi sale e con le maggiori orchestre; l'amore per la didattica, che lo vede impegnato al Conservatorio di Lugano, all'Accademia di S. Cecilia e in molte altre sedi prestigiose; la ricerca costante della purezza sonora, mai disgiunta dall'entusiasmo e dalla voglia di vivere e comunicare emozioni agli ascoltatori. Stimato da Claudio Abbado, apprezzato solista e camerista, Andrea Oliva è stato definito da Sir James Galway «uno dei migliori flautisti della sua generazione. Una stella brillante del mondo del flauto». Una gloria italiana - aggiungiamo noi - che si racconta a *Musica+* rivelando sentimenti ed emozioni di una vita musicalmente felice, e condividendo con i lettori idee e suggerimenti utili alla crescita musicale e personale di ogni musicista.

Maestro Oliva, un flautista di successo con un passato da aspirante pianista e... cantante!

Diciamo che sono un flautista per caso, perché la passione per il canto, e in particolare per i tenori, l'avevo fin da molto piccolo, complici gli ascolti in casa dei grandi tenori dai vinili di mio padre, e la collaborazione, dagli 8 fino agli 11 anni di età, con vari teatri dell'Emilia Romagna, in cui mi esibivo in coro e da solista. Dunque avrei voluto fare il cantante... il tenore come il mio concittadino Pavarotti, non il flautista!

Come mai poi ha scelto il flauto? Cosa l'ha colpita di questo magnifico strumento?

All'inizio, avendo dimestichezza con tutta la famiglia dei flauti dolci che suonavo in parallelo al pianoforte da quando avevo 6 anni, mi iscrissi nella classe di flauto; per frequentare quella di canto avrei

dovuto aspettare il cambio della voce, che sarebbe avvenuto intorno ai 18 anni.

Dal primissimo anno, però, mi innamorai subito del suono del flauto traverso, della sua "voce" e del repertorio che si poteva eseguire, e tutto ciò grazie anche al M° Betti che mi ha molto stimolato e spronato allo studio. A lui devo l'amore che ho per la musica (soprattutto per il barocco che, come dice sempre, "è la palestra di tutta la Musica") e la dedizione che ho per i miei studenti.

Il M° Betti, inoltre, mi ha fatto saltare due anni di Conservatorio e mi ha così consentito di diplomarmi in soli 5 anni, cosa che mi è tornata molto utile avendo iniziato il flauto traverso relativamente tardi, all'età di 14 anni.

Diplomato, dunque, sotto la guida di Gabriele Betti, lei ha avuto la possibilità di studiare con nomi prestigiosi, quali Michele Marasco, Glauco Cambursano, Claudio Montafia, Jean-Claude Gérard, Sir James Galway, Andreas Blau, Michael Hasel... Evidentemente ognuno di loro ha lasciato un'impronta indelebile nella sua formazione, ma a chi fra costoro si sente particolarmente legato e perché?

Non ce n'è uno in particolare... Da tutti ho cercato di prendere il meglio per il mio sviluppo tecnico-musicale e, in particolare, per raggiungere in fretta il mio obiettivo: cercare di ottenere il suono che avevo nella mia testa! In testa, infatti, ho sempre avuto il modello del suono di James Galway, che è da sempre il mio flautista preferito e che ascoltavo tutti i giorni da quando ho avuto per la prima volta in mano un suo cd. Nel mio percorso da studente ho sempre scelto docenti (perché a volte dimentichiamo che siamo noi a scegliere i docenti di perfezionamento, non loro noi) che mi facessero arrivare prima e meglio a questo modello, tenendo i preziosi consigli di ognuno per farne poi una *summa* e creare una mia personalità distinta, ma sempre ispirata a *quel* modello. Questa è una cosa che cerco di insegnare oggi ai miei allievi: seguire un ideale di suono e ambire a raggiungerlo o, se possibile, anche superarlo, è molto importante.

Colpisce la rapidità con cui lei ha bruciato le tappe e raggiunto obiettivi che normalmente arrivano dopo anni di gavetta. In soli cinque anni il diploma in flauto e poi subito la collaborazione con orchestre importanti. Poi, a 23 anni, l'invito a suonare con i Berliner Philharmoniker... Come ha vissuto Andrea Oliva, poco più che ventenne, un'occasione di questo tipo?

In effetti, guardandomi indietro, la mia carriera è un po' buffa, perché è andata al contrario: sono partito a 20 anni dal



Il concerto con i Berliner Philharmoniker

massimo possibile che un musicista possa chiedere (*Gustav Mahler Jugendorchester* e *Berliner Philharmoniker*) e così, dopo, tutto mi è sembrato più facile e "in discesa"...

Se a 23 anni suoni da 1° flauto con i *Berliner* e in diretta registri un Dvd esibendoti nel contempo davanti a 23.000 persone, dopo hai paura di ben poche cose!

L'emozione enorme e la tensione che provi in certe situazioni devi riuscire a trasformarle nella gioia di suonare e far musica da donare al pubblico. Quel tipo di adrenalina è indescrivibile! Penso che nulla nella vita sia più forte... È molto simile all'Amore, ma comunque diverso.

Mi ritengo veramente fortunato in questa vita per aver potuto vivere emozioni simili!

...e tre anni dopo è diventato Primo Flauto solista dell'Orchestra Nazionale di S. Cecilia!

Come ho detto, suonare nella giovanile della *Mahler* prima e nei *Berliner* poi, sotto la guida dei più grandi direttori, sono esperienze che ti formano e che ti segnano. Anche approdare a S. Cecilia è stata una forte emozione e una grande soddisfazione personale. Oltretutto mi sento molto onorato di occupare la sedia di uno dei più grandi flautisti della storia, Angelo Persichilli, che purtroppo proprio recentemente ci ha lasciato.

Concerti solistici in tutto il mondo, collaborazioni con le più grandi orchestre e con artisti di fama mondiale, l'impegno costante con l'Orchestra Nazionale di S. Cecilia, progetti discografici... Viene spontaneo domandarle: ma in tutto questo, come trova anche il tempo per studiare?

Studio quando serve, nei ritagli di tempo o prima dei concerti, concentrandomi molto e cercando di ottenere la massima resa col minimo sforzo (di tempo speso, soprattutto).

Quando ero giovane e lavoravo meno studiavo molto di più. Lo ammetto, vivo un po' della rendita di quei tempi, ma ancora oggi studiare mi appaga e, in qualche



Con Sir James Galway

modo, mi “centra” con me stesso. Lo studio, infatti, mi è utile per essere in forma durante le performance e con me stesso... una sorta di meditazione pratica e attiva, insomma.

Lei è anche un didatta molto apprezzato. Insegna in prestigiose masterclasses e nelle più importanti scuole italiane ed europee: al Conservatorio della Svizzera Italiana, all'Accademia Nazionale di S. Cecilia, all'Accademia Internazionale “Incontri col Maestro” di Imola, alla Scuola di Musica di Fiesole, nei corsi di Biennio dell'Istituto Vecchi-Tonelli di Modena, all'Accademia Mozart di Bologna, ecc... La didattica ha dunque un ruolo importante nell'ambito della sua attività..

Si, mi è sempre piaciuto insegnare, fin da giovane. Lo faccio con passione e dedizione. Penso che donare il proprio sapere sia un atto molto generoso e che sia importante anche per noi stessi: il condividere dovrebbe essere alla base di ogni interazione nelle società, soprattutto oggi, in un mondo sempre più chiuso e ripiegato nel proprio “orticello”, nel proprio ego.

Tuttavia ritengo che si debba insegnare solo se se, al pari del suonare, se ne sente la passione, altrimenti è meglio lasciar perdere: si potrebbero far danni ai ragazzi, invece che formarli e farli crescere!

Inoltre non bisogna mai essere gelosi dei propri allievi. Io li spingo sempre ad andare da altri flautisti e aprire la mente il più possibile, confrontando diversi punti di vista su repertorio e tecnica. Mai tenere gli allievi “sotto l'ala” e impedir loro di uscire per crescere!

Nessuno insegna ad insegnare. Diciamo che trasmettere l'arte è una delle cose più difficili, che si fa per passione e si impara un po' sul campo... Qual è o quale è stata la maggiore difficoltà che ha incontrato di fronte a un allievo? Cos'è la cosa più difficile da “insegnare”?



In prova, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Su questo non sono d'accordo con lei. Negli anni, soprattutto stando a contatto con un grande didatta come Maurizio Valentini, ho imparato che si insegna a diventare grandi flautisti (o almeno ci si prova), ma insegnando si insegna anche all'allievo a divenire, a sua volta, un buon futuro docente. Non tutti purtroppo riusciranno ad entrare in un'orchestra o a fare una carriera da solisti, e quindi l'insegnamento rappresenterà per molti una fonte di sostentamento importante. Con questa visione ci tengo (ci teniamo) a formare una nuova generazione di buoni insegnanti, oltre che di bravi flautisti.

Ovviamente insegnare è difficile e non è per tutti: si deve anche essere portati per stare molto tempo a contatto con i vari problemi dei ragazzi.

Per me una delle difficoltà maggiori è tradurre in parole le sensazioni che si devono provare per suonare al meglio e descrivere esattamente ciò che si deve fare per risolvere un problema in ogni suo aspetto. Tante soluzioni sono così personali che già tradurle a parole risulta limitante...

Altra cosa difficile, su cui punto molto durante le mie lezioni, è insegnare a studiare: più che il repertorio, ai giovani dovremmo dare gli strumenti per studiare e crescere con le proprie gambe il prima possibile. A mio avviso noi docenti facciamo

il lavoro migliore quando dopo poco non serviamo più agli allievi! È un po' come per i figli: si fanno per farli andare nel mondo, non per tenerli di fianco in casa. Ecco, quando riesco a far sentire autonomamente ai ragazzi ciò che devono correggere e a insegnare loro a studiare da soli nel modo migliore, mi sento un docente appagato! Pavarotti adorava Caruso, suo modello ideale, e diceva sempre: “se vuoi cantare come Caruso, devi sentire come Caruso”. Sono pienamente d'accordo.

Avendo sperimentato sulla propria pelle i sistemi di insegnamento europei, grazie alla frequenza prima della Hochschule di Stoccarda e poi della Karajan Akademie dei Berliner Philharmoniker, e insegnando ora sia in Italia che all'estero, avrà avuto modo valutare l'effettiva funzionalità di un sistema di insegnamento rispetto ad un altro. In Italia come siamo messi? Didatti, metodi, idee, programmi... tutto da migliorare o tutto da rifare?

Non mi piace parlar male dei Conservatori italiani, ma a volte è proprio impossibile fare il contrario! Il problema dell'Italia è che se si è fortunati e si nasce in una città in cui vive un buon insegnante (come è successo a me), allora si può sperare di avere una buona formazione nei primi preziosi anni della propria vita artistica, altrimenti ci si può portar dietro problemi di base per molto tempo, assai difficili da risolvere in età più matura (anche se non impossibili da correggere) o si può addirittura arrivare a smettere di suonare.

Fortunatamente ci sono validissimi flautisti e didatti in molti Conservatori italiani, ma ci sono anche docenti che si trovano ad avere una classe per pura fortuna! Penso che se si introducesse anche in Italia quel meccanismo così scontato all'estero, e cioè il concorso per ogni docente che aspiri all'insegnamento, in cui si suoni e si dia prova di essere un buon didatta (esattamente ciò che ho dovuto fare io prima di avere la classe a Lugano), si risolverebbero già da sé molti problemi legati alla qualità.

Il guaio, però, è che non c'è la volontà

Con gli allievi dei corsi di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



di istituire un concorso, né questo sembra essere l'interesse primario del governo (non solo quello attuale), che si muove verso la musica e la cultura solo per tagliare fondi e affossare il nostro mestiere.

Nella diatriba tra vecchio e nuovo ordinamento, c'è chi boccia il nuovo (triennio + biennio) classificandolo come una cattiva imitazione dei sistemi europei e delle tanto apprezzate Hochschule europee. Lei cosa ne pensa?

Anche all'estero c'è un triennio (*bachelor*) e un biennio (*master*), che come sistema funzionano.

Ma funziona ancora meglio tutta la fascia precedente questi due blocchi, cioè la formazione pre-professionale, dai primissimi anni di età fino all'ingresso al triennio. In questi anni, così importanti per la formazione del cervello musicale, si deve avere una scuola di alto livello e completa nelle varie discipline musicali, altrimenti si perdono inutilmente i migliori anni di apprendimento, con conseguenze negative sulla crescita futura degli strumentisti.

Lei ha vinto premi e concorsi prestigiosi, tra cui un Primo premio all'International Competition di Kobe nel 2005 e il terzo premio all'ARD International Competition di Munich (2004). Quanto sono importanti i Concorsi per "far carriera" e per la formazione in generale?

Penso che siano utili soprattutto per noi stessi: credere in noi e nelle nostre potenzialità, mettersi umilmente in gioco, studiare talmente tanto da arricchirsi per forza su molti aspetti, saper perdere sportivamente, ma anche gioire appieno delle vittorie... In questo sono formativi. Per far carriera in generale non penso che siano fondamentali.

Tra le molte collaborazioni con artisti di fama, spicca senz'altro il CD delle Sonate di Bach, registrate con la pianista canadese Angela Hewitt per Hyperion. Com'è nato questo progetto e questo sodalizio artistico?

Ho avuto l'occasione di suonare con Angela al suo Festival sul lago Trasimeno per un paio di anni, e da questa collaborazione è nata l'idea di fare anche *duo* insieme. Lei, inoltre, aveva inciso praticamente tutte le opere per tastiera di Bach, ma mai le sonate per flauto e piano. Quando mi ha chiesto se volevo registrarle con lei mi sono sentito al settimo cielo! È stata un'esperienza fantastica, come i concerti insieme d'altronde: ho imparato molto da lei!

Fra i numerosi Direttori che l'hanno diretta, spiccano Abbado, Dudamel, Ozawa, Pappano... Chi le ha lasciato quel qualcosa in più che, umanamente e artisticamente parlando, ricorderà tutta la vita?

Beh, senza dubbio Abbado. Era uno dei pochissimi direttori che, senza quasi parlare, faceva capire tutto all'orchestra solo con i gesti e gli sguardi. Un musicista profondo, sempre in ricerca di qualcosa di nuovo anche su pezzi che conosceva da anni a memoria e in profondità. Aver avuto l'onore di suonare sotto la sua guida ti fa ricordare del perché hai voluto fare il musicista "da grande": poter vivere quelle emozioni che solo lui sapeva trasmettere durante i suoi concerti.

Il flauto ha un repertorio molto vasto e lei passa tranquillamente da Bach a Haendel a Beethoven a Messiaen... Ma ci sono compositori e/o mondi sonori che non ha ancora esplorato e che amerebbe studiare?

Sono contento del repertorio che faccio e della fortuna che ho di poter programmare i brani che mi piacerebbe eseguire (a parte in orchestra in cui, ovviamente, suono quello che viene imposto dalla programmazione settimanale). Non mi manca il repertorio contemporaneo che, però, oggettivamente suono molto poco, a parte la sequenza di Berio che mi piace eseguire e insegnare. Vorrei solo avere più repertorio romantico per il mio strumento, anche se recentemente sto scoprendo autori meno noti di quel periodo storico, ma che hanno regalato al flauto belle pagine di musica.

Lei ha suonato in sale prestigiose e davanti a personaggi di spicco (mi viene in mente la Regina d'Inghilterra!)... non si può credere che ciò non le procuri una certa "ansia" da performance. Dunque, come gestisce Andrea Oliva l'emozione da palcoscenico? Ha un rituale, un pensiero costante che le permette di controllare al meglio le emozioni?

Ma guardi, Sir James Galway, soprat-

tutto, mi ha insegnato che si deve essere perfettamente consapevoli di ciò che si fa sul palco, così che l'esibizione diventi una naturale conseguenza dello studio. Questo riduce parecchio la paura di esibirsi. È chiaro che ciò implica uno studio molto particolareggiato, perché ogni aspetto del concerto deve essere curato e nulla va lasciato al caso, anche quando sembra che si stia inventando un'idea musicale lì per lì.

Il mio pensiero è semplicemente quello di fare più musica possibile e godermela sul palcoscenico insieme al pubblico che la sta ricevendo. In ogni caso, l'emozione prima di un concerto è importante e penso sia anche segno di sensibilità... Durante la *performance*, però, dobbiamo riuscire a trasformarla in energia musicale e in vitalità.

La musica vive sempre più nel web. Piattaforme come Youtube la fanno oramai da padrone anche nell'ambito della musica classica. Cosa pensa di questa evoluzione e come crede possa "sfruttarsi" al meglio e a profitto della musica e dei musicisti?

Penso che sia un'ottima cosa. Oggi essere messi al corrente di tutte le novità su concerti e corsi e rimanere connessi gli uni con gli altri è più facile e veloce, grazie alla rete. Secondo me usare i *social* in maniera intelligente e divulgativa è una buona cosa. Io uso sia il mio sito personale che la *Official Page* di Facebook per le notizie sulla mia attività.

Se non fosse divenuto un flautista, cosa crede che avrebbe fatto nella vita?

Come dicevo forse un tenore oppure... lo chef! Mi è sempre piaciuto vedere i miei genitori cucinare e avrei voluto fare la scuola alberghiera. Il destino ha voluto invece che facessi il flautista e oggi... ringrazio molto questo destino!



I BENI MUSICALI:

SALVAGUARDIA E VALORIZZAZIONE

di Patrizia Florio

Lo stato dell'arte in materia di tutela e valorizzazione del patrimonio musicale italiano. Musica+, che ha dedicato particolare attenzione a questo tema, continua a seguire gli incontri sull'argomento. Una giornata di studio a Roma alla fine di novembre ha riunito i principali attori per un momento di riflessione al fine di disegnare un progetto di salvaguardia che comprenda tutti gli aspetti della gestione e fruibilità della musica, dalle attività dello spettacolo dal vivo al sistema della formazione e della ricerca.

La giornata di studio *I beni musicali: salvaguardia e valorizzazione* (Roma, 29 novembre 2016), promossa dalla Società Italiana di Musicologia, dal Saggiatore musicale e dall'Istituto Italiano per la Storia della Musica, con il patrocinio del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, è stato un importante momento di riflessione sullo stato dell'arte in materia di tutela e valorizzazione del patrimonio musicale italiano.

La comunità scientifica, rappresentata dai vertici delle principali Associazioni musicologiche, ha avuto modo di evidenziare e ripercorrere il costante impegno e il significativo contributo su diversi fronti e su settori specifici, appellandosi anche alla memoria del senatore Giuseppe Chiarante, per il suo ruolo fondamentale nell'introdurre nella legislazione italiana principi per la difesa del patrimonio culturale.

La SidM da sempre ha colto l'importanza dei beni musicali proponendo pubblicazioni, collane editoriali, convegni e interventi ospitati sulla «Rivista Italiana di Musicologia» e dal 1987 questa esigenza ha portato alla fondazione di un nuovo periodico, oggi «Fonti Musicali italiane», per approfondire tematiche legate alla documentazione musicale.

Il Saggiatore musicale, dal canto suo, ha rilevato i molteplici aspetti che caratterizzano il patrimonio musicale “come entità materiale e immateriale”, in quanto è un bene complesso e può presentarsi come oggetto materiale (partiture, strumenti musicali, ecc.), immateriale (opere musicali) ed estetico.

L'Istituto Italiano per la Storia della Musica è stato fondato nel 1938 con un regio decreto legge, con lo scopo di promuovere progetti di ricerca mirati alla valorizzazione di musiche di rilevante interesse storico e artistico, edizioni critiche e pubblicazioni di studi e documenti storico-musicali.

Ma i principi che avevano ispirato il legislatore allora sono ancora validi? Lo scenario si apre su materiali vari e eterogenei, appartenenti a una pluralità di soggetti pubblici e privati e richiede di disegnare rapidamente un progetto di salvaguardia che compren-

da, come è stato evidenziato nella mozione finale della giornata di studi, tutti gli aspetti della gestione e fruibilità della musica, dalle attività dello spettacolo dal vivo al sistema della formazione e della ricerca.

Una delle vie da percorrere sembra portare verso una stretta sinergia tra i Ministeri competenti, MIUR e MiBACT, in quanto la convergenza delle forze in campo potrebbe assicurare una più razionale gestione e organizzazione: progetti realizzati in precedenza hanno mostrato che tale collaborazione porta a esiti positivi.

L'operato del MIUR negli ultimi decenni, tuttavia, si può definire «scintille di musica» (come recita il titolo dell'intervento di Maria Cristina Misiti del MIUR alla giornata di studi). Accademie di Belle Arti e Conservatori di musica svolgono un ruolo fondamentale nell'ambito della tutela del patrimonio e per la costruzione di una tradizione culturale e artistica. Luoghi eletti di conservazione dei beni musicali sono le biblioteche dei Conservatori di musica. La quasi totalità degli 87 istituti (57 conservatori + 20 istituti musicali pareggiati) è dotata di una biblioteca didattica e tra queste almeno una decina sono giacimenti di eccellenza per quantità e pregio del materiale conservato, meta di studiosi da tutto il mondo: Firenze, Milano, Napoli, Parma, Palermo, Roma, Torino, Venezia, ecc. Accanto al patrimonio bibliografico, le istituzioni hanno accumulato da privati e da enti pubblici materiale storico-bibliografico più antico, creando collezioni di ritratti, lettere, materiali archivistici, musicali, digitali, ecc. La natura dei patrimoni è stata oggetto di discussione nel 2014 anche al convegno *Musica conservata*, organizzato dal Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, promosso dal MIUR su incarico della direzione generale AFAM e di cui si è già parlato nella nostra rivista. Il convegno di Firenze aveva lo scopo di costituire un database che doveva raccogliere i beni presenti nei singoli patrimoni, ma attualmente con c'è ancora stato alcun esito.

Il MIUR è stato inoltre promotore di progetti didattici finalizzati alla valorizzazione delle collezioni attraverso un bando del 2015 che ha visto protagonisti il Conservatorio di Firenze con l'allestimento di un laboratorio multimediale, il Conservatorio di Piacenza con il progetto di innovazione culturale *Le carte dell'opera in touch-screen* e il Conservatorio di Venezia con la realizzazione di un museo virtuale degli strumenti musicali.

L'impegno del MIUR verso il "bene musicale" inteso come *performing art* si esplica anche attraverso l'istituzione delle tre orchestre nazionali dei Conservatori: l'orchestra sinfonica, l'orchestra barocca, l'orchestra jazz.

Il Ministero dei beni culturali, dal canto suo, ha operato sul fronte delle biblioteche e degli archivi. Nel 2017 si possono contare 30 anni dalla costituzione della base dati musica di SBN, che ha rappresentato un'eccellenza europea per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio musicale italiano. L'Indice SBN attualmente descrive 2,5 milioni di risorse musicali (includendo ogni tipologia di documento) conservate in oltre 500 istituzioni pubbliche e private. L'Anagrafe delle biblioteche italiane dell'ICCU comprende informazioni su oltre 17.000 biblioteche, di cui 1.355 risultano includere nel proprio patrimonio documenti musicali. Internet Culturale contiene oggi la digitalizzazione di oltre 130.000 registrazioni sonore, 7.000 libretti, 118 periodici musicali e altri 30.000 documenti (lettere, grafica, giornali, figurini teatrali, etc.) provenienti da 52 collezioni.



Anche la Direzione generale degli archivi del Ministero dei Beni Culturali ha svolto un ruolo importante in campo archivistico con la creazione del portale *Archivi della Musica*, che presenta 562 archivi contestualizzati attraverso la presenza di oltre 1200 oggetti digitali.

A livello istituzionale non si può non riconoscere un impegno significativo, ma la realtà quotidiana degli enti e delle istituzioni depositari di questi patrimoni dimostra che è necessario mettere in campo ancora molte energie.

Le biblioteche dei Conservatori appaiono molto diverse fra loro per ricchezza di beni custoditi, risorse umane e finanziarie messe in campo. Tali Istituti mostrano spesso differenti livelli di consapevolezza verso i propri patrimoni e a volte trascurano la grande opportunità che è loro offerta: realizzare attività didattica, produzione e ricerca d'eccellenza attraverso la tutela, gestione e valorizzazione dei propri beni. L'aspetto che risulta più trascurato riguarda forse proprio la gestione e la fruizione. Per poter disporre di dati obiettivi di rilevamento delle capacità gestionali, la IAML Italia, l'associazione che da anni si occupa delle biblioteche musicali, ha allo studio un questionario teso a raccogliere non solo dati numerico-statistici, ma anche dati utili per la valutazione della qualità dei servizi resi agli utenti e dell'impatto che le biblioteche riescono ad avere sulle comunità scientifiche e artistiche di riferimento.

I problemi legati alla fruibilità sono strettamente connessi alla cronica mancanza di personale stabilmente addetto alla gestione di questi fondi. Le biblioteche dei Conservatori, oggi sono quasi tutte affidate ad un unico bibliotecario docente, figura necessaria che dovrebbe essere però affiancato da tutte le figure professionali qualificate necessarie al corretto funzionamento.



Al tavolo dei relatori da sin.:
prof. Lorenzo Bianconi, sen. Elena Ferrara,
prof. Agostino Ziino, gen. Fabrizio Parruli

Per quanto attiene a un'altra tipologia di materiale, ovvero la conservazione e valorizzazione degli strumenti musicali, la situazione appare altrettanto critica e necessita di interventi significativi.

I musei pubblici di strumenti musicali afferiscono a diverse tipologie amministrative, statali e enti locali, noti per lo più come raccolte civiche. In Italia un censimento dei musei di strumenti musicali, che risale oramai a diversi anni fa, ha identificato circa 200 istituzioni. Il successo del Museo del violino di Cremona - ha contato circa 82.000 visitatori nel 2016 - è un caso unico, mentre gli altri Musei soffrono di una serie di problematiche legate alla specializzazione del personale, alla necessità di piani di manutenzione e restauro costanti, ecc. Occorre inoltre considerare le difficoltà connesse a una corretta tutela e valorizzazione, poiché è necessario ribaltare la convinzione che lo strumento musicale sia un oggetto che migliora sempre nel tempo, ma bisogna prendere

coscienza che ciò è vero solo per un periodo limitato di tempo.

Parlando di tutela, inoltre, non si può trascurare le problematiche connesse al furto e al mercato degli strumenti musicali. L'Arma dei Carabinieri, in prima linea nella tutela del patrimonio culturale, in diverse occasioni si è occupata di strumenti musicali rubati. Il Conservatorio di Palermo è stato al centro dell'operazione "Viola", che ha portato al ritrovamento di alcuni strumenti ad arco.

Il panorama prospettato nella giornata di studi appare quindi molto variegato, con esiti importanti di eccellenza e situazioni di grande degrado. Risulta quindi evidente che l'altro fattore da tenere in considerazione è la formazione specialistica delle professionalità legate ai beni musicali; poiché ancora di più in questo ambito, l'integrazione tra conservazione, valorizzazione, didattica, ricerca, esecuzione rappresentano diverse facce di un unico bene da tutelare, di un unico sapere da trasmettere.

I BENI MUSICALI: SALVAGUARDIA E VALORIZZAZIONE

GIORNATA DI STUDI *promossa da*

Società Italiana di Musicologia
Il Saggiatore musicale
Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica
Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo

Roma, Sala Spadolini
via del Collegio Romano 27
29 NOVEMBRE 2016

Interventi di:

- On. **ANTIMO CESARO** - SOTTOSEGRETARIO AL MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO
- Prof. **GIAMPAOLO D'ANDREA** - CAPO DI GABINETTO DEL MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO
- Sen. **ELENA FERRARA** - VII COMMISSIONE PERMANENTE (ISTRUZIONE PUBBLICA, BENI CULTURALI), SENATO DELLA REPUBBLICA
- On. **LORENZA BONACCORSI** - VII COMMISSIONE (CULTURA, SCIENZA E ISTRUZIONE), CAMERA DEI DEPUTATI RESPONSABILE CULTURA DEL PARTITO DEMOCRATICO
- On. **ROBERTO RAMPI** - VII COMMISSIONE (CULTURA, SCIENZA E ISTRUZIONE), CAMERA DEI DEPUTATI
- Gen. **FABRIZIO PARRULLI** - COMANDANTE DEL COMANDO CARABINIERI PER LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE
- Prof. **FRANCESCO PASSADORE** - SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA
- Prof. **LORENZO BIANCONI** - IL SAGGIATORE MUSICALE
- Prof. **AGOSTINO ZIINO** - FONDAZIONE ISTITUTO ITALIANO PER LA STORIA DELLA MUSICA

Relazioni di:

- GIANLUCA FERRARI** - COMANDO CARABINIERI PER LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE
I Carabinieri "per l'arte" e la tutela del patrimonio culturale musicale
- MARIA CRISTINA MISITI** - MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, DIPARTIMENTO PER LA FORMAZIONE SUPERIORE E PER LA RICERCA
"Scintille di musica": un viaggio nel mondo dell'alta formazione musicale in Italia
- SIMONETTA BUTTÒ** - DIRETTORE DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO
L'impegno dell'ICCU per la documentazione dei materiali musicali

MAURO TOSTI CROCE - DIRETTORE DELLA SOPRINTENDENZA ARCHIVISTA E BIBLIOGRAFICA PER LA REGIONE LAZIO

Gli archivi musicali: un patrimonio da tutelare e valorizzare

MASSIMO PISTACCHI - DIRETTORE DELL'ISTITUTO CENTRALE PER I BENI SONORI ED AUDIOVISIVI

I beni sonori ed audiovisivi

MASSIMO GENTILI-TEDESCHI - ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO, UFFICIO RICERCHE FONDI MUSICALI, BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE

L'apporto italiano ai progetti, alle norme e agli standard per l'accesso alle risorse musicali

TIZIANA GRANDE - INTERNATIONAL ASSOCIATION OF MUSIC LIBRARIES, SEZIONE ITALIANA

Il patrimonio librario musicale italiano tra salvaguardia e valorizzazione

DANIELE FICOLA - CONSERVATORIO DI MUSICA "VINCENZO BELLINI" DI PALERMO

Beni musicali dal vivo: l'Orchestra Nazionale Barocca dei Conservatori

ANGELO POMPILIO - ALMA MATER STUDIORUM, UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, SEDE DI RAVENNA

La formazione universitaria per i beni musicali

GIANCARLO ROSTIROLLA - ISTITUTO DI BIBLIOGRAFIA MUSICALE

La ricerca bibliografico-musicale in Italia

NICOLETTA GUIDOBALDI - ALMA MATER STUDIORUM, UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, SEDE DI RAVENNA

Le immagini della musica: progetti e prospettive per lo studio e la valorizzazione dei beni iconografico-musicali

GIORGIO ADAMO - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA"

L'esperienza dell'etnomusicologia, tra registrazioni audiovisive, strumenti musicali e beni immateriali

RENATO MEUCCI - CONSERVATORIO DI MUSICA "GUIDO CANTELLI" DI NOVARA

I beni organologici

FRANCESCO DI LERNIA - CONSERVATORIO DI MUSICA "UMBERTO GIORDANO" DI FOGGIA

Gli organi storici: senza valorizzazione non c'è tutela

ANTONIO MARCELLINO - ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI "VINCENZO BELLINI" DI CATANIA

I beni musicali e il Fondo unico per lo Spettacolo: alcune proposte

BIANCAMARIA ANTOLINI - RIVISTA "FONTI MUSICALI", SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

Patrimonio musicale e ricerca musicologica

UNA MOZIONE, ALL'UNANIMITÀ

I partecipanti del convegno "I beni musicali: salvaguardia e valorizzazione", promosso dalla Società italiana di Musicologia, dall'associazione Il Saggiatore musicale e dall'Istituto Italiano per la Storia della musica (Roma, Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, 29 novembre 2016), ascoltate le relazioni svolte sia da esponenti delle amministrazioni centrali interessate sia da docenti universitari e di conservatorio e da bibliotecari impegnati sui fronti della ricerca, della docenza e della conservazione in campo musicologico, formulano la seguente mozione, approvata all'unanimità dei presenti, e la trasmettono alle commissioni parlamentari VII del Senato (Istruzione pubblica, Beni culturali) e VII della Camera dei Deputati (Cultura, Scienza e Istruzione), al Ministro dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo e al Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. La storia della musica italiana costituisce un patrimonio culturale di inestimabile valore. La sua salvaguardia e valorizzazione richiede interventi complessi, multiformi e coordinati, in considerazione della natura stessa dei 'beni musicali', la quale si articola su tre piani distinti e collegati:

1. in primo luogo, i beni musicali si presentano nella fattispecie di entità materiali («testimonianze aventi valore di civiltà») sotto forma di beni librari (spartiti, manoscritti, trattati), beni archivistici (archivi di musicisti e di istituzioni), beni artistici (strumenti musicali, dipinti di soggetto musicale), beni architettonici (teatri, edifici per la musica), beni audiovisivi (registrazioni audio e video, anche di interesse demoetnoantropologico), anche nella loro dimensione digitale: tutti questi beni musicali presentano caratteristiche specifiche tali da esigere competenze specialistiche avanzate;
2. in secondo luogo, i beni musicali, per esprimere il proprio «valore di civiltà», necessitano di una attualizzazione che deve avvenire attraverso l'esecuzione (in sedi pubbliche o in forma riprodotta) e mediante il possesso di tecniche e pratiche altamente specializzate, acquisibili nella sfera dell'alta formazione musicale e della ricerca musicologica;
3. in terzo luogo, i beni musicali, intesi in senso stretto come opere dell'arte musicale del passato remoto e recente, necessitano dell'approntamento e della pubblicazione di edizioni critiche che offrano testi scientificamente accertati, tali da consentire la piena fruizione e valorizzazione artistica secondo i principi della filologia musicale.

Questi tre piani sono per loro natura eterogenei e ricadono pertanto in ambiti amministrativi diversi: la gestione del patrimonio

culturale materiale; il sistema della formazione superiore e della ricerca di grado universitario; la gestione delle attività di pubblico spettacolo. Nel contempo, tutti e tre i fattori indicati sono parimenti indispensabili perché si realizzi e garantisca la piena salvaguardia e valorizzazione dei beni musicali e perché essi possano sprigionare nei confronti della società civile tutto il loro potenziale culturale ed educativo.

Sulla scia dell'elaborazione concettuale effettuata negli ultimi vent'anni dai soggetti promotori del presente convegno - anche grazie agli orientamenti additati con illuminata saggezza dal compianto sen. Giuseppe Chiarante (cfr. *I beni culturali musicali nella legislazione di tutela e nell'organizzazione del Ministero*, in: *Il patrimonio culturale musicale e la politica dei beni culturali*, "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 14/2003) - e alla luce delle importanti esperienze accumulate dagli operatori del settore negli ultimi decenni, segnatamente dopo l'avvento delle tecnologie informatiche, i convenuti chiedono che il Ministro dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo e il Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, nell'ambito delle rispettive competenze, si adoperino per:

- (a) dare piena attuazione, sul versante dei beni musicali, al decreto 31 gennaio 2006 che ha istituito (tra le altre) la Scuola di specializzazione in Beni musicali, e a tal fine formuli un profilo funzionale apposito per i Beni musicali ed includa il diploma di specializzazione in Beni musicali tra i titoli valutabili nei futuri concorsi per funzionari dei beni culturali;
- (b) assicurare il coordinamento degli interventi di tutela e di valorizzazione dei beni musicali, nella loro triplice fattispecie, si da potenziare il necessario raccordo tra le distinte funzioni svolte dalle diverse articolazioni dei due Ministeri, mettendo a frutto le esperienze e le competenze acquisite tanto al proprio interno quanto dai numerosi e qualificati centri e istituti dediti alla conservazione e alla ricerca operanti nel settore dei beni musicali;
- (c) potenziare il sostegno erogato alle iniziative editoriali rivolte alla conoscenza e valorizzazione del patrimonio storico-musicale della nazione, e in particolare alla pubblicazione di edizioni critiche di opere musicali del passato remoto e recente;
- (d) migliorare l'accessibilità al patrimonio dei beni musicali, in particolare attraverso il reclutamento di personale a tal uopo formato e attraverso il mantenimento e lo sviluppo degli strumenti tecnologici e informatici che ne consentono la piena e diffusa fruizione.



30 ANNI DI ERASMUS

A Roma il 24 febbraio in Campidoglio nell'ambito delle celebrazioni per i 30 anni dalla nascita di Erasmus e i 60 anni dalla firma dei Trattati di Roma si sono tenuti gli Stati Generali della Generazione Erasmus, Primo Consiglio Italiano. Un momento di incontro per coinvolgere gli studenti Erasmus in un percorso dove discutere e confrontarsi sui temi di interesse per l'Europa dei giovani, facendo leva sulla loro esperien-

za di mobilità quale momento fondamentale per la formazione, la crescita personale e lo sviluppo della cittadinanza europea. L'incontro è stato promosso dall'Agenzia Nazionale Erasmus+ Indire, dall'Erasmus Student Network Italia e da garagErasmus, in collaborazione con il Dipartimento per le politiche europee della Presidenza del Consiglio, il Miur e l'Unione Europea.

di Matteo Macinanti

Una 'folle' avventura intercontinentale

"Se la saggezza consiste nell'esperienza, chi merita di più che gli venga attribuito il nome prestigioso di saggio: il sapiente, che rinuncia a qualsiasi iniziativa vuoi per ritegno vuoi per viltà, o il folle, che né ritegno né il pericolo trattengono da alcuna avventura?"

Con queste parole si esprimeva nell'"Elogio della Follia" il filosofo, umanista e teologo dal quale ha preso il nome il programma di mobilità studentesca "European Region Action Scheme for the Mobility of University Students" (Erasmus). Forse si può chiamare una "sana follia" anche quella di Sofia Corradi, la professoressa romana che, vistasi rifiutare il riconoscimento degli esami

effettuati alla Columbia University di New York dove si era recata per sperimentare un periodo di studio fuori dall'Italia, decise di intraprendere una vera e propria avventura, iniziata nel 1969 e condita con un'incredibile caparbità e tenacia, per arrivare a far realizzare il suo sogno: dare a tutti la possibilità di studiare all'estero senza rimanere indietro con il proprio percorso universitario.

In questa lunga odissea di 18 anni fatta di relazioni intessute con i rettori delle varie Università di Europa, significativo fu l'apporto di un altro italiano, Domenico Lenarduzzi, Direttore della Commissione Europea, il quale riuscì finalmente a far approdare questo "folle" progetto in un porto sicuro. È così che, a distanza di 30 anni da quel lontano 1987, il 24 Febbraio a Roma hanno avuto luogo i primi Stati Generali rappresentativi di quelle migliaia di giovani studenti universitari che il compianto semiologo Umberto Eco aveva felicemente rinominato "generazione Erasmus".



Del resto, trent'anni prima della nascita di Erasmus, la stessa città era stata lo scenario della firma dei cosiddetti Trattati di Roma: era il 25 Marzo 1957 quando nella Città Eterna i rappresentanti di Germania dell'Ovest, Italia, Francia e del Benelux firmavano il primo documento ufficiale attestante la nascita della Comunità Europea, primo embrione di quella che diventerà poi l'Unione Europea.

Fatta l'Europa bisogna fare gli europei

Nel preambolo, i firmatari del trattato di chiararono di "essere determinati a porre le fondamenta di un'unione sempre più stretta fra i popoli europei". Se è vero che si è ancora lontani da una coesione armoniosa e del tutto serena all'interno delle relazioni tra i paesi europei, e se è ancora difficile per molti sentire di appartenere ad una realtà sovranazionale, si può dire che un segno tangibile di quell'idea di integrazione che avevano in mente i Padri Fondatori dell'Unione Europea lo si può riscontrare chiaramente proprio nel programma Erasmus, un poderoso motore culturale capace di far preparare le valigie a tantissimi giovani studenti universitari ogni anno. "Un biglietto da visita dell'Unione Europea" come lo ha definito il presidente dell'Istituto Nazionale Documentazione Innovazione Ricerca Educativa (INDIRE), Giovanni Biondi, nel suo intervento a questo primo Consiglio italiano tenutosi nella Sala della Protomoteca al Campidoglio davanti alle autorità capitoline e nazionali. Erasmus, ha affermato il Presidente Biondi, è il modello della nuova Europa che forma cittadini europei in nome di quel clima di cooperazione pensato dagli stessi che l'hanno fondata. In un mondo in cui continuamente vengono innalzate barriere, concrete o astratte che siano, Erasmus riesce invece nell'intento opposto: tirare giù i muri, prima di tutto quelli mentali, per dare spazio a una realtà di scambi tra culture dal successo indiscutibile. È ciò che ha affermato Sandro Gozi, il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, aggiungendo che "Erasmus non fa l'Europa ma gli europei".

D'altronde il già citato Umberto Eco riconosceva due grandi funzioni al programma di mobilità studentesca dell'UE: una linguistica e una sessuale. Se la prima fa riferimento alla diffusione di quel polilinguismo che il linguista francese Claude Hagège definisce "il destino dell'Europa" (essere in grado di sedersi intorno ad un tavolo multilingue e comprendere gli altri senza possedere necessariamente una conoscenza perfetta delle altre lingue), al contrario la seconda funzione si attua primariamente nella creazione di nuclei familiari definibili "europei" proprio perché provenienti da Paesi diversi, e in secondo luogo nella conseguente natura multiculturale e bilingue della generazione successiva.



Qualche numero sugli "ambasciatori dell'UE"

I numeri presentati ai partecipanti al meeting non mentono: nel trentennio '87-'17 più di 4 milioni di universitari provenienti da 33 paesi diversi hanno fatto l'esperienza Erasmus.

Il ritmo non accenna affatto a decelerare dal momento che, al giorno d'oggi, ogni 3 anni si aggiunge un'unità ai milioni. Rimanendo al di qua delle Alpi nostrane si contano 20.000 studenti che ogni anno scelgono l'Italia come meta della loro esperienza mentre invece il numero di coloro che partono dal nostro Paese per andare all'Estero ammonta a 30.000.

Se da un lato il mondo Erasmus sembrerebbe colorato soltanto da allegre tinte rosee bisogna aggiungere però un dato importante emerso durante la riunione degli Stati Generali: nonostante siano molti coloro che riescono ad effettuare un periodo di studi all'Estero, ancora di più sono coloro che per problemi di natura socio-economica sono costretti a rinunciare ad un'esperienza che in alcuni casi può risultare invero

determinante per lo sviluppo della propria carriera professionale. Come ha fatto presente Giovanni Biondi di INDIRE (L'agenzia nazionale che gestisce il programma europeo), al momento i fondi riescono a coprire solo 1/3 del totale degli interessati al programma di mobilità; è per questo che l'impegno assunto dalle istituzioni è di estendere il progetto anche agli studenti con situazioni economiche familiari più difficili. Lo ha ribadito anche il Ministro dell'Istruzione Valeria Fedeli, la quale ha sottolineato l'importanza di investire maggiori fondi nel progetto per avere la possibilità di garantire pari opportunità a tutti.

"Abbracciatevi, moltitudini!"

Insomma, Erasmus con gli anni è diventato Erasmus+, un "plus" che sembra essere anche un rating positivo dell'andamento generale, e oggi, dopo aver spento tutte e 30 le candeline, sembra essere diventato ormai una realtà matura, con alcuni punti da migliorare ma con le basi ormai ben formate. La vivacità del programma inoltre tiene acceso il fuoco di questa cucina di idee: è ormai da diverso tempo che non solo le Università, ma anche i Conservatori, le Accademie e istituti di altro genere sono inseriti in questa rete di scambi e sempre più sono gli studenti extra-europei che, attraverso programmi differenti nel nome ma sostanzialmente identici nella forma, hanno la possibilità di formarsi in un Paese diverso da quello di origine avendo così la possibilità di accedere ad un'esperienza importante non solo a livello professionale e culturale, ma anche dal punto di vista umano. Non è un caso che l'inno dell'UE sia ricavato proprio da quella musica concepita dalla testa di un europeo il quale, attraverso le sue note, è riuscito a comunicare la gioia che nasce dall'incrociare nel proprio cammino il percorso di un altro arrivando così ad uno degli avvenimenti più edificanti e proficui per la specie uomo: l'incontro.



LA RICERCA ARTISTICA



Uicenza, la città nella quale si è tenuto l'ultimo convegno organizzato dall'AEC dedicato alla Ricerca Musicale (EPARM 2016)

Strategia di sviluppo e di internazionalizzazione dei Conservatori e delle Accademie europee

di Leonella Grasso Caprioli*

Parlare di ricerca oggi nelle istituzioni AFAM è quanto mai importante, soprattutto ponendosi in un'ottica internazionale che permetta il giusto riconoscimento della qualità delle attività svolte. I Conservatori e le Accademie europee si presentano come un cantiere in continua trasformazione teso a promuovere lo sviluppo e l'attribuzione di titoli post-graduate rispettosi della dimensione practice-based tipica dei saperi artistico-musicali.

Contesto

Come noto, in seguito alla riforma avviata dal Bologna Process (1999), i Conservatori e le Accademie di Belle Arti, Danza e Arte

drammatica hanno assunto in Europa lo status di Istituzioni di Alta Formazione di livello universitario. In questo quadro, le istituzioni italiane AFAM sono chiamate ad esprimere non solo una capacità didattica di eccellenza ma, in prospettiva, anche una attività

di ricerca di livello, azione essenziale per il loro posizionamento nello Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore. In particolare, è cruciale la discussione sui Dottorati e sulla Ricerca Artistica, intensamente attivata a livello internazionale oramai da un ventennio.

Le reti internazionali

I network internazionali di riferimento per le istituzioni europee coinvolte in tale processo giocano un ruolo molto importante, soprattutto nel senso dello scambio di buone pratiche finalizzato ad un armonico sviluppo del settore su scala globale. Dal punto di vista delle diverse discipline, si assiste ad una mappa articolata di soggetti tra loro anche interagenti: la rete istituzionale dei Conservatori è rappresentata dalla *Association Européenne des Conservatoire* per la musica (AEC, costituita da ca. 300 membri istituzionali da quasi 60 paesi), quella delle Accademie di belle arti e di performing arts fa riferimento alla *European League of Institutes of the Arts* per le Accademie (ELIA, 250 membri da 50 paesi), le Università afferiscono alla *European Universities Association* (850 membri distribuiti in 47 paesi diversi) mentre, per il design, l'associazione specifica di riferimento è l'*International Association of Universities and Colleges of Arts, Design and Media* (CUMULUS, più di 250 membri da 47 paesi).

La ricerca artistica

In attesa delle celebrazioni nel 2019 per il primo ventennio del Bologna Process, si constata come non tutti i Conservatori e Accademie europee continentali siano tuttora autorizzati dalle proprie legislazioni nazionali ad operare al di sopra del Diploma di II ciclo. La situazione dell'Italia, dotata di un Biennio non ancora ordinamentale, rappresenta probabilmente il caso più critico in assoluto in tale variegato panorama. Purtuttavia, al di là del riconoscimento o meno dei titoli, va considerato come la maggioranza delle istituzioni di Alta formazione artistica europee abbiano largamente intrapreso in autonomia diverse traiettorie di sviluppo sperimentale di III ciclo, anche attraverso forme di cooperazione con le università, ma sempre cercando soluzioni che permettano di non derogare alla propria autonomia disciplinare. Di fronte alla

necessità di raggiungere più coerentemente gli standard europei dell'alta formazione come posti in essere dai Descrittori di Dublino (2004) e dall'European Qualifications Framework (EQF 2008), i Conservatori e le Accademie europee si presentano come un cantiere in continua trasformazione teso a non compromettere, nell'intraprendere il percorso del rinnovamento voluto dalla Riforma, la propria natura e missione di soggetti altamente specializzati nella formazione professionale di musicisti ed artisti. L'obiettivo principale è promuovere come settore terziario per la formazione artistica - in quanto possessori delle expertise necessarie - lo sviluppo e l'attribuzione di titoli post-graduate rispettosi della dimensione *practice-based* tipica dei saperi artistico-musicali.

In tal senso, la discussione in ambito europeo intorno al III ciclo ha attivato una profonda riflessione sulla dimensione specifica della *Artistic Research* (AR), vero e proprio *hot topic* internazionale, rivolta a individuarne lo statuto sia dal punto di vista delle metodologie, sia degli *output* che sperimentano forme di bilanciamento tra opera/performance finale e tesi scritta, includendo nel ragionamento l'impostazione orientativa dei curricula verso attività di ricerca fin dal II ciclo.

Recentemente, sono stati prodotti dai maggiori *stakeholders* europei alcuni documenti di grande rilevanza per il futuro strategico della AR: il *White Paper on Artistic Research* da parte di AEC presentato a Graz nell'ambito della Conferenza Internazionale di EPARM 2015; la revisione 2015 del *Frascati Manual* (strumento OCSE di indirizzo relativo alla ricerca e sviluppo nei paesi avanzati) in cui per la prima volta le arti, la musica e lo spettacolo trovano pieno riconoscimento come settore autonomo; il *Position Paper on Doctorates in the Arts "The Florence Principles"* presentato da ELIA nella Conferenza biennale 2016 svoltasi a Firenze e sottoscritto tra gli altri da AEC, EUA, CUMULUS.

La convergenza di questi atti, notevoli per l'impatto che andranno ad esercitare sulle politiche di sviluppo del settore artistico in chiave internazionale, denota l'alto valore strategico attribuito alla AR dall'intero panel dei massimi esperti istituzionali dell'Alta formazione artistica e musicale a livello europeo.



RAMI

L'associazione per Ricerca Artistica Musicale in Italia (RAMI) nasce nel 2014 con l'intento di contribuire alla creazione ed al consolidamento di una cultura della ricerca artistica musicale nell'intero Paese. Le principali finalità statutarie dell'associazione mirano a stimolare l'avvio di un dibattito ampio sul tema, operando affinché cresca l'attenzione verso la AR in un'ottica di condivisione comunitaria, promuovendo l'informazione e il confronto con le più avanzate esperienze internazionali e attivando la riflessione interdisciplinare ed interistituzionale, oltreché la sua disseminazione. La RAMI nasce su modello di una serie di altre iniziative europee già in rete, spesso tra loro, tra cui EPARM (European Platform of Artistic Research, gruppo di lavoro specifico di AEC), SHARE (Step-change for Higher Arts Research and Education, progetto di network di ELIA) e soprattutto la Society for Artistic Research (SAR), organismo che ha al suo attivo la costituzione del Research Catalogue (RC, repository multimediale dei progetti e delle tesi di ricerca artistica), e il Journal of Artistic Research (JAR, rivista peer-reviewed leader del settore). L'8 aprile p.v. si svolgerà presso il Conservatorio di Pescara la "Quarta Giornata Italiana RAMI per la Ricerca Artistica e Musicale", quest'anno dedicata al tema "Fare musica oggi tra formazione e ricerca artistica".



Sitografia di riferimento

www.aec-music.eu
www.elia-artschools.org
www.eua.be
www.cumulusassociation.org
www.societyforartisticresearch.org
www.associazionerami.org

Un progetto che, partito dal “Luisa D’Annunzio” di Pescara sta coinvolgendo non solo molti altri conservatori, ma istituzioni, associazioni, ricercatori e professionisti. Nel terzo centenario dalla pubblicazione a stampa del grande capolavoro di Couperin, l’esposizione delle linee programmatiche e delle iniziative da parte dell’autore del progetto.

L’ART DE TOUCHER 300 ANNI DOPO

di Massimo Salcito

Il libro de *L’ART DE TOUCHER LE CLAVECIN* di François Couperin (1716/17) è una delle pubblicazioni musicali a stampa più conosciute al mondo per Clavicembalo, una vera e propria pietra miliare nella storia della musica europea, paragonabile a monumenti quali il *Clavicembalo Ben Temperato* di J. S. Bach oppure alla raccolta inglese del *Fitzwilliam Virginal Book*.

Non c’è clavicembalista al mondo che almeno una volta nella vita non abbia preso visione delle riflessioni sul “giusto modo di suonare” lo strumento; oppure eseguito come minimo uno degli otto preludi presenti in appendice al volume. Senza tema di smentite, *L’ART* è la migliore e più conosciuta creazione di uno dei massimi compositori europei, un giusto vanto della cultura musicale francese.

Nel 2016 e 2017 ricorre il III Centenario dalla data di pubblicazione del volume (edito nel 1716 e 1717), e l’occasione è ovviamente significativa per ricordare e divulgare le opere del musicista francese, in particolare un’opera che alterna obiettivi didattici apparentemente semplici a necessità estetiche di raffinata eleganza esecutiva relative al *bon goût* dell’epoca. Il Progetto Couperin ha avuto inizio il 20 Ottobre 2016 e sarà attivo fino a metà Dicembre 2017, ed è il principale momento didattico, artistico e di ricerca del Conservatorio “Luisa D’Annunzio” per l’Anno Accademico 2016-2017. Al momento aderiscono al progetto trentacinque docenti di Clavicembalo dei Conservatori nazionali, Istituzioni, Associazioni, oltre a qualificati ricercatori e professionisti.

Nei circa 15 mesi di attività sono previste numerose iniziative, anche in collaborazione con Enti ed Istituzioni regionali e nazionali: concerti, conferenze, opere teatrali, mostre, un Convegno di Studi di importanza nazionale, collaborazioni con scuole, prodotti multimediali. Negli ultimi tre mesi del 2016, sono stati realizzati 15 tra eventi e prodotti. Il 14 Gennaio 2017 si è tenuta la masterclass su Couperin del M° Luigi Ferdinando Tagliavini, in collaborazione con il Conservatorio “Martini” di Bologna, presso il Museo San Colombano, Genus Bononiae. L’appuntamento più importante dei prossimi mesi è certamente il Convegno Nazionale “F. Couperin, *L’Art de Toucher* in Italia: 300 anni dopo” che si terrà presso il “D’Annunzio” mercoledì 5 (concerto serale inaugurale), giovedì 6 e venerdì 7 aprile p. v.

Tra le attività successive, in giugno un progetto in collaborazione con le classi del Conservatorio “Casella” dell’Aquila (docenti Mauro Cardì, Marco Della Sciucca, Mariella Di Giovannantonio, Claudio Perugini) che prevede l’esecuzione di brani de *L’art de toucher* le clavecin alternati a nuove composizioni ispirate ai singoli brani eseguiti, scritti da studenti di composizione e eseguiti da studenti strumentisti del Conservatorio “Casella”.

1716/17-2016/17

III CENTENARIO dalla pubblicazione a stampa de "L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN" di FRANCOIS COUPERIN

L'ART DE TOUCHER IN ITALIA: 300 ANNI DOPO

Conservatorio di Musica "Luisa d'Annunzio"
Auditorium Viale Bovio
Piano Nobile di Palazzo Mezzopreti
PESCARA

6 - 7 Aprile 2017, dalle 10 in poi

Il Convegno Nazionale è certamente il momento clou dell'ampio progetto contenitore previsto in questo Anno Accademico dal Conservatorio di Musica pescarese sulla figura di François Couperin, ed in particolare su *L'Art de Toucher le Clavecin*.

Il Comitato Organizzatore ha infatti approntato all'interno della due giorni un ricco cartellone di appuntamenti. L'obiettivo è quello di rendere l'occasione di un momento di ricerca scientifica nazionale il punto focale di una più articolata manifestazione, una sorta di festival, aperto a qualsiasi forma espressiva e target potenziale di pubblico. Quindi non solo convegno (previste quattro articolate e monografiche Sessioni e una Tavola Rotonda), ma anche: un percorso espositivo dal taglio soprattutto archivistico e documentaristico; una postazione multimediale audio video utilizzabile simultaneamente da cinque utenti; momenti esecutivi riservati a studenti del Conservatorio (Canto, Flauto dolce, Fagotto, Organo, oltre naturalmente a Clavicembalo); due concerti serali, di cui uno inserito nella stagione dei Concerti del Giovedì del Conservatorio pescarese; pubblicazioni cartacee e digitali.

Ed infine, ancora nell'ottica di rendere il fenomeno Couperin un'occasione di stimolo e crescita per i giovani musicisti diplomandi e diplomati, un apposito CouperinSpazioGiovani, un luogo fisico e virtuale nel quale dare libero sfogo a quello che dovrebbe essere sempre il principale obiettivo di una Istituzione di Alta Formazione Artistico Musicale, la creatività. Ecco allora produzioni multimediali (inclusi progetti di didattica per studenti delle Scuole Medie e Superiori), composizioni musicali appositamente scritte ed eseguite per l'occasione e ricerche innovative, *performances* coreutiche e tanto altro ancora.

Strategia fondamentale per assicurare al progetto Couperin un minimo di visibilità nazionale è stata quella di mettere in rete il maggior numero di docenti di Clavicembalo e Tastiere Storiche dei Conservatori nazionali potenzialmente interessati (e non è infatti un caso che abbiano aderito al progetto sin dal giorno

CLDA
CONSERVATORIO di MUSICA
L. D'ANNUNZIO-PESCARA
ISTITUTO DI ALTA CULTURA

FRANÇOIS COUPERIN
1668 - 1733
**L'ART DE TOUCHER
LE CLAVECIN**
1716/17 - 2016/17

III CENTENARIO DALLA PUBBLICAZIONE

Ottobre 2016
Dicembre 2017

CONCERTI
CONFERENZE
GIORNATE DI STUDI
PERCORSI ESPOSITIVI
SCAMBI DIDATTICI
SPETTACOLI TEATRALI
MULTIMEDIALITÀ

Viale Leopoldo Muzi, 5 65123 Pescara Tel. 085 4219950
www.conservatoriomusica.pescara.gov.it - francesco.sato@conservatoriomusica.pescara.gov.it

della sua ideazione circa 30 Istituti), partendo dal presupposto che affrontare insieme, e da più punti di vista, un'opera di valenza universale come *L'Art* possa e debba essere occasione per necessari scambi d'esperienze didattiche, artistiche e musicali, per confronti tra studenti ed anche tra docenti, in modo da dare inizio ad un vero e proprio processo di *feedback*.

Parte non secondaria in questa strategia di rete è il coinvolgimento di Enti ed Istituzioni che comunque possono e devono avere rapporti anche con i Conservatori (nella quotidiana realtà più un'aspirazione che una pratica usuale), i quali hanno in molti casi risorse essenziali per la crescita del progetto stesso: dalla collezione di strumenti musicali a tastiera del Museo di San Colombano (ex Collezione Tagliavini) di Bologna, alla raccolta di Clavicembali Treddenti dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, il Museo degli Strumenti Musicali di Roma, il Clavicembalo franco-fiammingo di Villa Medici di Roma, e così via. L'idea è di creare una sorta di mappatura di queste ed altre Istituzioni, per consolidare rapporti e relazioni che potrebbero diventare costanti nel tempo, con reciproco beneficio.

Ma non si tratta solo di strumenti musicali: dalla FIMA alla Biblioteca Casanatense di Roma, passando per quelle dei Conservatori nazionali, un ricco patrimonio cartaceo (e in misura minore audiovisivo) può fornire rari ed interessanti frammenti informativi per questo e molti altri progetti.

Obiettivo finale, e certamente ambizioso, del Convegno sarà infine la stampa, in versione sia cartacea che digitale, degli Atti. Perché anche questo è un problema di molte pur lodevoli iniziative italiane: assicurarne la diffusione e la valutazione anche in tempi e modalità successive all'evento stesso. Semplice ma efficace veicolo per una documentata presenza italiana nello studio e nella valorizzazione di quell'opera straordinaria che è *L'Art de Toucher le Clavecin* di F. Couperin.

VIAGGIO NELL'INSEGNAMENTO MUSICALE IN ITALIA

Un percorso storico che offre interessanti chiavi di lettura

Nella sua *Storia critica dell'insegnamento musicale in Italia*, Carlo Delfrati ci conduce, come un novello Charles Burney, in un viaggio all'interno delle pieghe e degli anfratti che si nascondono sotto la problematica dell'educazione musicale nel Belpaese. Se scrivere la storia di una determinata realtà si risolve spesso in una sterile e arida constatazione ed enumerazione di fatti, date e nomi, quella di Delfrati è, al contrario, una "storia critica": l'Autore non si limita a dipingere in modo particolareggiato la questione ma, al contrario, fornisce delle chiavi di lettura che forse solo oggi, a quasi cento anni dalla Legge Gentile sulla Riforma della Scuola, sono provviste di quel distanziamento necessario ad una corretta interpretazione del passato. L'intento è del tutto propositivo: alla storiografia che si identifica spesso con l'agiografia, l'Autore predilige uno studio delle cause e degli effetti atto a smuovere la situazione di immobilismo che ha sempre caratterizzato il mondo dell'insegnamento della musica.

Un discorso critico sullo sviluppo di una realtà così specifica come l'educazione musicale non può essere avulso dal contesto storico, politico ed economico che fa da sfondo alle vicende che si sono susseguite; in questo, l'analisi di Delfrati ha il merito di rappresentare la questione nei suoi rapporti con le cause esterne di natura sociale: come si potrebbe parlare ad esempio delle carenze nella didattica musicale nel neonato Regno d'Italia senza considerare i tassi altissimi di analfabetismo che nel 1866 si attestavano sull'80%? L'analisi di Delfrati prende in esame le strutture dedite all'insegnamento della musica: Conservatori, istituti, scuole. Stando ai numeri degli edifici presenti sul suolo italiano, l'andamento generale sembrerebbe invero positivo ma, come dice l'Autore, "se analizziamo con maggior cura scopriremo una realtà più accidentata e meno entusiasmante."

Questa disamina minuziosa si sofferma in modo particolare sull'insegnamento musicale a partire dal 1923. È in quest'anno che, secondo Achille Schinelli, "i Musicisti d'Italia devono innalzare un osanna al Ministro Gentile" per il fatto che alla musica sia stato affidato un ruolo di tutto rispetto nella compilazione dei nuovi programmi ministeriali.

L'importanza assegnata all'arte dei suoni conosce così un decennio felix anche grazie ad un motivo ideologico ben preciso: sotto l'Italia mussoliniana la musica, specialmente nella sua disposizione corale, è un riflesso dell' "ordinato vivere civile, cioè fascista". Di pari passo con il tramonto dei miti dell'ideologia fascista si assiste ad un progressivo deperimento dell'importanza sociale dell'evento musicale: dalla fine degli anni '30 fino ai '50 si passa così "dall'altare alla polvere".

Leggendo l'analisi di Delfrati apprendiamo che la

causa principale di questa parabola discendente può essere attribuita alla passività del metodo educativo e alla mancanza di una formazione pedagogica negli insegnanti. La didassi musicale inizia così ad avere un

rapporto travagliato con i programmi scolastici e con le materie "non negoziabili" come quelle scientifiche e letterarie. A poco vale l'operato di quelle figure riformatrici come Montessori, Agazzi, Perlasca che Delfrati rinomina "isole nella palude".

Il Conservatorio d'altronde non se la passa troppo meglio: irretito in una metodologia stantia e passiva, l'istituzione conservatoriale si impronta su un percorso di progressiva specializzazione atta a formare una creatura fantastica denominata "virtuoso".



Carlo Delfrati

A coloro che domandano di formare musicisti che siano anche "musicisti", e che pertanto non siano "bestie" di guidoniana memoria che eseguono senza conoscere i principi di ciò che fanno, viene detto che lo scopo primario della formazione conservatoriale è quella di formare musicisti specializzati, virtuosi "da batteria". A tal proposito l'Autore si sofferma molto sulla figura tanto importante quanto controversa di Ildebrando Pizzetti, protagonista indiscusso della vita dell'insegnamento musicale nel '900.

Come si diceva all'inizio la "storia critica" di Delfrati offre le travi e i pilastri adatti a ricostruire l'edificio dell'educazione musicale che da ormai troppo tempo si presenta come un casolare diroccato e ricoperto dall'edera che si nutre di status quo: difatti, per operare un cambiamento che agisca radicalmente e che non si limiti a rattoppare un vestito già logoro, è necessario muovere i primi passi a partire dall'ultima traccia lasciata da chi ci ha preceduto. La coscienza di chi vuole cambiare le cose si forma infatti con la conoscenza dei successi ma, ancor più dei fallimenti che la Storia ha già incontrato nel suo percorso.

Matteo
Macinanti



Antonio Tombolini Editore,
2016 - Ebook pp. 810,
850,93 KB, € 4,99

PERCORSI TRA MUSICA E LETTERATURA DA EURIPIDE A STRAVINSKY

L'interessante volume del musicologo Alessandro Cazzato si prefigge l'arduo compito di indagare le relazioni fra parola (in poesia e in prosa) e musica; si tratta di 35 saggi o percorsi che affrontano uno spazio cronologico molto vasto, dall'antichità all'età moderna, dalla tragedia di Elettra ai paesaggi sonori di Italo Calvino. I brevi saggi possono essere letti autonomamente o di seguito, oppure seguendo una tripartizione proposta dall'autrice della prefazione, Alessandra Montali: 1) musica nella letteratura, che può comprendere sia l'analisi degli aspetti musicali del parlato, sia la descrizione della musica in ambito letterario; 2) musica e letteratura nelle loro possibili combinazioni, specialmente legate alla musica vocale; 3) letteratura nella musica, soprattutto nel caso della musica strumentale associata ad un

contenuto letterario, come la musica a programma. Del primo gruppo segnaliamo il capitolo 13, "Ricezioni letterarie dell'opera mozartiana nel Novecento", che partendo dagli echi e rimandi ottocenteschi (Stendhal, Moerike, Puskin, Proust nei *Portraits de musiciens*), arriva a Hofmannsthal, Eliot, Hesse nel *Lupo della steppa*, Bernard Shaw, Italo

Calvino, Montale e Caproni. Del secondo il capitolo 1, "La tragedia di Elettra. Variazioni sul mito", che da Eschilo, Sofocle, Euripide attraversa tutta la letteratura europea (Voltaire, Alfieri, Sartre, Yourcenar, Hofmannsthal) e viene messa in musica da Richard Strauss con enfasi espressionistica. Del terzo il capitolo 9, con le 26 *Piccole Sonate per violino e violoncello e per violino solo*, un "esperimento di incrocio tra musica e poesia" operato da Giuseppe Tartini, con le quali, "sapendo bene che una gola non è il manico di un violino", insegnò al violino a cantare; egli inserì nella partitura dei versi, alcuni di autori noti (Metastasio), altri forse creati da lui, o di origine popolare e della tradizione orale, così come dei versi sugli *incipit* di alcuni movimenti: la citazione letteraria diviene la base dell'invenzione melodica. Si tramanda a questo proposito che Tartini – musicista di solida cultura e di vasti interessi – era solito leggere ad alta voce dei versi di Tasso, Metastasio e Petrarca prima di iniziare a suonare: una compiuta integrazione fra musica e parola.



Elena Aielli

ALESSANDRO CAZZATO
La lanterna magica

Zecchini Ed., 2016,
pp.146, € 17

Pentagrammi

NON TROPPO SUL SERIO!

Le invenzioni compositive di un celebre duo comico-musicale

ALEKSEY IGUESMAN E HYUNG-KI JOO
How far can you go 2 pezzi per violino e pianoforte

Universal Edition, 2016
UE 36 974, pp.28, E.19.95

ALEKSEY IGUESMAN
String Quartet

Universal Edition, 2015
UE 36 720, pp.28, E.24.95

Solo il nome degli autori, unito all'edizione, fa sobbalzare: i due geniali componenti di un celebre duo comico-musicale reclutati nella paludata scuderia di compositori di musica contemporanea della Universal Edition? Ebbene sì, e si mettano in pace i post-darmstadiani: qui c'è avanguardia pura! L'origine viene spiegata nella Prefazione, a firma degli autori: il violinista Pavel Vernikov aveva loro proposto di partecipare all'organizzazione di un concorso, forma a cui però essi si dichiarano allergici. Nasce allora quello che loro chiamano "antidoto": "Feast of Duos", un concorso per duo di violino e

pianoforte (con i componenti di età compresa tra gli 8 gli 88 anni) in cui, in aggiunta al repertorio, bisogna proporre un pezzo originale che includa alcuni elementi tra teatralità, parola, coreografia, improvvisazione e humour.

I due pezzi in edizione nascono in quest'ottica e per questa contingenza. Sono ricchi delle caratteristiche richieste dal concorso e mostrano la grande esperienza dei due artisti in un campo, quello della comicità musicale, dove commistione musicale, fisicità, coreografia, ecletticità sono le carte vincenti. E dunque abbiamo violinisti che si siedono sul pianoforte, pianisti che ballano il valzer con i suddetti violinisti mentre continuano a suonare, urlano sulle dissonanze, percussione verbale, recitazione, canto e mugugno, note suonate per finta, e il tutto su un materiale musicale in



perenne gioco con se stesso, ricco di citazioni, da Chopin al jazz, e impreziosito da finezze agogiche (una su tutte: l'indicazione "Cool" a metà del secondo pezzo). Su tutto aleggia la raccomandazione che implicitamente chiude la prefazione: tutto è permesso, basta che vi divertiate!

Intenzioni simili emergono nel *Quartetto per Archi*, scritto dal solo Igudesman su commissione del Quartetto Borusan, giovane e valente complesso turco. Qui però l'esuberanza del compositore è ingessata nella professionale edizione "da musica seria", pronta a mostrarsi su un palco da concerto o in un festival di musica contemporanea. Nell'ingessatura la prima cosa che si perde è la comicità performativa e fisica, consueta a Igudesman. Rimane però una ricchissima vena inventiva, che si innesta su una indubbia sapienza strumentale e compositiva nella gestione della grande forma. Nel *Quartetto* si ritrovano comunque elementi tipici anche delle opere comico-performative: un costante estroso gioco ritmico, una drammaturgia interna strumentale che tiene costantemente il passo, del-

le forti suggestioni esotiche, che in questo caso indirizzano anche le scelte musicali. I primi due movimenti hanno i titoli programmatici *Palazzo d'Inverno* e *Kalimba a Buenos Aires*: impressioni contrapposte di un freddo mondo russo e del pizzicato metallico di una Kalimba in un ambiente sudamericano. Il terzo movimento si intitola *What's the Time*: uno schizofrenico gioco di danza su ritmi irregolari, sicuramente memore delle danze ungheresi e rumene di Bartók. Indubbia è la 'buona mano' di Aleksey Igudesman, ma aleggia un'impressione di 'già sentito'. Nel complesso, queste suggestioni musical-geografiche, che attingono a vari stili nazionali, suggeriscono una sorta di 'stile globale' che strizza l'occhio, forse inconsciamente, ad una sfuggente postmodernità. Un messaggio, però, viene palesemente enunciato da questo quartetto al di sopra delle elucubrazioni dei critici: non prendere la musica troppo sul serio!

Carlo-Ferdinando de Nardis

Studente del Corso di Tecniche della Comunicazione

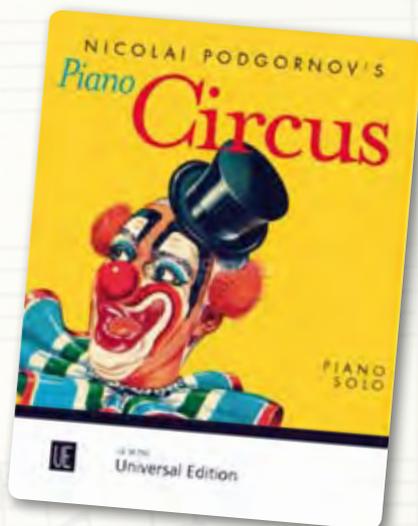
UN TUFFO ALL'INTERNO DEL MAGICO MONDO CIRCENSE

Una raccolta pianistica del tutto fantasiosa e divertente

NICOLAI PODGORNOV
Piano Circus

Universal Edition, 2016
UE36756, pp. 49, € 14,95

Dopo la pubblicazione di varie raccolte di brani per pianoforte (tra cui *The Seasons* nel 2013, *Classical favourites from Russia* nel 2014, i tre volumi di *Romantic piano album*, e altre ancora), Nicolai Podgornov, compositore e pianista russo stabilitosi in Germania dal 1991, ci propone questa volta un tuffo all'interno del magico mondo del circo: si tratta di un nuovo divertente album per ragazzi, pubbli-



cato per la Universal Edition, composto da una serie di 14 pezzi per pianoforte di livello semplice e medio, ciascuno raffigurante un personaggio, una situazione o una tipica musica legati all'ambiente incantevole del circo, caro al compositore sin dalla sua infanzia, quando ne rimase stregato. Sfogliando le pagine del libro si ha la sensazione di assistere ad un vero e proprio spettacolo, in quanto i brani non sono disposti casualmente, ma in ordine per così dire consequenziale: si apre il sipario e lo show ha inizio! Un susseguirsi di esibizioni, cavallerizzi, giostre, strabilianti ballerine, marionette danzanti, artisti sui trampoli, giocolieri, clowns, fino a giungere al termine di questi fantastici numeri accompagnati da una allegra Polka tipicamente circense ed un finale in cui tutti gli artisti si congedano in una briosa sfilata. A rendere la raccolta ancora più accattivante è l'utilizzo di una varietà di forme ritmiche, tra cui un ragtime e un brano in forma di Humoreske, che vivacizzano molto l'atmosfera e mostrano anche le qualità fantasiose e compositive di questo musicista russo!

Pamela Giorgi

Studentessa del Corso di Tecniche della Comunicazione

TROMBONE FACILE E DIVERTENTE

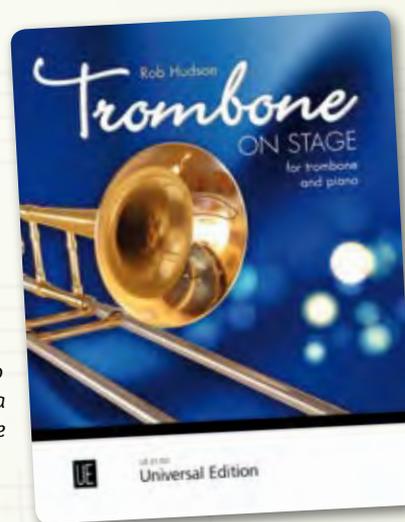
ROB HUDSON
Trombone on stage

Universal Edition, 2015
UE21701, pp. 27, € 15,95

L'ultimo lavoro di Rob Hudson è una raccolta di facili e brevi brani con accompagnamento di pianoforte che permettono al giovane trombonista di poter affrontare i diversi stili musicali, dai pezzi strettamente classici al jazz, alla bossa nova al funky blues. Utile anche per eventuali saggi di fine anno o per suonare in altre occasioni davanti ad un pubblico. La grafica è chiara e l'impaginazione evita agli esecutori rischiose girate di pagina. Si

consiglia soprattutto per continuare ad invogliare sempre di più il giovane studente nei primi anni di un pre-accademico o nei primi anni di un liceo musicale.

Gabriele Pantalone
Studente del corso
di Tecniche della
Comunicazione





Istituto Superiore di Studi Musicali



CONSERVATORIO DI MUSICA
ALFREDO CASELLA
L'AQUILA | ITALY



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

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

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

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA

MAURIZIO PRATO LA

SETTIMA EDIZIONE **17, 18 LUGLIO 2017**
7TH EDITION **17th, 18th JULY 2017**



Giovane
Orchestra
d'Abruzzo



