

Dossier

## LA RICERCA MUSICALE

Verso il terzo livello  
nei Conservatori

### BORIS PORENA

Compositore e didatta, saggista  
e filosofo della cultura

### BRUNO MONSAINGEON

Il regista più celebre della  
musica classica si racconta

### ANNA MARIA PENNELLA

Ricordo di una straordinaria  
signora del pianoforte



# Sommario

n. 49 luglio/settembre 2017

## 1 • EDITORIALE

### DOSSIER

- 2 • Musicologia e Musica. Verso il terzo livello
- 3 • La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive (*A.Carocchia*)
- 4 • La ricerca musicologica nell'Università. Intervista a F. Della Seta (*C.Di Lena*)
- 6 • La costruzione del terzo livello nell'AFAM. Intervista a Guido Salvetti (*C.Di Lena*)

### MAESTRI

- 11 • Boris Porena. Un maestro per fare a meno del maestro (*D.Peluso*)

### ...E LA MUSICA

- 14 • L'arte di filmare la musica: Bruno Monsaiegeon (*P.Panzica*)

### RITRATTI

- 21 • Anna Maria Pennella. Una straordinaria signora del pianoforte (*A.Pompa-Baldi*)

### CASELLA 70°

- 25 • L'intitolazione del Conservatorio dell'Aquila ad Alfredo Casella (*R.Giuliani*)

### TEMI

- 29 • Musica e Pace (*G.Crescenzo*)

### ANNIVERSARI

- 32 • Toscanini oggi (*P.Florio*)

### CONTEMPORANEA

- 35 • La ricerca musicale di Jean-Claude Risset (*A.Di Scipio*)

### ANTICA

- 42 • Alla (ri)scoperta del salterio (*A.Bonsante*)

## CONCORSO PRATOLA

- 46 • VII Edizione del Concorso Internazionale di musica antica "Maurizio Pratola"

### LIBRI

- 48 • LA PAROLA ALL'AUTORE  
Da Ponte e Mozart: la nascita della nuova lingua lirica nel Don Giovanni (*C.Boschi*)
- 48 • RACCONTI DI MUSICA  
A San Pietroburgo tra passato e presente (*E.Aielli*)

### PENTAGRAMMI

- 49 • Tango per tutti (*A.Mastracci*)
- 49 • Viaggio musicale in Russia (*R.Rizzuto*)
- 49 • Una serenata di successo (*C.Di Lena*)

Copertina: il violino di Bruno Monsaiegeon, © Lisa Spindler

**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 XII n. 49, Luglio/Settembre 2017 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

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

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

Hanno collaborato a questo numero:

**Elena Aielli, Carlo Boschi, Annamaria Bonsante, Antonio Carocchia, Giuseppina Crescenzo, Agostino Di Scipio, Patrizia Florio, Renzo Giuliani, Alberto Mastracci, Pamela Panzica, Dario Peluso, Antonio Pompa-Baldi, Rossella Rizzuto**

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it



# EDITORIALE

**A**vevamo lanciato un allarme nello scorso numero. Che vengano integrati dal Ministero - come è stato fatto per le Università - i fondi che i Conservatori perderanno con l'applicazione della Legge di stabilità e che necessariamente sono stati chiesti alle famiglie - aumentando le rette - a partire da quei redditi medi che risultano sempre più presi di mira dalle scelte politiche di questo Paese. Poco o nulla se ne è parlato, l'anno accademico è iniziato, vedremo gli effetti. Ci auguriamo che qualcosa venga fatto. Ci sorprende sempre la silenziosa capacità di subire dei cittadini, dalle disfunzioni dei mezzi pubblici agli aumenti continui e molto sensibili dei contributi economici nel settore dell'Istruzione pubblica.

Intanto da tempo attendiamo il riconoscimento del Terzo Livello, che nelle Università è realtà indiscussa. Se ne è parlato a Roma in un convegno organizzato proprio presso la sede del MIUR, e l'argomento è oggetto della nostra inchiesta. È incentrato in questo caso sulla ricerca musicologica, ma la Ricerca nelle nostre istituzioni comprende tutti gli aspetti, dalla prassi esecutiva alla didattica. È un riconoscimento importante anche nell'ottica dell'internazionalizzazione, come abbiamo messo in evidenza nei numeri precedenti. Intanto, nelle parole dei relatori che intervengono nelle nostre pagine, leggiamo un'interessante ricognizione dello stato della ricerca nelle università e nei conservatori, con approdo finale ad un memorandum che vuole richiamare l'attenzione del Governo, del Parlamento, dei ministeri MIUR e MIBACT su provvedimenti importanti da adottare.

Di ricerca musicale si parla anche a proposito di altri convegni che hanno offerto occasioni di approfondimento e confronto. Il tema "Musica e pace", assai meno indagato del campo specularmente opposto (ma si sa, in arte *Don Giovanni* drammaturgicamente funziona meglio di *Fidelio*) è stato dibattuto da musicologi italiani e tedeschi presso l'Istituto Storico Germanico di Roma; sulle origini di un antico strumento come il salterio ci si è soffermati al Conservatorio di Bari, di un sommo dell'interpretazione come Toscanini a 150 anni dalla nascita si è parlato a Parma e Milano. Ci sono poi profili di musicisti, longevi e attivi come Boris Porena, recentemente scomparsi come Annamaria Pennella e Jean-Claude Risset, e musicisti che hanno come attività principale quella di raccontare altri musicisti. Bruno Monsaingeon, un mito del film a tema musicale, grande 'ritrattista' di Glenn Gould e di Sviatoslav Richter, è stato raggiunto da una nostra brava e intraprendente collaboratrice e si è raccontato a lungo regalandoci una carrellata di grandi personaggi. Infine un po' di storia del 'nostro' conservatorio, il "Casella" con le ragioni di una intitolazione che non ha motivi geografici né rievocativi di un legame personale con l'istituzione, troppo giovane per aver conosciuto il musicista, ma abbastanza matura da festeggiare nel 2018 i cinquant'anni di esistenza. Non mancheremo di celebrare e cogliere l'occasione per rafforzare la nostra voce e unirla a quella di tutti coloro che affermano le 'ragioni della musica' in tutte le situazioni in cui proprio ci sembra necessario non soccombere...

Carla Di Lena





foto Musacchio & Ianniello

# MUSICOLOGIA E MUSICA. VERSO IL TERZO LIVELLO

*La ricerca nelle istituzioni AFAM. una missione imprescindibile per le nostre istituzioni. Musica+, la cui denominazione è “Formazione e ricerca a più voci”, fin dall’inizio si è posta come strumento di ricerca. Ma quale lo stato della ricerca nelle nostre istituzioni? Abbiamo colto l’occasione di un recente convegno svoltosi il 26 settembre presso la sede del MIUR (sog-*

*getti promotori nel programma qui riprodotto) che ha posto al centro dell’attenzione il tema della ricerca musicologica, affrontando però contestualmente il tema più ampio della ricerca nel mondo AFAM. Ne abbiamo tratto un articolo e alcune interviste, per noi di Musica+ l’inizio di un argomento di cui continueremo ad occuparci.*



# LA RICERCA MUSICOLOGICA IN ITALIA: STATO E PROSPETTIVE

*Dall'Università ai Conservatori, alle Accademie, una panoramica introduttiva che pone interrogativi sull'organizzazione del sistema formativo in Italia e sulle risorse destinate. Con l'auspicio che nelle istituzioni AFAM venga finalmente dato avvio ai diplomi accademici di formazione alla ricerca.*

di Antonio Caroccia



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



Agenzia Nazionale di Valutazione  
del sistema Universitario e della Ricerca  
National Agency for the Evaluation  
of Universities and Research Institutes



## La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive giornata di studi

Roma  
Ministero dell'Istruzione,  
dell'Università e della Ricerca  
Sala della Comunicazione,  
Viale Trastevere, 76/a  
26 settembre 2017

**N**ella difficile congiuntura economico-sociale che il Paese da anni sta attraversando, le massime autorità politiche del Paese sottolineano di continuo la necessità di sviluppare la ricerca scientifica quale volano per lo sviluppo e l'innovazione. In questo invocato ed auspicabile rilancio innovativo, alle Università, ai Conservatori e alle Accademie, iniziando da quelle dei Lincei e di Santa Cecilia, spetterebbe un ruolo primario e trainante, essendo gli Enti cui la Costituzione affida il compito di coltivare la ricerca, sviluppare il sapere, e trasmetterlo, con metodo critico, alle nuove generazioni. Non sempre, però, si affronta con sufficiente spirito analitico il problema della ricerca in Italia, individuandone i punti critici, i punti di forza, e le necessarie migliorie da adottare per irrobustire un sistema ritenuto essenziale e decisivo per il progresso. Tutti conoscono i dati relativi alla spesa nazionale per la ricerca, attorno all'1% del PIL, ben lontano da quel 3% auspicato dall'UE nei trattati di Lisbona (2003). Il numero dei ricercatori/dottori di ricerca italiani è molto basso rispetto alle nazioni trainanti dell'Unione. In Italia, al momento, il mercato della ricerca è asfittico, e quindi non offre reali prospettive per i giovani, che sempre più spesso abbandonano il Paese; anzi i nostri giovani, al momento, preferiscono fare ricerca all'estero. Quel che vale in senso generale, vale in misura forse ancora più evidente e incisiva per la ricerca nel nostro campo, la Musicologia, in tutte le sue declinazioni: musicologia storica (dall'antichità ai giorni nostri), musicologia sistematica (dall'estetica all'analisi della musica), pedagogia musicale, etnomusicologia. Università e Conservatori, considerate

sotto il profilo delle capacità di produzione scientifica, a che punto sono? Che cosa intendiamo oggi – in Italia, in Europa, nel mondo – per ricerca musicologica? Alla prima domanda cercheranno di dare risposta i due relatori di questa sessione, un docente universitario e un docente di conservatorio. Alla seconda, invece, conviene dare subito una sintetica risposta, definendo brevemente ciò di cui stiamo parlando. Con il termine 'musicologia' designiamo una disciplina che studia i fenomeni musicali in tutte le loro declinazioni, dalla prospettiva storico-filologica a quella sistematica, da quella etnografico-antropologica a quella pedagogico-didattica. Tale studio è condotto non attraverso un approccio di tipo tecnico-pratico bensì tramite l'indagine specialistica, il recupero e l'analisi delle fonti e dei documenti musicali, dei discorsi sulla musica, degli oggetti sonori e degli strumenti sonori, dei contesti storici, sociali, economici e culturali; esso persegue fini sia di comprensione storica, sia di restituzione all'attualità della vita musicale. Per quanto eterogenei, questi campi, queste diramazioni della disciplina complessivamente denominata 'musicologia', hanno un fattore che li accomuna: alimentano lo sviluppo e la diffusione della cultura musicale nel Paese.

Cosa potrebbe produrre l'Italia nel campo della ricerca musicologica, se il sistema fosse competitivo? Se vi fosse realmente un mercato per la ricerca musicologica, se la politica e la società credessero nella forza trainante di questo settore come fonte di sviluppo della nazione, quali risultati potremo raggiungere? Ma come si fa a sviluppare la ricerca musicologica – come qualsiasi altra ricerca – se il numero dei



Convegno "La ricerca musicologica in Italia", Roma, MIUR, 26 settembre 2017, da sin. Guido Salvetti, Antonio Caroccia, Fabrizio Della Seta.

ricercatori si contrarie? se le risorse finanziarie scarseggiano? se gli istituti di ricerca che operano fuori dall'Università e dai Conservatori debbono elemosinare i mezzi minimi per la sopravvivenza? se l'editoria musicale si restringe? Allo stato attuale, le poche risorse finanziarie pubbliche di cui dispone la ricerca musicologica, al di là degli stanziamenti perlopiù irrisori dei Dipartimenti universitari e conservatoriali, sono quelle erogate dal Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo attraverso le Direzioni generali delle Biblioteche e dello Spettacolo. Organismi poderosi preposti al finanziamento della ricerca scientifica, *in primis* il Consiglio nazionale delle ricerche, da anni non contemplano più la musicologia nel novero delle proprie discipline: come se la musica d'arte, unitamente alle tradizioni musicali popolari, non costituisse un vanto eminente – e un problema conoscitivo primario – del patrimonio della nazione. Non va molto meglio per quel che riguarda i 'Progetti di rilevante interesse nazionale (PRIN): negli ultimi anni nessun progetto musicologico è stato finanziato, anche in conseguenza di un tendenzioso e malinteso concetto di 'innovazione' assunto come parametro pregiudiziale e discriminante nella valutazione (il riferimento è all'odierna unilaterale enfaticizzazione del digitale, che indubbiamente spalanca prospettive esaltanti per tutte le discipline ma che non può considerarsi la panacea universale per tutti i problemi della ricerca scientifica: da solo, il digitale non surroga la ricerca erudita e filologica dello storico della musica, la ricerca sul campo dell'etnomusicologo, la ricerca-azione del pedagogista, l'analisi di testi e strutture del sistematico).

Come, poi, non essere preoccupati per la sopravvivenza dei dottorati di ricerca in Musicologia delle Università e per il mancato avvio dei diplomi accademici di formazione alla ricerca dell'AFAM? In base alla regolamentazione attuale del dottorato di ricerca, il termine 'Musicologia' è dovuto addirittura scomparire del tutto (ad esempio a Bologna si chiama "Dottorato in Arti visive, performative e mediale", a Pavia "Dottorato in Scienze del testo letterario e musicale", a Tor Vergata "Dottorato in Beni culturali e territorio"). Ben vengano gli attuali 42 milioni per i dottorati innovativi negli atenei del Sud nell'ambito del Programma operativo nazionale Fondo Sociale Europeo e Fondo Europeo Sociale Regionale (FSE-FESR) "Ricerca e Innovazione 2014-2020", che punta a promuovere una formazione post-laurea in stretta sinergia con le imprese e il mondo del lavoro. Ma poi il Ministero ignora *tout court* la formazione di terzo livello in un segmento trainante come quello dell'AFAM, che negli ultimi anni ha visto crescere in maniera esponenziale il numero di studenti stranieri, attratti da una riconosciuta "eccellenza" del nostro Paese.

Come è risaputo 'Musicologia' e 'musica' sono parole diverse: esse designano concetti distinti, ancorché ovviamente non irrelati. Sia consentito un parallelo che sembrerà banale: nessuno esiterebbe nel riconoscere che storia dell'arte e pittura sono entità concettuali diverse e distinte. Ebbene: la musicologia sta alla musica – alla totalità e alla pluralità dei fenomeni musicali – come lo studio delle arti visive sta alla produzione di oggetti artistici, come la filologia sta alla poesia, come la linguistica sta ai discorsi delle donne e degli uomini. La musicologia è una disciplina a sé, non si lascia ridurre né confondere con la musica genericamente intesa: né nell'Università né in Conservatorio. È una disciplina di cui il nostro Paese – un Paese ricchissimo di musica, e un po' meno ricco di cultura musicale – non può proprio fare a meno.

L'augurio è quello che le istituzioni preposte prendano a cuore le sorti di questa disciplina e avviino una nuova stagione, diano concrete prospettive di sviluppo alla ricerca di base in campo musicologico.

# LA RICERCA MUSICOLOGICA NELL'UNIVERSITÀ

## Intervista a Fabrizio Della Seta

a cura di Carla Di Lena

**N**ella sua relazione viene evidenziato come la musicologia abbia avuto in Italia uno sviluppo tardivo e un ancora più recente insediamento accademico. E anche come siano stati decisivi gli anni '70.

Sì, a partire all'incirca dal 1970 la musicologia italiana (non solo ma in buona parte quella basata nell'università) ha conosciuto un processo di espansione anche intellettuale, una crescente differenziazione e specializzazione per metodologie, aree cronologiche, repertori, oggetti d'interesse. Diffusa da libri ma anche da riviste specializzate, la produzione musicologica italiana si è conquistata una documentabile reputazione internazionale, attestata fra l'altro dai successi di giovani studiosi, laureati e dottori di ricerca, in paesi, di lingua francese, inglese e tedesca, dove la disciplina ha una più antica tradizione accademica.

*Nel Convegno organizzato presso il MIUR nel settembre scorso e dedicato al tema della ricerca musicologica, una delle relazioni di base è stata quella di Fabrizio Della Seta, professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia, sede di Cremona, che ha tracciato le linee fondamentali dello stato della ricerca musicologica presso le Università. Molte le considerazioni, ma tutte a partire da un imprescindibile inquadramento storico che ripercorre le diverse tappe della ricerca in Italia.*





Mario Sironi "L'Italia fra le Arti e le Scienze", dipinto murale nell'Aula Magna dell'Università La Sapienza di Roma (1935)

### **Come è mutata nel tempo la metodologia di approccio alle discipline musicologiche?**

Tramontata l'impostazione prevalentemente critico-estetica d'ispirazione idealistica che aveva dominato fino agli anni '60, la musicologia italiana si è collocata tra le discipline storico-artistiche con una solida base metodologica di tipo storico-filologico. Si è consolidato un genuino interesse diffuso di tipo storico-sociale, che mira a interpretare i fenomeni musicali del passato e del presente in relazione ai contesti istituzionali, produttivi e più ampiamente culturali. Ambito privilegiato della ricerca è quello della tradizione italiana, ma non mancano gli studi sui grandi repertori della tradizione occidentale.

### **Quali invece gli ambiti di ricerca da noi ancora poco sviluppati?**

Ancora limitato ma in espansione, come impone il contesto internazionale, il numero degli studiosi che si dedicano con rigore scientifico all'ambito della popular music contemporanea). Un segnale preoccupante è il declino d'interesse per i secoli precedenti il XVII, motivato forse dalla forte impronta religiosa che in passato aveva condizionato gli studi sulla musica medievale e rinascimentale, ma sicuramente anche da ragioni di spendibilità sul mercato di tali studi accademici. Potremmo anche citare, tra gli ambiti che non sembrano aver finora suscitato attenzione adeguata all'importanza dei problemi, quelli relativi alla psicologia della musica (monopolizzato piuttosto dagli addetti alle scienze del cervello), alla sociologia della musica, alla teoria e analisi (delegato all'ambito degli studi conservatoriali, come cosa che riguarda soprattutto i compositori).

**Riguardo la situazione odierna la sua relazione al Convegno si è soffermata su alcune criticità.**

Purtroppo la situazione attuale, e ancor più quella che ci si presenta in prospettiva, è tutt'altro che incoraggiante. Il numero dei docenti/ricercatori si è drammaticamente ridotto negli ultimi dieci anni e ancor più si ridurrà nei prossimi a causa dei pensionamenti. Questo calo è solo in parte compensato dall'immissione di nuovi ricercatori a tempo determinato. Il fenomeno che poc'anzi ho menzionato come motivo di orgoglio - il successo all'estero dei nostri migliori giovani - si sta delineando come una vera e propria fuga dei cervelli non compensata da un movimento contrario, tanto meno da rientri. Per di più i nostri migliori laureati, che in precedenza cercavano di ottenere in Italia il titolo dottorale per poi tentare l'avventura fuori dei confini, ora preferiscono completare il loro ciclo di studi direttamente nei luoghi dove il transito dalla formazione ai primi incarichi lavorativi è, se non garantito, istituzionalmente previsto per i più meritevoli (e quasi sempre essi rientrano fra questi).

### **In questo quadro l'esiguità di risorse disponibili sembra essere l'elemento che, in senso negativo, contraddistingue il nostro paese.**

Per quanto riguarda i finanziamenti, la ricerca musicologica ha risentito fortemente della riduzione generalizzata dei fondi disponibili. Accedere a finanziamenti europei è molto difficile, soprattutto perché uno dei criteri considerati imprescindibili è quello dell'innovatività tecnologica. È chiaro però che in ambito umanistico, e in particolare nelle scienze storiche, la continuità della tradizione metodologica non è di per sé un limite, al contrario è un valore. Fermo restando che tutte le novità tecnologiche che rendono il lavoro più efficiente e consentono di accumulare grandi quantità di dati sono sempre benvenute, va ribadito che non in esse consiste l'aspetto innovativo della ricerca: conta piuttosto la novità delle domande che si pongono ai fatti e delle conoscenze che se ne ricavano.



La biblioteca del dipartimento di Musicologia a Palazzo Raimondi, Cremona





Fabrizio Della Seta

**Sullo sviluppo della ricerca emergeva poi dalla sua analisi quale ruolo abbia una diffusa poca considerazione in Italia del valore dei beni musicali e di una diffusa formazione.**

L'Italia ama presentarsi come il paese della musica, quello che ha dato al mondo alcuni tra i maggiori geni di quest'arte, ma sappiamo tutti che a questa autorappresentazione non corrisponde la realtà dei fatti: basti considerare lo stato in cui versano le biblioteche e i musei che conservano il patrimonio musicale, i teatri e le istituzioni concertistiche che dovrebbero trasmetterlo, gli istituti deputati alla formazione dei musicisti. Soprattutto, manca un'educazione musicale diffusa. Le conseguenze sono pesanti

sullo sviluppo della ricerca. Conseguenze di ordine culturale, ma anche economico in quanto si traducono in occasioni mancate di spazi nel mercato del lavoro.

#### **Qualche esempio?**

Il cittadino normale, di cultura media e con scarsa educazione musicale, avrà difficoltà a comprendere che si debbano spendere soldi pubblici per conservare il patrimonio formato da partiture manoscritte e a stampa antiche e moderne, da trattati di musica, da strumenti, da quadri di soggetto musicale, nonché per formare personale specializzato

all'uopo; che tale patrimonio debba essere valorizzato e diffuso grazie a edizioni che rispondono a criteri scientifici; che a parlare e scrivere di musica in radio e televisione, nei media, sulla stampa periodica e sui programmi di sala debbano essere persone dotate di una formazione specifica e non, come perlopiù avviene, dilettanti che di solito non fanno che riproporre luoghi comuni assai datati. Non meraviglia quindi che la quota di finanziamenti destinati a sostenere la ricerca sulla musica sia irrisoria, anche rispetto al già esiguo investimento che lo stato destina al sostegno e alla promozione della cultura.



La sala convegni di Palazzo Marescotti a Bologna, sede del DAMS

# LA COSTRUZIONE DEL TERZO LIVELLO NELL'AFAM

## Intervista a Guido Salvetti

a cura di Carla Di Lena

**P**rof. Salvetti, la sua relazione al convegno è partita dalla definizione, non così scontata, del termine 'musicologia', che nell'ambito AFAM può avere diverse accezioni.

Infatti, il termine "musicologia" evoca realtà diverse, se applicato agli studi musicali superiori dei nostri anni. C'è una "musicologia" diffusa, che fa tutt'uno con una pratica esecutiva o compositiva cosciente delle problematiche storiche e analitiche coinvolte nella pratica musicale. E questo lo possiamo considerare un 'abito mentale'. Il termine è però anche utilizzato per indicare un contenuto specifico e caratterizzante del percorso ultimo della formazione musicale. In questo caso si intende una struttura disciplinare, di cui si fa carico per prima la legge 508/99.

*Tema importante e molto dibattuto, è stato affrontato da Guido Salvetti nel Convegno organizzato presso il MIUR nel giugno scorso in una relazione di base corrispondente a quella di Fabrizio Della Seta. È appunto da questa circostanza che nasce la nostra conversazione con Salvetti, che ha fondato e diretto il corso di Musicologia al Conservatorio di Milano fin dagli anni Ottanta, è stato direttore di quel conservatorio per otto anni ed è stato presidente della Società Italiana di Musicologia. È stato soprattutto uno degli artefici della 508, come presidente di molteplici commissioni ministeriali per la sua definizione e la sua applicazione. Con lui, partendo dalla ricerca musicologica, il discorso si è allargato più in generale alla 'formazione alla ricerca' e all'attivazione del terzo livello nelle istituzioni AFAM.*



**Siamo entrati subito nel vivo citando la legge 508. Cosa è cambiato da quel momento?**

Con la 508 si intende implicare in un processo di riforma di dimensione europea gli studi musicali superiori, elevandoli a rango universitario e sottraendoli all'ambito, per quanto nobile, del "mestiere" di tipo pratico, dove teoria e riflessione non vengano a disturbare l'acquisizione delle abilità. È indubitabile che i Conservatori e gli Istituti Musicali Pareggiati abbiano subito un processo di trasformazione più o meno sostanziale o di facciata da quel fatidico 1999. Spesso hanno inseguito

un'idea di "ricerca" che diventa sinonimo di acculturazione, che a sua volta diventa disponibilità al nuovo (sperimentazione) e al diverso (musiche "altre", a partire dal jazz – musiche della contemporaneità). Questo processo è in atto, ed è ben lungi dall'esaurirsi. Ha prodotto effetti benefici, accorciando le distanze con le istituzioni similari in Europa e nel mondo. Ha però dovuto scontare il rischio della superficialità e della mancanza di un sufficiente controllo della qualità.

**E arriviamo ora alla faticosa parola del nostro convegno, ovvero 'ricerca'.**

Per quanto riguarda la "ricerca" il vuoto normativo è totale, tranne l'approvazione da parte del CNAM all'inizio del 2012 di un documento avente come titolo *Linee guida per i corsi di formazione alla ricerca*. Vi si legge: 1) che i corsi hanno una durata non inferiore a un triennio; 2) che al termine si consegue il diploma accademico di formazione alla ricerca, equiparato al dottorato di ricerca universitario; 3) che i dottorandi ammessi ai CFR possono usufruire di borsa di studio nei limiti delle risorse finanziarie disponibili. Tutto l'impianto gestionale appare mutuato dalle norme universitarie per i dottorati di ricerca. Con ciò si prefigura



Il convegno "Musica conservata", Conservatorio di Firenze, 2015





Guido Salvetti



La biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano

anche per gli studi musicali un "terzo livello", dopo il Triennio e il Biennio superiore.

**Una normativa che non è stata attuata...**

Il confronto con l'Europa è, da questo punto di vista, impietoso, come ci informa l'Associazione Europea dei Conservatori (AEC) che sta svolgendo attivamente il suo compito di stimolare all'innovazione, pronunciando il concetto imprescindibile di "indissolubilità tra didattica e ricerca" - già presente tra i Principi fondamentali contenuti nella Carta di Lisbona e nell'incontro di Lovanio del 2009. In particolare in quest'ultima sede ci si era pronunciati collegando la questione dell'integrazione tra didattica e ricerca alla rinascita dell'Europa dopo la crisi economica e finanziaria, chiamando i singoli stati a non disincentivare le risorse per la ricerca, anzi a incrementarle.

**Quale rispondenza ha avuto nel nostro sistema AFAM questa indicazione?**

Davvero poca. Diciamo prima di tutto che l'organo ufficiale (CNAM), che avrebbe potuto avviare la realizzazione di questo processo, si è letteralmente dissolto nel febbraio del 2013. Politici e dirigenti ministeriali non hanno proceduto al suo rinnovo, in palese violazione della legge 508/1999. Per fortuna negli anni che hanno immediatamente preceduto il dissolversi del CNAM sono passati a ordinamento i Trienni accademici. I Bienni superiori sono rimasti invece in mezzo al guado, eternamente "sperimentali". Tra i punti che in occasione del convegno abbiamo posto ai dirigenti e ai politici è l'urgenza di passare a ordinamento il Biennio superiore, in quanto secondo livello del sistema. Questa è la premessa indispensabile per avviare la costruzione del terzo livello.

**Ma nella realtà dei fatti esistono le premesse per attuare il terzo livello nei conservatori?**

Sì, possiamo dire che la realtà fattuale dei conservatori italiani rivela all'osservatore

una generale tendenza alla ricerca che sarebbe stata impensabile vent'anni fa. Mi riferisco a una serie di iniziative a cui molti conservatori, con maggiore o minore intensità, con maggiore o minore sostanza culturale, dedicano una quota comunque rilevante di energie e di risorse. Pubblicazioni, cicli di conferenze, convegni, attività musicali di tipo "pratico", che stabiliscono importanti collegamenti con la ricerca musicologica e non, come le masterclass. Talvolta le differenze nella qualità sono vistose ma si tratta comunque di iniziative volte a introdurre momenti di riflessione teorica e/o storica nell'attività dei musicisti pratici.

**C'è stato poi l'avvio, da parte di alcune istituzioni, dei master di primo e secondo livello.**

Sì, questo è un altro ambito in cui si è articolata l'attività di ricerca. I master sono regolamentati, con decreto del 9 dicembre 2010. Per quelli di secondo livello si prefigura in concreto quel terzo livello la cui istituzione porterebbe al completamento del processo di riforma immaginato

ormai quasi 20 anni fa con il documento di Lisbona del 1998. Solo alcuni (pochi) Conservatori si sono finora impegnati ad attivare questi Master. Le esperienze degli ultimissimi anni ci dicono che, per quanto sia stato difficile avviarli e gestirli, questo è un modo positivo per declinare la categoria della Ricerca: individuazione di specializzazioni collegate direttamente con il mercato del lavoro; creazione di competenze approfondite in un ambito specialistico; utilizzo di docenti qualificati, scelti senza riferimento a graduatorie. L'aspetto più critico è costituito dall'obbligo di non pesare per nulla sul bilancio dell'istituto, scaricando quindi tutti i costi (ingenti!) sugli studenti, a meno che fortunatamente non si trovi uno sponsor.

**I cambiamenti quindi sono già in atto?**

Una considerazione da fare è che le attività finora messe in campo sono il frutto meritorio di un clima generale che ha contagiato docenti e allievi, con una nuova disponibilità a lavorare oltre gli stretti obblighi "d'ufficio". Ma c'è bisogno, in particolare,



La tavola rotonda al Convegno "Alfredo Casella e il suo tempo", 2015, Conservatorio "Casella", L'Aquila



di docenti capaci di lavorare all'interno di un'équipe, in cui ci sia intesa sugli scopi da raggiungere. La "formazione alla ricerca" non si può basare soltanto su lezioni *ex-cathedra*, ma neppure su Laboratori spontaneistici. Si deve basare su progetti, in cui si mettano a frutto in un'équipe le vere competenze di ognuno. I migliori docenti e i migliori studenti non hanno forse bisogno dell'istituzione del terzo livello per raggiungere gli obiettivi che ci si è posti con il Processo di Bologna, con la 508 e tutti i regolamenti che ne sono seguiti. Ma certamente quanto siamo venuti

esponendo ha bisogno di essere strutturato per acquisire certezza e continuità.

#### **I tempi sono quindi maturi per l'attuazione del terzo livello?**

Credo di sì. Anche grazie al dibattito su questo argomento messo in campo dalle riunioni dell'AEC, all'attivismo del RAMI (Associazione per la ricerca Artistica e Musicale in Italia), ai documenti dell'Associazione per l'abolizione del solfeggio parlato, e quant'altro. Il clima, dunque, per un avanzamento della riforma, mi sembra favorevole, purché si affrontino

con la massima energia politica due nodi: il controllo della qualità e il reperimento di risorse. Che la riforma si potesse attuare "a costo zero" era ed è un'insensatezza. Occorre reperire risorse non foss'altro per includere i conservatori nell'attivazione dei dottorati di ricerca con assegno e per dotare il terzo livello di strumenti finanziari destinati a progetti di livello europeo, come è il P.R.I.N. (Progetti di Rilevante Interesse Nazionale) per le Università. Tutto ciò significherebbe un ingresso effettivo degli studi musicali superiori nel sistema dell'alta formazione.

## Memorandum sulla ricerca musicologica in Italia (Roma, MIUR, 26 settembre 2017)

La **Musicologia** – intesa nella presente mozione come disciplina comprensiva, che abbraccia tanto la Musicologia propriamente detta quanto l'Etnomusicologia<sup>1</sup>, coltivata sia nell'Università, sia negli istituti dell'Alta formazione artistica e musicale (AFAM), sia in istituti di ricerca e associazioni scientifiche – costituisce un insieme di discipline in vario modo e in varia misura indispensabili alla buona fisiologia della vita musicale e culturale di un Paese dalla ricca tradizione musicale come l'Italia.

Essa è indispensabile in particolare:

- nell'esercizio delle attività musicali (concerti, teatri, associazioni musicali, ecc.);
- nella diffusione della cultura musicale presso la cittadinanza (editoria, saggistica, critica musicale, *media*,...);
- nella formazione dei musicisti;
- nella formazione degli insegnanti di discipline musicali;
- nella formazione del pubblico;
- nella conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico e demotnoantropologico, sia materiale sia immateriale.

I partecipanti alla giornata di studio "La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive" (Roma, MIUR, 26 settembre 2017), docenti di discipline musicologiche e musicali nell'Università, nell'AFAM, nelle scuole, e cultori della materia

<sup>1</sup> Dalla declaratoria del macrosettore scientifico-disciplinare 10/C1 (Musica, teatro, cinema, televisione e *media* audiovisivi): «... La musicologia [L-ART/07: *Musicologia e Storia della musica*] ha per oggetto la musica intesa come arte e come scienza, comprese la paleografia, la teoria, l'organologia, la filosofia, la documentalistica, la didattica applicate alla musica, e la conservazione dei beni musicali. L'etnomusicologia [L-ART/08] ha per oggetto la pluralità di forme, oggetti e comportamenti musicali di società e culture (in particolare quelle a prevalente tradizione orale), le musiche popolari (anche contemporanee), la loro produzione e circolazione (anche mediatizzata), le relazioni fra sistemi musicali e sistemi culturali. ...».

#### **richiamano l'attenzione**

del Parlamento, del Governo, dell'Amministrazione (MIUR e MiBACT), del CNR, dell'ANVUR sui seguenti *desiderata*, collegialmente esaminati e discussi.

#### **Parlamento e MiBACT**

- Si auspica dal Parlamento il riconoscimento legislativo del concetto di 'bene musicale' nella normativa relativa alla tutela e valorizzazione dei Beni culturali; si auspica nel contempo dal MiBACT il riconoscimento del profilo di funzionario addetto alla tutela dei Beni musicali, prefigurato nel decreto MIUR del 31 gennaio 2006 ("Riassetto delle Scuole di specializzazione nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale") con cui è stata istituita la Scuola di specializzazione in Beni musicali, rimasta finora priva di sbocchi professionali.

#### **MIUR**

- Si auspica dal Dipartimento per la Formazione superiore l'adozione di provvedimenti che favoriscano in ambito musicologico la cooperazione e la collaborazione tra Università e Conservatori (AFAM).
- Si auspica dal Dipartimento per la Formazione superiore, Istruzione universitaria, il pieno riconoscimento della necessaria specificità disciplinare della formazione dottorale in campo musicologico: l'attuale condizione di multidisciplinarietà coatta delle discipline musicologiche, costrette in generici dottorati di discipline umanistiche, mortifica la formazione dell'élite scientifica tra i nostri aspiranti musicologi.
- Si auspica dal Dipartimento per la Formazione superiore, AFAM, la sollecitata attivazione del terzo livello di formazione (previa messa a ordinamento del secondo livello della formazione), premessa necessaria a qualsiasi collaborazione effettiva con l'Università, e

ciò nel quadro di un sollecito completamento dell'iter regolamentare della legge 508/1999, in particolare per quanto previsto nell'art. 2 a proposito della valutazione e della garanzia della qualità; si chiede altresì la sollecita ricostituzione del CNAM, disciolto dal 2013.

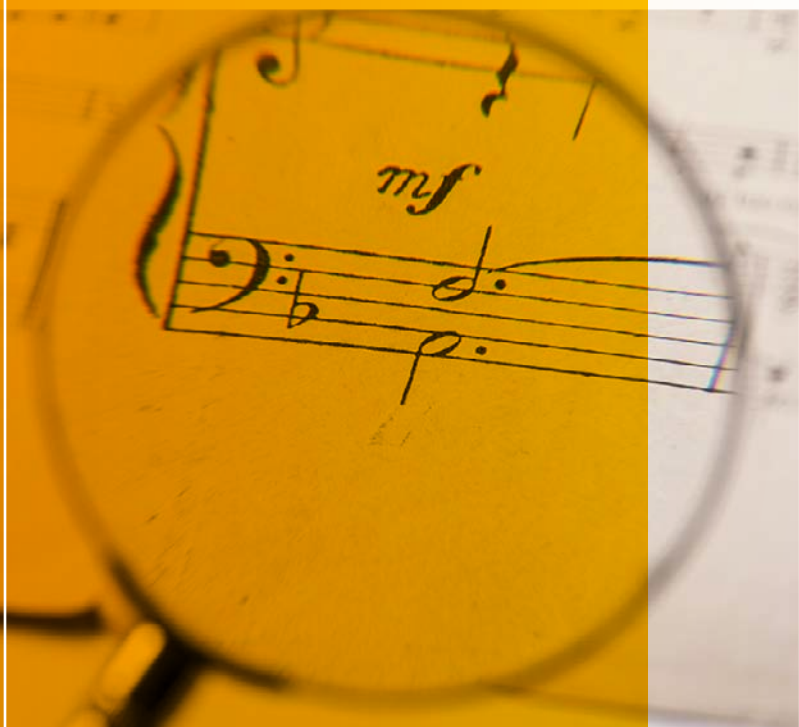
- Si auspica dal Dipartimento per il sistema educativo di istruzione e formazione una sempre maggiore armonizzazione della normativa relativa alla formazione degli insegnanti (accesso al FIT; accesso ai concorsi), che nei futuri docenti valorizzi in maniera equilibrata le competenze musicali intese tanto in senso culturale quanto in senso tecnico; si auspica in particolare l'attuazione di quanto prescritto dai commi 106 e 107 della legge 228/2012, con particolare riguardo alla formazione degli insegnanti di discipline musicali nelle scuole di ogni ordine e grado.
- Si chiede al Dipartimento per la Formazione superiore, Istruzione universitaria e all'ANVUR la modulazione differenziata, disciplina per disciplina, delle soglie di produttività nei raggruppamenti concorsuali, segnatamente nel raggruppamento 10/C1 (Musica, teatro, cinema, televisione e media audiovisivi).
- Si chiede al Dipartimento per la Formazione superiore, Coordinamento, promozione e valorizzazione della Ricerca, che, al fine di assicurare l'equilibrata fisiologia delle discipline storico-filologiche, pedagogiche e demotnoantropologiche, Musicologia inclusa, nei prossimi grandi programmi nazionali di ricerca (PRIN; FAR; ecc.) venga stabilita una riserva percentuale di finanziamenti destinati a progetti che, per la loro specifica struttura epistemologica e operativa, non si lasciano ricondurre *sic et simpliciter* alla fattispecie della "innovazione digitale": una fattispecie che esaudisce bensì talune funzioni scientifiche vitali anche in tali discipline ma che ne mortifica altre assolutamente imprescindibili (p.es. edizioni critiche, ricerche sul campo, ecc.).
- Si auspica dal Dipartimento per la Formazione superiore, AFAM, il riconoscimento delle biblioteche delle istituzioni AFAM come 'infrastrutture della ricerca' al pari delle biblioteche universitarie.

## CNR

- Si auspica l'istituzione di un fondo pluriennale che, sull'esempio della Deutsche Forschungs-gemeinschaft tedesca e del CNRS francese, assicuri un congruo sostegno finanziario alle edizioni critiche di compositori italiani (partiture; carteggi; documenti).
- Si auspica in prospettiva la creazione di un Istituto dedito alla ricerca sui e alla tutela dei Beni musicali, e nell'immediato l'inclusione dei Beni musicali (materiali e immateriali) nel novero degli oggetti di ricerca di pertinenza del Dipartimento Scienze umane e sociale, Patrimonio culturale, in analogia p.es. con l'Institut de recherche en Musicologie (Iremus) del CNRS francese.

## MiBACT

- Si auspica dalla Direzione generale Biblioteche e Istituti culturali il potenziamento, nell'ammontare e nella durata pluriennale, dei finanziamenti già ora puntualmente e saltuariamente erogati a pro delle edizioni nazionali di carattere musicale come di singole iniziative editoriali di natura storico-critica ed erudita, edizioni critiche incluse.
- Si auspica dalla Direzione generale Spettacolo il pieno riconoscimento della funzione essenziale svolta dalla Musicologia (attraverso la ricerca e la divulgazione di qualità) sia nel rinnovo e nella qualificazione del repertorio concertistico e teatrale, sia nella formazione del pubblico musicale.



per l'ADUIM  
Associazione fra Docenti universitari italiani di Musica:  
Il Presidente – Prof. **Franco Piperno**  
(Università di Roma "Sapienza")

per la Conferenza nazionale dei Direttori dei Conservatori  
di Musica:  
Il Presidente – Prof. **Renato Meucci**  
(Istituto Superiore di Studi Musicali di Aosta)

per l'Istituto Italiano per la Storia della Musica:  
Il Presidente – Prof. **Agostino Ziino**  
(già Università di Roma Tor Vergata)

per l'Associazione «Il Saggiatore musicale»:  
Il Vicepresidente – Prof. **Lorenzo Bianconi**  
(Università di Bologna)

per la Società Italiana di Musicologia:  
Il Presidente – Prof. **Francesco Passadore**  
(Conservatorio di Vicenza)

Roma, MIUR (Sala della Comunicazione), 26 settembre 2017





# UN MAESTRO PER FARE A

# MENO DEL MAESTRO

di Dario Peluso

*Boris Porena ha da poco compiuto 90 anni. È un compositore prolifico, un didatta rivoluzionario, un saggista e filosofo della cultura; allievo di Goffredo Petrassi, amico e collega di personaggi come Luigi Nono e Aldo Clementi, scelse negli anni '70 di abbandonare la scena musicale, su cui era decisamente affermato, per dedicare la seconda parte della sua vita alla didattica di base e all'attività culturale diffusa. A Musica+ racconta le sue passioni, le idiosincrasie, i ricordi di quando era studente, le riflessioni sul futuro dell'insegnamento.*

**A** ridosso del suo novantesimo compleanno, festeggiato lo scorso 27 settembre, escono in autopubblicazione su **Lulu.com** (<http://www.lulu.com/spotlight/BorisPorena>) e sui principali digital stores le sue *Indagini Metaculturali*, raccolta di venticinque libri che spaziano dalla didattica alla filosofia della cultura, dalla narrativa alla musicologia; un'impresa coraggiosa a cui ho avuto l'onore di partecipare nella veste di curatore, assieme a Fernando Sanchez Amillategui e Oliver Wehlmann.

*È un piacere ritrovarti in questa occasione, caro Boris. O dovrei forse chiamarti M° Porena?*

[ride] No per carità, non mi sono mai fatto chiamare "maestro" da nessuno! Alcuni ci provano -maestro qua, maestro là- ma li ho sempre dissuasi.



**E perché?**

Chissà, ho sempre avuto antipatia per il termine, anche da ragazzo. Non nell'accezione solita nella scuola, di mentore, guida, quella mi piace... È il "Maestro" inteso come essere superiore, ontologicamente diverso dagli altri, che mi dà un gran fastidio.

**Gli artisti sono spesso ammantati da un'aura di superiorità...**

E infatti in un certo senso non mi sono mai trovato a mio agio in quella categoria. Per me la musica ha sempre avuto più a che fare con lo studio e l'artigianato, piuttosto che con l'autorità, con l'arbitrio aristocratico.

**Ma da studente di maestri ne hai avuti, e anche di molto autorevoli.**

Ah sì, certo. Rodolfo Caporali per il pianoforte e Goffredo Petrassi per la composizione. Chiamavo e chiamo tuttora Petrassi il mio maestro, e ciò non mi dà alcun fastidio; lo è stato davvero e in un senso molto profondo, anche se non c'era fra noi una grande affinità mentale. Lui era di tendenze italianizzanti, la sua scuola proveniva da Casella, da Malipiero; io ero di formazione germanica (mia madre era tedesca) e volevo sapere di più della scuola viennese, Schoenberg, Webern, che lui aveva in antipatia...

Petrassi l'ho capito come persona e come compositore molto più tardi, oggi sono convinto che sia stato uno dei più importanti autori del '900 italiano.

**Ricordi com'erano le sue lezioni?**

Petrassi faceva lezione due volte alla settimana e non mancava mai, era ligissimo ai suoi doveri di insegnante. Io ero bachiano convinto e lui cercò subito di dirottare la mia attenzione sull'opera frescobaldiana. Il che è stato un shock fruttuoso, che mi ha fatto conoscere il compositore ferrarese. Una cosa che ci tengo a dire però è che forse ho imparato tanto dal mio maestro quanto dai miei colleghi studenti, ragazzi come me a quell'epoca.

**Nel senso che studiavi con loro?**

No nel senso che studiavo *da loro* - mi facevo dare delle lezioni! Ricordo per esempio Massimo Pradella, che mi fece conoscere Bartòk; e anche Giovanni Zammerini che mi sembrava fosse a un livello molto superiore al mio, forse non era nemmeno così, anche io ero ben preparato... È che lui sentiva di essere un "maestro" e io no [ride]. Era una

*Lavorare  
insieme alla ricerca  
di una soluzione è  
molto più soddisfacente  
che farsela passare  
preconfezionata*

persona molto attenta e minuziosa.

Ma soprattutto Aldo Clementi, che arrivò in classe di Petrassi dopo di me ma aveva conoscenze molto più approfondite delle nostre riguardo alla musica contemporanea europea. Aldo ha influito moltissimo su di me con la sua pulizia mentale, la scrittura limpida.

**Insomma si può imparare da tutti, non solo dalle "autorità".**

Credo proprio di sì, ma piuttosto che "imparare da tutti" direi "imparare con tutti". Lavorare insieme alla ricerca di una soluzione è molto più soddisfacente che farsela passare preconfezionata. Parlando di autorità mi hai fatto ripensare ad Antonio Ferdinandi, che era l'autorità per eccellenza al Conservatorio di Roma. Mi piace ricordare queste persone, forse oggi sono un poco dimenticate... È stato un grande insegnante di contrappunto e lo sapeva come pochi altri, lo si vedeva dalle rapidissime correzioni che faceva, con mano sicura - zac! Aveva in sé questa autorevolezza innata, però non la coltivava; era persona quindi modestissima, non per nulla godeva della grande stima di Petrassi.



Boris Porena (a ds. appoggiato al pianoforte) a lezione da Goffredo Petrassi a Siena nel 1968



Mi ricordo questo episodio. Ferdinandi non dava generalmente lezioni al di fuori del conservatorio, ma nel caso mio e di qualche altro allievo di Petrassi faceva uno strappo alla regola. Una volta andai a trovarlo, suonai, mi aprì la porta ed era in pigiama, doveva essere il primo pomeriggio... Restò lì un attimo, poi la prima cosa che mi disse fu "chiudi la patta!", indicando i miei pantaloni [ride]. L'autorità per eccellenza!

**Ma come si fa ad essere maestri senza autorità?**

Difficile risponderti brevemente... ho lavorato su questo problema per gran parte della mia vita, nell'attività culturale di base qui in Sabina ma anche al livello specialistico, quando a mia volta ho insegnato composizione al Conservatorio S. Cecilia di Roma. In breve, direi che bisogna lavorare insieme agli studenti alla costruzione del percorso. Come insegnante, anzi come operatore culturale io non ero l'autore dei progetti didattici ma li discutevo insieme agli allievi, li trovavamo insieme. L'autorità presuppone un dislivello tra due persone che sono in tutto uguali: e allora perché l'uno dovrebbe decidere cosa serve all'altro, che persona dovrà diventare... È molto più proficuo arrivarci insieme, mi sembra.

**I tuoi colleghi di conservatorio come vedevano questo tuo approccio all'insegnamento?**

Non molto di buon occhio... Non che ci siano mai stati scontri aperti, questo no. Però l'ambiente del conservatorio non era il più adatto a questo tipo di attività. Nel conservatorio dell'epoca, a parte i vari Petrassi, Ferdinandi eccetera, spesso l'autorità del docente non derivava neppure da una grande competenza nella propria materia ma solo dall'essere "maestro", da questa etichetta... Il lavoro nelle scuole e con i giovani della Sabina a partire dagli anni '70 mi ha coinvolto



sempre più fino ad assorbirmi del tutto, ed era un'esperienza molto più libera e stimolante di quelle che si potevano fare in conservatorio, dove comunque ho sperimentato molto [Boris Porena è stato titolare della cattedra sperimentale di Composizione a S. Cecilia fino al ritiro dall'insegnamento].

**Come ti sembra la situazione nei conservatori oggi?**

Purtroppo non molto migliore a sentire i racconti degli amici e di Paola [Paola Bučan, violoncellista e didatta, moglie di Boris Porena], che insegnava in conservatorio fino a poco tempo fa. Diciamo che se già prima la didattica basata sulla trasmissione del sapere era malfunzionante, oggi lo è ancor di più perché quel sapere che faceva da pretesto all'autorità del "maestro" oggi è irrimediabilmente svalutato. Un tempo forse si poteva ingannare lo studente suggerendogli che se avesse seguito strettamente le indicazioni del maestro, senza fiatare, avrebbe in futuro potuto prenderne il posto e diventare qualcuno; oggi una preparazione anche ottima non è più una garanzia di successo.

**E quindi?**

E quindi bisogna ripensare alla funzione formativa; è quello di cui mi sono occupato precipuamente durante quasi tutta la mia esistenza... Oggi l'insegnante non può più

essere il veicolo passivo di un sapere che è facilmente reperibile ovunque. Invece se vuole mantenere la propria funzione nella società deve diventare esperto nell'*autofornazione*, cioè deve saper condurre progressivamente il discente a essere in grado, al termine di un percorso didattico, di continuare da sé la propria formazione. Questa figura didattica io la chiamo "operatore metaculturale", perché la sua funzione è quella di rendere consapevoli dei processi di costruzione e trasformazione della cultura.

**Insomma, un buon maestro oggi deve aiutare lo studente a raggiungere l'autonomia, a fare a meno del maestro.**

Bravo, hai detto proprio bene.

**Grazie. Pensando al "maestro" in senso lato, ci sono altre persone, altre figure che definiresti tali?**

Beh, sono stato per anni un hindemithiano convinto, e lo sono in una certa misura ancora oggi. Nonostante la curiosità per la scuola di Vienna (direi quasi "obbligatoria" negli anni in cui ero studente) non ho mai trovato una vera affinità con la musica dodecafonica, prima, e seriale poi, il che infatti mi ha reso quasi impossibile a un certo punto continuare la mia attività di compositore, che ho sospeso per un lungo periodo fino agli anni '80.

Fuori dalla musica nominerei senz'altro Thomas Mann: per me è stato un faro, una guida mentale, ideale. Anche per via di una certa affinità spirituale che è difficile esprimere a parole... Direi che è stato un vero maestro di vita.

**E se allora ti chiamassi così, "maestro di vita", lo accetteresti?**

Non è che ci tenga, ma lo sopporterei meglio.



La scuola romana di Petrassi (Clementi-Petrassi-Morriconi-Bortolotti-Porena)

Tra le ultime iniziative, in occasione del 90° di Boris Porena, segnaliamo un documentario radiofonico "L'utopia possibile" andato in onda su Rete Due - RSI:


<http://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/prima-fila-juke-box-900/Boris-Porena-lutopia-possibile-9481246.html>



# L'ARTE DI FILMARE LA MUSICA: BRUNO MONSAINGEON

© Lisa Spindler

Si ringrazia  
Nathalie Muller  
per Idéale Audience

A photograph of Bruno Monsaingeon, an elderly man with glasses, wearing a blue and white striped shirt and grey shorts, sitting on a white chair and playing a violin. He is in a room with a stone wall and a window in the background. The image is partially overlaid by a large orange banner at the top and a white text box on the right.

*Il regista più celebre della musica classica, il violinista che duettava con Menuhin, l'amico di Glenn Gould, il confidente di Richter, si racconta a Musica+ ripercorrendo le tappe di una carriera che lo ha portato a stretto contatto con musicisti quali Menuhin, Oistrakh, Rostropovich, Gould, Richter, Pollini... fino ai più "giovani" come Francesco Libetta, Piotr Anderszewski, Valeriy Sokolov... Una chiacchierata quella con Bruno Monsaingeon che, con il garbo, la cortesia e la simpatia che lo contraddistingue, si addentra anche nei segreti della drammaturgia e della regia, rivelando altresì gustosi retroscena tratti dai "dietro le quinte" di alcuni suoi film, nonché i lavori in corso e i futuri progetti di un'arte tutta da studiare e riscoprire.*

di Pamela Panzica





© Bruno Monsaingeon  
Bruno Monsaingeon e Yehudi Menuhin  
a Leningrado, 1987

È impossibile enumerare tutti gli artisti che la cinepresa e la sapiente regia di Bruno Monsaingeon ha messo e continua a mettere a fuoco in 45 anni di attività serrata! Un'arte, la sua, che ha restituito al mondo la grandezza artistica dei musicisti filmati, mai disgiunta da quella dimensione umana che difficilmente il palcoscenico permette di catturare.

**Bruno Monsaingeon, regista, documentarista, scrittore, ma innanzitutto violinista! Come si è avvicinato a questo strumento?**

Non sono innanzitutto un violinista: sono anzitutto un musicista la cui vita ha avuto un orientamento plurimo... Ci sono musicisti che sono compositori; io sfortunatamente non lo sono (anche se realizzo delle trascrizioni), ma ho voluto lasciare ugualmente qualcosa di mio. Così ho fatto questi film come regista, e oggi ho l'impressione che tutto ciò sia stato un'evoluzione totalmente naturale...

Come violinista suono spesso, ma soltanto per progetti che mi sono molto cari. Non ho una carriera abituale di concerti, uno dopo l'altro... mi interessano soltanto a programmi che sento vicini.

**Ma nella sua famiglia c'era qualche musicista? Qualche violinista?**

No, ma ho vissuto un legame molto più stretto: ho ascoltato un disco di Menuhin quando avevo quattro o cinque anni e quel disco ha deciso l'orientamento di tutta la mia vita. Dopo averlo ascoltato sono diven-

tato completamente pazzo! E anche se la barba di un bambino di cinque anni non è molto lunga, a sessant'anni da quell'ascolto posso ancora sentire il brivido dell'emozione che mi ha suscitato quella *Danza Ungherese* di Brahms eseguita da Menuhin (che aveva forse quindici anni quando fece quell'incisione). Quello fu un elemento decisivo della mia vita...

**...e poi com'è diventato regista e documentarista? Come le è venuta questa passione?**

È stato un processo molto naturale: per un anno, agli inizi degli anni '70 (forse nel '71) ho fatto una grande quantità di incisioni per la televisione francese, in qualità di violinista; lì ho visto e osservato tutte le procedure di lavorazione con la cinepresa. All'epoca il modo di girare era ancora molto primitivo naturalmente, ma dopo quell'anno è sorto in me il desiderio di cimentarmi in quel campo, e così ho contattato Menuhin (che già conoscevo) e abbiamo fatto, più che un film, un programma televisivo, "*Yehudi Menuhin. L'Europa orientale e il violino*" in più episodi: uno sul fenomeno tzigano; un altro sul rapporto tra il popolo ebraico e il violino; poi un episodio dedicato a due grandi figure, Enescu e Bartók. Questo programma ha avuto un certo successo. Nel frattempo avevo già scritto una lettera a Glenn Gould, che mi rispose dopo quattro o cinque mesi. Manifestava le mie stesse idee sulla possibile relazione tra musica e film, e così abbiamo cominciato una lunga collabo-

razione, durata dieci anni. Fu per me molto importante, perché Gould aveva dedicato la sua vita non soltanto a suonare il pianoforte, ma anche ad affrontare la questione della "comunicazione". Avevamo dunque degli interessi molto simili e credo che sia stata questa la ragione della nostra collaborazione tanto stretta.

**E infatti Glenn Gould è uno degli artisti che lei ha "raccontato" di più attraverso libri, film, video e interviste in cui avete anche tanto discusso di interpretazione musicale, comunicazione, registrazione in studio e così via. Qual è, secondo lei, la magia di questo pianista? Ad oggi credo che non ci sia nessuno che abbia un'aureola di leggenda come Glenn Gould! Qual era il segreto del pianista canadese, divenuto celebre senza - a un certo punto della sua esistenza - apparire neppure più in pubblico?**

Per questa "aureola" c'è una spiegazione molto semplice: un genio! Un genio non soltanto musicale e pianistico (anche se naturalmente questa era la ragione principale della sua leggenda), ma un cervello che non si può comparare con quello di nessun altro artista. E in più, il fatto che Gould non ha avuto una semplice influenza sui suoi fan, ma ne ha cambiato radicalmente la vita! Ascoltare Glenn Gould è come aderire ad una sorta di filosofia o di religione; e l'effetto prodotto dalle interpretazioni di Gould è il medesimo su uomini, donne, giovani e vecchi di tutto il mondo! In Giappone come in Cina, in Italia come in Inghilterra... ovun-

que la sua musica ottiene lo stesso risultato: l'ascoltatore matura la consapevolezza che la propria vita è cambiata dopo aver ascoltato Glenn! E ciò non credo sia accaduto con altri musicisti prima di lui... non mi sembra. Quando si è soggiogati, affascinati da un grande interprete, si nutre un sentimento di semplice ammirazione per lui. Si ha ammirazione per Michelangeli o per Rubinstein o per Richter... Ebbene, l'ammirazione è un sentimento molto forte, ma non ha niente a che fare con l'adesione profonda, come ad una sorta di religione. Per Gould possedere l'anima di tutta questa gente nelle proprie mani non era importante: il suo obiettivo era quello di cambiar loro la vita! E penso che questa sia la ragione della sua leggenda senza paragoni. Glenn è incomparabile! Non lo si può confrontare con nessun altro musicista, e questo è un dato di fatto inoppugnabile. E - ripeto - il suo successo fra gli ascoltatori di tutto il mondo non ha niente a che fare con l'ammirazione: è una questione di adesione ad una vera e propria filosofia di vita!

**Raccontare un musicista in un film non significa solo tracciarne una semplice biografia, ma offrire un quadro completo del suo essere umano, intellettuale e artistico. La telecamera facilita questo compito? Quanto è difficile restituire al pubblico la spontaneità di un live, raccontare un artista attraverso le immagini, catturare le sue emozioni? Lei come ci riesce?**

Non potrei spiegarlo! Naturalmente è difficile rendere la spontaneità di un film costruito attraverso un modo di lavorare che, per sua natura, è artificiale. È questa appunto la sfida principale: ricavare qualcosa che appaia spontaneo da un modo di lavorare che per natura è artificiale.

**...e lei ci riesce molto bene: i suoi video conservano un carattere di naturalezza anche quando non raccontano un artista, ma riprendono un concerto...**

...in realtà riprendere semplicemente un concerto non mi interessa, ma riprenderlo facendone una

trasposizione per la



© Lisa Spindler



© Lisa Spindler  
Prove del Trio di Tchaikovsky, Bruno Monsiegeon  
con Aleksey Shadrin (violoncello) e Ivan Moschchuk (piano)

cinpresa, questa è una grande sfida! E forse qualche volta ci sono riuscito, anche con il Quartetto Alban Berg o recentemente con Piotr Anderszewski per Schumann [*"Piotr Anderszewski joue Schumann"*, 2010 - n.d.r.], un film realizzato in modo totalmente "artificiale", con tantissime riprese.

Stessa cosa per il film delle Variazioni Diabelli, eseguite sempre da Piotr Anderszewski. Anche a riprese terminante, Piotr non era mai soddisfatto! Abbiamo fatto in totale 747 riprese (mi ricordo perché è il numero di un aereo!). Alla fine ho detto a Piotr: «Vorresti che continuassimo per altri due anni?» E lui mi ha risposto: «Oh sì, sì... ti prego!» (ride). È un lavoro molto difficile, perché finire diventa quasi impossibile! È come per una scultura: anche quando è terminata la si vorrebbe lisciare ancora un altro po'! Credo che anche Michelangelo, con le sue statue, non abbia mai veramente finito... Ci sono sempre delle sfumature che non risultano mai totalmente soddisfacenti!

**È lei che sceglie i musicisti da filmare? E perché decide di filmare un artista piuttosto che un altro?**

Non per una questione di difficoltà, ma per qualcosa di totalmente diverso. Glenn, ad esempio, non era soltanto l'esecutore della musica, ma era anche un grandissimo attore, faceva parte della drammaturgia del film. I suoi film li abbiamo preparati per anni, assieme! Invece con altri come Richter ciò era impossibile! Richter si comportava come... un oggetto, anche se un oggetto ultra sensitivo! In definitiva, ci sono dei musicisti che si prestano volentieri a un modo di lavorare di per sé molto artificiale, altri meno. Ad esempio, quando abbiamo realizzato il film sulla *Morte e la Fanciulla* di Schubert, con il Quar-

tetto Alban Berg [*"Schubert, String Quartet n. 14 D. 810, Death and the Maiden"* Quartetto Alban Berg, 1996 - n.d.r.], c'erano tre membri del Quartetto che erano appassionati al mio modo di girare, e allora si poteva lavorare assieme in totale coesione, perché c'era adesione al mio modo di lavorare. Il primo violinista invece [Günter Pichler, n.d.r.] voleva sempre essere a casa sua verso le 23:00, ogni sera, e non s'interessava al metodo con cui si facevano le riprese. Ecco, in casi come questo tutto diventa molto diverso. Alla fine però mi sembra che la fiducia sia sempre l'elemento più importante...

**...la fiducia che si instaura tra l'artista e lei...**

Sì, esatto: è molto importante! Ed essendo un musicista anch'io, ho potuto instaurare un rapporto di fiducia in modo sempre diverso. Con Maurizio Pollini, invece, questo è stato impossibile, perché non ho avuto io l'iniziativa della realizzazione del film. Il segreto, dunque, è anche nell'iniziativa, che deve venire sempre da me. Non ho fatto mai, o quasi mai, film su richiesta, perché non c'è nessuno che possa impormelo.

**Sì, tutto ciò è molto chiaro, ma - insisto - cosa colpisce di un artista tanto da decidere di filmare quel musicista piuttosto che un altro?**

È evidente: ci sono molti artisti di grande talento che - per me - non hanno niente a che fare con un film, con i quali cioè mi sarebbe impossibile realizzare qualcosa di interessante. Quando scrivo una sceneggiatura devo immaginare una struttura drammatica, e non posso inventarla con un artista diverso da quello che, nella mia testa, fa parte della drammaturgia... Mi sarebbe impossibi-



le! E questo è stato il problema del film con Maurizio Pollini, perché è lui che ne ha avuto l'iniziativa, ed infatti inizialmente, quando me lo ha proposto, gli ho risposto che non potevo. Un film non è una collezione di parole: un film necessita di una struttura drammatica molto forte e solida, della quale io devo avere sempre il controllo totale di ogni elemento al fine di realizzare ciò che ho nella testa. Poi naturalmente c'è tutta la procedura del montaggio, che è qualcosa di estremamente raffinato e che permette di dare al film una forma che non sia soltanto *bella*, ma anche molto *espressiva*. In definitiva si tratta di immortalare e trasmettere un'emozione *personale* trasformandola in un'emozione *universale*. Questo è lo scopo del mio lavoro!

**Ciò che dice è molto interessante e artistico... Vorrei soffermarmi un po' di più su Richter. Lei ha realizzato questo magnifico lavoro, "Richter, l'insoumis", in cui si raccontano per la prima volta, e in modo completo la vita, le emozioni, ma anche le delusioni del grande pianista russo. Tra l'altro mi ha colpito il fatto che sia stato proprio Richter a chiederle di realizzare questo film; proprio lui, così riservato e schivo... Ha un aneddoto, un ricordo particolare che ci vuole raccontare della sua collaborazione con il grande pianista sovietico?**

Un film su Richter per me era quasi impossibile, un'utopia! Ne ho parlato dettagliatamente anche nel mio libro [Scritti e conversazioni, Il Saggiatore, 2015 - n.d.r.]. Quando abbiamo iniziato a girare conoscevo Richter già da 25 anni, ma lui aveva sempre mostrato una totale indifferenza verso la possibilità di realizzare un film su di sé. E quando all'improvviso, nel settembre del 1995, questo è diventato possibile, per me è stata una sorpresa totale! Abbiamo cominciato le riprese senza definire lo scopo del nostro lavoro, e tutto si è svolto con un

processo lento e spontaneo, privo di qualsiasi vanitosa ambizione. E questo è stato il segreto della spontaneità del film! In più, ho avuto la fortuna di trovare un produttore disposto a rischiare per un film che di per sé era totalmente utopico, anche perché noi siamo finanziati un po' dalla televisione e la televisione non si può interessare a un film di tre ore! È impossibile, una pazzia! Ma dal canto mio avevo la volontà di fare non un film su Richter, ma *il* film su Richter! E così mi ci sono dedicato per tre anni in modo integrale... Non c'era niente nella mia vita oltre questo film, niente, assolutamente nulla!... Per 12 mesi ho passato fino a 14 ore al giorno in sala di montaggio; ci ho anche dormito tutta la notte o mi ci sono fermato tutto il giorno! E mi sono ritrovato a vivere in un'atmosfera di grande emozione verso questo personaggio che, in un certo modo, ho "allevato". Con lui non ho voluto forzare niente...

**Effettivamente Richter nel film sembra a proprio agio davanti alla telecamera, e soprattutto traspare un bel rapporto confidenziale con lei...**

È stata una messa in scena totalmente organica, qualcosa che non aveva niente a che fare con il mondo esterno. Era un modo di pensare assolutamente simbiotico... Forse in qualche modo ero diventato Richter io stesso (*ride*)! E tutto era estremamente commovente, anche perché non posso dire che Richter fosse un amico. No, lo conoscevo da molti anni, e abbiamo avuto sempre dei rapporti molto amichevoli, ma non era qualcuno con cui parlavo spesso al telefono o che andavo abitualmente a trovare, a Mosca. Eppure quei tre anni trascorsi assieme per il film sono stati tre anni di totale complicità, nei quali non v'è stato un rapporto di forza, ma di integrazione dei nostri due spiriti. Quando finalmente ho potuto introdurre una cinepresa, abbiamo girato per qualche

mese ad Antibes, nel Sud della Francia, e abbiamo lavorato tutto il tempo senza luce elettrica! Una volta potevamo girare soltanto tra le 3 e le 5 del pomeriggio, perché a quell'ora la luce del sole penetrava nell'appartamento e così dovevamo approfittare di quel sole soltanto per due ore. Quello non era l'orario più favorevole per Richter, perché lui si sentiva molto meglio di notte, ma io non potevo lavorare al buio...

**...ma ad Antibes dove? Richter aveva una casa lì?**

No, eravamo nella mia casa, in cui Richter si stabilì gli ultimi sei mesi della sua vita. Poi tornò a Mosca e morì... Ogni sera andavamo a cena fuori, in ristoranti diversi. Richter aveva memoria di tutto e poiché conosceva perfettamente la Costa Azzurra, stabiliva lui

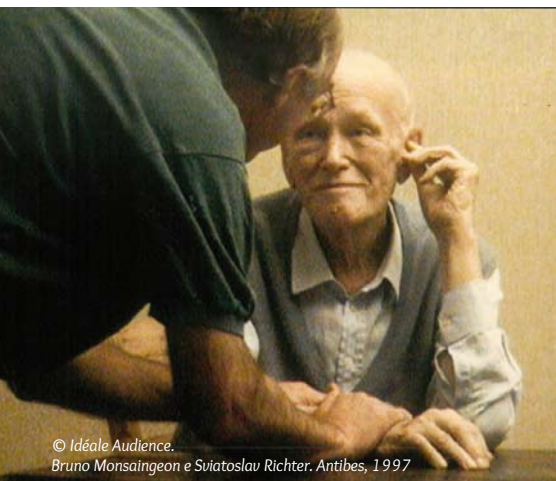


Bruno Monsaingeon e Glenn Gould.  
Toronto, 1979

dove andare a mangiare. Una sera eravamo in macchina per andare a cenare e lui mi guidò fino al ristorante che aveva deciso, e una volta a tavola mi disse: «*Le ho mai raccontato la storia della Nona Sinfonia di Shostakovich?*». In realtà sì, me l'aveva già raccontata due anni prima, ma io risposi di no, perché volevo sentirla ancora. E così lui ha cominciato a ripetermela e io l'ho interrotto dicendo: «*Maestro, domani, domani quando lavoreremo, non qui al ristorante!*». Ma lui non ha potuto aspettare e mi ha raccontato questa storia fenomenale fin nel dettaglio e poi l'indomani, quando abbiamo cominciato a girare, gli ho chiesto: «*Potremmo tornare alla storia della Nona di Shostakovich?*». E lui mi ha guardato come se io fossi un cretino totale e ha risposto in modo assolutamente innocente: «*Ma... gliel'ho già raccontata ieri...!*». Era fantastico! Vuol sapere qual era la storia sulla Nona? Ebbene, Richter mi ha raccontato che Shostakovich gli aveva telefonato per leggere la *Nona Sinfonia*, perché era nuova e, anche se ancora manoscritta, voleva suonarla a quattro mani. E così Richter si è recato a casa di Shostakovich (il quale - mi disse - suonava in modo totalmente "anarchico", con rubati e rallentandi assolutamente incontrollati!) e a un certo punto il composi-



© KIPA, Patrick Guis  
Monsaingeon e Glenn Gould durante le riprese del film  
sulle Variazioni Goldberg, New York, 1981



© Idéale Audience.  
Bruno Monsaïgeon e Sviatoslav Richter. Antibes, 1997

tore ha servito della vodka, del whisky e del cognac, e Richter mi ha raccontato: «Sono sempre troppo cortese e così non ho rifiutato niente... Poi verso le 12 di sera Shostakovich all'improvviso mi ha detto: "Vada via, vada via: è tornata mia moglie!"». E così Richter si è ritrovato per strada ed è crollato ubriaco sull'asfalto, e lì ha trascorso tutta la notte, con 30° sotto zero (si era infatti in inverno!). Rinvenuto alle 5 del mattino, si è recato a casa di Neuhaus, dove è stato accolto dalla moglie con... un bicchiere di vino (ride)! Morale della storia: Richter ha dormito sotto il pianoforte di Neuhaus due giorni interi per smaltire la sbornia! Una storia fantastica che però, purtroppo, non ho potuto riprendere con la cinepresa! Questo era tipico di Richter... Lui aveva un atteggiamento totalmente indifferente alla macchina da presa... Era completamente "innocente"!

**Richter le ha consegnato dei diari, che lei poi ha pubblicato nel libro "Scritti e conversazioni", uscito ora anche in Italia. Tra l'altro nel libro lei riporta le annotazioni di Richter sui musicisti che andava ad ascoltare dal vivo e che a volte criticava duramente. È interessante notare che la critica richteriana generalmente denunciava l'assenza di magia, di ispirazione e di sentimento, sostituiti - secondo il pianista sovietico - da un virtuosismo gelido, preciso e impeccabile... Ma ancora più interessante è rilevare che - incredibile, ma vero! - Richter non si esime dal criticare anche se stesso...!**

Sì, esatto! Questa è la ragione per cui quando abbiamo lavorato a questi diari, ho avuto la tentazione di fare un po' di censura, anche perché ho visto che Nina [Nina Doriak, compagna di Richter - n.d.r.] censurava Richter tutto il tempo. E Richter ha sofferto per questo, perché per lui non v'era nulla di scandaloso in quello che scriveva! C'è un passaggio, ad esempio, in cui lui, commentando il concerto di Manuel Rosenthal, recatosi a Mosca per dirigere Pelléas et Mélisande, scrive: «Questo Manuel Rosenthal è un

bandito: ha suonato Pelléas et Mélisande di Debussy in venti minuti meno di quello che sarebbe dovuto essere! E per questo crimine la pena di morte non sarebbe sufficiente!» (ride)

**Ma poi alla fine lei non ha ceduto alla tentazione di censurare... ha pubblicato i diari di Richter così come sono...**

Ho detto a Richter: «Sa che Rosenthal è ancora vivente? Se leggesse questo testo potrebbe suicidarsi!». E Richter mi ha risposto in modo molto modesto e con espressione innocente: «E quando scrivo su di me? È lo stesso... È la verità, è la verità...». E allora ho deciso di non fare nessuna censura, perché era tanto... commovente! Un giorno sono arrivato nel mio appartamento di Antibes (vivevo in albergo per lasciare Richter in tranquillità) e Milena Borromeo, l'assistente di Richter, mi ha detto: «Bruno, abbiamo una grande difficoltà perché c'è un giornale italiano che sta per dedicare un numero su Michelangeli e ha chiesto a Richter di redigere un testo su di lui, ma sono già tre o quattro giorni che provo inutilmente a cavargli qualche parola di bocca! Quando gli chiedo: "E allora com'è Michelangeli come pianista?" Lui non dice niente o risponde evasivamente farfugliando poche parole!» Ho detto a Milena: «Non si preoccupi! Lui ha scritto dei testi su Michelangeli nei suoi diari. Li troverò e li porterò qui domani mattina». L'indomani ci siamo seduti tutti e quattro attorno a un tavolo, Richter, Nina, Milena e io, e abbiamo letto tre testi di Richter, nei quali lui parlava di uno Schubert freddo e alcuni staccati in Beethoven che non erano stati osservati da Michelangeli; ma infine, quando si è trattato di commentare Debussy o Ravel, Richter annotò: «È qualcosa di incredibile! Non si giudica un Maestro!». Nina era furiosa: «Come può scrivere tali cose su un collega?» (Nina e Richter si davano del lei, non del tu). E allora io ho risposto a Nina: «E quando si tratta di lui allora...?». E Richter mi ha guardato con il viso supplicante e ha detto: «Ci sono anche io, ci sono anche io [fra i criticati del diario]!». Lui si autocriticava e perciò sarebbe dovuto essere sotto minaccia di censura in modo permanente! E così ho deciso di pubblicare i diari tali e quali e di far capire che quelle erano soltanto le impressioni di Richter, scritte non con intento accusatore, ma in modo innocente...

**Fondamentalmente lui "giudica" l'arti-**

**sta in relazione al fine ultimo, che è la musica. Non se la prende con il musicista in sé (quindi non ha niente contro l'esecutore), ma lo critica pensando a un ideale musicale...**

...esattamente come lui stesso si criticava! Sa quale titolo avrei voluto dare al nostro film su Richter? Ho avuto la tentazione di chiamarlo: "Richter, l'idiota" (ride). Sì, veramente... Naturalmente ciò era impossibile, perché non tutti avrebbero capito che si trattava di un riferimento a Dostoevskij... Eppure, secondo me, di tutta la letteratura, L'Idiota è il personaggio più vicino a Richter...

**Lei nel 2016 ha ricevuto il premio per la comunicazione da Cremona Music Awards. Che significato ha per lei questo riconoscimento?**

È stata una cosa molto simpatica, ma devo dire che i premi rappresentano per me soltanto un segno di riconoscenza. Se questi premi avessero un qualche effetto sulla produzione dei film, sarebbe molto meglio, ma al momento è quasi impossibile. Attualmente sono in uno stato di sofferenza indescrivibile per il nuovo film che sto realizzando, perché dobbiamo ricevere anche una base di finanziamento dalle televisioni, le quali però vogliono impoverire il formato del film (esattamente come sarebbe potuto accadere con il lavoro su Richter). Ma il formato televisivo non ha alcuna importanza per me, dunque al momento sto sostenendo una lotta quasi sovrumana...

**Possiamo sapere chi sarà il protagonista di questo nuovo film?**

Sì, un violoncellista russo. Forse ha sentito parlare di lui...

**...come si chiama?**

Si chiama Mitislav Rostropovich!





(scoppio a ridere e anche Monsaingeon ride divertito). Sì, ne ho sentito parlare! Non vedo l'ora di vederlo! Immagino che sarà un film bellissimo!

Sono quasi convinto che sarà un grande film, ma soltanto se posso finirlo così come l'ho pensato. E questa è una lotta decisiva per me!

*Ah, fantastico! Dunque attendiamo anche il film su Sokolov?*

Non ne sono ancora sicuro, ma spero molto di fare un film su di lui. Finora quando gli ho parlato di un tale progetto ha sviato immediatamente il discorso per parlare di Gould (ride)! Cambia argomento subito! Dunque questo film al momento non è an-



Monsaingeon e Grigory Sokolov al Teatro degli Champs-Élysées, Parigi, 2002

*Nel 2015, Cremona Mondo Musica aveva assegnato un premio a Grygory Sokolov, che lo ha rifiutato per non comparire nella lista dei premiati con Norman Lebrecht. Al di là di ogni considerazione sui loro rapporti, questo rifiuto di Sokolov denota una grande fermezza di carattere da parte del pianista russo... Lei lo ha incontrato molte volte e lo ha filmato in concerto, ma non ha mai realizzato un documentario vero e proprio su di lui. Cosa ci può raccontare di Sokolov? Cosa ci può dire di questo pianista anticonformista e anticonvenzionale...?*

...non voglio raccontarvi niente, assolutamente niente! Riservo tutto per il mio film su Sokolov!



Monsaingeon con Fischer-Dieskau. © Idéale audience. Foto di Maurice Weiss

cora una cosa possibile, ma... è stato così anche per Richter! È una questione di fiducia: Sokolov deve donarsi, dev'essere un informatore per fare un film. Ci vuole del tempo... Con Grigorij ne parliamo già da quasi 12 anni, ma... si farà un bel giorno, ne sono convinto! Ho già molte idee per la messa in scena del film su Grigorij Sokolov. Voglio farlo in modo assolutamente speciale, come tutti d'altronde! Non si può avere lo stesso rapporto con Richter, con Rostropovich o con Rojdestvensky... Si deve adottare un metodo diverso per ciascuno, totalmente individuale, cambiando anche tecnica di ripresa. Forse questo è un mio segreto: non considero gli artisti come degli oggetti, ma come persone dotate di una propria sensibilità e genialità; e il rapporto umano che si instaura tra di noi è molto importante, anche quando tratto con i morti, come con Slava [Rostropovich - n.d.r.]. Stessa cosa con i giovani, come il giovane violinista Valeriy Sokolov o il violoncellista con cui sogno di fare un film, Aleksey Shadrin. Ho avuto un approccio differente con tutti i giovani con cui ho lavorato.

*A proposito di giovani, lei ha mai pensato di insegnare il suo mestiere di regista attraverso dei corsi?*

Il mio lavoro è talmente tanto intimo che... non saprei come insegnarlo! Sì, naturalmente ho tenuto delle masterclass

sull'arte di filmare la musica, ma con esse ci si ferma inevitabilmente ad un livello molto superficiale. Per apprendere a fondo quest'arte si dovrebbe essere in una sala da montaggio o nel mio cervello mentre sto scrivendo una sceneggiatura! Forse dovrei farlo attraverso un libro, tuttavia insegnare al momento non è la mia priorità, perché sono molto impegnato con film, libri e concerti... Mi sembra che sia abbastanza! E poi ci sono anche queste 200-300 trascrizioni, che secondo me sono molto interessanti anche da suonare in concerto. Eppure al momento non ho la possibilità di farne la promozione.

*Voglio giocare un po' con quello che lei ha scritto sul suo sito, quando dice che, nato il 5 di dicembre, si augura di morire un 27 di gennaio (evidentemente perché il 27 gennaio è nato Mozart...). Allora le voglio rivelare (ma probabilmente lei lo sa già) che il 5 dicembre è nato il violinista e compositore Francesco Geminiani, e il pianista, compositore e direttore d'orchestra Arrigo Pedrollo. Ma lo stesso giorno è nato anche un grande e celebre pianista dei nostri tempi: Krystian Zimerman...*

...è nato il 5?!

*... sì, è nato il 5 dicembre, quindi si direbbe che il destino le suggerisce di filmare Zimerman. Cosa ne dice?*

Non sarebbe interessante con Zimerman, perché - secondo me! - lui non riuscirebbe ad abbandonarsi completamente alla procedura del film. E io ho bisogno che si abbandonino... Vale ciò che abbiamo detto prima sulla fiducia reciproca. Dunque non sarebbe interessante e sarebbe impossibile per me, perché non potrei immaginare qualcosa di cinematografico. Un film è una lingua autonoma che non funziona con tutti; non tutti gli attori sono adatti ad un determinato film, perché tutti hanno caratteristiche diverse... Marlon Brando, ad esempio, non è Totò! È per questo che nella realizzazione di un film il casting (come si dice in termini cinematografici) è un passaggio molto importante. E così è con i miei film. In più, la mia sensibilità è anche molto importante, e su questo sono irremovibile, anche se ci sono delle eccezioni. Una di queste è il film che ho realizzato sugli organi di Bach con Marie-Claire Alain [Orgues, Toccatas, et Fantaisies, 1990 - n.d.r.]. Si tratta di un lavoro che mi è stato ordinato di fare e alla fine ho accettato di realizzarlo, ed è stata come... una storia d'amore! Ho incontrato una persona, Marie-Claire Alain appunto, incredibilmente semplice, che esprimeva delle idee altrettanto semplici in modo totalmente vero. La verità...! E inoltre aveva una pazienza incredibile. Una volta, ad esempio, abbiamo passato una notte intera ad Haarlem, in Olanda, sull'organo che aveva

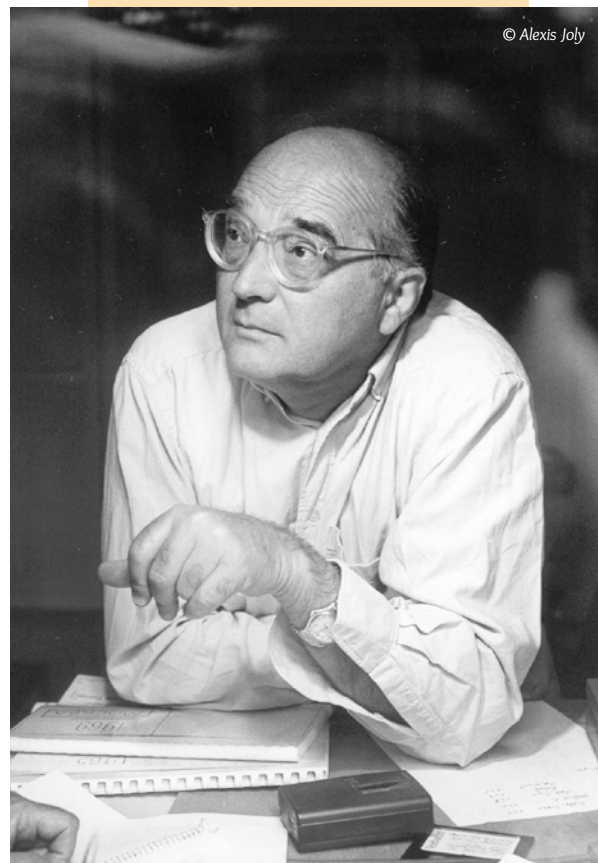


suonato Mozart, soltanto per filmare tre battute di musica... Per quelle tre battute abbiamo fatto 108 riprese prima che io ne fossi quasi soddisfatto! Lei ha avuto la pazienza di fare tutto ciò per una notte intera, soltanto per tre battute di musica... Era fantastica, aveva un gran cervello, ma al contempo era una persona semplice, priva di inutile intellettualismo, e ciò mi ha permesso di fare tutto ciò che volevo, senza aver mai sentito da parte sua un "va bene così, basta!". No, mai! E alla fine è venuto fuori un film molto bello secondo me.

**Le farebbe piacere pensare che un giorno qualcuno realizzerà un documentario raccontando Bruno Monsaingeon? E se sì, in che prospettiva vorrebbe che lo facesse? Ha delle richieste specifiche da fare oggi ad un futuro ipotetico regista?**

Non sono sicuro che sarebbe interessante, in quanto ciò che è veramente interessante sono i film! Non so... ad ogni modo al

momento sarebbe troppo presto: sono ancora in piena attività. Forse sarebbe interessante farlo mentre sto girando: quelli sono dei momenti molto effimeri da immortalare, ma... attualmente non sono preoccupato dell'eredità, di quello che sarà dopo di me. La pubblicazione di quello che ho fatto è per me molto più importante. Per questo è nata la *Bruno Monsaingeon Edition*, di cui sono usciti tre volumi. Il primo dedicato a tutto quello che ho fatto su Fischer-Dieskau (con un libro incluso); poi c'è un cofanetto di 13 film realizzati con Menuhin e un altro di film sovietici con Rojdestvensky, Richter e Chesnokov. Ma purtroppo attualmente le uscite sono interrotte... Sto facendo un elenco di tutti i film da pubblicare e sono alla ricerca di un mecenate, perché questo sarà l'unico modo per far diventare questo mio sogno una realtà. Sì, questo sarebbe per me molto più importante di un mio eventuale ritratto...



© Alexis Joly



© Lisa Spindler



*Minuta ma volitiva, carica di energia e di passione. Così, a pochi mesi dalla scomparsa - avvenuta l'8 giugno scorso - la descrive Antonio Pompa-Baldi, allievo di alto profilo musicale, in un racconto in cui vengono ripercorse le tappe di un rapporto didattico in cui musica e vita sono inscindibilmente unite. Un allievo a cui, come a molti altri, Anna Maria Pennella dedicò energie, competenza, dedizione.*

# ANNA MARIA PENNELLA. UNA STRAORDINARIA SIGNORA DEL PIANOFORTE

di Antonio Pompa-Baldi

**C**orreva l'anno 1987 quando, per la prima volta, entrai in contatto con la Signora Annamaria Pennella. Partecipavo al concorso pianistico di Morcone, e lei era in giuria. Non posso dire di averla conosciuta in quell'occasione, perché avevo 12 anni e non parlai con nessun membro della commissione, pur ricevendo da loro un primo premio. Il suo nome, però, diventò per me uno di quelli da pronunciare con reverenza, sin da allora. Quel diploma di Morcone porta i nomi e le firme di maestri formidabili come Sergio Fiorentino, Tito Aprea, Eliodoro Sollima, e appunto la Signora. Non avrei mai immaginato in quel momento che lei sarebbe poi diventata una figura così importante nella mia vita.

Nel marzo del 1994, già diplomato, mi trovavo in crisi. Sentivo di aver ancora tutto da imparare, ma ero senza un maestro. Ero convinto di avere delle qualità pianistiche e musicali, ma non sapevo cosa fare per farle emergere, e soprattutto non sapevo se potessero essere sufficienti a sostenere una carriera di pianista. Avevo bisogno di stimoli e volevo suonare in pubblico, così decisi di partecipare ad un altro concorso, a Pavia. Per coincidenza, la Signora Pennella era anche questa volta tra i membri di giuria. Il concorso consisteva di una prima prova eliminatória ed una finale. Passai l'eliminatória, suonai nella finale ma non vinsi alcun premio. Essendo in quel momento senza una guida, non ero partito con particolari ambizioni di risultato, per cui non ero troppo deluso. Avvicinai i membri di giuria per chiedere loro un'opinione, un giudizio. Quando fu il turno della Signora Pennella, le parlai per la prima volta. La Signora era una donna minuta ma volitiva, sempre con occhiali scuri, sempre carica di energia e passione. Mi disse che la giuria voleva eliminarmi già in prima prova, e che forse non avevano tutti i torti, ma che lei li aveva convinto a darmi un'altra *chance* perché sentiva che avevo talento e voleva riascoltarmi. Non biasimo gli altri maestri, perché a 19 anni ero musicalmente un autodidatta, e se soltanto la Signora avvertì che quel ragazzo di provincia aveva un bel potenziale, è perché la Signora era speciale. Mi invitò a casa sua, a Napoli. Ci andai qualche settimana dopo, e fu un'esperienza folgorante. Ricordo che suonai la Sonata "Waldstein" di Beethoven, e passammo ore solo sull'inizio del primo tempo! Attraverso quell'incipit, fu capace di spalancare un portale su un mondo di possibilità che io ignoravo, parlandomi di approcci fisici e mentali diversi, di strati sonori, di timbrica, di dinamica in funzione strutturale, di orchestrazione, e di moltissimo altro. Se mi avessero detto che passare tre o quattro ore di lezione solo sull'inizio della Waldstein potesse essere un'esperienza elettrizzante, ci avrei fatto su una bella risata. Ebbene, fu proprio quello che successe. Inutile dire che, da allora, volli assolutamente studiare con lei. Un aspetto che mi colpì tantissimo di quella prima lezione e poi di tutte le altre, è che la Signora non usava paroloni, non faceva discorsi lunghissimi. Utilizzava una combinazione di poche parole, scelte con precisione chi-



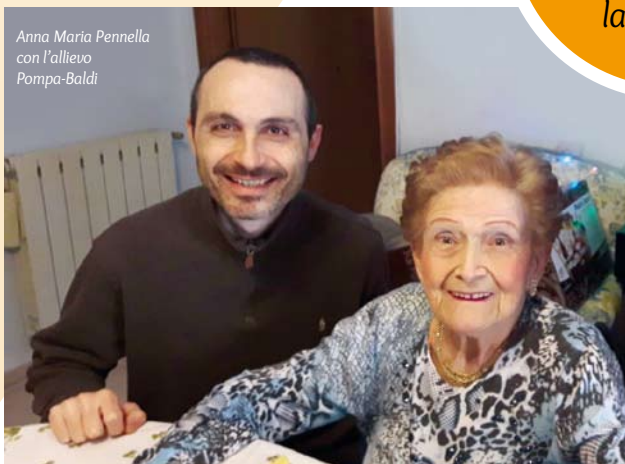
Anna Maria Pennella con Luigi Finizio e Franco Michele Napolitano

urgica, un'incredibile gestualità, ed il registro acuto del pianoforte per dimostrare alla tastiera ciò che intendeva, sempre con una mano sola. Era una persona molto umile, anche nel fare lezione. Sentivo al 100% che non le interessava assolutamente mostrarsi, fare sfoggio del suo sapere. Le premeva solo fare emergere l'essenza e le bellezze dell'opera su cui si lavorava. Aveva una grande pazienza. Una volta iniziata la lezione, c'era solo la musica, solo l'allievo. Il livello di concentrazione che aveva, e che portava anche me ad avere, era qualcosa che non credevo di possedere fino a quel momento. Ho imparato tutto da lei. Forse la lezione più importante è che l'aspetto meccanico del suonare, ciò che erroneamente chiamiamo tecnica, è indivisibile dall'aspetto musicale. Ricordo la mia meraviglia le prime volte che mi guidò nella risoluzione di problemi che io credevo "tecnici" parlandomi solo di suono e di fraseggio!

Dal punto di vista del successo personale, nel giro di pochi mesi la mia vita cambiò. Quel potenziale che pensavo di avere, ora lo sentivo emergere, fiorire, e la cosa non passava inosservata anche ad altri, tant'è che iniziai a ricevere premi importanti. La signora mi fu accanto nella preparazione di tutti i più grandi concorsi a cui ho partecipato, prima in Italia (Arcangelo Speranza, Francesco Durante, Rina Sala Gallo) e poi all'estero (Marguerite Long, Cleveland, Van Cliburn). Nei periodi immediatamente precedenti a questi concorsi ho passato settimane da lei. Studiavo a casa sua mentre lei faceva qualche altra lezione, o semplicemente sbrigava delle commissioni, e poi a intervalli regolari, durante la giornata, veniva a sedersi accanto a me ed io le suonavo parti del mio programma. Mi dava moltissimi consigli, parlavamo delle opere, di quali cambiamenti lei avrebbe apportato alle mie interpretazioni. Devo aggiungere qui che, dopo il primo paio d'anni di lezioni, un giorno mi disse che non voleva più che le corrispondessi alcun compenso. Quando dico di aver passato settimane da lei, intendo dire che mi ascoltava per ore ogni giorno, mi preparava da mangiare, mi ospitava, tutto gratuitamente. Certo, non avrei potuto permettermi di retribuirla per tutte quelle ore di lezione, ma lei non volle mai nemmeno una lira.

Durante il mio periodo di studi con la Signora conobbi mia moglie Emanuela, anche lei pianista. Emanuela doveva ancora diplomarsi, ma anche lei era disperatamente alla ricerca di una guida, per cui la presentai alla Signora. Legarono immediatamente, e questo legame perdurò fino alla fine. La Signora fu testimone di nozze di Emanuela, e riversò tanto affetto anche su nostra figlia Eleonora.

*"Le premeva solo fare emergere l'essenza e le bellezze dell'opera su cui si lavorava."*



Anna Maria Pennella con l'allievo Pompa-Baldi



# Splendida prova della Scuola di Napoli nel 1° Concorso pianistico internazionale

Il 1.º Concorso Internazionale di esecuzione pianistica, che durante gli ultimi dieci giorni ha avvicendato al pianoforte, nella sala dell'Istituto David Chiosso, una schiera di artisti d'ogni Paese, impegnati in quattro difficili prove di selezione, è finito. Altro non resta, ormai, che « laurearne » i vincitori, il che sarà fatto stasera, durante il concerto che Sergio Fiorentino, al quale è stato attribuito il primo premio, terrà alle ore 21 a Palazzo Ducale.



SERGIO FIORENTINO

Ecco la graduatoria finale emessa dalla Giuria:

1.º Sergio Fiorentino di Napoli (punti 9,57); 2.º Anna Maria Pennella di Portici (9,40); 3.º Simone Daubian di Aix en Provence (8,57); 4.º Gino Brandi di Tolentino (8,47); 5.º Lili Kéleti, ungherese (8,21); 6.º Michele Marvulli di Bari (8,15); 7.º Franca Fogli di Bologna (7,92); 8.º Letizia Indiatì di Cernobbio (7,74); 9.º Marielle Blanchard di Parigi (7,62); 10.º Raymond Longiez di Bruxelles (7,47); 11.º Irene Bubniuk, russo-canadese (7,32); 12.º Elisa Bertoli della Spezia (7,31); 13.º John Moores di Londra (7,30). Tre concorrenti, Rossana Botai, Aldo Ciccolini e Ida Perin, ammessi all'ultima selezione, si sono ritirati.

Semplice, modesto e sereno, Sergio Fiorentino, al quale abbiamo rivolto le nostre congratulazioni appena conosciuta la sua vittoria, ci ha parlato della sua vita. Egli ha appena vent'anni, essendo nato a Napoli il 1.º gennaio 1928. E' figlio unico e proviene da una modesta famiglia di impiegati. Sergio non ricorda un periodo della sua vita nel quale non sia incluso il pianoforte; fu messo infatti a studiare che aveva appena quattro anni e diede prova d'una promettente precocità. Entrato poi al Conservatorio di San Pietro a Maiella trovò nell'illustre maestro Luigi Finizio, allievo del Rossomandi, titolare della Cattedra di pianoforte, l'uomo che ne comprese le grandi possibilità latenti e che lo guidò con fervore appassionato nel difficile cammino dello studio, as-

prende le qualità più riposte. Le previsioni del Maestro erano esatte e se ne hanno ora le prove. Diplomatosi nel 1946, il giovane Fiorentino vinse l'anno dopo il 1.º Premio a Monza e si classificò secondo al Concorso Internazionale di Ginevra. Quest'anno ha già conseguito a Napoli il Premio Rossomandi ed a Salisburgo ha suscitato l'unanime ammirazione in un concerto di grandissimo impegno. La vittoria genovese corona adesso la prima fase della sua vita di artista e gli dischiude orizzonti anche più vasti, mentre la solida somma di mezzo milione, attribuitagli dal concorso, gli permetterà di guardare serenamente al prossimo avvenire, nell'attesa di nuove conquiste. Di tutto cuore gli auguriamo che la sua capacità e la sua squisita sensibilità artistica abbiano sempre maggior valorizzazione, guidandolo lungo le tappe del trionfo.

Anche Anna Maria Pennella, alla quale è stato aggiudicato il premio di trecentomila lire, appartiene alla scuola del Maestro Finizio, che come si vede ha conseguito in questo concorso un'affermazione splendida. Essa ha venticinque anni, essendo nata a Portici nel 1923. Dotata di una brillante tecnica e di sicuro gusto interpretativo, la giovane concertista merita le più luminose fortune.

La francese Simone Daubian, più matura di anni e di esperienza, studiò al Conservatorio di Lione e gode in Francia di una larga corrente di simpatia e di ammirazione. Ad essa va il terzo premio di duecentomila lire.

Come tutte le cose belle che finiscono, anche questo concorso lascia nel cuore di chi lo ha seguito in tutte le sue appassionanti fasi, un'ombra di malinconia. Il piccolo « clan » di Corso Armellini si scioglie e i vari « portatori di gioia », che per giorni e giorni ci hanno guidato lungo le vie luminose della Musica, tornano alle loro case, vicino e lontano. Vorremmo che essi conservassero di Genova il buon ricordo che noi conserveremo di loro. Il Concorso è stato infatti una bella e nobile gara, nella quale non vi sono « sconfitti ». C'è soltanto una graduazione di valori che stabilisce un ordine nel merito individuale, ma questo merito esiste, per l'ultimo come per il primo dei concorrenti, ed a tutti spetta il massimo tributo di ammirazione.

Crediamo anche che la maggior parte dei partecipanti al concorso torni a casa senza amarezza, cosciente dell'equità del giudizio e della rettilinea severità che ha guidato i Giudici nella loro valutazione. Il Diploma che l'Accademia rilascia ai candidati ammessi alla prova finale reca illustri firme: quella del Maestro Franco Alfano, quelle di Georges Migot, di Oscar Delvigne, di Alessandro Bustini, di Armando La Rosa Parodi e dei Maestri genovesi Ernesto Roggero, Renato Trebbi e Claudio Cugnolio. Questo consesso di artisti ha seguito attentamente il lungo ciclo delle esecuzioni, chiedendo alla propria coscienza e al-

l'equo e illuminato che caratterizza la sintesi conclusiva della sua attività.

All'inizio di questa manifestazione noi ci riservammo di valutare dalla sua riuscita la forza vitale e attiva dell'Accademia Musicale Internazionale, sorta da appena un anno sotto la presidenza dell'avv. Ferdinando Minerbi, e non ancora passata al collaudo d'una manifestazione di grande impegno. La prova non poteva avere un esito migliore e si può dire che nel Concorso i « primi premi »



ANNA MARIA PENNELLA

da assegnare siano due: uno a Sergio Fiorentino e l'altro alla stessa Accademia che ha felicemente superato le difficoltà d'una organizzazione tanto delicata e complessa, recandovi una nobile impronta di efficienza e di serietà artistica.

Il più vivo apprezzamento merita il comm. Amedeo Risotto, Presidente del Comitato di organizzazione, il quale, con gesto di generoso mecenatismo, ha offerto all'Accademia i mezzi finanziari necessari alla manifestazione, dotandola di un milione di premi. L'arte ha veramente bisogno, oggi, di simili sostenitori disinteressati e generosi e il nome di Amedeo Risotto resta legato ad una iniziativa che non è seconda a nessun'altra in Europa e che avrà uno splendido seguito, nel tempo.

I Componenti del Comitato di organizzazione, Saverio Glocaliere ed Emilio Grimaldi, hanno operato validamente ed a loro si deve per buona parte la riuscita della manifestazione, accuratamente preparata e condotta.

Il pubblico, che sulle prime pareva considerare il concorso con una certa diffidenza ha finito col comprenderne l'alto significato e con l'accostarsi simpaticamente e nelle ultime selezioni ha partecipato sempre più numeroso alle varie prove, traendone soddisfazione e piacere. Da questo primo accostamento potranno sorgere interessanti sviluppi negli anni prossimi, se, come ormai crediamo e speriamo fermamente, la sede del Concorso non subirà spostamenti.

Beppe Borselli

Oh, non è un grido della grande anima, questo? Non parla, ama, augura alla diletta Nazione, per tutti i Genovesi nel mondo sperisi?

No, Cristoforo Colombo non fu così ignaro e crudele da chiedere soccorsi alla sua povera Genova dilaniata, immiserita, asservita; non scrisse l'istanza che avrebbe potuto sembrare uno scherzo; ma il suo cuor generoso nel dì del trionfo e della terza impresa meravigliosa, corre alla Patria, con parole d'amore e offerta di figlio; per destinarle un decimo delle sue rendite; per dare ai poveri, da cui venne, un più facile pane; per assicurarla ancora e sempre che l'Emigrato sublimemente incamminato a nuovi mondi, ha quel suo unico e amoroso cuore a Genova, città del suo sangue e del suo appassionato ricordo.

Ah, chi vuol indugiare nelle scelleratezze degli Sforza, degli Adorni, dei Fregosi? La storia e la gloria di Genova sono, e vogliamo trovarli, in quei documenti del grande Emigrato.

Amedeo Pescio

## Successi del M.º Cortese in Svizzera

Basilea, ottobre

Invitato dalla Direzione del Conservatorio, il maestro Luigi Cortese ha tenuto una conferenza sul tema « Riflessioni sulla situazione attuale della musica » dinanzi ad un auditorio che comprendeva le principali personalità musicali della città. Le sue argomentazioni in favore dell'assoluta libertà del compositore di fronte alle varie tendenze del linguaggio hanno eccitato i più vivi e calorosi consensi. Precedentemente, Radio-Ginevra aveva dedicato una delle sue trasmissioni collegate con le altre stazioni Svizzere e con Parigi a un programma di musiche da camera del Cortese, che eseguì alcune fra le sue più recenti composizioni pianistiche, oltre a due gruppi di liriche con la collaborazione della notissima soprano Madeleine Dubuis. Radio Losanna e Radio Basilea hanno invitato Cortese a tenere prossimamente altri concerti di sue composizioni.

## Breve statistica sulla Biennale

Venezia, 11 ottobre

Si è chiusa ieri la XXIV Biennale d'arte inaugurata il 6 giugno alla presenza del Presidente della Repubblica e dei rappresentanti di 14 nazioni straniere. Assisteva alla cerimonia di chiusura il prof. De Angelis d'Ossati, direttore generale delle antichità e Belle Arti, in rappresentanza del Ministro della Pubblica Istruzione.

Nel 125 giorni di apertura, la Biennale ha registrato 216.471 in gressi. Fino ad oggi sono state vendute opere per un valore di 2.944 milioni di lire.

Si sono aperte le sale di arte esposta, 21 e 11.

Si sono aperti i corsi di arte, 250 quindici e quotidiani stranieri con 1200 articoli.

nostre, i studi, de proprio nale; la irresistibile lesti per fondo e animo a stessi igri

Entran mera osc val da u dall'altra zo; a su gran lo studio meglio d chiamava

N è n A BBI sera men ha grida con quel ticabile le parole ni, come soffiato recchio, fessione gonfio d un amor mento d nuto an foga stua, gron e parole d'P'lin ganciato tante e

Tra u duardo, na del i sa e th garetta, e soltan sedia il montato vata, f dalla lue vogiam della vil del torti la front mai, for di sonn un amò conosce umori d luto ini duto di Non gli meno e avviene più belle silenzia, arrivi il chiedere andare? e l'ambi scambia una sol doci de vicine di ama reciproc può ant senz'as to o u parla a parla

Una riproduzione dell'articolo apparso sul quotidiano "Il Corriere del Popolo" in occasione del Concorso di Genova il 12 ottobre 1948, Sergio Fiorentino il premio, Anna Maria Pennella il premio. ("Dotata di una brillante tecnica e di un sicuro gusto interpretativo la giovane concertista merita le più luminose fortune.")



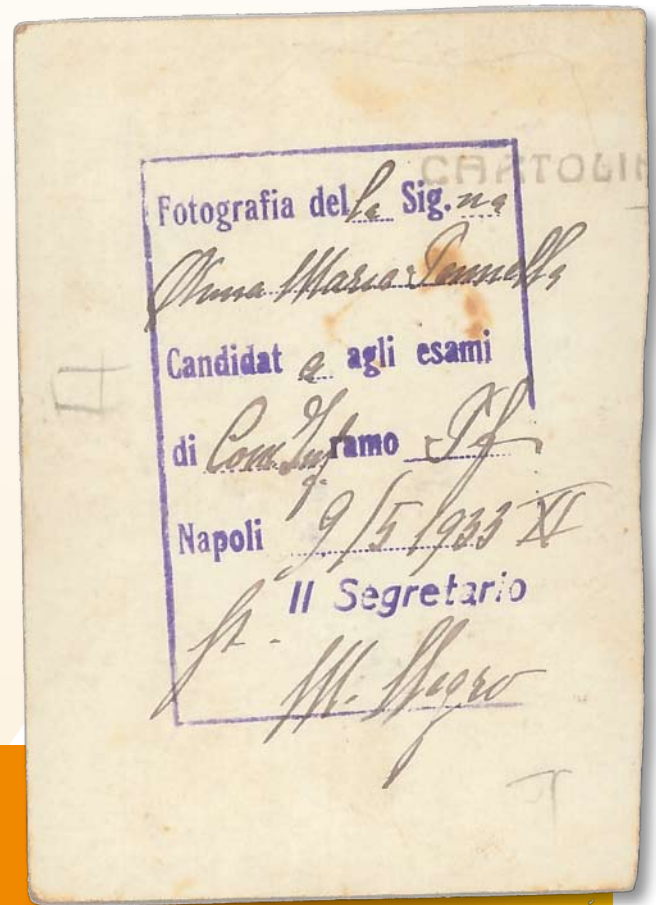
La sua generosità, non solo materiale, era immensa. Mi ritengo estremamente fortunato di averla avuta come guida, e so che la mia storia non è tanto diversa da quella di molti altri che hanno avuto questo enorme privilegio.

Mi sono chiesto molte volte dove la Signora trovasse tutta quella forza interiore, quell'energia che sarebbe stata inimmaginabile per un trentenne. Non le ho mai fatto troppe domande dirette, ma ho sempre avuto molta curiosità riguardo alla sua vita. In fondo, quando ha iniziato a seguirmi aveva già 70 anni, ed io non conoscevo nulla del suo passato. Una volta le dissi che mi sarebbe piaciuto sentire da lei il racconto della sua vita, e farne un libro. Non mi sembrò entusiasta all'idea. Quello che ho potuto apprendere mi ha rivelato una costante della sua vita: le tribolazioni, le avversità. Mi raccontò che ai tempi della seconda guerra suo padre perse il lavoro, il che la costrinse a rinunciare a quella che era già una carriera promettente per lavorare come pianista accompagnatrice al Conservatorio di Napoli, mantenendo la sua famiglia. Mi disse che da giovane aveva una salute molto cagionevole che le procurò sofferenze per anni. Mi raccontò alcuni episodi della sua vita privata che sono certo non vorrebbe fossero divulgati, per cui non lo farò, ma che la segnarono profondamente. Credo che la sua forte carica di umanità e il suo attaccamento alla vita venissero soprattutto dall'aver attraversato tanti momenti difficili. La sua voglia di immergersi totalmente nell'arte, nella musica, nel bello, credo derivassero dal desiderio di evadere dalle brutture del mondo, dalla grettezza spesso presente nell'animo di molte persone che le avevano causato sofferenze. Forse è anche a causa di queste sofferenze che mi sembrò sempre vivere il suo ruolo non solo come quello di insegnante di pianoforte e di musica, ma soprattutto come una missione per migliorare, e in molti casi salvare, redimere vite che andavano alla deriva.

Negli ultimi anni, abitando ormai da tempo negli Stati Uniti, riesco a vederla solo una, massimo due volte all'anno. La sua straordinaria carica, la sua passione per la vita e per la musica non sono mai diminuite. Anche dopo i 90 anni continuava a studiare, progettava registrazioni, seguiva online i grandi concorsi pianistici, commentava le prove, si entusiasmava per i talenti che ascoltava. Speravo contro ragione che la sua vita potesse continuare ancora per decenni, perché anche a distanza la consapevolezza della presenza di un essere così straordinario, altruista, generoso, puro, mi dava forza, e poi perché naturalmente le volevo un gran bene. Pur sapendo che il sipario sarebbe calato prima o poi, ho sperato a lungo che tra i tanti miracoli di cui la Signora era capace ci fosse quello dell'immortalità. Mi consola sapere che la Signora vive attraverso i suoi figli. Certo, quelli biologici sono due (ndr, Orazio - che è stato recentemente docente di pianoforte nel nostro Conservatorio aquilano - e Renata Maione docente di Storia della Musica al Conservatorio di Napoli), ma sono centinaia, forse migliaia quelli acquisiti, incontrati nel corso di una vita passata a servire la Musica, e soprattutto a fare del bene.



Foto ritratto per il Conservatorio San Pietro a Majella, nel retro l'indicazione: "La signorina Anna Maria Pennella, candidata agli esami di Compimento Inferiore di Pianoforte, Napoli, 9-5-1933."



Nata a Portici (Napoli) nel 1923, Annamaria Pennella è stata un "enfant prodige" e lo studio del pianoforte ha assunto per lei le caratteristiche di un amore a prima vista, cominciato all'età di 3 anni e conclusosi a soli 14 anni al "S. Pietro a Majella" di Napoli, ottenendo il massimo dei voti e la lode nella classe del Maestro Luigi Finizio, avendo tra gli altri come compagno di studi Sergio Fiorentino; ha iniziato così una carriera che l'ha portata ad esibirsi in tutto il mondo. La sua eccezionale vocazione concertistica la portò all'attenzione di due tra i sommi pianisti di questo secolo come Arturo Benedetti Michelangeli e Marguerite Long, che contribuirono a completare la sua formazione artistica. In particolare, la pianista francese scrisse di lei: "Annamaria Pennella è la più valida giovane pianista d'Europa. Ha uno stile perfetto e una musicalità che solo i grandi hanno". Mentre portava a compimento gli studi di composizione si è esibita ripetutamente nelle due Americhe, in Francia, in Spagna, in Germania ed in Austria, sia in recital che come solista sotto la direzione di Antal Dorati, Jonel Perlea, Eugene Ormandy, Francesco Molinari-Pradelli, Bernard Konz, Fabien Sevitzyk, Michel Le Comte, Hans Haug. Natura trascinate ed entusiasmante, Annamaria Pennella ha da sempre profuso il suo spirito appassionato nell'insegnamento che divenne, anzi, parte dominante della sua carriera di musicista. Già docente al Conservatorio di Napoli è stata ospite di prestigiosi Stage di Perfezionamento Pianistico in Italia, Stati Uniti (New York), Francia (Moulin d'Andé), Spagna (Valencia e Madrid).





70°  
Casella

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

# L'intitolazione del Conservatorio dell'Aquila ad Alfredo Casella

di Renzo **Giuliani**

*Quali rapporti tra il conservatorio aquilano e il musicista di cui porta il nome? Una interessante ricognizione delle motivazioni offre un excursus della storia della nostra istituzione, dai primi passi della fondazione, al ricordo dei docenti della prima stagione e a quelli subito dopo sopraggiunti. Una ricostruzione che ci restituisce il clima culturale della città e il carattere di un'epoca, dimostrando quanto sostanziali siano stati in definitiva i legami con la multiforme personalità di Alfredo Casella.*

**C**on il provvedimento ministeriale, datato 27 settembre 1968, la sezione staccata dell'Aquila del Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma, che aveva iniziato i Corsi l'anno precedente, ottiene l'autonomia didattica ed amministrativa dall'Istituzione di appartenenza. Uno dei primi atti da compiersi sarà proprio quello di scegliere la personalità cui intestarlo.

Nell'archivio dell'Istituzione non c'è un verbale che riporti la decisione del tempo (è qui appena il caso di ricordare, però, che molto materiale di segreteria è ancora depositato nella precedente sede di Collemaggio, sepolto dalle macerie del sisma del 6 aprile 2009), ma possiamo far tesoro della testimonianza del compositore Fausto Razzi che era in servizio, allora, nel Conservatorio e che così riferisce sulla nostra rivista *Musica@* (n. 33, maggio 2013, p. 10): "Si presentò... subito la necessità di trovare un nome al nuovo Istituto e il direttore Gherardo Macarini Carmignani propose ai docenti... quello di Alfredo Casella, di cui sia lui che Franco Rampini erano stati allievi; in realtà, ai nomi di insegnanti dell'Istituzione che avevano studiato con Casella, va aggiunto anche quello del compositore e pianista Armando Renzi, all'epoca docente di Armonia. Naturalmente la proposta non nasceva solo dal desiderio di ricordare il maestro, ma da ragioni più profonde; Casella, infatti, era stato un intellettuale molto aperto

e aveva avuto forti legami con i principali esponenti della cultura internazionale (non solo musicale) e questo fatto acquistò particolare importanza nel periodo tra le due guerre, quando cioè il regime fascista aveva reso difficili la conoscenza e soprattutto la diffusione di quanto avveniva fuori d'Italia in campo culturale; inoltre era stato un pianista



*di fama internazionale e insegnante di valore, e se come compositore si era mosso entro i limiti di un linguaggio moderatamente avanzato, si era comunque dimostrato estremamente interessato alle esperienze dell'avanguardia europea... Fummo perciò tutti d'accordo sulla scelta del nome..."*

Questa testimonianza, va sottolineato, è estremamente importante e chiarificatrice di quanto successe allora, ma il ragionamento deve essere ulteriormente approfondito, a mio avviso, allargando le necessarie considerazioni anche al contesto storico e territoriale dell'epoca, perché si possa comprendere come le idee di Alfredo Casella, da tempo, permeassero sia la vita culturale che le istituzioni del Capoluogo abruzzese, e che la decisione intrapresa, quindi, non apparisse estranea ai luoghi.

Una potente spinta verso la rinascita culturale e sociale della città dell'Aquila, nel secondo dopoguerra, si deve all'attività svolta con regolarità e capacità, a partire dal 1946, dalla Società dei Concerti "B. Barattelli" (ricordo che il nostro Conservatorio fu istituito anche grazie alle continue, pressanti sollecitazioni prodotte, tra gli altri, dal fondatore della Società, l'Avv. Nino Carloni).

Il numero degli artisti impegnati nei cartelloni delle Stagioni era davvero imponente; massiccia la presenza di solisti e gruppi di musicisti provenienti da Roma - solo nella programmazione 1946/47, la prima della neonata Istituzione, ad esempio, ritroviamo pianisti quali Roman Vlad e Renzo Silvestri, il Trio di Roma, il Quartetto dell'Accademia Filarmonica Romana, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il Complesso Strumentale di Radio Roma, l'Orchestra Femminile Romana; e se la Direzione Artistica della "Barattelli" fu tenuta a lungo dal suo fondatore, nel Consiglio dei Musicisti della stessa avrebbero lavorato personalità come Fedele D'Amico, Roman Vlad, Goffredo Petrassi, tutti profondi conoscitori ed estimatori di Casella - i primi due, tra l'altro, anche suoi allievi - e tutti attivi protagonisti della vita musicale capitolina.

In tal modo, quindi, il pensiero musicale di quella città, impregnato delle idee e delle convinzioni del Compositore torinese, finirono con l'influenzare lo sviluppo culturale ed il sapere musicale degli



In alto: Nino Carloni  
Al centro: Domenico Guaccero



aquilani. E d'altra parte, che anche Nino Carloni fosse da tempo sintonizzato ed in linea con quelle idee, lo dimostra chiaramente il contenuto di una sua lettera inviata alla futura moglie, da Roma, nell'aprile del 1933, in cui riporta alcune impressioni ricevute dall'ascolto di un concerto di musica contemporanea, organizzato dall'Accademia di Santa Cecilia. A proposito di alcuni brani per orchestra d'archi del compositore Guido Guerrini, scriverà: "... questo musicista mi fa davvero credere che le nuove vie musicali siano già trovate, con un ritorno equilibrato alla serenità del nostro '600 - '700, ritorno che non trascura, anzi realizza in sintesi, tutte le esperienze musicali degli ultimi 50 anni". Credo sia superfluo sottolineare quanto del pensiero caselliano sia presente in queste dichiarazioni.



La prestigiosa attività della "Barattelli", sin dagli esordi, prevederà soprattutto l'esecuzione di repertori sinfonico-orchestrali, cameristici e solistici, in discontinuità con quanto proveniva dalla tradizione musicale cittadina della prima metà del XX secolo, quando era soprattutto l'organizzazione di opere del teatro musicale, in particolare italiano, a prevalere nei cartelloni del tempo, relegando gli appuntamenti concertistici ad eventi sporadici ed occasionali. Sembra imporsi così, anche a L'Aquila, una delle convinzioni cardine del pensiero di Casella; quella, cioè, che il rinnovamento musicale dovesse passare attraverso il rilancio della musica strumentale, a lungo surclassata, nel Paese, dal teatro musicale, in particolare quello verista, forma espressiva che il Compositore criticherà aspramente, soprattutto negli anni immediatamente successivi al rientro in Italia.

Queste le sue parole, riportate dalla rivista "Ars Nova", nel 1919: "Dopo Rossini, ultimo nostro grande musicista, anche se non puro, l'Opera scende - attraverso... le volgarità verdiane e all'indomani della riforma wagneriana - alla Bohème, alla Cavalleria e ai Pagliacci. D'accordo in questo con Tito Ricordi, credo che la sola, la unica funzione del teatro operistico moderno sia - né più né meno - quella di contribuire efficacemente alla migliore digestione serale di pubblici composti in stragrande maggioranza da persone le quali, hanno lavorato intensamente durante la loro giornata, hanno quindi cenato con appetito e vanno poi in teatro per divertirsi secondo le loro esigenze intellettuali".

Nel tempo tali posizioni tenderanno a modificarsi, anche radicalmente, così come si può evincere dalle parole che il Musicista spenderà, a proposito del teatro musicale verdiano, nella sua autobiografia scritta alcuni anni più tardi: "... il Verdi che tutti veneriamo e ammiriamo è non solamente il creatore di nuove bellezze musicali, ma l'uomo che sempre visse sul piede di guerra, carico di senso di responsabilità verso l'arte, e che ognor maggiormente sentì la necessità di rifuggere dal pacifismo creativo per inoltrarsi invece verso più alti impegni, più intense riflessioni, nuovi costumi morali e musicali".

A caratterizzare la vita culturale della città dell'Aquila, nel secondo dopoguerra, sarà, in misura significativa, anche lo spiccato interesse verso la musica contemporanea.

Nei programmi da concerto ritroveremo così le musiche di Stra-



vinskij, Prokof'ev, De Falla, Poulenc, Britten, Hindemith, Schoenberg, Honegger, Bartòk, Bloch; insieme agli italiani Castelnuovo Tedesco, Malipiero, Turchi, Casella, Pizzetti, Ghedini, Alfano, Petrassi, Davico, Veretti, Mortari, Tosatti. E questo interesse per la contemporaneità e le avanguardie musicali non venne mai meno e portò a realizzare, nel tempo, molte iniziative dedicate, di ampio respiro e di grande interesse.

Come non segnalare, ad esempio, la rassegna "La Musica e le altre Arti", del 1963, che coinvolse contestualmente più linguaggi espressivi: Musica, Poesia e Pittura. Si poterono così ascoltare i brani di musica elettronica di Berio, Aldo Clementi, Vlad, Pousseur, Maderna, Grossi, De Blasio; le composizioni di musica aleatoria di Stockhausen, Evangelisti, Bussotti, Guacero; sentire testi poetici del Gruppo de *I Novissimi*, da Nanni Balestrini ad Alfredo Giuliani, da Edoardo Sanguineti ad Antonio Porta; vedere le tele geometrizzate di Gastone Biggi. Così come è opportuno ricordare il concerto del compositore Luigi Nono, del marzo 1966, svoltosi presso l'Auditorium del Forte Spagnolo, in cui il musicista tenne una conferenza sulla sua produzione più recente presentando, in particolare, due opere intrise di impegno sociale e politico: *La fabbrica illuminata*, del 1964, per soprano, coro e nastro magnetico, in cui Nono denuncia le pessime condizioni di lavoro degli operai nelle fabbriche di quegli anni, e *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, del 1966, tratto dalle musiche di scena di un dramma di Peter Weiss e ambientato nel tristemente famoso campo di concentramento. Un grande amore, quindi, e una profonda dedizione verso ciò che di nuovo e di importante esprimeva il mondo dell'arte.

Ancora, molto più in là, nel 1986, Carloni, un anno prima della sua scomparsa, quando la grave malattia che lo avrebbe sopraffatto si era già manifestata, diede vita all'*Ensemble Barattelli*, oggi ridenominata *Officina Musicale*, un gruppo strumentale nato all'interno della Società, con l'intento dichiarato di dedicarsi, con impegno e rigore, allo studio ed all'esecuzione di brani di musica moderna e contemporanea.

Sembra allora rileggersi, in quanto appena riportato, quell'incandescente ed efficace azione messa in campo da Casella in tutta la sua vita, ed in tutti i ruoli da lui incarnati, di esecutore, direttore d'orchestra, direttore artistico, organizzatore di rassegne e festival, a sostegno della nuova musica e dei nuovi compositori.

Sarà grazie a Casella, e all'organismo da lui fondato insieme a Gian Francesco Malipiero e Gabriele D'Annunzio, la *Corporazione delle Nuove Musiche*, che verrà allestita, negli anni Venti, la prima esecuzione italiana del *Pierrot Lunaire* di Schönberg, con l'Autore alla direzione, nell'ambito di una tournée che raggiungerà le città di Roma, Milano, Napoli, Firenze, Torino, Venezia e Padova; ed è sempre il Nostro che si prodigherà moltissimo nella promozione di decine di esecuzioni di brani dei principali Autori moderni italiani ed internazionali, nell'ambito dell'attività della sezione italiana della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Solo per fare degli esempi.

Anche il Conservatorio aquilano, pertanto, nascerà come una Istituzione molto attenta ai nuovi linguaggi e alle nuove proposte della musica, complice una stagione, quella del Sessantotto e degli anni immediatamente successivi, difficile ma anche piena di fermenti e di innovazioni.

Fondamentale la presenza in Istituto di figure quali Franco Evangelisti, compositore d'avanguardia, che portò nel capoluogo abruzzese le esperienze maturate ai Ferienkurse per la Nuova Musica di Darmstadt e che, nel 1972, avviò, a L'Aquila, il Corso di Musica Elettronica, uno dei primi nel nostro Paese; Domenico Guacero, esponente di spicco della



Nuova Musica, negli anni Sessanta e Settanta; Paolo Renosto, che ha utilizzato nelle sue opere sia gli strumenti propri della Dodecafonia che dell'improvvisazione; Fausto Razzi, attento ad ogni nuova tecnica compositiva. Tutte queste personalità, insieme a tante altre che sarebbe troppo lungo elencare, fecero, del Conservatorio dell'Aquila, un'Istituzione d'avanguardia tra le più apprezzate nel panorama nazionale.

Il proliferare di iniziative portò inoltre a stringere rapporti di collaborazione anche con l'Accademia di Belle Arti della città, dove allora insegnavano, tra gli altri, Sylvano Bussotti e Carmelo Bene, e con la Facoltà di Fisica della locale Università degli Studi, volendo allargare gli orizzonti della Musica alle altre arti e alla scienza.

Nel 1971-72 Macarini Carmignani provò a far nascere all'interno del Conservatorio un Centro Studi dedicato a Casella, organismo alla cui presidenza voleva il musicologo Guido Maggiorino Gatti, all'epoca anche Presidente della Società dei Concerti "Barattelli"; purtroppo, con il trasferimento del Direttore a Pesaro, l'iniziativa non andò in porto né fu ripresa da altri.

La biblioteca d'Istituto, diretta allora da Michelangelo Zurletti, assecondò la particolare vocazione del Conservatorio aquilano con un imponente piano acquisti di libri e partiture di musica moderna e contemporanea. Dai registri del patrimonio librario della biblioteca, ciò appare evidente: in meno di due anni, dall'ottobre del 1968 al giugno del 1970, infatti, rileviamo oltre 5100 voci in ingresso, comprendenti partiture, libri di musica, testi musicologici, riviste musicali, discografia, frutto solo in misura ridotta di donazioni; gran parte della sua dotazione fu la conseguenza di una lungimirante strategia di investimento culturale, che sembra insistere molto sul Novecento musicale europeo, senza trascurare approfondimenti musicologici, filosofici e semiologici fra i più avanzati.

Il Conservatorio dell'Aquila, quindi, nasce nel segno di quelle che furono alcune delle idee portanti del pensiero musicale del nostro grande Compositore, inserite in un momento storico, e in un contesto ambientale, come più volte ricordato, ricco di effervescenze e di stimoli culturali.

Partendo da tali premesse e consapevoli della responsabilità di dover formare le nuove generazioni di musicisti, gli operatori del "Casella", da quasi cinquant'anni lavorano in questo territorio nel solco di una tradizione importante, con l'impegno di portarla avanti e, se possibile, di svilupparla. In tal modo, questa Istituzione, che alla nascita contava circa una quindicina di persone, tra docenti ed amministrativi, e qualche decina di allievi, può oggi avvalersi del contributo di centotrenta docenti (suddivisi fra le nove



Franco Evangelisti



Aree dipartimentali), di quasi trenta amministrativi e registrare la presenza di circa ottocentocinquanta iscritti ai diversi Corsi di studio. Non solo, il Conservatorio collabora oggi attivamente, in convenzione, anche con il Liceo Musicale e con molte Istituzioni di formazione presenti in questa come in altre regioni limitrofe. Insomma, il "Casella" ha cercato di corrispondere, con la sua attività, a quell'infinito amore verso la musica che il Compositore torinese ha espresso in tutta la sua vita, con il suo operare, e che ha ricordato, con poche parole, nel racconto della sua vita: *"Questa mia cieca fede nell'arte fu in ogni istante la mia vera religione. La musica ha sempre costituito la mia sola ragione di esistere e fu ognora la causa determinante di ogni mia azione"*.



## Cenni storici sul monastero della "Beata Antonia", succursale del Conservatorio di Musica negli Anni Novanta/ Duemila, e sulla sede storica di via Gaglioffi

**I**l monastero, denominato in un primo tempo "Santa Callista", più tardi "Santa Chiara Povera" ed infine "Beata Antonia", fu fondato con un atto del notaio Giacomo di Tommaso il 21 agosto 1349.

In esso Giovanni e gli altri eredi di Giacomo Gaglioffi, morto nel 1335, rispettando la volontà testamentaria del loro congiunto fecero erigere una chiesa intitolata al "Corpo di Cristo", alla quale fu affiancato un ospedale "per il ricovero ed il sostentamento dei poveri".

Già negli anni 1318 e 1319 viene menzionato Giacomo di Tommaso di S. Vittorino, capostipite della famiglia "de' Gaglioffi". Egli era un mercante che diede il suo soprannome, Gaglioffo, ai suoi discendenti e che, ai suoi tempi, fece vedere quale "fosse la mercatura specialmente di lana nella nostra città, poiché col mezzo di guadagni fatti in tal genere di negozio riuscì ad aumentare il suo patrimonio di grandi possessi fondiari...oltre a quello delle tante case".

Il suo lascito di "cinquecento once d'oro" consentì di poter costruire ex novo chiesa e monastero, mentre per l'ospedale fu utilizzata una parte del preesistente edificio del 1257, sede storica del Conservatorio aquilano dal 1967. Archi trecenteschi e un ponte in muratura costituiscono l'unione dei due corpi e la possibilità di passaggio alle suore domenicane.

A cura di Renzo Giuliani e Mariella D'Alfonso



In alto a sx: l'organo del Conservatorio Casella collocato nella Chiesa di San Domenico fino al 2009, ora in attesa di nuova collocazione

Al centro a sx: la nuova sede di via Savini, un MUSP costruito dopo il sisma del 2009

In basso a sx: Chiostro della Beata Antonia

A dx: sede storica Via Gaglioffi





Corrado Giaquinto,  
Giustizia e Pace,  
Museo del Prado  
1754-56

# MUSICA E PACE

*Se sui rapporti tra musica e guerra molto è stato scritto, assai meno indagato è il campo specularmente opposto. Una giornata di studi a Roma su “Musica e pace. Nuove ricerche sull’età moderna” (17 maggio, Istituto Storico Germanico) - che ha visto la partecipazione di un parterre di musicologi tedeschi e italiani - ha messo in luce quale sia stato il ruolo delle composizioni musicali nel contesto rituale per la pace e quale il rapporto tra la musica e le altre arti nell’esprimere la pace.*

di Giuseppina Crescenzo

La tematica delle rappresentazioni della pace nella musica europea dell’età moderna è molto meno conosciuta e studiata rispetto al suo concetto specularmente opposto, ossia la guerra o la battaglia (si veda per esempio Johann Herzog, *Marte armonioso. Trionfo della battaglia musicale nel Rinascimento*, Galatina, Congedo 2005). L’Istituto Storico Germanico di Roma ha voluto dedicare a questo tema una intensa giornata di studi che si è svolta nella propria sede il 17 maggio 2017 con il titolo “Musica e pace. Nuove ricerche sull’età moderna”, nell’ambito del progetto internazionale triennale 2015-18 “Dass Gerechtigkeit und Friede sich küssen”. Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa, sostenuto dal Leibniz-Institut e con il coinvolgimento sia di varie discipline che di svariate istituzioni quali il Leibniz-Institut für europäische Geschichte Mainz, l’Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, il Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, e lo stesso DHI di Roma.

La ricerca tuttora in corso - dei cui primi risultati hanno riferito nella giornata romana rappresentanti delle istituzioni e i ricercatori coinvolti, insieme a musicologi ospiti - intende chiarire come gli eventi politici della società europea di antico regime abbiano influenzato le composizioni utilizzate durante le celebrazioni per i trattati di pace e durante le funzioni per il conseguimento della pace. Inoltre, quale sia stato il ruolo delle composizioni musicali nel contesto rituale per la pace e quale il rapporto tra la musica e le altre arti nell’esprimere la pace.

Dopo il saluto del direttore del DHI di Roma, Martin Baumeister, Hennig P. Jürgens (coordinatore del progetto del Leibniz-Institut für europäische Geschichte Mainz) e Sabine Ehrmann-Herfort (coordinatrice del sottoprogetto musicologico e vicedirettrice della Sezione Storia della Musica del Dhi Roma) hanno presentato il progetto di ricerca interdisciplinare. In particolare Jürgens ha chiarito che, tra il 1500 e il 1800, furono siglati ben duemila



trattati nazionali o internazionali di pace, con i quali i governi europei cercavano di realizzare l'antica utopia di porre fine alle guerre. Nell'ambito del progetto triennale è dunque fondamentale predisporre una metodologia di studio del modo e delle manifestazioni con cui si celebrava la pace e nella delucidazione dei *topoi* (le figure letterarie), con cui veniva rappresentata la pace. Sabine Ehrmann-Herfort, dopo una premessa sulla funzione che può occupare la musica nella trasmissione di messaggi politici, ha invece chiarito come il desiderio di pace e di riconciliazione abbia sempre costituito una fonte d'ispirazione per la musica e che tale tematica apre una nuova prospettiva d'indagine nell'ambito della storia della musica europea. In questo senso il progetto da lei presentato *Topoi di rappresentazione della pace nella cantata italiana dei secoli XVII e XVIII*, in corso presso la Sezione di Storia della Musica del DHI, si rivela un prezioso strumento d'indagine sui caratteri e sulle funzioni delle rappresentazioni della pace nelle cantate profane italiane, composte in occasione di trattati o di desideri di pace: uno dei generi più in voga nei due secoli presi in esame.

Il progetto di ricerca triennale comporta una serie di sottoprogetti che sono stati presentati in una interessante discussione, moderata da Markus Engelhardt (direttore della Sezione Storia della musica del DHI Roma) Ancora Jürgens ha esposto il risultato della sua ricerca in ambito teologico nella relazione *Friedenspredigten-Sermons Delivered on the Occasion of Peace Treaties*, in cui ha esaminato circa 400 sermoni a stampa (riportati nel database WissKi) tenuti in territori protestanti tedeschi, inglesi e olandesi dei secoli XVI e XVII allargando la sua indagine anche ad altrettanti testi di preghiere, canti e ordinamenti festivi. Lo studioso ha chiarito che gli interventi dei pastori evangelici avvenivano in occasione di accordi di pace o per celebrazioni di pace, o per ringraziare Dio per l'ottenuta pace durante le feste, in prossimità di guerre, o anche nell'ambito di celebrazioni rituali. Dei sermoni rinvenuti sono stati studiati il contenuto, per lo più biblico-teologico, le immagini di pace, il riferimento alla pace negli scritti dei Padri della Chiesa e negli autori classici ed è stata infine chiarita quale potesse essere la funzione dei sermoni stessi, ossia in qual modo la pace venisse spiegata e mediata ai fedeli nella conclusione delle guerre, e quali impegni etici annunciava il predicatore per l'inizio della pace.

Franziska Bauer (Erzog August Bibliothek Wolfenbüttel) ha anticipato i dati da lei discussi nella sua ricerca di dottorato su *Iustitia, Concordia, Pax-Representation, Mediation and Legitimation of Peace in Poetry from 1648 to 1763* in corso presso l'Università di Göttingen, in cui analizza circa 200 poesie che trattano della pace nell'ambito dei media, della cultura, della storia. Il lavoro intende dimostrare come i problemi connessi ai contesti di pace siano soggetti a processi di cambiamenti storici, analogamente alla "poesia" intesa quale strumento rappresentativo della pace e del rapporto politica-letteratura. Si è poi soffermata su due considerazioni fondamentali: la poesia per la pace non si qualifica come questione politica, ma come mediazione di idee politiche, fonte di informazioni e riferimento a specifici *topoi*; "l'evento pace" si serve come strumento comunicativo del ricorso a *Motivi e Topoi* noti a chi legge, per garantirne la comprensione del messaggio.

Anna Lisa Schwarz (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) nel progetto di dottorato e nella relazione *Nicht mit Blut sonder dinten/ not with blood but with ink. The Rising and Falling Impact of Early Modern Diplomacy on Images of Peace between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century* indaga sulla visualizzazione del *peacemaking* e sulle sue trasformazioni nel tempo, giungendo alla conclusione che le immagini della pace non sono esclusivo appannaggio dei plenipotenziari. Il Germanisches Nationalmuseum di



Dr. Sabine Ehrmann-Herfort (coordinatrice del sottoprogetto musicologico e vicedirettrice della Sezione Storia della Musica del DHI Roma).



Musica e pace.  
Nuove ricerche sull'Età moderna

Giornata di studi  
Roma, 17 maggio 2017

Norimberga, in possesso di una ricca Collezione di Numismatica e di una collezione speciale, la "Historische Blätter" del Dipartimento di Stampe e Disegni, con la sua vasta gamma di oggetti dei sec. XVI-XIX offre peraltro ricche possibilità di ricerca sulle immagini, cui va oggi ad affiancarsi l'utilizzo del database WissKI con l'Iconclass, sistema di classificazione sviluppato dal Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie. Quest'ultimo è stato illustrato nei dettagli del suo funzionamento da Peggy Große.

Peggy Große (dottoranda al Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) nella relazione *The Virtual Research Environment "Wisski" and Semantic Data-Modeling Based on CIDOC CRM* ha mostrato la pagina del programma virtuale WissKI e illustrato i principi dei modelli CIDOC CRM.

Chiara Pelliccia (Sezione Storia della Musica DHI Roma), nella presentazione del sottoprogetto intitolato *Topoi di rappresentazione della pace nella cantata italiana*, ha esaminato una vasta casistica di cantate e serenate italiane del XVII e XVIII secolo, in cui è presente il *topos* della pace attraverso immagini, descrizioni, simboli e figure allegoriche del mondo classico e mitologico, religioso e biblico. Inoltre la stessa ricercatrice ha presentato una più ampia relazione dal titolo: *Riflessi della pace di Rijswijk sul mare di Anzio: cantata e apparati per la visita di Innocenzo XII all'antico porto neroniano*. Concentrando la sua analisi sulla cantata *Non cessate Aquiloni, io voglio guerra* composta da Carlo Francesco Cesarini in





Il concerto a chiusura del convegno dell'Ensemble Chordis.

occasione di un viaggio di Papa Innocenzo XII a Nettuno e Anzio, anche se la cantata non fu composta per celebrare il trattato di Rijswijk che venne sottoscritto solo qualche mese dopo, presenta una significativa valenza comunicativa di *topoi* attraverso il complesso e festoso cerimoniale nel quale si svolge il viaggio papale. Nella discussione, poi, la relatrice ha fatto notare che, se a causa dell'esiguo numero di cantate celebrative di trattati di pace, non abbiamo la possibilità di affermare il tema di fondo in maniera diretta, possiamo ugualmente testimoniarlo indirettamente attraverso cantate e serenate composte per occasioni celebrative come matrimoni tra regnanti, incoronazioni, e altro che anticipano, seguono o auspicano situazioni di pace.

Nastasja Gandolfo (dottoranda a Würzburg) ha concentrato la sua attenzione sulla cantata *La Pace e Marte supplicanti avanti al trono della Gloria* by Carlo Agostino Badia (1701) di cui ha fornito tempo e circostanza della composizione e delle due principali esecuzioni in Italia e fuori. Conclude con interessanti riflessioni intorno alla terminologia, soprattutto per quanto riguarda l'ampiamente dibattuta confusione tra i termini "cantata" e "serenata".

Alla giornata di studio erano presenti anche musicologi ospiti che hanno presentato delle keynote lectures. Stefan Hanheide (Osnabrück) nella relazione intitolata *La pace politica come soggetto di composizioni musicali dell'Età moderna*, ha concentrato l'attenzione sul rapporto pace-musica ed è giunto, attraverso l'analisi di un vasto repertorio, alla convinzione che la musica sia stata utilizzata più come lamento di guerra che come grido di gioia per la pace. Infatti il relatore ha dimostrato che il numero di composizioni che cantano i benefici della pace, sia meno ricco di quello che descrive le devastazioni della guerra. Ciononostante esistono *topoi* e stilemi musicali collegati alla pace in composizioni del XVII e XVIII sec. Inoltre, attraverso un'analisi chiara e approfondita di diverse composizioni, ha dimostrato che possono individuarsi fino a quattro stilemi semantici musicali per rivestire di note la parola *pace*, come è dato riscontrare in composizioni che vanno dalla Pace di Westfalia (1648) alle guerre napoleoniche. Successivamente si è soffermato sull'analisi della pastorale come espressione molto significativa del tema della pace. E infine ha illustrato il concetto di pace in musica durante il periodo dell'assolutismo.

L'altro relatore ospite, Teresa Maria Gialdroni (Roma) nel suo testo intitolato *Cantata e pace nel contesto CLORI* ha fatto presente che questo database ormai molto noto può essere utilizzato per ricercare presenze di *topoi* nel repertorio cantatistico tra XVII e XVIII sec. e ne ha mostrato le modalità di ricerca. Questo confronto può dimostrare come i *topoi* della pace non possano essere circoscritti esclusivamente ad eventi politici, ma anche ad altre tematiche. Ha poi esaminato una cantata individuata da una sua studentessa presso la Biblioteca Vaticana (nel manoscritto Chigi Q.VIII.181 contenente undici cantate), ispirata sicuramente alla pace dei Pirenei

del 1659 tra Francia e Spagna. Anche le altre dieci cantate, pur non avendo lo stesso soggetto politico, sono indirettamente ispirate al tema della pace.

In conclusione dell'intensa giornata di studi, Sabine Ehrmann-Herfort nella sua relazione intitolata *Come suona la pace? Modi di rappresentare la pace nella musica intorno al 1700* ha proposto una stimolante riflessione: attraverso l'analisi dei contesti politici in cui le composizioni musicali sono nate, e grazie alla tematica della pace, è possibile guardare alla storia della musica come ad una storia sociale e politica con sguardo nuovo. La studiosa ha indagato sulle diverse possibilità che i compositori della prima Età Moderna hanno utilizzato per rappresentare musicalmente la pace e il desiderio di essa, e su quale rapporto tra musica e pace essi si sono mossi nelle loro composizioni. Prende in considerazione composizioni tedesche e inglesi dell'area a nord delle Alpi nate nel contesto della guerra di successione spagnola e relativi trattati di pace: un conflitto particolarmente importante per le profonde sue conseguenze sugli Stati europei che furono ridisegnati attraverso i trattati di pace di Utrecht (1713), Rastatt e Baden (1714), in un clima di sfaldamento generale e per il conseguente grande desiderio di pace. Dal punto di vista musicale, Ehrmann si è concentrata su cantate di Telemann e Keiser, entrambi presenti ad Amburgo, che nel 1700 aveva forti legami con l'Italia. Proseguendo poi con Londra, vera vincitrice del trattato di Utrecht, attraverso le opere di Händel e Croft, ha concluso evidenziando che la raffigurazione della pace, a differenza di quella della guerra che ha esercitato fascino e fantasia, è avvenuta attraverso mezzi stereotipati testualmente, musicalmente, allegoricamente, organicamente, tonalmente e metricamente: è pertanto fondamentale accostarsi a questa tipologia di composizioni non come ad un *opus absolutum*, ma come ad un prodotto aperto a molti contesti.

La giornata romana ha avuto il miglior epilogo possibile con un concerto che ha offerto musiche rare, alcune mai eseguite modernamente in Italia, sotto il titolo *Iustitia et pax osculatae sunt "Friedensmusik"*. *Musica e pace dal Quattrocento al Settecento* ed affidato all'Ensemble Chordis con Christine Streubühr (voce), Andrea Damiani (liuto e chitarra), Sabine Cassola, Stefania Grillo e Valentina Nicolai (viola da gamba). L'ensemble, attraverso un'accurata ricerca musicale delle opere concernenti il tema della pace, ha proposto un suggestivo programma vocale e strumentale, in latino, tedesco e italiano spaziante tra '400 e '700: partendo dal mottetto di Dufay, *Supremum est mortalibus bonum*, composto per l'arrivo a Roma di Re Sigismondo in occasione della pace di Viterbo del 1433, il concerto offriva pagine vocali e strumentali tipiche del Seicento come *La battaglia dal Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone* del 1610 di Kapsberger per concludere con opere di Kindermann e Bach. Un momento di intensa suggestione che ha coronato un incontro di alto livello musicologico.



Il Dr. Hennig P. Jürgens (coordinatore del progetto, sostenuto dal Leibniz-Institut für europäische Geschichte Mainz) e a destra il Dr. Markus Engelhardt (direttore della Sezione Storia della musica del DHI Roma)

NUOVE RICERCHE SULL'ETÀ MODERNA

ROMA, 17. MAGGIO 2017

Hennig P. Jürgens, Mainz





# TOSCANINI OGGI

di Patrizia Florio

*In un convegno a Parma e a Milano nel settembre scorso l'eredità artistica di Arturo Toscanini a 150 anni dalla nascita.*

Il mito di Arturo Toscanini è legato a una serie di tratti della sua personalità: il carattere vulcanico, il rigore critico e la passione con cui ha trasformato la figura del direttore d'orchestra. A tutto ciò si aggiunge il grande impegno civile e il rifiuto per la dittatura che lo portò ad allontanarsi dall'Italia e a conquistare gli Stati Uniti, dove costruì la sua fama internazionale grazie anche ai nuovi strumenti di comunicazione: il grammofono, la radio, la televisione.

A 150 anni dalla nascita il convegno *Toscanini, l'Italia, il mondo: formazione, carriera, eredità musicale e civile*, ha voluto fissare l'attenzione sul mito, sulla formazione, sui conflitti interni e esterni e il suo lascito artistico.

Organizzata dai Conservatori di Milano e Parma, in collaborazione con la Casa della Musica di Parma, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, il Complesso Monumentale della Pilotta, l'Archivio di Stato di Milano, la due giorni toscaniniana a Parma e a Milano ha portato alla luce la ricca documentazione delle Istituzioni coinvolte, grazie anche a due mostre al Conservatorio di Parma e all'Archivio di Stato di Milano. I due luoghi sono stati testimoni della carriera di Toscanini: Parma rappresenta le radici e gli anni di studio, Milano è la città in cui ha realizzato significativi progetti artistici.

La collaborazione tra i due Conservatori è stata l'occasione per focalizzare l'attenzione sui propri materiali documentari indagando a 360 gradi l'archivio storico, il patrimonio librario e museale.

Grazie al lavoro svolto da un gruppo di docenti del Conservatorio di Parma nell'Archivio storico sono stati individuati documenti didattici e amministrativi che descrivono in dettaglio la formazione del maestro. La mostra *Arturo Toscanini allievo della Regia Scuola di Musica di Parma (1876-1885): nuovi documenti dall'Archivio storico del Conservatorio*, curata da Federica Riva ha esposto tale documentazione, illustrata negli interventi di Carlo Lo Presti, Gabriele Mendolicchio, Federica Riva, Michele Ballerini, Sauro Rodolfi, Emilio Ghezzi e Raffaella Nardella. Per la prima volta i contenuti formativi dell'Istituto sono stati messi in relazione con le prime prove come direttore d'orchestra e con le composizioni giovanili conservate nel Fondo Regia Scuola di Musica della Sezione musicale della Biblioteca Palatina.

La documentazione didattica - rapporti sugli alunni, registri, verbali e prove d'esame - confrontata con i programmi di studio, ha consentito di delineare l'intero iter formativo. L'esame del *Partimento senza numeri a quattro voci* del 1882, la prova per conseguire la Licenza d'Armonia, rivela che nonostante la scrittura evidenzii errori





e procedure di maniera, Toscanini stava comunque maturando una rapida evoluzione, rintracciabile in alcuni raffinati lavori di poco successivi. Le sue potenzialità erano ovviamente note alla commissione la quale, nonostante una prova imperfetta, incoraggiò lo studente con una lusinghiera votazione.

L'indagine sui primi saggi compositivi di Arturo Toscanini, che negli anni '80 scrisse una trentina di opere, denotano alcune pagine di carattere prettamente scolastico ma altre, soprattutto le liriche presentano già precisi tratti della sua personalità. Emerge il gusto per il mondo armonico ed espressivo tedesco unito all'invenzione melodica, formale e orchestrale italiana: Catalani e Wagner sono i veri perni della sua sensibilità.

Come ha evidenziato Ruben Vernazza, è noto che alla sua prima esperienza ai vertici del Teatro alla Scala, Toscanini imprese una svolta artistica epocale. Nel corso di sette stagioni comprese fra il 1898 e il 1908 il musicista coniugò alle mansioni di direttore d'orchestra quelle di direttore artistico: ciò gli permise di esercitare un ampio potere, che andava dalla scelta del repertorio e degli organici all'adozione di misure volte a riformulare le abitudini di fruizione dello spettacolo. Meno noto è il fatto che la carica rivestita da Toscanini era tutt'altro che inedita nel sistema produttivo dei teatri d'opera italiani. L'analisi di fonti epistolari conservate nell'Archivio Storico Ricordi ha mostrato che importanti direttori del secondo Ottocento, come Faccio, Mariani, Muzio, Pedrotti, hanno svolto abitualmente compiti di natura gestionale in seno alle istituzioni operistiche con le quali collaboravano. Così il lavoro di Toscanini alla Scala può essere considerato non tanto un evento rivoluzionario, ma una tappa fondamentale di un lungo processo che ha portato alla stabilizzazione della moderna figura del direttore d'orchestra-direttore artistico. Il vero merito di Toscanini non fu quindi l'aver preteso poteri che gli consentissero di controllare ogni aspetto dello spettacolo, ma aver utilizzato quei poteri con grande coerenza.

La figura di Toscanini è da collocare inevitabilmente all'interno di quella scuola italiana di direzione d'orchestra della seconda metà del XIX secolo, in genere ignorata dalla musicologia tedesca. Parma fu una importante fucina di quella tradizione e Marco Capra ne ha messo a confronto i due nomi più insigni: Campanini (1860-1919) e Toscanini. Diversi per carattere e indole artistica, percorrono carriere di straordinario successo che si sviluppano come "divergenze parallele", con momenti significativi in cui i due percorsi si intersecano.

Dell'attività di direttore artistico e organizzatore di concerti ha riferito Stefano Baldi, che ha focalizzato l'attenzione sui concerti

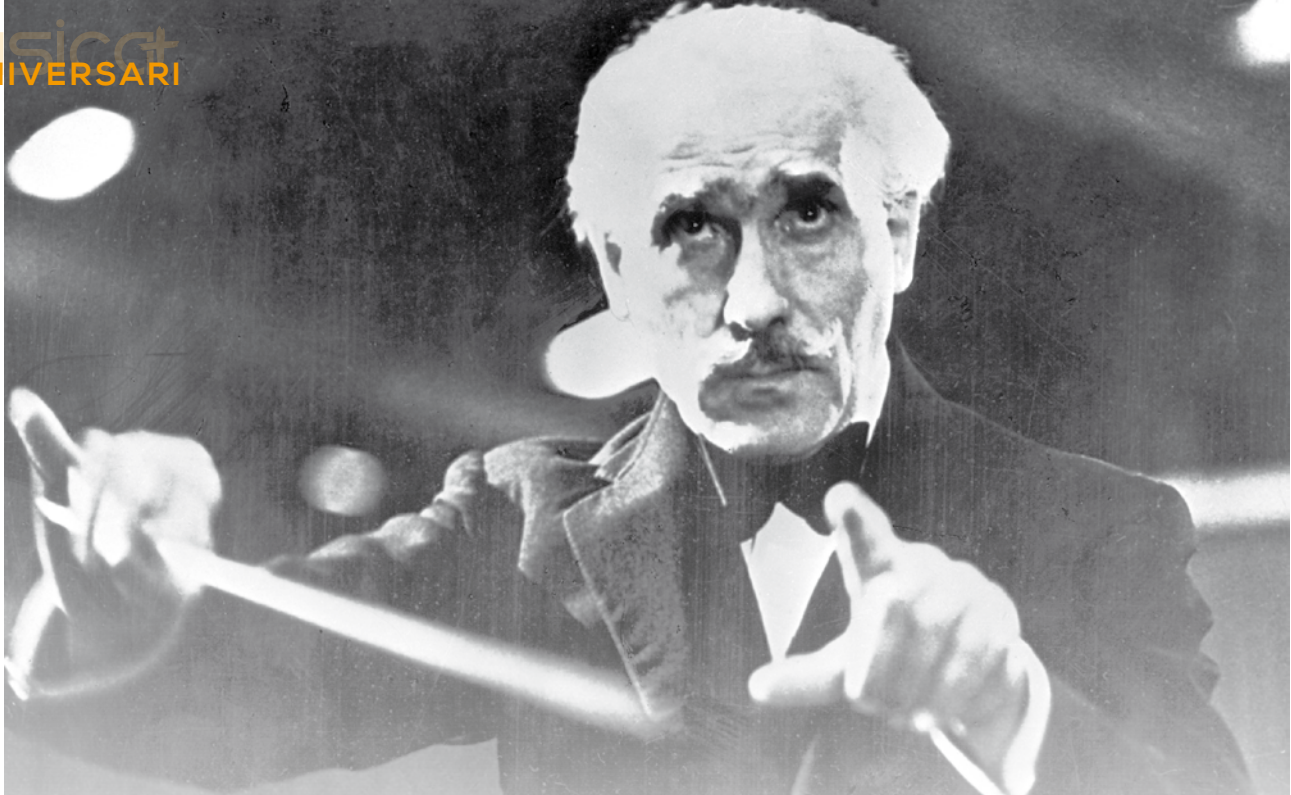
sinfonici da lui diretti a Torino, offrendo una puntuale cronologia e ricostruendone dettagliatamente il repertorio. Ha potuto così evidenziare che i primi concerti erano organizzati alla maniera ottocentesca con numerosi estratti da opere, mentre in seguito si prediligevano composizioni autonome di più ampio respiro. La lettura delle recensioni dei giovani critici musicali torinesi, come Gatti e Della Corte, mostra il crescente apprezzamento che ha portato alla nascita del mito.

Grazie agli interventi di Elisabetta Matteucci e Emanuele d'Angelo è stata approfondita anche la figura di Toscanini uomo di cultura dai molteplici interessi per l'arte e la letteratura. Egli, grazie all'incontro col "marchand amateur", Vittore Grubicy De Dragon (1851-1920), diede vita a una delle più qualificate raccolte di dipinti macchiaioli e divisionisti della sua epoca. Fu un uomo intellettualmente vivace e colto, attento al progresso letterario. Lo confermano non soltanto l'amicizia con grandi personalità della letteratura e i suoi numerosi libri oggi divisi tra lo studio ricostruito al Conservatorio di Parma e altre istituzioni, ma soprattutto le tracce della sua conoscenza e sensibilità letterarie lasciate nell'epistolario.

Nella giornata milanese il tema dell'impegno civile è emerso come tratto caratterizzante della personalità di Toscanini. Di fronte alle tragedie che hanno scosso il primo Novecento, il musicista reagisce con generosità e si impegna, come ha sottolineato Guido Salvetti, nel 1915 con l'organizzazione dei concerti a Milano al Teatro del Popolo e all'Arena Civica. Nel 1917 combatte la sua guerra con la musica e lo troviamo a sollevare il morale delle truppe sul Monte Santo dove dirige la banda militare pochi giorni prima della disfatta di Caporetto. Lì si era recato per «suonare in faccia agli austriaci e cantare i nostri inni», scriveva in una lettera al figlio Walter, impegnato anche lui a combattere.

Nel 1918 organizzò una serie di Concerti di beneficenza nella sala del Conservatorio di Milano collaborando con Gaetano Cesari e Giuseppe Galignani. Ne rimane una ricca documentazione nell'Archivio del Conservatorio, di cui hanno riferito Melania di Santo, Mariagrazia Sitè e Carlo Lo Presti. Scopo di questa stagione musicale era aiutare i musicisti in situazione di indigenza a causa della guerra. Fu una rassegna di grande successo in cui furono proposti Beetho-





ven, Dvorak, Debussy, a fianco di autori meno abituali quali Sibelius, Smetana, Elgar e i compositori italiani Orefice, Mancinelli, Bazzini, Busoni, Malipiero, Respighi.

Dalla documentazione, veramente unica, relativa a questi concerti si può ricostruire nel dettaglio l'organizzazione: dalle richieste di prestito del materiale orchestrale, alla campagna di abbonamenti, all'avvio di una sottoscrizione che offre un interessante spaccato dell'economia milanese. Come si può leggere nell'opuscolo a stampa del rendiconto, tra i sottoscrittori figurano industriali della portata di Falk, Romeo, Edison e personalità politiche come Candiani e Varalli, che decretarono agli eventi un grande successo anche sotto il profilo economico.

Rimanendo sul tema dell'impegno civile, lo storico Ivano Granata ha indagato la contraddittoria posizione politica di Toscanini che dalla adesione ai Fasci di Combattimento e dalla candidatura alle elezioni politiche con Mussolini e Marinetti nel 1919, arrivò alla completa rottura col Fascismo che lo portò ad abbandonare l'Italia per tornarci solo alla fine del secondo conflitto mondiale. Cosa aveva spinto ad aderire al Fascismo uno spirito avverso alla dittatura come Toscanini? Probabilmente il profondo sentimento di patriottismo che lo contraddistinse lo portò solo per poco tempo a legarsi a Mussolini e i suoi seguaci e a subirne in seguito le intimidazioni che culminarono nel celeberrimo "schiaffo" inflitto probabilmente per mano di Leo Longanesi prima del concerto a Bologna del maggio 1931.

È di grande suggestione il fatto che a centocinquanta anni dalla nascita la documentazione relativa alla sua attività offra ancora spunti di studio e di riflessione, grazie anche al grande impegno profuso dal figlio Walter nel trasmettere l'eredità artistica paterna. Negli anni '50 con l'aiuto di alcuni tecnici del suono aveva creato nella cantina di Casa Toscanini a New York un sofisticato laboratorio sonoro per permettere al padre di lavorare in casa sulle incisioni discografiche. Con l'avanzare dell'età e riflettendo sul fatto che Toscanini non aveva intenzione di scrivere memorie, il figlio decise di registrare gli incontri con parenti e amici, realizzando così le 121 *conversation tapes*, una preziosa documentazione che rubando all'insaputa di tutti momenti di intimità familiare, ci restituisce, come ha riferito Harvey Sachs, un Toscanini autentico lontano dai condizionamenti del pubblico.

Il mito di Toscanini si è sviluppato grazie alla complicità dei nuovi media. Le incisioni discografiche, le registrazioni radiofoniche e infine la televisione hanno restituito le sue magistrali interpretazioni. Toscanini alla guida della NBC Symphony Orchestra nel 1948 segnò il debutto della musica classica nella televisione. Gaia Varon da un originale punto di vista, dettato dall'analisi delle riprese dei concerti

realizzati tra il 1948 e il 1952, ha mostrato come la televisione abbia modellato per il grande direttore d'orchestra una forma di regia che non seguiva la partitura, ma era strettamente incentrata sulla figura del direttore.

Un altro prezioso tassello che si aggiunge alla documentazione relativa al direttore d'orchestra è il fondo Toscanini dell'Archivio di Stato di Milano, acquisito dal MiBACT dalle aste di Sotheby's e Bolaffi nel 2012. Si tratta di una ricca collezione che fa capo all'archivio della nipote Emanuela Castelbarco e che permette all'Italia di custodire una inestimabile documentazione relativa all'attività del Maestro, che si affianca al patrimonio della Casa natale di Toscanini. La raccolta documenta nel dettaglio momenti significativi della vita e dell'attività del Maestro: le composizioni giovanili; le partiture di opere che completò e orchestrò, come il *Nerone* di Boito; le partiture di opere dirette ricche di annotazioni, aggiunte e indicazioni autografe; le musiche eseguite per particolari occasioni o a lui dedicate. Sono presenti numerosi documenti verdiani e tra questi l'*Inno delle Nazioni* assume un particolare significato storico. Eseguito con gli inni sovietico e statunitense per un filmato girato nel 1943 per scopi propagandistici dopo la caduta di Mussolini, la partitura del fondo Toscanini presenta le correzioni che gli si vedono materialmente apporre nel video.

Questi sono solo alcuni dei documenti esposti nella mostra *Toscanini maestro di musica e il suo tempo* a cura di Mariagrazia Carlone e Licia Sirch, allestita all'Archivio di Stato di Milano. Tra le vetrine possiamo trovare un Toscanini inedito, non semplicemente il grande direttore d'orchestra, ma il "maestro di musica", il musicista completo che rivela il suo approccio alla composizione, all'interpretazione, allo studio delle partiture. Parallelamente emergono tracce dell'impegno civile, come l'invito a dirigere a Bayreuth firmato da Hitler stesso, rifiutato per motivi ideologici. Non mancano infine i momenti di intimità familiare espressi da lettere affettuose, omaggi musicali e i numerosissimi riconoscimenti di stima e affetto del suo pubblico.

Quale è oggi l'eredità del grande direttore d'orchestra in campo interpretativo? Hanno esposto il loro punto di vista gli allievi dei corsi di direzione d'orchestra dei Conservatori di Parma e Milano in una serie di video-interviste realizzate col coordinamento di Daniele Agiman.

In conclusione il panorama offerto dal Convegno apre nuove prospettive e chiavi di lettura che superano alcune posizioni della critica che hanno voluto mitizzare il rigore del genio di Toscanini e aprono nuovi interrogativi su una personalità più umana, autentica e generosa, che a diritto è entrata nello *star system* internazionale perseguendo scopi artistici prima di allora impensabili.



A photograph of Jean-Claude Risset, a man with short grey hair, wearing a light-colored shirt, sitting at a black grand piano. He is looking towards the right, playing the piano. On top of the piano, there is a laptop computer displaying a software interface. The background is dark, with a window showing some greenery outside. The overall lighting is warm and focused on the piano and the man.

# LA RICERCA MUSICALE DI JEAN-CLAUDE RISSET

*Il 21 novembre 2016 a Marsiglia è scomparso, all'età di settantotto anni, Jean-Claude Risset, uno dei massimi pionieri dell'informatica musicale (l'uso di mezzi di calcolo numerico nella ricerca musicale), ed uno dei principali compositori della sua generazione ad aver fatto musica informatica (la composizione di musica elettronica o strumentale con mezzi di calcolo numerico). In queste pagine un profilo complessivo della sua figura, con l'emozione e la partecipazione di chi ha avuto la fortuna di incontrarlo in numerose occasioni.*

di Agostino Di Scipio

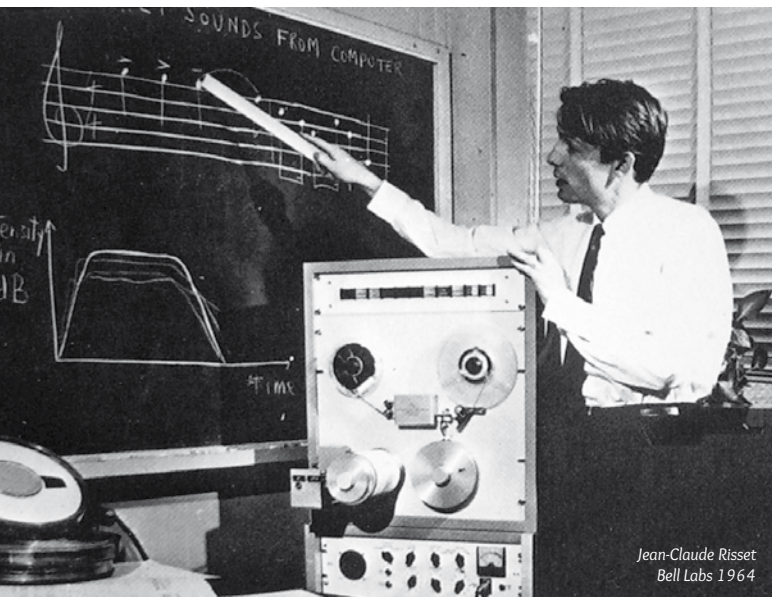
**J**ean-Claude Risset nasce il tredici marzo 1938 a Le Puy-en-Velay, nell'Alta Loira. Dopo le scuole superiori, studia fisica all'École Normale Supérieure di Parigi, ma anche pianoforte con Robert Trimaille, un allievo di Alfred Cortot (che a sua volta aveva studiato con Emile Decombes, uno degli allievi diretti di Chopin!). Nel 1961 si laurea in fisica, e decide di proseguire gli studi all'Università di Orsay – oggi Université Paris 10 – come dottorando di Pierre Grivet, docente di fisica elettronica, più tardi membro dell'Académie des Sciences. In questo periodo Risset

incontra anche il compositore André Jolivet, al Conservatoire National Supérieur di Parigi, e decide di dedicarsi alla composizione tralasciando un'eventuale carriera pianistica. Jolivet era stato il solo, tra i compositori europei della sua generazione, ad aver studiato con Edgard Varèse (la circostanza non sarà irrilevante, come vedremo).

Tra artigianato della scrittura musicale e dedizione a temi di ricerca scientifica, Risset inizia in questa fase ad alimentare quel forte interesse per i fenomeni della percezione uditiva che poi caratterizzerà tutto il suo percorso successivo. Inevitabilmente entra in con-







Jean-Claude Risset  
Bell Labs 1964

detto: “prima di conoscere Varèse, facevo musica con le note; dopo averlo conosciuto, ho iniziato a fare musica coi suoni”.

Nei decenni successivi, Jean-Claude Risset ha più volte sottolineato questa indiretta filiazione varèsiana. Per Risset il compito decisivo diventerà quello di *comporre il suono stesso* – oltre che con i suoni. “Comporre il suono”: in verità questa idea-chiave ricorre nel pensiero musicale di vari compositori attivi nella seconda metà del '900, sia in ambito elettroacustico ed informatico (Gottfried Michael Koenig, Walter Branchi, e molti altri), sia in ambito strumentale, soprattutto orchestrale (per esempio i compositori “spetttralisti” francesi: Gérard Grisey, Tristan Mural, Hugues Dufourt)<sup>2</sup>. Operando al computer, Risset darà un'interpretazione quasi letterale di quell'idea: forgiare lo sviluppo dinamico dello spettro di frequenza, facendo leva sui suoi elementi rilevanti per il funzionamento del sistema uditivo. Egli intuisce che lo studio del timbro degli strumenti musicali tradizionali può far luce su fattori cruciali della percezione musicale, da applicare poi anche nella realizzazione sonorità inedite, indipendenti dal suono strumentale.

Tra il 1964 e il 1965 Risset si dedica innanzitutto alla programmazione con MUSIC IV, il linguaggio che Mathews sta sviluppando in quel momento, su computer IBM 7094. Non è la prima volta che si trova di fronte ad apparecchiature del genere: qualche anno prima ne aveva dovuto fare uso nell'ambito degli studi universitari a Parigi, per studiare problemi di fisica delle alte energie. Tuttavia, finalità e condizioni di ricerca adesso sono del tutto diverse: egli intende approfondire le tecniche di sintesi digitale del suono per condurre con esse una serie esperimenti sulla percezione del timbro degli strumenti musicali. Vuole insomma *analizzare* certi meccanismi percettivi in base alla possibilità di *sintetizzare* stimoli sonori di specifica pregnanza musicale (più tardi parlerà di “analisi mediante sintesi”). Riesce così a modellare in modo soddisfacente tutto un insieme di sonorità di ottoni, di legni, e di campane, e ne ricava – per dirla in breve – che la percezione del timbro non va collegata tanto alla forma d'onda della vibra-

Per Risset il compito decisivo diventerà quello di *comporre il suono stesso*

zione sonora periodica (ovvero a spettri armonici statici, come la teoria musicale erroneamente insegnava ed insegna ancora oggi...), quanto invece all'andamento dinamico delle varie frequenze parziali, armoniche o non-armoniche che siano, cioè appunto al decorso temporale mutevole delle relazioni tra le parziali dello spettro. Risset rileva poi che – e ciò vale in particolare per il suono degli ottoni (tromba, trombone) – la percezione dell'intensità di emissione del suono è direttamente proporzionale alla larghezza dello spettro, ovvero è funzione della dispersione di energia su un numero relativamente grande di frequenze parziali. Osservazione presto suffragata da John Chowning, compositore e ricercatore californiano col quale Risset sarà sempre in stretto contatto dal dicembre 1967 in poi.

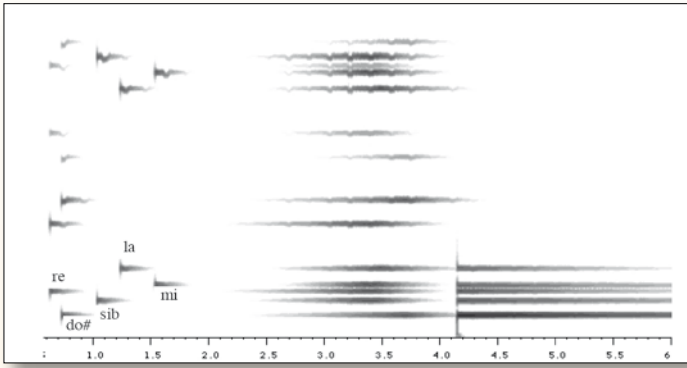
Facciamo attenzione: i rilievi fatti da Risset hanno implicazioni “psicoacustiche”, cioè riguardano il rapporto non-lineare tra percezione uditiva e struttura fisico-acustica del suono. Sono rilievi consicativi di cui nessuno aveva proposto un'indagine tanto minuziosa quanto quella che egli propone a metà degli anni '60 grazie ad una crescente familiarità con la sintesi del suono al computer. La motivazione musicale, in Risset, agisce in pratica da propellente di curiosità scientifica.

Risset rientra in Francia nell'estate 1965 per l'obbligo di leva militare (ciò gli impedisce di essere accanto a Varèse nei suoi ultimi giorni: l'anziano maestro muore nel novembre 1965). Nel 1967 consegue il dottorato in fisica all'Istituto di Elettronica Fondamentale, ad Orsay. Subito dopo ritorna negli Stati Uniti per affiancare Mathews che sta sviluppando MUSIC V (su computer General Electric 645), linguaggio poi reso funzionante su molti altri sistemi di calcolo e rimasto per decenni un vero e proprio standard internazionale della computer music, distribuito gratuitamente in ambito di ricerca e sperimentazione, con filosofia che oggi diremmo *open source*, ovvero lasciando aperta a tutti la possibilità di modificarne il codice



Jean-Claude Risset al piano  
1990

<sup>2</sup> Non a caso, negli anni '70, la ricerca pionieristica di Risset sulla sintesi del suono costituì un riferimento fondamentale per gli allora esordienti “spetttralisti” francesi.



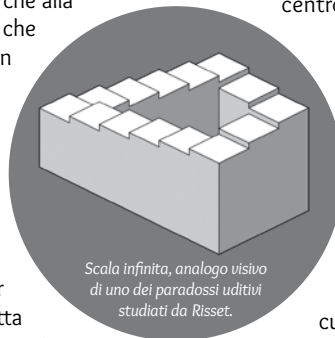
Inizio di *Mutations* (sonogramma, Fabien Levy)

e di ampliarne le funzioni (versioni successive di MUSIC V – come quelle compilate negli anni 1980 all’Università di Padova oppure al LMA di Marsiglia – sono eseguibili ancora oggi su normali computer portatili).

Durante il secondo soggiorno statunitense (1967-1969), Risset torna a coltivare i suoi interessi di psicoacustica. Presto realizzerà dei “suoni paradossali”: sonorità che creano conflitti percettivi inducendo il sistema uditivo ad agire in modo diciamo “creativo” rispetto a particolari proprietà fisico-acustiche del suono. Nascono così “scale cromatiche infinite” (scale ascendenti o discendenti in cui l’altezza finale appare identica a quella del suono iniziale! – un po’ come in certe opere grafiche di Maurits Escher); nascono intervalli musicali “ingannevoli” (dove un suono che viene trasposto all’ottava superiore risulta invece avere un’altezza di circa un semitono più grave che in partenza!); Risset riprende il fenomeno detto “di Shepard” (dal nome dello studioso cognitivista Roger Shepard), cioè il fenomeno per cui l’altezza di un suono resta immutata anche se viene tolta energia alla frequenza fondamentale dello spettro armonico: ciò significa che la percezione dell’altezza musicale non è legata tanto alla frequenza fondamentale (come invece diceva e continua a dire la teoria musicale scolastica...) quanto invece alla distanza ricorrente fra le frequenze parziali dello spettro, la quale permette al sistema uditivo di “ricostruire” il dato mancante della fondamentale.

Più in generale, questi studi forniscono un’indicazione teorico-musicale molto preziosa: l’altezza di un suono non è indipendente dalla sua morfologia spettrale; percezione d’altezza e di timbro stanno in correlazione fra loro. In fondo gran parte della produzione compositiva di Risset – alla quale accenneremo tra breve – è segnata da questa nuova comprensione della percezione musicale. Accanto ai “suoni paradossali”, Risset realizza anche sonorità di carattere illusorio quali “glissandi infiniti” (un suono la cui altezza sembra continuare ad ascendere o discendere indefinitamente, trovandosi ciclicamente al punto di partenza) e sequenze di impulsi ritmici che sembrano accelerare costantemente, ma che alla fine appaiono più lente che all’inizio... Esperimenti che gli forniranno, negli anni successivi, materiali utili in ambito compositivo.

Prima di concludere anche questo secondo soggiorno ai laboratori Bell, Risset finalmente orienta alcuni esiti delle sue ricerche verso scopi compositivi. Nel 1968, compone i tre movimenti di *Computer Suite for Little Boy*, suo primo lavoro fatto solo di suoni sintetizzati mediante computer e registrati poi su nastro magnetico. In realtà si tratta di un assemblaggio di vari materiali scaturiti da esperimenti condotti in precedenza, raccolti secondo criteri piuttosto didascalici: il brano d’altra parte nasce come musica per il teatro, precisamente per una *pièce* del drammaturgo Pierre Halet centrata sulla vicenda del lancio della bomba atomica (“Little Boy”) su Hiroshima nel 1945. La sua struttura generale si limita a sottolineare alcuni momenti della narrazione teatrale: i ricordi intimi del militare



Scala infinita, analogo visivo di uno dei paradossi uditivi studiati da Risset.

addetto a sganciare l’ordigno sono rievocati da una musichetta da balera; il conto alla rovescia prima del lancio è scandito da segnali acustici alquanto sinistri; un ensemble di strumenti a fiato propone passi musicali di sintassi dodecafonica e di clima espressionistico; la caduta della bomba al suolo sembra non terminare mai, richiamata in forma sonora con un “glissando infinito” discendente. A parte questo aspetto occasionale e didascalico, comunque, si avverte che le tecniche di sintesi del suono, gestite in modo assai virtuosistico per l’epoca, servono a Risset non tanto per “raffigurare” le immagini della narrazione teatrale, quanto piuttosto per “evocarle” o per “suggerirle” in un certo senso – come in un sogno, dove il reale appare sfumato e straniato eppure ancora misteriosamente riconoscibile.

Nel 1968 a New York Risset incontra il compositore di origine russa Vladimir Ussachevsky (direttore del Centro di Musica Elettronica fondato alla Columbia University dallo stesso Ussa-



Jean-Claude Risset  
IRCAM 1978

chevsky e da Otto Luening nel 1952), e fornisce al collega il suo aiuto nella preparazione di alcuni suoni di sintesi poi utilizzati in *Computer piece n.1* (1968). In questo brano, Ussachevsky utilizza anche materiali preparati insieme a Richard Moore (anch’egli attivo ai laboratori Bell) e vari materiali sonori di origine “concreta” (gong, voci umane, suoni d’organo, ecc), il tutto sottoposto a manipolazioni sul nastro magnetico. Nonostante l’eterogeneità, il risultato appare coerente, musicalmente efficace e comunque più libero ed inventivo rispetto alle forme musicali iperstrutturate che Milton Babbitt ed altri perseguivano in quegli anni presso il centro della Columbia University.

Nel 1969 molti fili sembrano finalmente riannodarsi. Mathews pubblica il testo fondamentale *The Technology of Computer Music*, accreditando quasi al rango di co-autori Joan Miller, Richard Moore, John Pierce, e lo stesso Jean-Claude Risset. A sua volta, Risset pubblica un *Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds* (catalogo introduttivo di suoni sintetizzati al computer), documento di tipo davvero inedito: la descrizione qualitativa e quantitativa, dunque replicabile, di alcuni algoritmi di sintesi del suono, con tanto di listati di codice MUSIC V, debitamente commentati ed illustrati.

Insomma, esempi di una possibile “partitura informatica” – oppure un “libro di ricette” per la sintesi del suono, se si vuole. Nei decenni il *Catalogue* assumerà significativo valore didattico ed ispirerà altre iniziative analoghe. Buona parte dei processi di sintesi descritti sono gli stessi utilizzati per *Computer Suite for Little Boy* e per altri due brani su cui Risset sta lavorando, *Schonbergiana* e *Mutations*.





Jean-Claude Risset,  
John Chowning,  
Giorgy Ligeti,  
Silvia Fomina  
Stanford 1993

Jean-Claude Risset,  
John Pierce,  
Max Mathews,  
John Chowning  
IRCAM 1977



Schonbergiana non è che un “esercizio dodecafonico”, rimasto per lo più ignoto anche fra addetti ai lavori, utile ad espandere alcune funzioni del linguaggio MUSIC V atte ad automatizzare processi di controllo compositivo. *Mutations* è invece considerato il primo lavoro maturo di musica sintetizzata al computer da parte di Risset. Inoltre, pur essendo interamente basato su suoni generati con MUSIC V ai laboratori Bell, *Mutations* viene in realtà ultimato mediante montaggio su nastro magnetico negli studi del GRM di Parigi, che aveva commissionato la composizione (per Risset doveva trattarsi di una sorta di piccola rivalsea nei confronti di Pierre Schaeffer e del suo scetticismo per la sintesi digitale del suono; va detto che tre anni prima, nel 1966, il padre della musica concreta aveva lasciato la direzione del GRM al compositore François Bayle).

In *Mutations* si chiarisce l’idea per cui, controllando meticolosamente l’andamento temporale delle frequenze componenti dello spettro con tecniche di sintesi additiva, un timbro può gradualmente trascolorare in un altro, un suono riconoscibile può tramutarsi in una vaga “nebbia armonica” fluida ed innaturale. Analogamente, un medesimo insieme di frequenze può evocare immagini sonore diverse al variare di dettagli percettivamente rilevanti: il rintocco di una campana può sfibrarsi in un arpeggio di suoni non armonici grazie ad un leggero sfalsamento dei tempi di attacco; oppure, al contrario, un flusso di suoni flautati apparentemente scorrelati fra loro possono fondersi all’improvviso in un colpo di gong perfettamente omogeneo: “mutazioni” che ritorneranno in molti brani successivi, e che saranno apprezzati anche da Olivier Messiaen.

Pur con la loro severa semplicità d’impianto compositivo, brani come *Mutations* e *Computer Suite for Little Boy* lasciano intravedere una sorta di “impressionismo computerizzato”, una poetica del *decalage* virtuale tra sogno e realtà, che però non sembra mai cedere al puro e semplice compiacimento per l’effetto sonoro. La sintesi numerica del suono – il “digitale” – non serve a Risset per copiare o simulare fedelmente questo o quel suono, ma per mettere in campo un minimo di *informazione rilevante* affinché la percezione dell’ascoltatore si attivi nel costruire (non nel *ri-costruire*) una forma sonora coerente.

Parlando di “sintesi digitale del suono” nel contesto storico-tecnologico degli anni ‘60 – cioè nel contesto di grandi impianti “mainframe” per calcolo numerico – dobbiamo ovviamente intendere *sintesi in tempo differito*. In altre parole: occorre preparare il programma, inserire i dati al computer, e lanciare la fase di calcolo che poteva durare molti minuti – oppure ore, oppure giorni, a seconda della complessità dei calcoli da effettuare! Occorre poi memorizzare il segnale numerico così ottenuto e farne un segnale analogico laddove ed allorquando siano disponibili dispositivi di conversione digitale-analogica (quando Risset arriva negli Stati Uniti, i laboratori Bell sono forse ancora l’unico centro di calcolo al mondo ad avere propri dispositivi di conversione digitale-analogica, e prestavano i loro servizi in tal senso a ricercatori provenienti anche da altri stati della federazione). Attraverso la conversione, era possibile infine registrare il segnale su magnetofono ed inviarlo ad un altoparlante per renderlo udibile. Non era certo una procedura snella... Né era possibile alcuna forma di interazione: bisognava attendere ed andare per “tentativi ed errori” fino al conseguimento degli esiti auspicati. In pratica, per i pionieri della computer music era preferibile concentrarsi ogni volta su segmenti musicali di una certa brevità, per poi registrarli e farne il montaggio su nastro magnetico (ciò spiega l’andamento spesso “episodico” di molti brani). Solo sul finire degli anni ‘70 si iniziò a parlare concretamente di audio digitale *in tempo reale*, comunque praticabile con speciali apparecchiature di calcolo oppure con costosissime tastiere digitali commerciali, e in quest’ultimo caso non senza profonde limitazioni (temperamento equabile obbligatorio, tecniche di sintesi pre-confezionate, polifonia assai ridotta ecc. – tutte restrizioni completamente inesistenti lavorando con MUSIC V in tempo differito su calcolatori di tipo generico). Solo tra gli anni ‘80 e ‘90 è stato poi possibile fare audio digitale non solo in “tempo reale” ma anche con forme di “interattività” su calcolatori più accessibili (personal computer). Infine, solo a partire dalla fine degli anni ‘90 il suono digitale è stato integrato a comunicazioni telematiche e dispositivi di telefonia mobile.

Rientrato in Francia, nel 1970 Risset insieme ai colleghi dell’Università di Orsay è probabilmente fra i primi in Europa ad occuparsi di sintesi digitale del suono. Dal 1971 è *maitre de conférences* ed insegna informatica musicale e psicologia sperimentale alla Faculté des Sciences di Luminy, nei dintorni di Marsiglia – dove però i computer disponibili emettono i loro primi “vagiti” solo nel 1974... (Parliamo in questo caso di macchine indicate come “micro-computer”, cioè di dimensioni molto più ridotte rispetto ai computer “mainframe”, sebbene certo ancora ingombranti rispetto ai nostri “personal computer” ed ai vari dispositivi portatili odierni). Proprio nel 1974 Risset inizia a lavorare su *Dialogues* (per flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni e suoni di sintesi digitale su nastro magnetico). Poi, sempre a Marsiglia, costituisce il Laboratoire de Mécanique et Acoustique (LMA), gruppo di ricerca operante nel quadro del CNRS (Consiglio Nazionale della Ricerca Scientifica). In questo contesto, comporrà tra gli altri *Passages* (1982, per flauto e suoni di sintesi digitale su nastro magnetico, commissione della Biennale di Venezia) e *Contours* (1983). Quest’ultimo, sintetizzato con MUSIC V (su un computer Télémécanique 1600), costituisce un’agile *summa* dell’intero percorso compositivo fin qui svolto da Risset; nel finale si ascoltano anche delle voci virtuali, voci di soprano e di basso simulate con la famosa “sintesi per modulazione di frequenza” che Chowning aveva sviluppato negli anni ‘70 (prima di brevettarla e di cederne il brevetto alla casa di produzione Yamaha). Tra 1979 e 1985 Risset insegna all’Università di Aix-en-Provence e Marsiglia. Nel 1985, dopo vari anni di tentativi rifiutati, entra finalmente a far parte del CNRS. Nel 1999 riceverà la prestigiosa medaglia d’oro del CNRS, alto riconoscimento alla sua ricerca scientifica e musicale.

Mentre a Marsiglia si dipana questo intricato percorso accademico, Risset porta avanti anche importanti collaborazioni parigine.

Non mi è stato facile legare musica e ricerca, e non ci sarei potuto riuscire se non avessi beneficiato di questo supremo lusso del mondo moderno che è il tempo

Nel 1975 Pierre Boulez lo vuole responsabile del “dipartimento computer” nel nascente Istituto di Ricerca Coordinata Acustica e Musica (IR-CAM). In questa fase “pre-natale” dell’IRCAM (la fondazione ufficiale è del 1977), a collaborare con Boulez sono anche i compositori Luciano Berio e Gerald Bennett, ed il trombonista e compositore Vinko Globokar. Nonostante il carico di lavoro organizzativo, Risset all’IRCAM trova il tempo per realizzare lavori importanti come *Inharmoniques* (1977, per soprano e suoni di sintesi su nastro magnetico) e soprattutto *Songes* (1979, suoni di strumenti e suoni di sintesi su nastro magnetico quadrifonico). In questo caso Risset utilizza una versione di MUSIC V dotata della possibilità di acquisire materiali sonori pre-registrati: alla sintesi digitale del suono si affianca dunque l’enorme potenziale della elaborazione digitale del suono.

In *Songes* l’indagine sul timbro prende due direzioni giustapposte. In certi passaggi, brevi incisi melodici strumentali (clarinetto, flauto, arpa, oboe, corno) si inseguono e si incrociano, formando poi una vera e propria “melodia di timbri” (la *Klangfarbenmelodie* di schonberghiana memoria); il gioco tra gli strumenti viene gestito anche secondo un’idea di “intervalli di timbro”, che fa seguito a studi psicoacustici in cui il timbro è concepito come “spazio percettivo multidimensionale” (secondo la terminologia del ricercatore statunitense John Grey). In altri passaggi, trame più o meno dense di suoni sintetici evocano con incredibile naturalismo suoni di campana e di gong, scomposti e ricomposti in una sorta di *nuage* avvolgente e fluida. Nel finale, una semplice ma efficace soluzione tecnica richiama il volo ed il cinguettio di fantasmatici uccelli, le cui altrettanto fantasmatiche traiettorie nello spazio sono emulate secondo criteri percettivi che Risset prende in prestito dall’amico John Chowning (nel frattempo divenuto direttore del CCRMA, Center for Computer Research in Music and Acoustics, Università di Stanford).

Risset interrompe la collaborazione con l’IRCAM nel 1979 per divergenze con Boulez sul modo di organizzare la “ricerca musicale”. Boulez (di formazione ingegneristica, oltre che musicale) vede la tecnologia come risoluzione di problemi empirici che sorgono nella pratica compositiva ed esecutiva; Risset la concepisce invece come ambiente in cui far germinare nuove idee e dove individuare domande e problemi inediti: in tal senso, l’informatica è per Risset una “meta-tecnologia”, come ha scritto nel 2010. In fondo la dialettica tra i due riflette un po’, in ambito musicale, quella dualità di “ricerca applicata” e “ricerca fondamentale” che è questione centrale in ogni seria politica della conoscenza. La variabile “tempo” per Boulez è un ostacolo da rimuovere o minimizzare, mentre per Risset è invece la condizione necessaria al maturare delle conoscenze. Forse è per questo che egli si è sempre detto perplesso rispetto alle possibilità della sintesi e dell’elaborazione *in tempo reale*, portate al centro dell’attenzione all’IRCAM proprio sul finire degli anni ’70: pur riconoscendone i vantaggi, Risset preferisce soprattutto non sottovalutarne gli svantaggi. In Risset la prassi del comporre è analoga ad un percorso di ricerca scientifica: i risultati conseguono dal graduale concatenarsi di fasi di sperimentazione e fasi di verifica. In un passaggio del discorso tenuto in occasione del conferimento della medaglia d’oro del CNRS, nel 1999, Risset ha detto:

“Non mi è stato facile legare musica e ricerca, e non ci sarei potuto riuscire se non avessi beneficiato di questo supremo lusso del mondo moderno che è il tempo...”

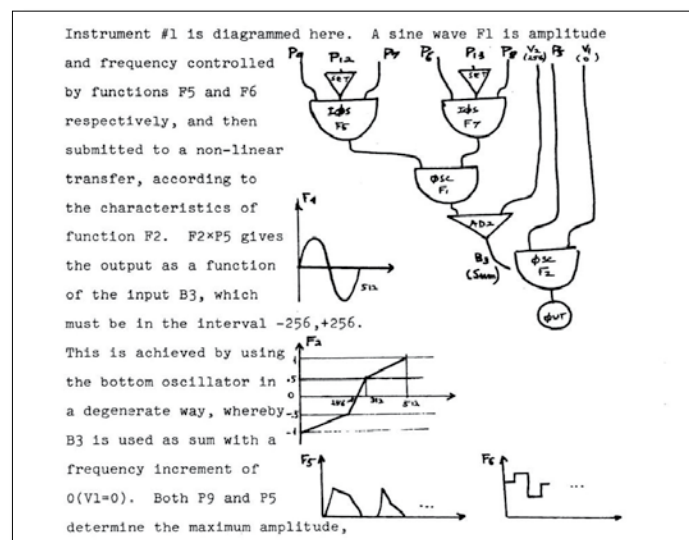
Dopo gli anni dell’IRCAM, Risset si divide principalmente tra la vita accademica a Marsiglia ed una serie di residenze compositive al GRM a Parigi (per brevità tralascieremo molte altre collaborazioni con vari centri di ricerca e di produzione, in Francia e altrove). Risset segue da vicino Daniel Arfib ed altri ricercatori del LMA interessati a forme di analisi del suono di tipo quantistico, di cui egli poi esplora

alcune possibilità applicative in lavori d’occasione centrati sul filtraggio del suono di strumenti tradizionali – tra gli altri, *Lurāi* (per arpa celtica e supporto digitale, 1992). Di questo periodo sono anche *Phases* (per orchestra, 1988), nel cui terzo movimento Risset trascrive il “glissando infinito” con i normali strumenti d’orchestra, e *Contre-Nature* (per percussionista e supporto digitale, 1996), dove viene tematizzata l’illusione sonora del cosiddetto “accelerando infinito” su cui Risset aveva iniziato a lavorare trent’anni prima, come abbiamo visto in un passaggio precedente.

La rinnovata collaborazione col GRM invece è marcata da una direzione musicale ancora inedita per Risset, e si manifesta già in *Sud* (suoni di sintesi e di elaborazione digitale su nastro quattro tracce, 1984-1985), un lungo brano in tre movimenti centrato sull’acostamento e anche sull’ibridazione fra sonorità sintetiche e sonorità ambientali riprese lungo la costa meridionale francese, in località non lontana da Marsiglia. Il *decalage* delle percezioni tra sogno e realtà si estende ora ad elementi del *soundscape* naturale (sciabordio delle onde, ma anche volatili, grilli ed insetti vari della zona interna), come avviene poi anche nei brani del ciclo *Elementa* (1998, supporto digitale multitraccia) ed altri ancora più recenti. Gli elementi ambientali si metamorfizzano con suoni più o meno astratti, oppure gradualmente si “intonano”, a volte si mutano in ormai classiche trame di piccoli metalli e campane virtuali, altre volte scivolano in “glissando infinito” che ora sembra voler staccare la materia sonora dal suolo...

Un snodo particolare nel percorso complessivo di Risset è rappresentata dal riaffiorare della sua formazione pianistica. Non solo in *Distances* (per piano e suoni di sintesi su nastro magnetico, 1977) ed in *Filtres* (per due pianoforti, 1984), ma anche in una serie di brani che prevedono modalità esecutivi che sarebbero state impensabili all’epoca dei suoi studi di pianoforte quarant’anni prima. Nel 1989, ospite del Media Lab all’MIT di Boston, il compositore infatti scrive *Duet for one pianist*, destinato ad essere eseguito con un tipo particolare di pianoforte – il famoso Disklavier della Yamaha. Si tratta, com’è noto, di un normale pianoforte a coda che però è dotato della possibilità di collegarsi ad un computer mediante interfaccia MIDI. In pratica, *Duet* affianca l’esecuzione di un pianista all’esecuzione di una seconda parte, eseguita sullo stesso strumento da parte del computer (questa volta si tratta di un normale personal computer: sono ormai lontani i tempi degli enormi impianti di calcolo universitari e dei comunque ingombranti “micro-computer”...). La macchina può non solo eseguire una partitura predisposta, con tanto di *nuan-*

Una pagina del Catalogue (1969)





ce espressive, ma può anche analizzare l'esecuzione del pianista e "rispondere" riprendendo e variando le sue note, secondo regole codificate dal compositore stesso. Una forma di "composizione algoritmica" ed una forma più diretta di interazione uomo-macchina.

In *Duet* l'interazione col Disklavier, che Risset mette a punto con l'assistenza di Scott Van Duyne, è gestita con una delle prime versioni di MAX, l'ambiente di programmazione grafico escogitato da Miller Puckette, oggi diffuso nel mondo, ma nel 1989 ancora ampiamente in una fase di sviluppo (fu chiamato MAX naturalmente in omaggio a Max Mathews). Altri lavori in cui Risset impiega tali risorse esecutive sono i *Trois études en duo* (1991), i *Trois études pour la main gauche* (1993), e varie pagine in cui il Disklavier è inserito in piccole formazioni cameristiche. Pur non trattandosi forse di lavori di grande portata generale, come quelli basati sulla sintesi digitale, certamente sono esempi della grande vitalità conservata da Risset nel corso degli anni, anche rispetto a sviluppi musicali e tecnologici in apparenza lontani dai suoi interessi principali.

[•] = "absent fundamentals"  
 •• = quasi-identical frequencies resulting in beats  
 •+ = same as ••, but higher amplitude values  
 S = left channel only  
 D = right channel only  
 C = both channels

Un passaggio di *Contours* (trascrizione, Agostino Di Scipio)

A partire dall'inizio del nuovo secolo, Jean-Claude Risset si è sempre più concentrato sull'attività di composizione e di divulgazione (sono centinaia gli articoli pubblicati da Risset, di argomento sia scientifico sia musicale)<sup>3</sup>. Alcuni lavori di quest'ultimo periodo presentano un'attenzione speciale per il concetto di "spazio di risonanza", sia in senso tecnico-acustico, sia in senso più metaforico – come accade appunto in *Resonant Sound Spaces* (per supporto digitale multicanale 2001), dove sono centrali processi di spazializzazione del suono, ma dove ascoltiamo anche, proprio all'inizio, una citazione – una ripresa, una "risonanza" – di *Poème électronique* di Edgard Varèse (1958). Naturalmente con l'avanzare dell'età e peraltro dopo la morte di John Pierce (2002) e di Max Mathews (2011) – e poi certamente dopo la scomparsa nel 2014 a Roma della sorella, Jacqueline Risset, nota critica letteraria e poetessa – anche la produzione compositiva di Jean-Claude Risset si è inevitabilmente rarefatta. La necessità di tenere ben vivo il suo esempio di musicista-ricercatore si è fatta invece sempre più pressante, come testimonia l'attenzione per il suo lavoro da parte di musicisti e musicologi di più giovane generazione.

Vorrei concludere riprendendo il passaggio finale di uno studio d'analisi musicale che condussi personalmente ormai diversi anni fa (non senza l'incoraggiamento dello stesso Jean-Claude Risset): "... dietro la trama di sonorità evocative e cristalline, l'attenzione di Risset per la costruzione compositiva resta in qualche modo sensibile all'ascolto: il modo in cui egli ci immerge nel flusso delle percezioni, nel gioco dove altezza e timbro si confondono, non riflette un approccio puramente contemplativo o solamente impressionistico, non è una rinuncia a strutturare la materia sonora in nome dell'effetto in sé. L'opera musicale di Risset, insieme al bagaglio di conoscenza tecnica e scientifica che essa rende udibile, riflette una vivifica interazione tra primato dell'esperienza sensibile e primato della ragione".

<sup>3</sup> Una selezione degli scritti di Risset, debitamente coordinata per iniziativa di Marta Grabocz, è stata raccolta nel volume *Composer le son, repères d'une exploration du monde sonore numérique* (Hermann, Parigi, 2014).

## Riferimenti bibliografici

- Olivier BAUDOUIN, *Pionniers de la musique numérique*, Delatour, 2012.  
 Agostino DI SCIPIO, "Un'analisi dettagliata di *Contours* di Jean-Claude Risset", rapporto del Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, 1988.  
 Agostino DI SCIPIO, "L'emergere e dissolversi del suono. *Contours*, di Jean-Claude Risset", Bollettino del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale, 5(1), 1998. Traduzione inglese "A Story of Emergence and Dissolution: Analytical Sketches of Jean-Claude Risset's *Contours*", in AAVV *Electroacoustic Music Analytical Perspectives* (a cura di Thomas Licata), Greenwood Press, 2002.  
 John GREY, "Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbre", *Journal of the Acoustical Society of America*, 61, 1977.  
 Denis LORRAIN, "Analyse de la bande magnetique de l'oeuvre de Jean-Claude Risset *Inharmonique*". Rapports IRCAM n.26, 1980.  
 Max MATHEWS, *The Technology of Computer Music*. MIT Press, 1969.  
 Abraham MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, 1958. Traduzione italiana *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, 1969.  
 John PIERCE, *The Science of Musical Sound*. W. H. Freeman, 1983. Traduzione italiana *La scienza del suono musicale*, Zanichelli, 1987.  
 Jean-Claude RISSET, "Computer Study of Trumpet Tones", rapporto Bell Telephone Laboratories, 1966.  
 Jean-Claude RISSET, "An Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds", rapporto Bell Telephone Laboratories, 1969.  
 Jean-Claude RISSET, "Paradoxes d'hauteur", rapporto IRCAM n. 10, 1978.  
 Jean-Claude RISSET, "Hauteur et timbre des sons", rapporto IRCAM n. 11, 1978.  
 Jean-Claude RISSET e David WESSEL, "Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis", in AAVV *Psychology of Music* (a cura di Diana Deutsch), 1982 (trad. it. "Indagine sul timbro mediante analisi e sintesi", *Bollettino del Laboratorio di Informatica Musicale della Biennale di Venezia*, 2, 1982).  
 Jean-Claude RISSET, "Computer Music Experiments, 1964-..." *Computer Music Journal* 9(1), 1985.  
 Jean-Claude RISSET, "Son musical et perception auditive", *Pour la Science*, n.11, 1986.  
 Jean-Claude RISSET e Scott VAN DUYNE, "Real-Time performance Interaction with a Computer-Controlled Acoustic Piano", *Computer Music Journal*, 20(1), 1996.  
 Jean-Claude RISSET, "The liberation of sound, art-science and the digital domain: contacts with Edgard Varèse", *Contemporary Music Review*, 23(2), 2004.  
 Jean-Claude RISSET, "Remarques", *Musica/Tecnologia*, n.4, 2010.  
 Jean-Claude RISSET, *Composer le son, repères d'une exploration du monde sonore numérique (Écrits, vol.1)*, Hermann, 2014.  
 Jean-Claude RISSET e Max MATHEWS, "Analysis of Musical Instrument Tones", *Physics Today*, 22(2), 1969.  
 Valérie SCHAFER, "Un virtuose de l'informatique sonore. Entretien avec Jean-Claude Risset", *Bulletin de la société informatique de France*, n. 5, 2015.

## Principali riferimenti discografici

- INA-GRM AM 564 09 | *Mutations, Dialogues, Inharmonique* (Irène Jarsky, soprano), *Moments newtoniens*.  
 WERGO 2013-50 | *Songes, Passages* (Pierre-Yves Artaud, flauto), *Computer Suite for Little Boy, Sud*.  
 INA C 1003 | *Sud, Dialogues, Inharmonique* (Irène Jarsky, soprano), *Mutations*.  
 INA-GRM C 1019 | *Avel, Lurāi* (Denise Mégevand, arpa celtica), *Trois études en duo* (Jean-Claude Risset, piano), *Invisible Irène* (Irène Jarsky, soprano), *Elementa*.

## Principali riferimenti web

- <http://brahms.ircam.fr/jean-claude-risset>  
[http://jcrisset.free.fr/index\\_fr.html](http://jcrisset.free.fr/index_fr.html)





# ALLA (RI)SCOPERTA DEL SALTERIO

*Allo strumento dalla voce argentina, presente per molti secoli nella storia musicale europea e mediterranea, si dedicano oggi molti ricercatori, compositori ed esecutori.*

di Annamaria Bonsante

Il salterio, strumento aristocratico, è proprio delle classi agiate e spesso si associa all'educazione femminile. Esso è anche molto caro ai monasteri di clausura, dove, nel secolo dei Lumi, può agevolmente situarsi tra la prassi liturgica e il tipico salotto musicale travestito di sacro. Erede delle arpe e cetre davidiche e dei molti cordofoni veterotestamentari, il nostro strumento bene si addice al sostegno del canto fermo e del repertorio ecclesiastico 'gregoriano'. Non meno attraente, nell'ambito di una musica religiosa sempre più contigua a quella mondana, è l'uso del salterio del Settecento nel canto figurato, quale elegante *partner* della voce solista e dell'organo: con la prima dialogo in virtuosismo, sul secondo

fonda, esaltandole, le proprie singolari fattezze timbriche. Le incursioni di tale cordofono a Napoli nel teatro musicale o nelle serenate<sup>1</sup> confermano che i maestri ne conoscessero le potenzialità e che non stimassero né stravagante né difficoltosa, all'occasione, la composi-

<sup>1</sup> Per esempio ne *La contesa dei Numi* di Leonardo Vinci (1729), ne *La Claudia Vindicata* di Giovanni Paisiello (1770), ne *La scuola degli amanti* di Giacomo Tritto (1783). Cfr. CHIRICO, TERESA *Il salterio in Italia tra Seicento e Ottocento in Recercare* (XIII), 2001, pp. 147-199. Il denso saggio dedicato alla storia e alla fortuna dello strumento contiene, in appendice, il catalogo di tutte le musiche italiane manoscritte per salterio.





Tav. 1. Particolare del salterio del XVIII secolo appartenuto a Domenico Dragonetti. (Bari, ora in Museo Civico, già presso Centro Ricerche Musicali di Casa Piccini).

zione di musica da chiesa o da camera con salterio. Docenti, allievi, appassionati e virtuosi dediti allo strumento si contano numerosi, al di qua e al di là del Faro: da Niccolò Jommelli a Saverio Mattei e Giuseppe Sigismondo. La familiarità con quello che è un *dulcimer* suonato sia con bacchette sia con ditali, fenomeno musicale che aveva caratterizzato il Mezzogiorno d'Italia e la Spagna moderna<sup>2</sup>, si perde a partire dalla Restaurazione. Oggi, nonostante l'apporto della *Early Music Revival*, i conoscitori del salterio e del suo repertorio sono ancora rari.

Ma è sufficiente rintracciare le motivazioni di questo improvviso e prolungato tramonto nell'ambito di presunti limiti timbrici e musicali? Può tale congettura esaurire la questione?

Anche il cornetto (principe del Seicento) improvvisamente scompare, ma ciò avviene in coincidenza con il moltiplicarsi delle tonalità utilizzate nella prassi del pieno Barocco. Il cornetto non ha chiavi o ritorte e non ne viene dotato, come invece accade ad altri strumenti: esso, sfruttando solo le proprie armoniche naturali, può suonare in pochi toni. Pertanto tale stupendo strumento a fiato è abbandonato per lacune di ordine organologico, per caratteristiche costruttive che impediscono il suo ingresso a pieno titolo nel sistema armonico-tonale. Poco prima si era stati costretti a dismettere il temperamento mesotonico nell'accordatura degli strumenti tastati, poiché quell'antico sistema funzionava adeguatamente solo in alcuni 'modi'.

Diversamente, il salterio del Settecento può suonare in tutte le



Tav. 2. Salterio lombardo del XVIII sec.

<sup>2</sup> KENYON DE PASQUAL, BERYL *La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII* in *Revista de musicología*, Vol. 8, n. 1, 1985, pp. 103-114. Cfr. anche VAN DER MEER, JOHN HENRY *Nascita e sviluppo del salterio e Schede dei salteri dal n. 53 al 57* in Id. *Alla ricerca dei suoni perduti. Arte e Musica negli strumenti della collezione di Fernanda Giulini*, Briosco 2006. Il volume, di oltre 700 pagine, oltre per i contributi scientifici, spicca per uno straordinario apparato iconografico e per la presenza di registrazioni sonore degli strumenti collezionati.

tonalità più care allo stile pre-classico e classico, grazie all'uso dei ponticelli mobili e alla conquista di varie novità tecniche. Quanto allo spessore dinamico, esso non è tra gli strumenti meno risonanti, emerge bensì chiaramente con la sua voce tintinnante e l'abbondanza dei cori.

S'impongono, dunque, ulteriori direttrici di riflessione storica circa il tema della mancata sopravvivenza del cordofono: ne suggeriamo un paio.

La prima è la sostanziale assenza dello strumento dal contesto popolare dell'Europa meridionale, almeno nella sua versione costruttiva 'colta', laddove in ambito balcanico o nord-europeo i vari *dulcimer* (salteri più o meno grandi percossi da bacchette) non sospenderanno mai il proprio ruolo imprescindibile per la musica tradizionale. Il mandolino italiano sopravvive nella musica 'alta' e scritta proprio aggrappandosi ai consumi extra-colti: il suo uso, così, si fissa in più strati sociali, tra varie tipologie di competenza e di repertorio. Il salterio non è meno ricco e interessante del mandolino, col quale



Tav. 3. Lecce, Collezione Spada, ms.anonimo ("Minuè per salterio").

condivide esattamente la tessitura, nonché l'ambivalente natura di strumento melodico e armonico. Eppure, l'esclusione da determinati 'teatri' sembra penalizzarlo.

Se l'assenza del salterio da taluni ambienti può averne determinato negativamente la fortuna, altrettanto letale può essere stata la sua presenza in altri contesti. Collocandosi perfettamente tra le mura claustrali, per il diletto e la preghiera di gentildonne, lo strumento non può che legarsi ineluttabilmente al destino di queste istituzioni.

Con l'era contemporanea le comunità regolari femminili del Mezzogiorno sono soppresse o agonizzano. I monasteri continueranno a esistere, nuovi o rinnovati, ma il loro significato non sarà più quello che dagli antichi regimi avevano ricevuto. Vagheggiando un'ideale Gerusalemme celeste e un'affermazione terrena, le monache si erano legate alle città con il proprio raffinato sapere e una vanitosa promozione del bello: perduto quel contesto, il salterio, similmente, è perduto.

Oggi molti monaci e monache suonano cetre multiformi che chiamano 'salteri' per aiutarsi nell'intonazione del Salterio davidico nell'Ufficio delle Ore. Tecnicamente più accessibili dei loro antenati, esse offrono esiti sonori suggestivi, propizi a una spiritualità raccolta. Tuttavia il salterio del Settecento, le agilità con le quali corteggiava la virtuosa, la fenomenologia rituale e sociale in cui si incardinava, spariscono con i monasteri di epoca moderna e, purtroppo, insieme ai loro archivi musicali.



Questa seconda possibile risposta alla caduta in disuso del salterio in quanto strumento strettamente legato alla clausura, trova conferma anche nella scansione cronologica del fenomeno: al Nord, come più volte notato, i monasteri femminili conoscono una decadenza già a fine Seicento, mentre nel Mezzogiorno italiano e in Spagna essi attraversano floridi tutto il Settecento. Specularmente, il salterio scompare dai repertori musicali del diciottesimo secolo nel Nord della Penisola, mentre ancora nell'Ottocento è attestato nelle Due Sicilie.

## Il salterio e i monasteri femminili. Il caso delle Benedettine di San Severo

Con l'affermazione della clausura - sistema di controllo che, lungi dal ridurre al silenzio, può sollecitare sconosciuti e complessi andamenti di potere, gli storici sono concordi nel riconoscere, in età moderna, una cifra nuova, una svolta, al rapporto tra donne e chiostro. Negli stati italiani tale rapporto produce echi, riflessi e risultati nella società preunitaria, perdendo invece di senso, decadendo o trasformandosi nell'era contemporanea, e assai prima nel Nord che nel Sud della Penisola.

*Mutatis mutandis*, certi elementi accomunano l'intero universo religioso femminile moderno nelle loro variegate storie municipali, a cominciare dalla cultura delle monache di clausura, vere e proprie gentildonne. L'aristocrazia o il notabilato locale sembrano togliere alle proprie figlie, per molte ragioni, la libertà fisica, ma aprono loro, di contro, orizzonti di fede, di spiritualità, di sapere, di arte e di bellezza, dunque di privilegio e di compiacimento negato di norma alle altre donne patrizie: un potere nobile e femminile, da un lato temuto, dall'altro perseguito e tutelato dalla pluralità delle istituzioni di antico regime.

Le ricerche sulla cultura raffinata delle Signore Monache sono fiorite di molto ultimamente. Il mondo anglosassone, anche incentivato dagli "women's studies", è molto attratto dalla creatività dei chiostrini italiani del Centro-Nord su diversi piani disciplinari, dall'architettura al teatro alla pittura, e non poco anche dalla musica, mentre sullo "spasso spirituale" presso le comunità femminili cittadine del Mezzogiorno moderno si registrano ancora solo rari approfondimenti.

Ritroviamo una bella partitura per soprano, salterio e continuo di Antonio Caputi nel monastero partenopeo di San Gregorio Armeno, e tante altre ne avremmo ritrovate senza la sciagurata dispersione dei fondi monastici a partire dall'Unità d'Italia.

Tuttavia un caso fortunato per il salterio e la sua tradizione riguarda la Puglia. La geografia monastica delle tre province pugliesi (Capitanata, Terra di Bari, Terra d'Otranto), province tra le più dinamiche del Regno di Napoli e di Sicilia, offre sia tratti originali - perché



Tav. 4. N. Piccinni. Lamentazione autografa per soprano, salterio e organo

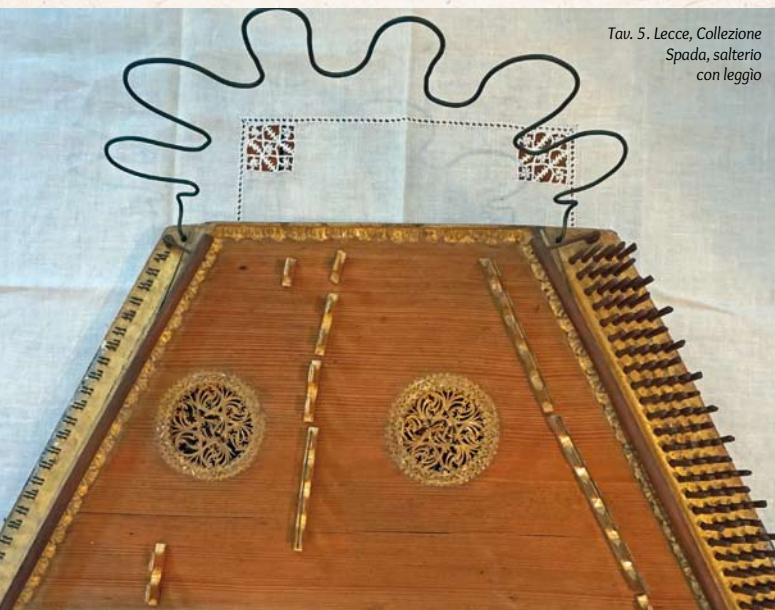
dati dalla simbiosi monastero/territorio, sia comuni con la capitale o con l'organismo imperiale spagnolo, sia quelli riconducibili a tutta l'Europa.

San Severo, feudo dei Di Sangro di Torremaggiore; storicamente Capoluogo dell'Alto Tavoliere delle Puglie, "granaio" del Regno e a due passi da Foggia, sede della Dogana, è una città anomala nella distribuzione della proprietà, in gran parte ecclesiastica, ed intreccia con le istituzioni centrali e periferiche rapporti politici e religiosi mai scontati. La ricerca storico-artistica racconta l'allure così aristocratico che passa dalle fabbriche dei monasteri meridionali, assimilandoli sempre più a dimore patrizie, con meravigliosi orti, terrazze, tele, tessuti, affreschi, progetti e manufatti d'autore, suggerendo, così, ipotesi di lavoro ai musicologi: la cura del paesaggio visuale procede sempre con la cura del paesaggio sonoro. Anche a San Lorenzo, monastero che ha tramandato circa 700 partiture, il *matronage* artistico e quello musicale nell'ambito della "nuova religione cittadina", si muovono agli stessi livelli di orgogliosa consapevolezza e competenza.

In questo eccezionale fondo pugliese di musica napoletana la trentina di partiture con il salterio rappresentano oltre la metà di tutta la musica vocale sacra con salterio del Settecento conosciuta fino ad oggi. Tra queste troviamo un autografo del maestro Piccinni: *Originale di Niccolò Piccinni / 1772. / Lezione seconda del Giovedì Santo. / Matribus suis dixerunt: / a voce sola di Soprano, / Con Salterio ed Organo.*

Il maestro produceva in quegli anni musica di ogni genere nella capitale, e proprio da Napoli provenivano le fonti conservate nella clausura di San Lorenzo. Moltissime Lamentazioni, e in gran parte con il salterio, compaiono in questo archivio (Sacchini, Manna, Ferrari, Merola, Gabellone, De Magistris, o adespite). Ciò induce a credere che anche Piccinni sia stato invitato dalle monache musiciste (o meglio dalle loro famiglie) a scriverne, vista la predilezione nutrita per il genere.

Questa Lamentazione in Sol maggiore, tono d'elezione per il salterio del Settecento, dallo spirito così drammatico e mai tragico pur nella crudezza delle parole, è suddivisa in sei parti. Attestata in copia di altra mano sottoforma di "particella" per la cantante nello stesso fondo - dunque, con molta probabilità, eseguita - è la seconda del canonico ciclo di tre per ogni giorno del triduo santo. Tali testi di Geremia risuonavano nel Seicento molto spesso tra le mura claustrali, di Siena e Milano per esempio, ma lì l'osmosi stringente tra parole e musica rimanda ad un'estetica ben diversa. Nel nostro caso fioriture, agilità, imitazioni tra voce e salterio, acrobazie virtuosistiche, patetismi, addirittura una Cadenza concertata: testimonianza - pur su un testo di grande contrizione - dell'inscindibile unione tra musica, devozione e messa in scena, di quell'interscambio tipico della musica napoletana del XVIII secolo, che anche nel contesto drammatico dei riti della Settimana Santa introduce un gusto per il cantabile tutto teatrale e di grande godibilità. Il *Largo* finale ci ricorda il *Largo* con



Tav. 5. Lecce, Collezione Spada, salterio con leggio





Tav. 6: Lecce, Collezione Spada, ditali originali per salterio

moto della famosa aria del sonno di Cecchina “Vieni il mio seno”, e tutta la *Lectio* lancia ponti all’inconfondibile stile del Piccinni sacro e profano - dalle instancabili sestine (che si possono leggere come doppie terzine a seconda dell’interpunzione scelta dal basso) degli accompagnamenti orchestrali (qui consegnati al salterio), alle sonorità “con sordina” ora tradotte in “organo chiuso”. Il linguaggio del barese, nonostante la sostanziale omogeneità che caratterizza il Settecento musicale napoletano, è sempre riconoscibile. Nondimeno, in questo caso, la parentela con le altre 28 partiture di musica vocale sacra con il salterio presenti a San Lorenzo, siano esse opera dei maestri più noti o del “carneade” Litterio Ferrari, impressiona. Fisionomia tonale, profili melodici, struttura formale, accorgimenti tecnici, livelli di competenza richiesti all’esecuzione, cementano l’intero corpus col salterio di San Lorenzo. Il folto gruppo di partiture presenta sue specifiche caratteristiche, inducendoci a riflettere sulla coscienza musicale delle “virtuose monache”, decise ad influenzare la composizione ed i compositori secondo la propria preparazione ed i propri gusti - gusti che, così come avviene nel perseguimento di un preciso programma iconografico, erano anche quelli del “territorio” circostante.

La dimensione privata della religiosa moderna, s’inserisce, a volte anche traumaticamente, in quella comunitaria, come segno, o ricordo, di distinzione aristocratica, ed è attestata nel possesso di oggetti d’arte, così come di strumenti e di fonti musicali. Mentre le partiture ci sono giunte, nessun salterio ci è arrivato da San Severo, né tra le fonti archivistiche della comunità se ne trova notizia. Lo strumento, forse come avviene per i “piani da tavolo” di cui troviamo traccia documentaria nel secolo successivo, con ogni probabilità era conservato nella cella di chi lo suonava, e al momento dell’esecuzione o della prova, lo si portava nella cantoria che accoglie l’organo.

Ad un esame delle partiture, databili tutte tra il ’62 ed i primi anni ’70, il salterio utilizzato in queste composizioni risponde ai modelli italiani e spagnoli, per i quali verso la fine del Settecento si escogita un nuovo sistema di accordatura e per cui, finora, poca musica si conosceva.

Le Benedettine di San Severo, “fiore della più alta nobiltà”, per mezzo del salterio accompagnano e sostengono l’intonazione del canto fermo, ma contemporaneamente, pur in clausura ed in periferia, partecipano dei progressi delle tecniche strumentali e dei linguaggi musicali più vicini al secolo, definendosi, non a caso, “maestre di cappella” e “virtuose accademiche”.



Tav. 7. Salterio di Michele Barbi (Roma 1725). ph.: Reinhard Winkler

  
**CONSERVATORIO DI MUSICA «NICCOLÒ PICCINNI»**  
 Area dipartimentale di Musica Antica

## IL SALTERIO ITALIANO IN ANTICO REGIME

Giornata internazionale di studi



### Partecipanti

Annamaria Bonsante (Bari), Teresa Chirico (Roma),  
 Dinko Fabris (Napoli/Matera), Franziska Fleischanderl (Leiden),  
 Maria Grazia Melucci (Bari), Renato Meucci (Aosta/Milano),  
 Salvatore Morra (Londra), Gabriele Rossi Ragnoni (Firenze/Londra),  
 Sabrina Santoro (Lecce), Francesco Spada (Lecce)

Intermezzo musicale a cura dei docenti  
 Diego Cantalupi, Annalisa Ficarra, Sofia Ruffino

28 ottobre 2017 ore 9 - 19

Conservatorio di Musica “Niccolò Piccinni”  
 Aula 310

Referente Prof. Annamaria Bonsante  
 ortniti@outlook.com

## Il salterio di Franziska

Abbiamo rivolto qualche domanda all’austriaca Franziska Fleischanderl, considerata tra le maggiori virtuose del salterio, in autunno in Puglia per la Giornata internazionale di studi del Conservatorio Piccinni e per il Festival “Anima Mea”.

**Molti si sono avvicinati allo studio del salterio dopo avere suonato altri strumenti. Anche a te è successo questo?**

Sì e no. Ho suonato da bambina la versione austriaca del Salterio, il cosiddetto “Hackbrett”. Il salterio funziona in altro modo, quindi è quasi un altro strumento.

**Quali sono gli strumenti italiani più belli che hai visto? Sono tutti da restaurare o si possono suonare?**

Ci sono pochi strumenti originali da suonare, poiché né i musei né i collezionisti restaurano salteri. Tra gli strumenti più belli (oltre al mio Michele Barbi, Roma 1725) cito quelli di Giovanni Battista Dall’Olio che sono a Modena, insieme al salterio del Conservatorio di Parma e a uno del Palazzo Ducale di Urbino. Ma non sono i soli!

**Le tue ricerche dal punto di vista scientifico sono incentrate sul salterio del Settecento...**

Conduco delle ricerche sulla pratica esecutiva del salterio Italiano. È uno dei pochi strumenti che prevede tecniche diverse: si può suonare “battuto” con due bacchette e “pizzicato” con le dita o con plettri. Sappiamo che tutte queste tecniche erano in uso in Italia nel Settecento. Il mio dottorato a Leiden si avvale di tutors come Teresa Chirico, Dinko Fabris e Ton Koopman.

**Così come avveniva nei tempi passati, da bravissima esecutrice hai stimolato una produzione musicale a te contemporanea.**

Ho eseguito musica contemporanea per “Hackbrett” per tanti anni e ho suonato una trentina di composizioni in prima assoluta.







Pedro Alcàcer

# VII EDIZIONE DEL CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA MAURIZIO PRATOLA

a cura della redazione

**N**ei giorni 17 e 18 luglio 2017 ha avuto luogo, nel Conservatorio di Musica "A. Casella" dell'Aquila, la VII Edizione del Concorso Internazionale di Musica Antica "Maurizio Pratola", organizzato e promosso dall'Istituzione musicale del capoluogo abruzzese con il Patrocinio della Regione Abruzzo, dell'Amministrazione provinciale, dell'Amministrazione comunale, in collaborazione con la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", il Festival Musicale Estense "Grandezze & Meraviglie", l'Associazione Orchestrale da Camera "B. Marcello", l'Associazione Culturale Harmonia Novissima, con il sostegno del Comune dell'Aquila, dell'Istituto Abruzzese di Storia Musicale e di Sponsor privati quali il Rotary Club L'Aquila, il Rotary Club L'Aquila Gran Sasso d'Italia, la Giovane Orchestra d'Abruzzo, la storica Cantina "Ju Boss".

Il Concorso, intitolato a **Maurizio Pratola** - prestigioso concertista, docente e responsabile per anni della Biblioteca del Conservatorio aquilano - si è articolato, anche in questa Edizione, in due sezioni: *Liutisti* e *Formazioni da Camera*.

Per la sezione *Liutisti* il Primo Premio è andato al francese **Clement Latour**, cui vanno 1.500,00 Euro e la possibilità di suonare nelle stagioni delle Società concertistiche collaboranti; il Secondo Premio ed il Premio speciale per la migliore esecuzione di un brano

del musicista "Marco dall'Aquila" è stato assegnato al georgiano **Lukas Henning** mentre, il Terzo Premio, non è stato assegnato. Finalista, non vincitore, lo spagnolo **Pedro Alcàcer**.

Per la sezione *Formazioni da Camera* il Primo Premio è stato assegnato all'*Ensemble Weimar*, formato dalla austriaca **Sandra Exner** (Flauto barocco), dalla tedesca **Gertrud Ohse** (Viola da gamba), e dagli italiani **Gabriele Pro** (Violino barocco) e **Daniele Rocchi** (Clavicembalo); a loro vanno i 2.000,00 Euro previsti dal Concorso ed i possibili concerti premio. Il Secondo Premio è andato invece al *Cancrizans Duo*, formato dal cileno **Felipe Egana** (Traverso) e dalla spagnola **Sara Johnson** (Clavicembalo) mentre, terzo classificato, è risultato il gruppo *Les Petit Riens*, formato dalla giapponese **Saku-**



Sezione Liuto,  
Il premio,  
Lukas Henning



**ra Goto** (Violino), dal francese **Garance Boizot** (Viola da gamba), dagli italiani **Tiziano Teodori** (Traverso) e **Gabriele Levi** (Clavicembalo).

La Giuria, presieduta dal liutista di fama internazionale **Paul O'Dette**, era composta anche dai musicologi **Guido Olivieri** ed **Enrico Bellei**, dal liutista italiano **Marco Pesci** e dalla violoncellista e violista da gamba **Bettina Hoffmann**.

È di tutta evidenza che anche l'Edizione 2017 del Concorso ha registrato la presenza di molti giovani strumentisti provenienti da Paesi esteri insieme alla conferma, in misura importante, della partecipazione di numerosi ed agguerriti musicisti italiani.

La manifestazione ha dimostrato, una volta di più, di essere divenuta un punto di riferimento ed una opportunità per tutti quei giovani che intendano affrontare una professione musicale così complessa e specialistica.

Non si finirà mai di sottolineare, infine, che anche tali iniziative, incentivando la presenza attiva di tanti giovani studiosi nel Capoluogo, servono al rilancio sociale, culturale ed economico della città dell'Aquila nel post-sisma.



Duo Bivio



Sezione Liuto,  
I premio,  
Clement Latour



Formazioni da camera, III premio, Les Petits Riens



Formazioni da camera,  
II premio, Cancrizans Duo



La Giuria

Formazioni da camera,  
I premio, Ensemble Weimar





Carlo BOSCHI

**Il Dissoluto punito.  
O sia il Don Giovanni  
di Lorenzo Da Ponte per  
Wolfgang Amadeus Mozart**

Dario De Bastiani Editore  
2017, € 12

## LIBRI - La parola all'autore

### DA PONTE E MOZART: LA NASCITA DELLA NUOVA LINGUA LIRICA NEL DON GIOVANNI

Ovvero un testo per mettere in risalto  
il contrappunto fra due geni.

Vista la mole degli scritti e degli studi già prodotti sul *Don Giovanni* di Da Ponte e Mozart, molti penseranno che tornare a occuparsi di quest'opera sia gesto pleonastico, ma, come compete ai capolavori, fortunatamente la loro genialità risulta miniera inesauribile di scoperte preziosissime.

Durante il mio Dottorato di ricerca, presso l'Università "Tor Vergata" di Roma, ho avuto occasione di approfondire alcune indagini, precedentemente avviate nei corsi per il Conservatorio, sulla relazione eccentrica e rivoluzionaria che, nel *Don Giovanni*, legano il testo e la musica.

I risultati di quel lavoro triennale sono ora sfociati in questo "picciol libro", che l'editore De Bastiani ha voluto pubblicare sotto l'attenta cura editoriale di Giampaolo Zagonel, massimo cultore del vasto scibile di Lorenzo Da Ponte.

Mio intento è stato quello di illuminare alcuni aspetti rimasti, purtroppo, in ombra nelle precedenti disamine sul capolavoro mozartiano. Ad esempio, si delinea finalmente una plausibile chiave estetica al "taglio" del finale che gli autori hanno operato nella versione viennese (maggio 1788), rispetto alla precedente rappresentazione di Praga (ottobre 1787): una

scelta meditata e consensuale, indispensabile per disegnare il carattere "mitologico" a cui assurge qui la figura di Don Giovanni, grazie alla potenza della "poesia in lirica".

E, sempre in chiave analitica, ho esaminato alcune varianti testuali fra la partitura mozartiana e le diverse redazioni del libretto. Ebbene, il mutamento di quei particolari terminologici o lessicali, apparentemente secondari, genera sempre risultati sorprendentemente significativi sul piano compositivo e ci testimonia l'intima consonanza che ha guidato il lavoro fra Da Ponte e Mozart.

In tal senso, mi sono addentrato in alcuni passi dell'opera che ho ritenuto particolarmente "densi" per le relazioni che i due autori hanno saputo instaurare fra i rispettivi linguaggi, così da produrre quel teatro del "realismo psichico" a cui si ispirerà il futuro melodramma ottocentesco.

Sempre spinto da riverente curiosità, sono andato a sondare, nel titolo dell'opera (*Il Dissoluto punito. O sia il Don Giovanni*), le implicazioni etimologiche del termine "Dissoluto": non solo semplice epiteto, vagamente moralistico, ma raffinata chiave per accedere alla natura essenziale del Libertino, alle sue radici intellettuali ed esoteriche. Così, percorrendo queste direzioni finora inesplorate, accade di imbattersi, fra gli altri, in Dante, Galilei, Diderot, Shakespeare ed nel "magnetico signor dottore" (*Così fan tutte*, atto II): Anton Mesmer, amico dei Mozart, teorico del magnetismo e precursore della musicoterapia.

In definitiva, si tratta di un libro ideato come contrappunto di voci finora mute o inascoltate e, se posso osare una piccola autocitazione, soprattutto "contrappunto ineguagliato fra due leggerissimi geni, tanto sapienti da rivoluzionare il melodramma con sommo divertimento e senza sprecare un motto per illustrarne la teoria, compito più consono ad un nano, futile e grato, sulle spalle di simili giganti."

Carlo Boschi



## LIBRI - Racconti di musica

### A SAN PIETROBURGO TRA PASSATO E PRESENTE

*"Tutto è letteratura, in questa città, tutto è musica. Anzi sono la letteratura, la musica, l'arte figurativa, il balletto, il teatro a sprigionare il bagliore che emana questa città".*

Forse dei suoi quarant'anni di frequentazione di Pietroburgo (dal 1975 al 2015), Jan Brokken ci conduce con un viaggio narrativo attraverso la città. Mentre passeggia, evoca ricordi d'incontri personali ed echi di personaggi del passato o, appunto, bagliori.

Sebbene la narrazione si apra e si chiuda con due letterate, Anna Achmatova e Nina Berberova, la musica riveste un ruolo importante. Il primo incontro è con Sergej Rachmaninov, evocato in occasione di una rappresentazione dei *Vespri*, composti come un'ode alla vecchia Russia prima di partire per l'America. Il Compositore visse un rapporto conflittuale con Pietroburgo: la sua prima Sinfonia fu fischiata e attaccata duramente dalla critica; ne fu a tal punto scosso che per tre anni non fu più in grado di comporre e dovette far ricorso alle cure di un ipnoterapeuta per superare una profonda depressione (poi compose il magnifico *Concerto n° 2 per pianoforte*). Anche Cajkovskij dovette superare inizi difficili; con la *Dama di Picche*, tratto da un

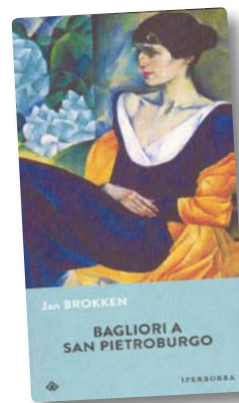
racconto di Puškin, finalmente si affermò, e riuscì nell'intento "di infondere nuova vita agli ideali classici di San Pietroburgo come capitale del gusto e della cultura". Šostakovic incarna un altro aspetto di San Pietroburgo, sicuramente meno luminoso: il timore e l'angoscia che si respiravano in alcuni periodi storici, in particolare sotto Stalin; si racconta che Šostakovic tutte le sere, verso le 22, l'ora degli arresti, aspettasse con una valigetta contenente lo stretto necessario di essere prelevato e inviato in Siberia. Terrore, guerra, oppressione e persecuzione. Rimskij-Korsakov invece teneva "lo scettro della vita musicale di San Pietroburgo"; presso la sua dimora passarono Prokof'ev, Skrjabin e Stravinskij, l'uomo che secondo Stalin aveva tradito il suo Paese. Due interi capitoli sono dedicati rispettivamente al compositore Alexander Glazunov e alla pianista Marija Judina.

Jan BROKKEN

**Bagliori a San Pietroburgo**

traduzione di Claudia Cozzi  
e Claudia Di Palermo

IPERBOREA Ed., 2017  
pp. 219



*"La luce di  
San Pietroburgo  
è un riflesso  
infinito sull'acqua"*

Elena Aielli



## TANGO PER TUTTI

Gardel arrangiato per vari strumenti

**CARLOS GARDEL**

*Tango Duets (violin and violoncello);*  
Arrangiamento di Diego Collatti

Universal Edition, 2015  
UE 36656, pp. 19+11, € 14,95

Il nome di Carlos Gardel è ancora connesso inestricabilmente con il tango. Le opere scritte dall'autore argentino, morto in un incidente aereo nel 1934, rimangono tutt'oggi dei classici del genere. Nel 2015, la Universal ha pubblicato una serie di arrangiamenti realizzati da Diego Collatti per diversi organici. In questa sede esamineremo quelli per duo d'archi (violino e violoncello, sostituibile dalla viola) mentre segnaliamo anche: *Tango Recorder Duets* per due flauti dolce contralto e *Tango Flute & Piano* che riprendono gli stessi 5 pezzi in nuovi organici.

Sebbene queste trascrizioni rientrino nel genere definito "com-

merciale", possiamo confermare che si tratta di lavori di buona fattura per molteplici usi. Da un lato costituiscono un materiale ideale per esercitare la prima vista di musicisti appartenenti ai corsi medi e superiori di conservatorio, in quanto le difficoltà tecniche sono limitate a combinazioni di ritmi e colpi d'arco inusuali. Al di là di questo utilizzo, immaginiamo che il target editoriale sia naturalmente il dilettante di buon talento che ha piacere nel prodursi in musica senza dover necessariamente affrontare il grande repertorio. Chiunque condivida questi bisogni troverà questo volume assolutamente perfetto, così come non escludiamo che validi insegnanti possano trovare in questi brevi pezzi di musica un valore didattico.

**Alberto Mastracci**

Studente del Corso di Tecniche della Comunicazione



## VIAGGIO MUSICALE IN RUSSIA

Trascrizioni per pianoforte a quattro mani del grande repertorio

**NICOLAI PODGORNOV**

*Classical favourites from Russia (pf. a quattro mani)*

Universal Edition, 2015  
UE 36 657, pp. 47, € 14,95

"Se hai ascoltato almeno una volta nella vita le melodie senza tempo di cui sono piene le opere, i balletti, le sinfonie russe non puoi certamente essertene dimenticato". Queste sono le parole che adopera il compositore russo Nicolai Podgornov nella prefazione alla sua nuova pubblicazione: *"Classical Favourites from Russia"* per la Universal Edition. Si tratta di un album di sette brani arrangiati per pianoforte a quattro mani, in cui compaiono il valzer tratto dalla *Bella Addormentata* di Tschaikowsky e "La Danza Dei Piccoli Cigni" dal suo *Schiaccianoci*, il valzer dalla *Jazz Suite n. 2* di Schostakowitsch, "Montecchi e Capu-

leti" di Prokofiev e ancora temi famosi di Khatchaturian, Borodin e Rimski-Korsakov. Podgornov ancora una volta nella prefazione al testo manifesta il profondo legame che lo unisce a questi compositori; le loro opere infatti, così piene di spirito e folklore russo hanno sempre rappresentato motivo di ispirazione per tutti i musicisti. I brani sono pensati per uno studente di livello medio e non sembrano essere ordinati in base ad un grado crescente di difficoltà. Inoltre sono dteggia-

ti in maniera molto precisa dal curatore, che si dimostra parimenti diligente anche quando si tratta di apporre le indicazioni di pedale. È richiesto a chi si avvicina a questa nuova raccolta una buona destrezza nell'utilizzo dei segni di articolazione; la scrittura infatti favorisce l'utilizzo di innumerevoli tipi di tocco (staccato, portato, legato, note accentate). Originali si dimostrano anche gli schizzi o meglio i ritratti che il compositore in persona disegna e colloca in alto a destra all'inizio di ogni brano; stuzzicano la fantasia e avvalorano insieme a questi piacevoli arrangiamenti l'idea di intraprendere un viaggio musicale in Russia!

**Rossella Rizzuto**

Studentessa del Corso di Tecniche della Comunicazione



## UNA SERENATA DI SUCCESSO

Una pietra miliare del repertorio per orchestra d'archi in una nuova Urtext

**ANTONÍN DVOŘÁK**

*Serenade op. 22 for string orchestra*

Bärenreiter, 2016  
BA 10423, pp. XIII+61, € 23 (partitura)

Composta nel maggio 1875, *Serenade op. 22* fu eseguita un anno dopo a Praga con enorme successo. In un periodo in cui il pubblico ceco era particolarmente sensibile all'indipendenza della cultura slava *Serenade* di Dvořák fu percepita di carattere "distintamente slavo" e quindi apprezzata in modo particolare. Tra le composizioni più eseguite del compositore ceco e in generale per l'ensemble di strumenti ad arco, *Serenade op. 22* fu anche trascritta per diverse destinazioni strumentali (quartetto d'archi, pianoforte solo, pianofor-

te a quattro mani). Questa nuova Urtext Bärenreiter si propone di ripristinare alcuni elementi presenti nell'autografo di Dvořák che nella prima edizione di Bote & Bock del 1879 erano stati frettolosamente trascurati. È stata consultata l'edizione critica realizzata nel 1955 ma fonti principali sono state l'autografo e la trascrizione per pianoforte a quattro mani dell'autore stesso pubblicata nel 1877. Nel documentato apparato critico, redatto dal curatore Robin Tait, particolarmente significativa la riproduzione dell'autografo di alcuni passaggi. L'introduzione storica è di Katerina Nová, curatore del museo Dvořák di Praga.

C.D.L.

