

# musicca+

formazione e ricerca a + voci

Dossier Inchiesta

## IL "CONCERTO CLASSICO": MUSICA DAL VIVO O DAL MORTO?

### ALTA FORMAZIONE IN EUROPA

Speciale "Association Européenne  
des Conservatoires"

### SARA MINGARDO

Una "baroccara"  
appassionata  
dell'insegnamento

### ALFREDO CASELLA

Le leggi razziali fasciste  
e i Conservatori

# Sommario

n. 39 gennaio/marzo 2015

## 1 - EDITORIALE

## IL TEMA

- 2 - Alta Formazione in Europa.  
Intervista a Jeremy Cox (*L.Prayer*)

## DOSSIER/INCHIESTA

*Dalla sala da concerto a Youtube (II Parte)*

- 6 - Il "concerto classico". Musica dal vivo o dal morto? (*A.Rostagno*)
- 15 - A difesa delle emozioni collettive.  
Intervista a Renè Martin (*G.Barbieri*)
- 18 - Sistema Architorti (*Il.Maria*)

## MAESTRI

- 21 - Sara Mingardo. Determinazione e talento (*D.Procoli*)

## CONTEMPORANEA

- 25 - Vivere la contemporaneità.  
Convegno Comporre Oggi 2014 (*M.Cardi*)
- 27 - Dietro il Comporre (*M.Della Sciucca*)
- 29 - Il gioco della culla di spago (*F.Sebastiani*)

## ANNIVERSARI

- 30 - Prof. Alfredo Casella: moglie di razza ebraica (*C.Cimagalli*)

## ...E LA MUSICA

- 35 - Giuseppe Di Giugno. Creare macchine dei sogni per i musicisti (*M.C. De Amicis*)

## ERASMUS+

- 38 - Ai confini dell'Europa (*L.Prayer*)

## PROGETTI

- 42 - Non solo due mani (*B.Filippi*)

## LIBRI

- 44 - Approfondimenti  
A lezione di analisi (*M.Della Sciucca*)
- 45 - Mahler da Bolulez a Dudamel (*M.Bufalini*)
- 46 - La parola all'autore  
Tra Cimarosa e Rossini: un'operista da rivalutare (*A.Bonsante*)
- 47 - Racconti di musica  
Ritorno a Salem (*E.Aielli*)

## PENTAGRAMMI

- 48 - Fruttuosi incroci di fonti (*D.Procoli*)
- 48 - Un Ravel magiaro (*D.Procoli*)



# EDITORIALE

**N**on è facile capire quale sarà il futuro delle nostre istituzioni musicali. Progetti, idee, ma ancora nulla di ufficiale da parte di chi coordina e governa. Musica+ ha guardato oltre. Dopo aver intervistato alcuni responsabili di organismi e istituzioni nazionali (il Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori, il Direttore della Scuola di Fiesole, il Presidente dell'Associazione dei Critici Musicali) è andata nel cuore politico dell'Europa e ha intessuto un fitto dialogo con il responsabile dell'Associazione che rappresenta ufficialmente le istituzioni musicali di alta formazione in ambito comunitario. A che punto è il processo di integrazione tra le istituzioni dei diversi paesi? Stiamo veramente creando una comunità 'aperta' nell'ambito dell'alta formazione? Quanto è reale ed estesa una rete europea che permetta scambio e confronto sui temi legati al nostro ambito? E d'altra parte, ormai, come pensare ad un'identità se non in un contesto europeo? Jeremy Cox, direttore generale della "Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen" (AEC), ha risposto generosamente ai nostri interrogativi, illustrando e analizzando le politiche europee realizzate attraverso il programma Erasmus e le sfide che attendono il nuovo Erasmus+.

Ci sono poi le sfide che il musicista in attività vive tutti i giorni. La nostra inchiesta sulle nuove modalità di fruizione della musica dal vivo, iniziata nel numero precedente, continua con un ampio articolo di ricognizione storica sul rito del 'concerto', analizzando alla radice il significato profondo dell'ascolto musicale e mettendo in campo l'attuale massiccio consumo di musica in internet. "Musica dal vivo o dal morto"? Un interrogativo che sottende anche una sferzante autocritica, ma che vuole soprattutto porre in campo idee nuove. E sono proprio le idee le grandi protagoniste delle interviste a

musicisti e direttori artistici innovativi che completano la nostra inchiesta in questo numero. Come inventare formule nuove per dare vitalità alla musica dal vivo? E come ripensare la figura dell'esecutore alla luce della crisi?

Le idee prima di tutto. E le idee nelle nostre pagine non mancano di certo. Quelle dei compositori contemporanei, che provenienti da diversi paesi del mondo si incontrano e si interrogano sulla creatività oggi. Quelle dei Maestri che calcano le tavole dei palcoscenici più importanti del mondo e che rivendicano gli spazi per una qualità dell'insegnamento che non si perda negli adempimenti burocratici. Quelle degli ingegneri che si innamorano della Musica e ne fanno sorprendentemente la loro attività principale. Quelle dei rappresentanti delle istituzioni musicali europee che regolarmente si danno convegno in un angolo d'Europa e costruiscono un pezzo alla volta la rete che permette a insegnanti e studenti di studiare e fare musica viaggiando dai mari del Nord al bacino mediterraneo.

Infine la Storia. Una storia toccante. I tempi di crisi in passato corrispondevano spesso a realtà di guerra, tragiche e discriminatorie. Il ritrovamento negli archivi statali dei documenti sul censimento del 1938 dei docenti di razza ebraica nei Conservatori è un flashback potentissimo in cui emozione, indignazione, commozione si succedono e si sovrappongono. Come è stato possibile tutto questo? Quanti destini tragicamente interrotti con la morte, e a quanti promettenti musicisti fu impedito di studiare e di lavorare? Una straordinaria ricognizione, a margine del lavoro di ricerca di una musicologa intraprendente, che vuole essere una proposta di Musica+ per il "giorno della memoria" dei musicisti. Per non dimenticare.

*Carla Di Lena*



# ALTA FORMAZIONE IN EUROPA

Intervista a **Jeremy Cox**,  
Chef Executive della "Association Européenne  
des Conservatoires, Académies de Musique  
et Musikhochschulen"

*Dopo aver dedicato la sezione di apertura di Musica+ nei numeri precedenti all'identità delle nostre istituzioni in fase di cambiamento dando voce ai responsabili di istituzioni e organismi italiani, allarghiamo lo sguardo ad una prospettiva internazionale. Quale identità dell'Alta Formazione se non in un*

*contesto europeo? Quali gli strumenti a disposizione? Di cruciale importanza il passaggio da Erasmus a Erasmus+: uno sguardo al processo di integrazione europea nell'alta formazione musicale. Un'intervista esclusiva al responsabile dell'organismo che coordina le nostre istituzioni in ambito europeo e non solo.*

di Luisa Prayer

**A**bbiamo posto qualche domanda a Jeremy Cox, dal 2011 Chief executive della AEC - Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen, per una sua valutazione sul contributo dato dai programmi europei ERASMUS alla costruzione della Unione Europea, ed un bilancio sulle attività promosse dall'AEC per la integrazione nell'alta formazione musicale (HME - Higher Musical Education) tra i paesi membri e tra le Istituzioni europee di istruzione superiore (HEI - High Education Institutions).

**Quale è stato il ruolo di ERASMUS nel processo di creazione di una cittadinanza europea? Quale è stato il ruolo della generazione Erasmus nel contribuire al generale processo di integrazione fra i paesi?**

Anche se le recenti elezioni per il Parlamento Europeo sembrerebbero indicare che il concetto di cittadinanza europea deve confrontarsi duramente, in questi tempi finanziariamente tormentati, con l'istinto a rinchiudersi nelle ristrette identità nazionali, non c'è dubbio che una generazione di giovani europei che ha bene-

ficiato di ERASMUS e di altri programmi dell'Unione Europea porterà con sé negli anni a venire una visione più aperta e positiva di cosa significhi essere cittadini d'Europa. La mobilità europea viene spesso vista dai politici come un modo per riconciliare lo squilibrio fra aree di alta disoccupazione e altre caratterizzate dalla carenza di competenze, da una parte all'altra dello spazio europeo. Ma questa mobilità reca anche un altro, più profondo beneficio, nel modo in cui essa allarga i nostri orizzonti e rafforza in nostro senso di con-



Jeremy Cox

divisione di una comune eredità europea. In termini puramente numerici, il progetto ERASMUS deve essere giudicato un successo, con più di tre milioni di studenti e trecentomila docenti che hanno preso parte agli scambi sotto il suo patrocinio, a partire dal suo avvio nel 1987. E, nonostante il giudizio apparentemente negativo espresso nei recenti risultati elettorali, i sondaggi continuano a mostrare che più di tre quarti dell'elettorato del continente ha fiducia negli ideali europei, se non nei politici che promettono di sostenerli. Pur non potendo sapere quali sarebbero stati i risultati di questi sondaggi se non fosse esistito ERASMUS, mi sembra altamente probabile che non sarebbero stati altrettanto favorevoli.

Possiamo chiederci: mobilità e scambio possono essere considerati equivalenti a una autentica integrazione? Chiaramente, per alcuni l'esperienza di ERASMUS sarà stata una forma di "turismo" formativo e culturale, seguito dal confortevole ritorno di ciascuno al proprio ambito territoriale e mentale. Ma anche nella sua modalità più superficiale, l'esperienza di incontri transnazionali conferisce al concetto di "persone di altri paesi" una concretezza che le rende meno "straniera", ed evidenzia le estese somiglianze che puntellano le nostre, relativamente minori, differenze. A un livello più profondo, parte dell'integrazione è costituita dall'accettazione – e, in realtà, dall'esaltazione – delle differenze. Vivere e lavorare insieme in un ambiente pluralista costituisce, per molti aspetti, una forma d'integrazione più vera di una che cerchi di annullare le differenze. Credo che ERASMUS ci abbia aiutato a riconoscere questa verità sulla nostra cittadinanza europea, comune e diversa al tempo stesso, e che la "generazione ERASMUS" non soltanto rispetti la diversità, ma la rifletta al suo interno.

**Con il programma specifico "Polifonia", che, iniziato nel 2004, nel corso di tre edizioni e dieci anni di lavori, è diventato il più grande progetto europeo dedicato all'alta formazione musicale (HME), l'AEC ha dato un grande impulso alla creazione di una rete europea per lo studio di problemi e temi legati al nostro ambito. Possiamo tentare un bilancio, su quale è attualmente il livello di integrazione, nell'istruzione musicale, fra le Istituzioni di alta formazione europee? Quali progressi importanti sono stati fatti nel reciproco riconoscimento di programmi di studio e crediti formativi? Quanto è facile o difficile oggi trasferire e continuare gli studi musicali in un altro paese e quanto siamo andati avanti nel costruire una comunità "aperta" nell'ambito dell'alta formazione?**

Per rispondere a queste domande non posso fare di meglio che citare il discorso di Harald Jørgensen al recente congresso AEC tenutosi a Budapest nel novembre 2014. Parlando specificamente dei dieci anni dei progetti "Polifonia" di AEC, Jørgensen ha detto:

*«Tutta questa attività ha fatto qualche differenza per le Istituzioni HME in Europa? L'obiettivo generale era quello di migliorare la qualità delle nostre istituzioni attraverso la cooperazione, e di facilitare la cooperazione e la mobilità degli studenti attraverso strutture formative e curriculum paragonabili, all'interno di una struttura organizzata in tre cicli. La mia impressione è che questo obiettivo sia stato raggiunto. Abbiamo visto che i principi basilari del "Processo di Bologna" sono stati adottati in un gran numero di istituzioni. Molti paesi e istituzioni hanno introdotto tre cicli, il siste-*

*ma dei crediti ECTS e dei risultati di apprendimento; la mobilità si è fortemente sviluppata, sia per gli studenti che per gli staff; sono stati costituiti programmi congiunti; il tema dell'imprenditorialità ha assunto una posizione importante fra le responsabilità nei confronti dei nostri studenti; la ricerca, in tutte le sue forme, si è sviluppata da attività più o meno trascurabile qual era in molte istituzioni, fino a raggiungere il suo attuale ruolo di parte importante dell'identità istituzionale per molte di esse.*

Queste e altre conseguenze di dieci anni di "Polifonia" sono abbastanza facili da osservare. C'è, comunque, una conseguenza particolare che non era compresa nella gamma degli obiettivi che i cicli "Polifonia" si erano posti: un nuovo livello di comprensione fra le istituzioni. Oggi sappiamo gli uni degli altri molto di più che dieci anni fa, e abbiamo a disposizione tutte le opportunità che ci servono per imparare gli uni dagli altri. Abbiamo assistito a un aprirsi delle istituzioni alle istituzioni consorelle, attraverso tutti i canali di cooperazione offerti da "Polifonia". Basti pensare, ad esempio, al sistema di valutazione e di accredito, e alle procedure che sono state introdotte. Fino a ora, circa 30 istituzioni hanno impiegato questo sistema per le valutazioni istituzionali o dei programmi, o per le procedure di accreditamento. Questa è un'ovvia indicazione dell'interesse a migliorare dimostrato dalle istituzioni, ma è anche un'indicazione dell'apertura e della trasparenza che le istituzioni intendono offrirsi reciprocamente.

Cosa sarebbe successo se AEC non avesse raccolto le sfide di Bologna? Se ogni istituzione fosse stata lasciata agire per conto proprio, all'interno di una cornice di alta formazione più o meno organizzata in ciascun paese? Dai contatti bilaterali e da occasioni di incontro diversi dall'AEC sarebbero certamen-





Budapest, Accademia Liszt, Sala G.Solti  
una relazione di J.Cox al Convegno AEC nel novembre 2014

te venute fuori strategie e soluzioni alle sfide e ai problemi. Alcune delle istituzioni avrebbero continuato a instaurare cooperazioni attraverso i confini locali e nazionali; alcune di esse si sarebbero indirizzate a un tema particolare, come la ricerca, e avrebbero sviluppato un gruppo compatto attorno alla propria specialità. Quello che è speciale di "Polifonia" è che ha tentato di raggiungere tutte le istituzioni HME nell'AEC. Non per rendere semplicemente più efficienti le istituzioni, ma per incoraggiare il miglioramento della qualità all'interno di certe strutture e di visioni comuni. A mio parere, la collaborazione favorita da "Polifonia" ci ha portato molto avanti su questa strada.»

Naturalmente, senza ERASMUS non ci sarebbe stata "Polifonia", poiché questo progetto è stato finanziato, in tutte e tre le edizioni, attraverso il piano di network tematico di ERASMUS.

### **Quali altre azioni ha dedicato l'AEC al processo di integrazione nell'alta formazione musicale?**

Come si può vedere nelle osservazioni di Harald Jørgensen, il contributo primario dell'AEC al processo di integrazione si è attuato attraverso i cicli "Polifonia", ma questo non è l'unico modo in cui io credo che l'AEC abbia svolto un ruolo positivo. I regolari incontri annuali dell'AEC hanno costituito forse il meccanismo chiave nel far incontrare i membri della comunità dell'alta formazione. I meeting dell'AEC si articolano in sessioni di lavoro in cui le informazioni vengono condivise in modo più o meno formale, ma vengono fornite ai colleghi anche occasioni meno formali - durante le pause-caffè, a cena, ecc. - semplicemente opportunità di parlarsi, condividere problemi, sentire idee nuove e stringere amicizie.

Anche incontrarsi solo una volta all'anno in questo modo può generare un effetto complessivo che aiuta profondamente il processo di integrazione.

Dall'avvio del processo di Bologna, l'agenda degli eventi annuali dell'AEC è cresciuta e si è diversificata. Adesso si svolgono regolarmente cinque eventi all'anno: il Congresso, l'Incontro dei Coordinatori per le Relazioni Internazionali, e le Piattaforme per Pop & Jazz, Musica Antica, e Ricerca Artistica nella Musica. Ognuna di esse ha la propria distinta comunità - ed è importante che, grazie all'introduzione di altri eventi oltre al Congresso, i benefici dell'incontrarsi siano ora avvertiti da una fascia sempre più ampia di persone che lavorano nei Conservatori. Questa è una delle ragioni per cui il nuovo progetto AEC, "FULL SCORE", è stato costruito in modo tale che gran parte del suo lavoro venga prodotto attraverso gli eventi AEC. Grazie all'impulso supplementare di "FULL SCORE", questi eventi promettono di diventare, ancora di più di quanto non siano ora, delle fucine per la produzione di idee, strategie e agende per l'alta formazione musicale in Europa. In verità, uno degli obiettivi dichiarati di "FULL SCORE", da portare avanti di concerto con l'European Music Council (EMC) e con altre organizzazioni musicali europee, è la creazione di un'Agenda Europea per la Musica.

### **Quali sono le più importanti, prossime sfide della nuova era ERASMUS+? Dove dovremmo rivolgere gli sforzi della comunità dell'alta formazione negli anni a venire?**

Ci troviamo attualmente nella prima annualità di un nuovo programma dell'Unione, che andrà avanti fino al 2020.

La definizione di alcuni dettagli di questo programma ha dovuto attendere l'approvazione del relativo budget da parte del Parlamento Europeo, alla fine del 2013. Per questo, le sue linee guida sono emerse a tre mesi dalla scadenza dei primi termini di domanda. Ciò ha prodotto problemi piuttosto sentiti nel 2014: alcuni di questi si potranno risolvere con la revisione del programma alla luce del *feedback* che si avrà dal suo primo anno di operatività; altri problemi potrebbero avere radici più profonde.

Secondo me, un tema chiave è la natura dei nuovi Partenariati Strategici, che sono un elemento importante nella Key Action 2 di ERASMUS+. Due delle loro caratteristiche rappresentano delle sfide per l'alta formazione musicale.

La prima è che esse sostituiscono il precedente piano per i Progetti Intensivi: il nuovo programma non prevede un finanziamento separato per questi ultimi; ci si aspetta, invece, che le istituzioni li attuino come componenti dei loro Partenariati Strategici. Questo implica automaticamente che emergerà un divario fra le Istituzioni che sono all'interno di un Partenariato Strategico e quelle che non lo sono. Un cambio di indirizzo politico, inteso a conferire un aspetto più strategico alle cooperazioni, dividerà inoltre il mondo dell'alta formazione fra chi "ha" e chi "non ha". Ciò costituisce una minaccia rispetto ai rapporti fraterni e paritari fra Conservatori - grandi e piccoli, nati da poco o di lungo corso - che l'AEC si sforza di preservare.

Il secondo aspetto dei Partenariati Strategici che potrebbe costituire una sfida per l'alta formazione musicale è il fatto che il budget a essi destinato è stato devoluto alle Agenzie Nazionali. Anche questo è stato fatto per una ragione positiva; in questo caso, accrescere l'autonomia delle agenzie a livello nazionale. In ogni caso, ci sono segnali del fatto che molte agenzie nazionali stanno dando la priorità alle domande per le cosiddette materie STEM (Scienza, Tecnologia, Ingegneria e Matematica) rispetto a quelle per le discipline artistiche e umanistiche. Questo non è un fenomeno nuovo. Ma mentre con un grande, unico budget, anche una piccola percentuale di esso che andasse alle discipline artistiche e umanistiche rappresentava comunque un sostegno utile, il suddividerlo preventivamente paese per paese crea molti budget relativamente piccoli, ciascuno dei quali è in grado di finanziare solo alcuni Partenariati Strategici. In queste circostanze, i fondi potrebbero essere tagliati prima di aver potuto raggiungere le domande per le discipline artistiche e umanistiche. C'è qualche prova che questo sia precisamente quanto è accaduto nel 2014.

Cosa si può fare riguardo a ciò? Il primo punto è far giungere un *feedback* alla Commissione - o direttamente o attraverso le agenzie nazionali. AEC ha già avviato il secondo di questi processi, ma c'è ancora lavoro da fare. Il secondo punto è assicurare che il nostro settore dell'alta formazione musicale produca un insieme coordinato di domande, tutte della più alta qualità. L'AEC ha tentato di raccogliere e far circolare le informazioni riguardo tutte le domande raccolte all'inizio del 2014, ma si è scoperto in seguito che ce ne erano alcune di cui non eravamo informati. È importante, per il settore, agire di concerto, e in questo campo il supporto dell'AEC sarà valido nella misura in cui lo saranno le informazioni fornite dai suoi membri.

Dopo il secondo turno di domande, nel 2015, avremo bisogno di riesaminare ancora una volta la situazione e di valutare quali siano i passi successivi da intraprendere. Sulla carta, ERASMUS+ sembra offrirci opportunità oltre che sfide - ad esempio, è molto più facile che in precedenza redigere una domanda che combini insieme attività pre-accademica e di alta formazione. Starà a noi tentare di assicurare una piena percezione dei benefici del nuovo programma e usarlo per rafforzare ulteriormente il settore dell'alta formazione musicale in Europa.

Lo speciale dedicato all'"Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen" continua in questo numero nelle pagine della sezione 'Erasmus' (p. 38)

**Jeremy COX** è il direttore generale della "Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen", dal gennaio 2011. Prima di ricoprire questo ruolo per oltre dieci anni è stato Decano del Royal College of Music di Londra, con responsabilità generale per l'apprendimento, l'insegnamento e la ricerca.

È stato lettore alla Oxford University, dove ha completato il dottorato nel 1986. Il suo campo specialistico di ricerca è incentrato sulle composizioni vocali di Francis Poulenc e ha un libro in preparazione su questo argomento. A Oxford, ha cantato nella Chapel Choir of New College e successivamente con una serie di cori da camera specializzati, tra cui "The Clerkes of Oxenford". Accanto alla sua attività all'interno di diversi dipartimenti di musica e istituzioni in tutto il Regno Unito, tra cui tre anni in Scozia, ha svolto attività come cantante e direttore d'orchestra e, occasionalmente, si è dedicato anche alla composizione, soprattutto per voce e ensemble da camera.

Jeremy Cox ha partecipato attivamente agli sviluppi europei nel settore dell'istruzione musicale superiore sin dall'inizio del processo di Bologna ed è stato il principale redattore, nell'ambito del gruppo "Polifonia" dell'AEC, dei 'Learning Outcomes', che ora sono ampiamente utilizzati come punti di riferimento in tutto il settore europeo della alta formazione musicale. Ha scritto per l'AEC le guide "Curriculum Design & Development" e "Admissions & Assessment", e ha lavorato come consulente esperto dell'AEC per la sezione del progetto "Polifonia" denominata "Tuning Process", in Europa e in Australia. Nell'ambito della crescente attività dell'AEC in materia di accreditamento, ha presieduto le valutazioni di diverse istituzioni di formazione musicale superiore e dei relativi programmi.



**L'AEC sul web - link di approfondimento:**

per notizie sull'AEC, [www.aec-music.eu](http://www.aec-music.eu)

per notizie su Jeremy Cox e sullo staff dell'AEC, <http://www.aec-music.eu/about-aec/organisation/office>

per informazioni sul progetto Polifonia, [www.polifonia.eu](http://www.polifonia.eu)

per la versione integrale della relazione su "Polifonia" presentata da Harald Jørgensen al Congresso annuale AEC di Budapest (novembre 2014), <http://www.aec-music.eu/images/activiteiten/20/files/polifonia-2004-2014-presentation-aec-harald-final.pdf>

# IL "CONCERTO CLASSICO": MUSICA DAL VIVO O DAL MORTO?

*Prosegue l'inchiesta iniziata nel numero precedente, che prendeva spunto da un convegno realizzato dalla Fondazione "Alessandro Casagrande" di Terni, con un argomento-chiave, affrontato alla radice del significato profondo dell'ascolto musicale. Antonio Rostagno, docente di Storia della Musica all'Università La Sapienza di Roma, nel delineare un interessantissimo profilo storico del concerto pubblico, dalla nascita del concerto borghese nella Parigi di primo Ottocento ai nostri giorni, individua i principi portanti che hanno caratterizzato il rituale della 'musica d'arte' dal vivo. Con alcune 'sconsiderate' proposte finali per sollevare il dibattito intorno ad un rinnovamento.*

di Antonio Rostagno

L'argomento è impegnativo perché tocca il quotidiano di chiunque viva di musica: l'impatto di internet sull'ascolto della musica d'arte. Perciò qualunque cosa si dica si può essere certi di suscitare dissensi, malumori, forse anche reazioni offese e indignate. In casi come questo il dissenso è tuttavia non solo legittimo, ma necessario al confronto fra opinioni diverse.

Roma, Parco della Musica, Sala Santa Cecilia (foto Musacchio&Anniello)

## Questioni di mentalità

La domanda da cui partire è: il concerto tradizionale e il consumo della musica in internet sono due ambiti e due principi del tutto inconciliabili? La pratica del concerto e l'ascolto della musica in internet richiedono due atteggiamenti molto diversi e non è facile per chi è cresciuto nell'universo della rete adattarsi alla "episteme" del concerto tradizionale, e viceversa (per episteme intendiamo qui un atteggiamento mentale determinato dall'intero contesto in cui esso si colloca e dalla storia che lo ha determinato). Sono realmente due mentalità divergenti, ma non è indiscutibilmente certo che ciò rappresenti un problema; la situazione impone una riflessione il più oggettiva possibile, non per trovare soluzioni universali o per indicare errori e rivendicare ragioni (chi crede di avere "la soluzione" sembra per lo meno ingenuo).

Anzitutto il concerto è un'invenzione che ha quasi due secoli di vita, con anagrafe precisa, nata in un preciso contesto socio-culturale; non occorre dire che tutto è cambiato nella sua storia; né occorre precisare che la mentalità e la forma comunicativa della rete hanno profondamente modificato non solo la qualità d'ascolto, ma più a fondo le strutture della soggettività.

In secondo luogo, la comunicazione odierna attraverso i media (sia quelli tradizionali come la televisione, sia i *new-media*) si basa sulla ripetizione intensiva di minime strutture significative, dove la sintassi lascia il campo alla paratassi, dove la comunicazione per strutture discorsive e per ragionamenti articolati è sostituita dalla comunicazione verso soglie di attenzione molto basse mediante frequenti ripetizioni di messaggi ridotti a frasi semplificate e brevi (il "ritornello" di deleuziana memoria). Il concerto classico ha un principio del tutto opposto, non ripete mai due volte lo stesso brano: la ripetizione di un pezzo, la sua esecuzione per due o





pe, ovviamente. Ebbene: internet segue questa nostra distrazione, segue il respiro corto delle strutture mentali attuali, è un docile strumento della nostra “sindrome della paratassi”: basta un click ed ecco interrompere ciò che al concerto non può essere interrotto, ecco ripetere ciò che al concerto non può essere ripetuto. E con quel click, gesto che non comporta alcuna fatica intellettuale e quasi alcuna volontà, ecco iniziare (o reiniziare anche da un punto casuale) una nuova esecuzione, con la quale l’attenzione si riaccende ma, ancora, per pochi minuti. Anziché moderarla, questa disponibilità alla frammentazione/ripetizione acuisce quindi la nostra “sindrome della paratassi”. Non occorre notare che il concerto classico non si uniforma affatto tale disfatta della coerenza logica; il concerto procede per sé, con i suoi tempi lunghi e con una sua consequenzialità autonoma. Questa situazione inevitabilmente provoca qualche cortocircuito. Come comporre tale contraddizione, evitando l’ascolto distratto? Per ora la domanda non può avere risposta, proseguiamo invece le riflessioni.

Oltre ai principi epistemologici e alle intenzioni estetiche, il concerto ha dietro di sé una diversa sociabilità, provenendo da un sistema di vita in cui le pratiche quotidiane erano ordinate in modo profondamente diverso da quello attuale. Non voglio girare intorno al problema, e parlerò con la massima semplicità; farò un esempio concreto: se dopo otto-nove ore di lavoro fuori casa (sto parlando dei non musicisti, ossia la maggioranza di coloro che frequentano i concerti) devo affrontare i *Klavierstücke* di Stockhausen o la *Sonata* per pianoforte di Berio (che pur, come studioso, sono fra le cose pianistiche che prediligo), la mia predisposizione mentale non è precisamente quella più adatta alla situazione; non dovrei arrivarci alla sera, ma con le mie energie intellettuali fresche, e magari chiedere all’esecutore di ripetere, e di ripetere anche singole parti della composizione. Dove trovo queste condizioni? Non occorre pensarci: su internet, su *youtube*, dove la mia possibilità di comprendere e apprezzare sarà assai più alta che nel concerto serale (ripeto: non parlo dei musicisti, ma del normale frequentatore di concerti, categoria in cui colloco me stesso). Qui tuttavia si apre una diversa difficoltà: io, semplice ascoltatore interessato, ma non professionista dell’esecuzione musicale, non conosco una gran parte degli esecutori che trovo sulla rete, né la proposta ha la garanzia di qualità che (più o meno) offre una grande società di concerti. Posso allora fidarmi dei miei giudizi, ma manca quella dimensione sociale attiva manifestata dall’uditorio in sala, sulla quale pur sempre si è costruita la storia del concerto (i commenti della rete sono sempre pochi e spesso bizzarri). Ed eccoci di nuovo al punto problematico, allo scontro fra due mentalità e due comportamenti d’ascolto: uno (internet a casa) ego-centrato, personalizzato, basato su scelte che competono apparentemente al singolo ascoltatore, ma che permette momenti di

tre volte di seguito sembra essere inutile, addirittura anti-artistica. Ma è davvero così, anche nella *episteme* di oggi? Chiunque può sperimentare quanto questo dogma della non-ripetizione sia lontano dalla nostra vita quotidiana: i nostri discorsi, le nostre azioni, i nostri pensieri sono divenuti estremamente ripetitivi a discapito della consequenzialità logica; anche la nostra giornata quotidiana è ordinata per paratassi, scandita da azioni e strutture mentali ripetitive. Il modo in cui costruiamo i pensieri nella nostra mente ha perso la forma della consequenzialità: a leggere, per esempio, la prosa di Benedetto Croce facciamo fatica, perché il filosofo segue un filo unico per molte pagine, senza mai interromperlo né mai ripetere un concetto. La costruzione del pensiero nella musica, poniamo, di Brahms segue altrettanto prolungati procedimenti logici, che richiedono un analogo esercizio della memoria, ma c’è una radicale diversità: la musica scorre da sola anche se noi ci distraiamo, la lettura di Croce invece se ti distrai si interrom-



ascolto autogestito; l'altro (concerto pubblico) socializzato, collettivizzato, svolto in situazioni predeterminate che impongono comportamenti prescritti e obbligatori, con tempi non controllati dal singolo uditore. Entrambi sono atteggiamenti che lasciano larghissimi spazi alla distrazione, ma ognuno potrà scegliere quale dei due ammette maggiore possibilità di ascolto concentrato e di apprezzamento. Per tutto ciò (concentrazione, scelta dei tempi, comparazione ecc.) l'ascolto via *youtube* sembrerebbe allora contare alcuni punti a favore, se impiegato con cognizione.

Certo, nella situazione concertistica viene esaltato l'effetto della compresenza del *performer* in carne ed ossa e l'immediata reazione dell'intera collettività secondo dinamiche comunicative che coinvolgono anche la teatralità, la gestualità. Che piaccia o no ai nostalgici della "musica assoluta", il recital di Liszt è nato anche per essere "visto", per essere "teatrale", attraverso una gestualità anche enfatica (le molte caricature coeve ne sono testimoni).

Come si vede entrambe le modalità di ascolto possono contenere pregi e difetti; la scelta non può essere quindi univoca. Si può chiudere questo paragrafo ripetendo solo il dato oggettivo: le strutture della mentalità di internet sono in contrasto non tanto con la musica del repertorio canonico, quanto con la sua esecuzione nella forma del concerto tradizionale. Ma non è ancora una valutazione.

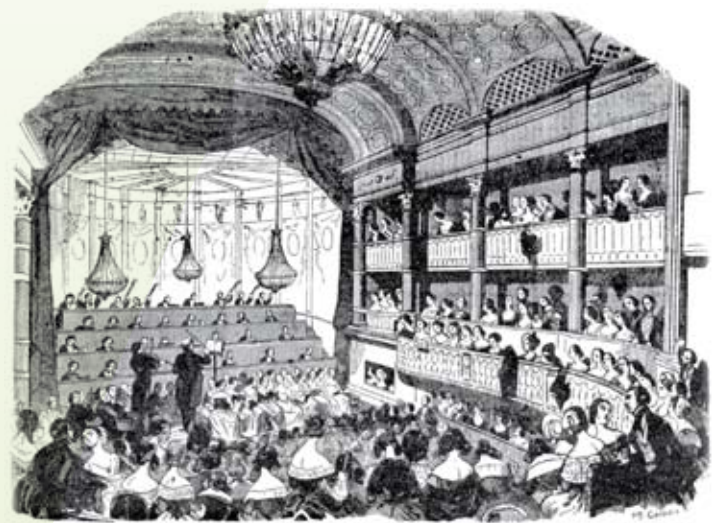
in questa episteme, che Balzac descrive nella *Illusions perdues* e in *Splendeurs et misères des courtisanes*, il musicista non ha più davanti a sé un pubblico omogeneo del quale conosce attese e gusti. Questa "autoreferenzialità" della produzione musicale era la prassi delle vecchie Accademie, dove il contesto dominato dalla classe egemone produceva e consumava la musica all'interno di una unica prospettiva culturale. Nella società neo-borghese, sempre più frammentata e multiclassista, il musicista si trova davanti una varietà tendenzialmente illimitata di uditori, ognuno con proprie attese, opinioni, gusti, preferenze. E, nella frammentazione socio-culturale, moltiplicandosi gli "orizzonti d'attesa", al musicista (ora concertista) non rimane che una via da percorrere, quella di affermare la propria eccezionalità individuale. In questa cornice il musicista, compositore direttore o solista, è chiamato ad affermare la *propria* unicità, non più l'adeguatezza a un gusto o a un sistema culturale egemone e preformato: "io musicista detengo la verità". La varietà sociale della nuova metropoli inevitabilmente produce una molteplicità di esigenze; si diversificano livelli diversi, dalla musica più leggera a quella più profonda, musica da ballo o di intrattenimento e musica da ascoltare con concentrazione esclusiva. "Bene – dice il nuovo musicista – a questo punto sarò 'io' François Habeneck, 'io' Liszt, ma soprattutto 'IO' musicista a imporre quello che 'io' decido essere la verità, la musica d'arte, il livello *alto*" nell'intreccio delle tante musiche più o meno triviali; e questo livello *alto* d'ora in poi si andrà sempre più separando da quelli inferiori, d'uso o di consumo.



foto E. Lupoli

## Un po' di storia

Il concerto come lo pratichiamo ancor oggi ha uno dei suoi principali luoghi d'origine nella Parigi intorno al 1830, tanto quello sinfonico quanto quello solistico. Questa affermazione potrebbe suscitare dissensi; i più informati subito penseranno che stagioni di concerti pubblici erano attive anche in altre città, la Lipsia del *Gewandhaus*, o Londra, o Vienna. Ma lo svolgimento successivo della storia del concerto indica come quel tipo di evento sociale che avrà grande vita futura fino a noi sia in larga parte derivato dalla forma creata nella Parigi borghese. Quindi l'affermazione da cui sono partito trova le sue ragioni nel contesto sociale e politico, più che in quello culturale, e meno ancora in quello strettamente musicale. A Parigi nel 1830 cade l'evento che spazza via il vecchio sistema: la Rivoluzione di Luglio, l'inizio della monarchia borghese, con mobilità fra classi, pluralismo e molteplicità di opinioni, intreccio di livelli culturali ecc. Questo movimentato ambiente offre le condizioni per la nuova forma del concerto pubblico. Dal 1830 al 1836 Parigi raddoppia la sua popolazione, in tutte le direzioni sociali, in alto come in basso, con quartieri, luoghi di ritrovo, giornali, idee, ma anche teatri e sale di concerto di livelli disparati, indirizzati a tutte le nuove fasce della società. In questo contesto,



Sala del Conservatorio, Parigi 1843

Nella nuova mentalità del concerto borghese parigino emerge anche la nuova istanza della "religione dell'arte"; il concerto assume caratteri del culto, con precisi rituali: la musica eseguita non è semplicemente "bella forma", ma diviene la rivelazione della parola di dio, che al solo musicista è dato interpretare; di qui la finzione teatrale per cui il concertista non vive dove vivono gli altri uomini, non è collocato nello stesso spazio, non respira la stessa aria, ha una sua collocazione in una specie di sopra mondo (il palcoscenico), da cui i profani sono esclusi: quella del musicista non è più una professione, ma diviene una vocazione. È una nuova religione, con i suoi ministri, i suoi officianti, i suoi monumenti lontani e intangibili, e con i fanatismi propri di ogni religione. I suoi officianti sono vestiti di nero e, come sacerdoti, non hanno comunicazione con i profani e rimangono chiusi nel loro sopra mondo. Questo distacco è organico e funzionale alla nuova mentalità borghese, che deve creare i suoi miti, i suoi idoli: e il concertista "ge-

niale” è uno di questi, come lo è il virtuosismo estremo, “trascendentale” appunto. Non occorrono altre specificazioni per intuire quanto queste forme, se trapiantate acriticamente nella società odierna, dovrebbero apparire insensate, tanto sono anacronistiche. Dovrebbero, appunto, ma non è così... I frequentatori assidui dei concerti, ed io per primo, trovano motivi di interesse anche in una forma di comunicazione così incompatibile con l'organizzazione della vita sociale attuale: è un enigma che non trova soluzioni se non nell'inconscio collettivo, e nella radicata tendenza umana alla conservazione di abitudini comportamentali.

François Habebek, direttore dei *Concerts du Conservatoire* di Parigi, è un esempio della mentalità in cui nasce il moderno concerto borghese. Nella nuova forma dei concerti da lui organizzati è molto netta la separazione fisica fra musicista-officiante e ascoltatore-profano; gli uditori sono adepti da indottrinare, il direttore si arroga il diritto di esercitare questo indottrinamento, predicando l'unico verbo, la parola di dio dall'altare (il palcoscenico). Esege solo Beethoven, e sempre in quel preciso modo, il solo “vero” modo di rivelare la parola divina; il resto è consumo, svago leggero, fenomeno profano ed effimero, *musica triviale*.



Franz Liszt in concerto

Intanto in altre sale, sempre a Parigi, Liszt e altri pianisti che affollano la capitale culturale d'Europa creano il recital solistico. Liszt fa qualcosa di simile, ma al tempo stesso diverso dai *Concerts du Conservatoire*: anzitutto non officia la parola del dio Beethoven, ma suona (prevalentemente) la propria musica; poi ha l'idea che la società possa essere armonizzata attraverso la sua arte. Seguendo il cristianesimo sociale di Lamennais, Liszt sogna l'utopia che anche attraverso l'arte si possa suscitare un entusiasmo, un umanitarismo, che favorisca l'uguaglianza fra gli uomini, oltre i conflitti della metropoli borghese: sempre parola divina, ma per uno scopo sociale.

Ciò che queste due diverse forme del concerto sinfonico e solistico hanno in comune si sintetizza nel concetto della “religione dell'arte”, qualcosa di superiore su cui l'uomo non può discutere: di qui il vecchio luogo comune che di musica non si parla, si suona e basta. Così intesa, la musica non è concepita come dialogo: davanti al musicista l'uomo qualunque deve contemplare e annullare la propria capacità critica. Si può pensare che questa forma, perfettamente organica alla Parigi neoborghese medio-ottocentesca, rimanga attuale nella società del Duemila? Non è ancora il momento delle risposte.

Il concerto come espressione della “religione dell'arte” è una forma di comunicazione che, in termini odierni, diremmo di “uno verso molti” o “uno a molti”. Ma la pratica sociale attuale, le no-

stre forme di comportamento tendono a marginalizzare e tendenzialmente a eliminare questa forma di comunicazione, a favore di un coinvolgimento partecipativo che ha rivoluzionato i concetti di soggettività e di individualità. Le forme di espressione del giudizio critico, le possibilità di far sentire la propria voce, sono enormemente aumentate, favorite soprattutto dalla rete. Facciamo un'ipotesi di questa comunicazione molteplice applicata al campo concertistico: se mille persone su un blog esprimono giudizi non entusiastici su un musicista, prima o poi anche il pubblico dei concerti inizierà a pensare che, forse, l'inconfessabile noia suscitata da quella presunta star o da quell'“ex-grande” non indica una propria mancanza, ma significa né più né meno che il concerto è noioso. Anche questo comportamento, tuttavia, non è immune da rischi di emulazioni, di dissensi e di consensi ancor più incontrollabili.

Riprenderemo questo problema; ora torniamo al concerto parigino 1830. Ho trascurato finora una lunga serie di componenti che stanno dietro la nascita del concerto borghese, già in parte indicati da Carl Dahlhaus, nei pur ormai datati *Fondamenti di storiografia musicale* (1977). Anzitutto la religione dell'arte e il ruolo dell'artista genio sono temi frequenti nella filosofia romantica, da Novalis e Herder, a Schopenhauer. Prima di loro un'opera era tanto più pregevole quanto più si avvicinava al modello condiviso, prestabilito, comprovabile, e non perché avesse da dire qualcosa di proprio, di unico ed esclusivamente suo; una fuga era tanto più bella quanto più vicina all'ideale di perfezione tecnica, non frutto della genialità originale ma della ragione universale; tanto più una sinfonia era apprezzabile quanto più si confaceva alla forma canonizzata, e lo stesso valeva per l'iconografia (l'immagine dell'uomo, l'immagine della natura, l'immagine della Vergine ... come limite oltre il quale l'artista non poteva spingersi).

Genio individuale, unicità della creazione artistica, originalità vanno in stretta connessione con il concetto dell'autonomia dell'arte. E in questo contesto emerge anche per la prima volta l'analisi, la prospettiva analitica, l'idea che un costruito musicale



Glenn Gould

per essere “compreso” (poiché unico e irripetibile, non conforme ad alcun modello predeterminato) richiede un esame approfondito, analitico appunto. Anche da questo punto di vista, oggi ci rendiamo difficilmente conto che l'analisi musicale non è prospettiva universale, non è sempre stato così: il musicista odierno sa che per comprendere ed eseguire una sonata di Beethoven o un quartetto di Bartók non basta mettere le note a posto, ma occorre una analisi; anche l'ascoltatore accetta come fatto ovvio che, per com-

prendere un brano musicale, si debba studiarlo, capirlo leggendo e analizzando la partitura; o in alternativa ascoltarlo ripetutamente con crescente attenzione. Ben l'aveva compreso la mente labirintica di Glenn Gould, il maggior avversario del concerto pubblico.

Riassumiamo: a questo punto possiamo elencare diverse coordinate organiche, che vanno a costituire l'*habitus* del concerto classico vigente ancora oggi: la *genialità* (del compositore come dell'esecutore) è conseguenza della *religione dell'arte*; senza l'idea di un'arte che coglie "altri mondi" ideali, non sarebbero legittimi né il concetto di *genio*, né quello della unicità e *originalità* dell'opera; senza questi ultimi a sua volta non sarebbe concepibile l'idea di



Julius Schmid Schubertiade

autonomia dell'arte, implicante che il mondo di perfezione artistica debba essere impermeabile alla contaminazione con questo mondo imperfetto. E tutto ciò non sarebbe possibile se non come reazione al mondo borghese nato dalla crisi della Restaurazione: quanto più la vita reale è irruenta e indomabile, tanto più l'arte impone i suoi modelli autonomi, originali, incontaminati.

Occorre infine considerare la struttura economica del concerto, il fatto che nella Parigi di Liszt il concerto borghese a pagamento inneschi una dinamica nuova. Gli studi di Leon Botstein hanno dimostrato che a Vienna da Mozart a Schubert, dal 1780 al 1830, il concerto pubblico era una rarità, davanti al concerto privato rivolto ad un uditorio già selezionato.

Ma da quella data il musicista attivo a Parigi sa che deve attirare un pubblico eterogeneo: più ampio l'uditorio, maggiore il successo e quindi il guadagno, che va poi esibito per rilanciare l'attrattiva sull'uditorio borghese. La componente del guadagno, in regime di libero mercato, diviene uno dei requisiti sociali per riconoscere l'artista genio: il genio o è ostentatamente ricco o è ostentatamente



Johannes Brahms

povero per scelta (*bohémien*); altrimenti, semplicemente, non è un genio. Ancora oggi larghi strati del pubblico desiderano simili atteggiamenti: se è come tutti gli altri esseri umani non è un grande artista (si intende, sempre, nella percezione comune; so bene che nessuno di coloro che leggono queste righe accetta un qualunque tanto risibile, ed io per primo); e anche questa è una novità tutta ottocentesca nella storia della musica.



Sala Brahms

Altro episodio fondamentale nella storia del concerto è la Vienna di Johannes Brahms; questi avvia la pratica del cosiddetto "concerto storico", il concerto diventa presentazione di una limitata selezione storica di "grandi opere", con la fissazione del "repertorio". Brahms immagina di presentare una storia della musica che, muovendo dai secoli passati, giunge a lui stesso e ne fonda la validità. In questo senso il suo atteggiamento è opposto a quello di Liszt: Brahms sente di vivere alla fine di un'epoca, sente il valore di una storia che porta fino a lui e con lui finisce: il futuro non è la sua meta. Nella prassi del concerto storico rimane la distanza dell'officiante da un mondo borghese considerato inferiore al mondo dell'arte; ma la "religione dell'arte" diventa "culto della storia" passata, conseguenza appunto della percezione di vivere in un'epoca estranea all'arte. E da questa fine Brahms costruisce la sua storia: Bach, Beethoven, Schumann... e il concerto storico diventa la presentazione sublime dello splendore di questo mondo passato, che Brahms, architetto di una episteme storicista, impone all'uditorio.

Quello di Liszt è uno storicismo che guarda al futuro; quello di Brahms guarda indietro, a un mondo che sta finendo. È questo il senso di un celebre (e spesso frainteso) aforisma di Nietzsche secondo cui Brahms sarebbe espressione della "malinconia dell'impotenza", impotenza a creare una storia futura, a rigenerare, a realizzare il progresso. Che decenni dopo Schönberg capovolga questo orientamento storico e rilegga in chiave progressista la musica di Brahms, non muta la sostanza: Schönberg parla in termini puramente compositivi, non considera la concezione storicista di Brahms.

Anche la forma del concerto storico, com'è chiaro, sembra del tutto inadeguata alla *episteme* di oggi, dove il conservatorismo è quasi senza eccezioni connotato negativamente (almeno nelle parole). Alla fine, tanto il concerto borghese quanto il concerto storico sembrerebbero inadeguati alla società attuale; eppure sopravvivono entrambi, altra irrisolvibile contraddizione.

La storia del concerto conosce poi diversi tentativi di adeguarsi alle evoluzioni sociali, in particolare allo sviluppo della società di massa con quelli che si chiamarono "concerti popolari" nella seconda metà dell'Ottocento, poi con le iniziative populiste dei regimi di medio Novecento. Ma furono tentativi effimeri, vi-



Roma, RAI, sala via Asiago

ziati dalla irrisolta contraddizione fra la concezione della “religione dell’arte” e le istanze di popolarizzazione.

Concerto borghese, concerto storico, concerto popolare... non è il caso di seguire ulteriormente i modelli che sono stati sperimentati; ma la situazione italiana all’indomani della Seconda Guerra merita una breve sosta. All’inizio della ricostruzione cade un momento unico nella storia d’Italia: nel 1948, pur nelle enormi difficoltà post-belliche, il governo destinò il 5% per bilancio statale alla cultura; e nel 1955 lo innalzò addirittura all’8% (ben più che dieci volte rispetto alle percentuali odierne). In quel momento riaprirono o vennero fondate tutte le grandi istituzioni concertistiche ancor oggi attive (la Gog a Genova come gli Amici della musica di Palermo riaprirono nel 1945 dopo lunghe sospensioni, la IUC di Roma nasce nel 1945-46, Unione musicale a Torino nel 1946, nel 1949 la Scarlatti di Napoli inizia il nuovo corso grazie alla fondazione dell’Orchestra, nel 1951 nasce l’Orchestra Sinfonica Siciliana, e potremmo proseguire); né si può dimenticare che nel 1949 venne varato il Terzo Programma della Rai, in larga parte dedicato alla divulgazione della musica d’arte. In questa situazione si verifica il boom demografico degli studenti di musica nell’Italia, quando molte famiglie devono aver visto la concreta possibilità di fare dei propri figli dei musicisti. Forse per un momento ci sarebbe stata la possibilità di sperimentare nuove forme di concerto, o forse di realizzare concretamente il sospirato avvicinamento fra “classico” e “popolare”. Ma con gli anni Ottanta (dopo un decennio estremamente turbolento, dobbiamo ricordarlo) ingenti fondi statali, in un momento in cui l’Italia pur disponeva di ragguardevoli risorse, furono spostati su altri settori ritenuti “più importati”, ossia più redditizi. Il concerto, in conseguenza, è tornato ad essere affare per una ristretta porzione di cittadini; la professione del musicista si è rivelata anch’essa selettiva e riservata a pochi: ed è iniziato il calo di giovani dediti allo studio della musica con intenzioni professionali, di cui oggi vediamo le conseguenze.

## Oggi: i dati e le idee

Nonostante una storia tanto travagliata, il concerto nato nella Parigi del 1830 non ha subito sostanziali cambiamenti nel suo svolgimento pratico; pur nel radicale cambiamento delle relazioni cultura-società, la forma è rimasta in larga parte intatta. Ma allora viene da chiedersi: ciò che rimane è solo una forma vuota, oppure ha ancora un contenuto, rappresenta realmente la risposta a un’esigen-



foto E. Lupoli

za sociale? Difficile dare risposte che non suscitino dissensi.

Anche il comportamento di concertisti e uditori è rimasto più o meno lo stesso vigente nella *episteme* della religione dell’arte ottocentesca: officianti, palcoscenico-tempio, una platea di subalterni da indottrinare, incapaci se lasciati a sé di attingere alla parola di dio, ascolto prolungato in rigoroso silenzio, isolamento del genio che, unico, comprende la parola divina, sente e soffre per tutti; ancora, quindi, “uno a molti” (ovvio: molti, come me, quando vanno a sentire un concerto non si sentono affatto “subalterni” né tantomeno “da indottrinare”: sto dicendo che la “forma comunicativa” del concerto è rimasta quella della “religione dell’arte”, non che *tutti noi* siamo ancora *effettivamente* in quella mentalità; anzi sto dicendo proprio l’esatto opposto, che forse si tratta di una forma vuota). Oggi, all’opposto, siamo nella società della concretezza e nella mentalità dei “molti a molti”, la società di *youtube*, non più la società dell’idealismo e dell’“uno a molti”.

Non che la forma di ostensione di verità da un luogo “eletto” (palcoscenico) a un luogo “comunitario” (platea) sia in sé anacronistica, poiché anche oggi ci sono molte situazioni in cui questa forma di comunicazione sembra funzionare; ma ignorare che le strutture mentali sono enormemente mutate, non prendere coscienza della nuova mentalità del “molti a molti”, non affrontare questi problemi anche sul piano della organizzazione di eventi musicali, espone la forma tradizionale del concerto a forti problemi di sopravvivenza. La previsione della morte del concerto è stata fatta molte volte in passato, e poi sempre smentita; ed è facile controbattere che, per ora, le sale sono ancora molto frequentate; ma le statistiche di molti festival, inutile nascondere, non sono affatto positive, se lette criticamente.

Atteniamoci ai dati oggettivi e diamo uno sguardo alle statistiche: esse indicano come nel 2010 il 60% delle famiglie italiane avesse un computer a casa allacciato a internet; di queste l’80 %



Vicenza, Teatro Olimpico



Ravello Festival

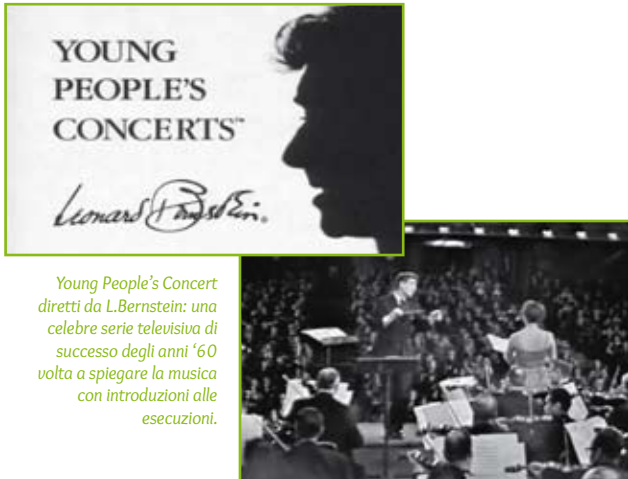
sono famiglie di età media intorno ai 20 anni (quindi hanno figli giovani), mentre solo il 9% sono famiglie di età media sui 60 anni. Nulla di strano: internet è un oggetto largamente presente fra i ventenni, e non è impiegato che in minima percentuale gli ultrasessantenni, ossia coloro che per lo più frequentano le sale di concerto e reggono il mercato. Quindi coloro che frequentano le sale di concerto (la fascia d'età è chiara a chiunque, non occorrono parole) se interpretiamo criticamente quella statistica sono coloro che *non* hanno subito la rivoluzione di internet; d'altra parte è impossibile pensare che la "mentalità connettiva" generata dalla comunicazione in rete possa adattarsi a due ore di religioso silenzio, di isolamento dell'individuo davanti a una voce di dio estranea e lontana, che non ha nulla a che vedere con il resto della vita sociale. Può non piacere (e non piace neppure a me), ma la distanza tra

le due mentalità è talmente evidente che continuare ad ignorarla mi sembra sciagurato.

Ancora qualche cifra: l'Istat nel 2010 parlava di un giro d'affari di 54,8 milioni di euro per i "concerti classici" (definizione tecnica), che rimane più o meno invariato fino al 2013 (55,4 milioni): finora quindi il sistema è solido, può dare lavoro a molti. È vero poi che le statistiche Siae e Istat dal 2000 al 2010 segnalano un lieve incremento delle presenze ai concerti: 2.500.000 biglietti staccati nei concerti classici nel 2000; nel 2006 i biglietti salgono a 3.000.000; nel 2008 a 3.370.000, nel 2010 sono scesi lievemente a 3.300.000. Ma per il biennio 2012-13 la Siae indica una flessione sensibile sia in termini numerici (3.075.486 presenze) sia in termini di incasso (una flessione intorno al 10% dal 2010 al 2013). Tutto sommato, a uno sguardo dalla lunga distanza, non si direbbe che il "concerto classico" abbia passato anni disastrosi; le variazioni percentuali sembrerebbero più o meno equilibrate. I dati del 2013 indicano un'attività pur sempre vivace: 14.706 "concerti classici" e 18.556 di "musica leggera". Leggendo queste cifre in modo acritico, si potrebbe pensare che quella mentalità connettiva non abbia provocato un tragico allontanamento dai concerti "uno a molti". Ma non ci si lasci ingannare: il problema è che queste statistiche non tengono conto dell'età, non lasciano capire l'età media di coloro che pagano il biglietto (all'ingresso dei concerti non ci viene richiesta l'anagrafe). Quindi non sappiamo come le percentuali di variazione sono ripartite per fasce d'età, non sappiamo se è in atto realmente di un ricambio generazionale o se, com'è più probabile, gli episodici aumenti di pubblico pagante sono tutti interni alla fascia d'età più elevata, che già prima frequentava i concerti. Occorrerà una statistica più particolareggiata.



Reate Festival (foto A.Giagnoli)



Young People's Concerts diretti da L. Bernstein: una celebre serie televisiva di successo degli anni '60 volta a spiegare la musica con introduzioni alle esecuzioni.

## Quattro proposte "sconsiderate" e una conclusione

Siamo alla fine; proviamo alcune ipotesi forse un po' provocatorie, o forse deludenti per chi ha avuto la pazienza di leggere fin qui ed ora si attenderebbe qualcosa di più. Ma per superare gli atteggiamenti anacronistici e antisociali, per divenire di nuovo un mezzo di dialogo, il concerto non richiede rivoluzioni eclatanti, ma solo maggiori elasticità. Si dovrebbe riflettere sull'esito dei recenti e assai discutibili fenomeni di "finta musica classica", giocata su un'esteriore ambiguità; sicché alcuni autoproclamatisi "eredi di Mozart" hanno potuto conquistare imprevedibili porzioni di mercato, che avrebbero potuto confluire su espressioni culturalmente più fondate; evidentemente lo spazio ci sarebbe.

Per ogni cosa, per ogni proposta alternativa, per ogni tentativo ci vogliono le competenze giuste: il musicista sa e deve fare il musicista, lo storico deve fare lo storico, l'attore deve fare l'attore ecc. Sembra una banalità, ma sono certo che non è difficile capire cosa intendo. Se di novità nella forma del concerto pubblico si potrà parlare, occorre chiarire che non tutto potrebbe passare dalle sole mani dei musicisti. Le seguenti proposte, dunque, sarebbero destinate a fallimento certo se praticate da pseudo-specialisti o da esecutori che presumessero di conservare la posizione di sacerdoti esclusivi della verità musicale, come accadeva ai tempi di Liszt. Facciamo una ipotesi contraria: se un pianista dilettante si mettesse in testa di fare un concerto, il pubblico sarebbe giustamente deluso, lo caccerebbe via con sacrosanta ragione, ma non penserebbe che la forma concerto è sbagliata; ugualmente se un musicologo improvvisato, sia pur grande pianista o autorevole direttore, si presentasse per un conferenza-concerto molto probabilmente l'esperimento non funzionerebbe; ma anche in tal caso la ragione non sarebbe nella forma bensì nella realizzazione.

Ecco allora qualche idea: nulla di nuovo e l'auspicio è che si discuta per arrivare a qualcosa che sia utile a tutti, non per affermare chi ha ragione e chi sbaglia.

**1)** La durata e la varietà: forse la durata del concerto tradizionale è troppo lunga, soprattutto se rapportata alle abitudini di ascolto in internet; forse potrebbe essere riveduta, forse si potrebbero sperimentare proposte miste (musica e musiche; musica e altro). È chiaro che questo non può sostituire, ma semmai affiancare episodicamente la forma concerto tradizionale (che quindi non è neppure vicino all'annunciato decesso, ne siamo tutti certi). Ma forse queste ipotesi sono troppo lontane dal sistema produttivo del concerto tradizionale; forse nessun organizzatore se la sentirebbe di alternare generi (anche per i costi, naturalmente).

Eppure cosa ci sarebbe di più logico che alternare per esempio i numeri del ciclo schumanniano *Dichterliebe* con ampie panoramiche (anche figurative) su Heine e sulla cultura europea del 1840? E cosa si potrebbe fare con Beethoven, con Berg, con Mahler, e con Monteverdi! E cosa si potrebbe fare ponendo a contatto, che so, le varie espressioni che si incontrarono nella New York degli anni Sessanta? O la Milano di Berio, Gaber, Strehler e Fo? O la Roma di Nuova Consonanza e il Piper e le avanguardie poetiche? (ovviamente, non solo musica). Non più "concerti", ma vere e proprie ricostruzioni di "paesaggi sonori", "ambienti", "atmosfera"; e dato il crescente spicco che le emozioni stanno prendendo nella epistemologia attuale, non mi sembra un direzione tanto anacronistica. Certo, queste cose andrebbero preparate come si prepara un concerto, con un preciso coordinamento dei tempi e dei contenuti. Oggi invece in tutte le occasioni in cui la musica si unisce ad altre forme di comunicazione viene assegnata attenzione esclusiva alla componente esecutiva-musicale, e il resto è semplice contorno. Per forza falliscono!

**2)** La ripetizione e la spiegazione: perché non viene mai ripetuta una esecuzione? Se qualcuno pensa che ascoltare la *Große Fuge* due volte è noioso, ebbene ciò significa che questo qualcuno si annoia anche ad ascoltarla una volta sola! Una ripetizione sarà noiosa solo se la musica in sé è noiosa (chi avrebbe voglia di riascoltare una composizione già in sé troppo ripetitiva o insulsa?) o se l'esecuzione la rende tale; altrimenti il riascolto sarà sempre solo fonte di una migliore comprensione e sempre ben gradita. E allora, perché non ripetere un brano in concerto, oggi? Certo, se



Terni, Concorso Casagrande

ancora credessimo che l'esecuzione di una sonata di Beethoven fosse la parola di dio, non si potrebbe ripetere come non si potrebbe spiegare. Ma dopo due secoli siamo ancora certi che dio parli all'uomo attraverso le sonate o le sinfonie del repertorio? Capisco che non abbia senso ripetere una sinfonia di Mahler, ma chissà forse usando il primo movimento della "Renana", con un bravo esecutore che sappia comunicare senza banalizzare, ne verrebbe fuori uno spettacolo a mia ipotesi interessante per ogni attesa e per ogni competenza (certo, il direttore d'orchestra dovrebbe fare un passo indietro, e questo implicherebbe diverse difficoltà, non me lo nascondo). Perché allora non provare una doppia esecuzione, magari con una discussione di livello professionale in mezzo? E non intendo un professionista della esecuzione musicale: parlare al pubblico è un'arte talmente difficile che ha generato secoli di riflessioni; come si può pensare che possa padroneggiare tutto da solo il musicista, la cui vita dovrebbe essere dedicata all'approfondimento di un altro tipo di linguaggio comunicativo? E magari

si potrebbe pensare ad una forma di dialogo in diretta che provi a recuperare una compresenza attiva dell'uditorio, con immediata risposta, diversa dalla partecipazione virtuale in *absentia*, che è diventata comune nella mentalità di internet.

3) La stessa cosa vale per il commento ai brani, la spiegazione. La conferenza tradizionale incontra, con luminose eccezioni, la medesima difficoltà di alcuni concerti; ossia la noia. Ma non ci si fermi a questa constatazione. Ci sono molti modi di spiegare la musica, ben oltre quelli più tecnici, che sebbene utilissimi per i professionisti, raramente sono adatti ad attirare l'interesse di un uditorio più generico. Ci sono modi di parlare di musica che davvero si rivolgono a tutti, agli interessi, alle esigenze e alle competenze più diverse. E più facilmente del concerto, la conferenza con musica riesce a smontare quel muro impenetrabile (e davvero un po' anacronistico) fra luogo dell'officiante, il palcoscenico, e luogo dei comuni mortali, la platea.

4) Infine una proposta per un eventuale concorso di interpretazione musicale: perché non chiedere una prova particolare ai partecipanti, dopo l'esecuzione di un brano complesso, e far loro spiegare ciò che hanno voluto fare? So benissimo che nell'esecuzione non tutto può né deve essere programmato, che una parte deve rimanere estemporanea, lasciata alla occasione esecutiva. So bene che non tutto è volontario né razionalizzabile nell'esecuzione, ma la discussione verbale metterebbe a fuoco molte cose, che altrimenti restano sempre nel limbo dell'allusivo, del non chiaro, dell'abbozzato, dell'improvvisato, e forse anche dell'ovvio e

dell'ottuso. Da questo semplice test emergerebbe lo spessore del musicista; e non mi nascondo il problema linguistico, che favorirebbe chi può esprimersi nella sua lingua d'origine; ma anche a questo ci sarebbe rimedio. Nei concorsi, invece, troppe volte si apprezza lo smagliante giovanilismo, sufficiente a vent'anni, preoccupante a trenta se non accompagnato da qualcosa di più meditato. So bene che il musicista deve saper fare il musicista, non il filosofo o lo storico della cultura; ma i tempi sono cambiati anche da questo punto di vista, e oggi sembra difficile che un vincitore di concorso internazionale possa reggere una carriera lunga una vita solo basandosi sull'efficienza tecnica, sull'avvenenza giovanile o sull'immagine stravagante che, si dice, "piace al pubblico" (tra parentesi, io sono "pubblico", e non mi piace per nulla!).

Che fare allora? Accettare e riformare il concerto, oppure resistere nel conservare le prassi consolidate? Personalmente non avrei nulla contro la seconda posizione e posso comprendere la diffidenza di alcuni (musicisti e no) verso le "degenerazioni" dell'ascolto su internet. Ma se si vuole tentare qualcosa di concreto, se non ci si vogliono tappare gli occhi e fuggire i reali problemi della sociabilità della musica, temo che non si possa fare a meno di mettere da parte le convinzioni personali e riflettere, magari per criticare le quattro "sconsiderate" proposte, dichiararne l'irrealizzabilità e proporre altre. E so benissimo che molti organizzatori (spesso anche musicisti) stanno tentando alternative di grande interesse, che meriterebbero un censimento e un confronto. Chissà se saranno interessati a proseguire questo dialogo!

foto S.Coppi





# A DIFESA DELLE EMOZIONI COLLETTIVE

*Le idee prima di tutto: Renè Martin - "petite taille, grands idées" - come è stato definito da "il Nouvel Observateur", creava vent'anni fa dal nulla "La folle journée". Lo ha intervistato Guido Barbieri, sul successo planetario, e sulla vera e propria "rivoluzione culturale" che ha sovvertito i riti della musica classica dal vivo.*

di Guido Barbieri

© U. Garnier

L'idea è semplice, ma potente. Prima di tutto si prende una città: Nantes, per esempio, ma vanno bene anche Tokyo, Varavia, Rio de Janeiro, Madrid, Bilbao, persino Roma, volendo... Metropoli, insomma, ma non necessariamente sconfiniate. Una volta scelta la città si va in cerca di un auditorium, di un centro congressi, di una città della musica o della scienza, fa lo stesso. L'importante è che abbia tante sale, salette, saloni, foyer, ridotti, studi, teatri e teatrini. Una volta scovato il posto giusto lo si occupa, *manu militari*, per una settimana, dal lunedì alla domenica. Si aprono porte e portoni la mattina presto e si chiudono a notte fonda. Dentro il mostro si infilano

non meno di duecentocinquanta concerti, grosso modo una cinquantina al giorno. Uno dopo l'altro, a gran ritmo, senza respiro: spesso e volentieri, visto che la giornata è fatta di sedici ore, sonno escluso, anche uno "sopra" l'altro, uno insieme all'altro. La regola aurea è però che ogni concerto non possa superare i quarantacinque minuti, non uno di più: altrimenti il pavimento si spalanca sotto i musicisti e li inghiotte per sempre... È successo... Volendo strafare si può scegliere anche un tema (Schubert, i Bach, L'Armonia delle Nazioni, Da Monteverdi a Vivaldi, la Sacra Russia, ecc...), ma senza che diventi un feticcio, un totem, una gabbia. Lasciando al contrario che la musica segua il suo respiro naturale, mi-

grando serenamente dalla classica al jazz, dal folk alla world music, dall'orchestra alla big band, dal quartetto al basso elettrico.

C'è tutto questo, e ovviamente molto di più, nel menù elettrico, onnivoro, bulimico, appassionante de "La folle journée", il progetto forse più innovativo e *boulevardier* degli ultimi vent'anni, per lo meno nel piccolo recinto della musica d'arte. Lo ha creato dal nulla, esattamente nel 1995, René Martin, "petite taille, grands idées" - come ha detto di lui il Nouvel Observateur - l'uomo che ha legato il suo nome, qualche anno prima, al "Festival du Piano de La Roque d'Anthéron", il piccolo borgo di Provenza che ogni estate diventa, per un mese, la capitale planetaria del

pianoforte. Per mettere in scena, la prima volta, la sua "folle journée" (che nel giro di qualche anno è diventata una "folle semaine") Martin ha scelto invece la sua città d'origine, Nantes. Ma l'idea, come tutte le buone idee, è diventata contagiosa e si è diffusa in mezzo mondo: dal Brasile, alla Polonia, dalla Spagna al Giappone. Non è ancora approdata in Italia, purtroppo, ma non è detta l'ultima parola... L'ultima edizione, la numero venti, si è svolta all'inizio di quest'anno e ha confermato, una volta di più, una convinzione diffusa: in questo ventennio dal cuore della Francia è partita una vera e propria "rivoluzione culturale" che ha messo sottosopra le convenzioni, i riti, i canoni stereotipati e stanchi radicati da secoli nel dominio della musica classica. Facendo sognare, nella prassi concreta dell'ascolto, una relazione finalmente libera, "anarchica" e "alla pari" tra i tre grandi attori della scena musicale: i compositori, gli interpreti, gli ascoltatori.

**I bilanci, monsieur Martin, sono sempre un'arma a doppio taglio: da un lato offrono una visione sintetica, ordinata, rassicurante del passato, ma dall'altro costringono a fare i conti con le proprie azioni e con le proprie mancanze. Guardando ai vent'anni di vita de "La folle journée" lei si sente più rassicurato o più rivolto, magari con rammarico, agli "atti mancati"?**

Le posso rispondere con una lettera, una lettera che ho ricevuto vent'anni fa, appunto, da uno spettatore della prima edizione de "La Folle journée". La tengo sempre nel cassetto della mia scrivania perché secondo me non ha perso niente del suo valore. Eccola: "Grazie per avermi donato questo momento di piacere, questa ubriacatura di felicità, in solitudine, eppure circondato da migliaia di anime illuminate. Grazie per avermi permesso di cogliere, seguendo la mia fantasia, questi momenti impalpabili di libertà. Grazie per avermi permesso di scambiare sguardi armoniosi con gli esseri umani con i quali ho condiviso questa esperienza: musicisti o semplici ascoltatori come me. Grazie, infine, perché mi sono immerso in un universo quasi senza tempo fatto di grazia, di pace e di armonia. Ho l'impressione, oggi, di essere diventato un po' più umano. Mi perdoni per il mio lirismo, che nasce però da un entusiasmo davvero "folle". Spero vi spinga a rinnovare questa avventura che dona alla vita il senso di esistere". Una lettera così, e ne ho ricevute tante altre, è un motivo di conforto, no? Mi rassicura di essere, nonostante le tante mancanze, le tante imperfezioni, i tanti sbagli, sulla strada giusta".

**In effetti anche i numeri sembrano confermare che la strada sia proprio quella giusta: 37concerti nel 1995,**

**quando tutto si svolgeva, appunto, nell'arco di una "folle giornata", 296 durante l'edizione del 2014, distribuiti in cinque giorni. E un numero di presenze sconcertante: il picco più alto, al momento, nel 2012: 316 concerti, 175.000 presenze, in una edizione dedicata alla musica spagnola dal 1860 ad oggi, un tema non proprio "popolarissimo". Cifre che misurano un trionfo anche sotto il profilo strettamente economico: biglietti a parte, gli spettatori del festival hanno speso, quest'anno, circa un milione e trecentomila euro per dormire, mangiare e acquistare dischi, libri, dvd e riviste. Un investimento straordinariamente positivo anche per la città. E lei continua a scegliere**

**temi in apparenza non molto seduttivi. L'anno scorso, ad esempio, per festeggiare il ventesimo anniversario, la "musica del nuovo del mondo".**

Sì, il tema è stato l'America, anzi le Americhe: musica colta che non ignora però le proprie radici popolari: il gospel, il jazz, le bigband. E c'è stato tutto un nuovo mondo, appunto, da scoprire, come recita il titolo della *Nona Sinfonia* di Dvořak. Un rodeo o un viaggio nei Monti Appalacchi con Aaron Copland, una rapsodia in blue con Gershwin che fa da eco al Concerto per clarinetto di Artie Shaw. Gli sconcertanti *Different Trains* di Steve Reich, che ricordano gli orrori della Shoah, in contrasto con il lirismo accalorato del Concerto per violino di Samuel Barber. E ancora *Les Metaboles* di Dutilleux e *Des Canyons aux Etoiles* di Messaien, musica francese, ma commissionata ed eseguita negli Stati Uniti. E poi la musica non ancora familiare: l'impressionante catalogo (opere, sinfonie, songs) del "veterano" Ned Rorem e il più giovane esponente del minimalismo americano: Nico Muhly. Un cocktail fantastico, no?

**Certo: però tutta musica del Novecento e spesso poco conosciuta. Non ha avuto paura di sbagliare repertorio, di prendere un rischio troppo grosso?**

Nei primi due giorni del festival abbiamo venduto 105.000 biglietti, il 25 per cento di spettatori che venivano dalla Regione della Loira. I concerti di Steve Reich e di Aaron Copland sono andati esauriti nel giro di poche ore. Quest'anno ho cercato di coltivare con un po' più di cura, rispetto agli anni passati, il rapporto con il pubblico: ho scritto io, di persona, i programmi di sala, perché sono convinto che ci sia bisogno di usare parole semplici, chiare, trasparenti per incoraggiare gli ascoltatori. Per la prima volta in questi vent'anni ho invitato gli abitanti della città ad incontrare il festival dieci giorni prima dell'apertura dei cancelli. Ho fatto ascoltare più di duecento brevissimi estratti musicali e li ho commentati personalmente insieme a loro. Avevo davanti a me ottocento persone attentissime che pendevano appunti. Il risultato è che ho dovuto programmare per ben due volte *Des Canyon aux Etoiles* in una sala da mille posti. Tutto questo mi dà molta fiducia.

**In questi vent'anni ha potuto constatare dei mutamenti, delle trasformazioni nella composizione sociale del pubblico?**

In una regione molto cattolica come la nostra i momenti fondamentali dell'anno, quelli in cui le famiglie si riuniscono, sono la Festa di Ognissanti, Natale e Pasqua. Ormai "La folle journée" ha rag-



© M-Roger



© M-Roger



## DOSSIER/INCHIESTA

Dalla Sala da Concerto a YouTube (Il parte)

giunto - lo dico con una certa esitazione, ma è così - l'importanza delle grandi feste religiose. Tutte le case di Nantes accolgono gli amici che vengono in città per il festival: si aprono camere che durante l'anno rimangono chiuse. Si crea insomma una bellissima atmosfera di scambio, di condivisione. Dodici ore prima dell'apertura delle biglietterie c'era quest'anno una fila di milleduecento persone. Generalmente le stesse degli anni precedenti, i fedelissimi. Ma stavolta c'erano alcune centinaia di volti nuovi (io li conosco tutti...) e molti di questi erano volti di giovani. A Nantes, per fare un esempio, nessuno aveva mai ascoltato i *Concerti per violino* di Philip Glass o le musiche elettroniche di Murcof: e questo ha portato al festival molti nuovi spettatori.

**Si può pensare nell'era digitale, ad una sorta di Folle Journée immaginaria, virtuale, come usa dire oggi, una sorta di doppio elettronico dei concerti reali?**

È il mio sogno: trasmettere i concerti in diretta, attraverso la rete, al costo di un euro. Quando ho cercato di mettere in pratica questa idea c'erano i mezzi finanziari per realizzarla, ma non ancora quelli tecnici. Oggi è il contrario. Ed è un peccato perché gli stessi artisti che oggi, come tutti, scaricano i concerti delle grandi istituzioni sarebbero pronti ad esserne i protagonisti. Per quanto riguarda il pubblico basta osservare il successo enorme delle opere trasmesse in diretta nei cinema. Le grandi emozioni collettive che io continuo a difendere non sono affatto incompatibili con quella particolare relazione che si intrattiene con la musica attraverso uno schermo: si crea una intimità, un mélange di tensione e di attenzione che rinnova completamente la nostra capacità di ascolto. Recentemente ho letteralmente riscoperto, in televisione, *Le Dialogue de Carmelites* di Poulenc, una delle opere che ho meno amato nella mia giovinezza. Mi sono sentito letteralmente incollato allo schermo, e non sono riuscito a staccarmene fino alla fine della trasmissione. Uno shock, una sorpresa che mi ha insegnato molte cose".

## La Folle Journée 2015

"Passioni, del cuore e dell'anima" è il tema di questa 21<sup>a</sup> edizione, a Nantes - luogo d'origine della kermesse - dal 28 gennaio al 1 febbraio 2015, e in diversi altri luoghi del mondo successivamente. Un tema che permette di abbracciare un ampio arco cronologico e che comprende repertori sacri e profani. Da una parte le grandi opere sacre relative alla morte di Cristo (le Passioni di Schütz, Bach, Buxtehude, *Le sette ultime parole di Cristo* di Haydn, lo *Stabat Mater* di Scarlatti, Vivaldi o Pergolesi), dall'altra un ricco corpus di opere liriche e strumentali che esplora la diversità delle emozioni umane (*Il Lamento d'Arianna* di Monteverdi, *Il Lamento di Didone* di Purcell, "Lascia ch'io pianga" del Rinaldo di Haendel e strumentalmente i "ritratti di carattere" per clavicembalo di Couperin e Rameau o la *Tafelmusik* di Telemann). E poi a metà del 18° secolo in Germania lo sviluppo della *Empfindsamkeit* rappresentato da Carl Philipp Emanuel Bach - e ben presto lo Sturm und Drang, pienamente espresso nelle opere di Beethoven a cui Haydn e Mozart non erano stati indifferenti. E poi Schumann, Berlioz, fino a Mahler e Schoenberg, e le passioni umane dei temi della lirica in tutte le epoche; un vero e proprio contagio emotivo per dimostrare come l'espressione dei sentimenti è sempre stata una delle sfide essenziali dell'atto creativo. Circa una ventina degli ensemble orchestrali più importanti al mondo, una dozzina di cori, ensemble cameristici e solisti, con una percentuale numerica di italiani davvero minima. ([www.follejournee.fr](http://www.follejournee.fr))

### La Folle Journée nel mondo:

**23 - 25 Gennaio**, La Folle Journée nella regione della Loira.

**28 Gennaio - 1 Febbraio**, La Folle Journée in Nantes

**6 - 8 Marzo**, La Folle Journée in Bilbao

**1- 10 Maggio**, La Folle Journée in Japan

**25 - 27 Settembre**, La Folle Journée in Warsaw



# SISTEMA ARCHITORTI

*Come può un Quintetto d'archi tradizionale trasformarsi in 'progetto musicale' polivalente? Performers, ma anche autori di colonne sonore sui generis, di installazioni e percorsi legati alle arte figurative, e di laboratori didattici per le scuole. Un vero e proprio 'sistema' completo nato dalla volontà di mettersi in gioco in tempo di crisi, ovvero dalla certezza che la formula tradizionale del concerto dal vivo senza risorse economiche inevitabilmente modifica il modo di fruire la musica dal vivo...*

di Isabella Maria

Come può un quintetto d'archi (formazione classica, due violini, viola, violoncello, contrabbasso) trasformarsi in un *progetto musicale*, cioè in un gruppo di performers tanto innovativi nelle idee e nelle sperimentazioni cui danno vita, da sfuggire persino a una definizione precisa? Ne parliamo con Marco Robino, violoncellista, compositore, fondatore e leader storico degli Architorti, e con Marco "Benz" Gentile, violinista, violista, produttore e compositore. Insieme hanno collaborato con artisti quali Africa Unite e il regista gallese Peter Greenaway, per il quale tra l'altro hanno composto e inciso la colonna sonora del film *Goltzius and the Pelican Company*, uscito nel 2012 e dal novembre scorso anche in Italia grazie a Lo Scrittoio e Maremossa, che lo distribuiscono in una rete alternativa formata da teatri e sale d'essai.

«Il lavoro su *Goltzius* è un work-in-progress di lunghissimo respiro, cominciato nel 2008 – racconta Marco Robino – che investe sia l'ambito tecnico che quello artistico. Abbiamo dovuto adeguarci ai ritmi e al metodo di lavoro di questo regista sicuramente lontano dai sistemi di produzione *mainstream*. Una produzione cinematografica tradizionale commissiona in genere a un compositore un certo minutaggio di musica, tagliata sul film già confezionato in versione pressoché definitiva e da registrare in tempi brevissimi – queste almeno sono le procedure più normali e diffuse. Greenaway ci chiede invece di intervenire non appena il progetto comincia a delinearsi e di sfornare ore e ore di musica, che possa essere ascoltata e usata a vario titolo fin dalle prime fasi della lavorazione. Qualcosa sarà scartato subito, altri brani saranno utilizzati sul

set, per creare un'atmosfera o per provare una certa scansione ritmica nella successione delle immagini. Altri ancora saranno ripresi, ampliati, rimaneggiati, montati e compariranno solo nella colonna sonora finale. È un metodo stimolante, ricco di spunti e di prospettive inedite, che ci ha richiesto un grande sforzo di adattamento, e l'acquisizione di strumenti nuovi».

## **Che genere di strumenti?**

«Soprattutto procedure, software e altri sistemi informatici che ci consentissero di gestire flussi di lavoro così importanti e insoliti – spiega Marco Gentile. – Il nostro scopo principale era trovare una via per realizzare rapidamente le idee che man mano prendevano forma nel nostro laboratorio e nella mente del regista, salvaguardando al contempo la responsabilità e la libertà artistica sia nostra che



foto di Lea Anouchinsky

sua. Si tratta di creare una fusione tra due arti, senza che l'una sia semplicemente al servizio dell'altra. Il lavoro si è quindi sviluppato con pochi strumentisti, chiamati individualmente a incidere le tracce che servivano. Le tracce risultanti le abbiamo poi sovrapposte e lavorate digitalmente, fino a ottenere lo spessore sonoro che ci serviva di momento in momento, e che poteva arrivare anche alla dimensione di una grande orchestra. Molti momenti del film hanno bisogno di una grande potenza sonora, e in questo modo abbiamo potuto ottenerla.

«Era anche importante per noi, a livello di poetica, che non ci fosse musica sintetizzata, né uso di campioni o altre scorciatoie – puntualizza ancora Robino. – Al contrario ogni nota è suonata dal vivo, da musicisti in carne e ossa: per noi è essenziale l'autenticità, la cifra artigianale che è

un po' il marchio di fabbrica di Architorti. La cosa fondamentale è ottenere un risultato forte sul piano emotivo, cosa che non si ottiene necessariamente con un gesto artistico estemporaneo, prepotente, autoriale nel senso più egoistico: il concetto di artigianalità, appunto, mi sembra molto più forte, ed è tra l'altro il campo in cui noi italiani siamo davvero imbattibili. La bottega, il gruppo di lavoro che produce in modo organico, costante, mettendo in comune le risorse ed esercitando uno sguardo critico, insieme umile e consapevole. Quando recuperiamo questa dimensione, nel mondo siamo davvero molto stimati».

**Ma come siete arrivati a elaborare questa strategia artistica, così radicata nell'antico e insieme proiettata verso il futuro? Oggi molti vi imitano, ma quando avete cominciato non c'erano**

**multi collettivi di compositori in attività che perseguissero una strada simile alla vostra...**

«Tutto è cominciato nel 2008, con l'esplosione della crisi – ricorda Robino – fino ad allora, ci eravamo dedicati soprattutto all'attività concertistica, con il quintetto d'archi che è stata la formazione storica di Architorti. Questo particolare organico ha purtroppo poco repertorio a disposizione, quindi ci siamo orientati molto presto sulle trascrizioni, e per molti anni abbiamo vissuto di concerti di musica barocca. Forse, in altre circostanze, avremmo potuto fermarci lì: ci eravamo specializzati, potevamo contare sulla collaborazione di esperti come Elena Saccomandi e Efix Puleo, la formula funzionava. Diciamo che, a questo punto, l'impulso a cambiare ce lo ha dato la recessione: ho capito molto presto, da come andavano le cose, che la ricetta tradizionale del con-

certo dal vivo, in sala, con biglietti a prezzi rispettabili, non sarebbe probabilmente sopravvissuta a lungo. Non perché ci fossero meno idee o fossero cambiate necessità e priorità: erano i soldi a scarseggiare, in modo sempre più drastico, e questo avrebbe finito con il cambiare il modo di fruire l'arte, e in definitiva di produrla. Ho sentito chiaramente che avremmo dovuto rimetterci radicalmente in gioco: da qui l'apertura a nuovi linguaggi, e alla composizione come linguaggio in divenire che avrebbe potuto portarci in altri territori».

**E sono arrivate le collaborazioni (privilegiata quella con gli Africa Unite che prosegue da anni), le colonne sonore, ma anche le installazioni. Tra queste, il nuovo allestimento del Bucintoro alla Reggia di Venaria e la mostra "Il Viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale", dedicata al Sarcofago degli Sposi, capolavoro dell'arte funeraria etrusca conservato al Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma, di cui viene riproposta al Museo della storia a Bologna una riproduzione virtuale in 3D.**

«La ricerca in musica è una cosa fantastica, e in particolare i giovani sono pronti ad affrontarla con molto entusiasmo e spirito di adattamento. Marco Gentile, che è ormai il mio alter ego nelle produzioni Architorti, ha vent'anni meno di me, e questa differenza generazionale è stata molto proficua credo per entrambi: è la giusta distanza che permette di scambiarsi esperienze diverse senza essere troppo lontani. Per me i giovani sono una ricchezza vera: la loro tenacia, la voglia di fare, l'ambizione che li anima sono impulsi forti, che possono risultare perfino destabilizzanti, ma volendoli evitare ci si chiude al nuovo, alla possibilità di continuare a creare qualcosa di significativo. È anche un discorso di coerenza e di responsabilità personale: si fanno tante chiacchiere, ma guardandosi intorno è evidente quanto ai vecchi interessi il potere e come non abbiano una visione idealizzata del proprio progetto, che in realtà non pensano davvero di trasmettere alle generazioni successive».

«A questo posso aggiungere che Architorti è stata ed è una grande scuola, per me e per tutti coloro che hanno la possibilità di collaborare ai molti progetti in cantiere – aggiunge Gentile. – Al di là della formazione tecnica e sul repertorio, il Conservatorio così come è strutturato oggi, e forse anche un po' per sua natura specifica, non può dare molto. Mancano ampi settori di intervento, manca la possibilità di fare pratica, di provare sul campo. A volte un salto di quinta, un errore della macchina, è proprio ciò che provoca un improvviso picco emozionale».

**E per finire, i laboratori didattici nelle scuole materne, elementari e medie "Musica in classe" e "Crescendo in musica".**

«Il pubblico del futuro si forma nei primissimi anni di scuola: già alle medie è tardi. La scuola oggi ha grossi problemi strutturali, ha bisogno di soldi e di autonomia, due cose strettamente legate tra loro. È del tutto inutile dare sulla carta a un istituto la libertà di scegliere un proprio percorso educativo, se poi gli si negano i fondi necessari a realizzarlo!

mille nuovi strumenti, e se riuscissimo a dar loro delle prospettive, a suggerire modi nuovi per usarli in modo creativo... Se insegnassimo loro che l'informatica permette di analizzare, scomporre, lavorare con elementi semplici per creare organismi complessi... Se li facessimo giocare con le forme d'onda, con il montaggio sonoro, con la sovrapposizione di tracce, forse potremmo distrarli un po' da passatempi meno costruttivi, come i videogiochi o l'abuso dei social».



Architorti

La musica è un campo pieno di potenzialità, è richiestissima dagli insegnanti, che però spesso non hanno competenze specifiche e incontrano difficoltà anche di ordine generale, ad esempio nell'uso delle tecnologie. I nostri Progetti Scuola, coordinati da Laura Bertolino e finanziati dalla Fondazione Cosso, cercano di fornire ai bambini un'esperienza totale, che parta dalla produzione dei suoni per proseguire in aula informatica. È un aspetto, quest'ultimo, davvero troppo trascurato. I bambini hanno già dimestichezza con



A portrait of Sara Mingardo, a woman with dark hair, wearing a dark pinstriped blazer, standing with her arms crossed. She is holding a rolled-up sheet of music paper under her left arm. The background is a soft-focus image of sheet music.

# SARA MINGARDO

## Determinazione e talento

*Le qualità indispensabili per perseverare nello studio del canto. La storia personale di un contralto fuoriclasse, attiva nei più importanti teatri del mondo, approdata all'insegnamento nei Conservatori in tempi recenti. Una 'barocara' - come scherzosamente si definisce - appassionata all'insegnamento, che non lesina critiche al nostro attuale sistema formativo.*

di Diego Procoli

**S**ignora Mingardo, potrebbe raccontarci il suo incontro con la musica, il percorso di studi che ha intrapreso, difficoltà e gioie di questa straordinaria strada di vita? C'è qualche momento che ricorda con particolare affetto?

Ho intrapreso il percorso di studi seguito da molti di quelli della mia generazione. Ho studiato in una scuola media ad indirizzo musicale collocata all'interno del Conservatorio di Venezia e ho cominciato con il pianoforte. Già a quindici anni, raggiunto il quinto anno degli studi io, che ero una disastrosa pianista, cantavo, cantavo, cantavo... e la mia insegnante di allora - Anna Maria Peloso, persona davvero straordinaria - aveva capito che la mia era una passione vera e mi incoraggiò a coltivarla. Mio padre, pur in assoluta buona fede, non era d'accordo che io studiassi canto. Per un uomo del 1921 come lui, e come per molti della sua generazione, gli strumenti da studiare erano solo il pianoforte e il violino. Mia madre però, che in quanto donna vedeva più lontano, mi iscrisse al corso di canto di nascosto. Mi ritrovai dunque l'anno successivo al sesto anno di pianoforte e al primo anno di canto. Fra i sedici e i diciassette anni, quando lei venne a mancare, presi tutto il coraggio che era riuscita ad infondermi e dissi a mio padre che ormai il canto era la mia strada. Certo, avevo anche una grande passione per la matematica, ma se volevo continuare nella musica dovevo farlo nel canto e in nient'altro. E di fronte alla mia determinazione lui cedette. Lavorai da subito. All'epoca di voci gravi non ce ne erano molte e Venezia, dal canto suo, era una città vivissima, pullulante di attività musicali. Si eseguiva molta musica sacra barocca e io ho cantato



foto di A. Ciagnoli, Rieti

allora i miei primi *Stabat Mater*, il *Nisi Dominus* di Vivaldi e altre pagine magnifiche. Poi, poco prima di conseguire il diploma, poiché anche mio padre era venuto a mancare, feci il concorso per entrare nel coro del Teatro La Fenice e lo vinsi. Pensai allora che non mi sarei più mossa da lì, perché la musica corale mi piaceva da matti e in teatro avevo la possibilità di veder passare i più grandi, come June Anderson, Shirley Verret, Pavarotti. Mi divertivo moltissimo e lavoravo poco, stavo davvero bene. Ma siccome quando una persona è fortunata è fortunata - e io sono una persona molto fortunata - ho vinto il Toti del Monte e hanno cominciato a contattarmi i teatri. Da lì è decollata la mia carriera.

### Qual è stato il rapporto con i suoi Maestri?

Ho studiato con Franco Guitti e lo devo ringraziare davvero per non aver combinato guai, perché purtroppo questa è una cosa che può accadere in Conservatorio. Lui con me invece non ha fatto nessun errore ed io con lui sono stata benissimo. Ho imparato molto, devo dire più a livello musicale che tecnico-vocale. Tuttavia la formazione vera e propria l'ho fatta in seguito. Dopo il diploma però non ho voluto più studiare. Spendere soldi al di fuori del Conservatorio era una cosa che non concepivo. Ho sempre pensato che studiare fosse un diritto. E lo penso tuttora, dal momento che io stessa insegno in Conservatorio e sono sempre più convinta che esso debba essere in grado di dare tutto didatticamente ai propri allievi.

### E come ha maturato la propria vocazione per la musica antica e per il canto barocco? È stato un processo naturale, una scelta o un caso?

Ammetto che quando sono uscita dal coro ero veramente scarsamente preparata. Come accade a molti il tesoro più grande che avevo, oltre alla voce, era la grandissima passione. Avendo vinto il ruolo come Cenerentola ho cominciato con Angelina e

poi ho fatto Rosina (lo so, è assurdo solo pensarlo). Così facendo ho perso qualche anno e qualche chilo, conducendo una vita e una carriera che non mi piacevano per niente. Il repertorio non era mio. Avevo vinto con fortuna pazzesca un concorso che mi aveva offerto visibilità e Rossini d'altronde mi piaceva moltissimo, ma mi è stato chiesto poi di fare cose incredibili: dal *Requiem* di Verdi, alla Principessa dell'Adriana Lecouvreur ad Azucena del *Trovatore*. Cose paurose se riferite alla mia età e soprattutto al mio tipo di voce! Non so, sentivano un timbro scuro e mi proponevano l'improprio. Dopo un anno di vitaccia ho fatto un giuramento davanti a Bruno Pola che avrei abbandonato quel repertorio. Avevo studiato Bach al pianoforte, nelle chiese si cantavano molto Pergolesi e Vivaldi. La letteratura barocca per contralto poi è di una bellezza incredibile ed io percepivo che era quello il mio spazio ideale. Mi piaceva l'arte della variazione, l'improvvisazione e mi sentivo molto più libera. Volevo fare quello che mi piaceva. Fortunatamente il mio agente di allora (e di ora), Angelo Gabrielli, mi ha accompagnato volentieri in questo percorso. E ho cominciato alla grande: con Christoph Rousset, col quale ho debuttato numerosi ruoli di Händel. Ho cominciato dunque con una persona preparatissima. Da lui e dalla sua clavicembalista di allora, Emmanuelle Haïm, che ora è anche una fantastica direttrice, ho imparato moltissimo. La mia fortuna è stata proprio quella di aver potuto frequentare tanti direttori bravissimi, nel repertorio barocco, ma non solo: John Eliot Gardiner, Rinaldo Alessandrini, Claudio Abbado, Colin Davis, Pierre Boulez, Roger Norrington, Evelino Pidò. Potrei fare un elenco lunghissimo di direttori grazie ai quali ho potuto sempre portarmi a casa una valigia enorme di insegnamenti preziosi.

**Parlare d'insegnamento significa affrontare un discorso molto ampio che si estende a ombrello su questioni centrali e che coinvolge necessariamente i Conservatori italiani. Da docente di Conser-**

### vatorio, e quindi da protagonista diretta della realtà dell'insegnamento musicale accademico, cosa pensa delle Istituzioni di Alta Formazione italiane?

Quello che mi fa più male è che molto spesso l'insegnamento (inteso in senso generale e non solo musicale) sia una scelta di ripiego. Perché si insegna quando non si ha voglia o non si è in grado di insegnare? Questo non vuol dire certo che non si trovino insegnanti eccezionali. Secondo me i ragazzi dovrebbero poter trovare in conservatorio qualcuno in grado di fornire loro i mezzi necessari per superare gli ostacoli dell'arte musicale e della carriera. E questo accade di rado. Mi capita di incontrare ragazzi bravissimi che non sanno ad esempio mettere su un programma d'audizione. E gli insegnanti di Conservatorio spesso in questo non sanno aiutarli. Nessuno mostra loro che è importante capire quale ruolo è meglio scegliere per la realtà della propria voce, come entrarci dentro totalmente e soprattutto come si affronta un'audizione, cosa cantare e come cantarlo a seconda dei contesti, dei teatri e dei direttori che ci si troverà davanti. Questo è un problema che il Conservatorio non può e non deve ignorare. Lungi da me il voler sembrare quella che fa tutto giusto, perché di sbagli ne facciamo tutti. Ma io cerco di essere corretta, è questo il mio primo obiettivo.

### In fondo insegnare richiede coraggio e una forte presa di coscienza delle responsabilità che si hanno sul futuro e sulla vita stessa dei ragazzi...

Assolutamente! È importante capire cosa si sta facendo nella vita. Se si va avanti alla cieca si buttano tempo e soldi. Il Conservatorio non è una scuola come le altre, dovrebbero studiarvi e andare avanti solo le persone che hanno davvero talento. Noi ci siamo trovati bene perché cominciavamo da piccolissimi e nella scuola media musicale avveniva già la prima scrematatura. Poteva capitare di "essere mandati a casa". Tenga conto che nella scuola media che ho frequentato io siamo partiti in sessanta e alla fine del corso di studi ci siamo diplomati in sei. Fra questi sei siamo forse in tre a lavorare nella musica. La selezione è una cosa importante e quando frequentavo il Conservatorio questo, almeno in parte, avveniva. Adesso, nell'era del Conservatorio come Università, escono tutti e con voti altissimi. Allievi inimmaginabili, che non dovrebbero cantare, si ritrovano laureati perché hanno raggiunto in altri settori didattici i crediti necessari. È una follia! È come se un chirurgo si laureasse collezionando esami in settori che riguardano solo tangenzialmente la chirurgia e poi non sapesse neanche tenere un bisturi in mano. Mi sembra di essere nel paese dei



matti. Mi trovo costretta a pensare che chi abbia previsto soluzioni come questa non sia mai entrato in un teatro o in una sala da concerto, e non abbia la più pallida idea di ciò di cui ci si ha bisogno. A volte ho l'impressione che un intero sistema sia stato costruito sulla pelle dei ragazzi, i quali a un certo momento si svegliano, si accorgono di non avere le qualità per questo mestiere e dicono, quando ormai è troppo tardi: «ma io non sapevo niente di tutto questo». Non è colpa loro! La responsabilità maggiore è dei docenti. Talvolta nei Conservatori si prendono persone solo perché si ha bisogno di soldi. Si trovano ad entrare in tarda età studenti che sperano di fare un mestiere, senza sapere che la realtà è molto diversa da quello che pensano. Con la riforma poi l'età di accesso all'alta formazione è addirittura slittata in avanti. I più giovani entrano in Conservatorio a 20 anni. Finché è un contralto che entra a 20 anni, o un mezzosoprano, passi pure. Ma un soprano che inizia a 20 anni cosa fa? Esce a 26-28 anni o addirittura a 30: è troppo tardi. Bisogna avere il coraggio di affermare queste cose, di dire: «se non vi date una mossa siete fuori dai giri», perché è così che funziona. Eppure l'Italia è ancora il paese delle voci belle, crescono su naturalmente come le piante di pomodoro! E nonostante questo non riusciamo a capire che potremo essere ancora i primi del mondo. Insomma, c'è gente che insegna e non dovrebbe stare dove sta e allievi che si laureano e non dovrebbero farlo. E poiché questi ultimi non canteranno, diverranno dei veri e propri "serial killer". Cominceranno a insegnare per ripiego, impolperanno il curriculum di esperienze didattiche e si

troveranno a scuola a rovinare i ragazzi. Non è detto, certo, che chi abbia fatto carriera sappia insegnare. Ma l'aver vissuto la professione è una carta preziosa da spendere e un'esperienza fondamentale da trasmettere ai ragazzi. In fondo anche sentire cantare Domingo, per chi sa ascoltare, può essere una lezione di canto.

### **È anche questo il motivo che l'ha spinto a intraprendere la carriera d'insegnante?**

In verità inizialmente non volevo insegnare, perché non avevo tempo a sufficienza. Poi ho saputo che a Roma volevano aprire cattedra di Canto Barocco, e Giuseppe Sabatini, a cui devo molto, mi ha pregato di fare domanda. Vincendo le mie resistenze ho inviato la mia candidatura per la graduatoria di istituto e sono arrivata prima. La Direttrice di allora, Edda Silvestri, mi ha detto che una condizione fondamentale per aprire la cattedra era quella di avere una classe almeno di 8 persone. Ho accettato solo perché mi era stato assicurato che avrei avuto carta bianca, ossia che avrei potuto decidere se mandar via qualcuno che non ritenevo avesse le qualità giuste per stare in quella classe. Ad avermi spinto ad insegnare è stata certamente la consapevolezza che avrei potuto far qualcosa non solo per i ragazzi, ma anche per lo status dell'insegnamento del canto barocco in Italia. È ancora radicata e diffusa la considerazione che ci si voti al barocco perché non si ha voce. Io, che sono una persona molto combattiva, mi sono imposta di dover fare qualcosa per scardinare queste orrende abitudini. Fortunatamente le classi di Canto Barocco sono tenute da "baroccarci" - scherzosa eti-

chetta in cui mi includo io stessa – ossia insegnanti che hanno davvero frequentato l'ambiente musicale del barocco. Questo accade anche perché apparteniamo a una cattedra di recentissima istituzione. Non posso infatti non considerare che nelle classi di canto lirico si trova di tutto e di più, persone che non hanno saputo risolvere i loro problemi e vorrebbero insegnare agli altri come risolvere i propri, insegnanti che non fanno cantare una nota scritta prima di Mozart e che privano così i propri allievi di esperienze formative di capitale importanza, come l'incontro con la musica di Bach. D'altronde è anche la materia e la natura della didattica vocale a consentire un'aleatorietà, talvolta pericolosa, fra le tipologie d'insegnamento. Naturalmente vi sono regole tecniche, ma in fondo parliamo con immagini astratte che cercano di porre sotto controllo muscoli per lo più involontari. Ognuno dunque ha la possibilità di insegnare quello che vuole come vuole e mi è capitato di trovarmi per caso ad ascoltare lezioni di canto che mi hanno lasciato allibita! Sarebbe necessaria fra i docenti di canto anche un po' di sana umiltà: se dopo un tot di tempo non riusciamo ad avere risultati con un ragazzo, abbiamo il dovere di mandarlo da qualcun altro. La collaborazione fra di noi è importante. Se ho un allievo tenore, lo mando a farsi sentire da bravi tenori, e lo stesso faccio con i soprani: li spingo a conoscere insegnamenti diversi dal mio. L'ascolto è importante. Eppure ci sono maestri gelosissimi dei propri allievi. Le riporto un'esperienza che mi è capitata: una ragazza voleva assistere alle mie lezioni e l'insegnante di canto glielo ha vietato, dicendole che se avesse varcato la soglia della mia classe le sarebbe stato impedito di tornare in quella dalla quale proveniva. Siamo a questo livello.

**Cattedre come quelle riservate al canto rinascimentale e barocco sono in fondo figlie della nuova organizzazione didattica e curriculare che vige oggi nei Conservatori italiani, verso la quale però mi sembra che lei sia molto critica. Non posso dunque non entrare nel vivo della questione e chiederle cosa ne pensi della riforma.**

Sa, io in fondo ritengo sciocco focalizzarsi didatticamente solo sul canto barocco. È certamente utile, ma un cantante dovrebbe poter fare esperienza tanto nel ramo del canto barocco, quanto in quello lirico e in quello da camera. Poi ognuno ha la propria voce e le proprie propensioni e non si può costringere nessuno a fare ciò che non può fare. Ma ritengo che l'impostazione vocale sia la stessa, ossia che debba essere "lirica" a tutti gli effetti. Anche perché nel 2015 è impensabile se non ridicolo cantare Monteverdi come si faceva 50

foto di A. Ciagnoli, Rieti



anni fa. Poi andando avanti negli tempo, sono necessarie le specializzazioni, anche fossero solo culturali. Ma l'offerta didattica dovrebbe essere coerente e concorrere a un fine proficuo e ben individuato. Equiparare il Conservatorio all'Università ha comportato invece che i corsi sono stati riempiti di mille materie da fare e talvolta esse sono del tutto inutili. Conti che a Venezia avevamo 32 ore di canto e più di 60 di Storia della Musica. È sacrosanto che essa ci fosse, ma arrivava a pesare in modo non equilibrato sulla centralità della materia principale. È giusto che vi siano corsi ed esami, tuttavia è inevitabile che - parlo per il settore di cui mi occupo - alla fine il canto passi in secondo piano. Certamente noi avevamo troppo poche materie, eppure non è detto che aver riformato i corsi abbia necessariamente comportato una loro sistemazione ragionevole. Per esempio l'Arte Scenica non è prevista per Canto Barocco, ossia, non è prevista per un'arte che ne è stata il fondamento. Il risultato è che alla fine si segue un'infinità di corsi e poi quando è il momento di dimostrare ciò che si sa fare si cade miseramente. Saper studiare rapidamente un'aria, coglierne i punti fondamentali, i tratti espressivi, le coordinate storico-stilistiche: tutto questo non si riesce a portare avanti neanche nell'era della Riforma. Vedo tanta confusione e tutti provano ad operare con quello che hanno a disposizione.

**Rendere più solida e ampia la cultura del musicista era in fondo l'obiettivo stesso della Riforma. Poi le cose, come lei ci testimonia, sembrano aver preso un sentiero molto diverso. Quello che manca sembra essere proprio l'integrazione fra i vari corsi, come se nel complesso essi proponessero obiettivi didattici disarticolati.**

L'organizzazione del Conservatorio è cosa complicatissima, ma sarebbe fondamentale metterla nelle mani di gente che ci capisca. La collaborazione fra docenti poi è imprescindibile perché attraverso il concorso mirato fra materie differenti si possano formare artisti che cantino, ossia che siano culturalmente, musicalmente e tecnicamente saldi. Poi ci sono materie che dovrebbero sparire domani. Si potrebbero scegliere, ma non dovrebbero essere obbligatorie. Ad essere obbligatoria piuttosto dovrebbe essere la presenza, in ogni città in cui sia attivo un Conservatorio, di un teatro in cui far esibire regolarmente cantanti e strumentisti, registi e scenografi. Collaborare per avere luoghi da sfruttare, in cui il pubblico possa andare a godere la bravura dei nostri talenti. A Londra mi è capitato di entrare in un albergo che metteva a disposizione addirittura la hall per far montare il Barbieri di Siviglia ai ragazzi della scuola.

E penso che se lo facessimo noi saremmo davvero i più bravi di tutti. Noi, costretti in gran parte ad arrabattarci, siamo ancora in fondo fra i primi del mondo a fare buona musica. Abbiamo un talento innato e invece bisogna che si espatri per completare la propria formazione e per iniziare a lavorare, perché qui le cose non funzionano. E non sappiamo perché non funzionano! Io per quanto possibile cerco di far di tutto quello che è in mio potere: se posso far ascoltare ragazzi di talento a direttori e agenti lo faccio, se ho concerti, li porto con me. Però siamo degli 'accattoni'. Io stessa sono 'un'accattona': finché possiamo ci conquistiamo con le unghie e con i denti ciò che pensiamo possa essere utile e formativo per ragazzi meritevoli. E di ragazzi fantastici io personalmente ne conosco tantissimi! I più invece non sanno dove andare e, cosa gravissima, non hanno la possibilità di imparare sul campo. Anche gli agenti ormai vanno sempre più spesso ad ascoltare le voci in teatro, ma ci sono voci fantastiche che sul palcoscenico non arrivano mai. È un circolo vizioso: i teatri non hanno soldi e i periodi di prova si accorciano, così i direttori d'orchestra, che non hanno più il tempo necessario per provare, vogliono lavorare solo con persone di cui conoscano la professionalità. Lo capisco e certamente sono contenta che questo dia a noi da lavorare, ma perché non dare una possibilità anche ai giovani? Non è assolutamente facile per loro. A Venezia, è vero, la Fenice ha iniziato a collaborare con il Conservatorio. Se questa realtà però si replicasse in tutte le città quanta gente in più andrebbe in teatro? Le sale sarebbe-

ro pienissime di un pubblico entusiasta di ascoltare anche i ragazzi. Io di questo sono sicura! La musica non sta morendo; è la cultura in Italia che sta morendo: abbiamo mostrato ai giovani che per fare i cantanti basta stare tre settimane in tv! Ma molti non sanno che proprio questi ragazzi vengono regolarmente operati alle corde vocali.

**Che consigli vorrebbe dare ai giovani cantanti? Combattere, continuare a provare, restare, andarsene?**

Combattere, quello sempre. Non fidarsi dell'arroganza di insegnanti gelosi ed essere consapevoli che nessuno di noi è depositario della verità. Rubare piccoli insegnamenti da tutti. Andare via se non si riesce a proseguire, essendo consci però che senza talento non si può fare nulla. In ogni mestiere ci vogliono talento e passione. Lo so, una vita senza musica è una vita orrenda. Ma si può far musica anche per hobby e molto bene. La professione però è tutt'altra cosa.

**Il 1° febbraio ci sarà al Teatro alla Scala di Milano la prima dell'incoronazione di Poppea di Monteverdi che la vede impegnata nel ruolo di mai Ottone. È difficile conciliare la carriera con l'insegnamento?**

È più difficile conciliare carriera e famiglia (sorride). Può essere complicato far incastrare gli impegni dell'insegnamento con l'attività artistica, ma ci si organizza. C'è assai di peggio nella vita. Io, devo dire, ho avuto il meglio del meglio, perché faccio da sempre quello che mi piace. E questo non affatica mai e non ha prezzo.



foto di Roberto Serra

## VIVERE LA

## CONTEMPORANEITÀ



I compositori ospiti del Convegno con i docenti di Composizione del Conservatorio "Casella".

*La terza edizione del Convegno "Comporre Oggi" conferma il respiro internazionale e uno scambio che non rimane occasionale tra scuole compositive di diversi paesi europei. Un'iniziativa che unisce i partecipanti, docenti e allievi, nella comune ricerca sul senso della creatività in musica oggi.*

di Mauro Cardi

**N**ei giorni 8 e 9 ottobre 2014 si è tenuta all'Aquila, presso il Conservatorio "Alfredo Casella", la terza edizione del Convegno "Comporre oggi". L'iniziativa, organizzata dai docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea, si prefigge lo scopo di indagare il panorama sonoro del presente: *un patrimonio di tutti, un diritto culturale della collettività intera, ed è per questo che "Comporre oggi" vuole proporsi come esperienza culturale e artistica ai musicisti di ogni tipo, ma anche a chi musicista non è, alle menti aperte e desiderose di vivere in pienezza la contemporaneità. In particolare, gli studenti di composizione del Conservatorio, avranno un'opportunità concreta di scuola aperta, di confronto diretto e fecondo.*

Dopo Gabriele Manca, Paolo Rotili e Gianpaolo Testoni, invitati alla edizione del 2012, a cui sono seguiti Christian Cassinelli, il polacco Wojciech Wiślak e lo spagnolo Emilio Calandín Hernández nel 2013, quest'anno abbiamo avuto come graditi ospiti Sidney Corbett, statunitense, docente di Composizione all'Università per le arti performative di Mannheim, Toivo Tulev, professore di Composizione presso l'Accademia di Musica e Teatro dell'Estonia e Fausto Sebastiani, docente presso il Conservatorio di Benevento e presidente di Nuova Consonanza. La formula ormai consolidata di "Comporre oggi" prevede il confronto con i compositori ospiti che

si sono avvicendati nel presentare la loro produzione, illustrando la loro tecnica di scrittura e la loro poetica musicale. Oltre all'ascolto e alla visione di lavori registrati, sono stati eseguiti dal vivo, durante ciascuna conferenza, brani degli stessi compositori, con la partecipazione di interpreti particolarmente attenti alla musica contemporanea, come il clarinettista Massimo Munari e il pianista Massimiliano Scatena, ex studente del Conservatorio Casella.

In questa edizione è stato inserito anche un importante momento di approfondimento dedicato alla saggistica, per riflettere sul problema dello sviluppo dei linguaggi e delle poetiche musicali in rapporto alle tecniche e tecnologie di oggi, con la presentazione del volume *Pensare le tecnologie del suono e della musica* di Agostino Di Scipio. A presentare il volume, oltre all'autore, sono intervenuti Guido Barbieri e Mauro Cardi.

La tavola rotonda conclusiva, che ha visto la partecipazione di tutti gli ospiti, ha rappresentato anche quest'anno l'evento *clou* della manifestazione, un'ulteriore occasione per stimolare la riflessione e la discussione sul senso della creatività in musica oggi e sul ruolo della musica nuova nella società, mettendo a confronto le esperienze dei compositori ospiti con quelle dei docenti e studenti del Conservatorio. Si è parlato, tra l'altro, delle radici culturali, prima ancora che musicali, delle poetiche rappresentate,

dello stimolante e complesso rapporto compositore-interprete, dell'influenza che le nuove tecnologie messe oggi a disposizione della musica esercitano sul pensiero e sulla tecnica compositiva e, infine, anche grazie alla presenza di Fausto Sebastiani, dei problemi che oggi si devono affrontare nella promozione e diffusione della nuova musica.

Tutta la manifestazione ha avuto un incoraggiante riscontro nella nutrita e partecipata presenza degli studenti del Conservatorio che hanno posto quesiti sulla composizione, sollecitato confronti tra le metodologie di insegnamento nei diversi paesi e nelle diverse scuole, e stabilito spesso un contatto fecondo coi compositori ospiti, chiedendo di poterne studiare le partiture e di poter mostrare loro i propri lavori. Anche per il rilevante impegno dedicato all'insegnamento, che accomuna tutti i compositori invitati, i nostri studenti avranno ancora modo di dialogare con loro: Sidney Corbett infatti tiene corsi anche in Italia e in questi anni, grazie al progetto europeo Erasmus, sono stati suoi allievi a Mannheim giovani studenti del Conservatorio, mentre Toivo Tulev è stato successivamente invitato a tenere un workshop a Roma nell'ambito del festival 2014 di Nuova Consonanza.



## Fausto SEBASTIANI

Diplomato in Composizione e Musica Elettronica al Conservatorio di Santa Cecilia, ha seguito seminari di composizione con Carter, Xenakis e Ferneyhough a Darmstadt, ha frequentato il corso biennale di composizione di Città di Castello tenuto da Salvatore Sciarrino, si è perfezionato in Computer Music presso il C.S.C. di Padova e l'Académie d'été dell'IRCAM di Parigi. Nel 1995 ha vinto una borsa di studio del Ministero degli Esteri Italiano presso il LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical) di Buenos Aires. Insegna presso il Conservatorio di Benevento e ha tenuto corsi per l'Università Federico II e l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Ha vinto i concorsi *Giovani Interpreti – Giovani Compositori* del Centro B. Brecht di Milano, *Foundation Gaudeamus* di Amsterdam, *40 anni nel Duemila* della Federazione Cemat. Ha composto lavori per l'Istituzione Concertistica Orchestrale di Lecce, il Festival RomaEuropa, il Teatro dell'Opera di Roma, il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Strasburgo per l'Orchestra di Roma e per altri Festival Internazionali, con esecuzioni anche al Parco della Musica di Roma e alla Biennale Musica di Venezia.



## Sidney CORBETT

Nato a Chicago nel 1960, Sidney Corbett ha studiato musica e filosofia all'Università della California, San Diego, continuando i suoi studi di composizione alla Yale University e all'Accademia delle Arti di Amburgo con György Ligeti. Le sue opere hanno vinto numerosi premi nazionali e internazionali, con esecuzioni in tutto il mondo. Nei suoi più recenti lavori si è particolarmente dedicato al teatro in musica, in particolare con *Noach*, *Keine Stille ausser der des Windes* e *Das Große Heft*. Attualmente sta preparando una nuova opera per il Teatro di Magdeburgo. Anche i suoi lavori strumentali sono ispirati da soggetti letterari e teosofici, con commissioni da parte della Staatskapelle di Berlino, Tonhalle di Düsseldorf, Filarmonica di Berlino, MusikFabrik, West German Radio, Orchestra sinfonica della Radio di Stoccarda. Chitarrista nel gruppo *Vierte Heimat*, suona anche in diversi ensemble di improvvisazione. Ha registrazioni in cd per etichette come Cybele, CRI, Mode, Zeitklang, Ambitus, Blue Griffin, BIS Edition Kopernikus e Kreuzberg Records. La sua musica è edita da Nova Vita, Berlino, e distribuita da Peters. Insegna Composizione all'Università per le arti performative di Mannheim.



## Toivo TULEV

Alla base del linguaggio musicale di Toivo Tulev (1958) possiamo riconoscere la sua attiva partecipazione a vari ensemble vocali di musica antica e il profondo interesse per il canto gregoriano e per le tradizioni orali del vicino e lontano oriente. Le sue composizioni – che coprono un'ampia varietà di generi – si sono sempre caratterizzate per la loro atmosfera peculiare, ricca di fascino, ottenuta con effetti temporali, spaziali e sonori. Quattro dei suoi lavori, *Opus 21* (1996), il *Concerto* per violino e orchestra (2002), il concerto per flauto *Deux* (2006) e *I said who are You? – He said, You* (2010), sono stati selezionati tra i primi dieci all'IRC di Parigi. La sua produzione più recente comprende l'opera *Beatrice* (2010), *Lamen-tations*, per cinque solisti, due cori e orchestra (2011), *Magnificat*, per tre solisti, coro, due percussionisti e archi (2013) e *Symphony*, per orchestra da camera (2013). Compositore in residenza presso l'Estonian Philharmonic Chamber Choir (2004-2005) e presso l'Ars Nova Copenhagen (2007-2008), è attualmente professore di composizione presso l'Estonian Academy of Music and Theatre. Registrazioni in cd: *Be lost in the call*, ER 2004; *Songs*, Harmonia Mundi 2008. Pubblica per Theatre of Voice Edition.



Sidney Corbett

# DIETRO IL COMPORRE

## Intervista a Sidney Corbett e Toivo Tulev

*Sette domande ai due compositori ospiti venuti dall'estero. La committenza, i ritmi e le modalità del comporre, il rapporto con il testo e con gli esecutori. Raccontarsi per offrire una chiave interpretativa ulteriore della propria musica.*

di Marco Della Sciucca

**L**a presenza di ben due compositori stranieri nella terza edizione di "Comporre Oggi" è stata l'occasione, per *Musica+*, di aprire anche uno spazio di riflessione esclusivo con loro, andando a osservare il "dietro le quinte" della loro creatività: il modo di lavorare, di interagire con gli altri e con le istituzioni, con stimoli artistici provenienti da ambiti disciplinari diversi, nella convinzione che il loro raccontarsi da questo punto di vista sia strettamente connesso con le proprie estetiche creative, e ne costituisca una chiave interpretativa ulteriore. Sette domande, a cui Sidney Corbett e Toivo Tulev hanno risposto in maniera autonoma e significativamente diversa, come diverse sono le loro personalità e le rispettive attitudini compositive.

### 1. Che tipo di "committenza" preferisci? Istituzionale, amicale, da parte di strumentisti o cantanti, da parte di editori?

**Corbett:** Se per committenza intendi la commissione di lavori, naturalmente mi dà gioia ogni genere di committenza, con una variabilità che dipende dal tipo di lavoro. I miei progetti e opere teatrali, naturalmente, sono stati commissionati dai teatri che ne hanno prodotto la prima. Allo stesso modo, anche i miei pezzi orchestrali sono stati commissionati dalle orchestre che hanno eseguito la prima. Nel caso del-

la musica da camera, talvolta si tratta di un ensemble o di uno strumentista, talaltra – e in realtà più spesso – di un festival o di un direttore. Gli editori, almeno nella mia esperienza, non commissionano mai pezzi. E voglio che gli amici rimangano amici, così non dovrò mai chiedergli dei soldi.

**Tulev:** Sono buone tutte le opzioni, purché la commissione sia proposta con serietà. Gli amici tendono a essere seri da questo punto di vista e ciò porta in genere a un esito felice.

### 2. Ti capita di comporre solo per te stesso, senza necessariamente rispondere a una committenza, senza finalizzare un lavoro a un'esecuzione già programmata?

**Corbett:** Sì, scrivo spesso per il solo fatto che sento di doverlo fare: talvolta vi è un'esecuzione programmata, altre volte mi cerco una prima nel momento in cui il pezzo è finito. Questo avviene sempre quando si tratta di pezzi più piccoli, spesso scritti per amici che hanno in programma un concerto o un altro progetto. Per la mia igiene compositiva è importante evitare di scrivere sotto la pressione di una scadenza; anche quando lavoro su grandi pezzi, come le opere, è bene che scriva contemporaneamente pezzi più piccoli, perché mi permettono di concentrarmi in modo diverso.

**Tulev:** Io compongo per me stesso, o senza considerare per chi, e lo faccio indi-

pendentemente dal fatto se ci siano state o meno delle commissioni. È in questo modo che mi sento a mio agio. Finalizzare un lavoro è ormai diventata una consuetudine, ma non sempre è stato così. Prima, quando facevo musica in maggior isolamento e senza scadenze, non sentivo l'urgenza di dire che l'opera fosse finita.

### 3. Quali sono in genere gli step tecnici e di ricerca estetica nell'affrontare un nuovo lavoro?

**Corbett:** Quando mi appresto a un nuovo progetto, la mia ricerca è sempre sul genere. Per esempio, se sto iniziando un lavoro su un quartetto d'archi, prima studio – o, nel caso del quartetto d'archi, ristudio – la letteratura esistente, sia storica – come Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms, Bartók ecc. – sia contemporanea. Lo studio per capire la distribuzione delle forze, l'approccio agli strumenti, le tecniche esecutive, le questioni formali, questioni di densità, questioni di notazione. Ma anche semplicemente per il piacere che mi dà lo studio delle partiture.

**Tulev:** La prima riflessione, la più immediata, quando mi immergo in un nuovo materiale musicale, riguarda in genere la definizione della struttura o delle strutture modali del pezzo. Ma ciò viene solo dopo degli ascolti iniziali di ciò che intendo si debba ascoltare. Così si definisce in

genere anche la disposizione armonica, verticale della musica. Paragonerei tutto questo alla separazione dei colori nel regno visivo. Altra questione a cui presto attenzione è la definizione, più o meno vaga o precisa, del linguaggio ritmico e quella della sequenza temporale.

#### 4. In che ambiente fisico lavori e perché?

**Corbett:** Lavoro nel mio studio, ogni mattina dalle 8:30 circa alle 13:30 circa, quando comincio ad aver fame. Di solito è nel pomeriggio che insegno o rispondo alla corrispondenza o incontro persone. Se sono particolarmente sotto pressione, lavoro anche di sera, ma in genere credo che cinque ore al mattino possano bastare. Ho la mia scrivania e il mio pianoforte, buona luce, uno stereo e di solito una tazza di caffè. Un utensile fondamentale è il mio temperamatite elettrico, insieme con matite, righelli, gomme e, naturalmente, carta da scrivere. Non scrivo al computer.

**Tulev:** Per alcuni anni ho vissuto nei boschi e questo mi ha portato sia quiete sia solitudine, che sembrano essere buoni compagni di strada. Tuttavia, non sempre sono stato in grado di trovare un ambiente di lavoro così favorevole e ci sono stati periodi in cui sono stato costretto ad astenermi da attività musicali più regolari. C'è stato anche un periodo in cui mi offrivano una piccola stanza in un convento. E benché il convento fosse in città, trovavo di gran sostegno quell'atmosfera di quiete e di gioia silenziosa.

#### 5. In che modo affronti il testo letterario nelle tue composizioni?

**Corbett:** È una cosa che varia a seconda del progetto. Ma molti, se non la maggior parte, dei miei lavori strumentali attingono a fonti extramusicali, sia per l'ispirazione sia in termini di struttura. I miei pezzi impiegano spesso fonti letterarie, teologiche, filosofiche o d'altro tipo. Ma il modo in cui vengono affrontati differisce da pezzo a pezzo.

**Tulev:** È il testo che affronta me, non il contrario. Così, è meglio che siano i testi a parlare. Ma solo con quelli che riconosco come familiari mi pongo in relazione. Così è più un riconoscere che altro. Il sentiero scelto su cui si sono disseminati testi che attraversano i secoli sembra alquanto stretto. Stretto, ma abbastanza coerente. E non sempre vi si trovano tutte le parole di cui si ha bisogno. In tal caso mi faccio coraggio e scrivo io stesso i versi, i passi mancanti. Spesso trovo testi differenti provenienti dalla stessa fonte, ma appartenenti ad autori diversi di diverse epoche, che nella mia mente si vanno a intrecciare in una nuova entità. E tendo a lasciare che ciò accada.

#### 6. In che termini ti interessa collaborare con gli autori dei testi letterari e più in generale con artisti di altri ambiti?

**Corbett:** Come compositore di opere di teatro musicale sono molto abituato a lavorare con altri artisti, non solo scrittori, ma anche direttori di scena ecc. Ho lavorato con alcuni grandi scrittori. In genere, con il librettista, cerco di creare qualcosa di nuovo insieme piuttosto che attingere a un soggetto esistente, benché abbia fatto anche questo. Nel lavorare con un testo, trovo estremamente importante, sia che si

tratti di libretti, di teatro di prosa o di testi poetici, renderne ciò che io chiamo l'archeologia musicale. Ho bisogno di analizzare il testo in maniera esaustiva e trovarne gli anditi più nascosti, i differenti livelli di significazione non immediatamente evidenti. Ho bisogno di individuarvi un percorso, un percorso che mi renda necessario, poiché – è bene ricordarlo – il testo vive bene anche senza di noi. Abbiamo bisogno di rendere noi stessi necessari.

**Tulev:** I termini sembrano essere predefiniti da... non so da cosa e da chi. E, ancora una volta, si tratta di riconoscere e non tanto di prendere una decisione deliberata. Gli autori da riconoscere ti appaiono di fronte oppure non appaiono affatto.

#### 7. Che tipo di collaborazione ti piace instaurare con gli esecutori?

**Corbett:** Ho lavorato spesso con alcuni esecutori per periodi di svariati anni. E ciò mi piace molto perché abbiamo la possibilità di iniziare ogni nuovo progetto già a un livello più elevato, visto che già abbiamo esperienza di cosa possiamo tirar fuori, non partiamo da zero. Naturalmente, è comunque sempre una bella cosa quando qualche nuova persona entra in gioco. Ho scoperto che anche la mia esperienza come interprete (sono chitarrista elettrico) mi è di grande utilità. Ho suonato con molti degli esecutori per cui scrivo e questo tipo di esperienza aggiunge una dimensione importante.

**Tulev:** Una collaborazione intima, così da essere in grado di capirci l'un l'altro a un livello un po' più profondo di quanto richiedano gli aspetti tecnici della musica.

Toivo Tulev





Fausto Sebastiani

# IL GIOCO DELLA CULLA DI SPAGO

*Il compositore italiano ospite del Convegno, racconta in prima persona del suo comporre.*

di Fausto Sebastiani

Il momento iniziale di ogni mia composizione è preceduto da un lavoro nascosto, intimo, segreto che non verrà rivelato nel brano musicale compiuto. In questa fase l'attenzione è tesa a percepire gli stimoli provenienti da ogni campo sensoriale e capita di accostare immagini assolutamente eterogenee; si stabiliscono, ad esempio, legami tra sensazioni personali, fisiologiche e immagini musicali.

Improvvisamente nasce spontanea un'idea, una configurazione particolare della materia sonora capace di fornire ad un'opera una qualche originalità.

Le idee possono rivelarsi nel corso di un'improvvisazione o semplicemente con il contatto sensoriale dello strumento: è questo un gioco sottile che ci riporta a quelle esplorazioni senso-motorie dell'infanzia.

Condivido l'opinione di intravedere attraverso le fasi del gioco (senso - motorio, simbolico, di regole) il costituirsi progressivo delle sfaccettate condotte musicali dell'adulto.

Un istante dopo la scintilla iniziale è urgente mettere a fuoco le regole che determinano le relazioni interne delle idee o figure musicali; si manifesta subito il piacere immediato di rispettarle operando varianti e modifiche dove l'urgenza musicale lo ritenga necessario.

Le regole non vengono impiegate in modo automatico e non scaturiscono da un approccio acritico ai fenomeni musicali; nei miei lavori cerco di soddisfare le mie esigenze trasformando quanto ho già fatto e quindi ricavo dalla musica precedente nuovi comportamenti delle figure considerate.

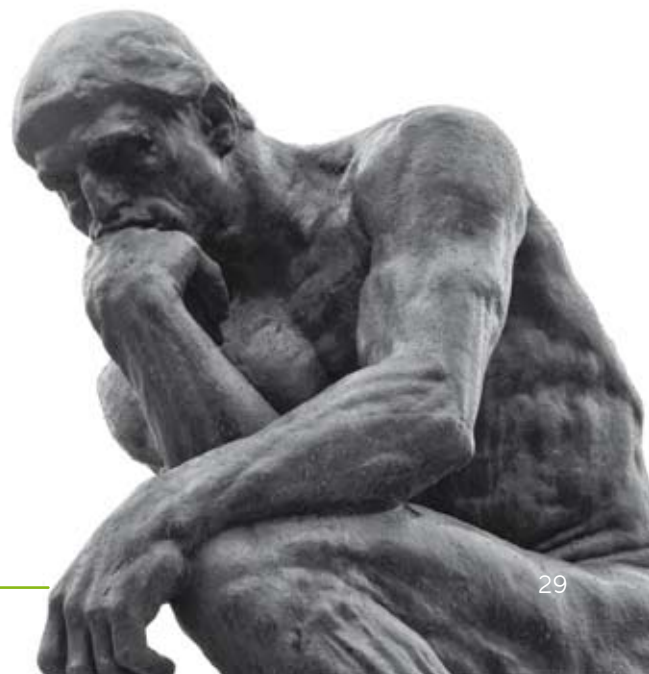
Appartengo a quelle generazioni di compositori che operano un controllo globale di tutti i parametri sonori osservati sotto l'aspetto unificante della percezione: l'altezza, l'intensità e il timbro non sono valutati separatamente ma vengono colti nella loro struttura unitaria.

Infatti ho sempre reputato che lavorare solo

sulle altezze riveli un principio di coerenza illusorio poichè, così facendo, tutta la composizione procede su un controllo esclusivamente *quantitativo* del suono. Tuttavia negli ultimi miei lavori l'attenzione è rivolta verso una materia sonora ambigua, dove le figure musicali sono pensate esaltando sia la relazione tra le loro altezze che nell'insieme organico degli altri parametri. Ad esempio una figura dall'articolazione rapida e virtuosistica si può collegare ad altre sia per il suo contenuto intervallare che per il peso specifico del suo timbro.

Si riesce così a concepire un percorso musicale governando un organismo dotato di strutture vitali e il cui respiro si sviluppa dal dispiegamento degli elementi stessi e dalla loro periodicità.

Sono contrario alle forme prestabilite e immagino una nuova forma, facendo reagire gli elementi che ho selezionato, tentando di circoscrivere il mio universo sonoro ma anche sentendomi partecipe di un grande gioco collettivo in cui ogni compositore aggiunge i caratteri peculiari della propria personalità.





Prof.  
**Alfredo  
Casella:**  
MOGLIE  
DI RAZZA  
**EBRAICA**

di Cristina Cimagalli

**Le leggi razziali fasciste e i Conservatori**



*Una studiosa ritrova presso l'Archivio Centrale dello Stato un faldone scottante: i documenti inviati al Ministero riguardo il "Censimento razza ebraica" dei docenti dei Conservatori. Era il 1938: quanta consapevolezza degli scenari che si sarebbero aperti subito dopo? Tra le figure di spicco Alfredo Casella, musicista progressista in un regime che apparentemente sembrava voler innovare. L'autrice, in prima persona protagonista del ritrovamento dei documenti, ci guida nella vita musicale di quegli anni e nelle toccanti vicende che scaturirono dalla persecuzione antisemita. Riflessioni a margine del 'giorno della memoria'.*

**È** già quasi sera; la lampada del tavolo su cui sto lavorando, nell'Archivio Centrale dello Stato, ritaglia un nitido cono di luce nella penombra del vasto salone. Sono rimasti pochi studiosi, oltre a me: è tardi, e io stessa sono piuttosto stanca. Un po' a fatica sollevo il grosso faldone di cartone rigido e lo giro dalla parte del dorso per copiare la sua intestazione. Sotto le indicazioni di collocazione,<sup>1</sup> ecco il titolo: "Censimento razza ebraica". Le mie mani digitano velocemente, quasi meccanicamente queste parole sulla tastiera del computer; ma poi, mentre mi affaccio a sciogliere i nastri di fettuccia che chiudono il raccoglitore, una morsa di tristezza mi attanaglia il cuore e risveglia tutta la mia attenzione.

"Censimento razza ebraica". Si tratta di documenti che i Conservatori italiani dovettero inviare nel 1938 al Ministero dell'Educazione Nazionale (così si chiamava dal 1929 la Pubblica Istruzione, perché il regime fascista aveva ambizione di intervenire ad ampio raggio sull'intera formazione dei cittadini e non solo sulla loro istruzione). Il ministro Giuseppe Bottai, infatti, aveva avviato sin da gennaio di quell'anno una sempre più dettagliata opera di censimento per sapere quanti e quali professori e studenti di 'razza ebraica' popolassero le Università, le Accademie e tutti gli altri istituti d'istruzione, compresi i Conservatori. Per ottemperare agli ordini, un solerte segretario del Conservatorio 'Santa Cecilia' di Roma raccolse le schede compilate da tutti i professori e le riassunse in un elenco dattiloscritto: per ogni nome era specificato se l'insegnante fosse o meno di 'razza ebraica' e a quale religione appartenesse.

Rigiro tra le mani questa lunga serie di nomi, che inizia con quello del direttore del Conservatorio («M° Giuseppe Mulè - direttore - NON di razza ebraica - Relig. Cattolica») e prosegue in ordine alfabetico con una quarantina di nomi, da quello del professore di pianoforte Espedito Aprea e quello del docente di fagotto Gino Barbaraschi, giù giù fino a Carlo Zecchi (anch'egli insegnante di pianoforte) e Oscar Zuccharini (professore di quartetto). Contemplo questo foglio e rifletto: quale intromissione nella vita privata degli individui... Un cittadino doveva render conto persino delle proprie opinioni religiose, che sono tra le scelte più intime e personali; tra l'altro, non ne vedo neanche uno che si sia dichiarato non appartenente ad alcuna religione...

Un prospetto finale riassume le 'contaminazioni' ebraiche nel Conservatorio romano:

*proff. Tagliacozzo - Senigaglia - Pacifico [...] razza ebraica*

*prof. Luzzatto: padre razza ebraica, madre razza italiana.*

*Cattolica fin dalla nascita*

*prof. Alfredo Casella: moglie di razza ebraica*

Con un sospiro, riprendo a consultare gli altri documenti. In una cartellina, ecco una dopo l'altra le schede diligentemente redatte dai docenti dei Conservatori, tutte datate fra l'8 e il 22 settembre 1938. Nel modulo apposito, lo stesso Alfredo Casella, con la sua nitida grafia, comunica di essere sposato con Yvonne Müller (sappiamo che costei era una pianista, sua allieva ai tempi di Parigi. Egli l'aveva sposata nel 1921, dopo l'annullamento del primo matrimonio con Hélène Kahn, anch'essa ebrea: era dunque recidivo!) e di essere «insegnante di pianoforte per concertisti»: Casella era infatti titolare di una speciale cattedra di perfezionamento post-diploma. Poche schede appresso, risulta quasi patetica l'orgogliosa affermazione autografa dell'organista Fernando Germani: «Tutti gli ascendenti (dal secolo X circa) appartennero alla religione cattolica».

In un'altra cartellina si rinven-  
gono i telegrammi con cui il 3 ottobre il Ministero sollecitava i Conservatori di Firenze e di Palermo perché non avevano ancora inviato le schede del censimento. Era stata italiana trascuratezza? O - speriamo - si era trattato piuttosto di una negligenza voluta, per inceppare con qualche granello di polvere quel meccanismo inquisitorio di cui forse i più avvertiti intuivano le nefaste conseguenze? Comunque, anche i dati di Firenze e Palermo arrivarono; e così il Ministero fu messo a conoscenza che un altro compositore di livello certo non inferiore a Casella, benché molto più giovane, era nella sua stessa situazione: il professore di pianoforte complementare al Conservatorio di Firenze «Luigi Dallapiccola - ha la moglie di razza ebraica (Coen Luzzatto Laura)».



*Alfredo Casella e la moglie Yvonne Müller nel 1922 al centro di un gruppo di amici tra cui, in primo piano, Ottorino Respighi*

## Casella e il regime

Per sua fortuna, Casella non dovette subire alcuna seria conseguenza dalle proprie scelte coniugali: il musicista era troppo ben inserito nei meccanismi della cultura fascista. Nei primi tempi del governo Mussolini, dopo i turbolenti anni di scioperi e tumulti successivi alla fine della Prima guerra mondiale, il fascismo voleva dare di sé innanzitutto un'immagine di ripristinatore della legge e dell'ordine; e Casella ebbe espressioni di apprezzamento verso un «movimento politico [...] che ha ridato immediatamente ordine a un paese al limite del caos», come scrisse nel 1925.

Ma il fascismo voleva anche farsi portatore di una vera e propria rivoluzione culturale che creasse un nuovo modello di italianità. Per ottenere ciò, almeno fino alla metà degli anni Trenta, non instaurò alcuna chiusura nei confronti dell'arte moderna, anche al fine di recuperare prestigio e considerazione all'estero. Quando nel 1923 Casella fondò la Corporazione delle nuove musiche (insieme a Gian Francesco Malipiero e con il prestigioso avallo di Gabriele D'Annunzio che ne ideò il nome), il regime consentì che essa proponesse in prima esecuzione



*Casella, D'annunzio e Malipiero*

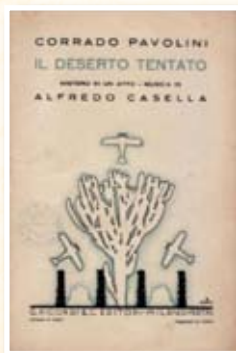
italiana composizioni che ancor oggi vengono accettate con qualche difficoltà dal nostro pubblico: il *Pierrot lunaire* di Schönberg (a cui Casella, malgrado la propria opposizione all'atonalità, riconobbe «una immensa forza» e «la qualità del capolavoro», procurando al suo autore nel 1924 una *tournee* in tutte le principali città italiane), l'*Histoire du soldat* e altre composizioni di Stravinskij, e poi musiche di Bartók, Hindemith, Milhaud, Honegger, Poulenc, Ravel, persino di Kurt Weill, collaboratore del 'comunista' Brecht, nonché di molti altri autori contemporanei di minore statura.



Casella, Schönberg e gli esecutori del *Pierrot a Venezia nel 1924*

Nel 1928 la Corporazione si sciolse per divenire, sempre sotto la guida di Casella, la sezione italiana della prestigiosa Società internazionale di musica contemporanea (Simc). A capo della Corporazione o della nuova società, Casella ebbe il compito di organizzare tre edizioni del festival della Simc, rispettivamente a Venezia (1925), Siena (1928) e Firenze (1934). Non stupisca constatare che tutte e tre le edizioni di una rassegna programmaticamente dedicata alla musica d'avanguardia furono «largamente sovvenzionate dal governo fascista»<sup>2</sup> e poterono fregiarsi addirittura dell'«alto patronato» di Mussolini in persona. Lo stesso Casella ebbe a dichiarare nel 1925: «fino ad ora il Governo di Mussolini appare essere l'unico governo italiano che abbia avuto qualche reale interesse per l'arte». (Con rammarico si deve ammettere che fino a oggi nessun governo successivo sembrerebbe avergli sottratto il primato). Solo quando l'arroccamento autarchico dell'Italia si fece quasi totale, nel 1939, Casella fu costretto dal Ministero della Cultura Popolare a ritirare la sua società dalla Simc.

Per lunghi anni, però, il musicista poté contare anche sull'autorevole protezione di Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale, con cui egli era in tale confidenza che si davano addirittura del 'tu' e a cui dedicò, proprio a novembre del 1938, la propria autobiografia *I segreti della giara*.



Ma stava cambiando il vento; persino per chi, come Casella, aveva scritto addirittura una specie di oratorio profano (*Il deserto tentato*, 1936-37) per celebrare la guerra di conquista dell'Etiopia, dedicandola «Al Duce d'Italia - con umile devozione fascista». La sua innegabile apertura mentale, che lo stimolava, ad esempio, a parlare in termini entusiastici del *Wozzeck* di Berg e persino della produzione di Webern, era sgradita a musicisti oggi meno noti ma allora assai più vicini al 'potere': costoro trassero occasione dalle sue predilezioni musicali per etichettarlo addirittura come 'comunista musicale'.

Sul periodico "Perseo" del 15 novembre 1937, infatti, il direttore Arturo Francesco Della Porta, drammaturgo e critico milanese, rinforzò un aggressivo articolo del compositore Ennio Porrino chiudendolo con queste poco eleganti parole: «solidali con l'amico m° Porrino iniziamo una fiera polemica contro i succhioni e i cantonieri della musica. Contro il comunismo musicale e i suoi vari incasellamenti». Esattamente un mese dopo un altro oscuro musicista,

Francesco Santoliquido, riprese la polemica su un'altra rivista, "Il Tevere", con toni ancor più accesi e inesattezze ancor più plateali: «il M° Alfredo Casella [...] veniva in Italia [...] col preciso incarico di conquistare questo grande mercato musicale alla causa ebraica. [...] Alfredo Casella e compagni non sono affatto dei novatori come essi tanto generosamente si definiscono da sé, ma sono invece dei semplici e modesti imitatori, di musicisti ebrei come Strawinsky, Honegger, Milhaud ecc...». E riprendeva su un numero successivo: «la propaganda ebraica di Alfredo Casella fa parte integrante del pazzesco sogno egemonico della razza ebraica».

A parte il fatto che né Stravinskij né Honegger erano ebrei, è interessante però notare come si fosse propagata l'idea di una cospirazione internazionale ebraica per la conquista del potere mondiale e come ormai attribuire a qualcuno la qualifica di ebreo fosse diventato un atto d'accusa.

## Le radici dell'antisemitismo

Oggi, nell'opinione comune, il razzismo antisemita del fascismo viene considerato una conseguenza dell'alleanza con la Germania nazista; ma la storiografia più recente non è di questa opinione.



L'antisemitismo aveva lunghe radici innanzitutto nel cattolicesimo stesso, che ha sempre attribuito ai «perfidis Judeis» (espressione della liturgia del Venerdì santo in uso fino al 1962) la responsabilità della morte di Cristo: «deicidi», quindi. Nel 1555, la bolla di Paolo IV *Cum nimis absurdum*, affermando che per la loro colpa gli ebrei dovevano essere sottomessi a schiavitù eterna, introdusse l'imposizione a tutti gli israeliti dello Stato Pontificio (durata fino al 1870) di vivere rinchiusi nei ghetti, da cui sarebbero potuti uscire solo di giorno. Il papa proibì inoltre ad essi il possesso di immobili e l'esercizio di qualunque commercio che non fosse quello di stracci e abiti usati, condannando dunque molti di loro all'indigenza; vietò loro persino l'amichevole frequentazione dei cristiani («non oseranno divertirsi, mangiare o conversare familiarmente con i cristiani»), oltre a stabilire l'obbligo di indossare un cappello (un fazzoletto per le donne) di colore glauco, cioè tra azzurro e verde, per essere identificabili.

Ancora nel 1924, ben prima delle leggi razziali, un'autorità in campo cattolico come padre Agostino Gemelli, fondatore dell'Università Cattolica e futuro primo presidente della Pontificia Accademia delle Scienze, scrisse su "Vita e pensiero", a proposito del suicidio dello storico ebreo Felice Momigliano, queste parole disgustose: «Se [...] morissero tutti i Giudei [...] non è vero che al mondo si starebbe meglio? Sarebbe una liberazione». Ad

agosto del 1938 lo stesso governo fascista si richiamò, in modo quasi ironico e falsamente rassicurante, all'antisemitismo ecclesiastico in una nota pubblica indirizzata alla Santa Sede: «Gli ebrei [...] possono



La copertina mostra un gladio che separa nettamente il volto "classico" romano da quelli con tratti semitici e africani

essere sicuri che non saranno sottoposti a trattamento peggiore di quello usato loro per secoli dai Papi».

Oltre alle radici cattoliche, il razzismo italiano ebbe un'altra potente spinta dalle conquiste coloniali in Africa. Il fatto stesso che, nelle colonie, vi fossero dominatori e dominati, separati dalla denominazione legale di 'cittadini' e 'sudditi', oltre che visivamente da un diverso colore della pelle, presupponeva ovviamente una visione razzista del mondo. Un folto manipolo di scienziati si affannò a 'dimostrare' non solo l'esistenza di razze diverse, ma ovviamente anche l'irrimediabile inferiorità della 'razza negra' rispetto alla 'razza bianca': i 'negri' erano intellettualmente scarsi (anche se di ottima memoria), psicologicamente infantili, incapaci di sacrificarsi per il bene comune. I meticci, poi, sarebbero stati affetti da squilibri psichico-mentali e da una predisposizione 'naturale' alla delinquenza. (Non c'è bisogno di ricordare che oggi la scienza ha dimostrato del tutto infondata la suddivisione in 'razze' della specie *Homo sapiens*. Per questo si leggerà qui tale termine sempre virgolettato).

Man mano che la conquista dell'Etiopia (1935-36) rivelava tutto il suo fallimento, perché non aveva apportato nella madrepatria i miglioramenti economici e lavorativi sperati, il regime offrì al malcontento interno un nuovo bersaglio: gli ebrei. Si favoriva da tempo, anche diffondendo falsi documenti come i celebri *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, di un 'complotto' ordito a livello mondiale dall'alta finanza e dalle grandi banche, spesso nelle mani di finanzieri ebrei, per depauperare a proprio vantaggio la gente comune (questa tesi 'complottoista' non ci suona familiare anche in un momento di crisi come quello attuale?). Si indirizzava così la protesta popolare contro un bersaglio remoto (la grande finanza internazionale) ma nello stesso tempo vicinissimo (gli ebrei, che fin dal medioevo praticavano il prestito a interesse, per cui nell'immaginario comune 'ebreo=usuraio'), distogliendola dal rivolgersi contro le autorità politiche nazionali, effettive autrici di politiche economico-sociali dissenate.

La vera e propria offensiva contro gli ebrei iniziò intorno al 1937, con pubblicazioni 'scientifiche' che affermavano l'assoluta alterità della 'razza ebraica' rispetto alla 'razza italiana'; senza accorgersi dell'involontaria comicità del termine 'razza italiana' per denotare una popolazione figlia di una lunghissima storia di invasioni e incroci etnici di ogni tipo... Nelle Università furono introdotti nuovi insegnamenti ideologicamente connotati in senso razzista (ad esempio, Biologia delle razze umane o Demografia comparata delle razze) e l'editoria satirica si scatenò in vignette che esasperavano i caratteri somatici ebraici per inoculare il concetto 'deforme=depravato, turpe, immorale'.



## Le epurazioni dei musicisti

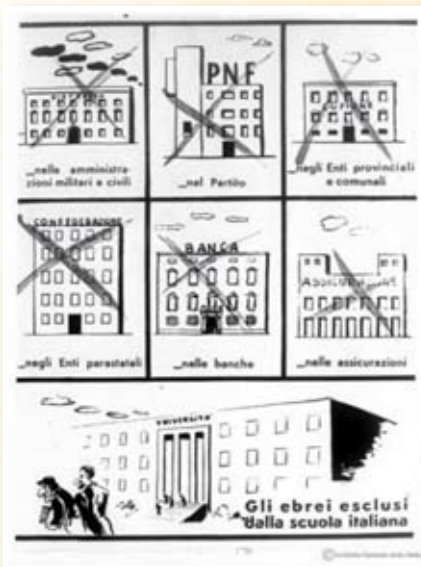
Poi iniziò la raffica dei provvedimenti sulla scuola, come se il regime volesse 'decapitare' immediatamente la parte intellettuale di una minoranza che, benché rappresentasse solo un millesimo della popolazione, era altamente acculturata e costituiva ben il 7% di tutti i docenti universitari. Tra agosto e ottobre 1938 furono emesse varie circolari e decreti, riassunti poi nel R.D.L. 15 novembre 1938. Agli ebrei era definitivamente vietato insegnare nelle scuole di ogni ordine e grado, dalle elementari alle Università. Fu proibita l'adozione di libri di testo e l'esecuzione di musiche di autori ebrei, nonché la partecipazione a concerti pubblici di musicisti 'non ariani'. Per i giovani ebrei era anche proibito studiare, a meno che non lo facessero in apposite scuole 'ghetto' elementari e medie.



Così, al Conservatorio 'Santa Cecilia', il professore di violino Riccardo Tagliacozzo, allievo di Joachim, fu mandato in pensione anticipata; le professoressa Eleonora Sinigaglia, docente di pianoforte, e Maddalena Pacifico, insegnante delle scuole medie comandata al Conservatorio come assistente di biblioteca, furono licenziate (solo dopo la fine della guerra le due insegnanti poterono essere reintegrate in servizio). Un numero imprecisato di allievi fu costretto a interrompere gli studi o a non poterli avviare. Tra gli altri professori cacciati dai Conservatori, il docente di violino a Venezia, Giuseppe Sacerdoti, si suicidò pochi mesi dopo, lasciando una cospicua eredità agli allievi poveri dell'istituto.

Anche l'Accademia di Santa Cecilia dovette espellere, perché ebrei, gli accademici effettivi Arnaldo Bonaventura, musicologo, Alberto Franchetti e Leone Sinigaglia, compositori, nonché persino prestigiosi accademici d'onore: Guido Adler, il padre della musicologia moderna, il celebre violinista Fritz Kreisler, i compositori Ernest Bloch e Arnold Schönberg. Costoro non furono mai più reintegrati. Leone Sinigaglia, che era stato allievo di Dvorák, amico di Brahms e a cui si devono importanti raccolte di canti popolari piemontesi, morì d'infarto al momento del suo arresto da parte dei nazisti durante l'occupazione di Torino nel 1944.

A partire dal 17 novembre 1938, la tempesta scoppiò sul capo degli ebrei in tutto il suo fragore. Escluse pochissime eccezioni per particolari benemeritezze belliche o fasciste, a tutti costoro venne proibita quasi ogni cosa: il matrimonio con 'italiani', il possesso di aziende o proprietà di una certa consistenza, l'esercizio di quasi tutte le professioni (dall'architetto al giornalista, dal farmacista al perito industriale), la pratica di molti mestieri e di quasi tutte le attività commerciali, in particolare proprio di quelle tradizionalmente esercitate, come il commercio all'ingrosso di tessuti, il commercio ambulante, l'ottica (si ricordi



Spinoza!) e addirittura il commercio degli stracci, l'unico permesso loro a suo tempo dal papa, per non parlare delle agenzie di credito e di assicurazioni. Si ritornò persino a riesumare una norma contenuta nella bolla papale cinquecentesca, che riduceva i medici ebrei a poter curare solo pazienti correligionari. E poi c'erano proibizioni che oggi possono sembrare quasi buffe, se non fossero tragiche, come il divieto di farsi pubblicità sulla stampa (anche con gli annunci mortuari...), di possedere apparecchi radio (la radio era il mezzo più diffuso per ascoltare la musica), di andare in vacanza al mare o in località di villeggiatura. Si giunse, nel 1942, a proibir loro perfino l'accesso alle biblioteche pubbliche: un danno incommensurabile per gli studiosi. Dal 1940 in poi, sempre più vaste categorie di ebrei furono rinchiusi nei 51 campi di concentramento allestiti in Italia ben prima dell'invasione nazista (nel solo Abruzzo se ne contavano ben 14), finché, nel 1943, quelli situati nei territori della Repubblica Sociale Italiana divennero punto di raccolta per l'invio ai campi di sterminio.

Alfredo Casella, di fronte a questo orrore che vedeva incomberse sul capo di sua moglie, di fronte al disastro della guerra e forse reso più critico da una grave crisi di salute che lo colpì nel 1942 costringendolo a lasciare l'insegnamento (erano le prime avvisaglie del carcinoma che cinque anni dopo l'avrebbe ucciso), ebbe qualche ripensamento sulla sua fede fascista, anche se non la rinnegò mai pubblicamente. Chissà da quanto tempo le autorità lo spiavano: un rapporto della polizia del 1942 riferisce «che egli, intimamente, non sarebbe tenero verso il Regime pur salvando la forma esteriore e che, per quanto riflette la guerra attuale, egli sarebbe assai pessimista sull'esito di essa».

Diverso atteggiamento fu tenuto dall'altro compositore dalla moglie di 'razza ebraica', Luigi Dallapiccola. Alle prime avvisaglie della persecuzione, immediatamente sposò la sua compagna, appena in tempo prima che ciò fosse vietato. Poi, come raccontò

lui stesso, rendendosi conto che ogni sua protesta individuale sarebbe stata vana, decise di esprimere la propria indignazione con la musica: così compose proprio nel 1938 il primo di quei *Canti di prigionia* che sono tra le più alte pagine del Novecento musicale, aprendolo con le note del *Dies irae*, trasfigurate da una magica alchimia di timbri e di armonizzazione, come se provenissero da notturne, misteriose lontananze.

C'è molta oscurità anche intorno al mio tavolo illuminato, all'Archivio Centrale dello Stato: quasi tutti gli altri studiosi se ne sono andati via da tempo. Rianodo con cura le fettucce del faldone che racchiude il silenzioso grido della sofferenza di tanti insegnanti, padri e madri di famiglia, improvvisamente ridotti sul lastrico, di tanti promettenti allievi a cui fu impedito di studiare in Conservatorio e non poterono mai diventare musicisti.

Mentre mi avvio all'uscita, i miei passi sembrano ritmare una celebre poesia attribuita a Bertolt Brecht che mi ritorna, vivida, in mente:

*Prima di tutto vennero a prendere gli zingari.  
E fui contento perché rubacchiavano.  
Poi vennero a prendere gli ebrei.  
E stetti zitto, perché mi stavano antipatici.*

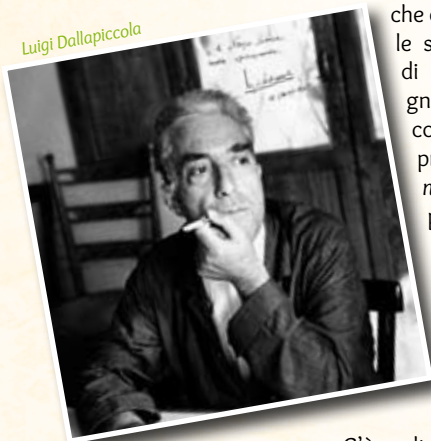
*Poi vennero a prendere gli omosessuali,  
e fui sollevato, perché mi erano fastidiosi.  
Poi vennero a prendere i comunisti,  
ed io non dissi niente, perché non ero comunista.  
Un giorno vennero a prendere me,  
e non c'era rimasto nessuno a protestare.*

**NOTE**

1. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, divisione IV 1941/45, b. 27.
2. Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984, p. 243. Questo documentatissimo lavoro è un riferimento basilare per il periodo in esame. Sulla situazione dei Conservatori in particolare, si veda anche il bel saggio di Orazio Maione, *I Conservatori di musica durante il fascismo*, EDT, Torino 2005. Un testo consigliabile di carattere più generale è Enzo Collotti, *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Laterza, Torino 2003.



Luigi Dallapiccola



# CREARE MACCHINE DEI SOGNI PER I MUSICISTI



Di Giugno illustra il funzionamento di ADA in una conferenza



Lettere di Berio dalla Russia



Scienziato attivo nella ricerca delle fisica delle particelle, **Giuseppe Di Giugno**, grazie alla passione per la musica e ad una serie di incontri importanti, si è dedicato a tempo pieno alla musica elettronica. De Santis, Berio, l'IRCAM di Parigi e il MIT di Boston alcune delle tappe di un lavoro incessante, volto a creare 'macchine' che producessero suoni in tempo reale. Pagine di storia raccontata da uno scienziato che non ha mai cessato di vivere un rapporto privilegiato con la Musica.

di Maria Cristina De Amicis

**G**iuseppe Di Giugno, fisico: la sua grande passione per la musica e in seguito per l'astronomia ha influenzato costantemente gli indirizzi delle sue ricerche. La sua personalità poliedrica ha affascinato musicisti e ricercatori che hanno seguito il suo lavoro da vicino e da lontano.

**Ripercorriamo insieme le tappe più significative della sua formazione.**

Mi sono laureato in Fisica nel '61 presso l'Università di Roma svolgendo la tesi nei Laboratori del Sincrotrone di Frascati dell'I.N.F.N. (Istituto Nazionale di Fisica

Nucleare) sulla produzione di mesoni Pi nell'urto gamma protone. Ho partecipato al progetto e alla realizzazione dell'acceleratore ADA, il primo anello di accumulazione costruito per studiare le interazioni tra materia e antimateria (elettroni e positroni), ottenendo i primi risultati nel '63. Mi sono trasferito, in seguito, all'Istituto di Fisica dell'Università di Napoli, dove ho ottenuto un posto di assistente ordinario, continuando le mie ricerche nel campo delle particelle elementari tra Frascati e il CERN (Centro Europeo Ricerche Nucleari) di Ginevra. In questo periodo ho iniziato ad utilizzare i primi calcolatori per controllare i risultati degli esperimenti e nei momenti liberi ho iniziato per gioco a fargli produrre suoni e melodie.

**Quale è stato il ruolo della musica nel suo lavoro di ricerca?**

Le particelle elementari erano l'oggetto dei miei studi ma la passione per la musica non l'ho mai trascurata. Nel '69 un amico mi fece sentire un disco di Walter

Carlos (Switched-On Bach), realizzato con il sintetizzatore Moog. Non avrei mai potuto immaginare che tutti quei nuovi suoni, qualche anno dopo, avrebbero cambiato la mia vita! Quella serata rimase in un angolo della mia memoria.

Nell'estate del '71 mi recai in America alla Cornell University per partecipare ad una conferenza sulla fisica delle particelle. Notai un cartello che indicava una conferenza dell'Ing. Moog alle 21 di quella stessa sera. Così scoprii che Moog era una persona! La sera stessa, dopo la conferenza, mi presentai all'Ing. Moog. L'indomani mi invitò da lui e mi svelò tutti i segreti del "Voltage Control". Da quel giorno, tornato a Napoli, passavo tutto il mio tempo libero a realizzare qualcosa che somigliasse al Moog. A poco a poco, assegnando alcune tesi sull'argomento, riuscii a realizzare un sistema con 6 oscillatori, 6 filtri e 6 generatori con la tecnica del "Voltage Control". Il divertimento, a poco a poco, si trasformò in interesse scientifico. I miei esperimenti cominciarono ad interessare molti giovani musicisti.



L'equipe Repons con Boulez

### Cosa ha significato negli anni '70 creare un gruppo di ricerca sperimentale?

Fare musica in un istituto di fisica era un oltraggio! La mia passione per i suoni mi portò ad abbandonare le ricerche nel campo della fisica delle particelle per dedicarmi a tempo pieno alla musica elettronica. Con un gruppo di giovani ricercatori fondai il "centro di Elettroacustica". Da quel momento ho avuto una vita difficile all'interno dell'Università. Non avevamo fondi e lavoravamo con un registratore "trafugato", casse ed amplificatori auto-costruiti. Per portare avanti le mie ricerche ho dovuto comprare personalmente la strumentazione necessaria.

### Di questi anni l'incontro con il compositore Antonio De Santis...

Ho conosciuto Antonio proprio nel momento in cui il mio interesse per i suoni elettronici cresceva sempre di più ed è stato in grado di valorizzare, con le sue idee musicali, quello che io avevo realizzato con la tecnologia. Cominciammo insieme, quasi per gioco. Antonio mi spingeva a continuare, perché ogni tanto avevo l'impressione che i suoni che facevamo fossero banali. Ma lui era sempre entusiasta!

### Lavora con tanti musicisti d'avanguardia. Ci racconta l'incontro con Luciano Berio?

Era una sera del novembre del 1974. Mentre cenavo ricevo una telefonata: "Sono Luciano Berio, vorrei parlare con il Prof. Di Giugno". Quella telefonata cambiò la mia vita in modo radicale. Il giorno dopo Berio

venne a Napoli e, ascoltando quello che si poteva fare un computer rimase sbalordito. Mi diede 12 note e mi disse di suonarle con diverse regole di permutazione. Avevo realizzato, senza sapere a che cosa servissero, un insieme di programmi che modificavano i suoni; fra questi uno faceva proprio quello che mi aveva chiesto Berio! Ascoltò immediatamente il risultato e mi disse: "Io, per fare la stessa cosa, ho impiegato tre mesi".

Una settimana dopo io e De Santis, andammo a trovarlo a Roma e mi parlò della costruzione dell'IRCAM al centro Pompidou a Parigi. Mi mostrò il progetto di un sistema con 1000 oscillatori a frequenza fissa, cioè un organo con mille tasti. Gli feci notare che quel sistema aveva scarse possibilità sonore e musicali, perché privo di alcun generatore d'involuppo.

Così propose a me di progettare un sistema con 1000 oscillatori, eliminando tutti i difetti del sistema precedente. Era un'idea visionaria e irrealizzabile con le tecnologie dell'epoca. Gli dissi che ci avrei pensato.

Mi invitò per sei mesi all'IRCAM e, nel giugno del 1975, avevo realizzato la 4A, capace di produrre 256 suoni diversi in tempo reale. Berio utilizzò molto questa

macchina, realizzando la sua idea di comporre non sommando suoni ma sottraendo a partire da una grande massa sonora. Come si fa nella scultura: non appiccicando tanti pezzetti di marmo insieme, ma togliendo pezzi da un grande blocco!

### Quando nel 1975 i compositori sentirono suonare la 4A quale fu la loro reazione?

Portai questa macchina a Boston, al MIT, dove la presentai ufficialmente ai tecnici e musicisti. Rimasero stupiti! Per la prima volta udirono una così grande quantità di suoni prodotta simultaneamente in tempo reale da un Computer. Anche i musicisti più versati nell'elettronica, come Berio, Maderna, Nono che avevano a disposizione, a Milano, lo Studio di Fonologia della Rai, sapevano quanto lavoro richiedesse produrre suoni elettronici, e quanto il risultato alla fine fosse approssimativo ed anche insoddisfacente. A Milano avevano 9 oscillatori; a Napoli io ne avevo 6; ma i miei erano controllati dal computer, mentre a Milano dovevano controllarli manualmente.

*Tempo reale* significa che, se premo un tasto, il suono si sente immediatamente. Nonostante questo molti compositori continuarono a comporre in *tempo differito*: un computer calcolava i suoni che il compositore aveva programmato, ma il suono veniva fuori, secondo la complessità, dopo minuti o ore. Mancava la gestualità.

Luciano Berio non compose mai in questo modo, perché sosteneva che la musica si fa col cuore non con il cervello.

### Per rispondere alle esigenze dei compositori dalla 4A ha inventato la 4B, la 4C fino ad arrivare alla 4X. Quale è l'innovazione che porta in campo questo sistema?

La 4X produceva 2.000 suoni contemporaneamente in tempo reale. Con la 4X era possibile fare qualunque cosa, bastava solo programmarla! La 4X era un vero e proprio calcolatore veloce, specializzato nella produzione e nell'analisi del suono in tempo reale. Come potenza di calcolo era equivalente a 200 PC dell'epoca.

### Quali sono i compositori che hanno lavorato con questo sistema?

Molti compositori lavorarono con la 4X. Ricordo ancora oggi l'inaugurazione che avvenne 18 Ottobre 1981 al Donaueschingen

Festival con *Repons* di Pierre Boulez. Grande orchestra, 6 solisti e live electronics! Con *Repons*, per la prima volta nella storia della musica elettronica, esisteva una partitura riproducibile con qualsiasi sistema digitale.



Incontro con Frank Zappa



Di Giugno incontra Moog, 1971

**Secondo Lei, quanto è stato importante per i compositori avere a disposizione le tante possibilità offerte dalla 4X?**

Prima facciamo un passo indietro. Negli anni '50 quando nacquero gli studi di fonologia in Italia, Francia, Germania, i compositori "rubarono" gli strumenti (oscillatori, filtri, generatori) agli ingegneri e ai fisici per



Acceleratore ADA a Frascati, 1961



Di Giugno a Max Mathew a Napoli

realizzare le loro prime sperimentazioni di musica elettronica. Dopo 30 anni finalmente i musicisti ebbero la macchina dei loro sogni ma non poterono utilizzarla perché troppo costosa. La comprarono però i fisici e gli ingegneri! La 4X rimase per circa 10 anni il sistema più performante per la produzione di musica elettronica, fino al momento in cui dopo la mia partenza, nel 1988, da Parigi, si cominciarono a sviluppare sistemi basati solo sul software.

**Con la realizzazione della 4X si chiude il suo impegno a Parigi e torna in Italia.**

Sì, nel maggio dell'88 decisi di tornare in Italia accettando l'invito di Paolo Bontempi della Bontempi-Farfisa per realizzare il Centro di Ricerche IRIS a Paliano. Mi venne chiesto di portare la mia ricerca nello sviluppo di nuove tecnologie musicali e nuovi strumenti per il gruppo. Il primo grosso risultato, dopo un anno, fu la realizzazione del Circuito Integrato X20, con cui fu realizzata la stazione di lavoro musicale MARS, donata ai Conservatori che avevano attivato i Corsi di Musica Elettronica. La MARS, oltre ad essere utilizzata da molti compositori, si dimostrò un utile strumento didattico per insegnare agli studenti la costruzione di algoritmi digitali.

Anche in Italia il lavoro con Berio produsse un'altra idea rivoluzionaria!

A Berio non piacevano i suoni stazionari che venivano fuori da un certo numero di altoparlanti. Voleva che i suoni dei vari strumenti si muovessero nello spazio secondo determinate regole dettate dal compositore.

Così realizzai, in collaborazione con l'IRIS, un sistema chiamato *Spazializzatore* che permise a Berio di realizzare le sue ultime opere nel mondo. La musica elettronica oggi ha invaso tutto il pianeta, ma pochi sanno che molte applicazioni musicali sono il risultato del "visionario" Luciano Berio con la mia collaborazione tecnologica!

**Dal '96 ha assunto la carica di Presidente Onorario della Federazione Cemat.**

Nel 1992 in un convegno conobbi Gisella Belgeri e iniziamo una lunga collaborazione che dura ancora oggi.

Affrontammo il coordinamento dei Conservatori sulla filosofia progettuale di nuove tecnologie. La collaborazione fra i vari Conservatori si rivelò molto proficua e a poco a poco sviluppò l'idea di realizzare una nuova macchina, la "Macchina del 2000". In un convegno al Palazzo dei Congressi a Roma dopo una giornata di discussioni, vennero delineate le specifiche tecniche di questa macchina. Il progetto, chiamato MIRA, andò avanti per un po', ma la velocità dei PC rese obsoleta la sua realizzazione.

**Oggi.**

Dopo la fine dell'IRIS, dovuta all'incapacità dei tecnici Bontempi di passare dalla mentalità analogica a quella digitale, abbandonò le mie ricerche nel campo musicale e mi dedico alla diffusione dell'astronomia costruendo un piccolo osservatorio a casa mia. Non avevo ancora mai provato il piacere che provo oggi osservando una bella galassia, o una cometa. L'universo: è questa la mia ultima scoperta.

**Un sogno realizzato.**

Nella mia infanzia, in piena guerra, a casa mia non c'erano né libri né grammofono né radio. L'unica sorgente di musica in un piccolo paesino sperduto nella Sicilia centrale era la banda del paese. Aspettavo con impazienza le feste religiose e durante le processioni seguivo la banda per tutto il percorso.

Spesso i sogni diventano realtà. Due anni fa ho comprato un trombone e adesso faccio parte della banda musicale di Paliano. Finalmente mi sono realizzato.



Berio all'IRIS

Speciale AEC



# AI CONFINI DELL'EUROPA

Particolare della facciata della Royal Academy di Aalborg

*Un reportage dal congresso annuale dei Coordinatori Internazionali della Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen” Aalborg (Danimarca) - Royal Academy of Music - 6/28 settembre 2014. Tanta progettualità e tanto lavoro sulle nuove prospettive di Erasmus+, una grande opportunità per essere protagonisti di una nuova Europa, e i nordici magnifici paesaggi dei racconti di Karen Blixen.*

di Luisa Prayer

## C'è del buono in Danimarca

Si è aperto con un esilarante *flash workshop* di coro a più voci, che ha coinvolto tutta la platea dei partecipanti, il meeting 2014 dei coordinatori delle relazioni internazionali organizzato annualmente dalla AEC - la *Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen* ([www.aec-music.eu](http://www.aec-music.eu)), che conta quasi 300 membri, in Europa e nel resto del mondo, tra le istituzioni di alta formazione musicale e istituti dove la musica è comunque parte importante del curriculum degli studi, e vanta partenariati con le più rappresentative organizzazioni internazionali nel campo della educazione musicale e della valorizzazione della cultura e dei musicisti.

E davvero il buon umore è stato il carattere distintivo - un simpatico *quid* danese, lo definirei, delle tre fitte giornate di lavori, ospitate quest'anno ad Aalborg, nell'estremo Nord della Danimarca, nella stupenda nuovissima sede della Royal Academy of Music ([www.musikkons.dk](http://www.musikkons.dk)). Aalborg, una piccola deliziosa città, ricca di un millennio di storia, l'Accademia, una cattedrale proiettata sul panorama del Limfjord, simbolo concreto di una sana ambizione ad affermarsi come attori importanti della vita universitaria e musicale europea.

Della Danimarca del Nord molti abbiamo in mente la rappresentazione commovente che ne fa Gabriel Axel nel suo film "Il pranzo

di Babette" (1987), tratto dall'omonimo splendido racconto di Karen Blixen: paesaggio difficile ma di struggente bellezza, una società austera e allo stesso tempo sensibile all'arte e alle raffinatezze del gusto. Non siamo stati delusi, in questo viaggio, e abbiamo potuto riconoscere quelle caratteristiche anche nella declinazione tutta contemporanea della vita culturale e artistica danese di oggi.

## Benvenuti al congresso

Ma veniamo ai lavori del congresso, un programma molto articolato che ha cercato di toccare tutti i punti nevralgici del nuovo programma Erasmus+, varato nel 2014, ma ancora in una fase di rodaggio che ha posto non poche difficoltà a livello operativo, e ha richiesto sforzi notevoli di adeguamento a tutti gli staff impegnati nella attività internazionale. E di certo, come ha sottolineato nel suo saluto di benvenuto **Thomas Winters**, direttore della Royal Academy di Aarhus /Aalborg (doppia sede e diverse vocazioni per la stessa Istituzione), la cultura dell'incontro e della interdisciplinarietà è fondamentale nell'affrontare le nuove sfide. Dopo l'intervento del collega tedesco **Jörg Linowitzki** (Musikhochschule di Lubeca), membro del Consiglio dell'AEC, che ha rimarcato che in tempi di "stanchezza" verso l'Europa è importantissima la testimonianza



di chi, come i convenuti, conosce le concrete potenzialità delle relazioni europee, **Jeremy Cox**, Chief executive dell'AEC dal 2011, ha dato il suo contributo alla cerimonia di apertura con un intervento di grande comunicatività, che ha esaltato la bellissima atmosfera di un meeting che riunisce "a wonderful collection of individuals", capace di condividere nella differenza, e ha sottolineato il significato del motto del congresso: "Accentuare gli elementi positivi per poter trarre il massimo beneficio da Erasmus+".

L'opening event si è concluso con una presentazione del sistema di educazione musicale danese a cura di **Martin Granum**, docente dell'Accademia ad Aalborg, e membro dello staff organizzativo locale che ha meravigliosamente collaborato con la squadra dell'AEC per la migliore riuscita del congresso. Ci ha illustrato un sistema ben disegnato, nella sua chiarezza e semplicità, assolutamente a regime (nessun segmento del percorso lasciato alla fase sperimentale!), con una chiara distinzione dei livelli sia nel percorso formativo che nel ruolo docente. Un sistema che offre educazione sia per chi sarà musicista che per chi sarà insegnante o docente, con un livello superiore, dopo il Bachelor (il nostro triennio), che prevede sia il Master (il nostro biennio) che due diversi segmenti successivi (da noi non ancora attivati): uno biennale (60 crediti per ogni annualità) per il livello avanzato dei musicisti (*advanced soloist*), uno triennale (sempre 60 crediti per annualità) per il conseguimento del PhD universitario. Differenza fondamentale col nostro sistema: le scuole sono competenza del Ministero per la Cultura.



Caratteristica facciata nel centro di Aalborg

è incrementato del 40% (€ 14,5 mld nei sette anni del programma), il 63% del quale è destinato alle mobilità, con una aspettativa di 5.000.000 di mobilità da realizzare da qui al 2020, puntando al coinvolgimento del 20% degli studenti europei (in Danimarca si aspettano di coinvolgere il 50%). Novità rilevanti: ogni studente può candidarsi a 12 mesi di mobilità (per studio o per tirocinio) per ognuno dei tre cicli (la formazione musicale in Italia è però ferma a due cicli) e potrà godere di un sostegno per l'apprendimento della lingua del paese ospitante. Nella fase di avvio saranno disponibili corsi *online* per 6 lingue (inglese, francese, spagnolo, italiano, olandese, tedesco), ma si punta a coprire tutte le lingue europee. Essendo l'acquisizione di competenze linguistiche uno dei punti di forza del programma, diventa obbligatorio, con Erasmus+, un test linguistico prima e dopo la mobilità, al fine di monitorarne gli effetti da questo punto di vista.

**Hameleen Pihlak**, in rappresentanza di "Polifonia", progetto europeo di networking avviato per iniziativa dell'AEC dieci anni fa, con l'intento di accompagnare il processo di integra-

zione tra sistemi educativi attraverso il lavoro intensivo di un gruppo di lavoro formato da rappresentanti di diversi paesi, ha illustrato la agile Guida *step by step* preparata dal loro gruppo per facilitare la attuazione delle mobilità di Erasmus+. La Guida, pubblicata nel fascicolo illustrativo del congresso, è stata messa a disposizione di tutti i partecipanti, ed è disponibile sul sito dell'AEC e su quello di Polifonia ([www.polifonia.eu](http://www.polifonia.eu)).

La prima giornata si è articolata in due ulteriori momenti di riflessione collettiva sui temi della KA1. Una sintetica presentazione, da parte dei coordinatori che ne avessero fatto richiesta, di punti specifici su cui confrontarsi (Bar Camp I - Topics presentation and selection), proposte messe ai voti dall'assemblea, che hanno permesso di verificare l'interesse collettivo sulle varie tematiche e organizzare per il giorno successivo una sessione di incontri separati sui diversi temi. E poi un forum informativo sugli Intensive Programme (IP), realizzati nell'ultima *tranche* di Erasmus 2007/13 da vari gruppi di istituzioni. Io sono rimasta nella sala principale (la *Intimsalen*) del congresso ed ho assistito ad una vivace ed interessante presentazione del progetto pluriennale *Impro-Intensive - just do it!* del Royal Conservatoire Den Hague - un progetto che vede nella pratica dell'improvvisazione uno strumento di forte innovazione nella metodologia didattica, rilevante ai fini dello sviluppo artistico dei musicisti e dell'inserimento nel mondo del lavoro. Vi consiglio di andare sulla pagina web del Royal Conservatoire Den Hague dedicata a *Impro Intensive*, dove trovate tutta la documentazione e anche un video: <http://www.koncon.nl/nl/Nieuws%20en%20concerten/Impro%20Intensive/>

## Quattro sessioni per un congresso

### La prima giornata

I lavori della prima giornata vertevano sulla parte di Erasmus+ compresa nella KEY ACTION 1 (KA1) del programma, che riguarda le mobilità di studenti, docenti e amministrativi. La sessione plenaria dedicata alla KA1 è stata aperta dalla relazione di **Laila Benjnouh**, della Agenzia nazionale danese per la gestione del programma, che ha illustrato le novità che caratterizzano Erasmus+ e mirano a farne uno degli strumenti che la Unione Europea mette in campo per fronteggiare la crisi, soprattutto mettendo in relazione l'acquisizione di competenze con la possibilità di trovare un lavoro. E lo studio all'estero è sicuramente una opportunità per acquisire nuove competenze. Per questo Erasmus+ si propone di incrementare le mobilità, e di fornire strumenti per il miglioramento dell'offerta formativa, puntando anche sul valore aggiunto che l'Europa in sé stessa può rappresentare. Lo stanziamento di fondi

## La seconda giornata

La seconda giornata di lavori si è aperta con una sessione plenaria di circa un'ora, dedicata alla KEY ACTION 2 di Erasmus+, che è sicuramente la parte più ricca di novità e quindi anche di opportunità da cogliere, ma anche quella che pone maggiori difficoltà, sia per l'impegno progettuale che richiede da parte delle istituzioni e degli staff dei coordinatori, sia per la presenza di alcune problematiche legate alla fase di rodaggio del programma e alla durissima selezione cui le candidature dei progetti sono sottoposte. Il compito di presentare lo "stato dell'arte" di questa sezione del programma è toccato alla finlandese **Outi Jäppinen**, del CIMO - Centre for International Mobility of Helsinki ([www.cimo.fi](http://www.cimo.fi)). I punti cruciali: l'internazionalizzazione non è più un obiettivo facoltativo, ma sarà una componente chiave nella politica delle istituzioni di alta formazione. Attrarre studenti a livello globale sarà una delle sfide principali dei prossimi anni, per far sì che l'Europa conservi un ruolo strategico

Grenen, il punto più a nord del continente europeo, dove si incontrano lo Skagerrak e il Kattegat



a livello culturale; la modernizzazione dei programmi di studio, che dovranno innovarsi per dare risposte ai bisogni dell'attualità, mettere in relazione interdisciplinare campi diversi di attività e ricerca, innovare le metodologie, dimostrare capacità di generare impatti duraturi nel tempo (quella che in gergo si chiama "sustainability"), sia sui soggetti direttamente coinvolti che, tramite la disseminazione dei risultati, su soggetti terzi. Obiettivo finale, il miglioramento effettivo della qualità dell'istruzione. Le *Strategic Partnerships* previste nella KA2 sono i progetti che permetteranno di prendere parte attiva ai processi di internazionalizzazione e modernizzazione, mettendo a disposizione fondi e soprattutto il network delle istituzioni di alta formazione dotate di quel *certificato di qualità* che è la carta ECHE (Erasmus Charter for Higher Education).

Ma per capire la difficoltà di vedersi aggiudicati i finanziamenti previsti per le *Strategic Partnerships*, basta sapere che nel 2014, a livello generale dell'alta formazione, su 8262 candidature, sono stati finanziati solo 934 progetti. I numeri italiani: 80 candidature, di cui 64 hanno superato la valutazione minima (60/100), progetti effettivamente finanziati: 8 (per il dettaglio degli esiti delle candidature italiane: [http://www.erasmusplus.it/wp-content/uploads/2014/09/KA2\\_HE\\_esiti.pdf](http://www.erasmusplus.it/wp-content/uploads/2014/09/KA2_HE_esiti.pdf)). La selezione è dunque durissima, e occorrerà, per chi vorrà candidarsi al finanziamento, studiare bene quanto la Commissione richiede nella composizione dei progetti (prossima scadenza: il 31 marzo 2015). Sarà importante che tutti e quattro i livelli qualitativi (rilevanza del progetto, design, profilo del team, impatto e disseminazione) promettano una forte *performance* in una buona proporzione tra le parti.

È stato particolarmente istruttivo, subito dopo l'intervento della Jäppinen, la presentazione, da parte di *Martin Prchal* (Royal Conservatoire Den Hague) e *Alma Ragnarsdóttir* (Iceland Academy of the Arts), di una candidatura che ha avuto successo: la *Strate-*

*gic partnership* per il Joint music master for New Audiences and Innovative Practices (NAIP - [www.musicmaster.eu](http://www.musicmaster.eu)), di cui è stato sottolineato l'impatto positivo generale su tutte le istituzioni che vi hanno preso parte. Questo progetto è dedicato allo sviluppo di un Joint Master Programme sull'apprendimento creativo, avviato già da 10 anni, per la modernizzazione dei piani di studio e lo sviluppo di un nuovo approccio docente/discente. La chiave del successo, dicono Prchal e Ragnarsdóttir, è stata la chiara definizione e divisione dei ruoli tra i partner, oltre al design del progetto, articolato in gruppi di lavoro, corsi intensivi, mobilità tra i partners, seminari di formazione attivati in collaborazione con varie istituzioni culturali. Il progetto, che è partito a settembre 2014, si concluderà nell'agosto 2016, e gestirà un fondo di € 246.623, destinato a quattro tipi di attività: management del progetto (ca. 25%), attività dei docenti, studenti, tirocinanti (ca. 35%), incontri e riunioni, prodotti dell'intelletto (performances, pubblicazioni...) (ca. 20% ciascuno).

I due relatori hanno anche presentato una breve analisi dei risultati delle candidature presentate nel campo dell'alta formazione musicale nel 2014. Solo tre progetti di *Strategic Partnership* si sono aggiudicati i fondi: oltre a NAIP (Islanda), sono passati i progetti ICSS (Francia - € 447.000), OMEGA (Turchia - € 136.000). Il progetto italiano 3D (Conservatorio di Palermo), pur avendo ottenuto un punteggio alto, non è potuto rientrare tra i vincitori. Questo perché i fondi allocati nel 2014 su tutto il segmento KA2 e per tutto il settore dell'alta formazione, universitaria ed accademica, erano piuttosto esigui, ca. € 40 ml (divisi a monte in *tranches* nazionali), vale a dire meno di quanto era stato destinato in precedenza ai soli *Intensive Programme* del vecchio Erasmus.

## Un grande successo dell'AEC in Europa Creativa

A questa sessione plenaria ne è immediatamente succeduta un'altra, dedicata alla presentazione del progetto di network tematico presentato nell'ambito di *Europa creativa* dall'AEC e ammesso a



@Pauline Patoux- la rock band della Royal Academy Aalborg in azione (Hosbond e Granum, secondo e quarto da destra)



@Pauline Patoux- il congresso in sessione plenaria

finanziamento: "FULL SCORE - FULLfilling the Skills, COmpetences and know-how Requirements of cultural and creative players in the European music sector", a cura di [Jeremy Cox](#) e [Linda Messas](#). E' un progetto che ci riguarda da vicino, essendo dedicato al settore dell'alta formazione musicale come attore principale del panorama culturale e creativo dell'Unione Europea. Si articola in sei diverse azioni, che daranno forte impulso all'attività dell'AEC nel suo complesso, con iniziative da realizzare insieme ad altri organismi europei di rappresentanza di altri segmenti dell'istruzione musicale, come l'Associazione europea delle scuole di musica (EAS), l'Unione europea delle scuole di musica (EMU); con azioni che diano spazio alla dirigenza dei Conservatori nella compilazione di una Agenda Europea per la Musica; con attività che consentano lo sviluppo dell'internazionalizzazione del settore, che diano alle nostre istituzioni un ruolo innovativo nella creazione di nuovi pubblici, e avvino lo sviluppo di un network internazionale dei giovani musicisti. Il progetto, aperto nel settembre 2014, si concluderà nell'agosto 2017, e assicurerà all'AEC un budget massimo di € 220.000 per ognuna delle tre annualità.

Nel pomeriggio della seconda giornata, altri appuntamenti di rilievo sono stati la presentazione degli strumenti online messi a punto dal gruppo di lavoro di *Polifonia*, per lo svolgimento delle attività di mobilità; e sessioni parallele su diversi argomenti, tra cui la presentazione, da parte del prof. [Giorgio Marinoni](#) del gruppo UNICA (network delle università delle capitali europee), dell'iniziativa "IMOTION - Integration and Promotion of staff training Courses at universities accross Europe" (<http://staffmobility.eu/> e <http://ec.europa.eu/education/opportunity/>), che offre corsi di formazione dedicati alla realizzazione di mobilità *staff training*. E poi gli incontri tra coordinatori programmati in base ai risultati delle proposte presentate nei *Bar Camp*, in cui abbiamo avuto modo di lavorare in piccoli gruppi e condividere in modo diretto le nostre esperienze e darci reciproco aiuto nel dare qualche risposta ai nostri quesiti.

## Epilogo comunitario

Spero di aver reso la complessità del programma del congresso, che ha richiesto a tutti i partecipanti un discreto sforzo di concentrazione. Una complessità che corrisponde alle nuove prospettive e sfide di Erasmus+, cui tutte le istituzioni di alta formazione musicale sono chiamate a rispondere con adeguato dispiegamento di forze. Come accade in queste occasioni, i momenti di pausa e *refreshment*, ben armonizzati con le sessioni di lavoro, hanno consentito a tutti noi partecipanti di ricaricarci e scambiare i nostri punti di vista con i colleghi, alcuni da anni in prima linea nell'attività internazionale dei Conservatori. E di fatto conoscersi personalmente è molto importante, per poter attivare, sulla base di una stima e fiducia reciproche, tutte le iniziative internazionali programmate dalle varie istituzioni per il beneficio degli studenti, dei docenti, degli staff, e rinforzare le varie *partnership*.

In questo senso sono stati un grande successo sia il concerto del sabato sera, in cui l'esibizione della band rock capitanata dai colleghi danesi [Martin Granum](#) (che basso elettrico!) e [Keld Holsbond](#) (che voce!) ha trascinato anche i più restii in uno scatenato happening musicale; e poi, la mattina dell'ultimo giorno, domenica 28 settembre, l'escursione organizzata con grande cura dallo staff internazionale della Royal Academy verso i confini nord dello Jutland. Per quel che mi riguarda, non credo che avrei mai avuto nemmeno l'idea di visitare questi luoghi remoti ed affascinanti, che però vi consiglio: la caratteristica cittadina di [Skagen](#), dove alcuni fortunati danesi hanno la casa al mare (ci siamo arrivati in pullmann, tenuti in attività in un conclusivo *flash workshop* di lingua danese, sulle note di una nostalgica canzone popolare - attenzione, non crediate di potervela cavare da autodidatti nella pronuncia, che non corrisponde nemmeno lontanamente a quanto si scrive); poi [Raabjerg mile](#), il *deserto* di dune mobili, che spostandosi anche di chilometri cambiano continuamente la mappa della penisola (una corroborante camminata di qualche chilometro sulla sabbia); e infine [Grenen](#), che è il punto più a nord della penisola e dell'intero continente europeo, dove si incontrano i due mari, lo [Skagerrat](#) e [Kattegat](#): forti correnti, onde e burrasche, ma che emozioni può riservarvi! Un po' come l'abbraccio con l'Europa, difficile, sì, ma anche esaltante.



# NON SOLO DUE MANI

*Dodici ragazzi attorno a due pianoforti a coda e un insegnante a dirigerli. Non c'è dubbio, è l'unico ensemble pianistico italiano a ventiquattro mani, un CD in preparazione e un repertorio in continua espansione. L'artefice di tutto è Gabriele Ottaiano, docente di Pianoforte presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli, qui a colloquio con una collega che, come altri compositori, ha scritto appositamente per l'ensemble.*

di Barbara Filippi



foto di B. Filippi

**L**i incontro per la seconda volta a Bucchianico, vicino Chieti, tornati a grande richiesta dopo il successo dello scorso anno, in veste di ospiti del Concorso pianistico "Curti". Sono tutti studenti di Triennio e Biennio accademico, che al consueto programma hanno aggiunto qualcosa in più: suonare tutti insieme sul loro strumento preferito. Fondatore e anima di questo gruppo particolare è Gabriele Ottaiano, napoletano come i suoi allievi, docente di Pianoforte presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella", ricercatore infaticabile e profondo conoscitore del repertorio per strumenti a tastiera. Suoi sono i libri *Sei mani sull'avorio* (ed. Per caso sulla piazzetta), *Principali trattati e metodi per pianoforte dal '700 ai giorni nostri* e *Breve storia degli strumenti a tastiera* (ed. Il Monocordo).

Dopo il concerto abbiamo parlato a lungo: dalla crisi che investe la cultura al futuro dei giovani, passando per come coinvolgerli e avvicinarli al mondo del pianoforte. Ottaiano è anche padre di due figli ancora piccoli e non può non avere a cuore anche le sorti dei suoi studenti.

### **Gabriele, quali sono le caratteristiche di questo ensemble?**

Direi che è un'orchestra pianistica con direttore. Lo studio accademico del pianoforte comprende i due indirizzi per solisti e cameristi. Quest'ultimo prepara gli allievi a suonare con diversi gruppi strumentali, ma raramente abbraccia la letteratura, esclusivamente pianistica, che va oltre le "quattro mani". Riscoprendo questo repertorio, mi sono convinto delle possibilità che si offrono, già in classe, di sviluppare orecchio e memoria, oltre alle capacità di suonare tutti insieme, improvvisare, leggere a prima vista, comporre, trascrivere e dirigere. Ma l'obiettivo principale che mi sono posto fin dall'inizio, è quello didattico e umano dello "stare bene insieme", possibilmente in allegria, che va ben oltre quello, più specifico, del "far musica insieme".

### **Come ti è venuta la passione per il pianoforte a varie mani?**

È un amore abbastanza recente, che risale a otto anni fa, quando fui ospite alla Bayerische Musikakademie di Marktoberdorf, ove si tiene un concorso pianistico internazionale per sei e otto

mani su uno o due pianoforti. Le finalità dichiarate sono molteplici: favorire l'incontro tra generazioni diverse, ad esempio quelle rappresentate dagli insegnanti e dagli allievi; il piacere di suonare insieme, in pubblico o in privato; la conservazione e la diffusione della tradizione musicale dell'Ottocento e del Novecento per pianoforte a più mani; infine, lo scambio di idee ed esperienze tra musicisti di molte nazioni. Questo soggiorno tedesco mi stimolò ad approfondire l'argomento, tanto da giungere a pubblicare il mio primo libro (*Sei mani sull'avorio*, ndr) e a proporne lo studio in conservatorio. Infatti oggi suoniamo brani pianistici da una mano fino alle famose ventiquattro.

### **Quanto hai lavorato per rendere stabile il tuo progetto?**

Tanto! Non è stata cosa facile. La musica per pianoforte a sei e più mani in Italia è tanto rara quanto poco eseguita: era naturale leggere un certo scetticismo sia tra i colleghi che tra gli allievi! Come talvolta accade, alla non conoscenza è accompagnata la diffidenza. Se penso che oggi, dopo anni di lavoro, l'ensemble è richiesto in varie parti d'Italia, commissiona brani nuovi, e sta registrando il primo CD, non posso che ritenermi soddisfatto sotto tutti gli aspetti; e alla fine mi sono pure divertito! L'interesse che stiamo suscitando è sì frutto di tanto lavoro, ma anche risultato del sostegno ricevuto da più parti: docenti, compositori, enti musicali. Per il Conservatorio "San Pietro a Majella" e per il nostro Direttore, M.o Elsa Evangelista, che ci è sempre accanto, è una gioia vedere la crescita umana e artistica di questa classe.

**(Nei ragazzi si legge il rispetto per il loro docente, come è giusto che sia; è un gruppo unito che mi ricorda le antiche scuole di filosofia, col maestro attorniato dai discepoli. Si vede che si vogliono bene.) Hai un bel rapporto con i tuoi allievi!**

Non potrebbe essere altrimenti! E poi ci sono anche alunni di altri docenti. Condividiamo tutto: dalla guida del minibus, ai pasti, il lavoro, lo studio. Non riceviamo sovvenzioni o retribuzioni di alcun tipo. I nostri concerti hanno sempre scopi benefici o di solidarietà. Suoniamo per divertimento, per far sorridere gli ascol-

G. Ottaiano al Conservatorio  
S. Pietro a Majella di Napoli  
foto A. Talmelli



tatori. Anche il repertorio deve avere caratteristiche di godibilità, essere cioè adatto a un nuovo tipo di interprete che può intrattenere piacevolmente un pubblico erudito e preparato, ma anche una platea più vasta con un più sottile intento divulgativo. Niente “easy listening”! Noi abbiamo fatto la scelta di essere coinvolgenti senza abbassare il livello qualitativo dell’esecuzione.

**Ecco, appunto, parliamoci del vostro repertorio.**

Storicamente, la letteratura per più mani comprende sia le trascrizioni di brani sinfonici o lirici, che brani scritti per trio, quartetto, sestetto, ecc., fino al dodecimo pianistico. Noi infatti suoniamo sia le une che gli altri: i più rappresentativi sono il “Galop di bravura” di Albert Lavignac, per otto mani e due pianoforti e la “Danza Archaiqa” del contemporaneo Alexander Yossifov, per ventiquattro mani e due pianoforti. Ma tanti compositori hanno scritto per noi! Abbiamo chiesto rielaborazioni di canzoni napoletane e tanghi argentini, oltre a pezzi assolutamente nuovi, e li abbiamo ricevuti da Andrea Talmelli, Pasquale Corrado, Livio De Luca, Gaetano Panariello... e anche da te! Coniughiamo tradizione con elementi di teatralità, che a noi partenopei sono congeniali e che raramente si trovano in sala da concerto. In due parole, talento e ironia sono le nostre caratteristiche. Posso affermare che la musica da noi presentata è interessante sia da ascoltare che da vedere.

**È vero, sul palcoscenico siete sempre in movimento.**

Già. Il pianoforte è ricchissimo di sonorità particolari. Quasi tutte le partiture, soprattutto a 24 mani, richiedono azioni sull’intero strumento: tastiera, corde, cassa, tavola... Si riscopre il timbro delle antiche cetre a pizzico e a percussione, antenate del pianoforte, unito agli effetti ritmici sulle strutture in legno e metalliche. Del resto, il pianoforte è da sempre lo strumento che racchiude nel suo interno la gamma sonora orchestrale. Talvolta, la partitura è arricchita da elementi sonori poco pianistici, come il canto oppure piccoli strumenti a percussione. Praticamente sempre, vengono richiesti agli esecutori movimenti scenici di varia natura, il che ci impegna particolarmente nella loro memorizzazione e fa sì che i

brani che li contengono necessitano di una vera e propria regia teatrale. Stiamo lavorando anche su questo! D’altra parte, ormai siamo aperti a tutte le proposte musicali per il nostro organico: chiediamo brani musicalmente e didatticamente validi, che contribuiscano a formare artisti completi.

**(Il tempo, si sa, vola, specialmente quando si è impegnati in quel che piace. Il gruppo deve ripartire. Faccio l’ultima osservazione.) Non posso che apprezzare il tuo impegno e la tua tenacia.**

Lo ripeto. C’è tanto da scoprire anche da noi, anche se mancano gli investimenti nella cultura. Fortunatamente insegno in un Conservatorio che possiede un ricchissimo patrimonio storico, didattico e bibliografico e ancora offre stimoli a tutti gli studiosi. L’Italia ha grandi tradizioni, ma poco coraggio nelle innovazioni: pensiamo proprio all’insegnamento musicale e alle tante occasioni perdute per avere buona musica nelle nostre scuole.

*(Gabriele Ottaiano e l’Ensemble “24 mani e 2 pianoforti” saranno ospiti del Conservatorio “Alfredo Casella” prossimamente con un concerto di amicizia e solidarietà nei confronti delle popolazioni ancora in sofferenza dopo il sisma del 2009.)*



## LIBRI

**William E. Caplin**

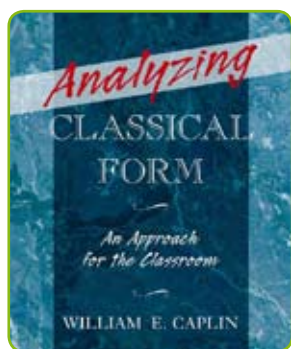
**ANALYZING CLASSICAL  
FORM: AN APPROACH  
FOR THE CLASSROOM**

Oxford University Press,  
Oxford-New York,  
2013  
pp. XX-736, € 62

### A lezione di analisi

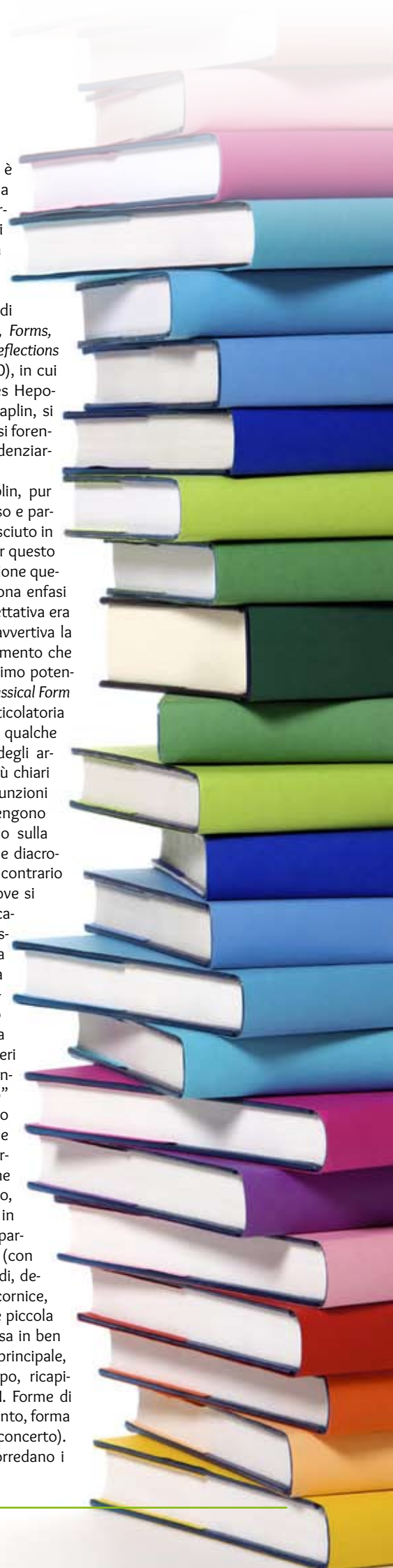
**Dall'autore di uno dei testi più importanti negli ultimi anni in ambito teorico-analitico sulle forme classiche, un nuovo importante volume con finalità didattiche.**

Nel 1998 Oxford University Press, aveva pubblicato, sempre a firma di Caplin, il volume *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, che si impose presto come un classico della letteratura teorico – analitica contemporanea. Pur se con radici ben piantate nella tradizione analitica ottocentesca e novecentesca, *Classical Form* è stato in realtà un testo rivoluzionario per la scientificità metodologica di approccio, l'individuazione e descrizione dei processi tecnici di costruzione della forma e della distribuzione delle sue funzioni temporali, dai microelementi alle grandi strutture della forma-sonata e degli altri movimenti che costituiscono una sonata o un genere affine (concerto, quartetto, sinfonia ecc.) di Haydn, Mozart e Beethoven: un volume che ha realmente aperto una nuova strada nella comprensione della scrittura classica, ma non solo classica, se si considera quanto quella scrittura abbia costituito un riferimento di fondamentale importanza, in termini di continuità o, al contrario, di rottura, anche nel linguaggio romantico, fino al Novecento (si pensi solo al Neoclassicismo) e, per tanti aspetti, fino alla produzione odierna.



Certo, il punto di vista di Caplin è stato oggetto di rilievi e critiche sia all'interno della comunità di teorici "formali" sia, più latamente, nell'ambito di una musicologia analitica più aperta alle istanze segniche, narratologiche della musica. Per esempio, è interessante leggere un volumetto, a cura di Pieter Bergé, dal titolo *Musical Form, Forms, Formenlehre: Three Methodological Reflections* (Leuven University Press, Leuven 2010), in cui tre analisti di varia provenienza, James Hepokowski, James Webster e lo stesso Caplin, si confrontano tra loro con modalità quasi forensi per verificare le proprie teorie ed evidenziarne criticità e punti di forza.

Tuttavia, l'impianto teorico di Caplin, pur nei limiti di un punto di vista ben preciso e particolare, è ormai universalmente riconosciuto in tutta la sua autorevolezza e utilità. È per questo che si attendeva con una certa trepidazione questo nuovo volume, annunciato con buona enfasi dall'editore già da qualche anno. L'aspettativa era dovuta principalmente al fatto che si avvertiva la necessità di poter disporre di uno strumento che declinasse in funzione didattica quel primo potente lavoro analitico. Di fatto *Analyzing Classical Form* segue molto da vicino la struttura articolatoria del precedente lavoro di Caplin, con qualche piccola variazione nella disposizione degli argomenti per rendere didatticamente più chiari alcuni passaggi: per esempio le varie funzioni della forma-sonata nel nuovo volume vengono trattate, dopo un capitolo panoramico sulla forma stessa, in base alla loro posizione diacronica nel corso della composizione, al contrario di quanto avveniva in *Classical Form*, dove si procedeva piuttosto sulla base delle caratteristiche proprie delle funzioni stesse, per cui il capitolo dedicato al tema subordinato, per esempio, precedeva quello dedicato alla transizione o addirittura entrambi precedevano quello più generale sulla forma-sonata (inserita in una parte dedicata alle forme di interi movimenti). *Analyzing Classical Form*, dunque, dopo un primo capitolo di "ripasso" dell'armonia (fondamentale, in questo caso, per l'accento posto su quelle che vengono considerate le tre funzioni armoniche principali nell'organizzazione formale: successioni di prolungamento, successioni cadenzali e successioni in progressione), si sviluppa in tre grandi parti: I. Tipologie tematiche convenzionali (con capitoli su sentence, periodo, temi ibridi, deviazioni di frase o cadenzali e funzioni-cornice, temi composti, piccola forma ternaria e piccola forma binaria); II. La forma-sonata (divisa in ben otto capitoli: forma generale, tema principale, transizione, tema subordinato, sviluppo, ricapitolazione, coda, introduzione lenta); III. Forme di interi movimenti (forme a movimento lento, forma minuetto/trio, forme rondò, forme del concerto). Il volume si chiude con le note che corredano i





W. E. Caplin

vari capitoli, un glossario dei termini, l'indice delle composizioni musicali di cui si riportano esempi nel corso dell'opera e un indice generale. Alla base di tutta la proposta didattica del volume (così come lo era del precedente lavoro teorico) è il concetto di funzionalità formale in relazione al tempo musicale: i tre principali concetti temporali di riferimento sono quelli di inizio, di mezzo e di fine. All'interno di una frase musicale, ad esempio, possiamo rintracciare una porzione di musica che esprime un senso di inizio, un'altra che ci fa capire che ne siamo al centro, infine una terza che ci conduce verso la conclusione (e vi può essere anche un "prima dell'inizio" e un "dopo la fine"). Sono le funzioni formali della frase. Quest'ultima, a sua volta, può assolvere essa stessa a una funzione formale, per esempio quando una sentence o un periodo assumono la funzione di inizio di un tema principale di un movimento. Anche un'esposizione, che sia parte di una piccola forma ternaria o di una forma-sonata, può considerarsi una funzione di inizio, naturalmente in una dimensione formale più ampia e articolata. Le funzioni sono costantemente supportate da particolari tecniche di successioni armoniche, da conduzioni melodiche e ritmico-metriche specifiche, da composizioni fraseologiche basate su principi propri. Tutto questo, col chiaro obiettivo di considerare l'opera musicale come un organismo vivente, con una sua evoluzione interna che prescinde da una divisione formale meramente fatta di etichette, di tipologie standard semplicemente giustapposte.

Assodata l'autorevolezza dell'impianto teorico, grazie all'ascendenza diretta dal lavoro precedente, il grande pregio di questo manuale sta principalmente nella sua articolazione metodologica in chiave didattica. I capitoli hanno quasi tutti un format simile: una prima sezione dedicata alle basi teoriche (The Basics), con almeno un esempio musicale; una seconda sezione (Let's Practice) per mettere subito in pratica, con una serie di domande su un esempio musicale non annotato, le prime conoscenze teoriche; una terza di approfondimento (More Details), che è il vero cuore del capitolo

con numerosi esempi annotati; infine una sezione di "particolarità" (Finer Points), su argomenti più avanzati. Il testo è frequentemente cadenzato da box con sfondo grigio su particolari argomenti teorici, sull'uso corretto della terminologia, sulla storia di un particolare concetto analitico e su altro ancora. Dopo tutta questa parte teorica, segue quella dedicata alle esercitazioni, a sua volta suddivisa in una sezione di potenziamento teorico (Reviewing the Theory), con domande di tipo diretto, domande con risposta vero/falso e domande a risposta multipla, e una sezione di esempi per analisi guidate. Per finire (solo per i capitoli della prima parte), troviamo proposte compositive vere e proprie.

Molto interessante è anche il complemento didattico contenuto nel Companion Website, all'indirizzo [www.music.mcgill.ca/acf](http://www.music.mcgill.ca/acf), ospitato dalla Schulich School of Music della McGill University di Toronto, dove Caplin è professore di Teoria musicale. Vi si trovano ulteriori partiture non annotate, gli audio di tutti gli esempi musicali contenuti nel testo, le risposte ai questionari delle sezioni Let's Practice e Reviewing the Theory, oltre ad altri esempi da ascoltare e scaricare per approfondire i percorsi analitici della prima parte del volume. Degni di nota, inoltre, i quiz di ascolto, finalizzati a far pratica di analisi di ascolto in tempo reale, senza l'ausilio della partitura.

A parziale contraltare del grande apprezzamento - che crediamo già ampiamente sottolineato - per la validità teorica e didattica dell'opera, ci permettiamo di segnalare qualche dubbio sulla sua piena utilizzabilità in corsi accademici, almeno in Italia. A parte il fatto che il volume è in inglese, cosa che ancora scoraggia un buon numero di studenti, va soprattutto detto che è molto corposo, ricchissimo di proposte di lavoro (del resto proporzionate alla ricchezza degli argomenti trattati): se questo, in assoluto, è un altro dei tanti meriti del volume, d'altra parte potrebbe costituire un ostacolo al suo pieno utilizzo all'interno di un corso accademico, che sia esso di carattere analitico o compositivo. Nell'uno e nell'altro caso, lo studio completo di questo testo rischierebbe di monopolizzare i contenuti del corso, su un solo argomento (la forma classica) o su una sola metodologia analitica, sempre che si riesca a completarne il percorso. A questo proposito, l'autore stesso interviene, in prefazione (pp. 16-17), a suggerire possibilità di utilizzo ridotto, proponendo diverse alternative a seconda delle necessità e caratteristiche dei diversi corsi. Ma bisogna provare, ne vale la pena.

Marco Della Sciucca

### GUSTAV MAHLER. THE CONDUCTORS' INTERVIEWS

a cura di Wolfgang Schafler  
illustrazioni di Peter M.  
Hoffmann

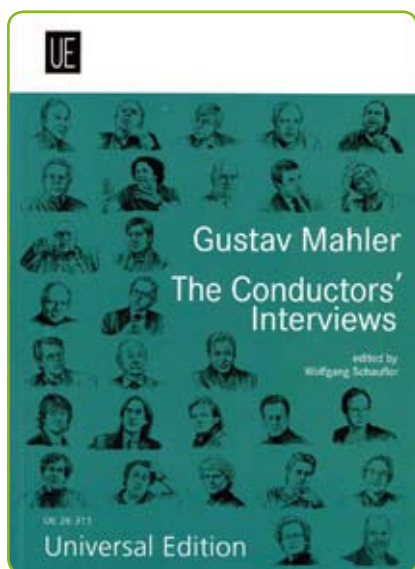
Universal Edition, 2013  
pp. 253, € 34,95

## Mahler da Boulez a Dudamel

Un interessante libro-intervista ai più importanti direttori mahleriani del nostro tempo.

Il volume, in inglese, consiste in una serie di ventinove interviste, rilasciate da altrettanti direttori d'orchestra al musicologo e giornalista austriaco Wolfgang Schafler fra il 2009 e il 2012. Si tratta della trascrizione delle conversazioni, tenutesi in inglese e in tedesco, i cui filmati si possono guardare sul sito della casa editrice, alla pagina [mahler.universaledition.com](http://mahler.universaledition.com). La Universal Edition, fondata a Vienna nel 1901, viene naturalmente associata al nome del compositore che ad essa fu legato fin dal 1909. Come scrive Reinhold Kubik nell'interessante capitolo posto all'inizio del volume sul rapporto fra Mahler e la casa editrice, la UE ha svolto un ruolo importante nella fondazione della Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, istituzione che dal 1960 cura l'edizione critica delle opere complete di Mahler. Completano utilmente il volume le sintetiche biografie dei ventinove direttori d'orchestra, una cronologia della vita del compositore e l'indice dei nomi. La piacevolezza della lettura è accresciuta dai ritratti dei direttori, opera di Peter M. Hoffmann, che illustrano ciascuno dei capitoli-intervista.

Gli intervistati sono stati scelti fra quelli che il curatore considera "i grandi direttori mahleriani di oggi". Indubbiamente egli fornisce un panorama di punti di vista sull'argomento straordinariamente interessante e stimolante, offrendo al lettore un arco di esperienze che vanno da Pierre Boulez (il più anziano, nato nel 1925) a Gustavo Dudamel (il più giovane, 1981), passando per le figure più eminenti delle generazioni intermedie: Abbado, Barenboim, Blomstedt, Chailly, Dohnányi, Eschenbach, Gatti, Gergiev, Gielen, Gilbert, Haitink, Honeck, Jansons, Maazel, Mehta, Metzmacher, Nagano, Nelsons, Nott, Oramo, Pappano, Pons, Rattle, Salonen, Tilson Thomas, Welsler-



Möst, Zinman. Nomi non tutti ugualmente familiari al lettore italiano che frequenti le nostre sale da concerto (e questo costituisce un buon motivo in più per leggere il libro), ma comunque tutti di indubbia rilevanza. Solo due fra questi non sono più fra noi: Claudio Abbado e Lorin Maazel. Personalmente avrei gradito che l'elenco includesse anche Fabio Luisi, importante direttore italiano di estesa frequentazione mahleriana.

Lettura interessante e stimolante, come si diceva, tale da dissipare rapidamente gli iniziali timori di genericità e superficialità spesso associati a operazioni di questo tipo, il cui oggetto sembra essere più il divo del podio che non la musica e il compositore. Wolfgang Schaefler, nella sua breve prefazione, prende le mosse dalla considerazione che l'attuale popolarità delle sinfonie di Mahler presso il pubblico delle sale da concerto e dell'ascolto discografico risale solamente alla fine degli anni Sessanta, soprattutto grazie all'opera di diffusione portata avanti da alcuni direttori d'orchestra, primo fra tutti Leonard Bernstein (ma anche una figura meno nota come Sir John Barbirolli). L'intenzione iniziale, di porre a ciascuno degli intervistati le stesse cinque domande, si è poi saggiamente tramutata in un procedimento meno schematico, guidato dalla personalità e della storia di ciascuno di loro. Di fatto, l'unica domanda uguale per tutti è quella che apre ogni capitolo: Ricorda la prima volta che ha ascoltato la musica di Mahler? D'altra parte, molti temi ricorrono in tutte le interviste, e sono motivo, per il lettore, di interessanti raffronti fra punti di vista spesso diametralmente opposti. In alcuni casi si tratta di questioni che si prestano a dibattiti potenzialmente infiniti e magari vagamente inconcludenti: la rilevanza o meno dei dati biografici e psicologici nella comprensione della musica, per l'interprete e per l'ascoltatore; oppure il domandarsi che direzione avrebbe preso il linguaggio musicale mahleriano se il com-

positore non fosse scomparso a soli cinquant'anni, o perché non abbia mai scritto un'opera lirica. Data la centralità del personaggio, inevitabile è anche la richiesta di un giudizio sulla concezione interpretativa che di Mahler ebbe Leonard Bernstein, cui si collega inevitabilmente l'opposizione fra interpretazione "emotiva" e "razionale". Ma accanto alle riflessioni su questi argomenti, ciascuna intervista offre motivi di grande interesse, che vanno da un'aneddotica quasi mai banale - popolata spesso di incontri diretti con personaggi come Alma Mahler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Luigi Nono - alle considerazioni su numerosi altri aspetti: il confronto con altri compositori, prima di tutto Bruckner, ma anche Ives, o Puccini; l'influenza esercitata da Mahler sui compositori della Seconda Scuola di Vienna. Anche i vari racconti sul primo incontro con la musica di Mahler vanno spesso al di là del dato meramente soggettivo e autobiografico per fornire vivaci istantanee della vita culturale e musicale di un dato paese in diversi momenti del secolo scorso. In conclusione, si tratta di una pubblicazione che, pur restando al di qua di una trattazione strettamente tecnica, risulta di estremo interesse sia per il lettore specialista che per il semplice appassionato, che si voglia arricchire la propria conoscenza della figura di Mahler o quella dei direttori d'orchestra del nostro tempo.

Marcello Bufalini

## Tra Cimarosa e Rossini: un'operista da rivalutare

Vincenzo Pucita in una raccolta di saggi. La curatrice Annamaria Bonsante, ci illustra il contesto storico-musicale, i criteri della ricerca e i contenuti.

*Pucita was far from being a second-rate composer.*  
(dalla Prefazione di Philip Gossett)

La fortuna, in senso classico, di Vincenzo Pucita (Civitavecchia 1778 - Milano 1861) è stata meno grande della sua arte. Eppure, le cronache del suo tempo lo collocano tra i protagonisti del teatro musicale, sia in quella fase che Stendhal ebbe a definire «interrègne après Cimarosa et

### VINCENZO PUCITTA. IL TUMULTO DEL GRAN MONDO

A cura di

Annamaria Bonsante

Prefazione di Philip Gossett

Collana "Le vie dei suoni" diretta

da Dinko Fabris

Cafagna Editore,

Barletta 2014

pp. 331, € 24

avant Rossini» sia, a seguire, tra gli incolomi meglio resistenti alla deflagrazione del pesarese, il quale con il suo genio offusca o annienta numerosi operisti di talento come i fratelli Giuseppe e Luigi Mosca, Pietro Generali, Stefano Pavesi, Carlo Coccia, Pietro Raimondi, Michele Carafa, Nicola Vaccai, Nicola Manfroce.

Non solo colto compositore, ma anche acuto uomo di teatro, pregevole pianista e direttore, editore scaltro, personalità nobile e cosmopolita, Pucita - virgulto di un'aristocratica famiglia laziale, musicalmente discepolo della prestigiosa scuola napoletana (allievo di Fenaroli e Sala) nell'ultimo scorcio del Secolo dei Lumi e poi noto maestro europeo - lascia la scena internazionale dell'Opera con lo spegnersi dell'età rossiniana. Dopo gli anni Trenta e fino alla vecchiaia, il maestro sa ancora rigenerarsi in una profondità artistica e spirituale più intima, nelle vesti di didatta, di autore di musica da camera, d'innovatore nella musica religiosa.

Ai nostri giorni spiccava l'assenza del nostro a livello performativo, dimenticato dai cartelloni teatrali, dalle stagioni concertistiche, nelle incisioni discografiche, oltre che scarsamente considerato in ambito musicologico. Per riempire, anzi, per cominciare a colmare questo vuoto critico, notissimo eppure non ancora contrastato, ho perseguito con determinazione la sfida di un progetto di studio rigoroso e non banalmente campanilistico. Innanzitutto ho indagato su fonti 'primarie' il personaggio e la sua opera, accertandomi del suo valore artistico prima che storico. In secondo luogo ho ottenuto la fiducia e l'incoraggiamento di massimi esperti che hanno poi dato vita al volume collettaneo. Ausilio prezioso è arrivato dallo sponsor (Fondazione Cassa di Risparmio di Civitavecchia), il quale ha sostenuto le giornate di studio che nel 2011 hanno avviato la valorizzazione stabile del maestro nella sua città natale; dal direttore di collana Dinko Fabris; dall'editore Vincenzo Cafagna; dal Centro Ricerche storico-musicali "Vincenzo Pucita" di Civitavecchia che ho fondato insieme agli amici Carlo De Paolis e Dario Feoli.

Per rendere omaggio a questo sfortunato carneade della musica d'arte, le questioni ancora da investigare con l'ausilio



delle metodologie proprie della ricerca storico-musicale-esecutiva sono ancora numerose. Il libro è, in questa direzione, solo un primo impegno scientifico avente due obiettivi: aprire agli esecutori di oggi e di domani percorsi di studio che permettano di inscenare, cantare, suonare tesori sconosciuti; stimolare, districando nodi storico-musicali, azioni serie e sistematiche di salvaguardia e valorizzazione del compositore.

Il volume, che si fregia di una prefazione di Philip Gossett (*Vincenzo Pucitta, opera composer, writing at the time of Rossini*) si divide in due sezioni: la prima mette a fuoco aspetti intimamente legati alla vita e alle opere del compositore, la seconda adotta il maestro come 'pretesto' per uno sguardo allargato sul teatro musicale ottocentesco.

La distribuzione degli articoli nella prima parte (*Vincenzo Pucitta in Europa: l'uomo, il maestro*) comincia dal contesto di nascita e appartenenza (Carlo De Paolis, *I Pucitta di Civitavecchia*), proseguendo con: un contributo sulle metodologie didattiche napoletane, fondamento dell'arte di Pucitta (Paolo Sullo, *L'insegnamento del solfeggio nella classe di composizione di Fedele Fenaroli, maestro di Pucitta*); l'analisi di una famosa 'farsa' (Emilio Sala, *"I due prigionieri" di Pucitta ossia una burla fortunata del genere "à sauvetage"*); il primo saggio sul fulgido periodo britannico (Daniele Carnini, *Pucitta e il Regno Unito*); il ritratto di una potente primadonna e dei suoi legami artistici con il maestro (Giorgio Appolonia, *Angelica Catalani, musa di Vincenzo Pucitta*); la ricostruzione critica di un caso di 'paternità' ingiustamente negata a un'opera di Pucitta (Piero Mioli, *Un Verter amletico: Mayr o Pucitta?*).

La seconda parte (*Ottocento e teatro musicale: suggestioni pucittiane*) si apre con uno studio relativo a una spregiudicata prassi d'epoca che colpì anche il nostro (qui l'esem-

pio è l'aria per tenore, coro e orchestra *Guidò Marte i nostri passi*), consistente nell'attribuire al più 'vendibile' Rossini musica creata da colleghi meno noti: Franco Piperno, *Rossini (vero e falso)*, il "Quinto Fabio" di Nicolini (Roma 1817) e "L'Atalia" di Mayr (Napoli 1822). Si dedica all'analisi e al confronto di ambientazioni sceniche Sonia Arienta (*Paesaggi visivi nell'Italia napoleonica: Pucitta, Generali, Rossini, 1800-1815*), mentre Gabriele Cesaretti trae spunto da una *Vestale*, quella di Pucitta, per offrire uno studio librettistico comparato («La Vestale infida mora»: declinazioni di un mito nel primo Ottocento). Con Paola Ciarlantini ci congediamo dal XIX secolo riflettendo su pratiche sociali e teatrali consolidate (*Appunti per una storia della ricezione operistica nell'Ottocento: il pubblico tra estetica e prassi*).

Il libro è corredato in calce da utili apparati, intesi come preludi a futuri approfondimenti: la prima cronologia teatrale dell'operista (1800-1833) curata da Giorgio Appolonia; una scheda redatta da Dario Feoli sul primo teatro pubblico di Civitavecchia tra Sette e Ottocento ("Ubaldo Minozzi"); un'appendice documentaria relativa all'età matura, dall'aggregazione all'Accademia di Santa Cecilia come *maestro compositore onorario* all'edizione *Ricordi delle Mille melodie: Documenti su Vincenzo Pucitta (Milano, 1840-1848)*.

Annamaria Bonsante



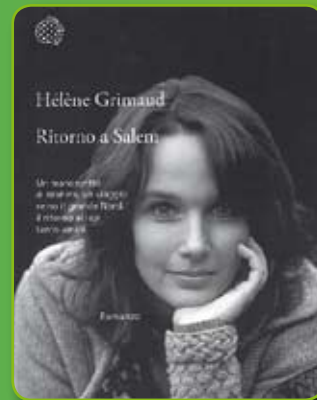
## RACCONTI DI MUSICA

**Hélène Grimaud**  
RITORNO A SALEM

BOLLATI BORINGHIERI  
Ed., 2014, pp. 189  
traduzione di  
Monica Capuani  
€ 16,50

**Un manoscritto di Brahms, un viaggio verso il Grande Nord, il ritorno ai lupi tanto amati.**

"Si diceva fosse a est, da qualche parte verso oriente. Io so dov'è il Giardino dell'Eden. L'ho trovato e non era a est. Ho varcato le sue porte senza saperlo, un giorno vagabondo in cui mi ero spinto a cercare lontano una consolazione alla crudeltà del mondo. Avevo preso la bisaccia e mi ero allontanato verso il nord, intenzionato a



perdermi laggiù per qualche mese volevo fondermi con le terre dello Holstein, che sono quelle delle mie origini, paesaggi che costituiscono l'essenza di me stesso. Sono terre di desolazione, dove tutto è confuso, tra paludi e dune indistinte".

Inizia così il racconto firmato da Karl Würth, pseudonimo di Johannes Brahms, che Hélène Grimaud, pianista di origine francese di fama mondiale, trova in un piccolo negozio d'antiquariato passeggiando per i sobborghi di Amburgo. Amburgo è la città natale di Brahms e la Grimaud vi risiede per preparare il *Secondo concerto* per pianoforte di Brahms, compositore da lei molto amato, "quel genio delle nubi nere, dei cieli bassi e dei boschi umidi confusi nella bruma", una vita percorsa da musiche, paesaggi e leggende del suo amato Paese. E così, in una serie infinita di rimandi, coincidenze o forse piuttosto sincronie e fili rossi che s'intrecciano, l'autrice ci conduce in una narrazione serrata attraverso vari percorsi, nel tentativo di ricostruire e ripercorrere il vagabondaggio iniziatico di Brahms e riuscendo alla fine a identificare il Giardino dell'Eden: è l'isola di Rügen, sul Mar Baltico, luogo di leggende e misteri, sede di Yggdrasil, l'Albero-Mondo, con le sue falesie a picco sul mare, le dune di sabbia bianca, i suoi silenzi e l'impenetrabile foresta di faggi giganteschi. E Brahms nella realtà soggiornò a Rügen nell'estate del 1876, dove, all'età di quarantatré anni, terminò la composizione della sua *Prima sinfonia*. La narrazione di Brahms/Würth, in parte diario, in parte novella ma soprattutto racconto fantastico, è arricchita e ampliata dalla ricostruzione del rapporto fra Brahms e i contemporanei (in particolare Robert e Clara Schumann), da molteplici riferimenti musicali (con bellissime pagine di poesia romantica), da citazioni letterarie da Hoffmann, Hesse, Storm e Hofmannsthal, Rilke e Heine, e dai poeti francesi, e infine dalle riflessioni autobiografiche sul destino del nostro mondo. E' noto infatti, accanto all'attività musicale, l'impegno dell'Autrice per l'ambiente e l'ecologia. Nel 1999 ha fondato a Salem (NY) il *Wolf Conservation Centre*, per la cura e la protezione dei lupi. A Salem ritorna dopo le estenuanti tournée concertistiche

"Consacrando la mia vita alla musica ho prestato aiuto a me stessa, ho restituito me stessa al mio cuore...E' in questo scambio che la musica esiste, la musica è questo scambio, il musicista colui che lo inizia. E lo scambio può essere fruttuoso solo se ci si accorda con il mondo". Così, come nel *Timeo* di Platone, "il mondo è un immenso organismo vivente".

Elena Aielli

## FRUTTUOSI INCROCI DI FONTI

Esiti di ricerche recenti e vecchie edizioni a stampa curate dall'autore si fondono in una nuova accurata Urtext.

**FELIX MENDELSSOHN, *Konzert nr. 1 g-Moll Klavier und Orchester, Ausgabe für zwei Klaviere***  
**EDITION PETERS, EP 11408, pp. 48, € 19.80**

Alzi la mano chi sfogliando la nuova edizione di una composizione arcinota, non abbia mai pensato la faticosa frase: «ma nuova di che?». Può accadere infatti di trovarsi davanti spartiti e partiture la cui 'modernità' sia stata sancita dalla comparsa di una nuova manciata di segni, talvolta persino difficili da rintracciarsi. Posto che è convinzione profonda di chi scrive che ogni tentativo anche minimo di avvicinarsi sempre più alla volontà del creatore di un'opera sia operazione di fondamentale importanza culturale e non il prodotto di una questione di lana caprina lontana dalla realtà dell'interpretazione e dell'esecuzione, possiamo pure ammettere che l'esistenza dell'obiezione di cui sopra sia postulabile. Ma anche in un campo che sembra ricoperto da tanta polvere accademica sono possibili sorprese: lo dimostra agilmente il fatto che, anche nell'era delle edizioni critiche, non tutte le opere più celebri abbiano avuto ancora un'accurata revisione filologica. È il caso del *Concerto in sol minore op. 25* per pianoforte e orchestra MWV O 7 di Felix Mendelssohn,

che la Peters ha recentemente ripubblicato, stavolta in versione Urtext. La precedente edizione Peters, frutto del lavoro di Adolf Ruthardt, aveva visto la luce nel lontano 1896 e si basava interamente, soprattutto per quanto riguardava la partitura orchestrale, sull'edizione Breitkopf & Härtel del 1862, fondata su criteri 'interpretativi' in linea con la consuetudine del tempo. Essa dunque si mostra a noi come più prossima a una tipica revisione tardo-ottocentesca, assai discosta da una resa 'oggettiva' dei testi originali. L'edizione del 1862 presentava dunque fumosi

interventi e sensibili cambiamenti sull'originale mendelssohniano, allontanandosene a tratti in misura molto consistente. Il grande merito di Klaus Burmeister – curatore della nuova edizione Peters – è stato dunque quello di aver incrociato fruttuosamente le ricerche più recenti condotte sulle fonti della partitura, non obliterando l'edizione del 1862 ma integrandola con le precedenti versioni a stampa del *Concerto* che Mendelssohn stesso aveva curato, sempre per la Breitkopf & Härtel, già nel 1833, anno della prima pubblicazione tedesca dell'opera. La storia editoriale del *Concerto* è assai complessa ed è caratterizzata dall'intreccio di fonti non sempre affidabili – considerando ad esempio l'indisponibilità dell'autografo della parte solistica e la mancanza della parte solistica nell'autografo della partitura – e soprattutto non accurate nel rendere la parte orchestrale, la cui pubblicazione rimaneva comunque cosa ancora rara negli anni Trenta dell'Ottocento. La riduzione a due pianoforti del *Concerto*, cui limitiamo la nostra analisi, è dunque un'edizione di ammirevole saldezza filologica e sobria eleganza grafica, ricca di informazioni storiche e critiche di grande interesse per chiunque voglia accostarsi a questa splendida pagina concertistica. L'edizione si mostra soprattutto estremamente accurata, ripristinando da un lato delle articolazioni e delle dinamiche originali sulla parte solistica, la quale risulta così assai più varia di finezze di pronuncia

e di proposte di gestualità esecutive nel drappeggio delle frasi, e dall'altro riportando fedelmente i timbri orchestrali nella riduzione del tutto, la quale, essendo improntata comunque su criteri di snella eseguibilità, risulta utilissima per uno studio a due pianoforti. Un testo dunque adatto sì al solista che prepari l'esecuzione, ma illuminante anche per il musicologo-filologo desideroso di avventurarsi sul terreno della riscoperta dei testi originali, terreno certamente insidioso ma ammantato di sicuro fascino.

Diego Procoli

## UN RAVEL MAGIARO

Quando l'attenzione per il dettaglio è alla base dello slancio esecutivo.

**MAURICE RAVEL, *Tzigane für Violine und Klavier***  
**G. Henle Verlag – Urtext, HN 587, pp. 42 (Pf – Vl), € 18**

Il primo Novecento è disseminato di pezzi di bravura all'unghe- rese. Fra di essi la *Rapsodia da Concerto "Tzigane"* di Maurice Ravel occupa davvero una posizione stellare. Il brano, nella sua versione originale per violino e pianoforte, fu scritto nel 1924 sulla scia della fortissima impressione che il compositore aveva ricevuto dalla tecnica smagliante della violinista anglo-ungherese Jelly d'Arányi, a cui la composizione sarebbe poi stata dedicata. La stesura del pezzo non fu però scevra di difficoltà per Ravel. In una lettera al pianista Robert Casadesus egli infatti ammetteva: «Tzigane comincia a preoccuparmi; a parte alcune misure, ogni cosa è completata (la struttura in fondo non è poi così complessa), ma quasi nulla di tutto ciò è stato messo su carta». Sebbene permangano dubbi sul fatto che la rapsodia *Tzigane* fosse stata effettivamente eseguita da Jelly d'Arányi e Henri Gil-Marchez nella sua versione definitiva alla prima del 26 aprile 1924, è sicuro che essa fu accolta da subito con straordinario favore. Ne offrono testimonianza non solo le numerose esecuzioni e la preferenza accordata al pezzo dai più grandi virtuosi del Novecento, ma anche il suo adattamento per diversi organici. Di mano di Ravel sono sia la versione per violino e orchestra che una più suggestiva versione per violino e luthéal (pianoforte dal timbro ibridato simile al cymbalom ungherese). L'edizione Urtext presentata dalla Henle Verlag nella primavera del 2014 si basa sulla prima edizione a stampa del brano nella versione per violino e pianoforte, pubblicata per Durand nel maggio del 1924, essendo indisponibili gli autografi in possesso della "Sammlung Taverne" di Montreux (Svizzera). Una limpida chiarezza grafica, segno distintivo delle edizioni Henle, si accompagna comunque a una grande accuratezza scientifica, la quale si svela nell'attenzione a restaurare anche nei minimi detta-

gli ciò che, mancante nelle prime edizioni a stampa, è ripristinabile attraverso le fonti autografe della versione orchestrale del pezzo. Un'operazione doverosa per un vero capolavoro di immaginazione timbrica, il cui libero slancio esecutivo richiede dunque l'ancoraggio più saldo al minuzioso volere compositivo del suo grande creatore.

Diego Procoli





## musicaplu

Formazione e Ricerca a + voci

### COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

## musicaplu

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno X n.39, Gennaio - Marzo 2015 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

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

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

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Guido Barbieri, Marcello Bufalini, Mauro Cardì, Cristina Cimagalli, Maria Cristina De Amicis, Marco Della Sciucca, Barbara Filippi, Isabella Maria, Luisa Prayer, Diego Procoli, Antonio Rostagno, Fausto Sebastiani

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

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

