

Dossier Inchiesta

QUALE LAVORO PER I MUSICISTI?

GIANRICO CAROFIGLIO

Un magistrato-senatore
-scrittore e la musica

ENRICO BRONZI

Il violoncello per la musica
da camera

ALBERTO GINASTERA

A 100 anni dalla nascita
un'intervista alla figlia

Sommario

n. 45 luglio/settembre 2016

1 - EDITORIALE

DOSSIER/INCHIESTA

2 - Musicista? E di lavoro? (C.Di Lena)

3 - Mettersi in gioco (A.Lopes Ferreira)

9 - Partire, tornare (oppure no?)
e lavorare (S.Lattes)

ERASMUS+

14 - Esperienze lavorative dei diplomati
AFAM e ruolo della mobilità
internazionale. Documento ufficiale

CONTEMPORANEA

16 - Le curve del tempo. Francesco
Filidei (A.Mastropietro)

RITRATTI

19 - L'ecclettico Tosatti
(A.Annese, F.Biscione)

APPROFONDIMENTI

23 - La scuola arpistica in Italia tra Otto
e Novecento (T.Grande)

MAESTRI

27 - Enrico Bronzi. Il seme lontano dalla
pianta (P.Panzica)

ANNIVERSARI

30 - G come Ginastera (I.De Napoli)

...E LA MUSICA

33 - Gianrico Carofiglio. Gli strumenti
della scrittura (A.Bonsante)

PROGETTI

36 - La campana intonata (M.Croma)

ATTUALITÀ

39 - 200 ma non li dimostra.
Il Barbiere di Siviglia all'Aquila
(a cura della redazione)

LIBRI

41 - Gli incontri di Musica+
Mugellini ritrovato (L.Sebastiani)

43 - Racconti di musica
Viaggi musicali, Bach e Wagner
(E. Aielli)

PENTAGRAMMI

44 - Il poeta parla (D.Procoli)
Dal metodo al repertorio (D.P)

45 - Straordinarie rarità (S.Persichilli)

46 - Scambi virtuosi (C.D.L.)
Non solo Spagna (A.Cauduro)

47 - Un trio pirotecnico (A.Di Francesco)
Folklore per fisarmonica (A.Zeka)

48 - 'Labor limae' per gli improvvisi
(L.Sebastiani)
Urtext senza dubbi (P. Evangelista)

Copertina: foto M.Rinaldi, Rieti (Archivio Reate Festival)

musicap+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

musicap+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XI n. 45, Luglio/Settembre 2016 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardi, Cristina Cimagalli, Marco Della 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, Angela Annese, Federico Biscione, Annamaria Bonsante, Marco Croma, Isenarda De Napoli, Tiziana Grande, Sergio Lattes, Alvaro Lopes Ferreira, Alessandro Mastropietro, Pamela Panzica, Susanna Persichilli, Diego Procoli

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

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

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it



EDITORIALE

Professione musicista. Si può ancora in Italia? Nella terza parte dell'inchiesta di *Musica+* "Cervelli musicali in fuga?", dopo aver intervistato giovani musicisti emigrati, torniamo a guardare al nostro Paese.

L'occasione è stata fornita da due recenti convegni sulla occupabilità dei diplomati accademici AFAM, con dati e statistiche precise. Riportiamo gli esiti in questa puntata della nostra inchiesta con due articoli molto ben documentati e ci interroghiamo su quello che emerge.

Si comincia a lavorare talvolta ancora nel corso degli studi, e in molti casi quello che si è intrapreso lo si porta avanti anche a titoli conseguiti. È un lavoro spesso parcellizzato in vari lavori, e sempre più configurato fuori dai binari del lavoro dipendente. Ancora una buona parte dei nostri diplomati confluisce nel settore della formazione, una percentuale più limitata svolge una vera e propria attività di performance artistica. I redditi sono piuttosto bassi, la stabilità lavorativa - come in tutti i settori - è difficile da ottenere, ma la qualifica maggiore dei titoli fa crescere le percentuali occupazionali. In particolare indirizzare la propria specializzazione verso settori più specifici e più richiesti, aumenta le possibilità lavorative. Tutti questi elementi, se combinati con esperienze di studio o tirocinio all'estero, aumentano le possibilità di creare un proprio profilo professionale. In definitiva il percorso univoco, dal conservatorio al lavoro, dal maestro che ti richiede abnegazione allo strumento per andare direttamente ad un concorso a posti e vincerlo, ormai non esiste quasi più. Conta molto l'iniziativa personale, la capacità di gestire la propria libera attività e anche se possibile la capacità di saper organizzare in ambito artistico. È una figura di musicista in cui il grado di consapevolezza e di autoge-

stione assume sempre più importanza. Dai dati che riportiamo il lettore può trarre conseguenze secondo il proprio punto di vista - bicchiere mezzo vuoto o mezzo pieno? - ma è certo che nonostante tutto il settore della formazione artistica resiste. L'impoverimento degli enti di produzione, la saturazione degli organici scolastici e accademici hanno tolto molte possibilità ai nostri studenti, ma nuove figure professionali nel mondo della musica sono in via di affermazione. Resistere nei momenti difficili per poi caparbiamente riuscire a trovare uno spazio, questo ci sembrerebbe il messaggio finale.

E, a proposito di spazi, quanto conta la conoscenza del mondo della comunicazione per promuovere la propria attività, per conoscere le opportunità e aprirsi al mare aperto del villaggio musicale globale? Nel nostro piccolo abbiamo voluto mettere in gioco un gruppo di studenti del Corso di Tecniche della Comunicazione del Conservatorio dell'Aquila. Hanno scritto alcune recensioni che sono pubblicate in questo numero, e per "*Gli incontri di Musica+*" hanno organizzato un piccolo evento - la presentazione di un libro -, gestendo la parte multimediale. La loro intervista ai curatori del volume viene qui pubblicata in forma scritta (p.41), il filmato è stato messo online. Loro anche l'idea di creare un collegamento tra cartaceo e rete internet attraverso il QR-code, che per la prima volta inseriamo e che continueremo a utilizzare in futuro. *Musica+* come palestra e piattaforma per sperimentare, quale migliore servizio ai giovani musicisti in via di formazione? Siamo convinti che dare spazio alle loro idee, alle loro energie, sia per *Musica+* il miglior investimento possibile.

Carla Di Lena

MUSICISTA? E DI LAVORO?

Almeno una volta nella vita a molti di noi questa domanda è stata fatta. Sorvoliamo sul non-riconoscimento sociale della figura professionale. Concentriamoci sulla sostanza. Il lavoro c'è o non c'è? E quale figura di musicista per il presente e per il futuro?

di Carla Di Lena

Foto di repertorio: Massimo Rinaldi, Rieti (Archivio Reate Festival)

Le interviste ai 'cervelli musicali in fuga' nei precedenti numeri ci hanno fornito molti elementi importanti. Perché andare fuori dall'Italia, quale diverso riconoscimento e possibilità lavorativa è stata trovata all'estero, quale livello di formazione è fornito al musicista italiano e con quali modelli ci si confronta in ambito europeo. Alla luce di tutto questo, possiamo ora fare una ricognizione documentata dello stato dell'arte nel nostro Paese. Due convegni recenti sul tema dell'occupazione dei diplomati delle nostre istituzioni ci hanno offerto elementi di grande interesse. Il primo, svoltosi a Roma il 12 e 13 maggio nella sede del MIUR presentava i risultati di una indagine AlmaLaurea sugli esiti occupazionali dei diplomati accademici delle istituzioni AFAM. In quell'occasione veniva anche presentata in anteprima la ricerca realizzata nell'ambito del progetto europeo Working With Music (WWM), afferente a Erasmus+. Il secondo convegno, il 3-4 giugno al Conservatorio di Frosinone, presentava ufficialmente in forma completa la ricerca svolta nell'ambito di WWM (progetto che proprio nell'istituzione frusinate ha la sede di coordinamento), e sviluppava il tema con testimonianze di operatori del mondo musicale e di giovani musicisti con esperienza di tirocinio all'estero. I due articoli che seguono presentano ai lettori di Musica+ gli esiti documentati di entrambe le ricerche e offrono molti interessanti spunti di riflessione. I dati delle indagini statistiche possono essere letti in diversi modi, è noto, e anche in questo caso (come in altri di cui ci siamo occupati in passato) la stampa generalista ha offerto un saggio eloquente. "Impara l'arte e scordati di lavorare",

"Giovani sempre più bravi ma il sistema è al collasso", e così via. Una lettura più attenta da parte nostra, che facciamo parte del sistema AFAM, è non solo urgente ma doverosa. Innanzi tutto per constatare come le indagini offrono elementi che al di là della cruda statistica possono aiutare a delineare quale profilo viene richiesto oggi al musicista. Lo strumentista a senso unico, che talvolta dagli insegnanti di conservatorio di un tempo veniva scoraggiato a conseguire un titolo di scuola media superiore, non ha più alcun senso. Al musicista di oggi, a cui la riforma chiede un diploma di scuola media superiore in congiunzione con il titolo musicale, viene richiesta una serie ampia di competenze. Le nostre istituzioni, divise tra le esigenze di coloro che puntano all'attività artistica ai massimi livelli e di coloro che più numerosi troveranno collocazione nel tessuto di formazione di base o in ambito sociale, possono trarre da questi dati alcuni elementi per mettere a fuoco obiettivi formativi e percorsi adeguati. L'invito alla lettura dei testi e dei grafici che seguono è nel segno di una riflessione costruttiva. Esigere attenzione da parte di chi erroneamente valuta 'improduttivo' il ruolo dell'artista nella società è il nostro primo dovere. Ma anche valutare che il sistema della formazione artistica, a confronto con quello degli altri ambiti universitari, non sfigura affatto. L'efficacia dei percorsi, forse ancora più che in altri ambiti, risiede nella intraprendenza dei singoli studenti, come conferma il rapporto tra dati occupazionali e mobilità internazionale. L'apertura al nuovo e lo scambio europeo sono prerogative in cui possiamo essere vincenti. Noi musicisti in primis.



METTERSI IN GIOCO

I numeri del lavoro dei musicisti

© Massimo Rinaldi

Dati occupazionali
dei diplomati
AFAM. L'indagine
CENSIS 2003
e l'indagine
AlmaLaurea 2015

Per molto tempo nessuno ha pensato di monitorare l'occupabilità dei diplomati AFAM. Poi un'indagine del CENSIS del 2003, agli albori della riforma, e una più recente del 2015 – realizzata da AlmaLaurea con il supporto della Commissione Europea – hanno co-

minciato ad offrire dati interessanti. Bicchiere mezzo vuoto o mezzo pieno? L'autore ci guida nella lettura degli esiti numerici sottolineando le specificità di una professione come quella musicale, e scardinando forse qualche luogo comune.

di Alvaro Lopes Ferreira

Gli dal preambolo di queste brevi note sui dati occupazionali dei diplomati AFAM, risulta evidente come siano troppo rare e troppo distanti nel tempo le verifiche sull'efficacia, in termini occupazionali, dell'azione formativa delle Istituzioni di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica.

Gli ultimi dati disponibili sono del 2015 e si devono all'indagine realizzata con il supporto della Commissione Europea tramite il Progetto *CHEER (Consolidating Higher Education Experience of Reform: norms, networks and good practice in Italy)* cofinanziato nell'ambito del Programma Erasmus+ dell'UE, che ha commissionato ad AlmaLaurea una indagine rivolta ai diplomati delle 16

istituzioni AFAM iscritte al consorzio interuniversitario di Bologna (quelle che avevano trasmesso tempestivamente ed esaurientemente i relativi dati amministrativi, al momento sono iscritte al consorzio AlmaLaurea 26 istituzioni AFAM).

L'unico precedente strutturato è l'indagine CENSIS del 2003, commissionata dall'allora ministro Moratti, prima della quale semplicemente non si avevano notizie sugli andamenti occupazionali, né vi era un interesse manifesto del MIUR o delle istituzioni AFAM ad averle. Vi era solo una diffusa, crescente e preoccupata percezione, alimentata spesso da articoli di stampa negativi, che gli studenti AFAM dopo il diploma si sarebbero inesorabilmente scontrati con le difficoltà di un mercato musicale e artistico asfittico

e con la graduale riduzione delle occasioni di lavoro stabile; e che quindi fossero destinati, salvo in rari casi, ad ingrossare le file dei disoccupati.

Risultò, quindi, piuttosto sorprendente il dato emerso dall'indagine CENSIS (realizzata con criteri scientifici su due campioni di diplomati, a 1 e 3 anni dal conseguimento del titolo) che documentava una percentuale di occupati in attività coerenti con gli studi svolti superiore al 60% a tre anni dal conseguimento del titolo. Il dato risultava decisamente in controtendenza rispetto ai timori sull'utilità dello studio di discipline artistiche ai fini di una piena soddisfazione lavorativa.

VISSI D'ARTE. Potenzialità e innovazione dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (dal 37° Rapporto CENSIS, 2003, capitolo 2.3 - pagg. 101-107)

Dopo una veloce descrizione del processo di Riforma innescato dalla Legge 508 del 1999 e delle strutture che costituivano il sistema AFAM (131 istituzioni: 57 Conservatori di musica e 21 Istituti musicali pareggiati, 20 Accademie di belle arti pubbliche e 27 Accademie di belle arti legalmente riconosciute, 4 ISIA - Istituti Superiori per le Industrie Artistiche - e due Accademie nazionali, una di danza ed una di arte drammatica), il documento analizza la crescente capacità di attrazione delle Istituzioni AFAM (da 53.380 studenti nel 1999-2000 a 55.343 nel 2002-2003, con un più 22,7%).

I corsi di nuovo ordinamento, all'epoca ancora sperimentali, accoglievano 6.531 studenti (pari all'11,8% del totale, 22,5% considerando i soli iscritti dei corsi superiori, per la presenza di una quota rilevante di studenti preaccademici nel settore musicale e coreutico). Un indicatore del prestigio di cui godeva il sistema AFAM era la significativa presenza di studenti stranieri, cresciuti dal 3,9% del 1999-2000 al 7,5 del 2002-2003, e il dato veniva confrontato con quello universitario (2%) dello stesso periodo.

104 37° Rapporto Censis

Tab. 6 - Evoluzione del sistema di Alta Formazione Artistica e Musicale (v.a. var. % e val. %), 1999-2003

	CORSI ISTITUZIONALI				CORSI SPERIMENTALI E POST-DIPLOMA			
	iscritti		dipendenti		iscritti		dipendenti	
	v.a.	var. %	v.a.	var. %	v.a.	var. %	v.a.	var. %
1999-2000	53.380	-	5.800	-	1.837	-	111	-
2000-2001	53.901	1,2	5.390	-7,1	2.703	48,1	109	-9,9
2001-2002	53.769	-0,2	4.895	-9,2	6.171	128,3	477	377,0
2002-2003	55.343	2,9	6.017	22,7	8.381	35,8	1.246	161,0

	TOTALE COMPLESSIVO				ALCUNI INDICATORI			
	iscritti		dipendenti		% di esami non finiti	% di diplomati	rapporto esami/diplomati	rapporto esami/iscritti
	v.a.	var. %	v.a.	var. %				
1999-2000	55.017	-	5.911	-	3,9	54,0	7,0	-
2000-2001	56.604	2,9	5.490	-7,1	5,8	54,8	7,2	-
2001-2002	56.960	0,6	5.372	-2,1	6,0	55,1	7,3	-
2002-2003	58.878	3,2	7.282	35,0	7,5	55,2	7,1	-

Fonte: elaborazioni Censis su dati Miur - Ufficio di statistica; rilevazione dell'Alta Formazione Artistica e Musicale.

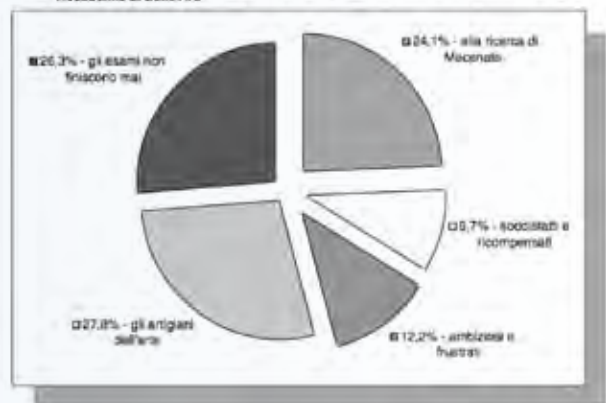
Riporto qui alcune righe del documento, ancora oggi valide:
Il sistema dell'alta formazione artistica, musicale e per le arti, che pure costituisce uno straordinario patrimonio formativo d'eccellenza, sembra quasi essere riconosciuto più a livello internazionale che nazionale, e va, quindi, valorizzato e riconosciuto. Pur con diversi pesi, il sistema riesce a formare un ampio e diversificato ventaglio di professionalità, inseribili in ambiti lavorativi diversi ma in potenziale espansione. Se si considera che il mercato dei consumi e i fabbisogni sociali da soddisfare, soprattutto nei paesi più avanzati, attengono sempre più ad esigenze intangibili e immateriali, si tratta di un'opportunità enorme per il sistema Italia di utilizzare al meglio la sua tradizione in diversi campi artistici e culturali, trasformandola in un asse decisivo per le sue prospettive di sviluppo.

In relazione ai dati occupazionali emersi dalla ricerca, il rapporto CENSIS documentava:

- l'elevato potenziale occupazionale degli ISIA in virtù del combinato disposto tra accesso limitato, carattere sperimentale ed innovativo insito nella *mission* degli istituti, posizione del mercato italiano del design nello scenario internazionale, frequenti e stretti contatti con il mondo imprenditoriale e gli studi professionali;
 - la pressoché totale occupazione dei diplomati dell'Accademia di arte drammatica nei 4-5 anni successivi al conseguimento del diploma, con qualche problema nello sviluppo di carriera e nell'adeguato riconoscimento professionale ed economico, e la necessità di nuove politiche e strategie per lo sviluppo del settore, in particolare quello teatrale;
 - le quantitativamente limitate possibilità di occupazione dei diplomati dell'Accademia nazionale di danza nei corpi di ballo classici ma la crescente possibilità di occupazione offerta dalla danza moderna e dalle concrete possibilità di insegnamento, sia di danza nelle scuole private che più in generale di educazione corporea, che stava ampliando i suoi spazi nell'ambito dell'offerta scolastica extracurricolare.
- I dati occupazionali dei diplomati delle accademie di belle arti e dei conservatori, che si riferivano ad una platea molto più numerosa, erano stati analizzati suddividendo il campione in cinque categorie individuate come omogenee:

106 37° Rapporto Censis

Fig. 1 - La situazione occupazionale dei diplomati di Conservatori, istituti musicali pareggiati e Accademie di Belle Arti



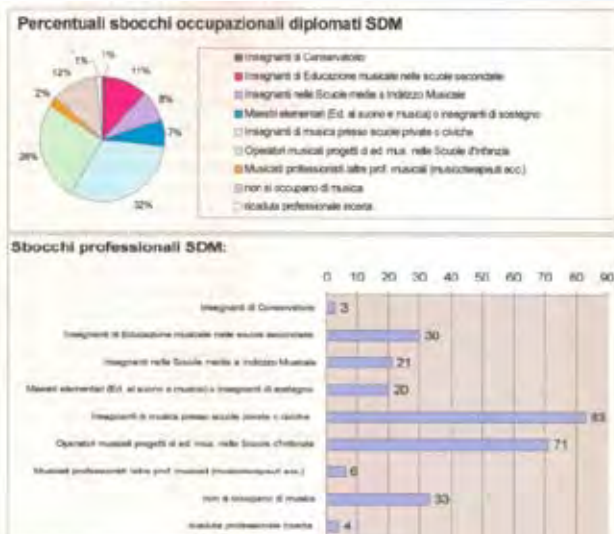
Fonte: Indagine Censis, 2003

- il primo gruppo "alla ricerca di Mecenati" rappresentava il 24,1% del totale ed era costituito da disoccupati, nel 74% dei casi con esperienze di lavoro solo occasionali, che per un 89% dei casi era alla ricerca di un lavoro coerente con gli studi svolti;
- il secondo gruppo "soddisfatti e ricompensati", pari al 9,7% del totale, che aveva espresso il pieno apprezzamento per la propria situazione occupazionale sotto tutti i punti di vista: economico, di carriera, di stabilità, di utilizzo delle competenze acquisite;
- il terzo gruppo "ambiziosi e frustrati" rappresentava il 12,2% del totale e si riferiva ad occupati, anche in ambiti coerenti con gli studi compiuti, seriamente preoccupati dalla poca sicurezza e stabilità della loro condizione lavorativa, poco soddisfatti in termini economici e di pieno utilizzo delle loro competenze, e con poca speranza di far carriera;
- il quarto gruppo "artigiani dell'arte", costituito dal 27,8% del totale, era composto da persone mediamente soddisfatte dalla posizione raggiunta, con un lavoro abbastanza stabile e stanziale nel 73% dei casi, e non alla ricerca di un altro lavoro;

• il quinto gruppo “gli esami non finiscono mai”, pari al 26% del totale, formato da diplomati che erano iscritti ad altri corsi, mediamente più giovani, e che continuavano a studiare per interesse personale nel 45% dei casi, svolgendo contemporaneamente un’attività lavorativa nel 41% dei casi.

Incrociando ed aggregando i dati suesposti il rapporto documentava: 24,1% di disoccupati (ma per 2/3 lavoratori occasionali), 49,7% di pienamente occupati (2/3 dei quali con un lavoro stabile e sicuro), 26,3% di studenti (quasi metà dei quali svolgeva attività lavorative).

Credo possa essere di qualche interesse aggiungere ai dati esposti un **Sondaggio-statistica del DDM-GO sugli sbocchi professionali delle Scuole di Didattica della musica**, che riguardava un campione di 271 diplomati fra il 1995 ed il 2003, dei conservatori di Alessandria, Bolzano, Como, Frosinone, La Spezia, Perugia, Pescara, Rovigo: tranne 4 diplomati di “ricaduta professionale incerta” e 33 che non si occupavano di musica (sommati costituiscono il 13% del totale), risultavano esservi 3 docenti di conservatorio, 30 insegnanti di educazione musicale nelle scuole secondarie, 21 insegnanti nelle scuole medie ad indirizzo musicale (strumento), 20 maestri elementari (educazione al suono ed alla musica) o insegnanti di sostegno, 83 insegnanti di musica presso scuole private o civiche, 71 operatori musicali per l’infanzia, 6 musicisti professionisti. La percentuale di occupati di questo target, molto parziale rispetto al complesso dei diplomati e geograficamente sbilanciato rispetto al territorio nazionale, raggiungeva un ragguardevole 87% del totale.



Fonte: DDM-GO, Docenti di Didattica della Musica - Gruppo Operativo.

Esiti occupazionali dei diplomati accademici delle Istituzioni di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM)

Indagine AlmaLaurea 2015 per il progetto CHEER

Prima di procedere alla presentazione degli esiti occupazionali rilevati da AlmaLaurea, sembra opportuno fornire velocemente qualche dato sul sistema AFAM desunto dalla Banca dati del MIUR e relativo all’anno accademico 2014/2015.

Totale degli studenti iscritti: 86.872, di cui 24.884 alle Accademie di Belle Arti, 138 all’Accademia Nazionale di Arte Drammatica, 456 all’Accademia Nazionale di Danza, 41.133 ai Conservatori di Musica, 6.656 agli Istituti Musicali Pareggiati, 1.005 agli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche, 8.268 alle Accademie Legal-

mente Riconosciute, 4.332 alle Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (circa 20.000 in più del 2003, cui si sommano i 4.332 delle nuove istituzioni che rilasciano titoli AFAM).

TOTALE ISCRIZIONI (*) - ANNO 2014_2015

Tipologie di Istituti	AFAM - AFAM (AFAM)		AFAM - AFAM (AFAM)				TOTALI		
	M	F	M	F	M	F			
Accademia di Belle Arti	0	0	24	138	447	14.051	1.740	4.001	24.004
Accademia Nazionale di Arte Drammatica	0	0	33	25	14	12	34	27	100
Accademia Nazionale di Danza	4	0	1	14	16	146	74	66	496
Conservatorio di Musica	41.811	16.080	5.241	1.740	6.423	3.466	8.811	3.001	61.004
Istituti Musicali Pareggiati	6.052	6.184	294	248	599	381	674	512	6.899
Istituti Superiori per le Industrie Artistiche	0	0	1	0	284	541	242	255	1.084
Accademie Legalmente Riconosciute	0	0	0	0	1.010	4.021	559	127	6.008
Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (circa 20.000 in più del 2003, cui si sommano i 4.332 delle nuove istituzioni che rilasciano titoli AFAM)	0	0	0	0	1.919	4.499	0	0	6.418
TOTALE	47.863	12.264	3.764	2.179	17.918	23.834	3.349	6.283	81.872

Fonte: Banca dati MIUR - Ufficio di statistica

Totale degli iscritti stranieri: 10.240, di cui 5.537 alle Accademie di Belle Arti, 4 all’Accademia Nazionale di Arte Drammatica, 10 all’Accademia Nazionale di Danza, 2.498 ai Conservatori di Musica, 199 agli Istituti Musicali Pareggiati, 49 agli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche, 1.340 alle Accademie Legalmente Riconosciute, 603 alle Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (la percentuale è passata da 7,5% nel 2003 a 11,8% nel 2014).

Totale Iscritti Stranieri - ANNO 2014_2015

Tipologie di Istituti	AFAM - AFAM (AFAM)		AFAM - AFAM (AFAM)				TOTALI		
	M	F	M	F	M	F			
Accademia di Belle Arti	0	0	0	21	1.361	4.441	571	1.174	5.917
Accademia Nazionale di Arte Drammatica	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Accademia Nazionale di Danza	0	0	0	0	0	0	0	0	10
Conservatorio di Musica	271	247	50	42	895	427	427	491	3.008
Istituti Musicali Pareggiati	11	12	5	0	45	37	12	39	199
Istituti Superiori per le Industrie Artistiche	0	0	0	0	0	13	0	0	49
Accademie Legalmente Riconosciute	0	0	0	0	227	551	142	155	1.340
Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (circa 20.000 in più del 2003, cui si sommano i 4.332 delle nuove istituzioni che rilasciano titoli AFAM)	0	0	0	0	197	464	0	0	661
TOTALE	282	259	55	74	2.020	5.661	1.127	8.268	10.240

Fonte: Banca dati MIUR - Ufficio di statistica

Totale dei diplomati 2014: 13.156, di cui 4.458 delle Accademie di Belle Arti, 92 dell’Accademia Nazionale di Arte Drammatica, 79 dell’Accademia Nazionale di Danza, 4.687 dei Conservatori di Musica, 628 degli Istituti Musicali Pareggiati, 306 degli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche, 2012 delle Accademie Legalmente Riconosciute, 894 delle Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (circa 5.000 in più del 2003, cui si sommano gli 894 delle nuove istituzioni che rilasciano titoli AFAM).

TOTALE DIPLOMATI - anno solare 2014

Tipologie di Istituti	AFAM - AFAM (AFAM)		AFAM - AFAM (AFAM)				TOTALI
	M	F	M	F	M	F	
Accademia di Belle Arti	28	49	1.027	3.084	562	540	4.458
Accademia Nazionale di Arte Drammatica	0	0	0	0	0	43	92
Accademia Nazionale di Danza	4	0	12	34	4	30	79
Conservatorio di Musica	944	626	730	421	947	795	4.687
Istituti Musicali Pareggiati	153	127	108	85	18	94	628
Istituti Superiori per le Industrie Artistiche	0	0	94	101	57	94	306
Accademie Legalmente Riconosciute	0	0	449	1.008	154	307	2.012
Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (circa 5.000 in più del 2003, cui si sommano i 4.332 delle nuove istituzioni che rilasciano titoli AFAM)	0	0	369	523	0	0	894
TOTALE	1.135	1.022	2.748	4.236	1.694	2.341	13.156

Fonte: Banca dati MIUR - Ufficio di statistica

Una primissima osservazione sui risultati dell’indagine AlmaLaurea, mettendola a confronto con il rapporto CENSIS di dodici anni prima: nonostante la crisi economica che si è abbattuta sull’Europa già a partire dal 2008 e i cui effetti perdurano tuttora,

il tasso di disoccupazione dei diplomati AFAM rimane sostanzialmente invariato rispetto al 2003: era il 24,1% allora ed è il 24% nel 2014, adottando la definizione ISTAT delle forze di lavoro.

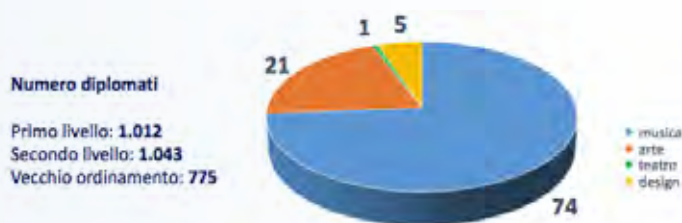
Questo dato va evidentemente considerato con cautela, tenendo ben presente che la ricerca ha riguardato un campione di diplomati numeroso ma non rappresentativo di tutte le tipologie di Istituzioni AFAM (erano coinvolti nell'indagine 14 conservatori di musica, 1 accademia di belle arti e 1 accademia legalmente riconosciuta), distribuiti in maniera non uniforme sul territorio nazionale (65% al Nord, 27% al Sud e 8% al Centro), e che solo una partecipazione molto più ampia delle Istituzioni AFAM ad AlmaLaurea permetterebbe un quadro compiuto e affidabile, ma dimostra comunque una tenuta significativa delle possibilità lavorative nel settore artistico e culturale.

(reperibile sia sul sito www.almalaurea.it che sul sito www.processodibologna.it insieme alle tabelle con i dati completi) e cercando, per quanto possibile, di mantenere una qualche comparabilità con il rapporto CENSIS del 2003, va precisato anzitutto che la ricerca era volta a verificare le condizioni di lavoro e le esperienze professionali dei diplomati accademici, sia di nuovo che di vecchio ordinamento; prevedeva inoltre la comparazione dei dati occupazionali dei diplomati AFAM che avessero svolto una mobilità all'estero, sia per studio che per tirocinio professionale, con i dati occupazionali dei diplomati privi di questa esperienza.

L'indagine ha coinvolto 2830 diplomati del 2014 e del 2013 intervistati rispettivamente a uno e due anni dal conseguimento del titolo. I diplomati sono stati contattati telefonicamente e intervistati con la metodologia CATI *Computer Assisted Telephone Interview* ed hanno risposto in 1841 (tasso di risposta superiore al 65%, dato soddisfacente ma inferiore ai tassi di risposta delle indagini che AlmaLaurea compie sui laureati, intorno all'80%). Si tratta di diplomati primo livello (36%), di secondo livello (37%) e di vecchio ordinamento (27%) in musica, arte, teatro e design (percentualmente il 74%, il 21%, l'1% ed il 5%).



Fonte: presentazione di Silvia Ghiselli e Claudia Girotti di AlmaLaurea per il seminario CHEER, Roma 12 maggio 2016



Fonte: presentazione di Silvia Ghiselli e Claudia Girotti di AlmaLaurea per il seminario CHEER, Roma 12 maggio 2016

Pur considerando la parzialità dei dati esaminati, il dato occupazionale risulta credibile e comprensibile perché negli anni successivi alla legge di riforma del 1999 le istituzioni AFAM hanno ampliato notevolmente il ventaglio dell'offerta formativa, venendo incontro alle richieste del mercato del settore artistico e culturale che, a sua volta, si è dimostrato più resiliente di altri settori di fronte alla crisi.

A questo proposito, nell'indagine presentata dall'associazione Symbola e da Unioncamere nel 2011 per "L'Italia che verrà - Industria culturale, made in Italy e territori" si legge che l'industria culturale in Italia:

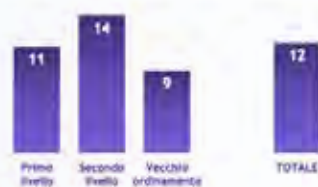
Frutta al Paese quasi il 5% della ricchezza prodotta e dà lavoro a un milione e mezzo di persone (il 5,7 dell'occupazione nazionale)... La ricerca smentisce chi descrive la cultura come un settore statico e rivolto al passato, inquadrandola invece come fattore trainante per molta parte dell'economia italiana, sicuramente una delle leve per ridare fiato ad un Paese in apnea. Basti guardare la tendenza del triennio nero 2007-2010: la crescita del valore aggiunto delle imprese del settore della cultura è stata del 3%, 10 volte tanto l'economia italiana nel suo complesso (+0,3%). Dato che si riflette sul numero di occupati: salti di quasi un punto percentuale (+0,9%, +13 mila posti) a fronte della pesante flessione del 2,1% subita a livello complessivo...

Tutto ciò nonostante la mancanza di politiche attive nel settore culturale, e ancor meno di iniziative e supporti statali alle istituzioni di formazione artistica e musicale, che di quella filiera dovrebbero essere il vertice che produce innovazione e ricerca, i cui fondi di funzionamento sono invece andati costantemente diminuendo.

Ma entrando nel vivo dell'indagine svolta da AlmaLaurea

L'esperienza di studio all'estero aveva coinvolto il 12% dei diplomati, in misura maggiore quelli di secondo livello (14%), seguiti da quelli di primo livello (11%) e dai diplomati di vecchio ordinamento (9%) che suppliscono alla minore possibilità di partecipazione al programma Erasmus con mobilità per iniziativa personale nel 27% dei casi.

Diplomati AFAM 2014-2013: esperienze di studio all'estero durante gli studi accademici (valori percentuali)



Fonte: Indagine AlmaLaurea per CHEER, 2016

La soddisfazione per le esperienze all'estero è molto alta (la percentuale di "decisamente sì" è pari al 90%) ed altrettanto apprezzata è la possibilità di tirocinio professionale all'estero, che riguarda un numero minore di diplomati (circa il 3%), ma che diventa il 7% fra chi aveva già sperimentato una mobilità per studio all'estero.

La quota di diplomati 2013 e 2014 iscritti ad attività di formazione post-diploma accademico è complessivamente superiore al 30%; si tratta di master di I e di II livello, stage in azienda, corsi di specializzazione e attività di collaborazione volontaria.

Proseguono gli studi i diplomati di primo livello (33% sono iscritti a corsi AFAM di primo o di secondo livello e 7% sono iscritti a corsi universitari), e in misura decisamente minore i diplomati di



© Massimo Rinaldi

secondo livello (7% iscritti in corsi AFAM e 2% in corsi universitari). I diplomati di vecchio ordinamento, che potevano liberamente frequentare anche l'università, sono iscritti nel 21% dei casi a corsi AFAM e nel 19,5% dei casi a corsi universitari.

Adottando la definizione ISTAT di "occupato delle forze di lavoro", che comprende anche chi è impegnato in attività di formazione retribuita, il tasso medio di occupazione dei diplomati AFAM è del 56% (due punti in più rispetto a chi è andato all'estero, costretto in qualche caso a rinunciare a lavori in essere prima della mobilità internazionale), con sostanziali differenze tra i diplomati di vecchio ordinamento (45%), quelli di primo livello (48%) e quelli di secondo livello (73%), che risultano essere molto più integrati nel mondo del lavoro, presumibilmente per l'efficacia degli ambiti specialistici ed innovativi scelti.

Diplomati AFAM 2014-2013: tasso di occupazione (def. ISTAT Forze di Lavoro) per tipo di corso e esperienze di studio all'estero (valori percentuali)



Fonte: Indagine AlmaLaurea per CHEER, 2016

Entrando più in dettaglio, i dati occupazionali dei diplomati AFAM ad un anno dal conseguimento del titolo sono del 54,1%, con le stesse significative differenze fra i diplomati di vecchio ordinamento (40,3%) rispetto a quelli di primo livello (46,8%) ed ai diplomati di secondo livello, che vedono salire il loro tasso di occupazione al 72,1%.

A due anni dal conseguimento del titolo accademico i valori percentuali migliorano sensibilmente salendo a 48,9% per i diplomati di vecchio ordinamento, al 49,8% per i diplomati di primo

livello, ed al 74,1% per i diplomati di secondo livello.

Un incremento analogo, legato alla variabile della distanza dal diploma, emerge dal confronto dei dati relativi ai lavori stabili che passano da 39,1% (ad un anno) al 42,6% (a due anni).

Che i nostri diplomati fossero appetibili per la loro creatività e duttilità, per la consuetudine con il lavoro di gruppo, per l'auto-disciplina e la consapevolezza di sé, per motivazione e capacità automanageriali, ovvero in virtù di una decisa presenza nei loro profili professionali delle cosiddette competenze trasversali o *soft skills*, così apprezzate da un mercato del lavoro in continua evoluzione, era cosa nota. Che fossero quindi capaci di pescare nel loro *portfolio* di competenze, spesso coniugate con studi universitari, strumenti adatti al mondo del lavoro era tutto sommato prevedibile e tale da giustificare questi incoraggianti tassi di occupazione.

Emerge inoltre dai dati che, anche per le caratteristiche precise dei percorsi accademici in ambito artistico che offrono spesso occasioni professionali ai loro studenti ed anche un ingresso precoce nel mondo del lavoro, i diplomati AFAM spesso proseguono il lavoro o i lavori iniziati durante i loro corsi di studio, nel 60% dei casi circa. Cambiano invece lavoro dopo il conseguimento del titolo solo il 10% dei diplomati ed iniziano a cercarlo dopo il conseguimento del titolo il restante 30%, trovandolo peraltro in un intervallo di tempo compreso tra i 6 e gli 8 mesi.

Ma quali sono gli ambiti professionali nei quali si realizza il dato occupazionale?

Il 29% degli occupati lavora nell'ambito dell'educazione e della formazione, come docente di discipline artistiche o insegnante di sostegno; questa quota supera il 30% per i diplomati di secondo livello e di vecchio ordinamento e sale ulteriormente per chi abbia avuto un'esperienza all'estero. Un'ulteriore quota del 14% insegna materie umanistiche nella secondaria (circa la metà) o è a sua volta insegnante in istituzioni AFAM (1/3 circa), mentre la restante percentuale di docenti insegna materie storiche, artistiche o letterarie nei licei. Circa 1/3 degli occupati si dedica quindi all'insegnamento, indicandolo come la fonte principale del proprio reddito.

Una percentuale significativa di diplomati, il 19% circa, svolge autonomamente la propria professione in ambito artistico espressivo e un altro 11% lavora in una professione tecnica (15% tra i diplomati di primo livello) e l'indagine AlmaLaurea ne precisa i profili: sono soprattutto fotografi, grafici, disegnatori, assistenti in ambito teatrale o cinematografico o educatori professionali. Sono poi indicate nella ricerca percentuali di professioni di alta specializzazione non meglio specificate (5%), di professioni esecutive nel lavoro d'ufficio (4,8%), di professioni qualificate nelle attività commerciali e nei servizi (5,7%) che solo un'indagine più approfondita permetterebbe di inquadrare correttamente. Sono sporadiche e molto limitate le quote di lavoro poco qualificato (2,3%), più presenti nei diplomati di primo livello (4,6%) e molto più limitate nei diplomati di secondo livello (0,9%).



Fonte: presentazione di Silvia Ghiselli e Claudia Girotti di AlmaLaurea per il seminario CHEER, Roma 12 maggio 2016

Un dato abbastanza atteso è la marcata diffusione del *part-time*, che riguarda il 55% degli occupati, perfettamente in linea con le caratteristiche peculiari delle professioni artistiche, legate alla necessità e all'interesse di coltivare la propria professionalità con un personale lavoro di ricerca e approfondimento. Ed infatti la media delle ore lavorate settimanalmente viene stimata in 22 ore circa, con pochissimi scostamenti per i diplomati di primo, di secondo livello o di vecchio ordinamento, mentre sono 10 le mensilità lavorate annualmente.

Conseguentemente il guadagno mensile netto si attesta sui 930 euro netti, mentre il guadagno medio di chi lavora a tempo pieno è di 1.220 euro mensili. Le retribuzioni medie riportate nella ricerca AlmaLaurea fanno inoltre riferimento all'attività lavorativa ritenuta prevalente e non al complesso delle attività svolte (il 40% dei diplomati dichiara di svolgere più lavori). E quindi si può presumere un dato reale più remunerativo di quello indicato, anche per la forte presenza di lavori non standard (ben il 34%) e di lavori senza contratto (6%). I diplomati con esperienza all'estero sono quelli più marcatamente autonomi (19% + 16%), come si evince anche dalle percentuali contratti non standard (37%).



Fonte: presentazione di Silvia Ghiselli e Claudia Girotti di AlmaLaurea per il seminario CHEER, Roma 12 maggio 2016

Ma quante di queste attività lavorative sono effettivamente collegabili a competenze acquisite nei percorsi di studio AFAM?

L'indicatore utilizzato da AlmaLaurea nelle sue ricerche è la valutazione dell'efficacia del titolo conseguito, sia come utilizzo delle competenze apprese nel percorso di studi che come richiesta del titolo per lo svolgimento del proprio lavoro.

Il diploma viene considerato efficace o molto efficace dal 57% dei diplomati accademici, valutazione che sale al 63% fra i diplomati di secondo livello. All'altro estremo, il 25% dei diplomati accademici considera inefficace il diploma ai fini del proprio lavoro, valore che scende al 21,1 per i diplomati di secondo livello. I diplomati con un'esperienza di mobilità all'estero rispondono valutando efficace o molto efficace il proprio titolo nel 66% dei casi, e non efficace nel 20% dei casi. Il confronto con i percorsi di studio o di tirocinio affrontati all'estero in genere porta ad una valutazione più positiva della qualità della formazione ricevuta in Italia.



Fonte: presentazione di Silvia Ghiselli e Claudia Girotti di AlmaLaurea per il seminario CHEER, Roma 12 maggio 2016

Il complesso dei diplomati accademici valuta un utilizzo delle competenze acquisite con il diploma accademico "in misura elevata" nel 53% dei casi, "in misura ridotta" nel 26,5% dei casi, "per niente" nel 20% dei casi. Ed anche per questo indicatore la valutazione da parte dei diplomati di secondo livello migliora sensibilmente ("in misura elevata" sale al 57 e "per niente" scende al 15%).

Se le stesse domande vengono rivolte ai diplomati con un'esperienza di mobilità all'estero i valori cambiano in misura ancora più significativa e attestandosi rispettivamente al 60% su "in misura elevata", al 25% su "in misura ridotta" e al 15 su "per niente", indicativamente per le ragioni già evidenziate. Se poi si chiede a chi ha vissuto un'esperienza di mobilità all'estero quanto sia stata utile per trovare lavoro le risposte sono concordi nel definire la mobilità internazionale un valore aggiunto assolutamente cruciale per una migliore occupabilità (fondamentale 19%, utile 44%, utile professionalmente 24%, non utile 13%).



Fonte: presentazione di Silvia Ghiselli e Claudia Girotti di AlmaLaurea per il seminario CHEER, Roma 12 maggio 2016

Infine, la valutazione espressa dai diplomati sul grado di soddisfazione per il lavoro svolto è mediamente superiore a 8 punti su una scala di valori da 1 a 10, senza particolari differenze per tipo di corso e per esperienze di studio all'estero.

I dati presentati sono ovviamente da valutare tenendo conto della scarsa numerosità del campione preso in esame in rapporto a tutti i diplomati AFAM e considerando che solo la massiccia adesione degli istituti AFAM ad AlmaLaurea permetterà di offrire un quadro completamente affidabile della situazione dell'istruzione artistica in Italia, ma dai dati risulta comunque un quadro positivo delle possibilità occupazionali dei nostri diplomati, certamente grazie alla loro capacità di mettersi in gioco e di utilizzare al meglio le competenze acquisite nei loro percorsi di studio ma anche grazie alle scelte strategiche messe in campo dalle istituzioni AFAM nei tre lustri di applicazione della legge di riforma.



© Massimo Rinaldi



PARTIRE, TORNARE (OPPURE NO?)

© Massimo Rinaldi

E LAVORARE

Tirocinio all'estero ed esiti occupazionali

di Sergio Lattes

Nell'ambito di un progetto Erasmus+ per tirocinii musicali all'estero, Working With Music, è nata l'idea di intervistare i partecipanti a distanza di qualche tempo dal loro traineeship all'estero. Ne è scaturita una ricerca che offre dati occupazionali di particolare interesse, in un ambito numerico limitato ma ben circostanziato e con la possibilità di incrociare elementi

che ben rappresentano la natura complessa del mondo musicale. Presentata per la prima volta a Roma al Convegno organizzato presso il MIUR il 12 e 13 maggio 2016, offre un prezioso strumento di comprensione non solo della realtà dell'offerta lavorativa, ma soprattutto della connessione con le esperienze internazionali dei giovani musicisti.

La ricerca sugli esiti professionali che qui viene esposta nella sua parte centrale [il documento integrale è reperibile a: http://aasp.it/interventi_folder/Dovevanno.html] è stata condotta nel 2015 e pubblicata nel 2016 con il titolo *Uivere di musica. Una ricerca e 11 storie di giovani musicisti italiani*, unitamente ad un gruppo di “storie” particolarmente interessanti o insolite. Sia la ricerca che la pubblicazione sono avvenute nell’ambito del progetto europeo “Working with Music”, nato nel 2010 e coordinato dal Conservatorio di Frosinone, che coinvolge oggi 15 Conservatori italiani e 120 organizzazioni musicali in Europa. Il progetto ha lo scopo di offrire a giovani musicisti già diplomati l’opportunità di fare un’esperienza professionale all’estero, nei campi più disparati: dal lavoro in orchestra all’assistenza all’insegnamento, alle diverse funzioni del pianista collaboratore/maestro sostituto, al lavoro in studi di registrazione o di videoanimazione, alla composizione per immagini, alla musicoterapia, all’improvvisazione o composizione istantanea. E altri ancora se ne potrebbero elencare. I giovani che hanno fatto questa esperienza sono ad oggi 180.

Il progetto era dunque abbastanza consolidato per poter cominciare a porsi alcune domande cruciali: dopo il tirocinio, che fine hanno fatto? Fanno i musicisti come professione? E dove? In ruoli coerenti con la formazione che avevano ricevuto? È stato così messo a punto un questionario, con l’aiuto prezioso del prof. Giunio Luzzatto – uno dei massimi esperti di valutazione universitaria – ed è stato “somministrato” a 82 partecipanti di WWM, escludendo ovviamente quelli di tirocinio più recente. La ricerca è stata condotta dal sottoscritto con l’aiuto costante di Lucia Di Cecca, coordinatrice di WWM, e con la collaborazione, per i grafici, di due giovani statistici che studiano alla Sapienza: Emanuele Della Camera e Gianrico Di Fonzo.

82 partecipanti non sono molti ma sono un campione non irrilevante rispetto ai numeri dell’Afam musicale. Va tenuto conto che fino alla primavera 2016 non esistevano in Italia dati generali sugli esiti professionali dei diplomati in musica, salvo un lontano rapporto Censis del 2003. Né il Miur né le singole istituzioni hanno mai raccolto dati di questo tipo. Come dire che non hanno sentito il bisogno di verificare il risultato della propria attività, visto che i Conservatori si dichiarano istituti “professionalizzanti”, e su questo presupposto si costruisce la barriera che separa gli studi musicali “specialistici” dallo studio della musica nella scuola generale.

Solo in questa primavera 2016 cominciano ad arrivare i primi dati raccolti dal Consorzio Almalaurea. Dati importanti seppur an-



Meeting Working with Music, “Uivere di musica”, Frosinone, 3 giugno 2016



Presentazione in anteprima della ricerca “Uivere di musica” realizzata nell’ambito del progetto Working With Music, Roma, Miur, 13 maggio.

cora parziali (solo alcuni Conservatori aderiscono al Consorzio) e molto “giovani” (rilevazione a 1 o 2 anni dal conseguimento del diploma). E purtroppo non ancora articolati per strumento, o corso, o “identità musicale”. Che è l’articolazione caratteristica degli studi musicali: in genere si studia uno strumento, e non un altro.

Poichè però talvolta i giovani musicisti acquisiscono più titoli musicali diversi (per esempio uno strumento e poi composizione), nella nostra ricerca si fa uso appunto del concetto di “identità musicale”. Per classificare i musicisti rispetto alle loro scelte e alle loro vicende professionali abbiamo attribuito a ciascuno una “identità” musicale prevalente, ricavandola sia dai titoli conseguiti che dalle esperienze di lavoro fatte, dalle loro stesse risposte e dagli altri dati a disposizione.

GLI ESITI OCCUPAZIONALI

Il 71% degli intervistati dichiara di lavorare attualmente in ambito musicale, e il 21% di lavorare almeno in parte in ambito musicale. Solo 7 persone (meno del 10%) dichiarano di non lavorare attualmente in ambito musicale.

Questo dato certamente non può essere generalizzato all’intero dei diplomati. Va considerato che i giovani musicisti che hanno avuto accesso al progetto *Working with Music* sono stati selezionati dai meccanismi di reclutamento del bando. Ma soprattutto sono stati soggetto di una *autoselezione*: per decidere di proporsi per un tirocinio professionale all’estero occorre una seria motivazione, una certa capacità di auto-valutazione, la disponibilità a separarsi per un periodo dal proprio contesto di vita e di relazione, un certo livello di competenza linguistica e così via. Tutto ciò sembra autorizzare l’ipotesi che questi giovani costituiscano in qualche modo una minoranza avanzata sotto vari punti di vista, piuttosto che un campione rappresentativo della generalità dei diplomati. E quindi probabile che il 92% per cento che nel campione WWM risulta lavorare, in tutto o in parte, in ambito musicale possa non trovare riscontro a livello nazionale. E i recenti dati di Almalaurea sembrano confermarlo.

2.1. ALCUNE PARTICOLARITÀ

La piccola minoranza che non lavora in ambito musicale è costituita da 7 intervistati, dei quali

- 1 proviene da Nuove Tecnologie
- 2 da Archi
- 3 da Pianoforte

1 da Canto

Alcune osservazioni vanno fatte **a proposito dei pianisti**, che come abbiamo visto costituiscono la maggioranza relativa (22%) del campione WWM. Coloro che hanno un titolo come accompagnatore o collaboratore sono

il 50% dei pianisti nel campione WWM

il 14% dei pianisti nell'universo dei diplomati di Il livello 2013-14

I pianisti che hanno conseguito il titolo come accompagnatore o collaboratore sono dunque molto più presenti nel campione WWM che non in ambito nazionale. Questo dato può avere diverse interpretazioni. Ciò che però va osservato subito è che i pianisti che non lavorano in ambito musicale hanno tutti conseguito il titolo accademico come «solisti» o come «interpreti» o come «concertisti». Viceversa e specularmente, nessuno fra i pianisti che hanno conseguito il titolo come *accompagnatore* o *collaboratore* risulta musicalmente disoccupato.

Un secondo tema che richiama una particolare attenzione è quello delle attività che abbiamo chiamato di **gestione: organizzazione, programmazione artistico-culturale**.

Oltre un quarto del campione dichiara di avere nella propria vita lavorativa *anche* una componente di management, o di organizzazione, o di programmazione artistica. Anche questo dato si offre a interpretazioni diverse. Certamente influisce la crescente caratteristica di *autoimprenditorialità* che le professioni musicali vanno assumendo, obbligando il musicista a formarsi una serie di competenze necessarie per essere imprenditore di se stesso. Assistiamo a qualcosa come una imprenditorialità diffusa, e vieppiù diffusa man mano che si vengono indebolendo i presidi tradizionali dell'organizzazione musicale: teatri e orchestre stabili, con personale dipendente.

Ebbene, se consideriamo i corsi di diploma specificamente vocati al Management musicale/culturale nei Conservatori italiani, i diplomati 2013 sono 8, ossia lo 0,55% del totale. Questi sono (o sperano di essere) avviati verso una professione *essenzialmente* manageriale.

Ma quanti degli altri 1447 diplomati (il restante 99,45% del totale) hanno incontrato *almeno una volta*, nel loro percorso di studi, discipline afferenti la gestione culturale della musica? È difficile dirlo, occorrerebbe compiere una ricerca nella sterminata congerie dei piani di studio di tutti gli istituti.

Certamente tuttavia sono pochi, mentre i nostri tirocinanti ci raccontano di competenze di tipo gestionale presenti fino al 25% nella professione musicale. In altri termini appare credibile l'ipotesi che questa specifica angolazione degli studi musicali sia fortemente sottovalutata e sottodimensionata nei Conservatori.

2.2. DOVE LAVORANO



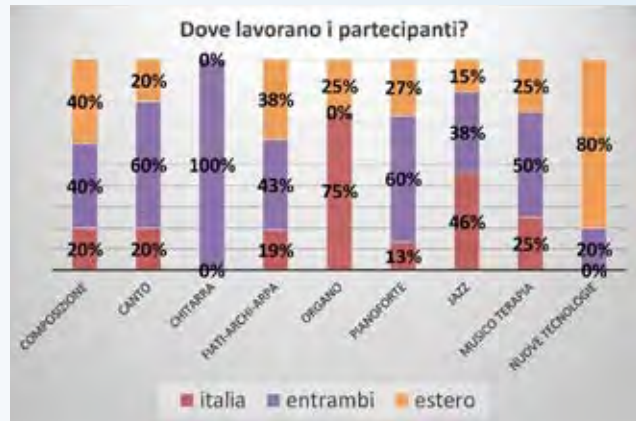
Questo grafico indica che:

quasi un terzo dei giovani che hanno svolto un tirocinio all'estero svolge oggi la sua vita lavorativa esclusivamente all'estero;

un ulteriore quarto del campione svolge comunque attività all'estero. Si tratta probabilmente per lo più di persone che vivono in Italia e hanno mantenuto contatti e attività all'estero;

L'estero è dunque presente nella vita professionale di oltre metà del campione.

Il grafico successivo indica il lavoro *solo in Italia/solo all'estero/in Italia e all'estero* distinguendo fra le diverse «identità musicali».



Se escludiamo i casi di Chitarra, Organo e Musicoterapia che sono numericamente molto piccoli, si vede che gli specialisti di Nuove Tecnologie sono quelli che più di tutti hanno trovato lavoro all'estero. I pianisti (che, ricordiamo, nel nostro campione sono tutti anche accompagnatori o collaboratori) sono invece il gruppo che più di tutti lavora *sia in Italia che all'estero*. Compositori e cantanti seguono, non troppo discosti. I jazzisti invece sono il gruppo che lavora di più *solo in Italia*. Dobbiamo pensare che il nostro Paese offra più chances ai jazzisti che non ai musicisti "classici"?

Più in generale, il dato che richiama l'attenzione è che **oltre il 30% dei diplomati del campione è andato a lavorare definitivamente, o quanto meno per un lungo periodo, all'estero.**

Questo dato può essere letto in vari modi. Uno è che - vero - similmente - i nostri giovani non sono meno preparati di quelli di altri Paesi, e possono venire valorizzati anche in Paesi considerati musicalmente più avanzati del nostro (beninteso, anche questo deve riferirsi al campione esaminato e non può considerarsi esteso ai diplomati su scala nazionale).

Una seconda possibile lettura, di segno diverso, è che questo dato costituisca invece un problema. Un problema per gli interessati: a molti non piace dover emigrare per trovare lavoro. Un problema per il Paese: la perdita di talenti e di menti, e una pesante perdita economica. Dall'inizio al compimento degli studi la formazione di un giovane qualificato costa al contribuente molto denaro, e questo investimento - anziché ritornare nel tempo - viene donato senza contropartita a un altro Paese.

2.3. CHE LAVORO FANNO

Il questionario offriva la possibilità di risposta multipla. Una volta escluso il piccolo gruppo che non svolge lavoro musicale, **più di 4/5 degli intervistati hanno dichiarato di svolgere, nell'ambito del proprio lavoro, più tipi di attività** (è quella che in inglese si usa chiamare *portfolio career*). Questo dato sembra indicativo dell'attuale condizione lavorativa.

Il secondo dato da osservare è che **il 75% (3 su 4) ha indi-**

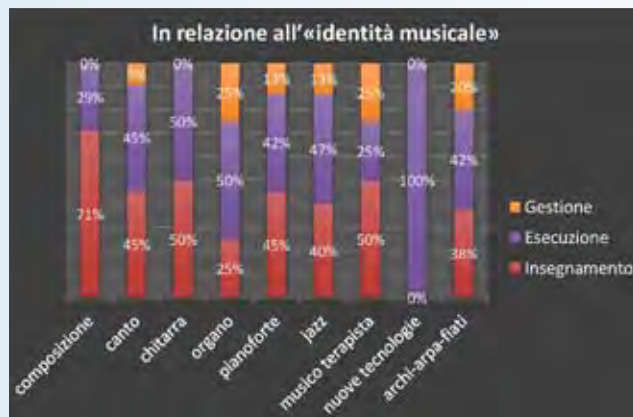
cato l'insegnamento come presente fra le proprie attività lavorative, e una percentuale lievemente maggiore ha incluso la performance fra le proprie attività (nel caso dei pianisti abbiamo considerato come performance anche l'attività di collaborazione/ accompagnamento). Va rilevato anche che **oltre un quarto del campione ha indicato che nel proprio lavoro è presente la componente di tipo organizzativo/gestionale.**

Con percentuali più basse sono state indicate anche altre attività. 10 intervistati hanno indicato presenti nel proprio lavoro attività **compositive**; altrettanti hanno incluso attività in **studio audio/video**; 6 hanno dichiarato di svolgere anche attività **musicoterapiche**; 5 di operare anche **nel sociale**.

Ancora qualche osservazione. **Solo 2 compositori su 5 hanno indicato la composizione come parte del proprio lavoro.** Hanno però dato la stessa indicazione anche **3 jazzisti, 2 diplomati in Nuove Tecnologie, 2 strumentisti ad arco, 1 strumentista a fiato, 1 musicoterapista, 1 organista.** Questo dato sembra particolarmente interessante: mentre il mestiere di "compositore puro" sembra restringersi a pochi casi, e i diplomati in Composizione vanno a fare anche lavori diversi, viceversa **competenze compositive sembrano diventare parte integrante dell'attività di musicisti il cui profilo professionale tradizionalmente non incrocia il corso di Composizione.** Infatti dei casi citati solo Nuove tecnologie (per alcuni profili formativi e non per tutti) e Organo contengono elementi di Composizione nel loro percorso formativo. Nel Jazz in modo costitutivo la composizione e l'esecuzione sono più vicine fra loro che nella prassi "classica". Non è scontata invece la presenza di competenze e di attività compositive nel caso degli strumentisti ad arco e a fiato, e dei musicoterapisti. Si tratta di un dato che potrebbe costituire utilmente oggetto di riflessione in sede accademica. Ci pensano i colleghi compositori?

Analogamente, il numero degli intervistati che hanno dichiarato di fare *anche* musicoterapia è superiore a quello dei musicoterapisti perché comprende anche un cantante e un jazzista; e il gruppo che lavora *anche* in studio audio/video comprende, oltre ai diplomati in Nuove Tecnologie anche 3 jazzisti e 2 strumentisti classici: probabilmente in veste di esecutori. Anche queste indicazioni potrebbero essere oggetto di riflessione in ambito accademico.

Il grafico seguente scompone i dati in funzione delle "identità musicali", e indica quale spazio i diversi tipi di attività occupano nel lavoro dei diversi tipi di musicista.



Come si vede la **performance** occupa al 100% il lavoro dei diplomati in Nuove Tecnologie (per i quali s'intende come performance l'attività in studio di registrazione), ma anche costituisce quasi la metà della vita professionale degli strumentisti e

dei cantanti. È minore, comprensibilmente, per i compositori e i musicoterapisti (per questi ultimi l'attività performativa va intesa nel senso stretto di esecuzione musicale, e non di svolgimento dell'attività musicoterapica che offriva una casella ad hoc).

Attività di tipo **didattico** sono presenti per tutti, salvo Nuove Tecnologie, con una punta più alta per compositori. Come accennato prima, in quasi tutti i profili è presente la componente delle attività di tipo **gestionale/organizzativo.**

2.4. TIPI DI RAPPORTO DI LAVORO E REDDITO

La valutazione di questi dati si presta facilmente ad errori di valutazione, e questo anche perché le indicazioni richieste dal questionario erano piuttosto sommarie.

In particolare, era richiesto di indicare se lavorano con contratto, con prestazioni occasionali, o in entrambe le forme.

Le espressioni "contratto" e "prestazione occasionale" inducono a pensare rispettivamente a lavoro stabile, e lavoro precario. Così non è: hanno indicato di lavorare a contratto persone che poi risultavano aver fatto una supplenza di due settimane. Viceversa, hanno indicato di lavorare solo a prestazione occasionale persone che, se si leggono con attenzione altri dati, hanno probabilmente avviato una libera professione economicamente ben strutturata. Occorre perciò leggere questi dati tenendo conto di queste ambiguità.

Anche i dati sul reddito non sempre appaiono attendibili, e qualche volta contraddicono patentemente altre indicazioni fornite. Inoltre, in linea generale si può ipotizzare una certa ritrosia a dare questo tipo di informazioni.

Ciò premesso,

il 16% del campione dichiara di lavorare a contratto.

il 37% dichiara di avere sia rapporti a contratto che prestazioni occasionali.

il 43% dichiara di avere solo prestazioni occasionali. qualcuno non ha risposto.

Esaminando più partitamente i dati, e riferendoli alle diverse "identità musicali":



Quanto al reddito...

Più della metà indica, per l'anno 2013, un reddito da lavoro musicale inferiore a 5000 euro.

Il 22% indica un reddito compreso fra 5 e 10.000 euro.

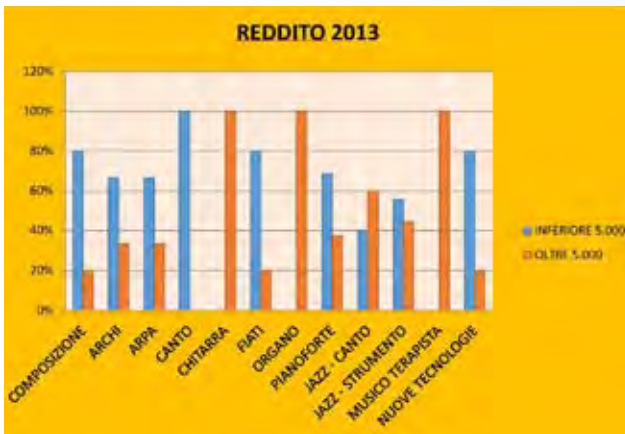
Il 12% indica un reddito superiore a 10.000 euro.

Il numero di coloro che non hanno risposto coincide con quello di coloro che non hanno lavoro musicale.

Pur con la riserva sui dati relativi al reddito che abbiamo

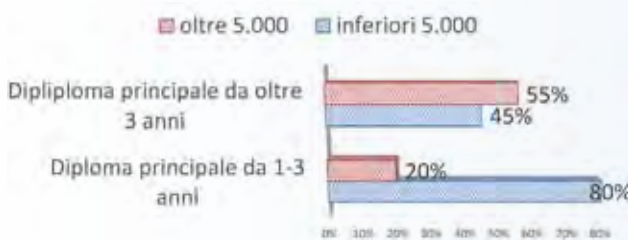
espresso poc'anzi, rimane l'impressione che si tratti comunque di redditi molto bassi.

Mettendo i dati sul reddito in relazione con le identità musicali:



Anche qui teniamo poco conto dei chitarristi, organisti e musicoterapisti che sono gruppi molto piccoli. Per tutti gli altri la colonna blu (reddito inferiore a 5000) sopravanza quella arancione (reddito oltre 5000), con il caso estremo dei cantanti, mentre si "salvano" i jazzisti, dove per gli strumentisti le due colonne si avvicinano, e nel caso dei cantanti i casi di reddito più alto sopravanzano quelli di reddito più basso.

Un altro dei dati raccolti ci permette di mettere in relazione il reddito con l'anzianità di conseguimento del titolo.



Fermo restando che si tratta di redditi non brillanti, il guadagno è migliore oltre 3 anni dal conseguimento del titolo, mentre i redditi molto bassi prevalgono quando l'anzianità del titolo è compresa fra 1 e 3 anni.

Più interessante risulta l'analisi del dato successivo, cioè la relazione fra reddito e il possesso di più titoli di studio musicale (eterogenei, non si considerano i diversi livelli di un medesimo corso di studi).



Questo grafico sembrerebbe autorizzare l'interpretazione che il possesso di una formazione musicale più ricca ed eterogenea abbia un'influenza sul successo lavorativo.

2.5. COERENZA FRA TITOLO DI STUDIO, TIROCINIO E LAVORO

L'incrocio e l'interpretazione dei dati hanno consentito di fare alcune ipotesi su questi temi. Beninteso si fa affidamento sui dati disponibili, cioè sulle dichiarazioni degli intervistati laddove descrivono il proprio lavoro. **Stando a questi dati, il tirocinio svolto con il progetto WWM appare coerente con il titolo di studio nell'89% dei casi, e il lavoro attualmente svolto appare coerente con il titolo di studio nel 90% dei casi.**

Questi risultati estremamente soddisfacenti non possono certamente essere generalizzati all'universo dei diplomati italiani. Per l'insieme di considerazioni richiamate all'inizio, che inducono a pensare che i diplomati WWM siano in qualche modo un'aristocrazia rispetto alla generalità dei diplomati. E per l'assenza di qualsiasi dato sugli esiti occupazionali nelle statistiche ministeriali.

In tema di coerenza fra titolo di studio e lavoro un caso particolare è quello dei **pianisti**. Considerando che il loro lavoro attuale comprende sempre l'accompagnamento/collaborazione, **se consideriamo coerente il solo titolo di studio di «accompagnatore» o «collaboratore» e non il generico diploma in Pianoforte** (che comprende gli indirizzi variamente denominati come "concertistico", "solistico", "interpretativo" e simili), allora la coerenza titolo di studio/lavoro **scende intorno al 50%**. Questa percentuale coincide con quella dei pianisti che, nel campione, hanno conseguito il titolo di accompagnatore o collaboratore.

Rimane da dar conto, seppure velocemente, della valutazione degli effetti del tirocinio WWM frequentato rispetto agli sviluppi successivi. Le istituzioni estere che hanno ospitato i tirocini sono per il 57% Conservatori o Università musicali, per il 12% organizzazioni culturali o concertistiche e per un altro 12% orchestre e cori; gli studi audio o video costituiscono il 9%, gli ospedali (dove vanno i musicoterapisti) il 5%, Chiese (per gli organisti) e Festival pesano un 2% ciascuno. I tirocini sono stati molto spesso "multitasking" e queste sono le attività che, fra le molte, sono state indicate per prime: esecuzione 43%, insegnamento 24%, gestione 12%, tecnologie 10%, composizione e musicoterapia alla pari con il 5 per cento circa.

Quanto all'esistenza di una relazione positiva fra tirocinio e lavoro successivo, l'83% ha dato risposta affermativa, e in particolare il 38% *in primis* per l'incremento di competenze, il 32% per l'incremento delle capacità di rapporto, il 23% per i contatti utili in seguito. Quanto alle maggiori competenze acquisite, sono state indicate in prima posizione, nell'ordine, quelle artistiche, quelle didattiche, quelle relazionali, quelle gestionali, quelle linguistiche. Le gestionali come prima competenza acquisita sono ben il 6%. Trionfale infine la valutazione complessiva sull'utilità del tirocinio: il 90% ha parlato di effetti positivi, e solo l'8% ha parlato di effetti limitati.

Come già detto per gli esiti professionali, questi risultati molto soddisfacenti del campione WWM non sono rappresentativi dell'universo dei diplomati italiani, e "si pagano" con un'alta percentuale di emigrazione. I dati AlmaLaurae cui prima accennavo ci dicono però che solo un 3-4% dei diplomati in musica compie un tirocinio all'estero. E parlano di percentuali comprese fra il 20 e il 25% per i diplomati in musica che svolgono, in Italia, attività "per nulla" coerenti con gli studi compiuti, o per le quali il titolo conseguito non era "né richiesto né utile".

Beninteso, resta la consolazione - se così la vogliamo chiamare - che in ambito universitario il problema è simile. I diplomati italiani in musica non si collocano affatto male nella scala dell'occupazione, e in quella dell'occupazione coerente con gli studi fatti, rispetto ai loro colleghi universitari. Almeno nel confronto con molti indirizzi di laurea.

Esperienze lavorative dei diplomati AFAM e ruolo della mobilità internazionale

Roma, 12-13 maggio 2016



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

INDAGINE ALMALAUREA SUGLI ESITI OCCUPAZIONALI DEI DIPLOMATI ACCADEMICI DELLE ISTITUZIONI AFAM

DOCUMENTO CONCLUSIVO

Questa indagine di AlmaLaurea è stata realizzata per impostare in termini concreti una riflessione sulla relazione tra mobilità internazionale e occupazione nella formazione artistico-musicale. Condotta nell'autunno 2015, il lavoro ha coinvolto 2.830 diplomati del 2014 e del 2013 di 16 istituzioni AFAM. Di questi, 1.841 sono stati intervistati telefonicamente, rispettivamente, ad uno e due anni dal conseguimento del titolo. I risultati hanno permesso di evidenziare un quadro molto variegato, con aspetti positivi e innegabili criticità.

Sul versante positivo, le incoraggianti percentuali di mobilità internazionale per studio o per tirocinio rilevate nel campione (pari al 14%), mostrano che nel settore artistico-musicale l'obiettivo europeo del 20% di diplomati con tale esperienza, fissato per il 2020, è potenzialmente raggiungibile.

Inoltre, i diplomati AFAM sono nel complesso molto soddisfatti delle esperienze di studio e tirocinio vissute all'estero. La loro percezione del rapporto tra diploma conseguito, mobilità internazionale e lavoro è generalmente positiva, anche se dai dati emerge che anche i diplomati senza esperienze all'estero hanno buone possibilità occupazionali; in alcuni casi essi risultano addirittura avvantaggiati, rispetto ai diplomati con esperienze all'estero, perché inseriti nel mercato del lavoro già prima del conseguimento del titolo accademico.

Sul versante delle criticità, emergono con chiarezza le difficoltà dei diplomati, peraltro non sorprendenti nel contesto nazionale attuale, a trovare un lavoro stabile (solo il 41% dichiara di averlo). Si rilevano tuttavia anche delle specificità che vale la pena sottolineare.



Oltre la metà degli occupati dichiara di svolgere un lavoro part-time, che spiega le retribuzioni basse, ma tali attività spesso si accompagnano ad altri lavori. Inoltre, pur essendo l'insegnamento (in scuole pubbliche e private) uno degli sbocchi principali, è anche rilevante la percentuale di coloro che esercitano la libera professione nell'ambito delle discipline artistico-espressive. Infine, se in media la soddisfazione espressa dagli intervistati è di 6 punti su 10 per quanto riguarda la stabilità e le prospettive di guadagno del lavoro che stanno svolgendo, la loro soddisfazione circa gli aspetti culturali e sociali delle attività in cui sono impegnati è di circa 8 punti su 10. I risultati di questa prima indagine offrono alcuni utili spunti di riflessione. Indubbiamente, una partecipazione più ampia di Istituzioni AFAM consentirebbe in futuro di disaggregare i dati relativi alle varie tipologie di Istituzioni e di tracciare un quadro più articolato e completo del settore. Inoltre, consentirebbe ad un maggior numero di istituzioni partecipanti di utilizzare i propri dati, restituiti da Alma-Laurea a ciascuna di esse, ai fini di una riflessione interna.

CONCLUSIONI DEL SEMINARIO E RACCOMANDAZIONI FINALI

Dai dati di AlmaLaurea e dalle diverse testimonianze, offerte nel corso del seminario sia da diplomati e docenti AFAM che da operatori del settore artistico-culturale, sono emerse in maniera concorde alcune indicazioni sulla tipicità dello studente/diplomato AFAM, quali:

- autoselezione convinta per questo specifico settore di studi, basata su una forte coscienza di sé
- chiarezza circa gli obiettivi da raggiungere e le competenze da acquisire
- ricerca di una realizzazione piena delle proprie aspirazioni personali attraverso l'utilizzazione delle competenze acquisite
- ricerca attiva del lavoro e inizio precoce di un'attività già durante gli studi
- capacità di svolgere allo stesso tempo una molteplicità di lavori, adattabilità e desiderio di sperimentazione

che nel loro insieme denotano una marcata propensione degli studenti/diplomati AFAM all'auto-imprenditorialità.

Sulla base di questa considerazione condivisa, si raccomanda agli Istituti di formazione artistico-musicale di offrire adeguate opportunità:

1. per il pieno sviluppo del potenziale artistico e umano dei singoli allievi, attraverso contesti di apprendimento stimolanti e socializzanti ed un'offerta didattica varia e flessibile, per l'acquisizione sia di competenze specifiche di carattere teorico-pratico che di competenze trasversali utili alla gestione del proprio talento;
2. per l'apertura e l'arricchimento internazionale della loro formazione, attraverso esperienze di studio e tirocinio all'estero, nella consapevolezza che i linguaggi universali dell'arte e della musica superano più agevolmente le barriere comunicative;
3. per la sperimentazione diretta da parte degli allievi della permeabilità tra i vari settori dell'arte e della cultura, attraverso contesti formativi interdisciplinari che consentano loro di individuare nuove occasioni di auto-realizzazione e di occupazione;
4. per lo sviluppo della progettualità individuale dei singoli allievi, attraverso contatti con le più diverse possibilità di applicazione sia in ambito sociale che di mercato.

Infine, è essenziale sottolineare che i contributi dei diplomati AFAM al dibattito, e le esibizioni offerte nel corso del seminario, hanno dato una testimonianza diretta e efficace del ruolo fondamentale che gli artisti possono svolgere a favore della comprensione reciproca.

dal 1994
Consorzio Interuniversitario
ALMA LAUREA
Un ponte fra Università e mondo del lavoro e delle professioni

CRUI
Conferenza dei Rettori
delle Università Italiane

 **Erasmus+**



Un incontro con Francesco Filidei, pisano classe 1973, reduce dalle lusinghiere accoglienze (a Parigi, dopo Porto, Strasburgo, Reggio Emilia e Milano) del secondo titolo per le scene, Giordano Bruno, stavolta esplicitamente indicato come 'opera'. La drammaturgia, il senso del tempo, il linguaggio adottato tra i temi di questa breve ma densa conversazione.

LE CURVE DEL TEMPO

di Alessandro Mastropietro

© João Messias

Forse è una conseguenza dell'organizzazione in scene-quadri ben riconoscibili e caratterizzate, ma il complemento di genere rischia di ingannare, poiché questo tuo lavoro s'inserisce – a mio avviso – in un percorso di ripensamento organico e sintetico delle esperienze teatrali-musicali degli scorsi decenni. La sperimentazione in questo campo della neo-avanguardia aveva usato il molteplice (di materiali sonori soprattutto) per scardinare l'involucro drammaturgico tradizionale e per problematizzare il linguaggio musicale, ma questo aveva generato problemi di tenuta unitaria della drammaturgia, spesso risolti scegliendo un focus tematico. Dagli anni Ottanta, poi, il post-moderno 'strettamente inteso' ha dato una versione sbriglia-

ta e ludica di questo molteplice, liberando forse il potenziale della memoria musicale, ma assumendo una posizione a-problematica nel linguaggio e spesso semplicistica nel gioco dei riferimenti stilistici. Anche se solo alla seconda tappa, le tue esperienze superano – e con personalità – ambedue le posizioni senza ignorarne i presupposti, per cui tutti gli elementi (a partire dal suono, sul quale porti avanti da sempre una ricerca strenua) sono proiettati entro una drammaturgia organica coinvolgente anche gli altri elementi gestuali e scenico-visivi. Ti riconosci in tale lettura?

Il mio punto di partenza è in realtà il tempo, prima che il suono: dunque, un tempo 'chiuso' di un'esperienza sonoro-temporale delimitata, ma anche il tempo

di un'intera vita, entro la quale si avvicendano in un respiro circolare – o nel tempo aperto dell'intera esistenza – le fasi di nascita e di morte. Descrivere queste curve del tempo si può non solo col suono, ma anche in altre dimensioni: coi gesti, con le immagini, coi profumi, ed è forse da qui che nasce quell'istanza organica che cogli. Comunque mi interessa, nelle mie composizioni, 'tagliare' il tempo, costruire forme inevitabilmente chiuse, ma osservarlo vivere entro quelle forme analitiche di cui sento la necessità. Il mio rapporto con la memoria è molto forte, ed è inevitabile per un europeo, che ha alle spalle una storia musicale così lunga e ramificata: è un rapporto che è fatto di rispetto e di una complementare "aggressione", due facce della

Francesco Filidei © Philippe Stirnweiss



stessa medaglia consistente in un senso di sacralità. In confronto all'inizio del mio percorso compositivo, oggi forse cerco più consapevolmente una sintesi; questo dipende non solo da un tragitto interno, ma anche perché le istanze intorno a noi sono mutate; non è più tempo di una ricerca fine a se stessa, e l'accesso alle informazioni – perciò il rapporto col tempo della quotidianità – è ormai radicalmente cambiato: si è quasi azzerato, e ciò non può avere conseguenze sulla riflessione compositiva, o perlomeno sulla mia, che s'interroga continuamente su questi aspetti.

L'organicità della drammaturgia è stata sicuramente conseguita anche grazie al lavoro d'équipe che i credits dell'opera (il testo predisposto da Stefano Busellato, con cui avevi già collaborato per N.N., e la regia di Antoine Gindt) dichiarano: come si è svolto quel lavoro? attraverso un feedback continuo? o fissando punti condivisi, per lavorarci singolarmente e ritrovarsi a confrontare il lavoro in altri punti-snodi del processo creativo?

Il lavoro è partito dalla forma della drammaturgia, che mi è stata da subito molto chiara: un *retable*, cioè un polittico musicale, fatto di 12 scene, ciascuna su una nota di una serie che si divarica in due direzioni a partire dal Fa#, per poi 'riavvolgere il nastro' di questa struttura tra la penultima e l'ultima scena; al suo interno, l'alternanza tra scene 'filosofiche', i cui testi visionari provengono da quelli preparati da Nanni Balestrini per la cantata *Novae de Infinito Laudae* di Henze (1961), e scene biografiche, che hanno il loro termine col rogo di Giordano Bruno. La selezione dei testi nel 'libretto' è stato di fatto preparata a quattro mani con Busellato, e ha richiesto un supplemento di lavoro solo per le scene del processo: dalla discussione collegia-

le era emersa una questione di adeguata comprensibilità del testo, per cui Stefano ne ha costruito un montandovi fra l'altro parti dei verbali del processo a Giordano Bruno che si sono conservati. In effetti, trasformazioni e aggiustamenti non sono stati per me un problema: mi interessava la cornice strutturale, prima che il quadro al suo interno. Perciò anche la regia ha lavorato in piena autonomia, compiendo le sue scelte; ad es., non era indispensabile che il suono del battere le mani fosse anche un gesto visibile, poiché qui l'approccio al nesso suono-gesto è differente che in *N. N.*, dove le due componenti non possono essere separate; la scelta di Gindt è stata comunque di visualizzare in quel punto il gesto insieme al suono, ed è dopotutto una delle scelte legittime.

La serie che hai scelto per assegnare a ciascuna scena una nota di riferimento è anche una "all-Intervall-Reihe", ovvero una serie che comprende non solo tutte le note, ma anche tutti gli intervalli: è una strategia dettata dall'esigenza di differenziare anche il passaggio tra una scena e l'altra, che ho notato non compiersi mai due volte di seguito in modo simile? Inoltre, mi sembra che quel DNA melodico emerga nella linea vocale in alcuni momenti della partitura, o sbaglio? c'è forse una unitaria costruzione frattale nella partitura?...

Sì, il personaggio Giordano Bruno utilizza quella serie quando, nella scena dell'Interrogatorio dell'Inquisizione, pronuncia il suo nome. Una rispondenza del micro- nel macro-livello però è più spinta in un altro mio lavoro, il concerto per violoncello e orchestra *Ogni gesto d'amore*, che qui. Quanto alle strategie 'tra' ed 'entro' le scene, ho effettivamente cercato di variarle sempre, per cui solo alcune scene mostrano la nota generatrice nella forma del pedale. In altre, lo sviluppo dei materiali è più complesso e articolato nella costruzione, come accade nella scena che precede l'ultima citata, basata su una scala di altezze sul La bemolle che progredisce sempre verso l'alto, finché il collegamento con la scena-nota successiva non si realizza facendo discendere la nota base al Mi anche mediante micro-intervalli.

Un'ultima annotazione sul contenuto della drammaturgia: tanto in N. N., un racconto epico-rituale in vita e morte dell'anarchico Serantini, quanto in questo Giordano Bruno, sembrano interessarti figure di visionari che hanno immaginato nuovi principi,

© João Messias





© João Messias

L'APPRODO PARIGINO DI GIORDANO BRUNO Théâtre de Gennevilliers, aprile 2016

Il corpo dell'interprete del filosofo visionario, al termine della scena del rogo, viene ricoperto di catrame e altri detriti, apparendo non solo come il residuo materiale di un'avventura del pensiero, ma anche simile a una statua quale quella in Campo de' Fiori: una geniale soluzione registica con cui Antoine Gindt chiude circolarmente (azioni con la cenere compivano i performer in scena nel prologo, aleggiando nella partitura vocale la parola 'Morte') l'encomiabile produzione che ha segnato l'esordio europeo di Giordano Bruno, secondo lavoro scenico di Francesco Filidei. È una soluzione registica non solo forte, ma problematica; e coerente a una drammaturgia musicale che 'presenta' – nel senso proprio di un conferimento all'esperienza scenico-musicale, senza imporre chiavi preconfezionate – Giordano Bruno in montaggio alternato, come storia esemplare e come avventura del pensiero, alludendo al rischio che la prima monumentalizzi (anche per oggettive circostanze) l'altra. Rispetto al 'gestuale' *N. N.*, questo *Giordano Bruno* s'indirizza a una dimensione scenica e drammatico-narrativa più evidente, ma – mutate le coordinate della drammaturgia musicale – il prodotto non cambia: un lavoro veramente notevole, organico nelle relazioni tra gli elementi di concezione complessiva, di struttura e di fenomenologia sonora. L'organizzazione per pannelli non rende affatto statica la drammaturgia musicale, anzi: il passaggio da una scena all'altra, seguendo ora schemi di caduta repentina ora di graduale trascolorare, si combina alla netta caratterizzazione – ora dinamica, ora contemplativa – di ciascun pannello, col risultato di un'informazione sempre viva e ben pesata nonché di una tensione espressiva sempre forte. La vocalità – e il suo rapporto con la componente verbale – aggiunge un ulteriore piano: si fa protesa e arcuata nelle scene filosofico-immaginifiche, dov'è sorretta spesso da una generazione armonica più trasparente, e spezzata o ricalcata sui profili del parlato (non immemori della vocalità sciarriniana, ma in sostanza indipendenti e personali) in quelle biografiche. Il Coro si manifesta perciò in molteplici forme di tramatura vocale: assai suggestive, per opposta configurazione, quelle della scena della Festa e dell'epilogo delicatamente polifonico; lo stesso ruolo eponimo è sotto quest'aspetto un percorso di attraversamenti, non un'ipostasi drammaturgicamente metafisica. Ricchissimo di spunti e di soluzioni originali efficacissime, grazie a una plasticità sapientemente graduata tra lo scabro l'avvolgente, il tessuto strumentale, ma su tale fronte l'inventiva capacità di scrittura di Filidei è una conferma, non certo una novità.

La regia di Gindt prende molto alla lettera l'impianto organizzativo a 'politico': come nei grandi multipli pittorici sacri, finisce quindi col 'mostrare' tutto (o tutto il possibile), collocando l'orchestra a fondo palco dietro un velo, e tenendo costantemente in scena gli interpreti, anche durante l'intervallo silenzioso tra le due parti, fascinosa nella soluzione visivo-pittorica (quasi una citazione da un quadro caravaggesco), riuscito nell'obiettivo di uno stacco temporale e percettivo, forse solo pochissimo più lungo del necessario. Bravissimi gli interpreti ascoltati nella realizzazione al Théâtre de Gennevilliers, a cominciare dall'encomiabile Lionel Peintre nel ruolo del titolo, ma tutti meritano la citazione (Jeff Martin, Ivan Ludlow, Guilhem Terrail, le 12 voci soliste del 'coro' intensivamente agenti in scena), fino all'Ensemble Intercontemporaine ottimamente diretto da Peter Rundel. Pubblico numeroso, applausi convinti (per non dire entusiastici) rivolti ad esecutori e al trio di 'autori' della produzione (Filidei, Gindt e il 'librettista' Stefano Busenello, più Elise Capdenat, Daniel Levy e Fanny Boruste per scenografia, luci e costumi), soprattutto una tensione/attenzione percettiva palpabile in sala: un valido motivo per rivedere ancora (e anche per riallestire!) quest'"opera".

A.M.

mondi diversi non ancora in atto eppure pensabili e perciò possibili, dunque utopici, contro una realtà irrigidita e mortifera. Presentare le contraddizioni che nella realtà queste figure fanno esplodere, senza mezzi termini espressivi, può autorizzare a vedervi operante quella tendenza "ipermoderna" che la riflessione critico-estetica attuale vorrebbe sostituire al paradigma (sovente a-problematico ed evasivo, come si è detto) della post-modernità? E i tuoi prossimi progetti resteranno in questa direzione tematica?

Non ci ho pensato, a un rapporto del genere tra i miei due lavori. Certo, ambedue affrontano personaggi che si oppongono con rabbia a un meccanismo opprimente, nella vita sociale e nel pensiero... I contatti ultimamente allacciati per i prossimi due progetti teatrali sono certo con persone interessate a questi temi, ma al momento non posso dire altro, se non che dovrei e vorrei realizzare in forma teatral-musicale un romanzo di Michela Murgia, *Accabadora*. Vorrei anche proseguire un ciclo cinque di pezzi sinfonici, del quale fanno già parte *Fiori di fiori* e *Killing Bach*: ciascuno di essi è costruito sulle caratteristiche organologiche e sonore di cinque organi storici di diverse tradizioni europee [Filidei è di formazione strumentale un organista, N.d.C.], riconoscendovi un elemento sociale, sovra-individuale, dell'esperienza sonora, poi determinata individualmente sia dall'ascolto sia dalla scrittura compositiva che nella storia vi hanno praticato i diversi autori.



L'ECCLETTICO TOSATTI

Due giornate di studio, il 28 e 29 aprile scorsi al Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari, dedicate al compositore Vieri Tosatti. Una personalità musicale poliedrica, immersa nel proprio tempo ma anche in contrasto con la realtà musicale contemporanea, e insospettabilmente dedita ad altre forme espressive come la letteratura e il cinema. Ne è emerso un

ritratto a tutto tondo che nell'intenzione dei curatori del convegno è solo l'inizio di un percorso di ricerca e di riflessione. A loro abbiamo chiesto questo racconto delle due giornate di studio, realizzate sotto gli auspici del Dipartimento di Teoria e Analisi, Direzione e Composizione del Conservatorio barese.

di Angela Annese e Federico Biscione

La ragione principale della fama dell'ecclettico musicista, nato a Roma il 2 novembre 1920 e ivi scomparso il 22 marzo 1999, risiede nell'attività di compositore - svolta ininterrottamente fino al 1970 e poi deliberatamente interrotta salvo una consistente appendice nel 1977 -, che ha il suo fulcro nella produzione per il teatro musicale, di notevole peso specifico malgrado il numero di titoli relativamente esiguo (cinque drammi musicali più un brano da concerto, la *Partita a pugni*, assai più noto nella veste scenica, pur "mendace" secondo l'Autore). Una produzione cui si affiancano quella sinfonica e quella cameristica, insieme con una cospicua serie di altri lavori per cortometraggi cinematografici e televisivi, musiche di scena per il teatro drammatico e per il teatro di figura e altri inediti giovanili, composti per occasioni e organici vari, non compresi nel catalogo ufficiale.

Seppure la più importante - a giudicare dai conseguimenti - l'attività compositiva non è tuttavia l'unica di Tosatti degna di essere ricordata. Significativa è anche la produzione letteraria (una raccolta di poesie in lingua tedesca, due di racconti, una di saggi, un romanzo) e appare abbastanza sorprendente la creazione,

come autore e regista, di cortometraggi amatoriali, cui talvolta ha preso parte anche come attore. Al pari di tanti musicisti della sua generazione, per i quali l'attività creativa è stata indissolubilmente legata alla padronanza e all'esercizio del mestiere, Tosatti è stato attivo anche come pianista e come direttore d'orchestra oltre che come insegnante, a Roma, presso il Conservatorio di Santa Cecilia e il Pontificio Istituto di Musica Sacra.

Le giornate, svoltesi per intero all'interno del Conservatorio barese, hanno alternato contributi e testimonianze a proiezioni ed esecuzioni musicali, nell'intento di offrire uno sguardo, pur non esaustivo, certamente attento e approfondito al complesso profilo dell'artista e alla sua ricerca espressiva, scegliendo di non dar conto in questa circostanza della nota, controversa questione riguardante i rapporti intercorsi tra Vieri Tosatti e Giacinto Scelsi - ragione forse precipua per la quale in anni recenti la figura di Tosatti ha ricevuto l'attenzione degli studiosi - e di rinviarne l'approfondimento a tempi e luoghi più opportuni.

Testimonianze di rilievo sono state quelle di alcuni tra coloro che a Tosatti, per motivi diversi, sono stati vicini. Federico Biscione, compositore e docente di Composizione a Bari, allievo a suo tem-



po di Tosatti nonché esecutore al pianoforte di musica tosattiana vivente l'Autore, ha tracciato un percorso attraverso la produzione per canto e pianoforte, mentre il direttore d'orchestra Andrea Riderelli, anch'egli allievo ed esecutore di Tosatti lui vivente, ha tratteggiato i contorni essenziali della produzione cameristica.

Maria Grazia Teodori, musicologa, autrice dell'unica monografia pubblicata su Tosatti del quale è stata amica personale, ha dato conto della produzione letteraria e saggistica e il musicologo Paolo Patrizi, che durante gli ultimi anni di vita del Maestro ha avuto con lui rappor-

ti amicali, ha affrontato il vasto capitolo della produzione teatrale e dei motivi a essa sottostanti. Presenza preziosa quella del figlio del compositore, Valentino Tosatti, che ha compiuto un'affettuosa rievocazione del padre Vieri nei suoi aspetti più personali e privati. Peculiare l'apporto offerto dal pianista Daniele Adornetto, docente di Pianoforte proprio al "Piccinni" fino a pochi anni fa e ora presso il Conservatorio di Frosinone, che alla testimonianza personale come allievo di Tosatti per un breve periodo nonché, per il pianoforte, di Elio Maestosi, che con il compositore ha condiviso la creazione di numerose colonne sonore per cortometraggi, ha unito l'illustrazione della produzione edita di Tosatti per pianoforte, della quale ha recentemente pubblicato per l'etichetta Tactus la prima registrazione integrale, proponendo una pregevole esecuzione dal vivo della *Sonata del Sud* e dei *Tre Studi da concerto*.

Accanto ai contributi dei testimoni diretti, che Tosatti e la sua opera hanno conosciuto da vicino e nel profondo, quelli presentati da docenti dell'Istituto: il compositore Nicola Scardicchio, docente di Storia della musica ed Estetica musicale, ha inquadrato le scelte linguistiche e stilistiche di Tosatti nel contesto artistico e culturale nel quale si sono sviluppate; Angela Annese, docente di Pianoforte, ha presentato i primi esiti di recenti ricerche d'archivio, soffermandosi in particolare sui documenti - lettere, appunti manoscritti, recensioni, testi per trasmissioni radiofoniche - conservati nel Fondo Giorgio Vigolo presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che testimoniano per un verso l'attenzione e la stima di cui il compositore ha goduto per alcuni decenni nel mondo musicale italiano e per l'altro la serrata dialettica che ha sempre caratterizzato il suo rapporto con la critica.



Pagina manoscritta da Tosatti
Sette Preludi e fughe

N. 6
(pentatonico)



Di particolare significato, tanto più nell'auspicata prospettiva della prosecuzione di una già avviata collaborazione nella ricerca, il contributo che pur a distanza ha inteso offrire Annalisa Bini, Direttrice delle Attività culturali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nella cui Bibliomediateca l'Archivio di Vieri Tosatti, dono degli eredi del musicista, è conservato. Nell'impossibilità di essere presente, Annalisa Bini ha generosamente consentito che venisse presentata, arricchita dalla riproduzione di alcuni documenti e accompagnata da un testo illustrativo, la descrizione da lei approntata del Fondo Tosatti, che è attualmente in fase di riordino. Si è potuto così apprendere dell'importanza di un fondo ben conservato che nella ricchezza e nella varietà della documentazione - manoscritti, dattiloscritti, corrispondenza, fotografie, disegni, programmi di sala, archivio sonoro - riflette per intero la multiforme attività creativa del musicista, illuminandone, anche nei corposi carteggi con alcuni colleghi e amici, la personalità sensibile e inquieta, la vastità delle relazioni e degli interessi, il problematico rapporto con i contemporanei.

La sorprendente, se non addirittura insospettata, produzione ‘cinematografica’ di Tosatti è stata protagonista di una sezione dei lavori espressamente dedicata. Del cineasta dilettante è stato proiettato *Il punto*, cortometraggio della durata di circa tredici minuti ragionevolmente databile agli anni Cinquanta letteralmente ‘fatto in casa’ – conservato nel suo supporto originale nell’archivio privato dell’autore ma visibile in rete all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=8L96gp01YIQ> –, sulfurea parodia dei cinegiornali d’epoca di cui Tosatti firma sceneggiatura e regia, comparandovi anche come attore al fianco della moglie Valeria Ravot, pianista e attrice diplomata all’Accademia nazionale d’Arte Drammatica. Del musicista professionista, qui autore insieme a Elio Maestosi di una deliziosa colonna sonora, è stato invece presentato il corto d’animazione *La fanciulla del melo* di Bretislav Pojar (1975, 14’), coproduzione italo-cescoslovacca di delicatissima poesia, una proiezione realizzata in collaborazione con la Cineteca di Bologna, che conserva nel proprio archivio oltre quaranta cortometraggi documentari e di finzione, realizzati in larga prevalenza negli anni Settanta, per i quali Tosatti, quasi sempre in collaborazione con Elio Maestosi, ha composto la colonna sonora; alcuni di essi, restaurati e digitalizzati, sono visibili in rete (http://cinestore.cinetecadibologna.it/ricerca/type_ALL/ricerca_vieri%20tosatti).

Parte costitutiva del progetto, naturalmente, le esecuzioni musicali dal vivo - per le quali il libretto di sala realizzato per l’occasione ha proposto inedite note illustrative - ad opera di docenti e studenti del “Piccinni” cui si è affiancato dall’esterno, oltre al già citato Adornetto, il baritono barese Giuseppe Naviglio, interprete con Federico Biscione al pianoforte del ciclo liederistico *Einsamkeiten* e di *Il Racconto di Monsieur Maillard*, tratto dal dramma musicale *Il Sistema della dolcezza*. Angela Annese e Federico Biscione hanno presentato insieme l’inedito *Preludetto di Hindemith* per due pianoforti e condiviso con gli studenti Michele Mele, Irene Ninno e Francesco Pellecchia l’esecuzione integrale dei *Sette Preludi e Fughe* per pianoforte. Chiusura affidata all’Ensemble strumentale della classe di Direzione d’orchestra del Maestro Giovanni Pelliccia diretto dal giovane Marco Grasso, in procinto di conseguire presso



il “Piccinni” la Laurea di II livello in Direzione d’orchestra, con una brillante esecuzione del *Divertimento per orchestra da camera*.

È emerso dalle due intense giornate il ritratto di un artista sfaccettato, che con il suo tempo ha vissuto un rapporto di profonda partecipazione e insieme di notevole frizione, soprattutto rispetto a un mondo musicale sempre più proteso, dagli anni Cinquanta in poi, verso strade lungo le quali i musicisti più legati alla tradizione hanno subito un discreto ostracismo, fino a venir relegati in un oblio dal quale solo in anni recentissimi sembrano lentamente riemergere.

La ricerca prosegue. Il lavoro fin qui compiuto troverà intanto espressione nella pubblicazione degli atti, per un contributo allo sviluppo di un pensiero critico su un autore che, ad onta del generale disinteresse cui fino a poco tempo fa pareva relegato, è indiscutibilmente attuale: la sapienza del compositore, il graffio del suo sarcasmo, la vibrante vena lirica e la spietata critica sociale secondo punti di vista distanti dalla politica dei suoi anni sono valori che hanno molto da dire anche all’uomo del nostro tempo.



Partita a pugno di Vieri Tosatti, qui in un’esecuzione all’Accademia Filarmonica Romana, 23 febbraio 2012, Orchestra Sinfonica Abruzzese, direttore Marcello Bufalini, solisti Carlo Riccioli, Max Renè Cosotti, Marco Zannoni.

VIERI TOSATTI

Opera Omnia per pianoforte
CD Tactus, TC922201, 65', 2016



Il compositore romano Vieri Tosatti (1920-1999) ebbe un momento di grande notorietà durante il decennio 1950-60, quando tutti i teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Fenice di Venezia, ecc.) programmavano con notevole frequenza i singoli lavori d'opera fulcro della sua produzione artistica, mentre

i brani sinfonici erano regolarmente eseguiti presso tutte le più importanti società concertistico-orchestrali. In seguito si ebbe un notevole distacco di questo autore dagli ambienti ufficiali, dovuto alla definitiva affermazione del versante avanguardistico della musica contemporanea, che poco sopportava gli autori più legati alla tradizione, non meno che al carattere personale di Tosatti, uomo per nulla incline ai compromessi e sempre distante dagli ambienti politici.

Un contributo assai qualificato alla conoscenza di Vieri Tosatti viene dal nuovo CD Tactus dedicato all'integrale per pianoforte del Compositore, realizzazione di qualità assai elevata sia sotto il profilo tecnico che riguardo alla profondità dell'interpretazione e alla magnifica prova strumentale offerta dall'interprete Daniele Adornetto.

La produzione pianistica di Tosatti, ottimo pianista egli stesso, si concentra in due periodi: quello giovanile (1943-46) e quello della maturità (1970 e 1977), con un lungo intervallo tra l'uno e l'al-

tro occupato soprattutto dai lavori teatrali. Il compact disc, la cui compilazione segue molto opportunamente un ordine cronologico, si apre con i Tre Studi da concerto (1943), nei quali l'autore appare ancora concentrato nell'opera di distillazione di uno stile personale dai contorni netti e stagliati - con qualche tratto neoclassico che non è mai vagheggiamento del passato ma materia viva e sempre necessaria all'espressione -, una ricerca che approda a maggior chiarezza stilistica nella successiva Sonata del Sud (in tre movimenti, 1944) e ancora nell'Allegro da concerto (1946). Con la Deutsche Sonate, forse il lavoro pianistico più ragguardevole del compositore, si salta direttamente al 1970, anno in cui Tosatti cessa dichiaratamente la sua attività di autore di musica, mentre i Sette Preludi e fughe, composti nel 1977 assieme al Gedichtkonzert per voce e orchestra, appartengono all'ultimissima produzione musicale che l'autore stesso, con la consueta ironia, definiva "postuma". Del tutto staccate da qualsiasi committenza, le due ultime opere pianistiche rispondono esclusivamente a un impulso espressivo interiore. Lo stile appare sempre molto terso, ma densamente espressivo e stratificato, e sia la serietà che l'ironia trovano spazi adeguati.

Daniele Adornetto possiede una naturale e profonda propensione allo scavo musicale, qui acuita dalla conoscenza personale dell'autore: tecnica e suono sono calibratissimi e capaci delle più sottili sfumature che questa musica continuamente richiede, sempre multiforme e ricca di invenzioni a volte bizzarre. Il risultato è un'interpretazione paradigmatica che servirà senza dubbio a rinnovare l'interesse per un repertorio troppo a lungo dimenticato.

F. B.



Vieri TOSATTI (1920-1999)

Nato e vissuto a Roma nel secondo Dopoguerra, fu un compositore sui generis: irriverente, ironico, volutamente controcorrente e lontano dal mondo accademico. Egli stesso si definiva «un uomo complicato». Il suo linguaggio originale, espressivo, fondato sulla tradizione, lo mise in contrasto con l'ambiente musicale di quel tempo, ancorato indissolubilmente alla sperimentazione.

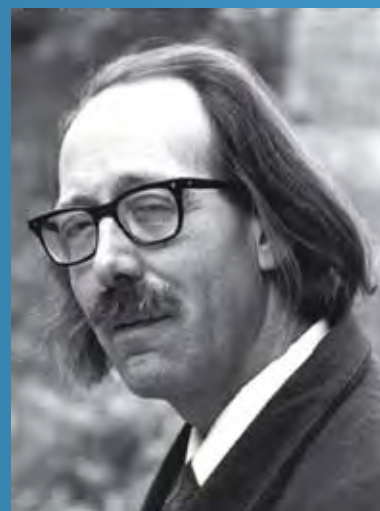
Personaggio di cultura, non solo musicale, Tosatti rimase fedele ai suoi ideali, a scapito del successo e della fama, come dimostra il rifiuto che egli oppose alle proposte di incarichi istituzionali che gli furono rivolte. Non amava etichette per la sua musica: «La mia scrittura musicale non si estrinseca mai in un senso propriamente ritmico, né propriamente armonico, melodico o coloristico: essa è polivalente e di continuo slittante nell'una e nell'altra estrinsecazione». Così scriveva Tosatti in *Capitoli scompagni* (una raccolta di brevi saggi del 1979) facendo un bilancio della sua attività.

La sua musica, basata su una tonalità allargata, con modulazioni continue e sovrapposizioni tonali, produce un risultato sonoro di grande effetto, sempre al servizio dell'espressività. Allievo, tra gli altri, di Pettrassi e Pizzetti, con il quale studiò tra il 1942 e il 1944 ai Corsi di Perfezionamento in Composizione presso l'Accademia di Santa Cecilia, Tosatti raggiunse il successo negli anni Cinquanta, dedicandosi soprattutto al dramma musicale e a lavori fondati sul rapporto tra parola e suono. Tipico esempio fu la cantata *Partita a Pugni*, storia di un particolare incontro di pugilato, rappresentata per la prima volta al Festival di Venezia nel 1953 e poi replicata con grande consenso in Italia (anche recentemente, nel 2012, al Teatro Olimpico di Roma per l'Accademia Filarmonica) e all'estero. Molto particolari e dai titoli evocativi sono anche le altre opere: *Il sistema della dolcezza* del 1948, tratto da un racconto di Edgar Allan Poe, *Il Giudizio Universale* con la prima al Teatro alla Scala di Milano nel 1955, *La Fiera delle meraviglie* (Teatro dell'Opera di Roma, 1959), *Il Paradiso* e *Il Poeta* nel 1964. Dopo

aver composto la *Requiem*, eseguito per la prima volta dall'Orchestra della Rai di Milano nel 1964, l'Accademia di S. Cecilia propose a Tosatti, per ben due volte, la nomina ad Accademico: il compositore rifiutò in entrambe le occasioni, per ribadire la sua totale libertà dalle istituzioni.

Prima e dopo la lunga parentesi teatrale, Tosatti compose importanti lavori strumentali e vocali. Nel 1966 scrisse il Concerto per viola e orchestra, i *Drei Fünfstimmige Gesänge*, i *Lieder Einsamkeiten*, *Venedig* e *Die Musik Kommt*, il Concerto iperciclico per clarinetto e orchestra e la *Deutsche Sonate* dedicata alla moglie pianista Valeria Ravot-Lichèri che ne sarà la prima interprete. Nel 1970 decise di abbandonare la composizione, con due eccezioni - *Sette Preludi e Fughe* e *Gedichtkonzert*, entrambi scritti nel 1977 per pianoforte. Nonostante la graduale perdita della vista, che lo portò alla cecità totale nel 1980, Tosatti dedicò i suoi ultimi anni all'attività letteraria, riprendendo un'antica passione giovanile; questa attività lo portò a dettare alla moglie un libro di poesie in tedesco, due libri di racconti, i *Capitoli scompagni*, e un romanzo, *Principe azzurro*.

Biografia a cura di Daniele Adornetto, tratta dalle note di copertina del Cd Tactus, "Tosatti, Opera Omnia per Pianoforte".





di Tiziana Grande

La Scuola Arpistica Napoletana tra Otto e Novecento

Napoli nell'Ottocento: non solo opera e non solo pianoforte. Nelle gloriose istituzioni musicali partenopee, Teatro San Carlo e Real Collegio di Musica San Pietro a Majella, l'influenza del modello francese porta con sé la valorizzazione di strumenti come l'arpa. Da qui una illustre tradizione che scorre nei binari paralleli – ma forse meno conosciuti – di altre storiche glorie del

passato musicale della scuola napoletana. Traendo ispirazione anche dai principi della celeberrima scuola pianistica di Beniamino Cesi, la didattica dell'arpa produce nuovi testi ma soprattutto uno stuolo di interpreti di primissimo piano. Questo e tanto altro nell'interessantissimo saggio che segue, redatto portando alla luce documenti d'archivio di prima mano.

Nei primi anni dell'Ottocento Napoli era uno dei principali centri musicali d'Europa. Le sue scuole di musica, i suoi teatri, le diffuse attività spettacolari pubbliche e private, davano lavoro a molti musicisti del Regno e attiravano in città anche molti musicisti forestieri. La vita musicale era sostenuta economicamente dalla Casa Reale ed eccellenze universalmente riconosciute, come il Teatro San Carlo, rappresentavano un motivo di vanto e orgoglio per il governo borbonico. Con l'arrivo dei Francesi (1806-1815), un'attenzione ancora maggiore fu riservata alla musica e al teatro, e un ampio progetto riformistico fu messo in atto per la sistemazione e riorganizzazione del settore. Sul modello del *Conservatoire de Paris* fu istituito, nel 1807, il Real Collegio di Musica, prima scuola pubblica di musica in Italia, erede degli antichi Conservatori partenopei; furono istituiti gli Educandati femminili per l'istruzione «di nobili e ben nate donzelle» e fu aumentato il finanziamento governativo annuo (la 'dote') per il teatro San Carlo, dai 4.000 ducati del 1806 ai 45.000 del 1809.¹ Il nuovo assetto dato al settore della musica dai francesi, sul modello di quanto Napoleone aveva fatto in Francia, rappresentò una svolta così determinante da ripercuotersi anche negli anni a venire, dopo il ritorno del governo borbonico. Anche il repertorio in voga in Francia fu importato nel meridione d'Italia, comportando grandi cambiamenti nel gusto musicale dei napoletani e imponendo radicali riforme alle compagnie strumentali dei teatri e della Cappella reale. Nuove forme spettacolari, complesse come quelle della *tragédie lyrique*, ammaliarono il pubblico partenopeo, che fu introdotto alle nuove sonorità di un'orchestra che per la prima volta comprese stabilmente strumenti come i tromboni, il serpentone e l'arpa.

Prima 'virtuosa d'arpa' dei teatri reali San Carlo e Fondo, e della Cappella Palatina, fu Caterina Tagliolini, moglie del celebre incisore Filippo Rega, la cui presenza in orchestra fu imposta dal governo di Murat nei contratti d'appalto dei teatri reali a partire dal 1811. «La Signora Rega, grande nella musica istrumentale quanto il suo chiarissimo consorte tra i primi incisori d'Europa, fece per la prima volta echeggiare del suono melodioso della sua arpa la sala del Fondo e non poteasi produrre un incantesimo maggiore» scriveva il *Monitore delle due Sicilie* il 29 luglio 1811, in occasione dell'esordio della Rega sulle scene napoletane. Lo straordinario ruolo di cui l'arpista godette fu attestato non solo dalla stampa periodica, ma anche dai numerosi privilegi a lei riservati: un salario inferiore solo a quello del primo violino, una cospicua sovvenzione aggiuntiva ricevuta direttamente dal Re per il suo servizio a corte, un palco di quarta fila per ogni sera di spettacolo nei reali teatri. Il ruolo dell'arpa nella nuova compagine



Raffaele D'Auria, *I figli di Re Francesco I* [acquerello, 1830 circa]

sancarliana, visibile anche dalla posizione centrale che lo strumento aveva nella disposizione dell'orchestra,² va messo in rapporto con le nuove produzioni che il Massimo napoletano propose in quegli anni (opere mozartiane, *tragédie lyrique* in versione italiana) e anche con alcune opere originali di autori napoletani che si ispirarono al modello francese. Ne è uno straordinario esempio la bella aria per voce ed arpa obbligata *Figlio mio vendetta avrai*, inserita da Nicola Manfredi nell'opera *Ecuba*, del 1812, scritta verosimilmente per Caterina Rega.³

Giunta ad avere circa novanta elementi, l'orchestra del San Carlo, diretta dal celebre Giuseppe Festa, divenne «la più numerosa e tra le migliori d'Europa» sotto l'impresario Domenico Barbaja, tra il 1809 e il 1840. Noto per il suo raro intuito nella scelta di compositori e cantanti, Barbaja curò molto anche l'orchestra, scritturando i migliori strumentisti d'Italia e anche stranieri per i suoi teatri. Avendo conosciuto a Milano le straordinarie doti virtuosistiche del bergamasco Clemente Zanetti (1797-1837), *enfant prodige* dell'arpa, già celebre nei salotti lombardi, lo scritturò dapprima per il Teatro alla Scala, nel 1818, e poi per i Reali Teatri di Napoli nel 1819. Trasferitosi a Napoli, Clemente Zanetti fu molto apprezzato sia come virtuoso che come insegnante, divenendo, nel 1825, maestro della Real corte di Francesco I di Borbone e maestro d'arpa dei due Reali Educandati femminili "Regina Isabella" dei Miracoli e di San Marcellino. Tra i suoi numerosi allievi annoverò esponenti della migliore nobiltà napoletana e le principesse reali, figlie di Re Francesco I e della regina Isabella, ritratte all'arpa in un bell'acquerello di Raffaele D'Auria conservato nella Reggia di Caserta. La principessa Maria Cristina, divenuta poi regina di Spagna, istituì a Madrid, nel 1830, il Conservatorio di quella città sul modello del Collegio di musica di Napoli, introducendo da subito lo studio dell'arpa, strumento a lei molto caro. Clemente Zanetti pubblicò a Napoli molta musica scritta per la nuovissima arpa Erard a doppio movimento che egli fu tra i primi, in Italia, a usare. Morì a Napoli durante l'epidemia di colera del 1837.⁴

Lo stuolo di allieve che Zanetti aveva avuto nei Reali Educandati venne affidato all'arpista Filippo Scotti (? – 1886) che, nel 1839, fu nominato anche primo insegnante di arpa presso il Collegio di musica di Napoli. L'introduzione dello studio dell'arpa nel conservatorio, la nomina dello Scotti e l'acquisto di due arpe da parte del Collegio di musica sono testimoniati da un documento conservato presso l'Archivio storico di San Pietro a Majella che attesta una significativa trasformazione del modo di concepire lo studio dello strumento, divenuto da dilettantistico a professionale.⁵ Nel 1861, il governo del nuovo Stato unitario decise di sospendere le lezioni di arpa presso gli Educandati femminili, considerandolo un lusso, e suscitando le rimostranze delle famiglie delle alunne e del maestro Filippo Scotti, che per tanti anni aveva onorevolmente servito il governo borbonico. Solo nel 1874 il gentil sesso avrebbe avuto accesso agli studi nel Conservatorio San Pietro a Majella. Nel frattempo Filippo Scotti educò allo studio dell'arpa un buon numero di allievi maschi, divenuti virtuosi destinati a diffondere



Antonio Niccolini, *Prospetto distributivo le rispettive località dei individui professori componenti l'Orchestra per R. Teatro S. Carlo* [incisione, 1816 circa]

lo studio di questo strumento in Italia e all'estero. Tra questi vanno annoverati almeno arpisti come Francesco Bellotti, poi divenuto primo professore di arpa al Conservatorio di Palermo, Alfonso Scotti, Michele Albano, Eugenio Ceci, e Felice Lebano, che dopo un'intensa attività concertistica divennero professori di arpa in diversi Paesi del sud America, Sebastiano Caramiello, arpista presso la corte imperiale russa, Giovanni Caramiello, che succederà allo Scotti come maestro di arpa nel Collegio napoletano. L'introduzione delle scuole femminili, nel 1874, comportò un aumento del numero degli alunni tale da condurre, per qualche anno, allo sdoppiamento della cattedra.



Costanzo Angelini,
 Ritratto di Caterina Rega
 [olio, 1820 circa]

Già affermato concertista, Felice Lebano (1857-1919) occupò il posto di docente della seconda cattedra d'arpa in San Pietro a Majella a partire dal 1880. Come si evince dai documenti amministrativi del Conservatorio, a lui furono affidate le classi maschili mentre a Filippo Scotti quelle femminili.⁶ Quando nel 1886 l'istituto bandì un concorso per il posto rimasto vacante a causa del pensionamento dello Scotti, Lebano preferì rinunciare all'insegnamento per continuare la sua brillante attività concertistica, documentata anche da alcuni opuscoli a stampa contenenti le recensioni entusiastiche comparse sui giornali di tutto il mondo.⁷ Nominato arpista da camera della regina Isabella II d'Inghilterra e arpista della corte di Spagna, egli si esibì in tutta Europa, spesso in duo con il grande violinista Pablo de Sarasate, e nelle Americhe (New York, Rio de Janeiro, Montevideo, Santiago del Cile), per poi stabilirsi definitivamente a Buenos Aires, dove diventò «il maestro prediletto di circa mille alunne» e dove per molti anni organizzò i *Concerti Angelicali* «ai quali prendevano parte settanta, ottanta signorine, vera pleiade di fanciulle elettissime formanti un insieme di leggiadria sulle grandi scene dei teatri dell'Opera, Coliseo, Colòn».⁸ Nel 1904, dopo anni

di assenza, il celebre artista tornò in Europa per una lunga tournée che lo vide anche protagonista di un memorabile concerto a Parigi con il pianista Paderewski e che lo portò a esibirsi in numerose città italiane e anche a Napoli, nel suo conservatorio, la mattina del 25 gennaio 1904, alla presenza del direttore Giuseppe Martucci e del vecchio compagno di studi Giovanni Caramiello, divenuto titolare della cattedra di arpa nel 1886.

Ultimo insegnante di un'eccellente scuola arpistica sviluppatasi a Napoli nel corso di tutto l'Ottocento, Giovanni Caramiello (1838-1938) può definirsi il maestro che provò a sistematizzare la prodigiosa tecnica virtuosistica che distingueva lui e i suoi predecessori, producendo un'ampia letteratura didattica, in parte pubblicata. Ispirata e improntata alla coeva didattica pianistica, resa eccellente in quegli anni a Napoli da numerosi esponenti provenienti soprattutto dalla scuola di Beniamino Cesi, la scuola di Giovanni Caramiello si formò, da un lato, sullo studio di una ferrea tecnica delle dita e, dall'altro, sullo studio del repertorio classico, inteso come repertorio clavicembalístico del Settecento. «L'imperfezione nella quale si trovava l'arpa, nel secolo d'oro della Musica, fece sì che i sommi Maestri dell'arte non si occupassero di questo istrumento, sicché



La classe di arpa di Giovanni Caramiello
 al Conservatorio di Napoli
 [fotografia, 1905 circa]

volendo dare una seria educazione di musicista ad una scuola d'arpa, e volendo nutrire l'insegnamento di questi testi che formano la grandezza musicale, non si poteva fare altrimenti che ricorrere alla musica scritta per gli strumenti a tastiera, e tra questa ve n'è molta adattabile al tecnicismo dell'arpa» scriveva Caramiello nella premessa a un volume di 'pezzi classici' di Porpora, Rameau, Muffat, da lui scelti e trascritti, ma rimasti inediti e ancora in possesso degli eredi.⁹ La sua vasta produzione come compositore, oltre ad opere didattiche, comprese anche variazioni e parafrasi d'opera, secondo il gusto assai diffuso all'epoca di una produzione solo apparentemente saltatoria. La parafrasi su temi d'opera conteneva, infatti, elementi di virtuosismo tale da far sviluppare enormemente la tecnica strumentale, contribuendo alla ricerca di una raffinata tecnica timbrica, così necessaria per tentare di riproporre il colore della voce sulle corde dello strumento. Ispirandosi alla tecnica della cantabilità, così familiare ai pianisti della coeva scuola che discendeva da Sigismund Thalberg, Caramiello compose variazioni su celebri opere come *Norma*, *Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Barbiere di Siviglia*, ma utilizzò anche a scopo didattico l'arte della variazione scrivendo *Le serenate del Vesuvio. Sei melodie popolari trascritte e variate per arpa in forma di studi, op. 12*, piccole composizioni didattiche dedicate ognuna all'approfondimento di un aspetto della tecnica arpistica e ispirate a note melodie di Guglielmo e Teodoro Cottrau, Michele Ruta, Lauro Rossi. In *Rimembranza di Napoli, fantasia per arpa sopra motivi popolari op. 6*, una delle più riuscite composizioni di Caramiello per il perfetto equilibrio tra forma, virtuosismo, rispetto della tradizione popolare e ricorso a stili tipici della tradizione colta, Caramiello prese ispirazione da due celeberrime canzoni napoletane, *Fenesta ca lucive* e *Santa Lucia*, a conferma del fatto che la tradizione canora napoletana godeva della stessa considerazione e diffusione dell'opera, negli ambienti



Felice Lebano
 [fotografia
 tratta da L'arte
 pianistica del 31
 ottobre 1920]



Carl Czerny, *14 Studi d'agilità per arpa dall'op. 740 ridotti da Giovanni Caramiello, Napoli, Izzo, 1903*

borghesi cittadini. Seppur il brano, dal punto di vista tecnico-interpretativo, presenti le caratteristiche di un vero e proprio 'pezzo da concerto', la sua funzione rimase iscritta nell'ambito dell'*Hausmusik*, non essendo ancora maturata del tutto, a quel tempo, la concezione di una musica strumentale con un valore estetico proprio, ma sempre asservito a una funzione o didattica o d'intrattenimento.

Con questi strumenti didattici, la scuola di Giovanni Caramiello produsse numerose allieve e allievi. Tra essi, uno dei più grandi arpisti del Novecento, Alberto Salvi (1893-1983) che, da Viggiano, si iscrisse al Conservatorio di Napoli nel 1907 per uscirne diplomato il 19 luglio 1913.¹⁰ Trasferitosi pochi mesi dopo, con la famiglia, negli Stati Uniti d'America, Alberto Salvi si esibì con cantanti del rango di Caruso, Gigli, Schipa, diventando presto un vero divo delle sale da concerto, acclamato, strapagato e definito dalla stampa 'il Paganini dell'arpa'. Esploratore delle possibilità timbriche, tecniche ed espressive dello strumento, Salvi trasformò l'arpa da strumento salottiero a strumento da concerto e fu primo interprete di molte composizioni per arpa solista e orchestra con la Chicago NBC Orchestra. Autore anche di alcune composizioni, Alberto Salvi incise numerosi dischi 78 giri per la RCA Victor che rappresentano uno straordinario documento sonoro del suo incredibile virtuosismo.¹¹



Alberto Salvi [fotografia, collezione Francesco Caramiello]



La classe di arpa della prof.ssa Lucia di Sapia del Conservatorio di Napoli con il Maestro Francesco Caramiello al termine di un concerto dedicato alla scuola arpistica napoletana

NOTE

1. Cesare Corsi, *Un' "armonia competente". L'orchestra dei teatri reali di Napoli nell'Ottocento* in «Studi Verdiani», n. 16, Parma 2002, pp. 21-97.
2. Antonio Niccolini, *Prospetto distributivo le rispettive località dei individui professori componenti l'orchestra per R.e Teatro S. Carlo*, [circa 1816], pubblicato in *Le Orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento*, a cura di Franco Piperno, in «Studi Verdiani» n. 11, Parma 1996, p. 217 [vedi foto].
3. Cesare Corsi, *Un' "armonia competente"*, cit., in particolare pp. 36-37
4. Giuseppe Mascia, *Clemente Zannetti* in «Gazzetta Musicale di Napoli», a. XIII (1865) nn. 24, 25, 26.
5. Disposizioni ministeriali relative all'istituzione dell'insegnamento dell'arpa nel Real Collegio di musica e affidamento dell'incarico al Maestro Filippo Scotti, Napoli 10 Aprile 1839, CM NAAs, Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Archivio amministrativo, «Scotti Filippo Professore di Arpa» fascicolo 51-9-B.
6. Stato Generale degli alunni ed alunne divisi per classi Anno scolastico 1880-1881-1882. Alunni e alunne delle classi dei professori Scotti e Lebano, CM NAAs, Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Archivio didattico, Registri annuali, c.p. reg. 2.
7. Felice Lebano (1857-1919), *Memorie sui viaggi artistici dell'arpista Felice Lebano per la sua famiglia. Relazioni giornalistiche*, [Milano, Nizza], s.n.t., [1879, 1883, 1904].
8. Federico Tartarone, *Felice Lebano* in «L'Arte Pianistica nella vita e nella coltura musicale», a.VII n. 10 (31 ottobre 1920) p. 1-2 [vedi foto].
9. Giovanni Caramiello, *Scelta di pezzi Classici / pel complemento dello / Studio dell'Arpa / fatta / da Giovanni Caramiello*, manoscritto autografo, fine XIX sec., c. 2 (collezione privata Francesco Caramiello).
10. Registro annuale del Regio Conservatorio di Musica di Napoli Anno scolastico 1912-13, CM NAAs, Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Archivio didattico, Registri annuali, c.p. 24.
11. Alberto Salvi (1893-1983), *Transcendental Performances*, CD, Egan Records, s.d.



IL SEME LONTANO

DALLA PIANTA

Ph. Francesco Frattoni

Ph. Andrea Sacchi KS - Karen Staropoli



Già primo violoncello del Teatro alla Scala di Milano, vincitore del Concorso “Rostropovich” di Parigi e del “Paulo Cello” di Helsinki, Enrico Bronzi è tra i più apprezzati protagonisti del panorama italiano e internazionale. Dal 2007 professore al Mozarteum di Salisburgo, a Musica+ risponde sull’insegnamento, ma anche sugli studi, la musica da camera l’attività di direzione artistica e tanto altro...

di Pamela Panzica

Si è esibito nelle più importanti sale del mondo: Licoln Center, Carnegie Hall, Wigmore Hall, Teatro alla Scala, Teatro Colón... Solista, ma anche camerista (fondatore a soli 17 anni del *Trio di Parma*), direttore d'orchestra, docente presso il Mozarteum di Salisburgo e direttore artistico del *Festival Internazionale di Musica* di Portogruaro, Bronzi possiede non solo straordinarie qualità musicali, ma anche una personalità eclettica e comunicativa, in grado di passare con estrema naturalezza dal repertorio settecentesco a quello del Novecento, raccogliendo sempre unanimi consensi di critica.

Musica+ incontra il talentuoso artista tanto stimato da Claudio Abbado, e ne

ripercorre la carriera (già intensa nonostante la giovane età), soffermandosi sui molteplici aspetti della situazione musicale odierna...

Maestro Bronzi, a che età ha cominciato a studiare il violoncello e perché ha scelto proprio questo strumento?

A 10 anni. Relativamente tardi, se si fa il confronto con la prassi di oggi. Avevo però già avuto un approccio giocoso con la musica, avendo suonato la tromba in una “band” di giovanissimi.

Quali sono stati i suoi insegnanti? Ha avuto delle figure di riferimento nella sua formazione?

Mi sono diplomato con Enrico Contini, che è stato per me un eccellente insegnante di conservatorio.

Poi ho sovrapposto caoticamente mille esperienze di masterclasses, con insegnanti diversissimi l'uno dall'altro. Una sorta di formazione *babelica*, che mi ha costretto successivamente ad una sintesi personale. Avendo avuto mille scuole, posso dire di non avere alcuna scuola. Ho però fatto incontri straordinari, ciascuno legato ad un momento diverso della mia crescita: Adriano Vendramelli, l'indimenticabile Trio di Trieste, Antonio Janigro, Mario Brunello, Franco Rossi, Antonio Meneses, David Geringas. Ma anche incontri brevi e folgoranti, come con Isaac Stern o Janos Starker,

con i quali ho trascorso pochi giorni, ma che mi hanno segnato per sempre.

Per tre anni lei è stato primo violoncello del Teatro alla Scala di Milano. Un'esperienza fondamentale per la sua formazione e la sua carriera...

Una magnifica esperienza, avuta forse quando ero ancora molto inesperto. Ma in quegli anni Riccardo Muti guardava con grande interesse ai giovani strumentisti italiani e gli sarò sempre molto grato di avermi sostenuto in quel momento. Nello stesso tempo, sentivo che il Teatro non sarebbe stata la mia casa definitiva e coltivavo un po' di sano individualismo, necessario per cercare di completare il mio percorso di crescita.

1990: a soli 17 anni è fondatore del Trio di Parma, divenuto oggi uno dei più importanti e apprezzati ensemble cameristici italiani. Si può dire che l'esperienza cameristica l'abbia segnata e formata precocemente... Quanto è importante la musica da camera nella formazione di un musicista? Crede che nel nostro Paese le si dia uno spazio adeguato o bisognerebbe far qualcosa di più?

Alle volte penso che il violoncello sia stata la mia materia "complementare" e la musica da camera il centro della mia formazione. In fondo, ho sviluppato la convinzione che tutta la musica sia "da camera".

Lei ha ottenuto molti riconoscimenti internazionali e - tra gli altri - ha vinto premi prestigiosi, come il Paulo Cello di Helsinki e il Rostropovich di Parigi. I concorsi sono sicuramente importanti, ma non crede che essi siano in parte colpevoli della standardizzazione dei musicisti e delle loro interpretazioni? Insomma, ci restituiscono spesso ottimi esecutori, ma più raramente ottimi musicisti. Prova ne è il fatto che molti strumentisti vincono, ma ben pochi rimangono poi a galla nel panorama musicale internazionale... Cosa ne pensa?

Penso che qualsiasi violoncellista abbia la necessità di una formazione completa e stratificata. L'attività di un violoncellista solista comprende sempre la musica da camera, per fortuna. Ciò ci mette al riparo dagli specialismi e dalle nevrosi di chi vive l'attività artistica come se fosse un'attività agonistica.

La sua passione per la Direzione d'Orchestra: com'è nata?

È indissolubilmente legata all'amore per la partitura e al grande repertorio sinfonico. È un'arte ineffabile ed affascinante.

Al di là delle più o meno recenti rivalutazioni di strumenti "antichi", un pianista è abituato a eseguire su uno strumento

moderno tanto Bach quanto Bartok. Gli strumentisti ad arco invece, complici anche le proprietà organologiche dei propri strumenti, compiono il miracolo di far risuonare epoche molto distanti su uno strumento antico... Lei suona un magnifico Vincenzo Panormo del 1775 e ha un repertorio che spazia da Bach a Shostakovich e oltre. Che emozione le dà suonare autori così lontani su uno strumento settecentesco?

Lo strumento antico non è una necessità assoluta, ma certamente i grandi strumenti della liuteria classica italiana hanno spesso un charme irresistibile. In passato mi è capitato il paradosso di restituire un

violoncello dal valore inestimabile al collezionista che me lo prestava. Avevo l'impressione che il suono fosse sempre solo bellissimo. Io cerco i suoni, non il suono. Amo il mio violoncello perché ha una voce antica, ma un'anima moderna. È duttile, cangiante, e può dire cose che vanno al di là del "bello" ideale.

Tra le sue numerose incisioni figurano due meravigliosi dischi dedicati a Ildebrando Pizzetti, di cui uno con il Trio di Parma. Cosa ha significato per lei interpretare e incidere la musica di questo compositore italiano, forse un po' sottovalutato?



Ph. Francesco Fratto

Un grande autore dimenticato, che sposa una pulizia delle linee tutta italiana con una cultura musicale europea. È innocente e raffinato insieme.

Lei ha avuto la fortuna di collaborare con artisti del calibro di Martha Argerich o Gidon Kremer (solo per fare due nomi), dall'elevata statura umana e artistica. Cosa le hanno lasciato queste personalità?

Il carisma infinito di chi ha una verità da comunicare. Non importa che sia la tua verità, il fatto è che con questi grandi artisti, l'interpretazione prende forma in una forma plastica e potente. La magia dell'arte è nel fatto che una verità non contraddice un'altra, bensì esse si affiancano e si sommano.

Dal 2007 è Professore al Mozarteum di Salisburgo, un'istituzione di eccellenza in Europa... Impossibile non fare un parallelo con la realtà italiana: in base alla sua esperienza austriaca, potendolo, cosa cambierebbe o migliorerebbe nei nostri Conservatori e/o nelle nostre Accademie?

I Conservatori italiani hanno molti docenti straordinari e un potenziale grandissimo. Forse io ragionerei in modo più piramidale. Offrirei l'istruzione musicale a tutti, ma proprio tutti. Poi, l'alta formazione solo a pochi. L'autoreferenzialità di alcune scuole italiane fa invece sì che mi è capitato di vedere diplomati *cum laude* dei Conservatori rifiutati agli esami d'ammissione del Mozarteum. Chi sbaglia? La scuola selettiva destinata a chi si affaccia ad un mercato difficilissimo e ristretto o quella che, per non deludere i propri studenti, dà loro qualche illusione apparentemente innocua?

A suo giudizio, qual è la prima qualità di un buon insegnante?

Dare principi, non arcate o diteggiature. Creare individui pensanti ed autonomi. Il seme deve crescere lontano dalla pianta: non bisogna cercare di fare assomigliare i propri studenti a se stessi.

L'insegnamento del violoncello a suo avviso è di buon livello qui in Italia?

Il formidabile paradosso del violoncello in Italia: molte grandi scuole di origini diverse. Non una scuola, bensì tante ottime scuole. Individualismo e intuito italiani...

Dal 2008 lei è direttore artistico del Festival di Portogruaro. Quanto è difficile l'organizzazione musicale in Italia e qual è la risposta del pubblico alle proposte culturali-musicali?

Il pubblico è molto migliore di quanto la maggior parte dei promoter pensi. Considerato che in tema di musica è tutto pub-

Ph. Francesco Fratto



blico autodidatta, alle volte è sorprendente. A patto che si lavori sulla curiosità, sulle idee. Non sulla riproposizione di formule trite e ritrite.. È però spesso deprimente il contesto sociale e politico, e spesso abbiamo a che fare con amministratori ignoranti e arroganti. A Portogruaro ho avuto libertà e rispetto e la possibilità di sviluppare programmi originali. La soddisfazione di avere avuto 600 persone ad un concerto di musica spettralista francese è stata impagabile, per una città di 25.000 abitanti. Neanche a Parigi, forse..

A fine Agosto partirà la 34a edizione del Festival di Portogruaro dal titolo eloquente: "Della mente e dei sensi". Un Festival all'insegna della sinestesia, della completa partecipazione sensoriale all'evento musicale. Il concerto d'anteprima 'al buio' con le Suites per violoncello solo di Bach rappresenta probabilmente un eloquente assaggio di ciò verrà proposto nel Festival. Può dirci qualcosa in più? E da dove nasce l'idea di proporre un'esperienza musicale sensorialmente completa e consapevole?

È una delle mie piccole ossessioni di questi tempi. L'ascolto al buio cancella molte distrazioni visive, ma non ci rende immateriali. Al buio percepiamo con forza la nostra corporeità. E noi comprendiamo l'arte solo in quanto esseri corporei. Tensione, distensione, salite, salti, discese, densità, forza, movimento, sono i parametri "incarnati" nella musica. Non comprenderemmo l'architettura se non avessimo

un peso. Vorrei dimostrare che per la musica è lo stesso, e che la musica si deve comprendere anche "con il corpo".

Claudio Abbado è stata certamente una figura fondamentale della sua vita: nel 1997 la volle come primo violoncello per il Concerto del Tricolore a Reggio Emilia; poi sono seguiti i suoi inviti alle Festwochen di Berlino. Poi il Festival di Lucerna, la Mozart di Bologna... Vuole lasciarci un ricordo personale del grande Abbado? Un aneddoto, un gesto costante, un'idea, una frase che l'ha colpita particolarmente...

Un artista geniale e sfaccettato. Grande nell'affrontare Bach, nella musica della Wiener Klassik, in Beethoven, Mahler e nella musica contemporanea.

Non ricordo, tra le tantissime interpretazioni della sua carriera, una cosa non riuscita. Di quanti possiamo dire lo stesso?

Una domanda che aspira anche ad ottenere utili suggerimenti per i giovani concertisti: i ritmi della sua attività sono spesso molto serrati (concerti, masterclasses e quant'altro). Come riesce a mantenere la "freschezza" mentale necessaria e a trovare il tempo per studiare?

Un solo nemico: la noia, la routine. Inoltre, lo studio tecnico è importantissimo, ma bisogna non esserne schiavi e usare meglio il più importante degli organi, il cervello. Conosco cattivi musicisti che studiano dieci ore al giorno...

G COME GINASTERA

Nel 1916 nasceva Alberto Evaristo Ginastera. Musica+ ha intervistato la figlia Georgina, erede e curatrice delle opere paterne, e l'ha raggiunta a Buenos Aires dove vive. Le vicende umane del compositore, il distacco dal suo paese e dalla prima moglie, le influenze indo-africane ed europee nella sua musica, la ricerca incessante di una personale identità, l'insegnamento e la recente pubblicazione di opere inedite. Ma soprattutto un affettuoso ritratto familiare.

di Isenarda De Napoli

Figlio di emigranti, Alberto Evaristo Ginastera nasce l'11 Aprile del 1916 a Buenos Aires da madre italiana, Luisa Bossi della provincia di Varese, e padre catalano. Il cognome Ginastera, che tutti pronunciano ispanizzato, in realtà ha origine dalla parola "ginestra" in lingua catalana "ginestera" e deve essere pronunciato con la lettera "g" dolce. Specialmente dopo l'incontro con il suo grande amico Pau Casals (Pau è il nome catalano di Casals, più conosciuto con il nome ispanizzato di Pablo), frequentato negli anni trascorsi in Svizzera, in Ginastera si era rinnovato l'interesse per le sue origini catalane e per l'esatta pronuncia del suo nome.

In un secolo complesso e variegato come il Novecento, la vita privata di un ar-



tista, di un compositore, è un elemento essenziale per poter inquadrare meglio l'iter creativo da cui scaturisce un'opera, ancor più nel caso di una personalità multiforme come quella di Ginastera, senza dubbio una delle figure più rappresentative della musica americana del Novecento. Intendo col termine "americano" l'unicità musicale del continente, senza distinzioni tra nord e sud America, significato già attribuito da Ginastera stesso. Un'America unica perchè frutto di una tradizione comune: il substrato indigeno degli Amerindi, proveniente dalle popolazioni dell'Asia che attraversarono lo stretto di Bering nel periodo della glaciazione; le importazioni culturali dell'Europa della colonizzazione cristiana; la tradizione musicale africana frutto del traffico degli schiavi.



La musica di Ginastera racchiude tutto ciò, simbolo dell'origine e dell'unione dei popoli: la magia rituale delle popolazioni indigene, le tradizioni formali europee e i ritmi della musica africana.

L'intera sua opera è evidentemente influenzata dagli eventi della sua vita privata, dalle vicende politiche e dalle diverse collocazioni geografiche, ma ne rispecchia anche l'aspetto caratteriale.

Dopo la separazione dalla prima moglie, Mercedes de Toro, con cui ha vissuto in modo simbiotico gran parte della sua vita, Ginastera si allontana anche dal suo Paese. Distacco molto sofferto, mai attuato nemmeno nei periodi di forte contrasto con il sistema politico vigente e con alcuni suoi colleghi compositori, che non erano favorevoli agli scambi internazionali da lui instaurati con la creazione del Centro Latino-Americano di Alti Studi Musicali del Conservatorio Di Tella. Il Centro, fondato e diretto da Ginastera, aveva il primo laboratorio di musica elettronica del Sud America e come docenti i più illustri nomi del panorama compositivo dell'epoca: Messiaen, Dallapiccola, Maderna, Xenakis, Nono, Copland...

Le opere di questo periodo rappresentano a pieno l'angoscia e il dolore per la separazione dalla sua famiglia e dalla sua città. La produzione di Ginastera si rivolge sempre più verso l'astrazione e il trascendente, attraverso una ricerca ancestrale delle origini dell'uomo. Una ricerca della sua identità metafisica, compensativa dei legami ormai perduti della sua vita terrena.

Leggendo il libro *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*, mi sono resa conto che la testimonianza diretta di un familiare è sicuramente lo strumento più prezioso per conoscere il lato nascosto di una personalità artistica.

La figlia Georgina, che ha interrotto il rapporto col padre nell'adolescenza per

poi riprenderlo in età adulta, è tra le persone della famiglia che ha comunque mantenuto un costante rapporto epistolare con lui, testimone diretta del suo stato d'animo anche nei giorni della malattia precedenti la sua morte. Oggi, dopo la scomparsa della seconda moglie di Ginastera, la violoncellista Aurora Nátola, è l'unica erede e curatrice delle opere del padre. Georgina, che sarà presto in Italia, su invito del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, per le celebrazioni in occasione del centenario, è stata così gentile da rispondere ad alcune domande sul carattere e le abitudini di suo padre.

Alcuni descrivono Ginastera come un uomo cupo e riservato, altri elegante, vanitoso e socievole. Quale delle due figure è a lei più familiare?

Credo che entrambe le personalità mi siano familiari. Da una parte era un uomo tranquillo, ma non triste. Aveva l'abitudine di lavorare molto, da solo, era un perfezionista, molto ossessivo. Dall'altra parte gli piaceva passare il tempo con amici e colleghi. Amava stare con la sua famiglia, gli piaceva il calcio e amava la natura. I miei genitori andavano molto spesso al Colón (teatro di Buenos Aires, nda) e avevano una ricca vita sociale. La mia era una casa aperta, dove spesso si ricevevano artisti locali e stranieri.

Nel libro "De padre a hija" i ricordi del rapporto con suo padre sono spesso non troppo felici: prima per il suo carattere severo, poi per la sua lontananza dovuta alla separazione. Qual è il ricordo più felice legato a lui da adolescente e quale da adulta?

Prima di tutto io non lo ricordo come un padre severo. Ma nel corso della sua vita ha avuto alcuni momenti difficili e alcuni tristi. Ricordo due momenti che sono

stati particolarmente felici nel nostro rapporto. Il primo, quando ero una bambina e trascorrevamo le nostre vacanze estive a Pinamar: amava pescare e fare il bagno in mare, andava a fare lunghe passeggiate nei boschi, cenavamo tutti insieme con il pesce che aveva pescato quel giorno.

Il secondo ricordo felice risale a quando ero una giovane donna e l'ho accompagnato alla prima dell'opera *Bomarzo* a Kiel e a Zurigo. Andavamo a vedere le prove e stavamo svegli a chiacchiere e bere caffè irlandese fino a dopo la mezzanotte. Questi sono i ricordi che mi vengono subito in mente con la sua domanda.

Ginastera eseguiva al pianoforte i suoi brani in privato per gli amici o per la famiglia? Ricorda qualche esecuzione in particolare di suo padre o anche di sua madre?

No, mi ricordo di lui che componeva al pianoforte, ma non ricordo che lo suonasse.

La severità di suo padre ha probabilmente allontanato lei e suo fratello dallo studiare musica, i suoi figli hanno studiato musica? C'è qualcuno che ha ereditato il suo talento?

In realtà nessuno di noi era interessato a studiare seriamente musica. Anche i miei figli sono professionisti in altri settori. Ma ho quattro nipoti, forse... chissà!

Molti brani giovanili di Ginastera sono stati eliminati dai cataloghi per sua volontà. Sono tutti persi o lei è in possesso di brani inediti di suo padre?





Alberto e Georgina Ginastera

Mio padre ha ritirato solo poche opere dal suo catalogo. Gli editori ed io abbiamo deciso di pubblicare il *Concierto Argentino* (composto per il Diploma al Conservatorio Williams nel 1935, nda), che è molto bello, anzi io lo ascolterò eseguito per la prima volta alla fine di luglio. L'altra pubblicazione che ho approvato è la *Sonatina per Arpa* (composta nel 1938, nda). Ho anche autorizzato la trascrizione di diversi lavori, per esempio la trascrizione per pianoforte di *Estancia*, dal balletto per orchestra.



Lei ha studiato arte e cura spesso l'allestimento delle opere di suo padre, quali sono le più eseguite? Qual è il brano che lei predilige? Qual è quello più eseguito in Argentina?

Il più frequentemente eseguito è *Estancia* (balletto op.8 composto nel 1941, ma andato in scena per la prima volta nel 1952, ispirato al poema epico *Gaúcho Martín Fierro* di José Hernández, nda). A volte la versione completa, a volte le *Quattro Danze* (suite orchestrale op.8a, estratta dal balletto omonimo ed eseguita prima del balletto stesso, nel 1943). Un altro lavoro eseguito di frequente è il *Concerto per arpa* (il concerto op.25 ha avuto una lunga gestazione di quasi 10 anni dal 1956 al 1965, anno della prima, ed è poi stato revisionato nuovamente dall'autore nel 1968, nda).

Il mio lavoro preferito è la *Cantata para l'América Mágica* (op.27 composta nel 1960 su testi pre-colombiani adattati dalla moglie Mercedes de Toro, nda). È favoloso! Ma naturalmente ci sono molti altri brani

che mi piacciono molto. Il più eseguito in Argentina è sempre *Estancia*. Nel mese di luglio verrà eseguito ben tre volte nel nostro paese! E molte di più all'estero.

L'influenza di suo padre nella didattica e nella cultura musicale in Argentina è ancora riconosciuta o è stata cancellata dal suo esilio volontario in Europa?

È una domanda difficile a cui rispondere. Possiamo dire che l'influenza di Copland, per esempio, è ancora riconosciuta negli Stati Uniti? L'unica cosa che posso dire è che aveva alcuni studenti molto importanti, come Astor Piazzola, in essi si può ancora riconoscere la sua influenza.

Nella musica di Ginastera convivono e a volte confliggono l'aspetto terreno e quello spirituale. Come esprimeva nella vita quotidiana la sua ricerca di spiritualità? Come vivevate la religiosità in famiglia?

Ha ragione, la sua musica era davvero terrena e spirituale allo stesso tempo, ma io non penso che questi due aspetti siano in conflitto. La base della sua arte era la libertà, in questo modo lui poteva passare da un aspetto all'altro senza conflitti.

La nostra famiglia era cattolica, e la religiosità era espressa attraverso i rituali cattolici come andare a messa la Domenica, l'educazione religiosa dei bambini, ecc... Ma penso che lui avesse una sua personale spiritualità che era più profonda della semplice religiosità. Questo può essere percepito in alcune opere, come il *Salmo 150*, che ho sentito a New York solo poche settimane fa. Ma io riesco anche a sentire la sua spiritualità quando ascolto le lamentazioni dei Maya nella *Cantata para América del Mágica*.

...

Come afferma Ginastera stesso in un'intervista a Lillian Tan poco prima della sua morte:

"I am evolving...going back to the primitive America of the Mayas, the Aztecs, and the Incas. This influence in my music I feel as not folkloric, but... as a kind of metaphysical inspiration. ...A reconstitution of the transcendental aspect of the ancient pre-Columbian world."

(Mi sto evolvendo... ritornando all'America primitiva dei Maya, degli Aztechi e degli Incas. Questa influenza nella mia musica non la sento come folcloristica, ma ... come una sorta di ispirazione metafisica. ...una ricostruzione dell'aspetto trascendentale dell'antico mondo pre-colombiano.)

Si ringrazia la musicologa Cecilia Scalisi per aver messo in contatto l'autrice con la signora Georgina Ginastera.

BIBLIOGRAFIA

Béhague, Gerard. "Ginastera, Alberto Evaristo" in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti [DEUMM]. Le Biografie*, diretto da Alberto Basso, UTET, Torino, 1983-2005, Vol. 3:204-205.

Kuss, Malena. *Alberto Ginastera. Complete Catalogue*, Farmingdale, Boosey & Hawkes, NY, 1986; *Alberto Ginastera (catalogue English and Spanish)*, Boosey & Hawkes, London, 1999.

Scalisi, Cecilia. *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2012.

Schwartz-Kates, Deborah. "Alberto Ginastera" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, London; ed. Stanley Sadie, Washington, D.C., 2001.

Suárez-Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.

Tan, Lillian. "An Interview with Alberto Ginastera", *American Music Teacher*, 33/3, (1984):6-8.





Lo scrittore Gianrico Carofiglio è stato magistrato e senatore. Dal 2015 è presidente della Fondazione lirico sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari. I suoi libri hanno ricevuto numerosi premi, hanno venduto più di cinque milioni di copie, sono stati tradotti in ventinove lingue. Oggi si racconta alla nostra rivista, rivelandoci anche che il suo imminente romanzo sarà accompagnato dal linguaggio universale della musica d'arte.

GLI STRUMENTI DELLA SCRITTURA

di Annamaria Bonsante

Ph. Francesco Carofiglio

Dottor Carofiglio, innanzitutto grazie per avere accettato di rispondere alle nostre domande. Lei è stato magistrato (anche sostituto procuratore alla Direzione Distrettuale Antimafia di Bari), è stato senatore della Repubblica dal 2008 al 2013, dal 2002 è un celebre scrittore. Ci racconti di quando ha deciso di fare della scrittura la sua attività principale.

Diciamo innanzitutto che ho sempre desiderato scrivere e che per tanti anni non ho trovato il coraggio di provarci. Fino al 2000 quando ho cominciato a scrivere il romanzo che poi sarebbe diventato *Testimone inconsapevole*, uscito nel settembre 2002. Ci sarebbe voluto parecchio tempo però, prima che decidessi di dedicarmi in

via quasi esclusiva alla scrittura. Questo è accaduto nel 2013 quando, dopo aver terminato il mio mandato parlamentare in Senato, ho pensato che non ci fossero più le condizioni per fare insieme il magistrato e lo scrittore. Così ho dato le dimissioni dalla magistratura e adesso scrivo, e faccio altre cose, naturalmente.

Nei suoi romanzi suoni e composizioni musicali di varia provenienza sono spesso presenti, non limitandosi a fare da sfondo alla narrazione. Può spiegarci come le sue pagine sono ispirate alla e dalla musica?

L'idea di una composizione in cui si fondono gli apporti dei diversi suoni e dei diversi strumenti è molto presente nel mio modo di scrivere. E certamente molte idee

narrative, molti sviluppi dei personaggi sono in rapporto diretto con la musica che stavo ascoltando quando ho scritto un certo brano, un certo dialogo.

Quale musica sceglie di ascoltare mentre scrive e quando legge, guida o si rilassa?

Ascolto di tutto, dipende dal momento, dal caso, da quello che ho letto il giorno prima. I libri precedenti sono stati scritti ascoltando soprattutto musica rock classica (Bruce Springsteen, Leonard Cohen, Dire Straits). Il romanzo che sto scrivendo adesso invece è accompagnato quasi esclusivamente da musica classica. La ragione è piuttosto elementare: il protagonista è un amante e anche un intenditore di musica sinfonica e lirica.

Quali concerti o spettacoli teatrali dal vivo ricorda con più piacere? Acquista e collezioni dischi?

Da bambino mio padre mi portava al Teatro Petruzzelli a sentire i concerti dei grandi pianisti. Ho un ricordo tanto confuso quanto emozionante di quel mio primo contatto con la musica classica dal vivo. Acquistavo dischi, anche se oggi molto meno che in passato per via di tutte le opportunità offerte dalla Rete.

Dagli anni Zero l'autonomia e le potenzialità gnoseologiche della letteratura e della creatività sono state intaccate dal linguaggio della comunicazione dei new media. Le facoltà primarie dell'estetica, sia letteraria sia musicale, fatte di meditazione, di mediazione e di spirito critico sono messe a dura prova. Secondo Lei si può ancora leggere, scrivere, suonare, comporre, cantare, recitare, danzare e dipingere mirando a una creatività «globale e anticonsumistica, che abbia nella complessità strutturale e nella cura dello stile i propri punti di forza¹»?

Senza dubbio. Scrivere, suonare, comporre rispettando i doveri della creazione artistica (che sono essenzialmente doveri di "verità", cioè l'opposto del consumismo) non è mai stato facile ma è l'unico modo per produrre qualcosa che duri più di una stagione.

A proposito di creatività, questo vocabolo, insieme a talento, è di moda in proclami e manifesti di politiche giovanili o scolastiche – siano esse dirette alla formazione generale del cittadino o a quella specialistica – mentre negli stessi contesti nessuna insistenza si riserva alla parola studio. Può esistere una qualsivoglia espressività o parola letteraria (originale e di qualità) senza studio, senza cultura?

No. Temo non ci sia altro da aggiungere.

“Beato te...se rinasco faccio il chitarrista!” . Non di rado i musicisti, pure avvezzi a una demolizione sociale, incontrano l'amorevole e dichiarata 'invidia' di persone agiate, realizzate e rampanti, eppure piene di nostalgie. Costoro vivono, pericolosamente, un'altra vita rispetto a quella che vagheggiavano, che, all'opposto, era un'esistenza incentrata sulla produzione di beni simbolici. Lei non si è mai arreso, ha aspettato, ma è diventato uno scrittore a tempo pieno, come sognava da piccolo. Consigli a tutti, giovani e non, di inseguire i propri desideri con perseveranza?

¹ Cit. in: Daniele Maria Pegorari, *Il Fazzoletto di Desdemona. La letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*, Bompiani/RCS, Milano 2014, p. 18.



Ph. Francesco Carofiglio

Con perseveranza ma anche con senso della realtà. Non è detto che tutti siano dotati per fare quello che sognano. Ci vuole il coraggio per provarci ma anche l'intelligenza per capire quando è il caso di lasciar perdere, per non vivere un'esistenza di infelicità e frustrazione. A me sarebbe piaciuto suonare, cantare, scrivere canzoni. Ho capito abbastanza in fretta che non era per me e ho lasciato perdere. Bisogna esplorare le proprie attitudini, cercare di metterle in atto in modo creativo e senza farsi intrappolare da sogni irrealizzabili.

Ph. Carlo Cofano



Il 30 settembre 2014 Lei ha debuttato sul palco del Teatro Petruzzelli di Bari come voce recitante, insieme a Sara Bevilacqua, ne il bordo vertiginoso delle cose, melologo tratto dal suo omonimo romanzo. La musica è del maestro Fabio Vacchi e sul podio dell'orchestra del Petruzzelli c'era il maestro John Axelrod. Ci parli di questa esperienza.

Essere diretto, come un cantante o un musicista – sentendomi parte della musica – da un grande direttore d'orchestra è stata un'esperienza molto emozionante.

Dal 2015 Lei ha accettato una nuova sfida in campo musicale: è stato nominato Presidente del Consiglio d'indirizzo della Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari. Può spiegarci in che cosa consistono le responsabilità assegnate all'interno della struttura dell'Ente?

Formalmente il mio ruolo è di presidente del consiglio di indirizzo, cioè dell'organo che fornisce al sovrintendente (il maestro Massimo Biscardi) le indicazioni di strategia generale, artistica e gestionale. Non ho dunque un compito direttamente operativo ma di indirizzo, sollecitazione e controllo.

Come ha vissuto e vive questa esperienza umana e professionale, ricca di preoccupazioni ma anche di grandi soddisfazioni? Vuole ricordarci i più significativi passi compiuti (e da compiere) durante la sua attività di Presidente?

Abbiamo fatto molte cose nuove: portato il grande musical al Petruzzelli, con *Cats*; più che raddoppiato gli abbonati con una stagione di musica alta ma popolare al tempo stesso; trasformato il bellissimo foyer del teatro in una straordinaria mostra di capolavori della pittura italiana fra l'Otto-



Interni Teatro Petruzzelli - foto Carlo Cofano

cento e il Novecento. Molte cose sarebbero in lavorazione. Purtroppo, per gravi errori di gestione del passato e anche per alcuni comportamenti criminali, oggi il Petruzzelli corre il grave rischio di chiudere, se non interverranno con efficacia le istituzioni locali e nazionali.

Come in musica, al fine di allargare il pubblico, eccellenti partiture sono state ridotte, riviste o trascritte con esiti disparati, così per i migliori film, romanzi, saggi arriva il momento della traduzione. I suoi lavori sono pubblicati in molte lingue europee, con enorme successo. Lei controlla le traduzioni, per esempio, in inglese? C'è un po' d'ineluttabile sofferenza nell'osservare il percorso delle sue creazioni da una lingua all'altra? Per uno scrittore così premuroso verso la scelta di registri, stili e linguaggi, la traduzione può rappresentare un piccolo tradimento dell'opera?

Difficile rispondere. Ho letto le traduzioni in inglese, francese e spagnolo. Mi sembrano ottime traduzioni. Per le altre lingue (sono in tutto 29) non posso che augurarmi si tratti di lavori altrettanto accurati.

Il successo di Giuseppe Verdi si lega indissolubilmente e sotto vari aspetti al ruolo dell'editore Giulio Ricordi e di Casa Ricordi. Come descriverebbe le sue relazioni con le prestigiose case editrici con le quali ha lavorato, da Laterza a Sellerio, da Rizzoli a Einaudi?

Senza retorica: grandi occasioni di arricchimento personale e professionale. Ognuna con la sua specificità. Sono un privilegiato ad avere l'occasione di lavorare, per progetti diversi, con editori così diversi.

Quali sono i suoi prossimi progetti editoriali e professionali?

Sto scrivendo un nuovo romanzo che dovrebbe uscire in autunno. Ma sono in grande ritardo...

Esiste un disagio che spesso provano in Italia gli operatori musicali, gli artisti e, in

generale, i custodi del patrimonio culturale: è quel muro di gomma dell'incompetenza, che può più dell'indifferenza. Essi hanno la sensazione che l'incompetenza sia l'anticamera della corruzione. Da magistrato e scrittore che cosa ci dice in proposito?

Che non bisogna rassegnarsi. Un mondo diverso è possibile, anche in questo ambito. Fondamentale è l'apporto dei singoli, la convinzione – da tradurre in pratiche quotidiane – che non bisogna accettare l'incompetenza, non bisogna accettare l'indifferenza e, ovviamente, non bisogna accettare la corruzione.

«Davanti al mare mi vengono troppe idee»: così Lei dichiara un'identità fortemente mediterranea, come scrittore e come uomo. La musica veicola e narra continui scambi nei secoli attraverso il Mediterraneo, mentre oggi gli studi musicologici ed etnomusicologici sul tema si moltiplicano evidenziando più nessi che contrasti². Da intellettuale e artista orgogliosamente 'meridiano', ci lascia una riflessione sul futuro del Mare nostrum?

² Illuminante in tal senso il recente congresso *Musicians in the Mediterranean: Narratives of Movement*, Napoli, 21-26 giugno 2016 (First joint symposium of the ICTM Study Group on Mediterranean Music Studies and the International Musicological Society).

Il Mediterraneo, il più grande luogo di incontro di culture della storia, è oggi una trappola in cui muoiono a migliaia i disperati che scappano dalle guerre e dalla miseria più inaudita. È una tragedia e una metafora da cui occorre ripartire per ripensare l'idea stessa dello scambio, del progresso (del mondo, non dei singoli paesi), dell'umanità di cui il Mediterraneo deve tornare a essere un simbolo.

Bibliografia essenziale di Gianrico CAROFIGLIO

Romanzi

- Testimone inconsapevole*, Palermo, Sellerio, 2002
- Ad occhi chiusi*, Palermo, Sellerio, 2003
- Il passato è una terra straniera*, Milano, Rizzoli, 2004
- Ragionevoli dubbi*, Palermo, Sellerio, 2006
- Né qui né altrove. Una notte a Bari*, Bari, Laterza, 2008
- Le perfezioni provvisorie*, Palermo, Sellerio, 2010
- Il silenzio dell'onda*, Milano, Rizzoli, 2011
- Il bordo vertiginoso delle cose*, Milano, Rizzoli, 2013
- La casa nel bosco*, con Francesco Carofiglio, Milano, Rizzoli, 2014
- Una mutevole verità*, Torino, Einaudi, 2014
- La regola dell'equilibrio*, Torino, Einaudi, 2014

Graphic novel

- Cacciatori nelle tenebre*, Milano, Rizzoli, con disegni di Francesco Carofiglio, 2007

Racconti

- Il paradosso del poliziotto*, Roma, Nottetempo, 2009
- Non esiste saggezza*, Milano, Rizzoli, 2010
- Cocaina*, con Massimo Carlotto e Giancarlo De Cataldo, Torino, Einaudi, 2013
- Passeggeri notturni*, Torino, Einaudi, 2016

Saggi

- L'arte del dubbio*, Palermo, Sellerio, 2007
- La manomissione delle parole*, Milano, Rizzoli, 2010
- Con parole precise. Breviario di scrittura civile*, Bari, Laterza, 2015



Ph. Carlo Cofano



LA CAMPANA INTONATA

L'arte come veicolo di valori alti. La Fondazione Opera Campana dei Caduti di Rovereto da anni ha scelto di trasmettere il messaggio di pace attraverso la musica contemporanea. L'esempio di un ente non musicale che utilizza la musica come strumento di pace. Ne parliamo con il compositore Marcello Filotei, direttore artistico delle attività musicali realizzate dalla fondazione roveretana.

di Marco Croma

Sabato 16 luglio a Rovereto si è tenuta la prima edizione del Premio Internazionale Ennio Morricone per la pace, creato dalla Fondazione Opera Campana dei Caduti. Il riconoscimento è andato al direttore d'orchestra Gabriele Bonolis, ma la notizia vera forse è un'altra: esiste una Fondazione che da anni rivolge il proprio sguardo all'arte di oggi, convinta che da questa attività culturale "forte" possa nascere nel tempo un'autentica cultura di pace. Ne parliamo

con Marcello Filotei, compositore, direttore artistico del Premio, impegnato da anni a fianco della Fondazione roveretana.

Come nasce l'idea di questo premio e perché è dedicata al compositore romano?

Tutto è iniziato da un dono che il maestro Ennio Morricone ha fatto alla Fondazione Opera Campana Dei Caduti quando, in occasione del Concorso Internazionale di Composizione Strumenti di Pace, ha scritto il brano *Jerusalem*. Era

il 2010 e in questo brano il compositore si è ispirato direttamente ai valori rappresentati dalla Campana. Il lavoro è stato eseguito in diretta radiofonica e in prima esecuzione assoluta dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Daniel Kawka. In quell'occasione ci siamo accorti che il maestro in realtà rifletteva su questi temi già da molto tempo così come facevamo anche noi alla Fondazione Opera Campana dei Caduti, dove abbiamo scelto la musica, e in particolare la musica



© Marco Di Battista

al Consiglio d'Europa, e l'arte in generale e la musica in particolare hanno un carattere universale necessario per portare avanti i valori rappresentati.

Esiste quindi una particolarità culturale nell'azione della Fondazione Campana dei Caduti?

La particolarità culturale principale di questa fondazione è l'apertura, la grande apertura, ai grandi sogni e alle grandi visioni di un futuro migliore. Del resto il simbolo della Fondazione, la campana Maria Dolens, nasce da un grande sogno cioè quello di lavorare sulla pace proprio dopo la prima guerra mondiale. Era forse troppo presto per queste idee visionarie ma proprio in quel momento difficile un sognatore ha fuso i cannoni che nella prima guerra mondiale avevano contribuito a uccidere milioni di persone e con quel bronzo ha realizzato una campana. È riuscito insomma a dare un simbolo concreto alle proprie idee. Questo è un atteggiamento visionario che la fondazione e il suo reggente Alberto Robol mantengono tuttora ed è per questo che vogliamo utilizzare l'arte in generale e la musica in particolare come veicolo di valori alti come quelli della pace. Tutto ciò

contemporanea, per rappresentare il valore della pace, e crediamo sia questo lo strumento migliore da utilizzare per porre chi ascolta di fronte alla necessità di concepire la pace come concetto dinamico, fondato sul divenire di atteggiamenti culturali più che sulla proclamazione di principi generici.

Un'operazione che ha bisogno di anni d'impegno...

Certo. In realtà il nostro lavoro sulla musica è iniziato proprio con il Concorso Internazionale di Composizione *Strumenti di pace* nel 2008. Allora chiedemmo a un grande maestro di presiedere la giuria del concorso ma anche di scrivere un brano sullo stesso testo e con lo stesso organico di quello proposto ai giovani compositori che partecipavano al concorso. Questo perché ci interessava creare un collegamento tra le generazioni. È stato in quel momento che abbiamo definito la musica contemporanea come lo strumento più adatto per ragionare sulla pace. Questo perché essa impone un ascolto attento e una attenzione alla complessità: solamente ascoltando la complessità si può capire quanto sia difficile il dialogo tra culture, religioni e costumi diversi. Non dobbiamo dimenticare che la Fondazione Opera Campana dei Caduti ha una vocazione internazionale, ha lo status di osservatore speciale alle Nazioni unite e



Marcello Filotei consegna il "Premio Ennio Morricone per la pace" al direttore d'orchestra Gabriele Bonolis. Sulla destra il reggente della Fondazione Campana dei Caduti, Alberto Robol. © Paolo Aldi



Ennio Morricone in occasione della premiazione Strumenti di Pace nel 2010 © Paolo Aldi

anche attraverso atti concreti come quelli dell'arbitrato internazionale, di un dialogo anche diplomatico tra paesi che sono in guerra tra loro.

Una fondazione non musicale che dà spazio alla musica: pensa che sia una formula esportabile in altre realtà?

Una fondazione non musicale che dà spazio alla musica per portare avanti il proprio lavoro diplomatico ha capito una cosa fondamentale: per incidere realmente sul mondo bisogna incidere sulle persone e bisogna farlo da un punto di vista sociale e culturale. Non basta solamente un'azione diplomatica, c'è bisogno di preparare un substrato popolare, un substrato nella società e questo si può fare principalmente attraverso l'arte. È per questo che sarebbe auspicabile che anche altre realtà che non si occupano di musica o di arte ma si occupano di società a vario titolo prendessero questo caso come un esempio da seguire. Credo che se si vuole



Marcello Filotei © Marco Di Battista

cambiare bisogna iniziare partendo dalle persone, dai singoli. Così come una fondazione non musicale può utilizzare la musica come strumento per veicolare i propri valori, anche la musica può utilizzare le realtà delle fondazioni che non sono parte del settore. Penso si possano creare incredibili sinergie per raggiungere un pubblico assai vario facendo interagire valori artistici e non, musicali ed extra musicali. Nel caso della musica si può pensare a far conoscere autori e idee anche a chi, per esempio, normalmente non si recherebbe a un concerto e men che meno di autori contemporanei. Da questo punto di vista il messaggio che viene da Morricone è molto chiaro: vuole arrivare a tutti e vuole portare dei messaggi concreti, quello della pace prima di tutto.

Il messaggio di Ennio Morricone è che i compositori che scriveranno per la Campana di Rovereto pensino non tanto al suo suono, ma al suo significato di pace. Esiste un messaggio anche di Marcello Filotei per la pace?

Penso che sia necessario iniziare dalle cose piccole, dalle persone, dalla quotidianità. Cominciare a parlare con chi è diverso per capire che non è un nemico. Accanto alle responsabilità dello scrivere musica e portare la propria testimonianza nell'arte, che pure esiste, anche noi musicisti dovremmo cominciare da piccoli gesti.

STRUMENTI DI PACE

Strumenti di pace nasce nel 2008: tre le edizioni dell'omonimo concorso di composizione.

La caratteristica è che ciascun presidente di giuria è anche autore di un brano commissionato per l'occasione con lo stesso testo e lo stesso organico del concorso (ovvero del giovane vincitore).

MARCELLO FILOTEI Direttore Artistico del Concorso

2008: il compositore Giorgio Battistelli (che compone *Angeli*), con lui il direttore d'orchestra Gustav Kuhn. Con loro il musicologo Gianmario Borio, l'editore Luigi Taglioni e il compositore Marcello Filotei

Vince Virginia Guastella con "Pax Virginis"

2010: Ennio Morricone (che compone *Jerusalem*); Jesus Rueda; Salvatore Sciarrino; Marcello Filotei; Michel Tabachnik

Vince Andrea Porterà "...tre forme dell'infinito informe..."

2012 Presidente Ivan Fedele (che compone *Times like That*) e con Mathias Osterwold, Mauricio Sotelo, Tadeusz Wielecki e Marcello Filotei

Vince Leonardo Schiavo "A poco a poco"



200 MA NON LI DIMOSTRA

Il Conservatorio Casella ha voluto rendere omaggio al bicentenario del Barbiere di Siviglia di Rossini con una vera e propria produzione d'opera, inserita all'interno del cartellone de I Cantieri dell'Immaginario 2016, che ha visto coinvolti studenti e docenti dell'istituzione aquilana. Un grande successo di pubblico, ma soprattutto un'operazione di importante valore artistico-didattico.

a cura della redazione

Il *Barbiere di Siviglia*, che vide la sua prima a Roma al Teatro Argentina nel 1816 con titolo *Almaviva o sia l'inutile precauzione*, festeggia quest'anno un bicentenario che ha disseminato i teatri di tutta Europa di nuovi allestimenti. Il Conservatorio Casella ha pensato fin dall'inizio dell'anno accademico di dedicare le energie ad una nuova produzione del *Barbiere*, coinvolgendo tutte le componenti necessarie alla realizzazione. Con una regia firmata dal docente di Arte Scenica Emanuele Di Muro, l'Orchestra del Conservatorio Casella diretta da Aurelio Canonici, il coro preparato da Rosalinda Di Marco e la collaborazione dei docenti nel preparare cantanti e strumentisti, il 14 e 15 luglio l'opera è andata in scena all'Auditorium del Parco.

Abbiamo chiesto a regista, direttore d'orchestra e direttore del Conservatorio di parlarci di questa esperienza. "È stato un *Barbiere* recuperato e andato in scena dopo un certo numero di traslochi e spostamenti" - ci spiega il regista Emanuele di Muro -. "Lo spazio definitivamente assegnato, l'Auditorium di Renzo Piano, non consentiva ovviamente una rappresentazione operistica tradizionale. Nel giro di 48 ore la regia è stata ripensata: abbiamo esteso lo spazio scenico in ogni luogo possibile dell'Auditorium, abbattendo la quarta parete e facendo agire i cantanti sul corridoio di platea e sulle

scale di servizio, creando una sorta di "teatro totale" che privasse il più possibile il pubblico dei punti di riferimento tradizionali. Grazie all'addestramento scenico di un anno, gli studenti di canto del Conservatorio hanno dimostrato una grande adattabilità anche nelle situazioni più difficili. Gli spettatori sono rimasti piacevolmente colpiti dal clima di vicinanza con i cantanti, i quali in molte occasioni recitavano in mezzo a loro. Gli oggetti di scena sono stati ridotti al minimo; i costumi hanno mantenuto elementi significativi che qualificassero chiaramente i personaggi. Il trucco - tenendo conto della inesistenza di luci di scena - è stato incisivo e fortemente caratterizzante. Si è insomma creato un *happening* che ha salvaguardato la drammaturgia rossiniana e ha proposto, nel contempo, una forma garbatamente inusuale di eseguire l'opera lirica."

"Il lavoro e lo studio per questo *Barbiere* hanno avuto inizio esattamente nove mesi fa" - afferma il direttore d'orchestra Aurelio Canonici -. "Nelle mie intenzioni all'inizio c'era innanzitutto il desiderio di far sperimentare ai miei allievi di Orchestra l'ambito operistico (cosa oggi molto rara in un Conservatorio). È nata dunque l'idea di un cantiere lirico, nel quale gli allievi di Orchestra gradualmente studiavano l'Opera, e dove qualunque allievo di canto avrebbe avuto le porte aperte alle nostre lezioni per mettersi alla prova. Da

fine febbraio abbiamo eseguito in diverse occasioni alcune parti dell'opera. Questa graduale assimilazione ha fatto sì che abbiamo potuto eseguire il *Barbiere* il 14 e 15 luglio in forma scenica in maniera naturale, musicale e con buona sicurezza da parte di tutti. È stato possibile inoltre estendere l'esperienza orchestrale anche a strumenti solitamente non coinvolti come le chitarre, previste da Rossini nelle due serenate dell'Atto I e il clavicembalo per i recitativi; inoltre l'esecuzione nell'Auditorium Renzo Piano, luogo meraviglioso e dall'acustica davvero splendida - ma poco adatto ad eseguire un'Opera - mi ha suggerito di coinvolgere anche allievi per svolgere il delicato compito di Maestro suggeritore e collaboratore. Sono convinto che questa esperienza, assieme a quella di aver suonato a gennaio in Vaticano davanti al Papa, costituisca un momento davvero prezioso per la formazione dei nostri allievi e per il prestigio della nostra Istituzione".

Conclude il direttore del Conservatorio, Giandomenico Piermarini: "Le vicissitudini che in corso d'opera hanno modificato in misura rilevante il progetto iniziale del nostro "Barbiere" hanno anche messo in evidenza il carattere, la determinazione e la passione - fondamentale in campo artistico - dei nostri studenti e dei loro docenti. Essendosi trovati a rifare tutto da capo varie volte, hanno dimostrato quanto fortemente credessero in questo progetto, lo hanno fortemente voluto e lo hanno portato a brillante compimento superando ogni difficoltà.

Anche l'inusuale disposizione dei cantanti "di spalle" al Direttore ed all'Orchestra, situazione tale da creare preoccupazione anche a professionisti ben più navigati, è stata affrontata con tranquillità e giovanile slancio a riprova della sicurezza acquisita e dell'affiatamento di tutta la compagine, studenti cantanti e studenti orchestrali, grazie in primis alla fiducia riposta nei loro docenti di cui hanno sin dall'inizio percepito la professionalità e la competenza.

Come responsabile dell'andamento didattico dell'Istituzione - in definitiva di un progetto didattico si è trattato - sono certo di interpretare la soddisfazione e la consapevolezza di tutti i nostri docenti nell'affermare che da questo impegnativo lavoro di un intero anno accademico i loro studenti hanno imparato davvero molto. In termini professionali, come era legittimo attendersi, e anche in termini di valori umani di coesione, di condivisione di ideali, di determinazione nel raggiungere gli obiettivi prefissati e di solidarietà fra colleghi".

14-15 luglio 2016, ore 21:00
AUDITORIUM DEL PARCO
L'AQUILA

**IL BARBIERE
DI SIVIGLIA**
melodramma buffo in 2 atti

Libretto di **Cesare Sterbini**
(dalla commedia omonima di
Pierre-Augustin
Caron de Beaumarchais)
Musica di **Gioachino Rossini**

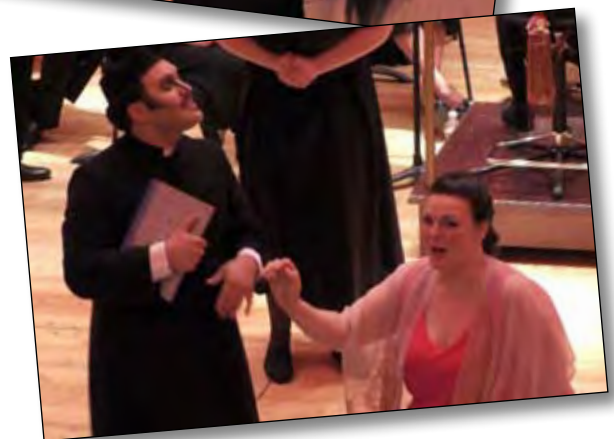
Personaggi e Interpreti
Il Conte d'Almaviva
BENEDETTO AGOSTINO
Don Bartolo
GIANMARCO DI COSIMO
Rosina **DANIELA NINEVA** (14)
MICHELA VARVARO (15)
Figaro **GANGSOON KIM**
(Conservatorio "S. Cecilia" - Roma)
Don Basilio
VALENTINO MAZZUCA (14)
GIANMARCO DURANTE
(15; ISSM "G. Braga" - Teramo)
Berta **YLENIA SCIMIA** (14)
BEATRICE FALLOCCO (15)

Fiorello **THOMAS MACKAY**
clavicembalo
ALESSANDRO ALONZI

Maestri collaboratori
**ALESSANDRO ALONZI, MICHELE
D'ALTO, MATTIA MARRONE**
Orchestra e Coro del Conservatorio
di Musica "Alfredo Casella"
dell'Aquila

Maestro del coro
ROSALINDA DI MARCO
Direttore **AURELIO CANONICI**
aiuto regista **PAOLO AMATI**
assistente alla regia
NATALIA TIBURZI
Trucco **FRANCESCA MARIA
D'ANTONIO**
Regia **EMANUELE DI MURO**
Coro e Orchestra del Conservatorio
"Alfredo Casella"
Responsabile della produzione e
organizzazione
MARCO CIAMACCO
Una produzione del Conservatorio
"Alfredo Casella".

Hanno collaborato l'Istituto
"Gaetano Braga" di Teramo e il
Conservatorio "Santa Cecilia" di
Roma.





MUGELLINI RITROVATO

A colloquio con Paola Ciarlantini e Paolo Peretti

In occasione di uno degli *Incontri di Musica+*, nuova iniziativa per presentare dal vivo protagonisti, eventi e pubblicazioni che trovano spazio nelle pagine della nostra rivista, il 1 giugno al Conservatorio Casella è stato presentato il volume di recentissima uscita dedicato a Bruno Mugellini, un protagonista della didattica pianistica in Italia. L'evento è stato interamente organizzato dagli studenti del Laboratorio di Tecniche della Comunicazione, che oltre a intervistare i curatori del volume, hanno gestito l'evento dal punto di vista multimediale. L'intervista realizzata è quindi visualizzabile anche online sul nuovo canale Youtube "Rivista Musica+" e, grazie all'iniziativa degli studenti, raggiungibile rapidamente dalla versione cartacea tramite il QR-code che da questo numero utilizzeremo per collegare a materiali multimediali disponibili in rete.

I presente libro rappresenta la prima importante raccolta di studi su Bruno Mugellini: da quali circostanze è nato e quali difficoltà avete incontrato?

Nel 2012 ricorreva il primo centenario della sua morte e il Comune che gli aveva dato i natali, Poten-

za Picena, ha voluto ricordarlo con un Congresso scientifico, cui però non sono seguiti gli atti a stampa. Poi, si è impegnato anche Fossombrone, dove egli ha vissuto a lungo ed è sepolto, con una tavola rotonda (anche incentrata sulla scoperta di un fondo Mugellini presso la locale Biblioteca comunale) e la pubblicazione anastatica del suo album dei concerti. Ma abbiamo sentito l'esigenza di riunire tutto e, come si dice, 'fare il punto' scientificamente. Questo è il senso del volume.

Vorrei porre l'attenzione al titolo del volume: cosa s'intende per «Bruno Mugellini musicista» in cui la parola "musicista" - com'è spiegato nella Prefazione - va intesa nell'accezione più piena del termine?

L'espressione la usò un giornalista coevo, Paride Forniti, considerando l'insieme delle attività di Mugellini, tutte dello stesso altissimo livello e tra loro compenstrate, intendendola in senso quasi rinascimentale, riferita a "uno di quei musicisti completi che si potevano incontrare abbastanza di frequente nei tempi andati".

I testi di storia della musica citano in genere Mugellini come revisore e teorico, ma egli fu anche altro: quanto la figura del pianista ha influenzato quella del compositore?

La sua attività concertistica era per lui un mezzo d'indagine del repertorio nella sua sostanza musicale, non un fine esteriore, e le sue scelte d'interprete erano sempre mirate, innovative. Ad esempio, pur essendo un virtuoso inarrivabile, considerava e praticava la musica da camera allo stesso livello di quella solistica.

Tenendo conto della vicinanza di Mugellini alle nuove tecniche pianistiche di Breithaupt e Matthay, quale personale contributo egli ha dato al rinnovamento della tecnica pianistica in Italia?

La struttura delle proprie composizioni pianistiche e cameristiche destinate alla sua attività è pensata come un tessuto compatto e articolato, quasi orchestrale, anche dal punto di vista timbrico. Pertanto, la concezione di un pianismo che usasse consapevolmente tutto il corpo dell'esecutore per Mugellini era il naturale punto d'approdo della sua stessa idea di Musica.

Quanto le correnti di pensiero emergenti su una nuova tecnica hanno influenzato - se lo hanno fatto - il suo pianismo e i suoi lavori teorici e compositivi?

Mugellini suonava in tutto il mondo e sapeva comprendere con mente sgombra il contributo di altri esecutori e altre scuole pianistiche, aveva poi il dono di saper inserire ogni nuova informazione nel suo sistema tecnico, che concepiva come un duttile strumento in divenire, al servizio del repertorio e non della gloria dell'esecutore, adattabile a ciascuno studente secondo i propri mezzi e la propria sensibilità.

Dall'insieme delle sue composizioni si possono dedurre la sua forma mentis creativa e i suoi eventuali compositori di riferimento?

La forma mentis era quella di un conoscitore profondo della musica di ogni epoca, inoltre teneva conto anche della destinazione di ciascun brano e del circuito editoriale a cui esso apparteneva. Infatti i pezzi salottieri sono descrittivi e un po' di genere, ma per questo all'epoca di sicuro consenso, mentre quelli per se stesso, come la *Sonata per violoncello e pianoforte* e il *Quintetto per quartetto d'archi e pianoforte* sono

innovativi, ampi e molto raffinati. I compositori di riferimento, oltre naturalmente a quelli del suo tempo (tenne conto in particolare di Sgambati, Martucci e Busoni), sono quelli a cui aveva dedicato i suoi lavori di revisione e nel cui stile era entrato intimamente, in particolare Bach.

Tra i suoi interessi c'era anche il teatro musicale: che cosa ha realizzato a riguardo?

Aveva ipotizzato tre opere, *Passione*, *Berthalda* e *Catullo*, le ultime due su libretto di Carlo Zangarini, ma di esse non si sono rinvenuti abbozzi né brani completi. Zangarini pubblicò però nel 1904 il libretto di *Catullo*.

La vostra ricerca ha già affrontato una tematica complessa, ma ritenete che altro vada fatto per rivalutare completamente la figura di Mugellini?

Abbiamo ricostruito la figura di Mugellini e il suo contributo nella cultura musicale del suo tempo, con l'aiuto di tutti gli autori (oltre a noi, A. Annese, A. Carocchia, R. Domenichini, C. Lo Presti, A. Tarallo, D. Tarquini), e ci sembra un buon risultato. Però manca completamente il corrispettivo discografico, in quanto la musica di Mugellini resta del tutto sconosciuta, pur meritando di rientrare stabilmente in repertorio. Facciamo pertanto un appello agli esecutori in questo senso.

Laura Sebastiani



AA.VV.
Bruno Mugellini musicista.
Vita, luoghi, opere.
A cura di Paola Ciarlantini
e Paolo Peretti
Ed. Livi, Fermo 2015, pp. 303
s.i.p. www.andrealivieditore.it

INTRODUZIONE

Roberto Domenichini, Paolo Peretti, Paola Ciarlantini

PRIMA PARTE

Saggi di Alessandra Gattari, Roberto Domenichini, Paolo Peretti, Danilo Tarquini, Carlo Lo Presti, Antonio Carocchia, Antonio Tarallo, Angela Annese, Paola Ciarlantini

SECONDA PARTE

Saggi di Paolo Peretti, Paola Ciarlantini, Carlo Lo Presti

APPARATI

Scritti inediti di Bruno Mugellini
Bibliografia
Indici

Nella sequenza dall'alto in basso: gli studenti Laura Sebastiani, Alessio Di Francesco, Diego Sebastiani durante l'intervista; i curatori Paola Ciarlantini e Paolo Peretti ai lati; il direttore responsabile di Musica+ Carla Di Lena al centro; Paola Ciarlantini con la studentessa Laura Sebastiani.

VIAGGI MUSICALI

Bach e Wagner, itinerari biografici nei 'loro' luoghi

Con l'approssimarsi del periodo estivo proponiamo ai lettori di *Musica+* due testi che attengono alla letteratura, questa volta di viaggio, e alla musica.

Il sottotitolo del primo volume su Bach recita "una guida di viaggio biografica", e veramente si tratta di un itinerario che intreccia dati biografici, cenni storici e geografici, ed è arricchito da riflessioni musico-teologiche e da approfondimenti sulla religione luterana. Il Prof. Long ci conduce da Eisenach, città natale del Nostro, a Lipsia, città dove Bach morì nel 1750, attraverso tutte le città in cui fu attivo il compositore, e attraverso anche alcuni luoghi che presentano memorie di Bach e della sua famiglia, come ad esempio Amburgo, Berlino, Dresda e Lubecca. Per ogni tappa l'autore segnala, e con corredo fotografico, anche delle emergenze poco note, e che altrimenti potrebbero sfuggire a chi intraprende questo pellegrinaggio musicale, come il monumento dedicato a Bach a Lipsia, inaugurato da Felix Mendelssohn Bartholdy nel 1843, oggi seminascolato in una piccola aiuola; oltre alla posizione e alla descrizione del monumento, Long ci ricorda che a scrivere la cronaca dell'inaugurazione fu Robert Schumann.

Il sottotitolo del secondo volume "sulle orme del Parsifal" circoscrive il viaggio in compagnia di Richard Wagner, grande viaggiatore e *Wanderer*, ai luoghi ispiratori della composizione del suo ultimo dramma musicale; da Marienbad a Bayreuth, la "città di Wagner", da Palermo a Venezia, il documentatissimo e originalissimo volume ci conduce attraverso l'Europa colta e brillante della seconda parte dell'800. Come sottolinea Nicola Sani nell'introduzione, potremmo definire questa guida un tour culturale all'interno di un dramma musicale, un viaggio dentro un viaggio, considerando il *Parsifal* un viaggio all'interno dell'uomo, spiritualmente e simbolicamente.

Da segnalare il Capitolo 5 - *Wagner nei luoghi della strumentazione del Parsifal*, dedicato alla permanenza in Italia, ove Wagner trascorse per molti anni l'inverno, in particolare a Venezia, Siena, Napoli e Palermo.

Elena Aielli

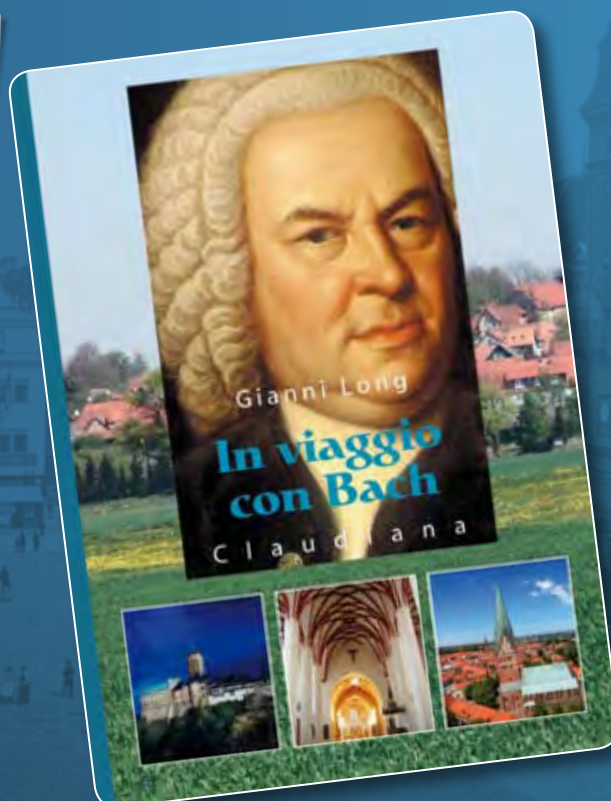
Miriam Cipriani
IN VIAGGIO CON WAGNER

Absolutely Free per ALLEGOREIN
2012
pp. 239, € 12



Gianni Long
IN VIAGGIO CON BACH

CLAUDIANA Ed.
2012
pp. 176
€ 15



IL POETA PARLA...

Nuove edizioni critiche, perché?

ROBERT SCHUMANN

Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff op. 39

Bärenreiter Urtext

BA 7853

pp. 54, € 18,95

È inutile negarlo: quando una casa editrice musicale sforna l'edizione critica di un'opera che brilla ormai da decenni nel firmamento del repertorio e sulla quale sembra non ci sia davvero più nulla da scoprire – almeno 'filologicamente' parlando – molti reagiscono con stupore, se non con diffidenza. È facile infatti vedere in operazioni simili la necessità di iniettare un siero di lunga vita nel corpo di un settore dell'editoria che dà segni di agonia, di 'doparlo', colpito com'è su tutti i fronti dallo sprint della rete.

Ma non si tratta solo di font e colori rinnovati, come qualcuno potrebbe obiettare. L'editoria musicale infatti sembra stia puntando altrove, trasformando lo spartito in uno strumento che parla contemporaneamente a destinatari diversi, tentando di metterne in comunicazioni desideri, obiettivi e finalità. Prendiamo dunque come esempio la nuova edizione Bärenreiter del *Liederkreis* op. 39, con la copertina ammantata di verde come i boschi della Slesia in cui si perse Eichendorff. Partiamo dal dato più materiale: alle 28 pagine che racchiudono uno dei gioielli liederistici più amati di Robert Schumann fanno da corredo almeno 20 pagine di introduzione bilingue (tedesco/inglese), presentazione e traduzione dei testi (aspetto non scontato), appendici e apparato critico. Già questo basterebbe per segnalare una cesura col passato delle edizioni cartacee, passato in verità già lontano da un po', e una più importante col presente, per marcare con forza la distanza fra un testo reperibile sul web (alla mercé il più delle volte di un acritico fruitore) e un testo filtrato musicologicamente. Nulla di nuovo, verrebbe da dire a molti di noi già da tempo avvezzi alla frequentazione di edizioni critiche accuratamente preparate. Ma sebbene nella nuova edizione di *Liederkreis* op. 39 non ci siano rivelazioni straordinarie, quelle che forse molti si aspettano per giustificare una nuova e più costosa edizione, in essa riposa un messaggio importante, il quale risuona tanto più forte data la natura dell'opera sottoposta al vaglio della filologia. *Liederkreis* op. 39 è, come è noto, la «mein aller Romantischstes» di Schumann, l'opera più Romantica (con la lettera maiuscola anche in italiano) fra le sue fino ad allora pubblicate, scritta con abbacinante rapidità nell'arco del 1840. Dietro questa definizione, passata alla storia, e queste considerazioni si annidano due luoghi comuni della storiografia musicale, fra loro interconnessi: il primo è che il *Liederkreis* op. 39 fu il frutto spontaneo e unitario del comune sentiero romantico percorso parallelamente da Schumann e da Eichendorff, il secondo che tale spontaneità – leggi 'rapidità di scrittura' – fosse la base per un'insolita fluidità di ispirazione. Il ricco ed acuto commento di Hansjörg Ewer alla neo-edita partitura schumanniana fonda la propria ragion d'essere proprio sull'analisi di questi luoghi comuni, mostrando come, non diversamente dal procedimento creativo di altri suoi 'spazi poetico-musicali', Schumann avesse selezionato testi di Eichendorff talora distanti

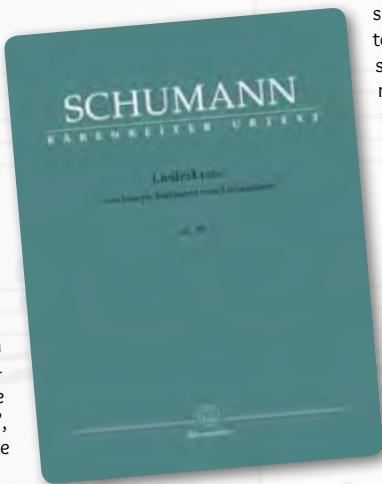
totalmente irrelati per ottenere un distillato poetico che fosse amplificato da un'idea musicale tutta sua. E fece leva talora su testi pubblicati quasi vent'anni prima, alfiere di un romanticismo che negli anni '40 dell'Ottocento era già sentito come superato. Lungi dall'essere dunque il luogo della consonanza intima il poeta e il musicista, il *Liederkreis* op. 39 appare piuttosto come uno dei luoghi più emblematici della visione estetica dello Schumann poeta che parla attraverso una musica che è riverbero di suggestioni testuali di ardente soggettività sonora.

Roba da musicologi, verrebbe da ribadire, ma non è così, perché nel distacco dal testo su cui la prefazione all'edizione insiste, si radicano possibilità interpretative potenzialmente sorprendenti, lasciate all'estro e all'acume (perché no?) critico dell'esecutore.

Ad amplificarne il portato, sopraggiunge il taglio filologico dell'edizione, che punta a mostrare sul campo come la genesi dei *Lieder* contenuti nel ciclo non fosse stata poi così lineare. All'edizione autoritativa del 1850, quella che fu revisionata da Schumann stesso, vengono confrontati il manoscritto e le bozze della seconda edizione, quella del 1842. Essa riporta modifiche autografe non di poco conto che ricomprendono varianti vocali, ritmiche e testuali, nate da un lato probabilmente dal tentativo di Schumann di allineare la propria creazione a ciò che egli stesso ascoltava dagli esecutori che interpretavano la sua opera (e che per noi possono essere importanti segnali di scoperta di una prassi esecutiva vocale 'storica' su cui si sa ancora troppo poco), dall'altro da un travaglio estetico, minore sì rispetto ad altre opere del Nostro (incongruenze, bizzarrie e inesattezze tuttavia evasive anche qui non mancano), ma che sposta comunque lontano l'immagine di un'urgenza tutta romantica del canto. Sul terreno del *Lied* Schumann infatti intraprese una vera e propria battaglia poetica, scorgendovi uno dei terreni più fecondi della sua ricerca dell'incontro fra la musica pura e le istanze para o extra-musicali, non senza scarti e fratture talora insanabili fra necessità dell'ispirazione, tradizione e forma.

Di tutto questo l'edizione Bärenreiter riempie le pagine della prefazione e dell'apparato critico, senza avere l'ardire però di proporre modifiche sulla versione autoritativa del 1850 che resta la fonte primaria dell'edizione. Tuttavia chiede allo studioso – al quale questo tipo di edizione pure si indirizza – di tenere gli occhi ben fissi sulle necessità pratiche della musica, e avvisa l'esecutore (pianista o cantante che sia) che è imprescindibile oggi tenere conto del processo di evoluzione storica della scrittura di questi straordinari esempi del repertorio da camera ottocentesco. Essi muovono infatti progressivamente verso la sublimazione della scrittura e sconfessano benevolmente quel motto che Schumann stesso affidò ai suoi scritti: che la prima creazione sia sempre la più naturale e la migliore («die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste»), verrebbe da dire, non è poi dunque sempre così vero.

Diego Procoli



DAL METODO AL REPERTORIO

Nuove frontiere della didattica fra musicologia e prassi esecutiva

CHOPIN – LISZT – HILLER

Pièces faciles pour piano/Piezas faciles para piano

Urtext Primo 5

Wiener Urtext Edition

Schott/Universal Edition

UT52010

pp. 64, € 13,95

La prestigiosa casa editrice Wiener Urtext Edition ha intrapreso un'importante iniziativa volta a colmare il vuoto editoriale che spesso separa la didattica pianistica basata sul 'metodo' dalla costruzione del repertorio, ossia l'insegnamento più generalizzato dall'insegnamento individuale, tagliato cioè sulle necessità tecniche e musicali, artistiche e 'umane' del giovane pianista. Una serie di pubblicazioni, raggruppate sotto il nome di Urtext Primo e curata da Nils Franke, sta proponendo da qualche tempo a questa parte una rosa di volumi che raccolgono brani di autori diversi tratti più da un repertorio di assoluta importanza ma ancora poco conosciuto e soprattutto troppo poco impiegato nella didattica strumentale. Ogni volume (siamo arrivati al sesto) affianca tre compositori accomunati da un orizzonte storico comune (vol. 1 Bach-Händel-Scarlatti, vol. 2 Haydn-Mozart-Cimarosa ecc.), le cui opere vengono proposte con un'accurata selezione riguardante non solo l'importanza musicale dei brani, ma anche la loro funzionalità in vista del raggiungimento per l'allievo del più ampio spettro possibile di risorse tecniche e stilistiche. Ciò che differenzia questa importante

proposta della Wiener Urtext da analoghe operazioni – ci viene in mente subito la serie di “Il mio primo...” curata anni fa da Ricordi – è sia l'accogli-mento nei volumi di brani tratti dalle aggiornatissime edizioni critiche della casa viennese, sia, e soprattutto, l'approccio didattico proposto per essi. Ogni volume è infatti corredato da un'interessante postfazione che offre da un lato le biografie dei compositori (forse – ma non è detto – superflue per il docente, ma utilissime allo studente), dall'altro spiega estesamente il criterio di selezione dei brani (divisi per difficoltà crescente) e, soprattutto, dà consigli tecnico-esecutivi preziosi e aggiornati agli studi più recenti di storia della prassi e della tecnica. Questo corredo teorico, nelle modalità di scrittura e di presentazione, sembra pensato per essere affrontato dallo studente con l'imprescindibile aiuto dell'insegnante, vista la delicatezza di alcune questioni didattiche.

Il volume V, che abbiamo analizzato, propone opere di Chopin, Liszt e di Hiller. Vi figurano brani assai interessanti come le piccole Bourrée di Chopin, la versione pianistica del Lied di Rückert *Ich liebe Dich* approntata da Franz Liszt o estratti dai pezzi popolareggianti di Hiller come l'*Italienisches Lied* o il *Fandango*. Nella sezione dedicata alla spiegazione stilistica e didattica ampio spazio è dedicato alle testimonianze degli allievi di Chopin, citate da Eigeldinger nel suo ormai celebre libro *Chopin vu par ses élèves* (peraltro citato nel volume fra le fonti), spesso spiegate e messe in relazione con bre-



vi esercizi preparatori per affrontare ad esempio il rubato, le diteggiature apparentemente inusuali vergate dalla penna di Chopin, come pure gli spostamenti della mano e del braccio, i movimenti delle dita e del polso. Molto interessante, per quanto riguarda la selezione del repertorio lisztiano, è l'attenzione a mostrare il dato meno appariscente della sua scrittura, come la cura del legato che Liszt perseguiva strenuamente (anche qui illuminanti i piccoli esercizi preparatori e le testimonianze di allievi quali Lina Ramann o August Göllerich), e alla segnalazione delle indicazioni interpretative che talora Liszt disseminava nei brani anche solo attraverso la travatura dei gruppi di note. Notizie storiche e curiosità accompagnano la proposta, sempre didatticamente assai ben impostata, delle numerose danze scritte da Hiller e alla rivalutazione del loro portato pianistico, tanto tecnico quanto musicale. Se l'opera raggiunge punti davvero di eccellenza con l'inserimento di brani quali ad esempio l'*Adagio religioso* lisztiano, che necessita di essere completato attraverso l'improvvisazione (guidata) dell'allievo, spingendolo a sviluppare una qualità imprescindibile per il pianista di allora come quello di oggi, una pecca – a nostro dire grave – è quella di non aver previsto una versione italiana dei testi: ogni volume è infatti diviso in pubblicazioni distinte per la lingua inglese e tedesca da un lato, per la lingua francese e spagnola dall'altro. Un aspetto che taglia ancora una volta fuori di netto il nostro Paese dal grande circuito didattico ed editoriale cui pure appartiene storicamente di diritto.

Diego Procoli

STRAORDINARIE RARITÀ

Frammenti e opere sparse per violino e pianoforte, per la prima volta in edizione critica

MOZART

Sonaten für Klavier und Violine
Fragmente

Rev. Seiffert/Haering/Schmid/
G. HENLE VERLAG 1039
pp. XIII, 82+25+25
€ 28

Le sonate per violino e pianoforte composte da Wolfgang Amadeus Mozart, dalle opere giovanili a quelle più evolute musicalmente, seguono sempre il filone che vede in primo piano lo strumento a tastiera e non quello che invece lo relega a semplice basso continuo o comunque accompagnamento del violino (Vivaldi, Händel, Tartini...). Nell'arco della produzione mozartiana per strumento a tastiera e violino, comunque, si nota una evoluzione nel dialogo tra i due strumenti e soprattutto un enorme sviluppo della tecnica ed espressività violinistica.

Le prime composizioni dedicate a questa formazione, le *Sonate* K.6-9, 10-16 e 26-31, pubblicate per il volere del padre Leopold, sono opere giovanili che vedono protagonista indiscusso lo strumento a tastiera, con il violino in secondo piano che si limita quasi a un accompagnamento. A quelle giovanili segue poi il gruppo di sonate composte a Mannheim, influenzate dai numerosi viaggi nelle capitali europee e da incontri importanti quali quelli con Johan Schobert e Johann Cristian Bach. Dopo il 1766 Mozart, che aveva dedicato al violino cinque concerti, si avvicina allo strumento ad arco in modo diverso, soprattutto tecnicamente, anche se il protagonista indiscusso rimane il pianoforte. Le opere per violino e pianoforte segnano comunque un importante passo in avanti nello sviluppo della scrittura cameristica per questa formazione.

Nel presente volume, che testimonia l'evoluzione di questo repertorio, troviamo una raccolta di frammenti e opere sparse per pianoforte e violino. Le composizioni, raccolte dall'abate Maximilian Stadler (compositore, pianista e organista), amico intimo di Mozart, sono per la prima

volta pubblicate in edizione critica, in ordine cronologico. Le parti mancanti (segnate con un asterisco), sono state completate da Stadler stesso e da Robert D. Levin.

Nella raccolta troviamo il movimento della Sonata (Sonatensatz) K.372, scritta a Vienna nel 1781, per un concerto privato che vedeva Mozart al pianoforte e Antonio Brunetti al violino; il bellissimo Andante e Fuga K. 402, del quale manca l'autografo; la Fantasia K. 396, appartenuta alla collezione di Goethe; la *Sonatensatz* K. 48, la Sonata K.403, l'Andante e Allegretto K. 404, infine la *Sonatensatz* K. 47. Di alcune opere è presente sia la versione di Stadler sia quella di Levin. Una pubblicazione straordinaria che ci permette di scovare ancora capolavori del grande Mozart.

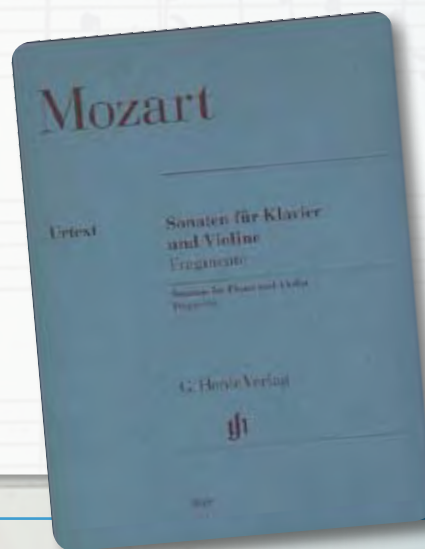


Robert D. Levin

Susanna Persichilli

Scheda informativa e filmato con intervista a Robert Levin:

http://www.henle.de/detail/index.html?Titel=Violinsonaten%2C+Fragmente_1039



SCAMBI VIRTUOSI

Trascrizioni di qualità per i tipi Universal

W. A. MOZART

Eine Kleine Nachtmusik

Trascriz. per flauto e pianoforte (K. Walther)

Universal Edition, UE 18490

pp. 27+13, € 19.95

Ah, vous dirai-je, maman, Variazioni KV 300e(265)

Trascrizione per due flauti (P. Kolman)

Universal Edition, UE 17297

pp. 11, € 11.95

F. SCHUBERT

Trockne Blumen, Introduzione e variazioni D 802

(op. post. 160)

Trascrizione per violino e pianoforte (J. Ross)

Universal Edition, UE 21625

pp. 38+12, € 16.95

Molte le trascrizioni che figurano nel catalogo Universal, a uso didattico e anche, perché no, concertistico. Da questo punto di vista la didattica nordeuropea e soprattutto anglosassone da sempre dimostra di avere meno remore di noi a utilizzare arrangiamenti e rielaborazioni.

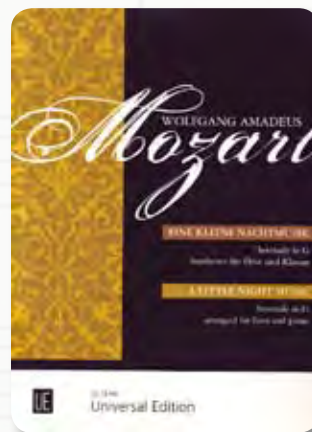
Nella veste sempre molto curata che caratterizza l'editore viennese (ma anche Londra e New York sono città di riferimento ufficiale di Universal) due composizioni di Mozart e una di Schubert. Del primo la celeberrima *Eine Kleine Nachtmusik* in una versione per pianoforte e flauto realizzata da Kurt Walther; nell'introduzione puntuali note storiche sulla genesi dell'opera e sul ritrovamento parziale dei manoscritti. Ovviamente la parte del flauto è tratta da quella del primo violino e tutto il resto è nella parte pianistica. Per due flauti invece l'arrangiamento di un'altra celebre composizione mozartiana, le variazioni *Ah! Vous dirai-je, maman* originariamente per pianoforte. Il curatore Peter Kolman, oltre a brevi note storiche, nell'introduzione dà alcuni suggerimenti sulla scelta dei tempi di alcune variazioni e raccomanda che i due esecutori siano interscambiabili nell'esecuzione delle parti al fine di esercitarsi a una scrittura con finalità diverse.

Lo scambio violino/pianoforte è anche in una trascrizione da Schubert, e questa volta al contrario. Le celebri variazioni per flauto e pianoforte *Trockne Blumen*, uno dei rari capisaldi ottocenteschi del repertorio flautistico, vengono pubblicate in un adattamento violinistico della parte del

flauto. L'avvicendamento dei due strumenti era una prassi del repertorio viennese Biedermeier, viene specificato nell'introduzione dalla curatrice Jacqueline Ross, e quindi l'adattamento - di cui vengono illustrati con scrupolo i criteri adottati - ha una sua ragion d'essere. Interessanti, nelle note storiche, le considerazioni sui legami con il ciclo *Die Schöne Müllerin* da cui è tratto il tema; legami non solo tematici e cronologici, ma più profondamente semantici, che motivano la scelta del flauto nella versione originale. In questa come nelle altre pubblicazioni qui considerate da rilevare, oltre

alla particolare cura nella stesura delle note introduttive, le dettagliate indicazioni strumentali e la chiarezza dell'impaginazione.

C.D.L



NON SOLO SPAGNA

Composizioni didattiche per chitarra

PAUL COLES

Momentos españoles

16 middle-grade solos for classic guitar

Universal Edition, UE 21671

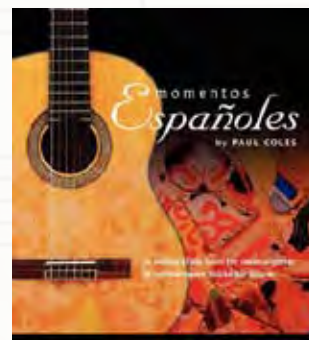
pp. 22, € 13.95

In questa pubblicazione sono raccolte 16 brevi composizioni del chitarrista gallese Paul Coles. Il fine è chiaramente didattico, in quanto già nel titolo viene specificato che si tratta di 16 brani per sola chitarra di media difficoltà. Coles, che vanta varie pubblicazioni destinate agli studenti, è molto scrupoloso dal punto di vista tecnico per quanto riguarda gli aspetti più importanti di una pubblicazione di questo tipo; la notazione chiara delle diteggiature, l'accessibilità delle posizioni, la scelta di tonalità e tempi semplici e intuitivi per la chitarra, ognuno di questi aspetti concorre alla finalità didattica dell'opera, come spiega l'autore stesso nella prefazione. A questa buona chiarezza d'approccio allo strumento non corrisponde però un'altrettanto scrupolosa attenzione al dato puramente musicale. Nonostante nel titolo si faccia chiaro riferimento a brani stilisticamente ispirati alla cultura musicale spagnola, troviamo all'interno anche brani dal sapore più brasiliano (Bossa

Nova), aspetto che non aiuta certo uno studente di medio livello ad acquisire una cultura storico-musicale precisa. Anche i segni dinamici e d'agogica risultano trattati in maniera un po' superficiale, non trovando sempre una coerenza con il linguaggio e lo stile di ogni singolo pezzo, bensì rispondendo più ad una più intuitiva e talvolta semplicistica suonabilità. Probabilmente in sede di prefazione si sarebbe potuto approfondire meglio questo aspetto, che viene purtroppo lasciato sempre più in secondo piano in questo tipo di pubblicazioni, quasi che un'educazione dal punto di vista tecnico non debba andare di pari passo con una consapevolezza dal punto di vista teorico. Nel complesso la pubblicazione può senz'altro risultare utile per un destinatario di livello principiante (grado 3-4 anziché 4-5 come suggerito sul retro della copertina) cui viene fornito un semplice approccio allo strumento, mentre per un destinatario di medio livello non si possono trascurare i citati aspetti semplicistici.

Andrea Cauduro

Studente del Corso di Tecniche della Comunicazione



UN TRIO PIROTECNICO

Insolita e coinvolgente composizione del musicista e comico Igudesman

ALEKSEY IGUDESMAN

Take it to eleven

for alto saxophone, violin and piano

Universal Edition, 2014

UE 3667700, pp.30, € 19,99

Uno spettacolo pirotecnico di concatenazioni ritmiche e melodie esotiche e trascinati, tutto in un'insolita partitura per pianoforte, violino e sassofono: tutto questo è *Take it to eleven*, recente lavoro del violinista, compositore, direttore d'orchestra e comico Aleksey Igudesman (*1973).

Il brano, di media difficoltà esecutiva (5/8 secondo la scheda della Universal Edition), è stato composto specificamente per il KlaViS Trio, formazione molto poco usuale composta da pianoforte, violino e sassofono. Risaltano alla lettura e all'ascolto i punti cardine della composizione: la riproposizione ciclica di un tema nell'arco di tutto lo sviluppo della composizione, affidata quasi esclusivamente al violino, poi a tutti e tre gli strumenti nella preparazione del crescendo finale del brano; la grande attenzione alla dinamica, con un sapiente utilizzo del piano e, soprattutto, del forte e del fortissimo (ben undici f nel finale!). Viene sempre mantenuta viva l'attenzione dell'ascoltatore, e la sua curiosità nell'attendere i successivi sviluppi del brano. Igudesman ricorre ad un espediente compositivo molto funzionale per mantenere vivo l'interesse del pubblico, la tecnica tensione-rilascio: il brano alterna momenti di gradualmente crescendo e grandi culmini tensivi a fasi di rilascio dove le note si distendono in più ampi e placidi movimenti e cessa l'infuriare dei fortissimo e dei ritmi cadenzati e martellanti.

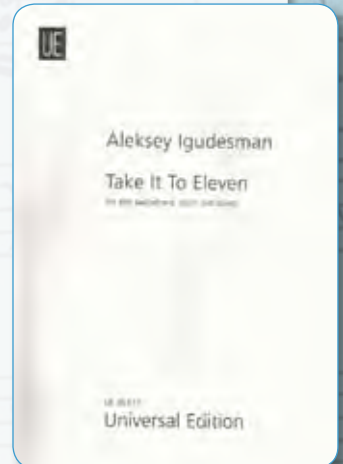
Altra caratteristica saliente della composizione è la combinazione di vari metri e tempi, con repentini cambi di ritmo e velocità durante tutto il brano: sono ben quattordici i cambi di metro nelle trenta pagine di partitura, partendo da 8/8 fino a giungere ad 11/8, ma passando anche attraverso 4/4, 9/8, 10/8.

Molto interessante considerare gli incastri melodici e ritmici tra gli strumenti, specie tra il sax ed il violino, notando come il compositore si sia divertito a combinare gli andamenti: si potrebbe pensare che si attivi quasi una situazione di domanda e risposta tra i due strumenti, che continuamente si rincorrono, si imitano, si uniscono, coinvolgendo anche il pianoforte in alcuni momenti cardine della composizione, come nelle riproposizioni cicliche del tema e nella costruzione del crescendo nel finale.

Aneddotica e divertente la scelta del titolo di questa composizione: Igudesman ha tratto ispirazione dalla battuta "*This goes to eleven!*", pronunciata nel film cult *This is Spinal Tap* (falso documentario del 1984 avente protagonista una semi-fittizia band della scena Heavy Metal) da un chitarrista a proposito della potenza di un amplificatore.

Per concludere il lavoro di Aleksey Igudesman, composizione di respiro e ambito contemporanei, risulta molto gradevole, interessante e coinvolgente, per l'esecuzione come per l'ascolto. Consigliato.

Alessio Di Francesco
Studente del corso di Tecniche
della Comunicazione



FOLKLORE PER FISARMONICA

Due raccolte ad uso didattico

AA.VV.

Klezmer Duets

A cura di Christian David & Alan Bern

Clarinet & Accordion

Universal Edition

pp 50, € 19,95

AA.VV.

Dances from Flanders & Vallonia

(23 easy to intermediate – level pieces for Accordion)

A cura di Tommaso Hubert & Marinette Bonnet

Accordion

Universal Edition

pp 29 € 14,95

Le tradizioni di musica folkloristica disseminate nel nostro continente sono sempre state ampi serbatoi da cui la musica colta europea ha tratto colori e ritmi fondamentali per il suo sviluppo. Nella moltitudine di questi generi uno dei pilastri fondamentali è la musica Klezmer. Quale strumento, meglio della fisarmonica, legata da sempre a un immaginario e a una sonorità cara agli ambienti rurali, ma allo stesso tempo entrata ormai preponderatamente nella cultura della musica classica, può fare da cerniera tra questi due mondi? Forse ai profani potranno apparire lontani, ma sono riconosciuti come parte di un unico respiro ormai dalla stragrande maggioranza dei musicisti. Questa raccolta presentata dalla Universal Edition racchiude il lavoro di anni di ricerche di Christian Dawid (Germania) e Alan Bern (Usa), due musicisti legati da una comune radice che li ha spinti a collaborare nella stesura di quest'opera. Una ventata di Oriente che incontra l'Occidente, crea quell'atmosfera che caratterizza da sempre l'Est Europa. Yiddish è la lingua scritta di quel popolo che è stato errante

per secoli, Klezmer si potrebbe dire che ne sia la corrispettiva lingua sonora. Entrambe sopravvissute a secoli di spostamenti, nel loro movimento hanno saputo stratificarsi insieme all'incontro con le terre che le ospitavano creando un'identità ben precisa. Dieci brani, selezionati e accuratamente arrangiati per dare uno spaccato della quotidianità di questo popolo attraverso danze, canti tipici e musiche solenni che partono da semplici melodie fino ad arrivare a ritmi energici. Raccolta di melodie, ma ancor meglio piccola passeggiata, che certo non può essere inserita nel repertorio di musica classica, ma che può essere un piacevole diversivo per i fisarmonicisti classici. Buon mezzo per gli studenti per rafforzare le loro basi ritmiche (data la varietà dei tempi che vi si trovano), e un ottimo metodo di studio per i docenti che vogliono affinare la tecnica dei propri studenti nell'uso dei bassi standard. Per favorire ancor di più l'aspetto didattico che questa selezione di brani può offrire, gli autori hanno inoltre pensato di organizzarne la successione in una costante progressione di difficoltà stilistica, che offre anche il vantaggio, non certo secondario, di presentare musica gradevole e divertente e non noiosa come spesso avviene con gli studi di tecnica obbligati. Arrangiati per Clarinetto e Fisarmonica si prestano ad essere inseriti in un programma di musica da camera per quei musicisti che si trovano a cimentarsi per le prime volte con questo filone musicale, mi-

niera di suoni per chi frequenta con passione o anche con semplice curiosità la World Music. Corredato delle parti staccate per Clarinetto e da una legenda che descrive come eseguire i segni grafici che potrebbero creare dubbi nell'interprete (con particolare riferimento all'uso dei bassi standard) e da suggerimenti sull'articolazione e sugli abbellimenti, questa raccolta è resa ancor più completa dalla descrizione delle origini, della storia e degli ambienti a cui ciascun brano è legato. Tradotta in Inglese e in Francese (dall'originale Tedesco) questa piccola narrazione fatta di parole e di musica ci dona la possibilità di conoscere un'altra delle molteplici sfaccettature della fisarmonica.





Per gli amanti della World Music un'altra interessante raccolta è quella dei 23 brani proposti da Tommaso Huber (Austria) e Marinette Bonnert (Belgio), sempre per la Universal Edition, riunendo una preziosa testimonianza delle tradizioni musicali di un'altra fetta d'Europa, le Fiandre e la Vallonia (Belgio del sud). Danze popolari che sono cadute da tempo nell'oscurità e sono state riportate a nuova vita. I curatori hanno interpretato nuovamente, confrontandoli con la tradizione e la pratica della vecchia generazione i suoni tipici della Vallonia e delle Fiandre, con approcci che hanno portato a una combinazione di melodie con forme di danza tipiche, come le controdanze, passepiéd e maclote (danze tipiche dei marinai). Per

illustrare la diversità di questo patrimonio, Marinette Bonnert ha selezionato le più belle danze delle due regioni, che sono state rielaborate da Tommaso Huber, mantenendo l'originalità della musica. La notazione degli accordi della mano sinistra è stata fissata secondo gli standard internazionali. Questi semplici brani possono essere una buona piattaforma di studio per i giovani fisarmonicisti che vogliono iniziare a capire fin da subito le possibilità espressive del loro strumento.

Andi Zeka

Studente del corso di Tecniche della Comunicazione

"LABOR LIMAE" PER GLI IMPROVVISI

Paul Badura Skoda e Robert Levin
per una nuova edizione

FRANZ SCHUBERT
Impromptus op. 90 (D 899)
Leisinger/Levin/Badura-Skoda

Wiener Urtext Edition
Schott/Universal Edition
UT 50408
pp. X, 46
€ 9,95

La bellezza immediata e spontanea che pezzi brevi come gli Improvvisi possiedono, fa sì che essi si contrappongono alla "celestiale lunghezza" (parole di Schumann) delle Sonate schubertiane.

Composti nello stesso anno della morte di Beethoven, 1827, coevi del ciclo liederistico *Die Winterreise*, della *Fantasia in fa minore a quattro mani* e dell'ultima sinfonia, i *Quattro Improvvisi* op. 90 rappresentano alcune delle pagine più famose della letteratura pianistica romantica qui presentate nell'illustre



edizione Wiener Urtext 2015 e sapientemente diteggiate dalla mano di Paul Badura-Skoda.

Curioso ed interessante leggere nella Prefazione di Ulrich Leisinger di come i due improvvisi op. 90/3 e op. 90/4 vennero pubblicati circa trent'anni dopo i primi due, di come inoltre, l'improvviso op. 90/3 circolasse in forma facilitata (le battute da 4/2 vengono divise a metà e il brano, che è in sol b maggiore, viene trasportato un semitono sopra), di come si siano affrontate e risolte le incertezze grafiche: gli autografi di Schubert possono essere letti senza troppi dubbi, le altezze delle note e il ritmo risultano ben chiari. Meno rapido è lì dove i segni dinamici spesso sono annotati prima della nota a cui si riferiscono; la posizione delle legature a volte è inaccurata, i segni di accenti sono piuttosto lunghi e quindi non chiaramente distinti dalle forcelle di decrescendo. Nelle note sull'interpretazione di Robert D. Levin si affrontano le tematiche relative all'espressione e all'interpretazione, al ritmo puntato (che deve assumere una sfumatura diversa a seconda del carattere, cantabile o alla marcia, o dell'accompagnamento, ad esempio la presenza di terzine) all'articolazione, agli abbellimenti, al pedale. Un *labor limæ* estremamente accurato (si vedano anche le note critiche a fine volume) ed esaustivo che accompagna il pianista attento nello studio di questi splendidi brani: la risorsa principale della presente edizione è l'autografo di Schubert; le aggiunte di seconde fonti sono tra parentesi, quelle di un secondo manoscritto sono inoltre menzionate nelle note dettagliate, quelle dell'editore sono tra parentesi quadre.

Laura Sebastiani

Studentessa del corso di Tecniche della Comunicazione

URTEXT SENZA DUBBI

In edizione
singola con note
interpretative

W. A. MOZART
Klaviersonate B-Dur KV 570

Leisinger / Levin / Scholz
Wiener Urtext Edition
pp. 24 - € 5,95

L'edizione viennese Wiener Urtext rappresenta sicuramente una sicurezza per il musicista. Come spiega Ulrich Leisinger nelle note alla fine del

libro, di questa sonata manca un autografo completo o copia coeva al compositore. Inoltre la prima edizione (Vienna: Artaria, 1976) presenta una parte violinistica di dubbia autorizzazione insieme a quella pianistica. Tuttavia un confronto tra i frammenti autografi e la prima edizione dimostra che la Sonata appartiene senza esitazione al repertorio per pianoforte solo. Nella presente edizione il testo musicale è trattato con estrema chiarezza ed è curato in ogni suo aspetto, dal legato allo staccato, facendo riferimento ad una scrittura il più possibile vicina allo stile mozartiano. Nei non pochi casi in cui è necessaria una ulteriore spiegazione, le note critiche forniscono sempre adeguato e valido apporto. Preziose le note interpretative a cura di Robert D. Levin che affrontano i temi fondamentali di articolazione, dinamica, pedalizzazione, ornamentazioni e, dulcis in fundo, ritornelli: un aspetto troppo poco considerato, eppure di notevole importanza stilistica. La pubblicazione può considerarsi completa e di primissima qualità, aggiungendo che l'edizione singola ha il vantaggio di un pratico utilizzo. Un unico appunto: le scritte sulla copertina posteriore a mo' di pubblicità si potevano evitare. Non ce n'è bisogno!

Pasquale Evangelista

Studente del corso di Tecniche della Comunicazione



2° CONCORSO ORGANISTICO INTERNAZIONALE

CAMPONESCHI-CARAFÀ

Collegiata di San Rocco
Montorio al Vomano (Te) Italy
Piazza E. V. Orsini
8/9 Ottobre 2016

SONOASTUDIO.COM



PROGRAMMA:

SABATO 8 OTTOBRE

- Ore 8.00/14.00: prove libere
- Ore 15.00: Inizio Concorso (semifinale)

DOMENICA 9 OTTOBRE

- Ore 8.00/14.00: prove libere
- Ore 15.30: Inizio Concorso (finale)
- Ore 20.30: Gran Concerto di chiusura

INGRESSO LIBERO

L'ORGANO DI MONTORIO AL VOMANO
"IL PIU' ANTICO D'ABRUZZO"

