

Dossier Inchiesta

DALLA SALA DA CONCERTO A YOUTUBE

**ALEXANDER LONQUICH
CRISTINA BARBUTI**

Kantoratelier: Arte, Psiche,
Musica, Teatro

IVAN FEDELE

Insegnare ad essere
abili artigiani e artisti liberi

LUCIO VILLARI

Uno storico
al pianoforte



EDITORIALE

Quante volte ci chiediamo quale futuro per la Musica e per i musicisti? Gli avvenimenti degli ultimi tempi inducono a riflettere. In primis sul gioco facile che ha l'informazione nel manipolare quello che la maggior parte delle persone non conosce.

E non solo non conosce nei fatti, ma non conosce nei ruoli. Chi è il musicista? Un privilegiato? Forse sì, ma non nel senso che si attribuisce ai privilegi di casta oggi presi di mira. Un privilegiato, noi riteniamo, perché ha la possibilità, quando ce l'ha, di fare musica per vivere. Oscillante tra il privilegiato-ben-pagato-lavorando-poco e una figura sociale 'optional' sostanzialmente inutile, il musicista vive nel nostro paese un momento di difficile collocazione nella credibilità dei più. Sicuramente perché 'i più' non immaginano quale valore abbia la Musica nel vivere civile e soprattutto non immaginano quanto studio, quanta dedizione, quante rinunce, quanti investimenti di tempo e di risorse richiede la vita del musicista. E quanto davvero scarso sia il riconoscimento professionale che il nostro paese offre in cambio, quando lo offre. Non possiamo quindi che concordare con Angelo Foletto, intervistato da Musica+ ancora sulla questione dell'articolo di Rizzo sui Conservatori, quando afferma - e vale anche per le attuali diffamazioni nei confronti di Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma licenziati in questi giorni - che "quando intervengono i grandi fondisti vengono spesso scritte cose errate, proprio per la mancanza di competenze musicali adeguate che guidino l'osservazione dei fatti."

E poi l'inchiesta: Musica+, che nasce all'interno di un'istituzione di formazione musicale, vuole raccontare tutta la ricchezza e la complessità del 'far musica'. Iniziando con questo numero un'indagine sui mutamenti della fruizione della musica dal vivo. Quali alternative si pongono oggi alla tradizionale formula del concerto dal vivo, e quali cambiamenti sociali intervengono con l'uso delle nuove tecnologie? Un

tema - già oggetto di un convegno - nato da un'idea di Alexander Lonquich e Cristina Barbuti, che svilupperemo qui e nel prossimo numero ospitando contributi di musicisti, storici della musica, psicologi, direttori artistici.

Il nostro dossier sullo status quo dei percorsi di studio nei Conservatori, iniziato con l'insegnamento della musica elettronica, è dedicato questa volta - quasi per contrasto - ad un antichissimo strumento, il liuto. Un primo sguardo in un mondo affascinante ma anch'esso non privo di problematiche nell'applicazione didattica, quale quello della musica antica.

E poi anniversari e progetti europei dedicati a grandi autori dei secoli scorsi, e uno spazio sempre consistente alla nuova musica. Un protagonista della scena internazionale, Ivan Fedele, si racconta a Musica+ nella sua veste di insegnante e lo fa generosamente. Il ponte che getta verso il futuro dei suoi allievi si collega alle storie dei nostri giovani musicisti all'estero, che siamo particolarmente orgogliosi di pubblicare. Racconti di esperienze che tra il tono lieve del diario e quello intenso di un vissuto che coinvolge l'intero progetto di vita, rivelano un doppio volto. Da una parte il desiderio e la gioia di scoprire nuove realtà, dall'altra il fondato dubbio che si tratti dell'unica strada ormai da percorrere per avere un futuro. Per dirlo con le toccanti parole di un loro coetaneo e nostro giovane collaboratore - Diego Procoli, autore del dossier/didattica di questo numero, "troppe volte l'arricchimento personale dell'esperienza all'estero si accompagna alla percezione, da parte dello studente o del giovane musicista, della necessità urgente di evadere da un contesto lavorativo in cui le prospettive si chiudono una dopo l'altra o non si presentano se non a condizioni inadeguate". E con questo, chiudiamo il cerchio. Le riflessioni sul futuro e le azioni di conseguenza, sono indispensabili.

Carla Di Lena



musicca+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**
Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA
Tel.0862/22122

musicca+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale
Anno IX n.38, Ottobre - Dicembre 2014
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, Luca Bassi, Simone Blasioli, Carlo Boschi,
Luca Bragalini, Mauro Cardì, Michele Cavallo, Stefano
D'Ermeneigildo, Marco Della Sciucca, Marco Di Battista,
Agostino Di Scipio, Luisa Prayer, Susanna Persichilli,
Tommaso Pratola, Diego Procoli.

Stampa: **TIBURTINI srl**
Via delle Case Rosse 23
00131 - Roma
tel. [+39] 06 4190954
info@tiburtini.it

Sommario

n. 38 ottobre/dicembre 2014

3 - EDITORIALE

IL TEMA

- 6 - La competenza prima di tutto.
Intervista a A. Foletto
(a cura di D. Procoli)

DOSSIER/INCHIESTA

- 9 - Dalla sala da concerto a Youtube
- 10 - Il lavoro del musicista su se stesso. Intervista a A. Lonquich e C. Barbuti (Carla Di Lena)
- 12 - L'Era dell'accesso e morte dell'evento (M. Cavallo)
- 15 - Mix, Live, Old Style: quale radio per il futuro? (M. Di Battista)

DOSSIER/DIDATTICA

- 17 - Suntuoso, magnifico, nobile et splendido. Il liuto nei Conservatori italiani (D. Procoli)
- 23 - I risultati del Concorso Pratola (a cura della redazione)

CONTEMPORANEA

- 24 - Gaudeamus Novae Musicae (M. Cardì)

MAESTRI

- 27 - "Ivan il maestro", intervista a Ivan Fedele (M. Della Sciucca)

ANNIVERSARI

- 32 - Il mito nella cronaca ovvero Orfeo e Euridice, C.W. Gluck e R. de Calzabigi (C. Boschi)
- 36 - L'Aquila e Bologna insieme per i due Orfei (a cura della redazione)

PROGETTI

- 38 - Non solo il librettista di Mozart.
L. Da Ponte (L. Bassi)

...E LA MUSICA

- 42 - Lucio Villari. Uno storico al pianoforte (L. Prayer)

ERASMUS+

- 45 - Erasmus per cominciare.
Dall'Aquila in giro per l'Europa
(S. D'Ermenegildo, S. Blasioli)

LIBRI

- 47 - La parola all'autore - I classici dell'extra-classico (L. Bragalini)
- 48 - Approfondimenti - All'origine della creatività - Ri-mediazioni o re-productions? (A. Di Scipio)
- 49 - Racconti di musica
L'Oratorio di Natale (E. Aielli)

PENTAGRAMMI

- 50 - Prima il cuore, poi l'orecchio.
C.P.E. Bach (S. Persichilli)
- 50 - Ripensare le cadenze. E. Pahud
(T. Pratola)

LA COMPETENZA PRIMA DI TUTTO

Intervista ad **ANGELO FOLETTO**
Presidente dell'Associazione
Nazionale Critici Musicali



Angelo Foletto

Lo status quo alla luce della riforma dei Conservatori, il tema che continua ad aprire ogni numero di Musica+. Lo spunto ci era stato offerto da quel 'famoso' articolo di Sergio Rizzo apparso sul Corriere della Sera ormai un anno fa, nel novembre 2013, (da noi riportato in buona parte nel n. 36), in cui veniva posta all'attenzione la condizione delle nostre istituzioni adottando criteri del tutto estranei alla specificità del nostro insegnamento. Un esempio di cattiva informazione sui temi musicali tra i tanti a cui stiamo continuando ad assistere. Dopo aver commentato nei numeri precedenti di Musica+ con Paolo Troncon, Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori, e Andrea Lucchesini, Direttore Artistico della Scuola di Musica di Fiesole, aggiungiamo ora la voce di Angelo Foletto, critico musicale con lunga esperienza di insegnamento nelle nostre istituzioni.

a cura di Diego Procoli

Abbiamo raggiunto telefonicamente Angelo Foletto – illustre giornalista, critico musicale e docente di Storia della musica al Conservatorio di Milano per molti anni – per affrontare, sotto una luce ancora diversa, il Tema che apre ogni numero della nostra rivista. Con Angelo Foletto abbiamo dunque parlato dello stato attuale dell'insegnamento nei Conservatori, della riforma e delle prospettive per il futuro dei giovani musicisti italiani, sempre prendendo spunto dall'articolo firmato da Sergio Rizzo e pubblicato sul Corriere della Sera nel novembre 2013.

L'articolo di Sergio Rizzo ha creato grande scalpore nel mondo delle Istituzioni di formazione musicale italiane. Che idea si è fatto della polemica che ne è nata?

Bisogna innanzitutto analizzare la questione sotto due diversi punti di vista, i quali

richiedono approcci di segno differente, uno riguardante l'aspetto più strettamente giornalistico della polemica, l'altro più centrato sui nodi che l'hanno innescata. L'articolo di Rizzo, va detto, è un articolo completamente sbagliato e che risponde purtroppo a un atteggiamento condiviso da larga parte dell'opinione pubblica qualora sul piatto ci sia il mondo musicale con i suoi problemi. Ci si muove sull'onda di fatti di grande evidenza mediatica, cavalcandone spesso i soli risvolti scandalistici, e ne abbiamo un esempio proprio in questi giorni dal taglio che viene dato dai mezzi di informazione agli articoli e ai servizi dedicati alle vicende che stanno coinvolgendo il Teatro dell'Opera di Roma. Quando intervengono i grandi fondisti vengono spesso scritte cose errate, proprio per la mancanza di competenze musicali adeguate che guidino l'osservazione dei fatti. Affiancare a ciò che non si co-

nosce qualcosa che gli assomigli, e dunque guardare in parallelo realtà che sembrano apparentate ma che in fondo non lo sono, resta così l'unica strada per cercare di osservare e analizzare i problemi, cosa che conduce però a compiere un passo falso. Non si può scrivere su questioni così delicate senza avere un'idea approfondita di ciò che significhi studiare musica, di quale sia l'organizzazione delle istituzioni di formazione musicale, di quale siano le difficoltà concrete del mondo musicale italiano, tanto per quanto concerne la didattica quanto per ciò che riguarda la realtà lavorativa.

Tuttavia anche da un articolo mal impostato si può trarre profitto, se esso consente di sollevare il velo, in questo caso, su punti nodali dell'attuale organizzazione delle istituzioni di formazione musicale in Italia e di aprire un dibattito che può essere sicuramente fruttifero.



Quanto è visibile agli occhi dell'opinione pubblica la specificità della formazione musicale? E questo grado di visibilità - più o meno ampio - è lo stesso che rende sorde le istituzioni politiche alle urgenze della didattica musicale italiana, o meglio, della realtà musicale italiana nel suo complesso?

Bisogna essere onesti, le problematiche musicali non interessano al grande pubblico e tale disinteresse chiaramente risulta amplificato quando vengano tirati in ballo temi, come quello dell'insegnamento musicale, che riguardano porzioni assai ridotte della popolazione, formate da docenti, studenti e famiglie che sanno per esperienza diretta cosa il Conservatorio possa offrire e in cosa invece sia carente. Non si registra un seguito però a questo discutere, rimane un ragionamento fra addetti ai lavori come quello che stiamo facendo tra di noi. Gli operatori della musica sono una percentuale minoritaria in Italia e sono assai pochi quelli che sappiano offrire il proprio contributo alla discussione conoscendo ciò di cui si parla realmente. Ma è fatale che di competenza manchi anche chi è tenuto a prendere decisioni importanti o chi detta l'agenda dell'informazione nazionale, con conseguenze che si ripercuotono pesantemente sul mondo musicale. Sono punti di debolezza infatti che si riverberano poi su tutto il resto. Teatri d'opera e orchestre sinfoniche hanno uno spazio davvero minimo sui mass media. E se si considera poi che il mondo della scuola e dell'Università in sé ha una visibilità ridottissima e che gli aspetti che lo riguardano vengono trattati con parzialità e poca competenza, senza cercare davvero la via per risolvere ad esempio il grave scollamento fra lo studio e il lavoro, ci possiamo rendere conto a maggior

ragione di come stiano le cose per quanto riguarda la musica e il mondo dell'insegnamento musicale.

Non è dunque ben chiaro a chi di dovere che Università e Conservatorio sono due realtà avvicinati ma non sovrapponibili, sebbene l'accostamento dei due percorsi che va a ricomprendere l'eliminazione della direzione generale AFAM (prevista dal ministro Carrozza del precedente Governo), con conseguente «spargimento delle competenze che riguardano i Conservatori su più direzioni generali e uffici ministeriali» (Troncon), stia muovendo esattamente nella direzione opposta...

Mi chiedo: quanti sono al corrente di ciò che è accaduto con la Direzione Generale AFAM? Quanti colleghi docenti sono stati fatti per spiegare cosa stava accadendo? Per discutere e per capire? Ho sempre avuto la sensazione che chi avrebbe avuto l'obbligo di sensibilizzare le parti coinvolte sul cambiamento in atto non l'abbia fatto mai. C'è sempre stato disinteresse per questioni che non fossero specifiche, urgenti e possibilmente di immediata risolvibilità. Mi ricordo chiaramente la genericità delle discussioni collegiali persino al tempo dell'avvio della riforma. Ciò che oggi vediamo a livello dirigenziale è il prodotto di qualcosa che è nato all'interno degli istituti, dove si è continuato a pensare per decenni che il mondo non sarebbe cambiato mai, mentre il mondo cambiava, cambiavano la didattica e la testa degli studenti. Adagiarsi è stata una colpa, col risultato che la riforma ha oggi quel corpo ibrido che in molti paventavano. È preoccupante constatare - come si poteva leggere su Suonare News di qualche mese fa - che una maggioranza

schacciante di docenti sarebbe tornata volentieri al sistema pre-riforma. Io sono contrario all'onnipotenza delle statistiche, ma i numeri sono inquietanti, segnalano il fatto che c'è ancora un zoccolo duro che non vuole cambiare e non si accorge di lavorare in un sistema scolastico che non è al passo con i tempi.

Quali potevano essere a suo dire le alternative per proporre iniziative didattiche adatte a rispondere al cambiamento in atto?

Vorrei proporre un esempio che recupero dalla mia esperienza personale. Ho lavorato per lungo tempo nel Liceo musicale annesso al Conservatorio di Milano, istituto dai percorsi sperimentali che avevano una ragion d'essere curriculare e una lungimiranza musicale uniche. Il tipo d'insegnamento lì impartito ha funzionato per anni, con risultati straordinari per la carriera scolastica e musicale dei ragazzi. È davvero imbarazzante constatare che il Ministero abbia formulato il progetto dei licei musicali, realtà tuttora fumosa, senza considerare questa o altre esperienze consimili - come Trento o Torino per citarne alcune - verificando ciò che era stato fatto sul campo per non legiferare su dati teorici e astratti, come invece è accaduto.

Qualcosa di analogo, anche se posto su un terreno differente, si è verificato con Scuole come la Civica di Milano o Fiesole, che per sopravvivere hanno dovuto adattarsi, ossia rientrare nella struttura AFAM per non essere spazzate via.

Eppure queste esperienze, anche se nate con statuti istituzionali e sussidi molto diversi, possono essere prese come esempio di quel concetto di 'eccezionalità' didattica che in Italia non è diffuso e gene-

ralmente accettato come accade altrove. La Scuola di Fiesole, ad esempio, aveva diritto a uno statuto speciale, non doveva essere costretta a sottostare alle regole che conosciamo.

Scuola Civica di Milano



E questo è il segno di come in Italia per risolvere i problemi si tenda a pareggiare tutto, quando pareggiare è inevitabilmente un livellare verso il basso. In fondo Fiesole non aveva fatto altro che rispondere – con risultati straordinari – a quelle esigenze che i Conservatori non riescono tuttora a soddisfare, garantendosi cioè indipendenza nella didattica e nel reclutamento dei docenti. Il punto è questo: in Italia dovevamo avere centri di riferimento caratterizzati da tale ‘eccezionalità’ didattica, poche strutture dedicate all’alto perfezionamento e una rete più consolidata di licei ed istituti musicali. Ora invece molti studenti escono dai Conservatori con i titoli di triennio e biennio in mano e poi sono costretti a completare la propria formazione all’estero. Per tornare al mio esempio, nel Liceo musicale di Milano confluivano ragazzi dalle aspettative molto diverse: c’era chi voleva conoscere in modo approfondito la musica, chi era già orientato verso una carriera musicale da professionista e anche chi lì era solo ‘parcheggiato’. L’apertura mentale che la proposta didattica consentiva ai ragazzi aveva lo scopo di aiutarli nelle scelte future, ma i più bravi erano coscienti che la scuola aveva esaurito la propria funzione e che sarebbe stato inutile proseguire nella stessa struttura, pagando per ritrovare gli stessi insegnanti e soprattutto le stesse modalità didattiche, quando con una spesa simile potevano perfezionarsi a Berna, a Zurigo o a Stoccarda. Questo per dire che si sente la mancanza una struttura piramidale, che al vertice ponga cioè un alto perfezionamento d’eccellenza.

È una questione assai delicata, che chiama in causa anche il futuro professionale dei ragazzi. Ma secondo lei la ‘professionalizza-

zione’ tanto propagandata nell’universo della formazione accademica non è un falso obiettivo? Una sorta d’idolatria che rischia - nel caso specifico della musica - di oscurare i risvolti più profondi della formazione dei giovani?

‘Professionalizzare’ vuol dire innanzitutto aiutare i ragazzi a trovare il proprio indirizzo, la propria peculiarità e a confrontarsi poi con un mondo che è davvero molto cambiato. Va avanti chi è in grado di rendere vario e vasto il proprio repertorio, di affrontare stili esecutivi molto diversi e soprattutto di ascoltare con consapevolezza: l’ascolto infatti è importante quanto lo studio allo strumento. I Conservatori invece sono ancora scuole in cui gli studenti riescono a rendersi conto di non avere le qualità sufficienti per fare i musicisti per professione, e di doversi dunque dedicare ad altro, a vent’anni. È troppo tardi e non è giusto per il loro futuro. C’è bisogno di scuole che consentano di far conoscere le prospettive, che sappiano aprire la testa.

Per tornare sul tema ‘docenti’, un nodo centrale appare essere non tanto quello relativo al numero degli insegnanti, come sollevato da Rizzo, quanto quello che investe le modalità del loro reclutamento, un reclutamento che non appare assolutamente in linea né con gli standard né con le procedure europee. Cosa può dirci in merito, c’è qualcosa che si può salvare del ‘modello italiano’ attuale?

Del modello ora in voga sarebbe da buttare via tutto. Si dovrebbe tornare a istituire concorsi regolari come una volta, concorsi che erano davvero molto impegnativi. Il fatto è che come in tutte le cose la selezione dei docenti andrebbe svolta sulla base della valutazione delle competenze reali degli insegnanti, una selezione che però andava già fatta ai tempi della riforma, per mettere i docenti nella condizione di scegliere se continuare e insegnare secondo le nuove modalità oppure no. Una selezione dovrebbe tener conto della presenza di motivazioni forti che spingono all’insegnamento e della vocazione specifica dei docenti: non è detto che chi sia portato per dare lezioni ai più piccoli sia poi ugualmente adatto a insegnare al perfezionamento e viceversa. È paradossale poi che spesso in base alle tabelle aritmetiche approntate per il reclutamento dei docenti risultino alla fine esclusi musicisti che operano ad altissimo livello e che potrebbero dedicarsi all’alto perfezionamento, come pure che questi stessi musicisti una volta entrati siano costretti a insegnare a ragazzi di tutti i livelli. I concorsi in forma di audizione presenti in altre strutture europee potrebbero essere una soluzione, se predisposti però sulla base di realtà specifiche, come ad esempio per gradi d’insegnamento, dalla propedeutica ai corsi superiori. Nei conservatori invece si porta avanti un’impostazione di stampo ottocentesco, indirizzata a ragionare più sullo strumento che sulla musica.

Con tali premesse, dal suo punto di vista, qual è il futuro della formazione pubblica musicale del nostro Paese?

Io sono un ottimista e voglio credere che un futuro ci sia. I problemi esistono sicuramente, problemi che andrebbero considerati più seriamente e la cui soluzione andrebbe affidata nelle mani di qualcuno che ne sappia. Le decisioni non possono essere prese all’interno di un giro di competenze di tipo eminentemente burocratico, ci vogliono conoscenze specifiche nell’ambito musicale. Invece è tutto un mondo un po’ improvvisato che ha trasformato i direttori dei conservatori da direttori della didattica a timonieri di grandi navi da crociera da gestire all’interno fra i legacci della burocrazia istituzionale. Bisognerebbe darsi da fare e prendere in mano il proprio destino, dar vita cioè all’organizzazione sempre più solida di una scuola che non deve perdere mai di vista il fatto di essere una scuola per artisti, ma che al contempo deve saper offrire ai ragazzi nuovi sbocchi professionali. Con la musica si deve poter vivere e ciò implica che anche le altre materie legate all’universo musicale vadano ricomprese e rese operanti all’interno di questa realtà didattica. L’importante è dunque affrontare nuovamente la situazione e che a farlo siano dei veri professionisti nel proprio campo. La competenza, insomma, prima di tutto il resto.

Conservatorio Giuseppe Verdi (Milano). Cortile ex chiostro di Santa Maria della Passione.

Sala Verdi 10 Maggio 2009. Orchestra e Coro degli Studenti del Conservatorio.



DALLA SALA DA CONCERTO A YOUTUBE

Nel prossimo numero
l'inchiesta proseguirà
con i contributi di:
Guido Barbieri, Isabella
Maria, Luisa Prayer,
Diego Procoli,
Antonio Rostagno

Far musica dal vivo oggi (I Parte)

*Come è cambiato il rapporto tra musica e ascoltatore?
E quello tra musica dal vivo e musica riprodotta?
Quali nuove forme è possibile sperimentare per
rinnovare il rituale del concerto dal vivo?
E quale il ruolo delle nuove tecnologie?*

La nostra inchiesta, che inizia in questo numero e proseguirà nei successivi, prende spunto da un convegno ideato da Alexander Lonquich e Cristina Barbuti, realizzato due anni fa in collaborazione con la Fondazione "Alessandro Casagrande" di Terni. In quell'occasione uno streaming radiofonico offrì l'occasione di un ampio dibattito attraverso i social network, dimostrando l'attualità e l'interesse di un tema cruciale per coloro che operano nella musica.

Abbiamo chiesto ai protagonisti di quella iniziativa di intervenire su queste pagine, in forma di intervista o di contributo scritto, arricchendo con gli sviluppi e le riflessioni maturati successivamente. L'excurus comprende, oltre alla voce dei due musicisti dai quali è partita l'iniziativa, una ricognizione storica del 'rito' del concerto (Antonio Rostagno), alcune riflessioni sul ruolo del mezzo radiofonico (Marco Di Battista) e alcuni interrogativi 'di fondo' posti da uno psicologo e psicoterapeuta che opera nel campo dell'artete-

rapia (Michele Cavallo). A questo nucleo di partenza Musica+ aggiunge nuovi apporti, cercando nel panorama internazionale e nella vita musicale di tutti i giorni quei segnali che un musicista odierno non può ignorare, pena l'estinzione della musica d'arte nella società del nostro tempo: nuove modalità per proporre la musica dal vivo – dai festival più innovativi alle kermesse che invadono spazi non convenzionali – interrogando direttamente direttori artistici e musicisti impegnati nella ricerca di nuove modalità comunicative. Nell'era dell'ascolto multi-tasking che procede per frammenti e finestre interattive, e della riproduzione dell'evento lanciata in rete dall'ascoltatore qualsiasi, il ruolo delle nuove tecnologie è un nodo cruciale che modifica gli elementi del gioco. Come sempre – dal performer all'operatore musicale, dall'insegnante al giornalista specializzato – la chiave per non soccombere ma, anzi, essere protagonisti del gioco, è la conoscenza.



IL LAVORO DEL MUSICISTA SU SE STESSO

A colloquio con Alexander Lonquich e Cristina Barbuti. L'incessante ricerca delle motivazioni profonde del far musica, l'esplorazione di ambiti artistici che offrano strumenti di lavoro per il musicista-performer, la creazione di un 'loro' luogo, "Kantoratelier", come punto di arrivo e di partenza per nuove esperienze.

di Carla Di Lena

Da tempo Alexander Lonquich e Cristina Barbuti, uniti nella vita come nella musica, sono animati da una ricerca che procede parallelamente alla loro attività concertistica. Attività concertistica nella quale sono presenti peraltro ai massimi livelli, da solisti, in duo e in formazioni cameristiche. Alle proposte tematiche dei loro programmi da concerto, guidate da un filo conduttore, si sono aggiunti negli ultimi anni veri e propri progetti organici (tra tutti quello dedicato a Glenn Gould realizzato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma nel 2012) nei quali convergono anche altri linguaggi espressivi, che fanno parte della ricerca personale e creativa di entrambi.

Ben lungi dal mettere in discussione la modalità 'classica' del concerto che ha un ruolo imprescindibile e di cui loro stessi in prima persona sono protagonisti, Cristina e Alexander indagano anche forme diverse di rapporto con il pubblico, certi che al musicista, come agli altri 'performer', sia necessario quel lavoro su se stessi da cui nascono le motivazioni profonde per comunicare. Da qui la proposta in passato di laboratori per applicare le tecniche attoriali nella preparazione del musicista, dello studio di ambiti psicanalitici nell'espressione artistica – con un'attività parallela di Cristina nei campi dell'arteterapia –, dell'elaborazione di percorsi in cui la focalizzazione di un singolo compositore o di un repertorio nasce con l'intento di rendere vivo il passato.

Al culmine di questa ricerca, e al tempo stesso inizio di nuovi percorsi, è la recente nascita di **Kantoratelier**, un luogo creato in uno spazio adiacente alla loro abitazione a Firenze, dove rendere concrete le tante iniziative possibili in questi ambiti.

Quali sono state le motivazioni più forti che vi hanno animato nella creazione di Kantoratelier?

CRISTINA: Per quanto mi riguarda, Kantoratelier nasce dalla passione per diversi linguaggi artistici, performativi, che hanno abitato la mia vita negli ultimi 15 anni. Parlo dei linguaggi teatrali e



Alexander Lonquich e Cristina Barbuti

di tutte le performing art, come evento della persona nella 'narrazione' di se stessa, in empatia con altre persone. Mi piace pensare che si riesca a far percepire sia a chi partecipa come spettatore che come "narratore" di vivere lo stesso spazio immaginario grazie alla condivisione dello stesso spazio fisico, in alcuni casi la stessa scena.

Sarebbe bello appassionare persone di fasce culturali e di età diverse per lo stesso evento e anche pensare che il pubblico della musica possa poi incuriosirsi al teatro come alle altre arti della scena e, naturalmente, viceversa. Soprattutto mi piacerebbe molto che il nostro pubblico, alla fine della stagione, sentisse di aver compiuto con noi un percorso.

ALEXANDER: Da parte mia ho avuto una specie di rivelazione quando avevo poco più di vent'anni e conobbi attraverso un amico i testi sul teatro di Stanislavskij. Da quel momento è stata forte in me la sensazione che nella formazione del musicista classico ci fosse necessità di un approccio più integrale. Ho visto molti parallelismi con il lavoro dell'attore, entrambe le discipline lavorano in scena. Da qui è partito il sogno di avere un luogo dove poter sperimentare, lo cercavamo da anni, finché ci è venuta l'idea di crearlo a casa nostra. In futuro si aggiungerà il progetto di una sorta di "formazione continua", in entrambi gli ambiti.

Kantoratelier nasce anche da come si è sviluppato in noi il rapporto con il presente e con il passato. Il riferimento a Tadeusz Kantor vuole evocare l'idea di una memoria che continuamente rielabora e 'rimiscola' i luoghi, le suggestive stanze della memoria di Kantor, appunto. Un immaginario di cose non viste, non scoperte, da far uscire alla luce. 'Illuminare', ad esempio, la musica di compositori poco frequentati o quella meno nota di autori celebri, sottolineare aspetti inediti attraverso performance oppure attraverso incontri di analisi.

Trovo oggi si rischi di avere una relazione poco multidimensionale, che si manifesta come una specie di sconnessione con il passato. Dovremmo impastarci di nuovo con la nostra memoria anche riposta.

Il fatto che Kantoratelier sia dentro una casa e non sia una sala da concerto tradizionale che ruolo gioca?

CRISTINA: È la sua forza e la sua debolezza. Si ha la sensazione di essere in uno spazio intimo, nel senso di 'privato', di entrare in una relazione 'pericolosa' e dall'altra parte è uno spazio, per quanto piccolo, molto attrezzato teatralmente. Una doppia identità, credo intrigante. In sei mesi abbiamo avuto più di 800 tesserati.

ALEXANDER: È un'alternativa a quello che ci propone la vita concertistica. Vorrei inoltre sottolineare che il nostro spazio è ben lungi da voler essere un "salotto". È nostra intenzione portare avanti un vero e proprio progetto culturale, con un'attenzione speciale al contemporaneo. Per me, ad esempio, sono molto importanti gli incontri in cui si analizza la musica, favorendo l'emersione di sottigliezze, elementi di decostruzionismo, forse nel metodo imparentandosi ai procedimenti del poststrutturalismo filosofico.

Il luogo 'diverso' dalla tradizionale sala concerti secondo voi avvicina anche nuovo pubblico?

ALEXANDER: A Berlino c'è un medico che, in un enorme capannone, una specie di bazar di vecchi pianoforti e cianfrusaglie, organizza concerti per chi si prenota, ed è sempre tutto esaurito. Si va lì per provare un programma, e talvolta ci si trova anche qualche critico di un giornale importante! Il problema di queste utopie realizzabili è alla fine come economicamente vive il musicista. Questo ed altri simili sono tutti progetti bellissimi, ma attualmente non permettono di guadagnarsi da vivere. A meno che non si costituisca in modo diverso il ruolo del musicista classico nella società, cioè che non si trovi un nuovo modo di finanziare la cultura.

In un momento storico in cui sempre più appare difficile ottenere sovvenzioni per la cultura quale nuovo modello potrebbe essere proponibile?

CRISTINA: Un esempio molto interessante, a cui abbiamo dedicato un incontro a Kantoratelier, è quello del Midtvest Ensemble (www.emv.dk) in cui suona il figlio di Alexander, Tommaso. Sono undici musicisti più quattro persone che lavorano nello staff, stipendiati dallo stato danese. Sono finanziati dagli enti pubblici compresa la regione e la municipalità. Hanno l'obbligo di fare cinquanta concerti all'anno, e trattandosi di un gruppo a geometrie variabili non tutti i componenti saranno sempre chiamati anche se lo stipendio rimane lo stesso. E contemporaneamente, oltre ai concerti fissati nel loro territorio geografico di competenza, hanno tutta la libertà di fare autopromozione e svolgere libera attività esterna. Hanno ormai un legame solido e continuativo con la Carnegie Hall, una residenza in Scozia ed altro stanno cercando e trovando. Parte dei loro proventi viene da donatori, da appassionati e dalla vendita dei dischi. È una forma molto interessante, un nuovo modo di fare cultura da parte dello stato, che impegna organici limitati ma flessibili e con molte potenzialità. Anche l'Odin Teatret, che ha sede a Holstebro, funziona così.

ALEXANDER: Penso che si cercassero politici disponibili e attenti, si potrebbero ideare modalità per svolgere le attività culturali in modo meno formale ed economicamente sostenibile per il musicista. Prima dell'estate abbiamo suonato in una manifestazione di grande successo organizzata dall'Orchestra di Mantova al Palazzo Ducale con centocinquanta concerti in tre giorni dalla mattina alla sera. Un megaevento che ha avuto 10.000 ingressi. Il pubblico quindi c'è, chiede, si interessa. Viene anche volentieri ad assistere alle prove, come accade al festival di Lockenhaus in Austria, dove io e Cristina suoniamo regolarmente. E, facendo un salto logico, perché in un futuro magari vicino non pensare alla creazione di gruppi di musica d'insieme di diverse dimensioni fino ad arrivare all'orchestra, che siano strutturati come cooperative, organismi democratici, ad esempio sul modello della Deutsche Kammerphilharmonie di Brema? Tutto questo evidentemente non



foto Martina Aiazzi Mancini

esime la politica dalle responsabilità che uno stato avanzato dovrebbe avere verso l'arte, la cultura, l'estetica.

Un augurio per il futuro?

CRISTINA: Quello che ci auguriamo è che al musicista classico sia data la possibilità di esprimersi al meglio, di non rinunciare a quel famoso quid, a quella linea di 'pericolo' che l'artista da performance dovrebbe tenere sempre viva. È su questo che dobbiamo lavorare, anche perché sia sempre più evidente l'importanza di investire nella cultura e nell'arte, che non è solo quella dei "beni culturali" nazionali.

Kantoratelier
(Arte, Psiche, Musica, Teatro)

Kantoratelier è uno spazio in casa. Un open space in un villino dei primi novecento dove far vivere teatro, danza, musica, filosofia, psicanalisi, le arti dell'immagine. Uno spazio per seminari di studio, performances, masterclass, incontri di vario tipo, laboratori. Nato per iniziativa di Cristina Barbuti e Alexander Lonquich e inaugurato nel dicembre 2013, è gestito da un'associazione di cui fanno parte anche artisti, letterati, psicologi. Tra le iniziative oltre ai concerti e agli incontri di introduzione al repertorio tenuti da Alexander Lonquich e Cristina Barbuti, anche performance teatrali, seminari di indagine analitica e artistica, laboratori su teatro e musica, cicli di documentari a tema etc.

La quota di tessamento annuale è di 20 Euro, con riduzioni per i giovani, e un piccolo contributo di 5 o 10 Euro per ogni evento. "Dopo ogni evento offriamo anche un momento conviviale - racconta Cristina - ed è un aspetto che confonde il privato con il non privato, favorendo, è la nostra speranza, un'affezione al luogo che permette alle persone di parlare e di conoscersi".

www.kantoratelier.it



L'ERA DELL'ACCESSO E MORTE DELL'EVENTO

L'accesso alle conoscenze, alle informazioni, all'interazione dell'era Internet coinvolge anche l'arte e Youtube è la punta di questa transizione. Attraverso un'analisi delle condizioni dell'ascolto e delle dinamiche dell'evento, Michele Cavallo - psicologo e psicoterapeuta, docente presso l'Università La Sapienza di Roma - affronta alla radice alcune problematiche dei nostri tempi. Con un suggestivo finale sul ruolo dell'interprete.

di Michele Cavallo

Probabilmente negli ultimi decenni qualcosa è cambiato nel modo di ascoltare la musica, c'è stata una mutazione profonda nelle abitudini e nel modo stesso di percepire.

Possiamo allora chiederci in che senso questa mutazione ha cambiato sia le condizioni della fruizione sia quelle della produzione, dell'esecuzione dal vivo. Quali sono queste condizioni, in termini non musicologici ma soggettivi?

L'accesso

Sappiamo cosa è "l'era dell'accesso". Qualche anno fa un libro portava questo titolo che coglie una cifra essenziale del tempo in cui viviamo. Ma accesso a cosa? Alle informazioni, alla comunicazione, alle conoscenze, certo, ma anche alle esperienze, ai contatti umani, alle relazioni, all'interazione. Insomma accesso alla vita intima, sociale, di relazione, immaginaria...

Questo coinvolge anche l'arte, l'accesso alla fruizione del prodotto artistico. Nell'era globale l'accesso è esaltato dalla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e dalla sua facilità e velocità di diffusione. La possibilità di registrare e riprodurre il suono ha comportato un passaggio che è paragonabile a quello dall'oralità alla scrittura, nella lingua. In tal senso la registra-





Michele Cavallo

zione musicale è più simile alla letteratura che all'arte performativa. Internet, con youtube, è la punta di questa transizione.

Le condizioni dell'ascolto

La facilità dell'accesso ha cambiato il rapporto con il tempo, con lo spazio, con i limiti che questi impongono. La velocità, la leggerezza, la virtualità, la possibilità di percorrere la via più breve,

di avere distanze annullate, può addirittura far parlare di morte della geografia. Il tempo in cui il luogo dell'accadere coincideva necessariamente con un punto identificato geograficamente nello spazio, sembra ormai lontano. Lo spazio digitale permette l'accadere di un evento simultaneo ma dislocato. Possiamo assistere allo stesso evento da luoghi completamente diversi, distanti. E al contrario, pur essendo nello stesso luogo possiamo assistere a eventi completamente diversi: in una stessa stanza tre persone sono intente una a seguire un programma TV, un'altra ad ascoltare un concerto in cuffia, la terza a leggere una notizia sul tablet. In ogni caso è la dislocazione a essere in causa. La presenza fisica non è necessaria alla partecipazione. E all'opposto, la presenza fisica non è garanzia di partecipazione. Apoteosi della dislocazione e crisi della compresenza, è difficile essere davvero insieme nello stesso posto: siamo costantemente in stato di bilocazione. Siamo qui... e altrove.

Cosa produce questo in termini di esperienza di sé e di rapporto col mondo? Cosa si perde e cosa si guadagna? È la stessa cosa fruire di un evento *in absentia*? Un evento rimane tale anche se io non sono presente fisicamente?

Ovviamente le risposte cambiano se consideriamo l'evento come puro e semplice fenomeno comunicativo, un passaggio di segni, di informazioni, oppure un qualcosa di unico, un incontro.

L'evento

Il concerto, la performance, lo spettacolo dal vivo presuppongono la compresenza di esecutore e fruitore. L'evento musicale è un accadere in presenza, è un incontro: non solo tra il musicista e l'ascoltatore, ma tra il musicista e il testo-musicale e tra l'ascoltatore e il testo-musicale. È un incontro a tre. Sia per l'ascoltatore che per l'interprete il testo-musicale funziona quindi come una specie di veicolo che li conduce e li espone all'incontro con quello che nel testo non può essere scritto. L'evento è ciò che non è scritto, ciò che non è dato e detto una volta per tutte.

Una volta registrato l'evento muore.

Cosa rende unico e particolare l'incontro? Nell'incontro qualcosa può accadere, tra performer e spettatore c'è qualcosa che può passare solo in presenza.

Accadere, parola enigmatica. Qualcosa sta per accadere, qualcosa ora qui si manifesta per la prima volta, qualcosa che non è già stato; assisto a una piccola epifania... partecipo a questa nascita. Presenza impegnativa, questa. Presuppone un travaglio.

L'evento inteso come accadere, richiede una implicazione soggettiva sia del fruitore che dell'interprete: quel godimento del tempo presente, dell'istante che fa tutt'uno di corpo, presenza, desiderio, emozioni.

Tenersi alla larga dall'evento

L'evento è qualcosa che perturba la continuità e lo scorrere familiare del tempo. È una rottura, uno sconvolgimento che viene a turbare l'ordine del tempo vissuto, introducendo una brutale discontinuità. (per Alain Badiou l'evento è "una forza che scaturisce da un punto di rottura, genera l'impensato e il non immaginato"). È un azzardo, un tiro di dadi. Qualcosa di esterno entra a turbare il flusso del mondo interno e mi coinvolge.

Di solito è qualcosa che è già là ma evitato, misconosciuto. Una ferita, una mancanza, un troppo forte da vivere e da sopportare. Si intuisce allora perché l'evento è anche evitato. L'interazione reale che il concerto presuppone genera anche una resistenza.

Il concerto musicale in quanto evento è apertura all'altro. Può far emergere e dare forma a qualcosa che è celato e informe in noi stessi, per un attimo ci permette di superare la nostra solitudine, ma ci fa varcare anche la soglia di casa, la soglia del familiare, del rassicurante, dell'assopimento. Ci espone. Tenersi alla larga dall'evento, dalla presenza reale, dal rischio dell'incontro imprevisto è una difesa. A volte estrema: Glenn Gould, per tutti!



Foto tratte dal filmato su YT, - Orma Fluens - Teatro Danza I live by long distance ovvero L'arte della fuga, Progetto G.Gould, L'estetica dell'assenza al MAXX Roma 2012 (Responsabile del progetto Michele Cavallo)



Abbiamo bisogno di tecnologie per l'oblio di sé, che ci mettano al riparo dall'ebbrezza dell'incontro, dell'evento. Abbiamo bisogno di simulacri del vuoto. Per poterci addormentare un po', per addormentarsi a sé stessi. La fuga dall'evento, è fuga dall'atto, dalla creazione. Fuga dal non conosciuto, dall'inedito.

Anche la ritualizzazione del concerto, il suo corredo cerimoniale è un raffreddare l'evento, è un tenersene alla larga.

Nell'evento sono nudo

Ma se una cosa esiste, ha dei motivi per esistere. Anche la difesa, la fuga dall'evento ha una sua logica. Abbiamo parlato della nostra epoca come quella dell'accesso, ora possiamo comprendere i due sensi di questo accesso: noi che accediamo alle tante opportunità offerte dalla realtà; ma nel senso contrario è la realtà che accede a noi, preme da tutti i lati sulla nostra vita (corpi, sensi, socialità, con continue domande e offerte...) al punto da ge-

Foto di Stefano Semenzato. Orma Fluens
Teatro Danza - I live by long distance ovvero
L'arte della fuga, Progetto G.Gould,
L'estetica dell'assenza al MAXXI
Roma 2012
(Responsabile del progetto Michele Cavallo)

nerare un *horror pleni* o il panico della libertà e della scelta, o la colpa di non essere all'altezza nel cogliere tutte le opportunità. In questo secondo senso, l'accesso si presenta come una invasione dell'Altro (della realtà molteplice, complessa, enigmatica). La ricchezza delle offerte è sì una opportunità ma è anche un'invasione che genera confusione, ansie, pressione, indecisione... Invasione che richiede la costruzione di argini, di filtri (tecnologia, velocità, immediatezza, superficialità, indifferenza, chiusura, oblio...). Televisione, internet, telefono, sono sì mezzi di comunicazione e di connessione ma sono anche mezzi di protezione, di distanziamento. Sono schermi, argini, filtri. Liberati dal tempo imposto dalla presenza fisica siamo più liberi di trovare la nostra particolare modalità d'ascolto: con arresti, rewind, ascolti paralleli, confronti, a frammenti. L'ascolto, mediato dai sistemi di riproduzione, è più protetto. Permette di mettere in atto diverse strategie di distrazione, evitamento, scelta, movimento. Permette di tenersi alla larga da tutto ciò che è pesante, solido, lento, immobile, fisso, profondo, troppo coinvolgente.

La sensologia

Insieme ai grandi ideali e alle grandi narrazioni sembra siano in crisi anche le grandi passioni e le forti emozioni. Preferiamo piccole emozioni, diluite, esperibili nella quotidianità, a portata di mano, pret-à-porter. O anche emozioni standard, non troppo intime e personali. Lo stadio, i grandi concerti pop sono da leggere forse in questi termini, emozioni standard da *Psicologia delle masse*, più che emozioni singolari. In effetti siamo alla fine delle grandi narrazioni del passato ma ci troviamo nel pieno di una grande, grandissima narrazione del presente che però non ci è ancora stata raccontata. Le parole incessantemente riecheggianti di questa narrazione sono: mondo liquido, leggerezza, velocità, variazione continua, frammentazione, connessione, globale/locale... Una vera e propria ideologia dell'immediato, dell'esperienza dislocata, senza troppa implicazione personale. Appunto una ideologia che non passa dal pensiero ma direttamente e velocemente dai sensi: *sensologia*.

Anche l'interprete si tiene alla larga?

La densità dell'esperienza dell'evento espone lo spettatore a un incontro impegnativo, rischioso a volte anche perturbante. Che può trascinare in luoghi oscuri di noi stessi dove possiamo incontrare nostalgia, perdite, commozione.

Attratti da una forte corrente si cerca di resistervi. Una lotta per non essere risucchiati dall'interpretazione dell'esecutore e per non essere trascinati chissà dove dalla musica. Ma è anche la lotta dell'interprete per non essere trascinato dalla sua stessa esecuzione e dalla presenza del pubblico. L'abbandono, la perdita dei propri confini, sia da parte dell'interprete che dell'ascoltatore può essere sperimentata per breve tempo, per qualche attimo. Forse anche l'interprete oggi preferisce le piccole emozioni, emozioni standard consegnategli dalla storia della musica e dalle convenzioni interpretative, forse preferisce tenersi alla larga dal proprio intimo, dal rischio di incontrare ciò che non è scritto.

Ecco allora che può emergere una forma di autoerotismo del musicista, dell'interprete. Qualcosa che lo mette al riparo dall'incontro rischioso. Fuori dalla dialettica dell'evento si affida solo al suo virtuosismo, alla tecnica e alla tradizione. Ma rifugiarsi nel conosciuto, rigettare l'evento e le sorprese, produce una interazione morta (rigida, fredda, tutta controllo, accademica, virtuosistica).

Forse l'X-factor del grande interprete va cercato proprio nella sua disponibilità a rischiare, a esporsi all'incontro.





MIX, LIVE, OLD STYLE: QUALE RADIO PER IL FUTURO?

La radio, mezzo privilegiato per l'ascolto della musica. Al suo antagonista storico, la televisione, oggi si aggiungono tutte le piattaforme audiovideo on demand (Spotify, Youtube, ecc.). Marco Di Battista, redattore e producer dei Programmi Musicali di Radio

Vaticana, ci offre alcuni spunti di riflessione sul ruolo del mezzo radiofonico e sui diversi modi di proporre la musica d'arte attraverso la radio, in una prospettiva ormai necessariamente internazionale.

di Marco Di Battista

Mattino. Un preludio di Chopin. Una danza di Khachaturian. Un movimento da un famoso quartetto. Tra un brano e l'altro - oltre ai nomi degli esecutori - qualche chiacchiera sulla bellezza di ciascun pezzo. Qualche indicazione di quel che stasera o domani la stessa radio trasmetterà. La sera. Il concerto dal vivo. In diretta da ... Il Maestro... Dirige l'orchestra... Prima e dopo, cd più o meno nuovi. Personaggi, interviste. A tarda notte la "contemporanea".

Quando possibile, arricchire il tutto con un po' di jazz. Condire il tutto con: messaggi sms in cui persone qualsiasi commentano

interpretazioni di musicisti professionisti, mi piace su facebook, twitter, e così via.

Nel frattempo ascoltatori in numero crescente saziano la propria fame di suoni su Youtube, Deezer, o Spotify. Chi vuole anche le immagini si connette a MediciTv, Arte, o alla Digital Concert Hall dei Berliner. Le giornate delle radio che trasmettono musica colta (forte o d'arte o quel che vi pare) si somigliano un po' in tutta Europa. Cerchiamo di analizzare le azioni possibili per una emittente musicale. Come si può immaginare, si tratta di un *modus operandi* largamente condiviso anche fuori dal vecchio continente.



La prima tipologia che è stata evocata è un fluire di spezzoni, per usare un vocabolo cinematografico, che scorrono senza impegnare troppo l'ascoltatore. È il target-catturo tutti, o almeno tutti quelli che vogliono darsi un tono da persone colte. È una proposta fatta di brani brevi o di singoli movimenti di composizioni più lunghe. La frammentazione dell'offerta garantisce un flusso che non disturba anche quando il brano non è tra i favoriti di chi ascolta. Il programmatore deve realizzare una equalizzazione delle scelte del giorno, lo speaker interagire con questi materiali, proprio come si fa con la musica pop. Dal punto di vista dell'ascolto è una vera e propria macellazione musicale. Ciò che interessa è aumentare il numero degli ascoltatori. Perciò è una radio tutta petto e coscia. Il resto del pollo va buttato. Inseguendo il dilettevole e contando sulla scarsa attenzione di chi è collegato, bisogna programmare solo ciò che ha un impatto immediato. Ormai anche la radio pubblica è sottoposta a un controllo quantitativo e non qualitativo, per questo si è obbligati a tentare di tutto per fare cifre significative di ascoltatori. Anche se i numeri non saranno quasi mai confrontabili con altri generi musicali più popolari. Come mi disse una volta un collega di una delle maggiori emittenti europee, anche noi stiamo vendendo un prodotto. Questo tipo di programmazione è fatto "per avvicinare il grande pubblico alla musica classica". Se diamo solo un movimento di una composizione non facciamo un gran servizio alla musica, obietta a un altro collega. E mi presi l'accusa di essere un purista.

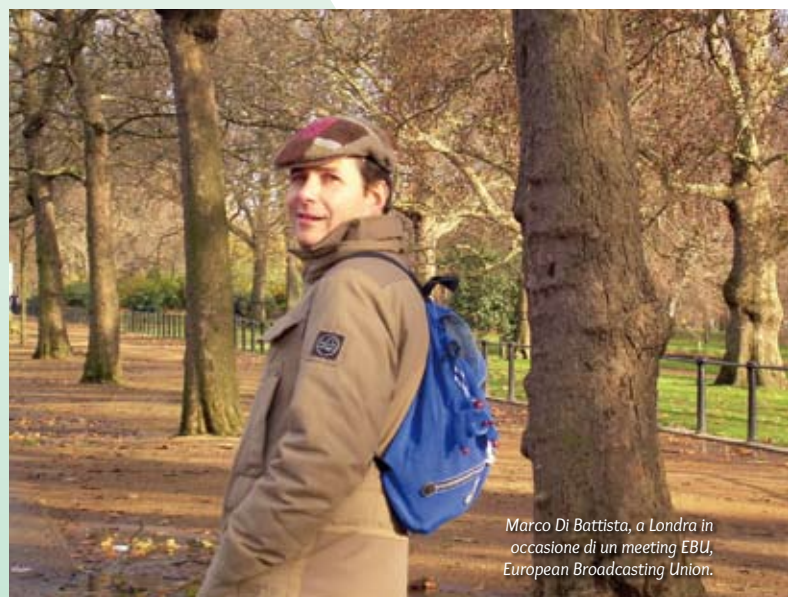


Un momento importantissimo è il concerto dal vivo. È l'eredità più bella che abbiamo ricevuto. È il passato più nobile della radio, quando le famiglie si riunivano attorno all'apparecchio gracchiante pur di ascoltare opere e concerti che altrimenti mai avrebbero potuto sentire. Resta ancora tale. Stando seduti in casa, o addirittura in automobile, possiamo ascoltare la prima alla Scala, o i Wiener Philharmoniker, o le opere del Metropolitan. Eppure anche qui le cose stanno cambiando. La civiltà dell'immagine spinge il pubblico verso le televisioni, tradizionali o sul web. Siamo sempre in meno ad essere incantati dal fascino del solo suono. Si vuole guardare oltre che ascoltare. Anche qui torna il problema del numero di ascoltatori. Una valida risposta è stata quella di creare un'associazione di radio pubbliche, l'Unione Europea di Radiodiffusione. Ogni emittente scambia i concerti - registrati o in diretta

- con le altre. La somma degli ascoltatori di un concerto mandato in onda contemporaneamente su radio diverse raggiunge proporzioni interessanti e impensabili a livello delle singole nazioni. E c'è da ricordare che la Uer ha membri provenienti da tutto il mondo: basti l'esempio di Giappone, Usa e Australia.


Tornando all'attacco frontale del video, la radio ha sempre risposto con la maggiore versatilità e portabilità. Le piattaforme come Spotify o Deezer e la lunga primavera di smartphone e tablet sono da anni un pericolo ancora più insidioso. Non ho immagini, ma ascolto l'autore che voglio quando voglio. Basta digitare il nome e ho immediatamente la musica di cui ho bisogno.

Le modalità di fruizione della musica sono cambiate e stanno ancora cambiando. La radio deve adeguarsi e seguire i tempi se vuole sopravvivere. Per le emittenti che si occupano di musica, gli interrogativi che si pongono sono molteplici. Si può intraprendere la strada museale, di offrire cioè concerti e composizioni scritte nel passato, consapevoli, oggi, di non poter restituire il ruolo sociale di quel che si manda in onda. Siamo dei traduttori, e perciò dei traditori, anche quando trasmettiamo integralmente un brano. In senso opposto, l'altro percorso è quello di trasmettere estratti che rimandino costantemente a concerti dal vivo o a registrazioni. Il messaggio è: se vi è piaciuto, comprate la registrazione o andate al concerto, di più qui non si può fare. Del resto sul cambiamento epocale i media possono davvero fare poco. Il flusso di informazioni e possibilità di interazione è aumentato esponenzialmente, perciò una terza via è avere un ruolo discrezionale, essere dei broker musicali. L'affidabilità? Pronunciare correttamente i nomi, commentare autorevolmente e serenamente anche le esecuzioni inferiori alle aspettative, offrire percorsi conoscitivi agli ascoltatori. Tutte caratteristiche conservative, dobbiamo esserne consapevoli, sia per la radio che per la musica. Per essere innovativi dovremmo inventarci - ve ne sono rarissimi esempi nella storia - della musica creata appositamente per la radio a coprire l'intera programmazione. Ma con quale sintassi musicale?



Marco Di Battista, a Londra in occasione di un meeting EBU, European Broadcasting Union.

Hans Holbein The Younger,
"The Ambassadors",
dettaglio



"SONTUOSO,
MAGNIFICO,
NOBILE ET
SPLENDIDO"

Il **liuto** nei Conservatori italiani:
la storia recente di uno strumento antico

di Diego Procoli

Di istituzionalizzazione relativamente recente, l'insegnamento del liuto e degli strumenti affini (arciliuto, tiorba e chitarra barocca) da insegnamento unico agli attuali percorsi, molto diversificati da un Conservatorio all'altro, mette in campo altre problematiche. Tra tutte, il rapporto con i percorsi pre-accademici, la necessità di un sistema integrato di musica antica all'interno dello stesso Istituto per poter suonare in ensemble e in orchestra, le riflessioni sulla fuga di talenti all'estero.

Il quadro dell'offerta formativa attualmente proposta dai conservatori italiani ha raggiunto spazi di sorprendente ampiezza, con l'istituzione di corsi di studio nuovi e vari, giunti ad abbracciare settori prima sentiti assai distanti da quelli abitualmente frequentati dalla didattica musicale degli istituti italiani precedente alla riforma. La conquista della relativa autonomia nella gestione dei corsi di studio, che proprio alla riforma ha fatto seguito, ha prodotto accanto all'infittimento dei percorsi anche un generale rimescolamento nell'organizzazione didattica, polverizzata inizialmente in una miriade di soluzioni e assestata solo di recente in binari tendenzialmente più definiti. Per indagare lo stato presente nell'evoluzione pressoché continua di questa grande tela dai mille fili che è la riforma dei conservatori italiani e per capirne intrecci e possibili sviluppi può essere utile cercare di individuare quei settori didattici che se da un lato hanno subito maggiormente gli effetti – positivi e/o negativi è quello che cercheremo di capire insieme - della rivoluzione che ha investito i conservatori, dall'altro muovono su terreni ancora abbastanza circoscritti. Ciò consente di far più facilmente luce sui nodi del settore, sia per l'istituzionalizzazione relativamente recente delle discipline coinvolte, sia per cifre più ridotte quanto a numero delle classi, dei docenti e degli allievi, fattori questi – è d'obbligo precisarlo – dovuti a fenomeni sostanzialmente esterni alla natura e al successo delle discipline stesse. Abbiamo dunque deciso di gettare un primo sguardo nel vasto e variegato settore della musica an-

tica, concentrandoci su uno degli strumenti più affascinanti e amati fra quelli che ne distinguono la cifra espressiva: il liuto. E poiché chi scrive non è un docente né uno studente dello strumento che la celebre definizione di Vincenzo Galilei voleva «suntuoso, magnifico, nobile et splendido» abbiamo cercato di dar voce a chi dell'insegnamento del liuto e degli strumenti ad esso affini (arciliuto, tiorba e chitarra barocca) si occupa, ossia ad alcuni dei docenti che animano le classi diffuse a macchia d'olio fra i conservatori della Penisola. Poiché la rosa degli insegnanti di liuto nei conservatori d'Italia compone un gruppo relativamente circoscritto ma popolato da figure tutte di eccezionale levatura, il racconto della loro esperienza didattica nell'ambito della formazione musicale pubblica assume un risvolto di particolare pregnanza e ci consente di far luce in modo emblematico sullo *status quo* della riforma, come pure su alcuni temi di portata più generale e più vasta.

Dalla cattedra 'unica' alle diversificazioni dei percorsi dei nuovi ordinamenti

Ma procediamo con ordine. Prima di entrare nel vivo della discussione è necessario illustrare brevemente qual è la situazione attuale dell'insegnamento del liuto, all'interno dei percorsi di nuova istituzione o afferenti al previgente ordinamento, nei conservatori e negli istituti musicali pareggiati italiani. Dalla creazione della pri-





ma classe di Liuto presso il Conservatorio di Verona con Orlando Cristoforetti fino all'avvento del cosiddetto '3+2', lo studio istituzionale dello strumento prevedeva un percorso di 10 anni, suddiviso in tre tappe rispettivamente di 5 (corso inferiore), 3 (corso medio) e 2 anni (corso superiore). Al percorso di studi dello strumento principale venivano affiancate come d'uso materie complementari, quali Teoria, Solfeggio e Dettaglio Musicale, Cultura musicale generale, Storia della Musica e Musica da camera, che rendevano il piano di studi riservato al liuto formalmente analogo a quello degli altri strumenti dal percorso decennale. Nell'ambito degli esami di fine corso era tuttavia prevista una serie di prove – dalla trascrizione delle intavolature all'esecuzione su diversi strumenti, dalla prova di storia a quelle di basso continuo – che oltre a diversificare e a rendere specifico il percorso di studi rendevano consistente la mole di lavoro per lo studente, già impegnato nell'acquisizione e nel dominio di un repertorio molto vasto. La pur lenta applicazione della legge 508 del 1999 ha invece comportato progressivamente, come accennavamo, una forte diversificazione nelle proposte dei piani di studio, adattate quasi del tutto, perlomeno inizialmente, al 'credo didattico' del docente. Per il liuto e gli strumenti antichi a pizzico si è registrato però anche il dimezzamento dei tempi della formazione, aspetto questo non secondario per realtà didattiche per le quali non era scontato (e non lo è tuttora) che la formazione di base fosse generalmente garantita nell'ambito del fumoso progetto dei licei musicali. Pur sotto la spinta di un mutamento veloce e non sempre prevedibile oggi molte questioni sembrano però aver imboccato strade tracciate più saldamente.

La parola ai docenti

Ci spiega Andrea Damiani, docente di liuto, tiorba e chitarra barocca presso il Conservatorio di Santa Cecilia, che «senza dubbio le discipline non tradizionalmente presenti nei conservatori nutrivano, al momento dell'avvio della riforma, le aspettative mag-

giori. La prospettiva di poter costruire i piani di studio in base alle nuove esigenze didattiche era, per noi della musica antica, veramente esaltante: la possibilità di poter armonizzare intorno allo studio dello strumento la musica da camera, la composizione e il contrappunto antichi, il basso continuo, la storia e la ricerca bibliografica ha senza dubbio stimolato un grande lavoro realizzato durante questi anni. Tuttavia la mia impressione è che i primi anni di sperimentazione siano andati persi nella formulazione delle griglie, nella comprensione dei nuovi meccanismi e nell'adeguamento dell'apparato amministrativo del conservatorio; inoltre la nostra esperienza era limitata dal fatto che c'erano ancora molti corsi istituzionali e pochi trienni e bienni. Adesso la situazione allievi sta capovolgendo e per quanto mi riguarda non credo di aver concluso la fase sperimentale, anche perché è il mondo degli allievi che sta cambiando e in questo senso la riforma è benvenuta: oggi chi avrebbe dieci anni di vita a disposizione da dedicare all'apprendimento del liuto? Occorre dunque che l'insegnante abbia grandi capacità di sintesi, in modo da offrire (questo vale sia nel triennio sia nel biennio) l'indispensabile all'allievo nel minor tempo possibile». Il fisiologico condensamento dell'arco temporale di permanenza nell'istituzione, in mancanza di un progetto ben definito di percorsi che precedano la formazione accademica di rango universitario, può nascondere però dei rischi, annidati proprio nella natura composita del complesso studio della letteratura e della prassi esecutiva degli strumenti a pizzico antichi, come pure nella necessità di una solida formazione nel campo dell'improvvisazione e della pratica del basso continuo, un pilastro dell'attività musicale di ogni liutista che lo stesso percorso ufficiale di vecchio conio trascurava pericolosamente. Gian Luca Lastraioli, docente presso il Conservatorio di Pesaro e la Scuola di Musica di Fiesole, sottolinea la necessità di far luce su alcuni aspetti essenziali: «in linea di massima penso che questo [il percorso riformato, ndr] sia un bene (il ventaglio di scelta è più ampio), ma vedo nel quadro alcuni pericoli di fondo. Se i corsi accade-

mici durano, almeno formalmente, tre anni + due anni, nelle normali condizioni di lavoro non c'è tempo per l'insegnante (e per lo studente) per approfondire i molti settori della letteratura liutistica: in soli cinque anni non c'è modo di scandagliare con lo studente il repertorio (cito in ordine causale) del primo '500 italiano/tedesco/francese, la musica spagnola del primo '500, il repertorio del secondo '500 italiano, il repertorio del secondo '500 inglese, il primo '600 francese in viel ton, l'arciliuto in tutte le sue sfaccettature, la tiorba italiana, la tiorba francese, il liuto in re minore (con letteratura francese - sconfinata - e con letteratura chiamiamola tedesca - altrettanto sconfinata) e così via. Il repertorio per liuto è vastissimo e in tre + due anni, se va bene, se ne possono studiare alcuni aspetti ma, inevitabilmente, lo studente uscirà dal conservatorio con molte lacune [...]. Contesto al Nuovo Ordinamento il fatto che, ingannevolmente, faccia credere allo studente che in cinque o addirittura in soli tre anni si possa diventare 'professionali'. È questo, naturalmente, un aspetto che va a ricomprendere la formazione musicale tout court, percorso di crescita che non abbandona mai il musicista appassionato e coscienzioso. È tuttavia un dato di fatto che, come Damiani e Lastraioli ci aiutano in misura diversa a capire, la gradua-

lità nella maturazione e la progressività nell'acquisizione delle nozioni rischiano di sfuggire alla frenesia dei tempi attuali, una frenesia che è un'insidia pericolosa e che va dunque tenuta bene in conto.

Per sopperire dunque all'assenza di un'accurata formazione di base, dopo la progressiva sparizione dei corsi di vecchio ordinamento, molti conservatori, pionieri nella didattica della musica antica e – nel caso che ci interessa qui – del liuto, hanno provveduto a estenderne l'insegnamento ai neonati corsi pre-accademici, corsi che continuano tuttavia a registrare uno statuto istituzionale e legislativo troppo vago. L'esperimento è comunque di grande interesse, poiché consente anche ai più giovani, anagraficamente e musicalmente, di avvicinarsi assai presto al confronto con discipline che richiedono uno studio profondo, che si giova più di altri di immersioni precoci. Aggiunge Lastraioli: «Secondo la mia opinione la strada da intraprendere è proprio quella di rinforzare/incoraggiare/valorizzare lo sviluppo dei corsi pre-accademici tenuti all'interno dei conservatori dallo stesso docente che insegna il corso accademico. In questo modo davvero si prepara¹ lo studente a una entrata "in grande stile" e con solide spalle nel successivo percorso accademico di triennio/biennio. Quindi, almeno sin quando la struttura dei licei musicali non sarà stabilizzata e riempita in ogni sua casella (non credo che in ogni provincia italiana ci siano licei musicali con insegnamento di liuto, giusto?) e tutto il sistema musicale non sarà ben coordinato il pre-accademico nei conservatori sarà di importanza vitale». Non bisogna dimenticare poi che, almeno fino ad oggi, un bacino d'utenza privilegiato per le classi di musica antica, in conservatorio o al di fuori di esso, era rappresentato da quegli studenti provenienti da percorsi di studio svolti e non di rado portati a termine sugli strumenti moderni corrispettivi (si guardi ad esempio agli studenti di Clavicembalo del pre-riforma), studenti per i quali la flessibilità nella strutturazione dei percorsi pre-accademici e accademici, nonché la ricchezza di discipline storico-musicologiche e tecniche che oggettivamente si registra ora nell'offerta formativa superiore, rappresentano un vantaggio e una risorsa. Ad essa – ci tiene a precisare Marco Pesci, docente presso il Conservatorio di Parma – l'esperienza acquisita da questi studenti più 'maturi' può sommarsi in vario grado, garantendo loro un'elasticità di approccio, una flessibilità e un'apertura mentali che accrescono la poliedricità del musicista di oggi, il quale deve saper anche superare le partigianerie e affrontare un panorama lavorativo assai frastagliato e ricco di nuove sfide.



Lo "status quo"

Sono al momento otto i conservatori italiani in cui l'insegnamento del liuto e degli strumenti a pizzico affini, già presente nel previgente ordinamento, è stato esteso dal II livello di studi fino ai corsi pre-accademici²: il Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari (docente Diego Cantalupi), il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (docente Francesca Torelli), il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma (docente Marco Pesci), il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma (docente Andrea Damiani), il Conservatorio "Antonino Scontrino" di Trapani (docente Michele Carreca), il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia (docente Tiziano Bagnati), il Conservatorio "Evaristo Felice Dall'Abaco" di Verona (docente Franco Pavan) e il Conservatorio "Arrigo Pedrollo" di Vicenza (docente Vincent Terrel Stone). A queste istituzioni si affiancano conservatori che prevedono solo i percorsi di livello universitario in entrambi i canali del I e del II livello, quali il Conservatorio "Licinio Refice" di Frosinone (Simone Vallerotonda è il docente che figura nelle graduatorie interne per l'anno accademico passato) e il Conservatorio "Alfredo Casella" dell'Aquila (docente Monika Pustilnik), e conservatori che prevedono solo il percorso accademico di I livello, sia esso inserito in classi istituite da maggior tempo, come accade per il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo, il Conservatorio "Gioacchino Rossini" di Pesaro (docente Gian Luca Lastraioli) o il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze (docente Francesco Romano, titolare della cattedra di Chitarra), oppure istituite da poco, se non quando in fase d'istituzione: Conservatorio "Domenico Cimarosa" di Avellino, Conservatorio "Nicola Sala" di Benevento (docente Ugo Di Giovanni titolare della cattedra di chitarra), Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia, Conservatorio "Pierluigi da Palestrina" di Cagliari, Con-



Andrea Damiani



Gianluca Lastraioli



Ensemble Barocco
del Conservatorio di Benevento
al Teatro Raffaello Sanzio di Urbino

Uno sguardo europeo

L'ampia varietà di proposte, l'aumento delle classi e le necessità di tenere il passo tanto con le istituzioni internazionali che si occupano della formazione nel campo della musica antica, quanto con un agguerritissimo panorama musicale, chiamano in causa questioni assai rilevanti, di grande portata e fundamentalmente interconnesse: da un lato la 'professionalizzazione' (termine orribile ma purtroppo efficace) del musicista che esce dai conservatori italiani, dall'altro il reclutamento dei docenti, tema scottante e sempre aperto. Analizzare quest'ultimo aspetto passandolo sotto la lente d'osservazione della didattica degli strumenti antichi a pizzico nelle istituzioni statali italiane assume un rilievo particolare, considerando l'eccezionale livello delle scuole presenti in Europa e nel mondo (come ad esempio la Schola Chantorum di Basilea), dalla lunga ed esemplare tradizione nei campi della ricerca filologico-musicale e dell'attività didattica. La faticosa riorganizzazione del reclutamento dei docenti nei conservatori, l'istituzione di graduatorie nazionali con l'entrata in vigore della legge 128 del 2013, nonché lo spauracchio continuo della mancata riconferma del congelamento delle cattedre e dell'utilizzazione provvisoria dei docenti, oltre a scombinare le carte nel fragile piano dei nuovi incarichi di docenza rende di grande attualità la questione della necessità dell'individuazione di parametri e di criteri di giudizio basati sul merito artistico e didattico, con prove pratiche ufficiali di accesso all'insegnamento che allineerebbero la gestione italiana a quella internazionale. La questione però è meno lineare di quanto sembri, poiché se da un lato, come ci segnala Franco Pavan (docente presso il Conservatorio di Verona), sarebbe del tutto opportuno far sostenere ai docenti esami pratici ed ufficiali, dall'altro il problema del precariato di lungo corso esiste ed è di difficile soluzione, anche perché viene troppo spesso stipato in soffitta da chi di dovere. Ma, circoscrivendo l'ambito che qui ci interessa, va detto che per quanto riguarda l'insegnamento del liuto e degli strumenti a pizzico antichi l'Italia, come accennavamo in apertura, non rappresenta affatto l'ultima ruota del carro europeo: «Penso che l'offerta dei conservatori italiani permetta una buona formazione agli studenti delle classi di liuto – ci dice ancora Franco Pavan. Credo però che sia cruciale per gli allievi vivere la propria crescita all'interno di scuole che possiedano molte classi di musica antica, in modo da mettere a fuoco fin da subito l'importanza dell'impegno nella musica in ensemble e in orchestra». Un'osservazione questa condivisa da molti docenti e che

tende a individuare, pur in una situazione forse eccezionale d'eccellenza nella didattica dello strumento in Italia, uno dei punti deboli dell'attuale organizzazione dei conservatori nel ramo della musica antica: «La frequente mancanza di un sistema integrato di musica antica all'interno dello stesso Istituto è - conferma Gian Luca Lastraioli - un grave handicap. Ad esempio: In certi conservatori italiani c'è liuto ma magari non c'è viola da gamba o violino barocco, oppure, al contrario, in altri conservatori ci sono viola da gamba e canto barocco ma non liuto; in altri conservatori c'è violino barocco ma non canto barocco, e così via. E' quindi frustrante constatare che nel proprio conservatorio si ha la possibilità di mettere su un fantastico gruppo di strumenti di basso continuo ma non si hanno voci o strumenti da accompagnare. In altri conservatori la situazione è magari opposta: ci sono i solisti ma mancano gli accompagnatori. Il problema è quindi, secondo me, quello di costituire veri e propri "dipartimenti" di musica antica nei conservatori interessati a questo ramo della musica. In tutto il mondo, e quindi anche in Italia, ci sono molti bravi esecutori/insegnanti di liuto. Non credo sia necessario o produttivo cercare "il modello" da seguire. Ogni insegnante ha le sue peculiarità e di queste bisogna tenere conto». Sono ancora pochi infatti gli istituti che hanno provveduto a rivedere la propria organizzazione didattica spostando l'insegnamento del liuto dal tradizionale Dipartimento di strumenti ad arco e a corda per inserirlo nel contesto di un Dipartimento di musica antica consolidato e ricco di diverse realtà musicali, operazione da salutare quale simbolico segno della centralità di una disciplina di grande importanza nella formazione delle giovani generazioni di musicisti. Resta allora da capire, se non proprio da inquadrare da capo, la crescente fuga dei talenti musicali



Marco Pesci

italiani verso i lidi europei, un altro di quegli aspetti che l'analisi della didattica della musica antica in Italia consente di mettere a fuoco con maggiore chiarezza. «Sono

servatorio "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza, Conservatorio "Tito Schipa" di Lecce, Conservatorio "Giuseppe Martucci" di Salerno, Conservatorio "Francesco A. Bonporti" di Trento, Conservatorio "Giuseppe Tartini" di Trieste (è presente una graduatoria d'istituto relativa all'anno accademico 2011-2012); fra gli Istituti Musicali Pareggiati si registra al momento l'istituzione del Triennio di I livello solo presso l'Istituto "Giulio Briccialdi" di Terni. A tutti queste realtà, che articolano la gestione interna dei piani di studio in modo tendenzialmente libero, ora proponendo la scelta di indirizzi specifici (liuto rinascimentale, liuto barocco francese e tedesco o tiorba e/o liuto barocco e/o chitarra spagnola), ora ricomprendendo all'interno dei singoli percorsi la pratica delle diverse tipologie strumentali, si affiancano Scuole di Musica, come ad esempio la Scuola Civica di Milano (docente Paul Beier), la Scuola di Musica di Fiesole (docente Gian Luca Lastraioli) o la SMAV di Venezia (docenti Massimo Lonardi e Ivano Zanenghi), che, avendo alle spalle tradizioni didattiche consolidate e illustri, provvedono con grande cura e varietà alla formazione musicale nel settore della musica antica, giungendo a offrire in alcuni casi corsi base e corsi AFAM riconosciuti. Come si può vedere l'elenco delle istituzioni coinvolte è più ampio di quanto ci si aspetti, considerato anche il complesso di iniziative didattiche ulteriori dedicate al liuto all'interno dei conservatori citati (come il Concorso "Maurizio Pratola" indetto dal Conservatorio dell'Aquila e dedicato al Liuto e ad ensemble di Musica Antica) o i corsi e le masterclass organizzate anche in istituzioni in cui la cattedra non è ancora presente, contribuisce a testimoniare una vivacità didattica e un fermento di produzione, ricerca e innovazione che smentisce quelle voci anche autorevoli del panorama musicale che considerano la didattica del liuto relegata in ruoli 'opzionali' e pertanto marginali.³

convinto che l'offerta didattica italiana e il valore degli insegnanti italiani di strumenti antichi siano assolutamente competitivi a livello europeo – afferma Marco Pesci – Penso però che la fuga di talenti, in campo artistico, non sia necessariamente un male, in primo luogo perché il “talento” è per sua natura difficilmente contenibile entro confini nazionali e poi perché l'arte appartiene a tutti. [...] Va da sé che chiunque voglia sviluppare al meglio tutte le proprie potenzialità debba ricercare in ogni direzione - e quindi anche all'estero - la possibilità di ampliare le conoscenze, siano esse strumentali, musicali, artistiche, umane, e così via. Tutti possiamo e dobbiamo prendere esempio da altri, soprattutto se ci si confronta con realtà esterne ai confini nazionali. Artisti e didatti offrono la loro visione, musicale o strumentale, soggettiva, sta poi all'allievo la scelta e il vaglio di quanto gli insegnanti gli hanno trasmesso, di ciò che egli ritiene più o meno “giusto” o utile affinché possa sviluppare e perseguire la propria maturità artistica». Che il concetto di “fuga di talenti” debba essere superato nell'era dei voli low cost e della costante interconnessione comunicativa sembra realtà evidente, soprattutto a coloro che nel mondo della musica vivono o che di musica si occupano. Le coordinate e i parametri di giudizio però cambiano di segno se si considera che troppe volte l'arricchimento personale dell'esperienza all'estero si accompagna alla percezione, da parte dello studente o del giovane musicista, della necessità urgente di evadere da un contesto lavorativo in cui le prospettive si chiudono una dopo l'altra o non si presentano se non a condizioni inadeguate. È questa una constatazione – va detto – largamente diffusa nel corpo docente italiano e che chiama in causa quel ‘sistema-paese’ che in fondo sembra non aver ancora ben capito come e se collocare la cultura musicale fra le proprie risorse d'eccellenza. Ma non si può nascondere che è proprio sistemando l'ago della bilancia su tali crescenti difficoltà occupazionali che il taglio dell'offerta formativa andrebbe calibrato con cura, per evitare che alla variopinta esplosione numerica di progetti dell'alta formazione musicale nazionale corrisponda per gli studenti il conseguimento, siglato con un sudato timbro ministeriale, di cocenti disillusioni.

Conservatorio	Docente	Corso Pre-academico	Triennio I livello	Biennio II livello	Vecchio Ordinamento
Conservatorio "Domenico Cimarosa" - Avellino					
Conservatorio "Niccolò Piccinni" - Bari	Diego Cantalupi				
Conservatorio "Nicola Sala" - Benevento	Ugo di Giovanni (docente per la classe di Chitarra)				
Conservatorio "Luca Marenzio" - Brescia	Diego Cantalupi		Piano di studi in via di approvazione ministeriale		
Conservatorio "Pierluigi da Palestrina" - Cagliari	non indicato				
Conservatorio "Stanislao Giacomantonio" - Cosenza	non indicato				
Conservatorio "Luigi Cherubini" - Firenze	Francesco Romano (docente per la classe di Chitarra)				
Conservatorio "Licinio Refice" - Frosinone	Simone Vallerotonda (graduatoria d'istituto 2011-2012)				
Conservatorio "Alfredo Casella" - L'Aquila	Monika Pustilnik				
Conservatorio "Tito Schipa" - Lecce	non indicato				
Conservatorio "Giuseppe Verdi" - Milano	Francesca Torelli				
Conservatorio "Vincenzo Bellini" - Palermo	Gian Luca Lastraioli (inserito nelle graduatorie d'istituto per l'insegnamento al "Corso Base")				
Conservatorio "Arrigo Boito" - Parma	Marco Pesci				
Conservatorio "Gioacchino Rossini" - Pesaro	Gian Luca Lastraioli				
Conservatorio "Santa Cecilia" - Roma	Andrea Damiani				
Conservatorio "Giuseppe Martucci" - Salerno	non indicato				
Conservatorio "Antonio Scontrino" - Trapani	Michele Carreca				
Conservatorio "Francesco Antonio Bonporti" - Trento	non indicato				
Conservatorio "Giuseppe Tartini" - Trieste	non indicato (presente graduatoria d'istituto anno 2011-2012)				
Conservatorio "Benedetto Marcello" - Venezia	Tiziano Bagnati				
Conservatorio "Evaristo Felice dall'Abaco" - Verona	Franco Pavan				
Conservatorio "Arrigo Pedrollo" - Vicenza	Vincent Terrel Stone				
Istituto Musicale Pareggiato Briccialdi - Terni	Stefano Maiorana (nuova graduatoria d'istituto in via di formazione)				

NOTE

1. La Società italiana del liuto (<http://societadelliuto.it>) si occupa a tal proposito della promozione e della divulgazione di tutto ciò che riguarda l'apprendimento del liuto, segnalando corsi, docenti e pubblicazioni relative allo strumento.

2. La ricerca ha preso in considerazione l'offerta formativa di tutti i conservatori e gli istituti superiori di studi musicali italiani, il cui elenco è consultabile

al link <http://www.afam.miur.it>. La ricerca online è stata condotta consultando i piani di studio prodotti dalle singole istituzioni e pubblicati sui rispettivi siti e pertanto fa riferimento al periodo in cui la ricerca è stata svolta (inizio settembre 2014)

3. cfr. Quirino Principe, *Anatomia del Liuto*, il Sole24ore, 30 marzo 2014 <http://www.ilssole24ore.com>

**I RISULTATI DEL CONCORSO
MAURIZIO PRATOLA
Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila
(15-17 luglio 2014)**

con il sostegno del:
Comune dell'Aquila
Istituto Abruzzese di Storia Musicale

e il patrocinio di:
Regione Abruzzo
Provincia dell'Aquila
Comune dell'Aquila

COMMISSIONE

Enrico Bellei, Giorgio Matteoli, Paul O'Dette,
Guido Olivieri, Francesco Zimei

PREMIATI

Sezione Liutisti

1° Premio non assegnato
2° Premio Elisa La Marca (Milano)
3° Premio ex aequo:
Domenico Cerasani (Avezzano-Trossingen)
Dario Landi (La Spezia)

Sezione Formazioni da camera

1° Premio non assegnato
2° Premio Diverbium Ensemble:
Enrica Sirigu (Cagliari), traversiere,
Elisabeth Lochmann (Merano), violino barocco,
Roberta Tagarelli (Cagliari), cembalo

Nonostante la non assegnazione del primo premio
la Commissione ha ritenuto comunque opportuno
offrire i seguenti premi in denaro:

Elisa La Marca € 500,
Domenico Cerasani € 250
Dario Landi € 250
Diverbium Ensemble: € 1000



La commissione (da sin. Guido Olivieri, Enrico Bellei, Paul O'Dette, Francesco Zimei, Giorgio Matteoli)



i vincitori con Francesco Zimei, Paul O'Dette e Emanuela Marcone,
moglie del liutista Maurizio Pratola prematuramente scomparso



Diverbium Trio 2° premio sez. Formazioni da camera (1° non assegnato)

Info: www.consaq.it
TEL. +393282950390
maurizio.pratola@tiscali.it
concorsoprato@consaq.it



La sede storica della
fondazione
(foto gentilmente con-
cessa dalla Stichting
Gaudeamus).
Sono riconoscibili due
membri della Giuria
dell'edizione 2003,
Richard Ayres and
Trevor Wishart

GAUDEAMUS NOVAE MUSICAE

leri poche stanze in una casa tradizionale di Amsterdam, alta e stretta, e una singolare sala-concerti/birreria. Oggi un elegante edificio di Utrecht. Viaggio in uno dei 'templi' della nuova musica in Europa, la

"Stichting Gaudeamus". Ci fa da guida Mauro Cardi, agli inizi di carriera vincitore del premio e poi più volte presente alle attività di una delle realtà più vive e stimolanti della Musica di Oggi.

di Mauro Cardi

La Fondazione Gaudeamus è una delle realtà internazionali più importanti nell'ambito della nuova musica. Molti dei compositori oggi attivi hanno avuto proprio ad Amsterdam le prime opportunità di presentare i loro lavori, trovando sempre degli organizzatori sensibili e capaci, una vasta platea di colleghi, musicisti, studiosi e appassionati provenienti da tutti i paesi, ed essendo sempre messi in condizione di collaborare con solisti e ensemble affermati.

Chi ha frequentato Swammerdamstraat 38 (fino a pochi anni fa sede storica della Fondazione Gaudeamus ad Amsterdam), negli anni '80 o '90, sarà rimasto colpito dall'impressione di semplicità e al tempo stesso di efficienza che si aveva entrando nella sede della fondazione, così lontana dall'ufficialità e dall'imponenza (e dai conseguenti costi smisurati) delle analoghe istituzioni italiane. Sembrava impossibile che da quei piccoli e per certi versi angusti locali di un tipico edificio di Amsterdam, stretto e tutto sviluppato in verticale, potesse irradiarsi quella mole di attività, tale da farne uno dei principali punti di riferimento della nuova musica in Europa. E analogo effetto-sorpresa si aveva visitando per la prima volta il mitico 'De Ysbreeker', dove si tennero per tanti anni gran parte dei concerti del *Gaudeamus Musikweek*, un'informale e atipica sala posta all'interno di un *café restaurant*. Donatoni si chiedeva spesso se l'Ysbreeker fosse una birreria, dalla quale si poteva anche accedere a una sala da concerti, oppure una sala da concerti in cui si poteva anche consumare un'ottima birra olandese. Sta di fatto che dall'Ysbreeker passarono i nomi più importanti tra i compositori e gli interpreti della scena musicale internazionale.

L'avventura del Gaudeamus ebbe inizio nel piccolo villaggio di Bithoven, nella provincia di Utrecht, nel 1945, pochi mesi dopo la fine del secondo conflitto mondiale, in quel clima che prepotentemente si fece largo nella cultura europea, ancora devastata dalle macerie fisiche e culturali della guerra. Fiorirono in quegli anni festival, rassegne, corsi, concorsi che restituivano l'opportunità a musicisti, intellettuali, artisti, di tornare a incontrarsi attorno ai temi dell'arte. Il Gaudeamus precedette quindi di pochi mesi la prima edizione del celebre "Internationale Ferienkurse für Neue Musik" che si tiene a Darmstadt dal 1946. La Fondazione Gaudeamus si spostò ad Amsterdam nel 1983 e nel 2008 si fuse con altre organizzazioni musicali olandesi nel "Music Center the Netherlands". Nell'ambito della *Muziekweek* venne istituito nel 1957 il *Gaudeamus Preise* da assegnare a uno dei compositori selezionati nel festival. Sospeso per alcuni anni venne poi ripreso nel 1984 (<http://>



La nuova sede della birreria-sala da concerto "De Ysbreeker"



I vincitori delle edizioni 1984, 85, 86, (a destra Mauro Cardi) in una foto scattata in occasione dell'edizione dedicata ai vincitori degli anni precedenti.

muziekweek.nl/organisatie/archief/). Il premio, come da consuetudine, consiste di una somma in denaro, corrisposto sotto forma di commissione per una nuova composizione che verrà inclusa nella programmazione del festival dell'anno successivo. Dal 2011 il festival "Gaudeamus Muziekweek" è un'organizzazione indipendente, con il trasferimento della sede ad Utrecht. Riservato alle più giovani generazioni (limite d'età 30 anni) rappresenta una straordinaria occasione per i compositori non solo di ascoltare le proprie musiche eseguite da grandi interpreti, ma anche di conoscere e confrontarsi con altri compositori provenienti da tutto il mondo (<http://muziekweek.nl/organisatie/>) Da alcuni anni la formula del festival si è modificata. Sono previste ogni anno tre categorie (per il 2015 le categorie saranno: cat.1: Grande ensemble; cat.2 Ensemble + video e/o live electronics; cat.3 Quartetto di chitarre elettriche) e tra le partiture pervenute una giuria internazionale nomina un massimo di cinque compositori, ad uno dei quali, a conclusione del festival, verrà poi assegnato il *Gaudeamus Preize*.

Per molti anni la Fondazione Gaudeamus ha pubblicato un bollettino periodico, the *Gaudeamus Information*, che veniva inviato gratuitamente a chiunque ne facesse richiesta e che ha rappresentato per alcuni decenni il miglior strumento di informazione

sulla musica contemporanea per tutti i compositori, i musicisti, gli studiosi e gli appassionati in genere, dando notizia puntuale di ogni iniziativa concertistica, discografica, editoriale avvenisse in Europa e nel mondo. Visto lo sforzo enorme, i tempi necessari a redigerlo e gli alti costi, alcuni anni fa la pubblicazione da cartacea che era si trasformò in un bollettino digitale, scaricabile dal sito della fondazione. Recentemente ne è stata sospesa la pubblicazione. La Fondazione Gaudeamus sin dall'inizio collabora strettamente con numerosi enti e con il principale editore olandese, Donemus, a cui lo accomuna, oltre alla curiosa origine latina del nome, un reale e concreto interesse verso la nuova musica, anche se, nel caso di Donemus, incentrato quasi esclusivamente sulla produzione olandese. È membro dell'International Music Council dell'UNESCO, dell'European Conference of Promoters of New Music (ECPNM) e dell'International Association of Music Information Centres (IAMIC), e gestisce la segreteria dell'International Society for Contemporary Music (ISCM), della New International Community of Electro acoustic Music (NICE) e dell'ECPNM. Da Gennaio 2012 la Fondazione Gaudeamus si è ulteriormente aperta a collaborazioni esterne creando un festival satellite annuale, il "Gaudeamus Muziekweek New York", in collaborazione con "The Issue Project Room in Brooklyn".

Gaudeamus Musikweek 2014

Il programma dell'edizione 2014, (l'elegante ebook del festival, con il programma dettagliato, è visualizzabile:

http://muziekweek.nl/programma/muziekweek14/GMW14_Programme_Guide.php) che ha avuto luogo a Utrecht dal 10 al 14 settembre, prevedeva, oltre all'esecuzione delle opere selezionate, tra cui spiccano i cinque compositori nominati dalla giuria, diversi brani di autori affermati, installazioni, seminari e incontri coi compositori, con oltre 30 eventi distribuiti nell'arco dei cinque giorni della manifestazione. La giuria dell'edizione di quest'anno era composta da Vanessa Lann, Wim Henderickx e Oscar Bianchi, e comprendeva anche i leader dei tre ensemble che dal 4 al 10 settembre hanno tenuto un periodo di prove che precedeva il festival vero e proprio. I cinque compositori nominati per la corrente edizione sono stati: Francisco Castillo Trigueros (1983), Hikari Kiyama (1983), Anna Korsun (1986), Marina Poleukhina (1989) e Benjamin Scheuer (1987).

Il Gaudeamus Preize 2014, a conclusione del Gaudeamus Musikweek, è stato attribuito alla compositrice ucraina Anna Korsun. Il premio di 4500€ consiste, come consuetudine, nella commissione di un nuovo brano da eseguirsi nella Muziekweek 2015.



Anna Korsun
(foto di Anna van Kooij) la vincitrice del Gaudeamus Preize 2014.



L'INTERVISTA

Abbiamo rivolto alcune domande a Henk Heuvelmans. Musicologo, direttore del Gaudeamus dal 1996, Heuvelmans ora dirige il Muziekcentrum Nederland (Music Center of the Netherlands), nato nel 2008, con l'accorpamento di diverse istituzioni musicali olandesi, tra cui il Gaudeamus.

di Mauro Cardi

I Gaudeamus, come i Ferienkurse di Darmstadt o la Biennale di Venezia e poche altre realtà storiche rappresenta ormai uno degli ultimi baluardi della musica di ricerca, quella che alcuni decenni fa veniva definita musica d'avanguardia, in un panorama presente assai orientato, da parte degli editori, delle etichette discografiche, degli enti radio televisivi, della stampa, verso una musica contemporanea più facile e, per così dire, commestibile. Come vedi dal tuo ruolo questa fase e quali prospettive intravedi?

Ci sono (per fortuna) molti festival/organizzazioni che potremmo anche definire "baluardi" della presentazione e/o dello sviluppo della musica d'oggi, come Donaueschinger Musiktage, Huddersfield Contemporary Music Festival, Musica di Strasburgo, IRCAM etc. e, naturalmente, ognuno avrà il suo sapore particolare, la preferenza per un certo stile, il suo concentrarsi su opere nuove o esistenti, sui compositori giovani, o su più anziani affermati, etc. Lo spettro di quella che una volta si chiamava 'avant garde' è diventato molto più ampio nello stile, nell'approccio, nell'uso del materiale, nei modi di presentazione. E così per i seguaci e gli amanti della musica c'è un campo molto più ampio entro cui scegliere. Nella maggior parte dei casi sono convinto che i direttori artistici hanno innanzitutto una passione autentica per la musica, che porta alla loro ambizione di trovare un pubblico più grande possibile con cui poter condividere questa passione. Per i media è una storia del tutto diversa, perché prima devono pensare a quanto pubblico (ascoltatori, spettatori, lettori) riescono a raggiungere; proprio per questo è diventato quasi impossibile trovare nuova musica su quelli che forse possono essere meglio definiti come vecchi mass media, come i giornali, la radio, la televisione o i notiziari. E così, la nuova musica è oggi molto più presente su internet. Negli ultimi dieci anni abbiamo assistito ad un drastico spostamento verso una presa di responsabilità del compositore, musicista, presentatore e la conseguente creazione di luoghi dove si possono trovare le registrazioni, i video, i testi, su siti web, social media, blog, etc. trovando così un pubblico in un modo diverso, spesso molto più diversificato e più difficile da contare.

Nel decennio trascorso per alcuni enti finanziatori (non solo fondi privati, ma purtroppo anche sempre più spesso a livello statale) il numero degli spettatori è diventato più essenziale che lo sviluppo dell'arte stessa. Quindi, per tutti noi è

diventato sempre più difficile convincere la gente dell'importanza dell'arte e del suo posto nella società. E' una lotta contro il populismo ed il consumismo, difficile da vincere quando c'è sempre meno e meno buona educazione artistica per i bambini nelle scuole e quindi avanzano sempre più i responsabili delle decisioni/politici senza un buon feeling per il valore dell'arte (contemporanea). Ma dobbiamo rimanere positivi ed andare avanti!

Gaudeamus ha sempre puntato sui giovani talenti e ancora di più da quando abbiamo fatto un riavvio nella città di Utrecht nel 2011. In confronto a tutti gli altri "baluardi" abbiamo la più alta percentuale di giovani compositori nel programma del festival. E questo, naturalmente, aggiunge una sfida ulteriore, perché stiamo promuovendo sempre l'ignoto. Ma cerchiamo di rimanere giovani come i compositori che promuoviamo e quindi cerchiamo sempre modi diversi di presentare la loro musica, modi diversi di comunicare, etc.

Dall'osservatorio privilegiato che il Gaudeamus rappresenta per la musica contemporanea è possibile ricostruire anche la geografia della nuova musica. Dopo gli anni 80, caratterizzati da una presenza massiccia di italiani, e poi spagnoli e mediterranei in genere, seguirono i compositori dell'est europeo, dell'estremo oriente, infine dell'America. E' ancora possibile una tale lettura delle nuove frontiere della nuova musica o pensi che ormai la globalizzazione abbia azzerato queste differenze culturali e storiche?

La nuova scena musicale è infatti diventata molto più globale. I giovani si muovono molto più facilmente intorno al mondo e si recano nei luoghi dove pensano di potersi sviluppare. I nostri conservatori hanno oltre il 75% di studenti stranieri, sia per la composizione che per gli strumenti. A volte rimangono, a volte si muovono altrove. Questo rende difficile affermare che "ora tutto accade in...". Abbiamo interessanti compositori provenienti da tutto il mondo e nel nostro paese (e ancora come in molti altri paesi) ci sono molte possibilità per i compositori e musicisti per lavorare insieme e avere dei lavori eseguiti. Alcuni possono e vogliono fare molto con il proprio background culturale specifico, gli altri prendono le loro influenze da tutto il mondo...

Cosa puoi dirci dell'esperienza del Gaudeamus Information Bulletin e perché chiuse?

Il bollettino informava di nuovi concorsi musicali, festival, concerti, edizioni musicali in tutto il mondo e quindi era molto importante dal momento che non c'era quasi nessun altro accesso a tali informazioni. Internet assorbì un bel po' della sua funzione, ma anche MIC (centri di informazione musicale) è diventato più attivo in questo campo negli anni '90. E infine quando Gaudeamus fu costretto a fondersi in una organizzazione più grande per promuovere esclusivamente la musica olandese, il bollettino (anche in formato digitale) perse priorità. Per fortuna una parte di esso è ancora visibile sul sito della ISCM - Società Internazionale di Musica Contemporanea (vedi News sul web site: www.iscm.org)

Come forse saprai in Italia si sentono potentemente sulla musica e sull'arte in generale gli effetti della perdurante crisi economica. Come ha influito la crisi, se ha influito, sulla Fondazione Gaudeamus e sul Music Center the Netherlands?

Penso che la crisi economica ha avuto una grande influenza sullo sviluppo di questa spirale



Henk Heuvelmans
(foto gentilmente concessa dalla Stichting Gaudeamus)

negativa in cui le arti (e soprattutto le arti contemporanee) si trovano già. Con effetto non solo sul sostegno finanziario per le arti, ma anche per l'apprezzamento di esse. Come accennato, nel 2008 Gaudeamus è stato costretto a fondersi con altre organizzazioni in un unico grande organismo di promozione per la musica, perché i politici pensavano che sarebbe più efficiente che non avere organizzazioni di promozione più piccole per ogni genere di musica. Questo è costato un sacco di denaro e di energia, soprattutto perché dopo 4 anni questo nuovo organismo (MCN) è stato 'ucciso' dai successivi politici che ancora una volta pensavano di avere alcune buone idee per fare le cose meglio. Per fortuna ho potuto 'fuggire' da questa fine dell'organizzazione di fusione del 2010 e ho potuto fare un riavvio fresco, con una totalmente nuova squadra giovane nella città di Utrecht. Purtroppo in quella crisi molti ensemble, festival, etc furono meno fortunati, semplicemente persero tutto il sostegno e dovettero fermarsi. Questo è successo (e sta ancora accadendo) in molti paesi, e spero che l'Italia non sia il peggiore esempio...

Una delle caratteristiche del Gaudeamus, in questi circa 70 anni, è stata la sua capacità di trasformarsi, adattandosi ai cambiamenti esterni e interni alla musica, eppur riuscendo a rimanere sempre fedele alle sue radici. A cosa è dovuta questa capacità straordinaria, così lontana dalle abitudini italiane?

Noi lavoriamo con i giovani compositori e musicisti, e quindi ogni nuovo giorno siamo ispirati dalla loro energia, la loro ambizione di creare qualcosa di nuovo, il loro talento a pensare fuori dalla scatola e fare passi in nuove interessanti direzioni. Naturalmente incontriamo sempre persone che non sono d'accordo con noi o con le scelte nostre (o dei compositori), che ci avviseranno di non programmare certi tipi di musica. E di errori di corso, scelte sbagliate ne possono essere fatte, o meglio: dovrebbero essere fatte, altrimenti non si può dare un giudizio appropriato. Non credo che noi diamo la preferenza per un certo tipo di musica; vogliamo essere aperti a qualsiasi tipo di musica creata dalla giovane generazione di oggi. Per loro abbiamo creato un ambiente in cui possa ascoltare la loro musica, imparare da questo, vedere come il pubblico reagisce; e così la musica può svilupparsi. Non esiste una cosa come "musica Gaudeamus" (anche se per lungo tempo in Olanda questo era un nickname per ogni tipo di nuova musica), ma forse c'è qualcosa di simile a un sentimento Gaudeamus, un luogo dove i giovani possono fare passi nella loro carriera. E noi ci muoviamo insieme a loro. Quindi il mio lavoro presso il Gaudeamus non è mai stato lo stesso, e anche se c'è spesso qualche forte vento contrario la musica di quella giovane generazione mi dà l'ispirazione per andare avanti. E anche quest'anno sono molto ansioso di vedere il programma della prossima edizione del Gaudeamus Muziekweek e di conoscere volti nuovi.

IVAN, IL MAESTRO

Musica+ ha chiesto a Ivan Fedele di raccontarsi come didatta. Una conversazione fitta di ricordi - i suoi maestri del Conservatorio di Milano, il perfezionamento con Donatoni, gli anni di insegnamento nei conservatori italiani e nelle istituzioni estere - e di considerazioni sul suo ruolo attuale di docente presso l'Accademia di Santa Cecilia. Un ritratto che mette in luce aspetti forse meno noti, ma tutt'altro che secondari, di un protagonista della musica del nostro tempo.

di Marco Della Sciucca

Dire Ivan Fedele significa dire, oggi, il meglio che la creatività musicale italiana riesce ad esprimere nel mondo. Il suo vivere la musica ai massimi livelli si rivela poi anche oltre la composizione, per esempio con i ruoli di organizzatore musicale che è chiamato a ricoprire ai vertici di alcune delle più importanti istituzioni europee. Uno per tutti: l'incarico di direttore artistico della sezione Musica della Biennale di Venezia, conferitogli nel 2012 e in scadenza l'anno venturo, nel 2015. La sua figura è oggetto di studio in varie sedi accademiche. L'editore Suvini Zerboni ha pubblicato nel 2011 un corposo volume in inglese sul musicista e sulla sua musica, *Ali di Cantor: The Music of Ivan Fedele*, con contributi di molti studiosi internazionali di musica contemporanea e curato da Cesare Fertonani.

Un po' meno nota è forse la sua esperienza didattica, che comunque lo ha visto presente in istituzioni accademiche capitali, come le università di Harvard, Berkeley, Barcellona, Milano, della Sorbona, nonché l'IRCAM di Parigi, l'Accademia Sibelius di Helsinki, il Royal College di Londra, il Centro Acanthes di Avignone, i CNSM di Parigi e Lione, il CNR di Strasburgo, oltre che nei Conservatori di Milano, Como, Bologna e Torino e presso l'Accademia Musicale Pescarese, fino alla prestigiosa nomina a membro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, a Roma, nel 2005, e la conseguente assegnazione, nel 2007, della Cattedra di Composizione nell'ambito dei Corsi di perfezionamento presso la stessa Accademia.

È proprio per approfondire questo aspetto non affatto secondario della carriera di Fedele, i suoi rapporti con le istituzioni accademiche, in particolare con Santa Cecilia, con gli allievi e con la sua idea di trasmissione dei saperi compositivi che lo abbiamo incontrato nella sua casa di Pescara durante gli ultimi preparativi per il 58° Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.



© Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Foto: Riccardo Musacchio & Flavio Ianniello

L'esperienza nei conservatori italiani

A mo' di premessa, Fedele tiene a precisare che la sua esperienza didattica, iniziata nei conservatori italiani a partire dal 1980, non può prescindere dalla precedente esperienza di studente, sottolineando le mutazioni avvenute all'interno dei conservatori: «Già quando cominciai a insegnare le condizioni erano molto diverse da quelle di quando ero entrato io, a undici anni, nel 1964. In quegli anni il Conservatorio di Milano era un istituto di poche centinaia di studenti, estremamente selezionati, e quindi anche con un numero ridotto di docenti». E ci bastano solo alcuni nomi per avere un'idea del clima didattico-artistico: «Udusso e Lonati per il pianoforte (quest'ultimo è stato il maestro di Pollini), Votto per la direzione d'orchestra, Ferraresi per il violino. Era un conservatorio che si poteva permettere il lusso di un nome come Salvatore Quasimodo per l'insegnamento di Letteratura poetica e drammatica». I conservatori stessi in Italia erano pochissimi. Ma agli esordi della sua carriera didattica, il "Giuseppe Verdi" contava già un paio di migliaia di allievi e questo ci fa ben comprendere, anche solo sotto l'aspetto quantitativo, l'avvenuta mutazione del contesto: «Non è che in capo a vent'anni fossero numericamente esplosi i talenti: semplicemente erano cambiate le strategie, ora rivolte a un'utenza più ampia, quindi con obiettivi diversi e diversificati. Ricordo che, quando entrai, piccolino, a dieci-undici anni, al conservatorio di Milano, l'obiettivo principale era quello del solismo: il bravo musicista che andava a suonare in un'orchestra, in cuor suo lo considerava spesso come un ripiego».

Non che Fedele non riconosca che oggi, nella psicologia di molti studenti, e forse di qualche docente, le cose possano essere anche rimaste a quello stato, tuttavia vede un cambiamento di fondo: «Molti già si prefissano l'obiettivo della musica da camera, il quartetto, il trio o attività e campi d'azione che scoprono più congeniali durante il corso degli studi: naturalmente, per scoprirli, c'è bisogno di conoscerli. Una volta si praticava pochissimo la musica da camera, adesso la si pratica molto di più. Il mio giudizio sui conservatori oggi è molto positivo, dal punto di vista della varietà dell'offerta; lo è forse meno dal punto di vista della qualità». Gli scappa un sorriso un po' amaro: «Questa riforma, così com'è, non consente di fare la giusta e normale selezione; è un coraggio che non molti osano prendere, per non correre il rischio di avere classi numericamente deficitarie, e queste cose bisogna dirle: ereditiamo una struttura pensata in un certo modo, a cui sono stati sovrapposti e imposti altri criteri. Occorrerà qualche anno perché tutto si incanali verso una giusta strada, anche perché, fortunatamente, la musica è un'arte che non si basa solo sul giudizio di gusto ma anche sul saper fare: nella musica, vivaddio, chi non sa suonare non può suonare, anche se la sola pertinenza tecnica non designa l'artista. Voglio dire che esiste sempre quel surplus – e non lo definirei neanche surplus ma vera sostanza – che è l'interpretazione: avere cioè qualcosa da dire di personale attraverso la musica composta da altri».

L'insegnamento all'estero

Lo incalziamo perché ci parli più in specifico della sua esperienza didattica compositiva, partendo dall'estero: «La più interessante è quella che ho potuto fare al conservatorio di Strasburgo, perché la direttrice Marie-Claude Ségard (purtroppo mancata un paio di anni fa) aveva una concezione della musica e della pedagogia musicale estremamente lungimirante». Ci spiega che, non essendoci in Francia programmi ministeriali che valgono per tutti i conservatori, lei aveva creato l'obbligo, per tutti i livelli di esami (conferma, passaggio, compimento e diploma), che lo studente presentasse, accanto alle composizioni del repertorio, anche opere contemporanee: «Aveva introdotto anche la figura del "compositore in residenza" che guidasse, nel corso degli studi, gli allievi strumentisti e compositori attraverso il suo modo di vedere e pensare la musica d'oggi, che scrivesse per i ragazzi, per esempio in concomitanza con il Festival "Musica" di Strasburgo». Quest'ultimo è un esempio di sinergia che raramente troviamo in Italia, dove anzi, sottolinea sempre Fedele, le istituzioni sono spesso concorrenti, se non addirittura in conflitto. «La Ségard aveva favorito questa preziosa collaborazione conservatorio-festival, con uno sviluppo del quale il Conservatorio beneficia ancora oggi. È stata un'esperienza molto bella perché gli studenti di composizione, per esempio, potevano ascoltare i loro pezzi con una certa frequenza: il diploma si basava su un concerto monografico e i pezzi erano curati dai docenti delle singole classi di strumento o dai docenti di musica da camera, con esecuzioni sempre di alta fattura e qualità; e poi perché mi sono ritrovato in contatto con una realtà a cui protagonisti viaggiavano sulla stessa lunghezza d'onda». L'esperienza di Fedele in quel conservatorio era iniziata proprio come compositore in residenza, per poi continuare come docente per diversi anni, formando un gran numero di compositori. Egli ne stima attualmente almeno una ventina in piena carriera, oggi tra i trentacinque e i quarantacinque anni di età. «In questa unità di intenti, con il conservatorio legato alla realtà del luogo si trova il modo di inglobare l'attività didattica all'interno di un'attività produttiva. In molte città francesi, per esempio, le prime parti dell'orchestra del luogo hanno l'obbligo di impartire un minimo di ore di lezione nel conservatorio della città, al fine di trasmettere la loro arte ai giovani, affinché i migliori tra questi possano un giorno essere chiamati come aggiunti per una sostituzione in orchestra, e abbiano quindi l'opportunità di suonare a stretto contatto di gomito con musicisti di grande esperienza. In Italia, paradossalmente, abbiamo introdotto l'obbligo di optare tra conservatorio e orchestra, con il risultato che chi ha scelto di non suonare in orchestra dovrà insegnare ai ragazzi come si sta in orchestra, mentre, al contrario, chi suona in orchestra non potrà insegnarlo!». Parlando della realtà virtuosa francese, Fedele non può non dirci del grande rispetto che le istituzioni musicali straniere riservano alla composizione e ai compositori contemporanei: «In una Hochschule tedesca, in un college inglese o in un conservatoire francese il compositore è una figura di spicco, la sua attività è ai massimi della considerazione perché lui crea la musica, il repertorio».

I ricordi da studente ai Corsi di perfezionamento di Santa Cecilia

Facciamo virare l'argomento verso la sua più recente esperienza didattica, quella ai corsi di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ma cominciamo dai ricordi di quando egli stesso era stato allievo all'Accademia: «I ricordi di quel periodo sono bellissimi, naturalmente, e non solo per ciò che io e i miei colleghi abbiamo potuto apprendere da Franco Donatoni, ma anche per l'atmosfera particolare di quel mondo musicale. C'era uno spirito di "movimento". Ognuno di noi si sentiva un elemento facente parte di un movimento, il movimento della creatività che si opponeva ad ogni istanza reazionaria nei confronti del "contemporaneo". Riscoprimmo l'artigianato, parallelamente alla ricerca personale di Donatoni, come strumento "rivoluzionario", riconsiderando questa istanza apparentemente legata al passato senza dover rinnegare niente del presente. Era un approccio concettuale e pratico al tempo stesso, molto forte». Ci ricorda che ancora non c'erano tutte quelle possibilità che ci sono oggi, di poter sentire eseguiti i pezzi. «Le esecuzioni erano molto sporadiche. C'erano i concorsi, qualche rassegna un po' periferica e poco altro. Donatoni era come un maestro in un cenacolo, con dei discepoli che lottavano per salvaguardare ciascuno la propria identità dalla personalità "ingombrante" del maestro, ma che perseguivano, tutti, lo stesso obiettivo; individualità in un "movimento" che scorreva, talvolta fluido talaltra tempestoso, come l'acqua nel letto del fiume, nella sua corsa inarrestabile verso il mare, il mare della modernità».

Ivan Fedele



L'Accademia di Santa Cecilia oggi

Veniamo all'oggi, al magistero di Fedele a Santa Cecilia, cominciando col chiedere come si entra a studiare con lui. «Le selezioni avvengono attraverso l'analisi delle partiture e un colloquio. Si cerca di capire, per quello che è possibile, l'atteggiamento del giovane nei confronti del comporre, della storia della musica e della modernità. Per me è importante comprendere qual è l'atteggiamento del candidato nei confronti della scrittura musicale, se è di tipo eminentemente tecnicistico o, al contrario, quasi esclusivamente concettuale, o anche, sorprendentemente equilibrato sebbene non ancora ben delineato. È chiaro che un allievo viene per formarsi e crescere. Poi, è chiaro, ci sono le partiture che parlano per lui». Ci dice che alcuni si presentano al colloquio già molto avanti con la scrittura, evidenziando una mano ben formata, una bella inventiva, mentre altri presentano caratteri in nuce, «e ti vien voglia – perché questo è il lavoro che alla fine mi interessa di più – di tirar fuori quel "quid" proprio di quel ragazzo, della sua personalità. Ti vien voglia di dire: "beh, accetto questa sfida, scommetto che questo giovane farà molto bene, anche se oggi come oggi si presenta ancora acerbo"».

I posti in classe dovrebbero essere tredici per statuto, ma Fedele fa spesso una deroga di due in più, con la consapevolezza di poterli gestire. Si presentano dai venti ai trenta allievi ogni anno, per essere selezionati in tanti quanti se ne diplomano. «Per esempio, quest'anno se ne sono diplomati cinque, quindi alle ammissioni dell'anno prossimo ne potrò prendere fino a un massimo di cinque. Dal 2008 fino a quest'anno ho avuto a Santa Cecilia una quarantina di studenti o poco più». Nota con una certa soddisfazione che, oggi che il titolo di studio non è purtroppo più sufficiente per assicurare un lavoro, i ragazzi comprendono che è proprio il saper fare ciò che può aiutarli di più, riponendo la propria fiducia in quel docente oppure in quell'altro, ovvero con coloro dai quali ritengono di poter imparare non solo un mestiere, ma anche un'etica. «Quindi, se una volta alcuni venivano – e talvolta accadeva anche con Donatoni – per assicurarsi i classici due punti per le graduatorie di insegnamento nei conservatori (da aggiungersi ai quattro del diploma), oggi i ragazzi si spostano solo perché vogliono studiare con quel docente particolare, per cui io so che la stragrande maggioranza di questi giovani arriva da me perché già conosce quello che faccio come compositore e reputano di avere delle cose utili da imparare, anche se poi ciascuno seguirà la propria strada col proprio stile. Ecco, questo è il mio orgoglio come docente: io non dico loro come "si deve" scrivere (lasciamo questo compito ai musicologi "radicali"...); cerco piuttosto di capire come loro "vorrebbero" scrivere».

Le attività e i contenuti dei corsi

La curiosità si accende ora su come si svolgono le lezioni, che vengono tenute per la maggior parte nella sede di via Vittoria 6 e, alcune volte, al Parco della Musica, quando, per esempio, ci sono le prove dei concerti con musiche degli studenti. Partiamo dagli obiettivi didattici che ci si prefigge: «Il diploma consiste nella presentazione di tutte le partiture scritte durante il triennio e in un concerto in cui vengono eseguiti pezzi per ensemble di dodici-tredici elementi (formati dai giovani allievi dei vari corsi di strumento e di canto dell'Accademia); io ho aggiunto opzionalmente – ma è possibile che più avanti la si possa considerare obbligatoria – una tesi o memoria su un argomento specifico: l'analisi di una composizione propria o di un altro compositore, l'approfondimento di un aspetto dell'opera di un compositore contemporaneo importante, la trattazione di temi estetici inerenti la modernità o il rapporto di quest'ultima con il passato recente o remoto, lo sviluppo di una o più tecniche compositive e loro applicazione, ecc. A Strasburgo questa era una prova d'esame. Poi è chiaro che un compositore si esprime soprattutto attraverso le note, ma scrivere un testo ragionato e coerente, anche se contenuto nelle proporzioni, aiuta molto a formalizzare le idee e il pensiero. Quindi, per riassumere, creare un repertorio, scrivere testi di riflessione tecnica, estetica e teorica e, last but not least, dimostrare di saper lavorare con competenza ed

efficacia durante le prove di un concerto: quest'ultimo può sembrare un aspetto secondario, mentre non lo è affatto. È fondamentale, perché un approccio inadeguato può compromettere il risultato finale».

La lezione in classe di Fedele si divide generalmente in tre momenti: la revisione delle partiture degli studenti, l'analisi di partiture di altri compositori e la trattazione, partendo da uno spunto, magari da una lacuna, di un determinato problema tecnico da risolvere: «Propongo alcune opzioni o possibilità di processi compositivi, che riguardano, per esempio, l'armonia, un sistema temperato, un sistema microtonale, transizioni accordali, il timbro, ciò che è armonico e inarmonico, ciò che invece è saturo, una traslazione o elaborazione di una figura, la dimensione percettiva ecc. Negli anni ho accumulato circa cinquecento pagine di materiale didattico, da cui magari un giorno potrei scrivere un libro, anche se, per fare questo, dovrei dedicarvi almeno un anno intero, cosa che per il momento non mi è possibile. Tengo a sottolineare che la materia trattata in classe non si riduce mai al solo aspetto tecnico, il quale, invece, è sempre considerato nella sua finalizzazione estetica». E qui parte una metafora tutta artigiana-operai, tipica del modo di esprimersi di Fedele: «Se tu vuoi svitare questa vite, è inutile che lo fai con un cucchiaino; troviamo piuttosto un cacciavite; ma se la testa è a stella, non va bene il cacciavite a lama. È insomma necessario affinare tutti i tools che, nel loro insieme, possono diventare strumenti anche molto sofisticati, purché siano, al contempo, efficaci allo scopo. Ho detto tools, utilizzando un termine di tipo informatico, proprio perché questa generazione è molto informatizzata, ma anche informata».

Ormai quasi tutti i suoi studenti scrivono al computer e utilizzano molto la CAO, la composizione assistita al computer (Composition assistée par l'ordinateur), come anche il programma dell'IRCAM Open music, sistema che consente di creare delle piccole patch di elaborazione che permettono di ascoltarne il risultato – magari grezzo – in maniera istantanea, per poter anche scegliere con una cognizione di causa un po' più ponderata tra diverse opzioni. L'utilizzo di questa piattaforma informatica è utilissimo anche per tanti altri scopi legati al comporre, al punto che si parla di una vera e propria "libreria" di processi che si è creata nel tempo per l'apporto di centinaia di compositori giovani e maturi. «Molti dei miei studenti si intendono di informatica musicale e conoscono moltissimi programmi, alcuni di essi sono stati ammessi ai corsi dell'IRCAM di Parigi. Penso che un docente di composizione dovrebbe avere come stretto collaboratore un altro docente che si occupi in maniera puntuale dell'universo tecnologico contemporaneo. Stiamo cercando di organizzarci in questa direzione». Per quanto riguarda, invece, le collaborazioni interne, Fedele è soddisfatto delle attività svolte in sinergia con le classi di strumento, soprattutto di violino e di musica da camera, che tuttavia intende incrementare.

Gli allievi che si sono fatti strada

Molti degli studenti di Fedele hanno una grande carriera avviata. Lo invitiamo a parlarci di loro, insomma dei migliori. «Sì, uno su tutti lo voglio ricordare anche perché purtroppo è scomparso ormai tre anni fa: Christophe Bertrand. È morto a ventinove anni e ha studiato con me dai quattordici ai diciannove anni, diplomandosi al Conservatorio di Strasburgo. Era un talento strepitoso che ha lasciato una quarantina di lavori vertiginosi, visionari che invito tutti a scoprire, se già non lo conoscono. Insomma, un ragazzo e un compositore straordinario. La sua scomparsa mi ha procurato un grandissimo dolore». Ma ce ne sono tanti altri: «Tra gli italiani citerei Marco Momi, uno dei più grandi talenti che mi siano capitati; Jacopo Baboni Schilingi, che ora vive a Parigi e sta facendo una grande carriera; Stefano Bulfon, anche lui ora a Parigi; Maurilio Cacciatore e Corrado Pasquale, bravissimi; Raffaele Grimaldi, che ha vinto il premio Takemitsu; Erik Maestri, che vive a Strasburgo, dove insegna anche all'università; il pescarese Andrea Manzoli; Vittorio Montalti, vincitore all'età di ventisette anni del Leone d'argento a Venezia, tributatogli dal mio predecessore; tra le donne ci sono le bravissime Lara Morciano e Nicoletta Andreuccetti». Qualche altro nome straniero: «Beh, voglio ricordare gli argentini Fernando Fiszbein e Sebastian Rivas, quest'ultimo attualmente resi-



dente a Villa Medici, a Roma; Alireza Farhang e Mehdi Khayami, due compositori iraniani formidabili; la turca Zeynep Gedizliolu, giovane ed estrosa; il portoghese João Madureira; il polacco Marcin Stanczyk, anche lui vincitore del Takemitsu; infine la serba Milica Djordjevi, molto brava». Qualcuno l'avrà certamente dimenticato nell'estemporaneità dell'incontro: non se n'abbia a male, non è affatto facile ricordare tra così tanti!

I contenuti da trasmettere e il futuro degli studenti

Gli chiediamo se ci sono particolari contenuti pedagogici che aiutano nel successo dell'azione didattica. «C'è un contenuto fondamentale: far capire allo studente che potrà essere quello che desidera se sarà se stesso, cioè se scriverà quello che sente di scrivere, naturalmente vagliandolo alla luce di una plausibilità storica: non possiamo considerare "originale" l'esercizio di stile, seppur ben riuscito. Il giovane compositore deve cercare di capire, e in questo bisogna aiutarlo, qual è la sua strada, allontanando il più possibile da sé le perniciose influenze delle mode o degli orientamenti musicologici totalizzanti. Non c'è nessuno da dover "compiacere". Bisogna che sviluppi una riflessione che gli faccia comprendere chi è lui come uomo e come musicista, che cosa chiede a sé e alla musica e dove gli piacerebbe arrivare». La voce di Fedele si infervora, la carica emotiva affiora vigorosamente, a dispetto di un raffreddore di fine estate che fino ad ora lo costringeva a parlare sul fil di voce: «Ecco, questa è una cosa fondamentale, perché oggi di Zelig ce ne sono tantissimi, compositori che scrivono a seconda di dove tira il vento. Bisogna prima di tutto che il buon compositore sia profondamente soddisfatto di sé, cercando di diventare non solo abile artigiano ma anche artista che ha qualcosa da dire, soggetto contemporaneo che si esprime con l'arte delle note in grande libertà. La stessa libertà che sta alla base dei tanti stili, tenden-

ze e orientamenti che la contemporaneità ci offre come ricchezza non riscontrabile in altre epoche storiche».

Ora, il passo è breve per un commento di politica dell'arte: «Il pensiero unico a me fa paura e i tempi di Ždanov sono finiti; forse, però, dentro dentro, qualcuno questa ambizione la cova ancora. Nel recente passato c'erano musicologi, critici d'arte, che pretendevano di indicare la strada da percorrere per essere considerati "contemporanei", o comunque moderni, come se ce ne fosse una sola: le ragioni del soggetto venivano quindi annullate, non venendo dato credito ad alcuno di poter essere "diversamente utile" nella sua arte. Una visione del tutto asfittica e miserabile dell'arte, che non vale neanche la pena di sottolineare ulteriormente».

Dalla politica dell'arte alla politica del lavoro. Che futuro ha un giovane compositore oggi? «Avrà il futuro che le sue qualità potranno garantirgli. O, meglio, potrà avere quel futuro. È chiaro poi che esistono delle condizioni oggettive che possono facilitare o complicare la riuscita. Una cosa bisogna dirla: non è che in passato in Italia si potesse vivere allegramente del mestiere del comporre, a meno che non ci si dedicasse alla musica commerciale o applicata. Tutti noi abbiamo dovuto fare, e magari continuiamo a fare, altre attività in ambito musicale. C'è oggi il problema di una contrazione drastica delle opportunità nel campo dell'insegnamento musicale, della produzione concertistica e della diffusione radio-televisiva della nuova musica, attività, queste ultime, dalle quali è possibile ricavare dei diritti d'autore». Ed infatti molti trovano "rifugio" all'estero, in Germania, in Francia e in Inghilterra, soprattutto. «Sì, è vero. Anche se parlare di "fuga dei talenti" in campo musicale a me fa un po' sorridere. Il mondo odierno è un villaggio globale i cui confini sono sempre più virtuali. Perché fuga? Sì, uno va laddove trova lavoro, ma sarebbe triste se un autore dovesse restare nel suo paese, solo perché gli dà le condizioni per esprimersi e vivere. Si cerca di far conoscere la propria musica là dove si può. Altro è il discorso della fuga dei talenti nell'ambito della ricerca scientifica, per esempio. In questo caso, la comunità non riesce a trarre beneficio da esperti la cui formazione è costata parecchio e le cui competenze sarebbero di grande utilità sociale».

Piuttosto, possiamo vedere il problema da un altro versante, cioè dall'ottica della carenza di istituzioni che propongono musi-

ca contemporanea in Italia.

«Secondo me, sono quelle che già esistono che dovrebbero proporre al pubblico più musica d'oggi invece di defilarsi sempre con poche e spesso maldestre soluzioni di compromesso. La contemporaneità deve essere vista per quello che è, il proseguimento di un percorso storico che è passato attraverso varie fasi e che diventerà storia a sua volta. Ma qui il discorso che si apre potrebbe essere l'argomento di un'altra intervista! Viviamo in una società in cui molte, troppe persone hanno una curiosità anestetizzata che li porta a voler "riconoscere" piuttosto che "conoscere", per cui si finisce per sentire sempre le stesse cose, "rassicuranti", senza mai sviluppare quell'"ansia ermeneutica", come mi piace chiamarla, che ha animato buona parte del pubblico almeno fino alla seconda guerra mondiale». Eh sì, la musica soffre di questa situazione, Fedele la ritiene forse l'unica arte rispetto alla quale tutti si pongono come se dovesse soltanto intrattenere: «Per carità c'è tutta una letteratura d'intrattenimento, ma c'è anche una letteratura di pensiero, di linguaggio, di ricerca, di sviluppo. Perché la musica deve essere vista "solo" come colei che ci consola dalle tristezze della vita quotidiana? La dimensione dell'intrattenimento è quella che oggi prevale nella disposizione verso la musica, ed è un peccato, un'occasione persa». La voce torna ad attenuarsi: sarà per l'amezza, sarà per il raffreddore...

Ivan Fedele

Nato a Lecce nel 1953, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di Milano e all'Accademia di Santa Cecilia e quelli di Filosofia all'Università di Milano. Il catalogo di Ivan Fedele comprende più di cento titoli. Premio "Franco Abbiati" 2007, la sua musica è stata diretta, tra gli altri, da Boulez, Eschenbach, Chung, Saalonen, Muti, Pappano ed eseguita da orchestre e ensemble tra i più prestigiosi al mondo. Nel 2000 è stato nominato in Francia "Chevalier de l'Ordre des Lettres et des Arts". Dal 2012 è direttore artistico della sezione Musica della Biennale di Venezia.

© Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Foto: Riccardo Musacchio & Flavio Ianniello



IL MITO NELLA CRONACA, OVVERO ORFEO ED EURIDICE

Alcune riflessioni nel centenario della nascita di Christoph Willibald Gluck e Ranieri de' Calzabigi.

di Carlo Boschi

Molti hanno commemorato, quest'anno, il terzo centenario della nascita di Christoph Willibald Gluck. Pochi, invece, ne hanno rimarcato la significativa coincidenza con un altro identico anniversario, quello di Ranieri de' Calzabigi. Due coetanei capaci di segni indelebili e fecondissimi nella storia del teatro, non solo musicale.

La letteratura sulla loro collaborazione è giustamente sterminata e non intendo qui ripercorrerla per offrirne sunti o citazioni. Piuttosto, cogliendo questa mirabile congiunzione, vorrei proporre alcune riflessioni sulla creazione che, più di ogni altra, ha garantito loro fama imperitura: il gordiano *Orfeo ed Euridice* e la sua irreversibile profezia drammaturgica.

Darei per assimilata la definizione di "Riforma", attribuita al progetto e alla composizione del capolavoro fin dal suo apparire, il 5 ottobre del 1762, e sancita poi nella celeberrima "Prefazione" alla successiva *Alceste* (1767). Per amore di giustizia, ricordo che le intenzioni di rinnovamento già lumeggiavano negli scritti, tra gli altri, di Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755, prima versione), dove, profeticamente, si affermava: "Il recitativo

è il fondamento stesso della musica vocale; e le arie stesse abbisognano di esser ben recitate".

Calzabigi, un trentennio dopo (1784, *Lettre au Rédacteur du Mercure de France*) conferma à rebours: "Già da venticinque anni ho pensato che la sola musica conveniente alla poesia drammatica... sia quella che più si avvicini alla declamazione naturale, dato che la declamazione è essa stessa una musica imperfetta".

D'altronde, qualche tempo prima (16 ottobre 1777), un giovanotto di nome Mozart scriveva al padre, lodando lo stile del melologo e dichiarando di volerlo applicare "alla maggior parte dei recitativi dell'opera". Strade in più modi intrecciate, quelle di Gluck Calzabigi e Mozart...

Quanto sia importante, congiungere la celebrazione di Gluck a quella di Calzabigi, possiamo ancora dedurlo da una lettera che il compositore boemo inviò (anche lui) al *Mercure de France* nel 1775: "Mi dourei... rimproverare se acconsentissi nel lasciarmi attribuire l'invenzione del nuovo genere di opera italiana, il cui successo giustifica l'averla tentata; è al Sig. Calzabigi che va il merito principale... perché è lui che mi ha messo nelle condizioni di sviluppare le risorse della mia arte. Questo autore pieno di genio e di talento, ha seguito una

Le foto che illustrano la sezione Anniversari sono tratte dallo spettacolo prodotto dal XV Festival internazionale di Musica Pietre che cantano

*I due Orfei - L'Aquila, Auditorium del Parco © Mario Boccia
I due Orfei - Sulmona, Abbazia di S. Spirito al Morrone*

strada poco conosciuta dagli italiani, nei poemi di Orfeo, Alceste e di Paride.... Per quanto talento abbia un compositore, non scriverà che musica mediocre, se il poeta non stimola in lui questo entusiasmo”.

I segni eccezionali della collaborazione spiccarono fin dal debutto viennese dell'*Orfeo ed Euridice*; tanto che gli sciovinisti parigini procedettero alla pubblicazione del lavoro appena due anni dopo (1764): caso già raro per un qualsivoglia melodramma del tempo, ma decisamente stupefacente per un titolo italiano, in terra francese. Comunque, avevano visto giusto: quando Gluck realizzò la versione in lingua (*Orphée et Eurydice*, 1774), lo spettacolo tenne cartellone a Parigi per spropositate 45 serate.

Dov'è il centro di questo imponente cambio di prospettiva?

Merito di Gluck? Di Calzabigi? Del coraggioso Conte Durazzo, direttore degli spettacoli alla corte viennese? Possiamo veramente festeggiare, in questo multiplo centenario, una premonizione? O soltanto annotare un significativo episodio?

Partirei da una qualità assai venerata, al tempo: il virtuosismo. Ne erano depositari i cantori. Anzi, ne erano i proprietari e la amministravano a stizzoso piacimento. Fino a divenire più autori degli autori, librettisti o compositori che fossero. Un virtuosismo lontano dalla virtù, insomma.

Calzabigi e Gluck imposero una corretta ricongiunzione etimologica fra i due termini. E da lì iniziò la loro rivoluzione. Ricordando, peraltro, che il merito di tanto coraggio va esteso anche a Giacomo Durazzo, al coreografo geniale Gasparo Angiolini, allo scenografo Giovanni Maria Quaglio e al protagonista, Gaetano Guadagni, attore sublime, prima che “virtuoso” a tutto tondo.

La preparazione del rivolgimento era avvenuta, l'anno prima (1761), su un piano più astratto. Il balletto-pantomima *Don Juan* (soggetto di Calzabigi, musiche di Gluck e coreografie di Angiolini, già tutti insieme...) aveva fissato un rivoluzionario stile per la danza, calcando la mano sui valori narrativi, emozionali del gesto ritmico: la capacità di assimilare suono e forma come unica Virtù espressiva.

Orfeo ed Euridice costituisce, quindi, un naturale traguardo, su questo percorso di integrazione contrappuntistica delle virtù nelle arti.

La Composizione non è più appannaggio del solo “musicista” (o del solo virtuoso...), ma diviene progetto comune al letterato, al musicista, al coreografo, al costumista, allo sceneggiatore, agli orchestrali, ai cantanti, al direttore degli spettacoli. È la creazione di un pieno e convincente “ambiente” drammaturgico, dove risuonino le “Virtù” di ciascun verso poetico, personaggio, melodia, luogo o azione sulla scena.

Il virtuosismo, perciò, si definisce nell'amalgama di tali comunicazioni empatiche fra palcoscenico e pubblico; e non più nell'esaltarsi di solipsistici “gesti” canori. Furono programmate ben 29 prove per il debutto dell'*Orfeo ed Euridice* (avrebbero di che riflettere certi registi contemporanei...) e possiamo intuire quanta ulteriore fatica le precedette, anche soltanto gettando un'occhiata alla compagine orchestrale.

La presenza di strumenti inusitati (cornetti, tromboni, corni inglesi, arpa) e il numero complessivo dei fiati (19) dichiarano che il Maestro Gluck elaborò, con caparbietà e pazienza, un proprio universo sonoro. L'uso degli organici in funzione evocativa, subliminale e quasi mai descrittiva, impone un salto emotivo che susciterà l'ammirazione postuma dello spigoloso Hector Berlioz, profeta di ulteriori invenzioni timbriche.

E qui arriviamo al cuore della geniale intuizione gluckiana, proposta nell'*Orfeo* e confermata in diverse opere successive (ad esempio, le due *Iphigénies* parigine del 1774 e del 1779): l'orchestra diventa nucleo generatore della drammaturgia cantata. Ma non solamente attraverso i timbri, i fraseggi, le dinamiche o le armonie. Tutto questo è la forma visibile (e udibile) di un più complesso “Spazio teatrale”. Una dimensione inedita per il melodramma

(significative le anticipazioni di Vivaldi, Haendel e Rameau), in cui Gluck valica veramente il confine

della propria era, per proiettarsi nel Nuovo Mondo a cui, ancora noi, apparteniamo.

Addentrando nella partitura di *Orfeo ed Euridice*, riconosciamo le moltiplicazioni degli impasti, e la loro varietà

polifonica, che dipingono formule inusitate per l'estetica del Settecento e a cui attingerà, ammirato, Mozart negli anni immediatamente successivi.

Con un simile respiro sonoro, si armonizza perfettamente la scrittura poetica di Ranieri de' Calzabigi che integra i momenti espressivi dei (pochi) personaggi con le presenze (massicce) delle “figure collettive” (Pastori, Ninfe, Furie, Ombre). Si disegna un teatro fatto di relazioni, più che di exploits. Con buona pace del grande Metastasio, della sua poesia scandita in blocchi, a disposizione di chi volesse musicare, cantare o rimescolarne il verbo.



E lo Spazio inventato da Gluck, delinea anche i contorni delle Scene, l'ambientazione in senso completo. Una determinata alchimia timbrica è, già in sé, richiamo ad un paesaggio interiore, prima ancora che narrativo. Così, ad esempio, al verso “Sì, aspetta o cara ombra dell'idol mio!”, l'uso del registro acuto del fagotto (concertante!), in opposizione al canto di Orfeo, mirabilmente esalta l'accecata pulsione della sottrazione erotica. (vedi es. n.1)

Il Quadro che si delinea sul palcoscenico deve corrispondere al più complesso quadro che si amalgama nell'universo privato e segreto dello spettatore. Questo modernissimo assunto è perseguito con lucidità nella poetica di Gluck e Calzabigi. Sarà monito inderogabile per il melodramma successivo.

È nel Canto, comunque, nell'intento catartico del testo, che convergono le molteplici dimensioni sceniche. Una sintesi che ci riporta alle visioni (anch'esse quanto mai profetiche) dell'*Orfeo* monteverdiano.

Può apparire lapalissiana, in tal senso, l'aria “Che puro ciel”, ma in ogni altra piega delle melodie di Gluck e Calzabigi si nasconde questo agio del dire, questa “sprezzatura” che Orfeo sovrappone

(Andante)

476

pp *piu mosso*

de - ne da me. Ja, a - spet - ta, o cu - ra om - bra dell'
 lieb - te, von mir. Ja, ich kom - me, o teu - rer Schat - ten der

487

col'arco

Heiß - er - dol - mi - a! A - spet - ta, a - spet - ta! Nein, que - sta vol - ta sem - za lo
 - er - schm - ten! Ich kom - me, ich kom - me! Nein, dies - mal nim - mer ch - ne den

es. n. 1



alla realtà, dall'alto della propria natura olimpica. Prendiamo la celebre e disperata "Che farò senza Euridice": trascorre in un luminoso maggiore, attraverso la certezza che il distacco verrà colmato, nel gioco di infingimenti che Eros amministra in ciascuna vita.

Un lieto fine, già predisposto nell'Argomento che apre il libretto: "Per adattar la favola alle nostre scene ho dovuto cambiar la catastrofe." D'altronde, si eseguiva l'Azione teatrale per l'onomatico dell'imperatore...

Uguali intenti di vaste aperture ispirarono la regia dell'*Orfeo ed Euridice*, frutto delle genialità incrociate di Gluck, Calzabigi, Angiolini e Guadagni. Quest'ultimo, allievo a Londra del sommo attore scespiriano David Garrick, suscitò incondizionato entusiasmo in Charles Burney (*A general History of Music*): "come attore egli non ebbe eguali su nessun palcoscenico d'Europa; la sua figura era straordinariamente elegante e nobile; l'espressione del volto piena di bellezza, intelligenza e dignità; le pose e i gesti, così colmi di grazia e proprietà che sarebbero stati oggetti di studio per uno scultore".

Da tanta coerenza, dovette scaturire un allestimento arioso e variegato, che già sorge implicito nell'incedere del libretto. E che,



ancor più, viene confermato dalle precise didascalie che precedono o seguono le scene. D'altronde, il gran numero di prove che, come abbiamo visto, precedettero la "prima", testimoniano una generosa acribia nel montaggio dell'opera.

Immaginiamo un meccanismo meravigliosamente complesso, con il sole orchestrale che "tutto circonda e tutto mira" (Alessandro Striggio jr.) e illumina gli altri elementi spettacolari in uno Spazio dove "trionfi Amore e il mondo intero serva all'impero della bellezza" (Coro finale dell'*Orfeo ed Euridice*).

È la "bella semplicità" di cui Calzabigi parlerà nella Prefazione dell'*Alceste* (sembra di sentire Verdi che cercava di "inventare il vero"). Un esempio simbolico nella partitura: il sussurro acquietato con cui sfuma il canto delle Furie ed Ombre infernali, dinnanzi all'Orfeo sovrumano ("E il passo lascio sicuro e libero al vincitore"). In quel pianissimo si ammansiscono i "No" precedenti, in forte, che nulla possono a cospetto del melos orfico. (vedi es. n. 2 e 3)

La didascalia recita: "Cominciano a ritirarsi le Furie ed i Mostri e dileguandosi per entro le scene, ripetono l'ultima strofa del Coro, che continuando sempre frattanto che si allontanano, finisce finalmente in un confuso mormorio".

Fioriscono "il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti e uno spettacolo sempre variato" (ancora la Prefazione dell'*Alceste*). E ciò comporta, progressivamente, scelte strutturali conseguenti alle esigenze drammaturgiche. Ne consegue una "forzatura" della gabbia formale (per la "rottura", dovremo attendere Mozart e Da Ponte con il loro *Don Giovanni*) che rende storicamente decisivo il lavoro di Gluck e Calzabigi. Una forzatura dettata da lucide necessità espressive e non più, barocamente, soddisfatta del proprio "effetto". *Orfeo ed Euridice* corrisponde ad un puro Gesto estetico, svelato interamente nell'atto della Composizione, laddove il Programma ideologico verrà dichiarato soltanto nell'*Alceste*.

Il coraggioso progetto travalica la realizzazione dell'opera, ma non solo, come evidente, nelle successive prove del teatro di Gluck e dei suoi epigoni. Il *Don Juan*, presentato solo un anno prima dell'*Orfeo ed Euridice*, attingeva alla stessa idealità e ne è testimonianza il riutilizzo della divorante Ciaccona finale, come

“Danse des Furies” nell’*Orphée et Eurydice* parigino. La stessa musica, prima alitata dal foro che risucchia il Libertino, ora echeggia, a monito, attorno al dissacrante Orfeo che valica “incarnato” i confini dell’Ade. Non si tratta di un semplice prestito, com’era abitudine in Gluck e in tutti gli altri compositori. No, siamo di fronte ad una consapevole evocazione, un suggerito legame tra figure mitiche (Don Giovanni e Orfeo), solo apparentemente antitetiche.

Esistono “segni” nelle esistenze? O siamo noi, posteri sulle spalle di giganti, a riconoscerli?

Gluck lascia questo mondo il 15 novembre del 1787. Sono passati 18 giorni dalla prima rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte a Praga, nella capitale della sua Boemia. Visto da qui, sembra un eccezionale caso di eredità messa a frutto prima della morte...

Gluck e Calzabigi inventano lo spazio del melodramma moderno, Mozart e Da Ponte lo portano oltre i limiti della retorica. Noi viviamo tale dono di libertà nella teatralizzazione quotidiana dell’esistenza. Se centenario ha ragione di essere celebrato, questo di Gluck e di Calzabigi si staglia sul nostro tempo come vaticinio, preveggenza: l’Area della comunicazione emotiva è ormai personalizzata e universale, nella Rete dello spettacolo ininterrotto di noi stessi. Al “divino Boemo” e al geniale livornese, il merito di aver indicato il percorso affinché la mitologia divenisse cronaca. Come in antico.

Andante espressivo

404

Violino I

Violino II

Viola

ORFEO
ORPHEUS

(Cembalo)
Violoncello e Basso

408

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio
Ach wo - hin oh - ne Eu - ry - di - ke, was be - ginn' ich oh - ne

es. n. 2

282

la - - soi - no si - ou - roe li - - de - ro al vin - oi -
fah - - ren - los vor ihm die Stra - - Be liegt, er hat ge -

la - - soi - no si - ou - roe li - - de - ro al vin - oi -
fah - - ren - los vor ihm die Stra - - Be liegt, er hat ge -

la - - soi - no si - ou - roe li - - de - ro al vin - oi - tor,
fah - - ren - los vor ihm die Stra - - Be liegt, er hat ge - siegt,

la - - soi - no si - ou - roe li - - de - ro al vin - oi - tor,
fah - - ren - los vor ihm die Stra - - Be liegt, er hat ge - siegt,

87

287

tor,
siegt,
al vin - oi - tor!
er hat ge - siegt!

al vin - oi - tor!
er hat ge - siegt!

al vin - oi - tor!
er hat ge - siegt!

al vin - oi - tor!
er hat ge - siegt!

es. n. 3



L'AQUILA E BOLOGNA INSIEME PER "I DUE ORFEI"

Tra gli allestimenti in occasione dell'anniversario quello realizzato dal Festival "Le pietre che cantano" ha coinvolto studenti e docenti dei Conservatori delle rispettive città con il sostegno di enti pubblici e privati.

a cura della Redazione

Nell'anno delle celebrazioni dedicate a Gluck e al suo librettista Calzabigi, è partito dall'Aquila e Bologna un originale progetto che ha coinvolto diverse istituzioni pubbliche e private delle due regioni, l'Abruzzo e l'Emilia Romagna. Se ne è fatto promotore il Festival internazionale di Musica "Pietre che cantano" (www.pietrechechantano.it), che per la sua XV edizione, dedicata al rapporto tra mito e modernità, ha chiesto al regista Cesare Scarton e al direttore d'orchestra Marcello Bufalini di ideare uno spettacolo sul mito di Orfeo. Grazie ad una articolata sinergia tra enti pubblici e privati attivata dal festival, lo spettacolo lirico-sinfonico "I due Orfei - un percorso drammaturgico sul mito di Orfeo", è andato in scena all'Aquila il 24 luglio, nel bellissimo spazio dell'Auditorium del Parco progettato da Renzo Piano, messo a disposizione dal Comune dell'Aquila, e a Sulmona il 25, nella magnifica, monumentale cornice settecentesca dell'abbazia di S. Spirito al Morrone, messa a disposizione dalla Soprintendenza BSAE dell'Abruzzo ed allestita in collaborazione con l'Amministrazione comunale. Lo spettacolo ha visto coinvolte le forze artistiche di alcune importanti istituzioni musicali – l'Orchestra Sinfonica Abruzzese, il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila,

che ha partecipato anche con il suo Coro, diretto da Rosalinda Di Marco, il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna, coinvolto con il dipartimento di canto coordinato da Marina Gentile - e si è realizzato grazie al sostegno di alcune tra le più significative realtà economiche del territorio: la Banca Popolare dell'Emilia Romagna, sponsor principale dell'iniziativa, la Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila, l'ANCE Abruzzo ed altri sponsor, che insieme hanno sostenuto la maggior parte dei costi di produzione, caso davvero notevole di impegno di fondi privati per la cultura.

Un percorso drammaturgico inedito

Con un'operazione di riscrittura inedita, "I due Orfei" ha proposto una selezione di scene tratta da due titoli omonimi: *Orfeo e Euridice* di Christoph Willibald Gluck (versione di Vienna del 1760) e *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* di Joseph Haydn (1791, libretto di Carlo Maria Badini). Commenta il regista Scarton: "Le partiture qui si avvicendano senza soluzione di





continuità in un affresco sonoro che ricostituisce la linearità drammaturgica originaria: la felicità degli sposi, l'improvvisa morte di Euridice, la disperazione di Orfeo, la decisione di scendere negli Inferi per riportare la sposa sulla terra, l'infrazione del divieto imposto dalle divinità, la scomparsa definitiva di Euridice, la profonda desolazione di Orfeo, la pietà degli dei e - nella versione di Gluck e Calzabigi - il felice ricongiungimento finale della coppia."

Reso non con una tradizionale alternanza di arie ma come un vero e proprio percorso drammaturgico in cui la vicenda inizia con l'Orfeo di Haydn e finisce con quello di Gluck, l'accostamento dei due titoli ha permesso un raffronto stringente e dinamico tra gli stili dei due compositori: le due partiture, composte a soli trent'anni di distanza, rivelano il rapido evolversi del genere operistico e del linguaggio musicale. Il passaggio da un'opera all'altra è stato visivamente reso con evidenza, e con una suggestiva "sostituzione", proprio della figura del protagonista, tenore nella prima parte, mezzosoprano *en travesti* nella seconda, mentre la stessa interprete ha sostenuto i due ruoli di Euridice, come quello del Genio in Haydn, e del suo corrispettivo Amore in Gluck, creando così una saldatura narrativa di grande effetto.

Giovani talenti della lirica

La produzione ha messo felicemente alla prova un cast di giovani talenti della lirica: i ruoli dei protagonisti sono stati messi a concorso tra studenti e neodiplomati dei Conservatori dell'Abruzzo e dell'Emilia Romagna, con un bando di selezione che si è avvalso, per la sua diffusione, della proficua collaborazione tra i Conservatori dell'Aquila e di Bologna. Le commissioni giudicatrici, presiedute dai direttori Giandomenico Piermarini (L'Aquila) e Donatella Pieri (Bologna), e formate dalla direzione artistica del Festival e dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese, dal regista e dal direttore musicale della produzione, hanno scelto il soprano Gaia Mattiuzzi per il ruolo di Euridice, il mezzosoprano Elisa Bonazzi per ruolo di Orfeo in Gluck, il baritono Giacomo Serra per il ruolo del Corista solista in Haydn (allievi di canto del Conservatorio di Bologna); il tenore Davide Urbani, per il ruolo di Orfeo in Haydn (allievo del Conservatorio di Parma); il soprano Rita Alloggia per il ruolo del Genio in Haydn e Amore in Gluck (allieva del Conservatorio dell'Aquila).

I giovani vincitori sono stati preparati alla produzione in alcuni intense giornate di laboratorio teatrale e musicale, prima a Bologna, poi all'Aquila, sotto la guida del regista Scarton e del direttore Bufalini. Il costumista Nicola Trotta ha creato per loro dei costumi in stile contemporaneo rispetto alla composizione delle due opere, modelli che elegantemente hanno evidenziato le diverse sfumature tra il Settecento più classicheggiante di Gluck, e l'epoca già vibrante di sentimenti preromantici dell'ultimo Haydn, e hanno "vestito" con grande effetto la scena (*in queste pagine le foto di Mario Boccia tratte dallo spettacolo*).

I DUE ORFEI

Un percorso musicale e drammaturgico sul mito di Orfeo tratto da "Orfeo e Euridice" di J. Haydn e Ch. W. Gluck

Progetto di Marcello Bufalini e Cesare Scarton

L'Aquila, Auditorium del Parco - 24 luglio
Sulmona, Abbazia di S. Spirito al Morrone - 25 luglio

Orchestra Sinfonica Abruzzese
Direzione musicale Marcello Bufalini
Versione in forma semiscenica a cura di Cesare Scarton
Solisti di canto dei Conservatori dell'Emilia Romagna e dell'Abruzzo
Coro del Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila
In collaborazione con elementi della Corale Novantanove e della Corale S. Sisto dell'Aquila
Maestro del Coro, Rosalinda Di Marco
Costumi di Nicola Trotta
Assistente alla regia, Fabrizio Pompei
Trucco, acconciature, Saverio Sacco

Produzione del XV Festival internazionale di musica
Pietre che cantano

In collaborazione con Istituzione Sinfonica Abruzzese e Conservatori di Musica "A. Casella" di L'Aquila e "G.B.Martini" di Bologna
Soprintendenza Beni Storici Artistici
Etnoantropologici dell'Abruzzo
Con il patrocinio del Comune dell'Aquila e del Comune di Sulmona

Progetto realizzato con il contributo di:
Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Fondazione CARISPAQ
Ance L'Aquila, Zappa Benedetto srl di Sulmona



NON SOLO il librettista di MOZART



Lorenzo Da Ponte, un prezioso lascito letterario da rivalutare. In occasione della presentazione di un progetto europeo da parte di istituzioni universitarie e di ricerca, tra cui il Conservatorio dell'Aquila, alcune riflessioni per ripensare un grande protagonista della scena musicale.

di Luca Bassi



Nei quattro anni che vanno dal 1786 al 1790, il pubblico viennese e quello praghese, hanno il privilegio di assistere a quello che probabilmente è uno tra i più alti momenti della produzione operistica di sempre.

Un periodo di tempo brevissimo, se paragonato al lungo cammino che dalla Camerata dei Bardi condurrà il teatro d'opera nella favolosa Vienna di Giuseppe II. Protagonisti di questo miracolo due personalità tanto diverse quanto compatibili, raro esempio di *alchimia* d'intenti che convergerà nella straordinaria trilogia italiana della coppia Mozart - Da Ponte.

I due si conoscono grazie al ricco banchiere Raymund von Plankestern Wetzlar, il quale possiede una lussuosa residenza sulla Hohe Brücke, a Vienna, meta di frequenti visite di Wolfgang, ansioso di ottenere incarichi e commissioni grazie all'influenza del ricco ospite, ebreo massone, convertitosi al Cristianesimo nel 1779. Lorenzo si trova nella medesima condizione. E, per lo stesso motivo, frequenta la residenza del banchiere. Ed è proprio durante una di queste visite che le strade di Lorenzo Da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart si incrociano per la prima volta. Un incontro che cambierà per sempre prospettive e approccio al testo/musica nell'Opera, indissolubilmente legate l'uno all'altra, reciprocamente dipendenti. Sembra che tra loro e la contemporanea produzione operistica buffa si frapponga un divario temporale enorme, giustificabile solamente con il carattere universale e sen-

za tempo della loro creazione. Musicista e librettista hanno affrancato l'opera buffa dai suoi stereotipi ancora fortemente indebitati con la commedia dell'arte, che cristallizza caratteri e personaggi in automi senza personalità, incapaci di sentimenti propri, comuni all'essere umano. Poche altre opere, prima e dopo, indagano sui moti dell'animo umano quanto *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*.

Mozart e Da Ponte, per la prima volta, abbattano le barriere gerarchiche che stratificano l'assetto drammaturgico in ruoli asetticamente codificati. Nei tre lavori assistiamo ad una sorta di "instabilità dei ruoli", che rende possibile approcci da diverse prospettive, non più gerarchicamente imposte.

Chi è Da Ponte?

Tutto giusto fin qui. Ma Lorenzo Da Ponte è "solo" questo?

La sua fama, sembra essere indissolubilmente legata ai quattro anni di strettissima collaborazione con Wolfgang Amadeus Mozart e alle tre immortali opere che da questa collaborazione scaturirono. Questo è senza dubbio vero. Va anche considerato, però, che una tale univoca interpretazione, rischia di sminuire la grandezza e il genio di Da Ponte. Abbiamo il dovere di essere più curiosi nei suoi confronti, andare oltre l'innegabile merito di aver partecipato alla nascita di tre straordinari capolavori della cultura europea.



Don Giovanni all'Arena di Verona, edizione 2012, regia e scene di Franco Zeffirelli. Foto Ennevi. Per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona.

Chi fu dunque Lorenzo Da Ponte, quali i suoi meriti oltre l'indiscutibile e insuperabile evento della collaborazione con il musicista di Salisburgo; quanto le sue idee liberali hanno contribuito ad alimentare quella sua innata visione cosmopolita; che ruolo ebbero, nel suo continuo peregrinare attraverso un'Europa in forte clima Rivoluzionario, le sue idee sorprendentemente moderne, antioligarchiche e anticlericali; quanto importante fu il suo contributo alla diffusione e alla difesa della cultura letteraria e musicale della sua Italia, nel mondo?

Per rispondere a questi interrogativi, nasce il progetto "Lorenzo Da Ponte. Poeta del Villaggio Europa" che, attraverso la collaborazione attiva di prestigiosi centri internazionali si prefigge lo sviluppo di una nuova linea di indagine sul poeta librettista, libera da pregiudizi spesso stereotipati, in modo da delineare una nuova ed esaustiva indagine sulla multiforme e qualificatissima attività di Lorenzo Da Ponte.

Scopo del Progetto è quello di gettare una nuova luce su questo grande intellettuale che seppe delineare *ante litteram* una fertile identità linguistica e culturale europea. Collegare la sua opera al pensiero contemporaneo, consentirà di evidenziarne l'attualità, la sua ricezione nei secoli successivi e la sua originale specificità letteraria. Il nostro Progetto, partendo dalla più nota produzione librettistica, indagherà su aspetti decisamente meno noti, o ignoti del tutto, della carriera poetica, teatrale, editoriale e bibliofila di Lorenzo Da Ponte. L'orizzonte di studio si focalizzerà anche sulla trasmissione e disseminazione del suo proposito culturale, attraverso un'analisi dettagliata e ponderata dei cataloghi e dei titoli che Da Ponte, commerciante di libri e impresario nel suo soggiorno londinese e americano, ha divulgato in terra straniera. Fu questa l'occasione per valorizzare degnamente i grandi padri della letteratura e del melodramma italiani e per rafforzare il ruolo della lingua italiana che, ancora alla fine del diciannovesimo secolo, veniva utilizzata negli scambi commerciali o nei trattati politici come idioma internazionale. Un idioma condiviso in ambito artistico, ma non solo, con il quale le altre lingue dovevano necessariamente confrontarsi. In tal senso, l'italiano che Da Ponte esaltò magistralmente, contribuì a ridurre le barriere linguistiche e culturali, favorendo una profonda identità europea in tali ambiti.

Damnatio memoriae

Ritengo profondamente doveroso, allora, tributare ad un divulgatore appassionato della cultura italiana nel mondo, un diverso e più corretto approccio critico-filologico.

Sorprende e rattrista leggere giudizi (troppo spesso affrettati e poco "pensati") di grandi letterati e critici italiani (ahimè, italiani...quanto diverso è l'inquadramento critico straniero nei confronti di Lorenzo!), che condannano ad una *damnatio memo-*



riae tutto quanto ruoti attorno al Cenedese, e tutto questo a mio giudizio procede inerzialmente fin quasi ai nostri giorni.

In un interessantissimo articolo apparso sulla rivista *Il Flaminio* nel maggio del 2008, Giampaolo Zagonel, il massimo biografo vivente di Lorenzo Da Ponte, passa in rigorosa rassegna diverse prospettive critiche (purtroppo quasi sempre sfavorevoli). Ripropongo le più faziose, ma non le uniche:

*"Da Ponte [...] volle presentare al suo pubblico americano, coperto da un manto di rispettabilità, anche ciò che, nella sua vita, era apparso a chi lo conosceva assai da vicino, non solo rispettabile, ma a dirittura canagliesco[...]."*¹

*"Io per mio conto, persisto a ritenere il Da Ponte un vanitoso avventuriero senza scrupoli, punto diverso dal Casanova, con l'aggravante che in lui, mentre non c'erano l'ingegno smagliante e le deliziose qualità del Casanova, c'erano invece un'untuosità e ipocrisia ebraico-pretresche e una spiccata tendenza alla perfidia."*²

"In tutte le tappe del suo vagabondaggio l'avventuriero senza scrupoli, che a muso duro aveva attribuito a sé stesso l'epiteto di "onorato", s'era lasciato dietro, a dir poco, un'allumacatura di scarsa onorabilità, dove vivendo a scrocco o mendicando, dove truffando o ricattando, dove denigrando quanti potevano dar ombra alla sua fama di poeta di teatro e di poeta accattone, dove, adultero, seduttore, corruttore, contaminando la sua veste religiosa in bische e alcove...[...]."^{3, 4}

A conclusione di questa rapida carrellata non certo edificante per Lorenzo Da Ponte (ma ancor meno per i recensori!), ecco l'opinione di un grande critico a noi contemporaneo, Pietro Citati, il quale, in un articolo apparso sulle pagine de *La Repubblica* il 2 novembre del 1999 scrive:

"Conosco pochi libri più spiacevoli delle Memorie di Lorenzo Da Ponte, specialmente le prime due parti. Se ascoltiamo la sua voce, Da Ponte era maligno, sfrontato, querulo, bugiardo, volgare, sentimentale, servile, vanitosissimo: detestava tutti, forse specialmente sé stesso, ed era dominato da un terribile complesso di persecuzione e autodistruzione."



In queste pagine faticose, non v'è traccia di vita spirituale, né un soffio di ironia, o di quella leggerezza, che versò a piene mani nei tre libretti scritti per Mozart. [...] Qualcuno potrebbe chiedersi come Mozart abbia fatto a tollerare per tanto tempo vicino a sé quel turpe cialtrone italiano."

No! Mozart non solo deve a "quel turpe cialtrone italiano", l'*humus* grazie al quale raggiungerà vette tra le più alte in campo operistico (pensiamo solo ai testi di cui dispone per due opere, *L'Idomeneo* del 1781 e *La Clemenza di Tito*, del 1791, rispettivamente di Giovan Battista Varesco e Caterino Mazzolà, nelle quali, specialmente nella seconda, si trova imbrigliato in schemi e strutture talmente convenzionali che non gli permettono di spiccare il volo come nella trilogia, intermedia a queste due opere!) ma, come giustamente afferma Carlo Boschi in un suo intervento sulla nuova qualità della scrittura nel *Don Giovanni* di Da Ponte, "... questa volta è piuttosto il grande musicista che ha bisogno del grande librettista".

A ben considerare, la cultura italiana deve molto a Lorenzo Da Ponte, un grande poeta e un geniale artigiano del teatro, il protagonista di uno dei più alti momenti mai concepiti per il palcoscenico, un convinto europeista, un difensore instancabile dei diritti e della democrazia, un cronista insuperabile, un fine cesellatore dei caratteri e delle debolezze proprie dell'uomo, un divulgatore appassionato della cultura della sua Italia, morto quasi novantenne, quarantasette anni dopo Mozart e sepolto, come Mozart, in una tomba presto dimenticata.

NOTE

1. Fausto Nicolini (1879-1965), in *Nota e Annotazioni* alla pubblicazione, nel 1918, di una nuova edizione delle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 2. vol.
2. *Ibidem*, vol. II, p.256-257.
3. Baccio Ziliotto, *Lorenzo Da Ponte e Giuseppe de Coletti*, <<Archeografo Triestino>>, Serie IV, Vol. III, 1940, p. 121.
4. Pietro Citati, *L'Italia dello spirito allegro*, in "La Repubblica", 2 novembre 1999.

Le nozze di Figaro, Theater Dortmund, 2013



Lorenzo Da Ponte poeta del Villaggio Europa

Un progetto per Europa Creativa

Partecipano alla realizzazione del Progetto:

- **Österreichische Akademie der Wissenschaften – Vienna**
- **Ludwig-Maximilian Universität Monaco di Baviera**
- **Conservatorio di Musica "Alfredo Casella" L'Aquila**
- **Centro Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento – Certaldo**
- **Centro di Lingua e Cultura Italiana Università di Roma "Tor Vergata"**
- **John Cabot University – Roma**
- **Association pour l'Insertion sociale et professionnelle "L'Arlequin de l'esprit" – Paris**
- **Conservatori Superior de Musica "Salvador Seguí" – Castellón de la Plana**

Grazie al contributo di ogni singola istituzione coinvolta, verranno realizzate conferenze, giornate di studio, concerti, masterclass, scambi didattici, eventi spettacolari, ecc. per illuminare finalmente la figura di questo grande artista, con l'intento di riscattarlo dai fraintendimenti che ne hanno condizionato la comprensione fino ad oggi. In particolare, per incentivare la mobilità europea degli studenti, il progetto intende fondare un *Ensemble* strumentale e vocale, intitolato a Lorenzo Da Ponte. Ne faranno parte i migliori allievi delle istituzioni coinvolte nel Progetto, capaci di mettere in gioco le proprie competenze musicali, attoriali e registiche.

La strategia progettuale muoverà i primi passi attraverso la realizzazione anche di un Documentario interattivo modulare e multilingue, che verrà divulgato grazie ad una piattaforma informatica dedicata. La modularità dell'intervento documentario permetterà da un lato di disseminare i risultati e gli esiti dell'indagine e dei documenti raccolti e dall'altro di produrre contenuti (permanentemente consultabili in rete) per un pubblico il più ampio possibile. Altro momento centrale del Progetto sarà la realizzazione di videointerviste originali, con studiosi e specialisti degli studi dapontiani, dedicate ai principali aspetti linguistici, musicali e poetici della sua produzione.

La partnership istituzionale per la stesura e la realizzazione delle iniziative sarà costruita attraverso un accordo quadro che impegni le singole istituzioni coinvolte e ne valorizzi il ruolo in ambito europeo con l'obiettivo di partecipare con successo ad uno dei programmi di Europa Creativa della Comunità europea.

Una partnership internazionale deve partire dalla condivisione delle metodiche e dei contenuti dei progetti che intende mettere in campo. Al fine di lanciare il progetto *Lorenzo Da Ponte – poeta del Villaggio Europa* – si prevede una prima tappa delle attività a Vienna. In questa città, infatti, si terrà un Convegno internazionale dedicato all'avvio dei nuovi studi su Lorenzo Da Ponte.



Lucio Villari al piano, uno spartito di Duke Ellington sul leggio.

UNO STORICO AL PIANOFORTE

Lucio Villari e la musica: dal film di Scola alla ricerca in ambiti storico-musicali, ai sodalizi con intellettuali e musicisti. Una galleria di immagini e racconti.

di Luisa Prayer

Comincia a piovere: un forte acquazzone, di quelli che spesso prendono di sorpresa i romani, costringe gli ospiti a rientrare precipitosamente in casa dalla bella terrazza, “salotto” cruciale di incontri e di scontri tra scrittori, politici, uomini di cinema, intellettuali e belle donne in crisi. Il padrone di casa si mette alla tastiera di un mezza coda bianco per cercare di dare una svolta più leggera ad un ricevimento drammaticamente squasato dalle incomprensioni reciproche e anche dalla pioggia. Luigi, Enrico, Amedeo, Mario ed altri ospiti, invitati dagli arpeggi del pianoforte, si mettono intorno al piano a cantare... E poco dopo i titoli di coda...

È Lucio Villari, uno dei più autorevoli storici ed intellettuali italiani, che suona il

pianoforte nelle ultime sequenze del film “La Terrazza” di Ettore Scola, interpretando la parte del padrone di casa. Gli ospiti che cantano, accompagnati dal suo pianoforte, sono Marcello Mastroianni, Jean Louis Trintignant, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman...

Professor Villari, quante volte avete girato la scena?

Forse un paio di ciak, ma il bello è stato che poi, finito di girare, si sono accostate al pianoforte Stefania Sandrelli, Milena Vukotic (la madre era stata una grande pianista) e la giovanissima e bella Marie, figlia di Trintignant (che finirà purtroppo tragicamente). Spenti i riflettori non abbiamo smesso, siamo rimasti lì a cantare e suonare canzoni italiane vintage: Danzi, Bracchi, Rossi,

Barzizza... e del repertorio più struggente americano e francese degli anni Trenta e Quaranta. Conservo ancora il bigliettino autografo di Trintignant, con le parole di “*Que reste-t-il de nos amours*”. L’abbiamo cantata tutti insieme. Il pianoforte ci aveva rallegrati.

Ma facciamo un passo indietro e ci raccontate dal principio la storia della sua passione per la musica.

A casa, a Reggio Calabria, sentivo spesso mia madre cantare le melodie d’inizio secolo, molte di Tosti, per esempio, e anche canzonette spiritose del varietà della sua giovinezza. La città aveva una sua vita musicale e un Conservatorio che io da ragazzino meditavo di frequentare. Con lei e con mio padre, che amava la lirica, an-



Lucio Villari (al centro) in una sequenza del film *La Terrazza* con Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Galeazzo Benti, Vittorio Gassman

davo a vedere l'opera nel teatro intitolato a Cilea. Da bambino ho sentito cantare in quel teatro (che era Comunale) Gino Bechi, Ferruccio Tagliavini, Maria Caniglia, Toti Dal Monte, Gianna Pederzini, Mario del Monaco... Di Cilea c'era una memoria viva nella nostra famiglia. Aveva la stessa età della mia nonna materna e tra Palmi, dove era nato, e Bagnara, dove erano nati i miei nonni e i miei genitori, la distanza era minima; ma c'era anche chi sapeva dell'altro grande calabrese, nato a Palmi, Nicola Antonio Manfroce, geniale compositore morto a ventidue anni nel 1813. A casa si ascoltava la radio-grammofono (ho ancora questo mobile molto elegante del 1940) e si suonava: mio fratello Nicola, grazie ai numerosi dischi, alle trasmissioni di musica leggera e dei concerti di musica classica e operistica della "Martini e Rossi", e ad uno straordinario orecchio musicale, improvvisava al pianoforte, mentre mia sorella Mirrella prendeva lezioni da un simpatico maestro che veniva in casa. Io li seguivo con la massima attenzione e ho cominciato a suonare qualche piccolo accordo al pianoforte. Il maestro morì durante la guerra. Fu un trauma per mia sorella, che abbandonò lo studio del pianoforte. Mia madre mi mandò a studiare da una maestra. Era una signora molto gentile, ma quando si accorse che dopo avere imparato qualche brano lo suonavo ad orecchio senza guardare lo spartito, capì che le sfuggivo di mano, e invece di utilizzare questo mio dono naturale, si rifiutò, giustamente, di seguirmi. Mi rituffai sui gusti di mio fratello. Conoscevo gli americani, Cole Porter, Jerome Kern,

Louis Armstrong, Duke Ellington e tanti altri. La musica ormai mi piaceva tutta, senza distinzione di generi, ed ho sempre continuato a vederla così, parte integrante della vita sociale e culturale di un paese: Gershwin, ad esempio, e il musical americano hanno avuto negli Stati Uniti l'importanza che per noi ha avuto Verdi. È una valutazione oggi condivisa, s'intende, ma non è sempre stato così.

È una valutazione da storico, più che da musicologo...

Ho sempre guardato alla musica come ad una esperienza culturale: questo mi ha portato a riconoscere dignità al linguaggio musicale, anche a prescindere dai generi. Ho avuto anche la fortuna di studiare all'università di Messina quando era rettore Salvatore Pugliatti: era un giurista, ma fine musicologo e amico di poeti e scrittori, a cominciare da Quasimodo, e insegnava storia della musica. Ero uno dei suoi pochissimi allievi. Ma a Messina ero anche allievo di Giacomo Debenedetti, che compì una importantissima operazione culturale nel collegare la nascita della letteratura del Novecento anche all'elaborazione del linguaggio compiuta da musicisti come Debussy, Satie, Stravinski.

Nei suoi studi su Machiavelli Lei dà particolare risalto al rapporto del drammaturgo con la musica, per esempio...

Sì. L'esperienza teatrale in Machiavelli fu molto importante, e nella *Mandragola*, come nella *Clizia* o nell'*Andria*, la musica ha un ruolo di introduzione e di commento conclusivo. Si trattava proprio di canzoni, che nel caso della *Mandragola* erano cantate dalla affascinante Barbara Raffacani. Machiavelli divenne suo amante per molti anni...

Nel 1991, anno delle celebrazioni mozartiane, Lei era l'unico storico "puro" presente, in rappresentanza dell'Italia, ad un convegno dell'Università di Vienna...

Forse perché mi ha sempre interessato indagare quale pensiero sia origine all'opera musicale. Avevo cominciato con il "pensiero" (religioso, laico, libertino, drammaturgico...) di alcuni grandi, quali Rameau e Bach. Nel caso di Mozart è fondamentale, come si sa, collegare l'esperienza creativa mozartiana all'Illuminismo europeo e alle grandi svolte culturali dell'epoca. Quan-

do studiavo a Napoli, all'Istituto di Studi storici a casa di Benedetto Croce, andavo spesso al Conservatorio S. Pietro a Majella, a trovare degli amici, e ricordo l'emozione che provavo nell'entrare nella biblioteca: sentivo che lì era custodito un archivio del pensiero e della creatività. All'Istituto di Studi storici ero allievo del filosofo della musica Alfredo Parente, stretto collaboratore di Croce, che trasferì il pensiero crociano nell'estetica musicale.

Tra i suoi amici c'è stato un grande napoletano, Eduardo de Filippo...

Sì, ero andato a sentirlo al S. Ferdinando, all'inizio degli anni Settanta, e mi ero avvicinato a lui, da ammiratore del suo teatro, spontaneamente, con semplicità. Colse, credo, la sincerità della mia simpatia per lui e diventammo amici. Parlavamo sempre di tutto, dalla politica al teatro, alle donne, ai viaggi... Io andavo spesso a trovarlo nella sua casa romana. Qualche volta suonavo, accompagnando lui che cantava, il suo pianoforte. Quante cene (era un bravissimo cuoco), quante serate all'Eliseo e al Quirino, quanti incontri e cene (con pianoforte) a casa nostra... Veniva da noi, da solo o con Eduardo, anche quel delizioso uomo e pianista, che era il grande Nino Rota. Eduardo aveva una grande sensibilità musicale, che dimostrava anche nel modo in cui usava la musica nel suo teatro. Andavamo insieme di frequente anche all'Opera, a Roma: gli piaceva il repertorio operistico, anche moderno. Già nel 1964 aveva firmato, per il Maggio musicale fiorentino, la regia della prima italiana de *Il Naso* di Šostakovic, ma aveva fatto anche le regie del *Barbiere di Siviglia* e della *Traviata*. A casa conserviamo il *long playing* del suo *Pierino e il lupo*, inciso sotto la direzione di Maazel e con l'Orchestra Nazionale di Parigi, con la dedica scritta ai miei figli, allora bambini, "A Alberto e Anna, il nonno di Pierino e il lupo".

La musica è stata un collante speciale dei sodalizi e delle amicizie intellettuali...

Sì, è un motivo che torna, quello del comune interesse per la musica. Così è stato con Enzo Siciliano, Eugenio Scalfari, Sandro Sequi, Luigi Squarzina, per esempio. Siamo stati amici con Goffredo Petrassi (eravamo nella giuria del premio Viareggio) e con l'indimenticabile Roman Vlad. A Roma, alla facoltà di Magistero dell'Università, strinsi rapporti particolari di stima ed amicizia con il collega Fedele d'Amico...

...uno dei più grandi promotori del genio del calabrese Manfroce...

infatti! e poi, al Magistero, c'era Gabriele Baldini, il secondo marito di Natalia Ginzburg, docente di letteratura inglese,

grande appassionato di musica, di cui è stato pubblicato postumo un importante studio verdiano, "Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi". A casa sua si scherzava talvolta sul mancato baritono Eugenio Montale. Era mio collega anche Mario Bortolotto, intelligente indagatore della musica contemporanea.

Per rimanere su Verdi, ha un titolo verdiano uno dei suoi ultimi libri, "Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento", col quale ha vinto nel 2011, nella sezione di saggistica, la V edizione del Premio nazionale di cultura Benedetto Croce.

Da noi la musica è stata un vettore per la trasmissione di sentimenti politici e patriottici straordinari, come in nessun altro paese, e in questo sta l'unicità dei moti risorgimentali italiani. Wagner, per esempio, trasmetteva valori arcaici, è Hitler che successivamente se ne appropria politicamente. Gli operisti italiani, invece, trasmettevano valori contemporanei, e anche quando i libretti avevano una ambientazione storica, la musica rendeva i temi trattati attuali. I fratelli Bandiera andarono al martirio nel vallone di Rovito cantando con i compagni il coro "Chi per la patria muor, vissuto è assai" dalla Donna Caritea di Mercadante. Mercadante, Donizetti e Verdi cantava Garibaldi con la sua bella voce di baritono, nella notte che precedeva l'imbarco dei Mille. Il timore della «patria si bella e perduta», cantata nel Nabucco di Verdi e Temistocle Solera, si rivelò come uno sgomento esistenziale reale e condiviso. Bisognava reagire, agire.

Le celebrazioni per i 150 anni dell'Unità di Italia l'hanno vista protagonista di moltissime iniziative culturali. Oltre alla pubblicazioni di saggi, come quello citato,

e di articoli, apparsi su importantissimi quotidiani, oltre alle trasmissioni televisive dedicate alle celebrazioni, anche in diretta dal Quirinale, porta la Sua firma di curatore scientifico "Sulle note del Risorgimento", una produzione dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia. Nei teatri di quattro città simbolo del Risorgimento italiano, Torino, Napoli, Genova, Roma, un programma di arie operistiche introdotte da una Sua suggestiva, appassionante introduzione storica, un excursus dagli anni Venti dell'Ottocento fino al 1870. Che emozioni ha provato, salendo sul palcoscenico di quegli illustri teatri insieme ai musicisti?

Mi sentivo in perfetta tranquillità, non essendo io né musicista né musicologo, ma storico, cioè un tramite per la conoscenza di un tempo civile e sociale.

Una sua breve considerazione, da storico, sulla crisi dei teatri lirici italiani, che tanto ruolo hanno avuto nella unificazione culturale e politica del nostro Paese?

Penso con sgomento che i teatri lirici possano improvvisamente crollare come luoghi dove si produce e si comunica la musica, e divenire solo musei. Sarebbe un dramma civile e culturale molto grave per l'Italia e la sua storia. Su questa possibile fine stanno riflettendo i musicisti, i politici, i direttori, i sindaci, i sindacati?...

Una delle Sue ultime pubblicazioni "America amara. Miti a stelle strisce", del 2013, è dedicata ad un Paese che, musicalmente parlando, rappresenta una delle Sue più grandi passioni musicali, il jazz.

Sì, e ho tra i miei amici musicisti che sono stati testimoni della storia del jazz, come Lino Patrino. Mi è capitato anche di raccontare la storia di alcuni grandi del jazz. Mi ricordo con piacere quando alla Sala Ca-

Lucio Villari

Lucio Villari è uno storico, professore di Storia contemporanea nell'Università di Roma Tre.

È autore di volumi e saggi su cultura, politica, vita sociale in Europa e negli Stati Uniti dal Settecento al Novecento. Collabora alle pagine culturali e a iniziative editoriali di "Repubblica", tra le quali la recente cura degli otto volumi de Il Risorgimento.

Insieme con Corrado Augias ha pubblicato Italiani. Storia e storie di un popolo dal 1861 ad oggi, edito da "Repubblica" e Rai Trade. Tra le sue ultime pubblicazioni: America amara. Storie e miti a stelle e strisce (Roma 2013); Machiavelli. Un italiano del Rinascimento (Milano 2013). Nel 2001 ha vinto il Premio Estense per il suo Niccolò Machiavelli [2]. Nel 2011 ha vinto il Premio Benedetto Croce per il volume Bella e Perduta. L'Italia del Risorgimento. Fa parte del comitato scientifico della serie tv di Rai Tre La Storia siamo noi.

La moglie, Fausta Cataldi Villari, è traduttrice di opere letterarie dal francese.



sella, a Roma, siamo riusciti a realizzare, insieme ad amici jazzisti, una serata omaggio a Duke Ellington, nel centenario della nascita: per ricordarlo ho voluto parlare proprio della ricaduta nella cultura americana della sua esperienza artistica.

Per tornare, in chiusura, al pianoforte, se fosse un pianista classico, quali sarebbero i Suoi autori preferiti?

I grandi pianisti, Chopin, Brahms, Rachmaninoff... mi accorgo di pensare la musica sempre attraverso il pianoforte, anche l'opera, e mi piace quando i grandi direttori d'orchestra siedono al piano ed accompagnano i cantanti. Il pianoforte è stato per me lo strumento della seduzione musicale, e mi accorgo che esercita una grande attrattiva. Non lo sento come uno strumento solitario, celibe, è molto sposato, per me, con la stessa idea della musica. E ancora oggi, quando suono, mia moglie Fausta si affaccia alla porta per sentire meglio...



Lucio Villari (al piano)
negli studi di Via Asiago
con gli scrittori
Livia De Stefani (in piedi)
e Alberto Moravia,
e Marta Marzotto

photo: Olla Manizer



Erasmus per cominciare

Dal Conservatorio dell'Aquila in giro per l'Europa

Simone Blasioli e Stefano D'Ermenegildo raccontano le loro esperienze Erasmus, entrambi partiti più volte, per studio e per tirocinio. Ed è stato solo l'inizio. Simone, che è ancora allievo, medita di ripartire. Stefano, che ha concluso gli studi in Italia già diversi anni fa, ha continuato a studiare e suonare in vari paesi europei, approdando infine alla Southbank Sinfonia di Londra.

Stefano D'Ermenegildo, violinista

"Ehhhh D'Ermeneggi', se riesci a parti' tu, è un miracolo!!!".

Quando da piccoli ci ripetono che la Speranza è l'ultima a morire, raramente stiamo lì ad ascoltare. Era l'inverno del 2008 e il bando per le borse Erasmus era già scaduto, miseramente, con pochissime domande inoltrate. Nonostante il forte ritardo decisi di crederci fino in fondo e sperare in un semestre all'estero.

Il miracolo di cui parlava la cara segretaria avvenne e nel febbraio 2009 ero già nel conservatorio di Cordoba, in Spagna, a lezione con una nuova insegnante.

È incredibile come tutte le paure e i dubbi che normalmente si hanno prima di un cambio apparentemente così radicale, si dissolvano in un batter d'occhio, o di mani a ritmo di flamenco. Sono rimasto nel conservatorio Rafael Orozco per un semestre, per poi approfittare della gentile ospitalità, post terremoto, dell'Università di Graz, in Austria.

Con il bando Erasmus Placement sono riuscito a tornare in suolo iberico, non più studente, ma violinista a Madrid. La mia esperienza con la splendida direttrice Silvia Sanz Torre mi ha aiutato molto a capire come funziona il mondo del lavoro nel campo musicale e dopo otto splendidi mesi ho capito che volevo continuare a studiare con la mia insegnante di Graz. Fu proprio quest'ultima a indirizzarmi a Vienna, capitale della musica e colma di contraddizioni, tra conservatorismo ultra snob e Conchita Wurst. Lì ho scoperto che persone come Dominika Falger (spalla dei secondi violini nei Wiener Symphoniker, insegnante di cui sopra) non sono soltanto didatti eccellenti, ma anche e soprattutto persone con un grande cuore!

Sono poi entrato come studente effettivo nel conservatorio di Eisenstadt, dove ho studiato fino al gennaio 2014.

Poche settimane prima di questa data infatti ho suonato per il panel della Southbank Sinfonia, orchestra giovane e internazionale, con sede a Waterloo, nel cuore pulsante della city Londinese. Avendo superato l'audizione e l'intervista, ho iniziato a suonare con questo meraviglioso ensemble di ragazzi provenienti da tutto il mondo.

Ora siamo agli sgoccioli del programma annuale previsto, pronti per approfittare dello slancio che l'orchestra ci ha dato in questi mesi di lavoro insieme. La peculiarità di questo gruppo infatti sta proprio nelle connessioni e nella varietà di esperienze offerte. Si va dai concerti settimanali, detti anche Rush Hour concerts, offerti insieme ad un bicchiere di vino ai pendolari, che così evitano l'ora di punta sui mezzi di trasporto, ai progetti educativi nelle scuole del circondario (coaching e side-by-side), alle collaborazioni con gruppi quali St. Martin in the Fields, Royal Opera House, BBC Orchestra,... Largo spazio è anche dedicato alla musica da camera, con gruppi e programmi in parte suggeriti dal direttivo, in parte autogestiti.

La mole di lavoro affrontata durante l'anno ci ha messi tutti a dura prova, fisicamente e mentalmente, ma come ci avevano avvertiti a gennaio "Se ce la fate in Southbank, ce la farete ovunque!". Siamo stati preparati ad ogni situazione con dei meeting specifici e supportati da un team, completo anche di medico, pronto ad ascoltarci ad ogni minima difficoltà.

Southbank Sinfonia è una seconda famiglia, so di poter contare su di loro per qualsiasi problema, non soltanto nell'ambito musicale.

Tra pochi giorni saremo a Parigi, per due concerti nella cattedrale di Notre-Dame, poi replicheremo giocando in casa, nella



photo: www.BCorn.at

chiesa di St Martin in the Fields e per concludere la settimana avremo due giorni per registrare con la BBC Orchestra alcuni brani tra cui il Don Juan di R. Strauss.

Abbiamo avuto anche un festival che si ripete ogni anno, nella ridente Anghiari (eh sì, tutti amano venire in Italia!), dove siamo arrivati a suonare anche 3 concerti al giorno, con programmi diversi, senza farci mancare qualche brindisi e tanto buon cibo!

Ho accettato di scrivere questo breve articolo perché nei giovani allievi dei conservatori italiani vedo troppo spesso immobilità e mancanza di prospettive. Come ho ricordato all'inizio, la Speranza deve essere l'ultima a morire, e nella Musica vince chi non si ferma.

Simone Blasioli, compositore

L'Erasmus è un'esperienza fondamentale nel percorso formativo di un giovane studente data la freschezza cerebrale ad assimilare ogni raggio proveniente dal sole culturale, etnico, sociale e vitale. È quell'opportunità che crea sodalizi reali, fatti di rapporti umani in posti lontani dove è difficile trovarsi uno spazio bypassando l'istituzione, impennata nelle reti del tessuto basico di una società. Inoltre è un'impareggiabile spinta motivazionale qualora si decidesse di espatriare in futuro: sostanzialmente si ha la sapienza di sapersi destreggiare, e non arrangiare, se il lavoro lo si volesse cercare anche fuori casa.



Il 18 febbraio 2013, con questa concezione, ho affrontato il primo di due voli, diretti in località diverse, con distinte mansioni progettuali. La España ha accolto a braccia aperte il mio arrivo, quello di Silvia e Diana, le due compagne di viaggio del conservatorio dell'Aquila che insieme con me hanno condiviso tale periodo.

L'impeccabile e fraterno scambio d'informazioni con il responsabile Bouché ha da subito creato il clima ideale per poter iniziare questa esperienza, presso Castellon De La Plana, cittadina della provincia valenciana.

Ricordo ancora il primo giorno, quando, in cerca dell'ufficio di segreteria del Conservatorio, sono rimasto colpito dall'architettura e dai colori vivi dell'edificio, dal clima meraviglioso (eccellente per godersi del sano jogging nonché giornate in spiaggia) e – dopo aver iniziato la frequentazione – dalla simpatia (a volte 'locura') e dal forte senso d'altruismo insiti nel popolo, dall'invisibile graticcio posto tra docente-allievo e tra i rapporti sociali "in genere".

A questo proposito ho appurato una similitudine con l'ambiente dublinese – seconda meta raggiunta al principio di giugno –, con una "lieve" differenza: le persone più avanti negli anni nutrono un rispetto profondissimo per i giovani, stimolandoli sempre all'esternazione delle proprie idee.

Diversamente dal clima spagnolo, quello irlandese non si è presentato nel più cordiale dei modi. Questo il pensiero espresso il giorno del mio arrivo – accolto da uno schiaffo di 10° e una pioggia sottile e irritante –: «Due giorni così e prenoto il viaggio di ritorno!». Naturalmente pur non essendo dati da sottovalutare, posso assicurare quanto ci si abitui a ogni condizione, soprattutto quando si è spinti dalla voglia di completare un progetto, esplorare un nuovo panorama e continuare a crescere.



Infatti, l'aver ispezionato sin da subito Grafton Street, principale via dove artisti di pregiate qualità si esibiscono, il "Castello di Dublino", il "National Concert Hall", i musei, gli immensi parchi e le piacevoli serate trascorse assieme agli amabili e divertenti dublinesi mi ha fatto entrare in quest'ottica. Ho iniziato ad ambientarmi rapidamente, adempiendo pienamente gli impegni stabiliti con la Royal Irish Academy of Music (RIAM) come la collaborazione con i docenti offrendo loro proposte, partecipando alla correzione dei compiti svolti dagli studenti, aderendo attivamente alle lezioni e partecipando alle prove orchestrali svolte specialmente al National Concert Hall (che vanta un grande rapporto collaborativo con la RIAM). Il livello professionale che ho riscontrato, nelle frequentazioni con l'Academy, è molto elevato – tanto quanto quello spagnolo –, considerato in modo particolare che tale istituzione nasce come sede distaccata di una delle Università più preziose del mondo (Trinity College).

In definitiva quello che ho portato a casa, dopo questo anno circa di esplorazioni, è un ricco accrescimento professionale (l'aver composto una sinfonia e due brani cameristici di dimensioni lunghe o l'aver assistito e collaborato alla realizzazione di svariati repertori durante le prove orchestrali è solo un piccolo esempio); un forte senso della socializzazione, una buona conoscenza delle lingue; una maggiore comprensione di come la musica, l'arte, ma non solo, si sviluppino in località così diverse; la nostalgia di paella, guinness e in particolare... voglia di rimettersi in cammino!



LIBRI

Luca Bragalini
STORIE POCO STANDARD.
LE AVVENTURE DI 12
GRANDI CANZONI TRA
BROADWAY E JAZZ

EDT, Torino, 2013
 p. 224, € 12.50

I classici dell'extra-classico

Luca Bragalini:
racconto semiserio della nascita
di un suo libro di successo

Gli standard jazz sono canzoni provenienti da Broadway (più raramente da Hollywood) che il jazz ha adottato, coccolato, amato trasformandole in evergreen, in classici. In questo mio volumetto io ho deciso di raccontare dodici storie di queste canzoni, storie che sono ondovaghe peripezie, tragitti imprevedibili a gincana, vicende ben poco standard.

È da anni che avevo "in repertorio" conferenze monograficamente dedicate a singole composizioni. Una di queste conferenze colpì Luciano Vanni, Direttore di Jazitt, che mi propose di scrivere dei saggi per la sua rivista. Poi ho deciso, dopo un intenso lavoro di editing e aggiungendo nuovi capitoli, di trasformare quel lavoro in un libro. La sfida è stata quella di scrivere un libro leggero e profondo al contempo, fatto di saggi brevi, una sorta di distillato. Che poi, in quanto distillato, sia una strizzabudelle da pochi spiccioli o una libagione di maggior pregio non sta a me dirlo.

Altra dichiarazione d'intenti: ho pensato a dodici standard che mi permettessero di aprire altrettanti spiragli su aspetti poco indagati del mondo del pop, del jazz (e anche della storia americana). La canzone per ficcare il naso anche oltre la musica stessa. *Liza* (cap II) è stata l'occasione per gettare luce sul fenomeno del minstrel show, spettacolo razzista che nondimeno ha segnato profondamente il mondo dell'entertainment americano per almeno un centinaio d'anni; *Over the Rainbow* (cap I) mi ha permesso alcune considerazioni sulla lettura

per l'infanzia statunitense, *Nature Boy* (cap XII) è stato lo spioncino da cui ho osservato il rapporto tra le tradizioni ebraica e Broadway, *Little Girl Blue* (cap X) indaga i rapporti tra rock, la 42 Strada e il blues, *I've Grown Accustomed to Her Face* (cap. 4) mette in contatto (o cortocircuito) la letteratura di George Bernard Shaw con il jazz, *Someday My Prince Will Come* (cap. IX) percorre le strade che conducono il cinema d'animazione americano alla "musica sincopata". Un caravanserraglio quindi, una grottesca parata in cui sfilano non solo i giganti del jazz e i protagonisti di Broadway ma anche George Bernard Shaw e Janis Joplin, Walt Disney e Jacques Prévert, i protohippie degli anni Quaranta e gli osservanti ebrei russi.

E a guisa di *divertissement* ho inserito come epilogo una bonus track; infatti, benché il sottotitolo reciti "Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz", il lettore troverà tredici saggi. Dopo essermi per una dozzina di volte interrogato su come una canzone sia arrivata al successo nella bonus track mi sono chiesto il viceversa: perché quella magnifica, straordinaria canzone non è diventata uno standard? Altra occasione per aprire una tredicesima finestra (attraverso l'incantevole *Nothing to Lose* di Henry Mancini), questa volta sul concetto di "classico".

Questa screziata insalata mista ho pensato di condirla non per soddisfare gli appetiti dei colleghi musicologi o degli addetti ai lavori (musicisti, esperti, etc) ma per offrirla al pubblico dei curiosi che hanno voglia di avvicinarsi alla musica.

L'amico Paolo Fresu, con il quale ho lavorato per tredici anni in qualità di docente di Analisi del jazz presso i Seminari di Nuoro Jazz, ha scritto come prefazione queste lusinghiere parole:

«Attraverso dodici brani il racconto del Novecento si fa avvincente ed emozionante come fosse dodici film o altrettanti quadri. [...] Storie poco standard è un racconto fatto di suoni e parole. Di lunghi assolo e di gustosi aneddoti. Ricco di particolari e di storie appassionanti che ne fanno un toccante omaggio alla grande musica popolare»

Dalla pubblicazione di qualche mese fa "Storie poco standard" è diventato un format radiofonico di dieci puntate per la Radio Svizzera Italiana (i podcast sono disponibili sul sito <http://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/una-storia-poco-standard/Storie-poco-standard-1232623.html>), parrebbe aver stuzzicato il teatro (potrebbe diventare un spettacolo di teatro-musica, almeno secondo le parole entusiaste della cantante-attrice Monica Demuru) ma soprattutto sembrerebbe aver divertito molti lettori. Dal momento che il 90% del merito di questo apprezzamento è da attribuirsi alla straordinarie canzoni che racconto, melodie il cui potere evocativo sta incantando gli ascoltatori del globo intero da almeno cinque generazioni, il mio timore è che prima o poi gli eredi di Irvin Berlin o Harold Arlen mi chiedano i diritti d'autore!

Nel frattempo io continuo a raccontare di quelle ammalianti invenzioni musicali con tutta la leggerezza possibile. Perché le cose serie, come lo sono le songs di Gershwin o i Lieder di Wolf, vanno affrontate in un modo soltanto: con leggerezza.

Luca Bragalini

Storie poco standard

Le avventure di 12 grandi canzoni
 tra Broadway e jazz

Luca Bragalini

Prefazione di Paolo Fresu



SCRITTURE E RI-MEDIAZIONI
testi raccolti da Luca Cossetтини
prefazione di Angelo Orcalli
e Ivanka Stoianova

LIM (Libreria Musicale Italiana)
Lucca, 2013
p. 316, € 35

All'origine della creatività: ri-mediazioni o re-productions?

Ferruccio Busoni considerava l'attività del musicista come un'incessante opera di trascrizione, che si tratti della scrittura di una composizione o che si tratti della sua esecuzione. Quest'idea, ricca di implicazioni, è giustamente richiamata dai curatori del volume *Scritture e ri-mediazioni*, che raccoglie studi ed interventi di autori italiani e francesi, e che scaturisce dall'omonimo convegno tenutosi nel 2008 a Gorizia ed a Parigi su iniziativa di ricercatori del Laboratorio MIRAGE dell'Università di Udine (coadiuvati da rappresentanti del Conservatorio Tomadini di Udine) e dell'Équipe de recherche Esthétique, musico-logie et créations musicales dell'Università Parigi VIII. Le competenze e le esperienze messe a confronto sono molteplici: i vari contributi sono firmati non solo da musicologi e compositori, ma anche da critici d'arte e studiosi dei mezzi di comunicazione audiovisiva. Già il saggio introduttivo di François Soula-ges, che peraltro sembra citare Busoni già nel titolo (*Écrire, c'est réécrire*), tratta soprattutto questioni di estetica fotografica, particolarmente in relazione al crinale teorico e tecnico del passaggio all'immagine digitale - cioè alla "assenza del negativo". I singoli contributi sono tutti di interessante lettura (non potremo citarli tutti). Va segnalato, in proposito, che i contributi francesi non sono tradotti e dunque appaiono, per deliberata scelta curatoriale, in lingua originale. La copertina stessa presenta, sotto al titolo italiano, un titolo francese: *Écritures et re-productions* (il fatto che la parola *ri-mediazioni* sia resa in francese con *re-productions* lascia trasparire non secondarie sfumature di senso, che riprenderemo più avanti in questa nostra nota). L'intento dei curatori è dunque quello di tenere insieme prospettive di studio diversificate e interdisciplinari, facendo convergere sul concetto teorico di "ri-mediazione" temi di interesse quali "scrittura", "riscrittura", "trascrizione", "riproduzione" (riproducibilità tecnica del suono). Non si pensi ad una possibile e anche ovvia declinazione "postmoderna" di tali tematiche: qui non si mira a specifiche questioni di poetica citazionista, di riciclo, di

rinvio e differimento intertestuale, ecc., ma ad esperienze della modernità e della contemporaneità musicale e audiovisiva in cui sembrano rinnovarsi la riflessione teorica su "scrittura" e "riscrittura" in rapporto alle condizioni tecniche e di ricerca scientifica. Ciò ovviamente entro quelli che ragionevolmente sono i confini inevitabili per una pubblicazione del genere (anche se magari ad alcuni sembreranno angusti o relativamente ben orientati: per esempio, mancano riferimenti alle prassi di riscrittura così tipiche dell'opera di Luciano Berio, a fronte di dettagliatissimi spunti analitici sulla rivisitazione di miti egizi in alcuni brani di Gérard Grisey o sulla trascrizione di canti di tradizione buddista nella musica di Jean-Claude Eloy). Il saggio di Angelo Orcalli (dal titolo invero inutilmente criptico *Le trascrizioni del prof. K.H. Happenziegh ovvero le teorie materializzate del suono*) è certamente il contributo di maggior respiro teorico e analitico del volume. Orcalli è interessato all'intreccio, decisivo di ogni scrittura musicale, fra molteplici sistemi di produzione e riproduzione del suono, fra diversi modelli acustici e paradigmi scientifici, con tutta una serie di implicazioni sul piano della storia delle teorie musicali e della composizione moderna e contemporanea. Alla sua ampia perlustrazione (che si estende ad aspetti di teoria dell'informazione e di generazione elettronica del suono) seguono approfondimenti musicologici di esperienze compositive specifiche: uno studio di Pierre Albert Castenet sulla musica di Hugues Dufourt; uno studio di Vincent Tiffon sul tentativo di compositori come Jean-Claude Risset e Marco Stroppa di "conciliare nota e suono"; una riflessione di Ivanka Stoianova sulla dimensione sinfonica nelle prove operistiche della compositrice Kaija Saariaho, finlandese ma attiva soprattutto in Francia (date le circostanze da cui nasce, un po' tutto il libro è evidentemente attraversato da una visione "franco-centrica"...). Tra le testimonianze dirette di compositori segnaliamo quelle di Claudio Ambrosini (*Ricomporre il suono. Esperienze di riscrittura da Gabrieli, Bach, Beethoven e Maderna*) e di Jean-Luc Hervé (*Éloge du local. Retour sur cinq années de composition*). In quest'ultimo intervento, in particolare, la tematica del libro appare affrontata in modo interessante, forse sorprendente. Le composizioni strumentali e vocali recenti di Hervé, spesso integrate da dispositivi elettroacustici, sono concepite in stretto rapporto con lo spazio materiale che ne ospita l'esecuzione. Con intuizioni che potremmo ricondurre alle avanguardie americane degli anni 1960 e 1970 (Alvin Lucier, per esempio) o anche alla polifonia veneziana cinquecentesca (Gabrieli), ma con sensibilità tutta radicata negli sviluppi attuali della musica strumentale e vocale europea, Hervé non considera musicalmente neutro o secondario il luogo che ospita l'esecuzione, e anzi compone in vista ed in funzione delle mediazioni che forme architettoniche e proprietà materiali dei luoghi impongono al suono e alla forma temporale del gesto musicale nello spazio. Sottoscriviamo quanto il compositore auspica al



termine del suo intervento: "in un mondo nel quale la virtualità, associata alla velocità del flusso di informazione, tende a farci perdere coscienza di quanto ci è immediatamente intorno [...occorre dare...] un contributo a ri-qualificare la coscienza dei luoghi" (traduzione nostra). Si tratta di una direzione eccentrica rispetto a tante pratiche musicali che oggi insistono invece su smaterializzazione e virtualizzazione dell'esperienza uditiva (per esempio, in questo stesso volume, si vedano gli interventi di Mario Mary e di Guilher-me Carvalho, declinati all'insegna di troppo specifiche e riduzionistiche simbolizzazioni informatizzate di suono e musica). Segnaliamo infine lo studio di Roberto Calabretto (*Il fascino della settima arte: Luigi Nono e il cinema*), che raccorda le tematiche del libro alla vicenda artistica di Luigi Nono, al tipico "oscillare" del maestro veneziano tra una dimensione tutta comunicativa del suo comporre - anche per scopi di denuncia e di pedagogia politica - e una dimensione diciamo più lirica, sensibile alla matericità ma anche all'ineffabilità del suono. Le due dimensioni si rispecchiano bene nel rapporto di Nono col cinema: cinema di impegno e di denuncia, da una parte (vari documentari a sfondo sociopolitico), cinema di rarefazione e di silenzio, dall'altra (Andrej Tarkovskij). Come si è detto, al concetto di rimediazione i curatori di questo volume assegnano un valore unificante, capace di dare contiguità e continuità a questioni di scrittura, trascrizione e riproduzione del suono. Sul piano della metodologia di ricerca, ciò implica una fertile e auspicabile connessione fra teoria della musica e teoria del suono (si direbbe che, nel contesto della ricerca musicologia, ciò non fa che seguire una connessione che la ricerca compositiva ha già da decenni inaugurato). In tal senso *Scritture e ri-mediazioni* solleva aspettative davvero importanti, anche perché di "rimediazione" si parla diffusamente, ormai da qualche anno, all'interno della riflessione sui linguaggi dei nuovi media. Per Jay David Bolter e Richard Grusin (*Remediation: Understanding New Media*, 2000) si tratta di chiarire come nuovi mezzi di comunicazione agiscano di solito a partire da una ricontestualizzazione - una riscrittura? una trascrizione? - di mezzi di comunicazione già esistenti. Seguendo alcuni spunti di Marshall McLuhan, i due studiosi

vedono insomma l'imporre di nuovi media in rapporto ambivalente di continuità e rivalità rispetto a media precedenti, secondo una tipica dinamica di rielaborazione semantica oltre che tecnica: prima di diventare arte a sé stante, la fotografia storicamente *rimedia* la pittura prospettica; prima di sviluppare i propri linguaggi, la radiofonia *rimedia* la narrativa orale; prima di diventare un'industria di intrattenimento a scala planetaria, il cinema punta la cinepresa sulla scena teatrale. Gli esordi della televisione danno una cornice nuova a cinema e varie forme di intrattenimento teatrale leggero. La video-arte analizza e ricontestualizza i linguaggi televisivi e cinematografici. Con ragionamento simile, lo studioso di origine russa Lev Manovich definisce i dispositivi digitali odierni, nei loro usi più comuni, come *media processors* - cioè processori di dati per lo più generati da media pre-esistenti, digitali o pre-digitali che siano (si veda *The Language of New Media*, 2001). Ora, in *Scritture e ri-mediazioni* questo genere di riflessione figura purtroppo come strumento di approfondimento critico soltanto in uno dei contributi raccolti (l'interessante studio di Cosetta Saba sull'uso del cinema in contesti artistici ed installativi, *Riscritture tra cinema e arti visive contemporanee*). Certamente alcuni degli interventi (come quelli citati sopra) vanno nel segno di una comprensione delle recenti ed attuali complesse riconfigurazioni tecnologiche dell'esperienza musicale, e tuttavia lo statuto teorico del concetto stesso di "rimediazione" viene lasciato alquanto indeterminato e indistinto in tutto il volume, nonostante gli importanti precedenti a riguardo. In tal senso, le aspettative potenzialmente ingenerate fin dal titolo del volume rischiano di essere soddisfatte solo in parte. Forse non per caso la versione francese del titolo usa il meno impegnativo *re-productions* al posto di *rimediazioni* - insomma potrebbe non essere mera questione di sciovinismo linguistico! Tale rilievo non offusca comunque la densità di sollecitazioni che il lettore trova in *Scritture e ri-mediazioni*, che nell'insieme testimonia di una tipologia di interessi di studio nuova e fertile, con preziose analisi del profilo teorico e delle concrete implicazioni tecniche ed espressive in alcune delle esperienze musicali e di ricerca musicologica tra le più rilevanti nel quadro degli sviluppi europei recenti.

Agostino Di Scipio

Göran Tunström
L'ORATORIO DI NATALE

IPERBOREA Ed., ris. 2011,
p. 422, traduzione e postfazione
di Fulvio Ferrari

RACCONTI DI MUSICA

***"E tuttavia la musica è così importante:
è solo in essa che sono presente,
li tutti gli assenti sono presenti in me."***

Come ne "L'Oratorio di Natale" di J. S. Bach una stessa melodia ritorna nel primo e nell'ultimo corale con una disposizione ciclica, così anche il romanzo omonimo dello scrittore svedese contemporaneo Göran Tunström si apre e si chiude con Victor, affermato musicista svedese che torna a Sunne, cittadina dei suoi antenati, per dirigere l'Oratorio e per chiudere a sua volta un cerchio: la nonna paterna Solveig "vestita di musica" aveva proposto alla corale della sua parrocchia di preparare l'Oratorio per una notte di Natale, e, dieci anni più tardi, ormai alle porte dell'esecuzione al pubblico, tutto venne interrotto dalla sua morte accidentale. Cinquant'anni sono dunque trascorsi e Victor insegue il *Mistero degli Inizi*: "Io non ho storia. Sono costretto a crearmela a partire da frammenti, da immagini di ricordi intensi, ma ho bisogno di totalità". Tappe di questa riconciliazione col passato sono l'incontro col padre, Sidner, del quale possedeva pochi e tenui ricordi, e il ritorno a Sunne per l'esecuzione dell'Oratorio.

Tunström in un'intervista dichiarò: "Per quel che riguarda l'Oratorio di Natale volevo scrivere un libro sul dolore. Sulla sua forza di formare o deformare"; secondo la lezione eschilea, dunque, s'impara dal dolore. Delle tre generazioni di Nordensson, Aron, il marito di Solveig, sceglie di rifugiarsi nella nostalgia e perisce suicidandosi, il figlio Sidner sceglie la forza salvifica della musica, che "riapre i canali" e lo salva dalla pietrificazione, il nipote Victor si dà interamente alla musica e realizza il sogno di Solveig.

Pervadono il bellissimo testo non solo la musica di Bach, "il più grande dei compositori", e Schumann, ma anche molti riferimenti letterari, da Dante a Omero, e poi Petrarca e alcuni svedesi illustri.

L'Autore si congeda dal lettore con un corale dalla Cantata n°2 dell'Oratorio: *Brich an, o schönes Morgenlicht/Und laß den Himmel tagen!* (Risplendi o bella luce dell'alba/ e fa che il cielo s'illumini del giorno!)

Elena Aielli



PRIMA IL CUORE; POI L'ORECCHIO

In occasione dei 300 anni dalla nascita,
due volumi Wiener Urtext

**Carl Philipp Emanuel Bach Werke für Violine und Cembalo
(band 1-2) Wiener Urtext Universal, UT 50288-89**
I vol. pp. XXXII +156; Il vol. XXXII +140, € 39.95 cad.



“In cosa consiste dunque la giusta interpretazione?” domanda Carl Philipp Emanuel Bach nel suo *Saggio sull'arte di suonare gli strumenti a tastiera* (Berlino 1753); la risposta è immediata: “nella scienza di far percepire all'orecchio i pensieri musicali secondo il loro vero contenuto e le loro emozioni, in guisa di canto o melodia”. L'opera di Carl Philipp, secondo figlio di Johann Sebastian, si basa sul presupposto che la musica debba smuovere prima di tutto il cuore, poi l'orecchio. Testimonianza della sua teoria è questa splendida raccolta pubblicata di recente dalla Wiener Urtext e dedicata alle composizioni per violino e clavicembalo.

Carl Philipp fu allievo del padre; ebbe come padrino Telemann e prese il suo posto ad Amburgo nel 1767, dopo la morte del compositore. Anche se mancino, studiò sia il violino sia la viola, ma la sua opera si concentrò maggiormente sulle composizioni per strumento a tastiera, per il quale scrisse il *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. All'interno dell'immenso patrimonio dedicato al clavicembalo – preso come modello successivamente anche da Mozart e Beethoven - Carl Philipp è ricordato anche dai flautisti, poiché compose alcune opere per flauto dedicate a Federico II il Grande, flautista dilettante.

Il secondogenito della lunga stirpe dei Bach si può considerare figlio della cultura strumentale della Germania del Nord, ricca di musicisti dalla formazione rigorosa, ma allo stesso tempo aperti a diversi stimoli, da quelli filosofici a quelli religiosi: il musicista era un uomo di cultura, non solo un esecutore. La tecnica strumentale, di conseguenza, è solo il punto di partenza dal quale muoversi per spaziare tra i vari campi del sapere. Il “Saggio” è un'opera indispensabile per le notizie che fornisce sulla prassi musicale dell'epoca, e si rivela preziosa per la conoscenza della figura del musicista del Settecento e dei rapporti con la tradizione orale che questo aveva alle spalle.

La casa editrice Wiener Urtext riunisce in due volumi tutte le opere per violino e tastiera. Le composizioni, denominate anche “trii”, sono stilisticamente legate alla tradizione barocca della trisonata, che vede protagonista assoluto il clavicembalo. La parte principale di questi lavori è affidata alla tastiera, che spesso espone per prima i temi e emerge nell'impiego del virtuosismo; lo strumento ad arco segue, raddoppia o dialoga con la mano destra del clavicembalo. La struttura delle sonate per violino e clavicembalo (successivamente pianoforte) si evolverà lentamente, raggiungendo la forma che vede il violino protagonista solo con le *Sonate* che Mozart scrisse a Mannheim (K301-305), nelle quali finalmente la parte principale verrà affidata allo strumento ad arco.

Nel volume troviamo la Sonata BWV1036 e le sonate Wq 71-74, in stile di trisonata barocca. Le sonate Wq 75-78, scritte ad Amburgo, appartengono invece al genere della variazione e della libera fantasia. Nell'ultima sonata, la Fantasia Wq80, in origine per clavicembalo solo, si percepisce la melodia del lied *Andenken an den Tod*. Da sottolineare il lavoro di revisione della Wiener Urtext, come sempre attento e meticoloso, oltre che utilissimo per una esecuzione corretta e consapevole. I due volumi si aprono con una esaustiva prefazione che presenta anche delle note sull'interpretazione. Segue una dettagliata spiegazione delle ornamentazioni e delle cadenze; molto interessante la spiegazione sull'esecuzione dei trilli (ordinario, inferiore, superiore), dei gruppetti e dei mordenti.

Complete e dettagliatissime anche le note critiche, con la citazione di tutte le fonti utilizzate per la revisione dell'opera. An-

che se si tratta di opere che esaltano le virtù tecniche ed espressive del clavicembalo, le composizioni per violino di Carl Philipp si rivelano musicalmente interessanti, per comprendere pienamente la cultura musicale dell'epoca e di un compositore che, ancorato al rigore settecentesco, inizia a spiccare il volo verso il Romanticismo.

Susanna Persichilli

'RIPENSARE' LE CADENZE

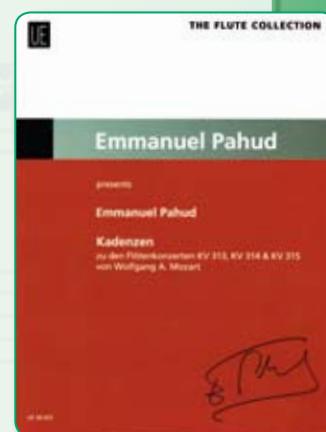
Emmanuel Pahud autore
e revisore di cadenze da concerto

Emmanuel Pahud
*Kadenzen zu den Flötenkonzerten KV 313, KV 314
und KV 315 von Wolfgang A. Mozart*
Universal Edition, UE 36025, p. 9, €12.95

Luciano Berio
*Cadenzas to Flute Concertos in D major KV 314
by W.A. Mozart, rev. E. Pahud*
Universal Edition, UE 35949, p. 9, €14.95

Salutiamo con grande piacere la nascita di una nuova collana per il flauto della Universal Edition: “The flute collection”. Le pubblicazioni sono curate da Emmanuel Pahud, a mio parere, il più grande flautista vivente. Ecco allora due recenti uscite: nella prima, Pahud presenta se stesso, con le sue cadenze dei concerti di Mozart per flauto e orchestra: Sol M KV 313, Re M KV 314, Andante in Do M KV 315. Nella seconda ci propone le cadenze per il Concerto in Re M di Luciano Berio. È molto interessante per i giovani flautisti come me, osservare e conoscere due modi diversi di approcciare “la cadenza da concerto”. In quello di Pahud, si riconosce il pragmatismo dello strumentista. La cadenza è concepita in modo diremmo classico: non troppo lunga, con uno sviluppo semplice, legato ai temi e agli spunti del concerto stesso. Vedasi come esempio estremo, la brevissima cadenza del terzo tempo del concerto in Sol M. La proposta di Pahud è una dimostrazione nitida ed efficace d'improvvisazione scritta, che deve spingere noi giovani flautisti a fare altrettanto. Provare cioè a scriverci da soli le cadenze, recuperando così quella che nell'antichità era una prassi assolutamente normale.

Nella proposta di Berio la faccenda “si complica”. Nella cadenza si riconosce l'irrequietezza del compositore: lo stile lascia il passo alla ricerca. Il pragmatismo alla provocazione. Il grande compositore usa i temi mozartiani per poi sviluppare una sorta di piccolo pezzo da concerto per flauto solo, usando artifici tecnici ispirati alla letteratura statistica della grande tradizione ottocentesca: tremoli, frullato, figurazioni ritmiche irregolari. La cadenza si allontana dal mondo originario, avventurandosi in un territorio quasi tardo romantico, per non dire novecentesco, diventando quasi un brano a sé stante liberamente tratto dai concerti mozartiani. Una bella occasione insomma, che consiglio a tutti, studenti e non, per visitare due modi diversi di abitare la musica: la creatività pragmatica dello strumentista virtuoso, musicista indissolubilmente, direi fatalmente, legato al “risultato”, e la libera sperimentazione dello “scrittore di musica”, che non sempre deve, per forza, o per fortuna, essere condizionato dalla concretezza. Due inquilini nobili del pentagramma, assolutamente indispensabili uno all'altro.



Tommaso Pratola

Essere la mia
casa mi porta
e la casa, per
più, me
(Robert Walser)

FRANZ SCHUBERT - TRE STAGI

- Sonata in fa minore D 625 Sonata in sol maggiore D 627
- I. Allegro
 - II. Scherzo
 - III. Adagio
 - IV. Allegretto
- Molto moderato
II. Andante
III. Raghetto
IV. Allegretto

Dieci Klaviertüchle D 946
I - II - III

Die Klaviertüchle D 946
III. Raghetto