



# EDITORIALE

**T**empeste si agitano sulle istituzioni artistiche. In gioco il riconoscimento delle prerogative dell'Alta Formazione che surrettiziamente, via amministrativa, potrebbero progressivamente non essere riconosciute. Non è un problema di categoria, è un problema di riconoscimento del valore delle nostre istituzioni. **Musica+**, che in modo ampio e tutt'altro che corporativo vuole farsi portavoce della vita musicale dentro e fuori i Conservatori, pone l'accento sul continuo interscambio tra studio e produzione, tra produzione e ricerca. *Formazione e ricerca a + voci* il nostro motto, non ci stanchiamo di ripeterlo.

Quale ricerca senza strutture adeguate? Come è ormai usuale per **Musica+** l'inchiesta iniziata si protrae per più numeri affrontando da diversi punti di vista l'argomento. La conservazione e la fruizione di musica catalogata e archiviata, ad esempio, pone molte problematiche. Continuiamo quindi a sentire responsabili di istituzioni archivistiche - dalle fondazioni liriche al più importante editore storico di musica in Italia - fino alla direttrice del più importante archivio multimediale del nostro Paese, le Teche RAI. Con mano abile e leggera, infine, una musicologa ricercatrice militante introduce studenti e neofiti al mondo degli archivi, tutt'altro che polveroso, per svelare il fascino di dare nuova vita al passato.

Fuori dalle nostre istituzioni e dentro, come in un gioco di specchi, lo sguardo di un musicista in carriera che ha insegnato in passato descrive dall'esterno i mutamenti della struttura conservatoriale, ma soprattutto del rapporto allievo-insegnante. Fabio Biondi intervistato per la rubrica *Maestri* offre interessanti spunti di riflessione. Così come densi, aggrovigliati, fascinosissimi appaiono i percorsi intellettuali di un 'uomo di lettere' come Renzo Bragantini,

dedito allo studio dei legami tra letteratura e musica.

La Nuova Musica è sempre al centro dell'attenzione di **Musica+**, questa volta con una densa intervista ad Alessandro Solbiati e con alcune riflessioni sollevate da un convegno organizzato al Conservatorio di Milano sui legami tra musica e scienze esatte. Un'ulteriore conferma dello sviluppo della 'ricerca' nei conservatori italiani.

Lo sguardo europeo, che ha un grande ruolo, sposta i temi dell'Istruzione Superiore in un'ottica internazionale. Il Comunicato stilato in occasione dell'incontro dei Ministri della Cultura dei paesi europei a Yerevan in Armenia, che pubblichiamo forse per primi in forma cartacea nella traduzione ufficiale italiana, è un documento che tangibilmente afferma il ruolo di uno spazio comune verso cui indirizzare le prospettive della formazione superiore.

Infine, tra gli anniversari uno spazio particolare ad un gigante del pianoforte come Arturo Benedetti Michelangeli, di cui con molto orgoglio pubblichiamo ricordi personali e inediti scritti da pianisti nostri colleghi che lo hanno direttamente conosciuto. Storie sospese tra leggenda e quiete imprevedibile normalità di uno degli ultimi grandi miti pianistici dell'immaginario collettivo. Recentemente, in una riproposta di materiale televisivo d'epoca con stupore abbiamo visto in un varietà in bianco nero degli anni '60 una imitazione, appunto, del 'sommo' Michelangeli. Suo l'aplomb, gli inconfondibili baffi sottili, l'eleganza del portamento e del gesto, la sacralità dell'atmosfera. In pochi fotogrammi un mondo, e la consapevolezza che oggi il pubblico del sabato sera molto difficilmente saprebbe riconoscere da piccoli particolare un sommo pianista di musica d'arte...

Carla Di Lena



# CONSERVARE

## LA MUSICA

*(Il parte)*

Continua la nostra inchiesta sulla 'Musica conservata'. Archivi, biblioteche, teche multimediali, il campo è sterminato e, ribadiamo, non riservato solo agli addetti ai lavori. Qualunque ricerca a qualsiasi livello mette a contatto il musicista con un archivio, sia esso storico o elettronico, e dalla funzionalità con cui viene offerto il servizio discende la possibilità di 'fare ricerca'. In queste pagine abbiamo intervistato i responsabili di diverse tipologie di archivio, da quello storico prestigiosissimo del più grande editore italiano – Casa Ricordi – all'altro storico di uno dei più importanti teatri d'opera del nostro paese - il Regio di Torino - fino al più recente ma non meno importante per la nostra storia musicale, ovvero quello delle Teche RAI. Vocazioni e ambiti diversi uniti da una comune consapevolezza, quella di tutelare i patrimoni della nostra storia e di renderli fruibili, nonostante le difficoltà, utilizzando le infinite straordinarie possibilità della digitalizzazione per arrivare online dovunque. In chiusura una dedica ai nostri studenti. Tra realtà e fantasia un racconto appassionato per spiegare ai giovani la bellezza della scoperta, proprio attraverso quelle polverose carte apparentemente senza vita...

# Due secoli di Ricordi

A colloquio con Pierluigi Ledda, Direttore Generale di Casa Ricordi. Le prerogative dell'Archivio Storico e le nuove frontiere della digitalizzazione.

di Pamela Panzica

**Dott. Ledda, lei, giovanissimo, è diventato Direttore Generale della Ricordi e amministratore di un patrimonio culturale tra i più importanti al mondo. Sulle sue spalle, dunque, l'onore e la responsabilità della divulgazione culturale di un fondo immenso. Se ne sono, quali ostacoli incontra in quest'opera di diffusione e quali sono le problematiche più comuni legate al processo di catalogazione e archiviazione dei documenti?**

L'Archivio Storico Ricordi è un tesoro musicale che può intimidire per importanza e vastità. Non è un archivio di "soli" manoscritti musicali, bisogna pensare che fino a vent'anni fa costituiva l'archivio di un'impresa creativa complessa, Casa Ricordi era *in primis* editore musicale ma anche produttore delle opere con una rete distributiva internazionale già nell'Ottocento. Ciò si riflette nell'Archivio che, oltre alla fondamentale raccolta di partiture autografe, conserva documenti amministrativi, iconografici, fotografici, corrispondenza. Questa eterogeneità, se da un lato aumenta la complessità nella fase di catalogazione e organizzazione dei contenuti, dall'altro costituisce la cifra dell'Archivio, la sua caratteristica distintiva che lo rende unico al mondo. La sfida principale consiste nel catturare e restituire in maniera chiara questa eterogeneità, mostrando le relazioni tra i documenti, utilizzando al meglio le tecnologie di catalogazione e digitalizzazione.

**L'Archivio Storico Ricordi, conservato all'interno della Biblioteca Nazionale Braiddense, custodisce quasi tutte le opere manoscritte di Verdi, praticamente tutto Puccini**

**e i lavori dei più grandi compositori, da Rossini a Sciarrino. Per dirla con Luciano Berio, "è una cattedrale della musica, un'opera unica al mondo"... Ritiene che nel nostro Paese vi sia il giusto grado di consapevolezza nei confronti di tale patrimonio e della sua accessibilità o c'è ancora molto da lavorare in questo senso?**

Per poter rispondere alla domanda occorre fare un distinguo tra le varie utenze dell'Archivio. C'è un'utenza specializzata, penso in particolare al mondo scientifico/musicologico nazionale e internazionale, che sa bene come trovare e utilizzare l'Archivio, sia consultando fisicamente i materiali *in loco*, su appuntamento, sia attraverso le varie risorse online. C'è poi un pubblico più vasto di "fruitori culturali" in cui rientrano gli amanti della musica, i frequentatori di musei e sale concerti, in generale tutti coloro che hanno un certo grado di curiosità. Le iniziative passate rivolte a questo pubblico, come mostre e pubblicazioni, hanno avuto sempre ottimi riscontri, segno di un interesse che ci ha incoraggiato a proseguire su questa strada. L'Archivio vuole quindi lavorare su più livelli, consolidare la sua rete nel mondo scientifico e al tempo stesso trovare forme popolari e moderne per promuoversi presso il pubblico "generalista". D'altronde l'intera storia della Ricordi è una continua oscillazione tra popolare e nicchia, successo commerciale e ricerca artistica. Ciò che facciamo oggi per raccontarne la storia rispecchia l'identità storica dell'editore. A livello istituzionale l'Archivio Storico ha avuto negli anni un supporto fondamentale dalle istituzioni, attraverso finanziamenti che ci hanno permesso di valorizzare culturalmente il fondo, in particolare dal MIBACT e dalla Direzione Generale per gli Archivi. Questo è un chiaro segnale di sensibilità e riconoscimento del nostro patrimonio culturale.

**Non solo musica, ma anche migliaia di bozzetti, figurini, carteggi e un importantissimo fondo epistolare e fotografico che permettono di ricostruire, oltre alla storia musicale degli ultimi due secoli, anche quella culturale dell'Italia che cambia, che entra in guerra e che riparte... E poi l'evoluzione del costume, dell'arte, dell'iconografia, del gioiello... Di ritorno, lei cosa si aspetta dai fruitori di tanta ricchezza?**

La condivisione è già di per sé un grande risultato. Un patrimonio così importante è tanto più cruciale quanto più è condiviso, usato e reinterpretato. Il lavoro di studiosi e ricercatori ci restituisce informazioni preziose e punti di vista inediti sui documenti, tracciando dei percorsi di analisi che il solo staff dell'Archivio non potrebbe sviluppare internamente, per



Pierluigi Ledda



La Bohème, Il atto, partitura autografa (foglio 101r) -1, 1896.

ragioni di tempo e risorse: come dicevo è una raccolta complessa ed eterogenea che ci parla di due secoli di produzione musicale, ma anche dell'evoluzione del gusto, dell'imprenditoria culturale, della grafica e, più in generale, della cultura italiana. L'Archivio cerca di tracciare e conservare tutti i risultati della ricerca, siano essi tesi, trascrizioni o saggi. Quindi grazie alla fruizione la conoscenza dei nostri contenuti aumenta di giorno in giorno.

**Casa Ricordi, conscia dell'importanza del proprio patrimonio, comincia l'opera di ricostruzione dell'Archivio musicale nel 1945, dopo i bombardamenti che portarono alla distruzione delle sedi milanesi della Casa Editrice. Nel 2006 è partito anche il progetto di digitalizzazione dell'Archivio. Attualmente è possibile consultare online (<http://www.ricordicompany.com>) manoscritti, documenti, fotografie, lettere, icone... Sul sito, percorsi tematici e un catalogo numerico di tutte le opere acquistate da Ricordi, in ordine cronologico. Ulteriori progetti futuri?**

Nel 1945 era un archivio aziendale, non ancora storico, quindi salvarlo dai bombardamenti significava proteggere interessi commerciali, oltre che naturalmente salvaguardare la storia aziendale. Il progetto di digitalizzazione avviato nel 2006,

focalizzato sui materiali di Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, nasceva in un archivio che nel frattempo era entrato a far parte del patrimonio culturale nazionale, quindi con finalità diverse, di salvaguardia e divulgazione. Quel progetto ha rappresentato il punto di partenza del processo di valorizzazione dell'Archivio attualmente in corso, che ci ha portato ad avere un database gestionale, un portale web su cui andremo presto a pubblicare le raccolte catalogate, una fitta rete con musei e conservatori. Il sito dell'Archivio sempre più diventerà lo strumento principale per consultare i documenti e scoprire la storia dell'editore Ricordi e dei suoi compositori. Inoltre continueremo a sviluppare concept espositivi, pubblicazioni e applicazioni digitali dal taglio divulgativo.

**È noto che l'Archivio storico non lascerà mai l'Italia. Come si pongono le altre realtà archivistiche europee nei confronti dell'Archivio Ricordi? Vi sono specifici progetti di collaborazione con altre istituzioni culturali e/o archivistiche europee?**

L'Archivio è patrimonio nazionale riconosciuto e per questo non lascerà l'Italia. Al tempo stesso il gruppo editoriale tedesco Bertelsmann, proprietario dell'Archivio, ne ha riconosciuto l'immenso valore culturale promuovendone la valorizzazione e favorendo lo sviluppo di progetti a livello internazionale. Inoltre internet sta cambiando in positivo le regole del settore in cui operiamo: sempre più è possibile collaborare virtualmente con istituzioni affini senza necessità di movimentare i documenti. Interoperabilità e condivisione di dati non sono solo un trend archivistico, ma strumenti davvero

importanti per aumentare la qualità della consultazione e creare relazioni tra contenuti fino a qualche anno fa impensabili. Siamo quindi al lavoro per creare un network virtuale e per implementare le tecnologie più efficaci nei futuri strumenti di accesso alla raccolta.

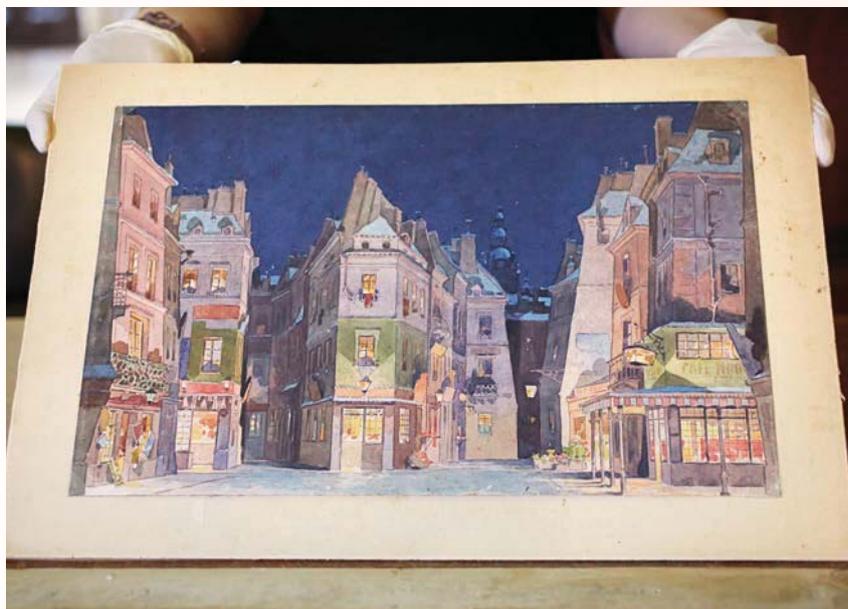
**In occasione del bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi, la Ricordi, in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, ha realizzato l'apposita App "Giuseppe Verdi – Master Composers", totalmente gratuita. La tecnologia corre in modo impressionante. È plausibile aspettarsi fra 10 o 20 anni una più o meno completa consultazione dell'Archivio Ricordi attraverso una semplice app?**

È esattamente il risultato che stiamo cercando di perseguire nel presente, ponendo le basi di una migrazione digitale dell'Archivio. Non occorreranno decenni, è un processo già in corso su scala internazionale. Archivi di ogni tipo sono al lavoro per digitalizzare e pubblicare online i propri fondi. Sono convinto che in futuro la consultazione si muoverà sempre più attraverso il web, grazie alle crescenti potenzialità del web sarà possibile sviluppare app fruibili interamente da browser.

**Forse fra 100 anni sarà digitalizzata e disponibile sul sito anche questa nostra intervista... Che impressione le fa l'idea?**

È difficile prevedere se e come l'era digitale in cui viviamo sarà in grado di sviluppare e preservare una memoria storica, è un tema affascinante. Preferisco concentrarmi sul presente e sul tanto lavoro da fare, lavoro di cui mi piace pensare che si beneficerà anche tra secoli o millenni!

Adolf Hohenstein, A Paris street (1893) - scenografia per il II atto della prima di La Bohème - Archivio Ricordi, Milano.



# Una finestra aperta sul passato



Simone Solinas

Un'intervista 'gemella' a Simone Solinas, responsabile delle attività Editoriali e dell'Archivio Storico del Teatro Regio di Torino. La vita a 360 gradi di un grande teatro ieri e oggi 'raccontata' in un portale.

di Pamela Panzica

**Dott. Solinas, lei è a capo delle Attività editoriali e dell'Archivio storico del Teatro Regio di Torino. Stiamo parlando di una delle più grandi realtà culturali del nostro Paese, protagonista della storia e della cultura italiana ed europea dal 1700 ad oggi. Che effetto le fa entrare ogni giorno in contatto con un simile patrimonio e adoperarsi per divulgarlo?**

Come si suol dire, un onore e un onere. Prendere in mano documenti storici è emozionante, ma soprattutto rende concreto e vivido il passato... pare quasi di rivivere gli eventi, in un misto di curiosità e anomala nostalgia per non aver visto con i propri occhi certi spettacoli. D'altro canto, dovendo occuparmi in primis dell'attività editoriale, il tempo da dedicare all'Archivio è decisamente troppo poco rispetto al lavoro che ci sarebbe da fare. E il tempo-lavoro è ad oggi la principale forma di risorsa destinata all'Archivio...

**Per il Regio hanno scritto i più grandi compositori: Galuppi, Cimarosa, Paisiello, Gluck...; il Teatro ha avuto a battesimo "prime" come Bohème di Puccini e Salomé di Strauss... Per non parlare poi della presen-**

**za di artisti come Toscanini, la Callas, Di Stefano, ecc... Di tutto ciò v'è testimonianza nell'impressionante mole di documenti digitalizzata e disponibile online (<http://archivi.teatroregio.torino.it>): libretti, icone, autografi, fotografie, bozzetti, caricature, programmi... Tutto, o quasi tutto, è a portata di click... Vogliamo dare un po' di numeri in merito?**

Il portale degli Archivi è un grande passo in avanti per il Regio: un unico strumento ci consente di gestire la cronologia dell'attività e insieme la catalogazione dei documenti, relazionando la prima con i secondi. E di essere visibili all'esterno. La scelta è stata quella di riversarvi tutte le informazioni già in nostro possesso, relative a oltre 30.000 oggetti: ho sentito l'esigenza di uscire dalla "stanza buia" e portare alla luce fin da subito quanto più materiale possibile. Ora portiamo avanti, grazie al meticoloso lavoro di Francesca Sgroi, l'aggior-

namento e la verifica di quanto inserito, digitalizzando man mano i documenti. Attualmente vi si trova tutta la produzione di spettacoli e concerti dal 1973 a oggi - dunque a partire dall'inaugurazione del nuovo Regio con i *Vespri siciliani* segnati dalla regia di Maria Callas e Giuseppe Di Stefano - con foto di scena e documenti correlati. C'è poi gran parte della nostra collezione di libretti, che conta seimila pezzi, ivi incluse le "prime" da lei citate ovviamente, insieme a quelle che sono senza dubbio le "fondamenta" dell'Archivio: il volume del 1761 con le tavole originali di Benedetto Alfieri per la costruzione del Regio Teatro (1740), il bozzetto di Bernardino Galliani per il sipario del 1756, il tomo X dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert (1775) con tavole e descrizione del Regio, portato a modello di acustica e architettura.

**Il Teatro Regio di Torino nasce quasi 40 anni prima di quello alla Scala di Milano e, per ovvie ragioni geo-politiche, vive probabilmente più di qualsiasi altra realtà italiana i mutamenti sociali di due secoli: dalla Rivoluzione francese alla successiva Restaurazione, fino ad arrivare al Regno d'Italia e ai nostri giorni. Tutto ciò è "fotografato" negli Archivi del Regio: quello storico, musicale, fotografico, audiovideo... Ritiene che in Italia vi sia un'appropriatezza mentalità archivistica, tale da saper correttamente adoperare e mettere in relazione tutto questo variegato materiale culturale ai fini della ricostruzione di personaggi e/o eventi storici?**

La sfida concettuale al giorno d'oggi è far convergere le esigenze strettamente archivistiche, volte a tutelare la conservazione dei documenti e la descrizione catalogografica, con l'altrettanto importante necessità di far "parlare" le carte, di accom-



il complesso architettonico del Teatro Regio, Torino.

pagnare l'utente in una narrazione che, attraverso i documenti archiviati, restituisca un percorso, una storia. Stiamo lavorando anche su questo fronte nell'immaginare la prossima versione del portale Archivi.

**Il materiale online è arricchito anche da un archivio amministrativo e da documenti storico-architettonici che testimoniano le traversie e i cambiamenti del Regio, incluso il doloroso incendio del 1936 e la ricostruzione del 1973... Tutto questo variegato lavoro di catalogazione richiede impegno, tempo e impiego di molte risorse umane... Cosa ci può dire in proposito?**

Molte? Direi pochissime! Con i tagli dei finanziamenti le poche risorse che venivano ora ridotte all'osso. Quel che abbonda è la passione per tenere aperta una finestra sul nostro passato e cercare di valorizzare al meglio ciò che custodiamo.

**In Italia sono nate importantissime realtà quali il portale degli Archivi della Musica o il Festival degli Archivi Musicali, segno del crescente interesse per la conservazione e l'archiviazione musicale. In base alla sua esperienza, ritiene tuttavia che attualmente la realtà archivistica musicale italiana attragga solo melomani, musicisti e musicologi? Se sì, cosa proporrebbe per sen-**



B. Gallari. Disegno preparatorio per il sipario del Teatro Regio, 1756

**sibilizzare e suscitare l'interesse anche dei non "addetti ai lavori"? È sufficiente la digitalizzazione resa disponibile online?**

Questo è un primo importante passo, come già detto, ma non sufficiente. Quello successivo è valorizzare, comunicare, condividere la memoria; all'interno e all'esterno dei contesti in cui si opera, intendo dire sia con i colleghi di lavoro sia con il pubblico.

**Progetti attuali o futuri con altre istituzioni europee, archivistiche e non?**

Mi fa piacere citare la nostra partecipazione a *The Opera Platform*, il primo porta-

le al mondo che offre trasmissioni in streaming di opere liriche integrali dai maggiori teatri europei in modo completamente gratuito. Il progetto è cofinanziato dalla Comunità Europea e il Regio è l'unico partner italiano. La nostra prima opera sarà *l'Aida* che inaugura la stagione 2015-2016, in linea dal 24 ottobre per sei mesi.

**Forse fra 100 anni sarà digitalizzata e disponibile sul sito anche questa nostra intervista... Che impressione le fa l'idea?**

Ai posteri l'ardua, ma neanche tanto, sentenza!

# Trasmettere, catalogare, conoscere

Un archivio multimediale per definizione quello della RAI. Noto anche per gli spezzoni di 'passato' quotidianamente in onda su tutte le reti generaliste e tematiche, il patrimonio delle Teche ricostruisce la storia dell'ultimo secolo. Non secondaria la musica, con tutta la collezione di concerti, documentari e molto altro. Ne parliamo con Maria Pia Ammirati, da un anno direttrice della struttura.

di Carla Di Lena



Maria Pia Ammirati, direttrice delle Teche RAI

**La RAI negli ultimi tempi attraverso la creazione del portale RAI Classica e la programmazione di RAI 5 dimostra una maggiore attenzione alla "musica d'arte". In questo ruolo importante è costituito dalle Teche RAI che conservano un immenso patrimonio. La valorizzazione di questo patrimonio, oltre che la conservazione, sono una 'missione' della struttura da Lei guidata. Quali sono le linee-guida che ispirano questa valorizzazione?**

Intanto è vero che negli ultimi tempi abbiamo avuto un lieve rilancio della classica in televisione. Sappiamo la passione che ha espresso la radiofonia per la musica classica, in particolare attraverso il grande lavoro di Radio3. La televisione, è vero, aveva compresso gli spazi per la classica, e non c'è dubbio che Rai 5 ha avuto il merito di aver rimesso al centro un patrimonio di cui proprio noi in Italia siamo stati i grandi prota-

gonisti nei secoli. Rai Teche è il più grande archivio audiovisivo del paese e uno dei più grandi archivi audiovisivi del mondo, contiene milioni di ore audio video, e come tutti gli archivi di pregio ha come prima necessità quella di conservare il patrimonio. Questa è la regola aurea per ogni altra scelta. Rai Teche è quindi impegnata principalmente in questo e deve moltissimo al precedente direttore Barbara Scaramucci che ha cre-

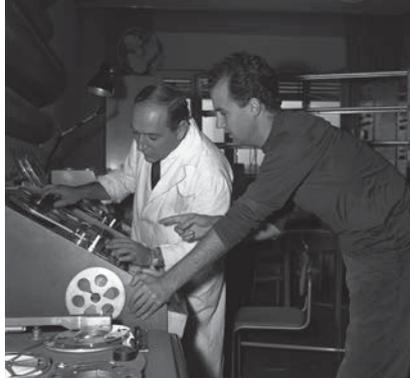
ato e difeso questa struttura. Una struttura che lavora a pieno da più di 20 anni alla conservazione, alla catalogazione e quindi a tramandare questo grandissimo e a volte anche inesplosato archivio.

**Oltre alla diffusione del materiale storico attraverso la programmazione dei palinsesti e dei siti RAI, importante è l'accesso degli studiosi, ricercatori, studenti. Forse molti non sanno che l'accesso è disponibile anche fuori dall'azienda...**

Un archivio perché possa comunicare con l'esterno ha bisogno di un organismo per così dire estroflesso e noi, e anche questo si deve al direttore precedente, abbiamo creato negli anni a partire dal 1998 il Catalogo MultiMediale, detto anche con un acronimo CMM. Si tratta cioè del grande catalogo che contiene tutta l'anagrafe dei documenti presenti dentro l'archivio. È chiaro che oggi noi siamo in una fase intermedia. Il catalogo multimediale è stato creato già nel '98 e poi affinato agli inizi del 2000, con l'idea che potesse essere consultato principalmente dal personale interno dell'azienda, da coloro che devono ogni giorno riprodurre, preparare, ecc. Con gli anni già Barbara Scaramucci si accorse di quanto la consultazione fosse una necessità anche degli esterni alla RAI, cioè di tutti gli italiani. Quindi oltre ai terminali visibili via intranet per gli interni si trovò il modo di posizionare alcune stazioni di consultazione del CMM in alcuni punti fuori dall'azienda (Biblioteca Braidense di Milano, Dicoteca di Stato e Bibliomediateca di Santa Cecilia a Roma). E' inoltre possibile la consultazione in tutte le sedi RAI regionali, facendone una semplice domanda al direttore di sede. Attraverso il CMM si può accedere al nostro archivio e, diversamente da quanto accade per altre emittenti, anche illustri, è possibile materialmente visionarli in bassa definizione. È una possibilità straordinaria.

**L'archiviazione e digitalizzazione oggi è un procedimento abituale ma fino a qualche decennio fa non si aveva sempre consapevolezza dell'importanza della conservazione...**

Succedeva in tutte le tv del mondo. E' molto semplice. Quando si è fatto televisione, ma anche radio, per molto tempo non si è avuta la cultura della conservazione perché nel televisivo come nel radiofonico il senso della messa in onda dal vivo era come per il teatro o per il concerto, senza documentazione registrata, e abbiamo perso cose straordinarie. Poi ad un certo punto, già negli anni '70 si è cominciato a ragionare in termini di conservazione, e questo è successo più o meno in tutto il mondo. Ci si è resi conto che le bobine, le pellicole, erano un patrimonio di riutilizzo e dal riutilizzo è nata la necessità della catalogazione. Negli anni '80 tutti si erano resi conto dell'importanza di questo procedimento ed è iniziata una catalogazione senza computer, con



una sorta di protocatalogatori in cui il fattore umano era molto presente.

**Ci si è resi conto, allora che molto materiale musicale era andato perso. C'è ancora speranza di ritrovare nei magazzini o altrove documenti del passato lontano?**

In realtà di tutto quel passato non si è perso molto. Stiamo facendo una ricognizione del materiale televisivo, del radiofonico si è perso meno, la quantità era più contenuta, tutto fisicamente si trovava in un unico luogo. Molte cose le abbiamo ritrovate. Altre sono state passate da un supporto all'altro e la radiofonia - che è sempre stata gestita in modo illuminato - si è cautelata facendo ad esempio più copie della registrazione di un concerto. Il lavoro di recupero, comunque, continua. Ci sono sempre delle scatole da aprire, c'è sempre qualcuno che ci riporta qualcosa.

**Ci sono alcuni ritrovamenti da segnalare nel patrimonio musicale televisivo o radiofonico?**

Ci stiamo occupando della digitalizzazione del fondo Diego Carpitella che apparteneva all'Accademia di S. Cecilia e che adesso è passato a noi attraverso la digitalizzazione delle bobine. Un vero e proprio patrimonio che contiene le voci italiane della musica po-

polare di tutte le regioni. Digitalizzare vuol dire anche mettere in sicurezza per sempre e migliorare il suono. Avremo una mappatura regione per regione attraverso la schedatura. L'altra cosa utile da sapere è che con un lavoro di sincronizzazione stiamo portando in stereo l'audio dei concerti registrati per la televisione in bianco e nero con audio mono. La registrazione stereo era quella radiofonica ora quindi sincronizzata con quella video. E' un'operazione interessante, parliamo di una parte dei 25.000 concerti digitalizzati delle nostre orchestre, tra cui concerti di Maazel e Celibidache degli anni '60.

**Materiali come questi, una volta sistemati, vengono commercializzati o piuttosto prevale ora l'idea che il 'sapere' dovrebbe avere una fruizione libera, per di più considerando che i supporti sono ormai desueti?**

Sì, è vero, c'è un'esigenza di rendere libera la fruizione di questo tipo di prodotti e i supporti sembrano ormai per gli amatori, per coloro che amano conservare. Noi come Teche RAI non abbiamo alcun fine commerciale e rilasciamo i nostri materiali liberamente, su richiesta, a istituzioni come scuole e musei che desiderano visionarlo per motivi di studio.

**La valenza in campo didattico del materiale storico RAI è straordinaria. Teche RAI in quest'opera di promozione culturale ha o intende avere anche un ruolo da protagonista nella produzione radiofonico/televisiva?**

Il nostro primo lavoro è conservare e digitalizzare, e consultare l'archivio diritti, che non è secondario. Dopo di che RAI Teche ha dei progetti. Abbiamo realizzato una grande mostra sul fondo fotografico delle tribune politiche (*Le immagini della Prima Repubblica nelle tribune della RAI*), inaugurata alla Camera dei Deputati con grande successo. Abbiamo poi la produzione di film documentari. Uno è già stato selezionato dalla Festa del Cinema di Roma, per noi una grande gioia, e andrà in onda su RAI1 il 1 novembre. E' un film su Pasolini in occasione dell'anniversario dei quarant'anni dalla morte. La nostra produzione parte da un concetto sostanziale, come sfruttare a pieno i contenuti del patrimonio facendo in modo che 'parlino da soli', senza inserimento di nuovi materiali. Questo primo straordinario documentario si intitolerà "Il corpo e la voce" con un commento musicale che da Bach arriva al jazz.

Accanto a questo documentario su Pasolini a cui tengo moltissimo ne abbiamo prodotto un altro sui bambini, con la regia di Roberto Faenza e le musiche di Nicola Campogrande. E' un modo di vedere gli italiani dal basso, come è cresciuto e come è cambiato un popolo, e devo dire che ci saranno tantissime sorprese. Anche in questo caso andremo probabilmente ad un festival importante, lo spirito è l'uso massiccio e profondo dell'archivio storico della RAI.

# BINARIO 9<sup>3</sup>/<sub>4</sub> L'archivio come terra di tesori segreti

*È come varcare l'entrata del binario 9<sup>3</sup>/<sub>4</sub> di Harry Potter, penetrando in una dimensione inaspettata e affascinante... Lasciamoci per una volta alle spalle le informazioni e le interviste e abbandoniamoci al racconto. L'autrice ha pensato ad una narrazione dedicata agli studenti e a tutti coloro che con*

*entusiasmo si avvicinano alla conoscenza, per svelare il fascino di ciò che è contenuto negli scaffali. Dopo un lavoro di vera e propria investigazione, il ricercatore-musicologo arriva al tesoro. A chi leggerà fino in fondo l'avvincente storia, il regalo del senso profondo di ogni incessante lavoro di ricerca.*

di Cristina Cimagalli

**N**arrerò qui la storia di una terra ricca di mistero e di tesori. Una terra situata però in una dimensione spazio-temporale un po' sbilenco: il suo spazio è qui, nella nostra realtà attuale, costituito da sale più o meno grandi e da magazzini talvolta labirintici, ma il suo tempo è altrove. Il suo tempo è un tempo che non esiste più: è il passato.

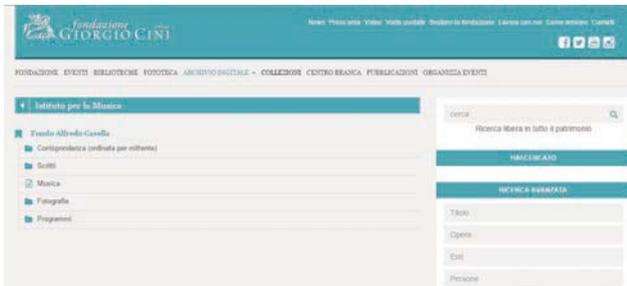
Questo mondo così singolare è l'archivio. Luogo poco conosciuto dalla maggior parte degli studenti e dei professori di conservatorio, proprio perché sconosciuto viene spesso, come gli stranieri umani, un po' disprezzato e un po' temuto. Cosa c'è di più noioso, di più soporifero di un archivio? A che serve una tale raccolta di carte, nell'era elettronica?

Un grande archivio può incutere quasi diffidenza e timore: è un dedalo oscuro di scaffali interminabili, su cui giacciono file e file di grossi raccoglitori di cartone rigido, dal nome desueto di "faldoni", spesso stracolmi di fogli a malapena trattiene da laccetti di stoffa chiusi con robusti nodi. Malgrado l'operato instancabile degli archivisti, la polvere si posa su tali faldoni, si insinua

implacabile in ogni interstizio; colonie di insettini scavano gallerie in queste montagne di carta, mangiandola con ingordigia e defecandola in una sottile polverina grigiastro; i fogli, man mano, si ingialliscono e si scuriscono; gli inchiostri si sbiadiscono o, viceversa, bucano con il loro acido le pagine troppo sottili; i bordi delle carte non perfettamente allineate che sporgono dai raccoglitori si piegano, si sfrangiano, si strappano. Man mano tutto diventa sempre più difficilmente leggibile. Il contenuto dell'archivio sembra andare a grandi passi verso il disfacimento e la morte.

E invece è proprio il contrario: lo scopo di un archivio è ridonare ai morti vita e parola, rianimare chi è stato ibernato per anni, forse per secoli, schiacciato e racchiuso tra i lacci che serrano i faldoni, e permettergli di raccontare la sua storia o di far risuonare la sua musica.

E allora andiamo a esplorare un archivio: sarà un po' come varcare l'entrata del binario 9<sup>3</sup>/<sub>4</sub> di Harry Potter, penetrando in una dimensione inaspettata e affascinante.



Struttura del fondo Casella (sito Fondazione Cini)

## 1. La mappa

Per orientarsi in una terra sconosciuta bisogna consultarne una mappa, altrimenti ci si aggirerà smarriti nella sua struttura tentacolare e complicata: qui non ci perderemmo fisicamente, certo, ma perderemmo un sacco di tempo.

La mappa di un archivio si chiama inventario.

Oggi esso è frequentemente disponibile in rete, oltre che su un supporto cartaceo nell'archivio stesso: questo vuol dire che in molti casi, stando comodamente a casa nostra, possiamo già farci un'idea di come l'archivio sia strutturato. Se comunque « – come a taluno succede con le carte topografiche – » non riuscissimo a dirci in questa particolare “mappa”, gli assistenti di sala possono guidarci nella ricerca, fornendoci informazioni e consigli.

Come una vera mappa, l'inventario mostra innanzitutto le grandi suddivisioni dell'archivio, dette in genere “fondi”. Poi, all'interno di ogni fondo, esso scende a un livello di sempre maggior dettaglio, come le carte topografiche o il Tuttocittà rispetto alle carte geografiche appese ai muri delle scuole: ovvero, giunge in genere a descrivere per sommi capi il contenuto dei singoli faldoni (in gergo archivistico detti, con un termine forse un po' improprio, “buste”).

Facciamo un esempio: l'epistolario di Alfredo Casella, donato dagli eredi del compositore alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Il Fondo Casella è costituito da circa 23.000 documenti tra lettere, autografi musicali, foto e altro, suddivisi tra 82 buste e 88 cartelle (le quali racchiudono quasi esclusivamente i suoi autografi musicali). Dal sito della Fondazione si può giungere (in modo invero non troppo intuitivo) fino all'elenco dettagliato delle singole lettere inviate da o a Casella oppure delle foto o degli articoli da lui scritti; ovviamente, però, non se ne può consultare il contenu-



Casella, schizzi e Donna Serpente.

to, perché ciò richiederebbe un enorme lavoro di scansione, pagina per pagina. Tocca fare un viaggio a Venezia, il che può non essere affatto sgradevole...

## 2. Che tipo di tesoro si cerca

Chi si occupa di musica può cercare due tipi di “tesoro” diversi: o partiture musicali o documenti di altro genere che servono soprattutto allo storico.

L'importanza delle musiche contenute negli archivi è palese a chiunque: ormai non ci si può certo accontentare delle edizioni ottocentesche o del primo Novecento, spesso curate da solisti dell'epoca che hanno incrostatato le musiche dei compositori del passato con fraseggi, dinamiche, segni agogici, diteggiature, respiri. Oggi l'interprete vuole avere di fronte a sé un testo il più aderente possibile alle intenzioni del compositore: se devo studiare una sonata per pianoforte di Beethoven, voglio sapere come Beethoven stesso l'avrebbe voluta sentir eseguire (se avesse potuto...), non come il nostro pur grande Alfredo Casella la suonava negli anni intorno al 1920 (a quell'epoca risale la sua revisione edita da Ricordi). Si rendono quindi indispensabili le edizioni critiche, che confrontino tutte le fonti originali (autografi, copie manoscritte, prime edizioni a stampa eccetera) e cerchino di giungere a una versione attendibile, motivando per iscritto, nell'apparato critico, le scelte operate. (Poi, a queste edizioni “pulite” il buon interprete deve ovviamente associare una profonda conoscenza della prassi esecutiva dell'epoca: più le musiche risalgono il corso del tempo, più le loro scarse versioni scritte devono essere integrate da convenzioni esecutive non scritte...)

Ecco allora il musicologo che, seduto a un tavolo d'archivio, accarezza con lo sguardo e, delicatamente, con la mano quei preziosi fogli su cui la penna di un grande del passato ha vergato nere palline con gambi e codette: le deve interpretare, studiare, confrontare con altre versioni, trascrivere con cura. Anche in questo caso, tuttavia, lo studioso può talvolta lavorare a casa propria: molte musiche illustri sono state scansionate e inserite in rete (è sempre più raro, per fortuna, il ricorso ai microfilm che tanto affaticavano gli occhi dei ricercatori): si perde in poesia, ma si guadagna in tempo...



Sonate Beethoven rev. Casella

Il tesoro che si cerca, però, può anche non essere fatto di note, ma di lettere, fotografie, documenti di mille generi. Essi sono i mattoni con cui ricostruire la storia del passato, senza affidarsi ad aneddoti o racconti. Anche qui porgo un esempio che coinvolge Alfredo Casella (e che è oggetto della mia relazione per l'omonimo convegno realizzato dal nostro Conservatorio). Nella sua autobiografia *I segreti della giara*, Casella dichiara di aver tenuto un corso di perfezionamento in pianoforte presso il Conservatorio “S. Cecilia” di Roma a partire dall'a. s. 1932-33. Ma ho ritrovato nell'Archivio centrale dello Stato molti documenti che dimostrano come in realtà il suo corso sia iniziato due anni prima: note ministeriali, lettere ufficiali del Ministero al direttore del Conservatorio, mandati di pagamento del suo compenso e addirittura un manifesto pubblicitario. La ricerca d'archivio è in grado, dunque, di smentire perfino il protagonista stesso, che scrivendo molti anni più tardi può aver ricordato erroneamente alcuni particolari.

### 3. La ricerca del tesoro

Una volta chiarito cosa stiamo cercando e studiata la “mappa”, è il momento di richiedere i materiali che ci interessano, compilando l'apposito modulo. Eccoci dunque di fronte alla busta di documenti che ci è stata consegnata. Aprendone i legacci, sembra quasi di sentir sfuggire dal faldone le voci che vi sono racchiuse: voci imperiose che impartiscono ordini, voci amichevoli che raccontano esperienze o chiedono notizie, voci irrigidite che elencano dati, voci supplichevoli che mendicano favori, voci indifferenti che sbrigano pratiche di cui non importa loro nulla. Per ascoltarle, lo studioso deve leggerle con pazienza, talvolta decifrarle (ci sono certi appunti manoscritti così illeggibili...), e spesso trascriverle o fotografarle (chiedendone il permesso e a volte pagando i diritti di riproduzione. Il mestiere del musicologo è l'unico in cui per lavorare non si viene quasi mai pagati, ma spesso si deve pagare!). È per poter udire davvero queste voci con la giusta concentrazione che negli archivi e nelle biblioteche è obbligatorio il silenzio (nella Biblioteca apostolica vaticana colui al quale dovesse inavvertitamente squillare il cellulare viene espulso per sempre!).

Si cerca, si scava, si fiuta come un cane da caccia: è questa una delle fasi più divertenti della ricerca. Un documento rinvia a un altro, e poi a un altro ancora, in una catena di indizi e scoperte. Lo storico, infatti, è come un investigatore. Questi si serve di impronte digitali, test del DNA, filmati delle telecamere di sorveglianza e soprattutto di testimonianze, ma li deve interpretare con il proprio acume: il testimone può mentire o confondersi, la traccia biologica può essere sulla scena del delitto per motivi del tutto innocenti, la persona ripresa dalla telecamera può somigliare all'indiziato ma non essere lui... E così un celebre musicista può sbagliarsi su una data della propria biografia, un contratto di assunzione può essere ribaltato da un successivo licenziamento, una testimonianza può essere falsa o inesatta anche in campo storico.

Dote essenziale di un musicologo è dunque il fiuto investigativo. Perché i singoli documenti sono i mattoni della ricostruzione del passato, ma la malta che li lega è l'intuizione dello studioso, che li deve collegare in maniera logica per tracciare con mille pennellate il quadro di un'epoca lontana. Ma un quadro non sarà mai una foto, così come una foto non sarà mai la realtà: la storia è racconto, per quanto ancorato il più possibile a fatti concreti, e non potremo mai sapere come andarono effettivamente le cose nel passato.

### 4. La scoperta del tesoro

A mio parere, il tesoro più grande che si possa trovare in un archivio è dare un'occasione a chi non c'è più di raccontarci la sua storia, o il suo pezzetto di Storia. Sia per gettar luce su angoli rimasti in ombra (come si è visto sopra per l'attività didattica di Casella fra il 1931 e il 1933), sia per disegnare meglio la personalità di alcuni protagonisti del passato.

Porgo ancora un esempio, tratto da una ricerca che pubblicherò fra breve. Dal 1897 al 1923 fu direttore del Conservatorio di Milano Giuseppe Galignani, un musicista dalla personalità forte ed esuberante, che si dedicò al Conservatorio con l'amore di un padre e la tempra quasi di un padrone: non a caso ne resse le sorti per un quarto di secolo, facendolo indubbiamente prosperare e ingrandire. Stava addirittura progettando di creare un grande consorzio tra Conservatorio, Provincia, Comune e altri enti, quando il ministro della Pubblica Istruzione, il filosofo Giovanni Gentile, gli inviò un'ispezione, a seguito della quale egli venne costretto ad andare anticipatamente in pensione. Non reggendo all'onta subita, Galignani si suicidò. Questa tragica vicenda è stata sinora vista come la conseguenza della persecuzione del regime fascista

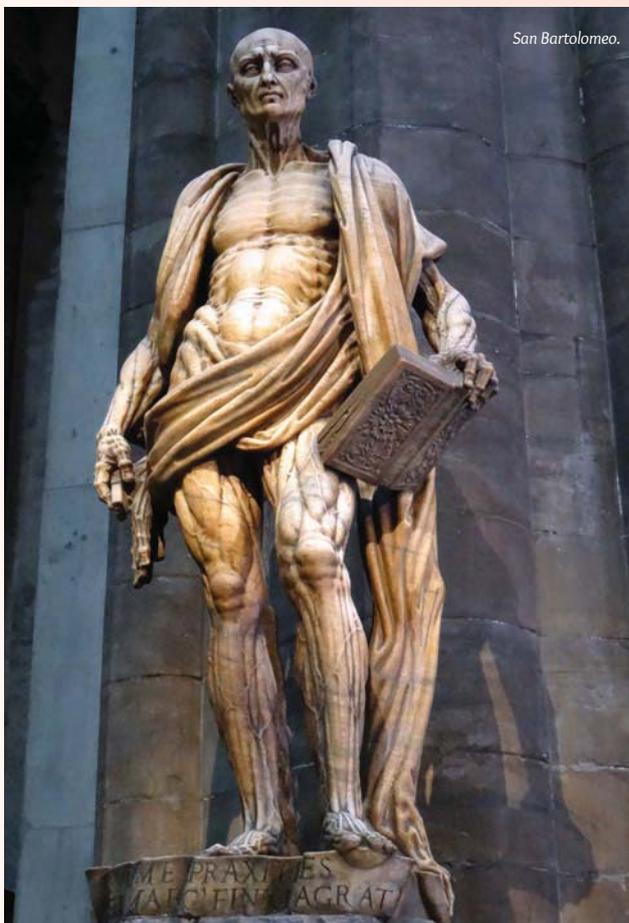
verso un bravo direttore dalle idee indipendenti e non servili, e l'operato dell'ispettore ministeriale, Enrico Brunelli, è stato tacciato di eccessiva ottusità burocratica.

Quasi un secolo ha atteso in silenzio l'ispettore generale Brunelli. E ora, finalmente, dalle carte dell'Archivio centrale dello Stato le sue parole ritrovano voce. Una voce pacata, ironica, saggia, prudente: Brunelli, storico dell'arte, era persona colta, accorta e profondamente perbene. La sua ispezione fu tutt'altro che parziale e faziosa, ma scoperchiò irregolarità assai gravi nella gestione del Conservatorio: un gigantesco commercio di lezioni private che andava a configurarsi come un reato di corruzione-concussione, atti di peculato da parte di Galignani stesso e altri gravi abusi. L'“antifascista” Galignani, poi, era sostenuto dal fascistissimo ambiente del *Popolo d'Italia*, il principale quotidiano del regime; e persino, quasi sicuramente, da Mussolini in persona, dato che costui si era molto interessato riguardo al progetto di consorzio e che Galignani ne ostentava palesemente l'alta protezione.

Purtroppo si avverò quello che Brunelli aveva temuto e che aveva anticipato al suo capo « – il direttore generale Arduino Colasanti, altra figura di eccellente storico dell'arte – » con una cartolina che questi poteva ben comprendere: l'immagine della statua, nel Duomo di Milano, di san Bartolomeo scorticato vivo, una fine che egli presentiva gli sarebbe stata riservata. E così fu: fino ad oggi, egli è passato per il perfido ispettore fascista che provocò la morte di un grande direttore.

Dobbiamo ringraziare l'esistenza di un archivio che, conservando tutta la documentazione relativa a questo caso, ha permesso di riabilitare una persona seria e integerrima.

Dobbiamo ringraziare l'esistenza di tutti gli archivi, perché racchiudono tesori preziosi e donano agli storici un'enorme gioia, che li ripaga molto più di qualsiasi retribuzione: il privilegio di diventare la voce di chi non ha più voce.



San Bartolomeo.

# ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI

*Musica+ ricorda i vent'anni dalla morte di Arturo Benedetti Michelangeli con alcuni scritti inediti. Testimonianze di prima mano di allievi o allievi di allievi che lo hanno conosciuto di persona e che ci raccontano il 'loro' Michelangeli. L'uomo, oltre che il musicista, con i suoi slanci, le generosità, le contraddizioni, e - di fondo - un gran desiderio di semplicità. L'esperienza privilegiata di*

*un allievo prescelto fin da ragazzino, Carlo Dominici; l'amicizia di famiglia (vissuta nella dapprima inconsapevole grandezza del Maestro), raccontata da un allievo di un allievo, Walter Fischetti; i ricordi di un'allieva dei 'mitici' corsi di perfezionamento, Marylène Mouquet. Un mosaico inedito composto per l'occasione, di cui Musica+ è particolarmente orgogliosa.*

# La differenza nei dettagli

A 15 anni, allievo di Leland Thompson alla Juilliard School, Carlo Maria Dominici riceve da Michelangeli la proposta di seguirlo in Italia per studiare con lui. Era il febbraio 1966, a New York, appena prima di un concerto. Da allora 6 anni di vita con Il Maestro, come ai vecchi tempi, quando gli allievi vivevano con i maestri, in un rapporto di quotidianità simile ad un discepolato. Oggi docente al Conservatorio Casella dell'Aquila Carlo Maria Dominici ci regala un'anticipazione del libro in preparazione. Un inedito spaccato di vita nella baita montana in val di Rabbi con tanta musica da studiare e da raccontare.

di Carlo Maria Dominici

## Premessa

La decisione di scrivere questo libro nasce da un'esigenza personale, quella di far conoscere chi era veramente Arturo Benedetti Michelangeli; non perché non vi sia materiale su di lui ma perché in questi anni ho avuto modo di leggere varie pubblicazioni e articoli di persone che parlavano del Maestro in modo molto superficiale, a volte addirittura raccontando il falso. Si tratta di persone che lo conoscevano appena, o di pianisti falliti, che non facevano altro che criticare il Maestro quando era vivo per poi, dopo la sua scomparsa, considerarlo improvvisamente uno dei più grandi pianisti del mondo. In diverse occasioni, ad esempio, ho letto dei curricula di pianisti che dichiaravano di essere stati allievi del Maestro proprio nel periodo in cui abitavo con lui: posso così testimoniare che quelle dichiarazioni non erano vere. Anni fa sono stato invitato come membro della giuria di un concorso pianistico internazionale all'estero, di cui avrebbe fatto parte anche un altro allievo di Michelangeli; appena la notizia della mia partecipazione divenne ufficiale, dal suo curriculum improvvisamente sparì la parte in cui si vantava di essere stato allievo del Maestro. Purtroppo Michelangeli ha spesso avuto accanto a sé persone che erano apparentemente affettuose, sincere e riconoscenti, ma che in realtà hanno solo tratto profitto dalla sua generosità, facendolo soffrire moltissimo, specie negli ultimi anni della sua vita. Con questo libro mi propongo di mostrare che persona incredibile era Michelangeli, avendo vissuto a stretto contatto con lui quotidianamente e per un tempo non breve. Spero così di dare il mio piccolo contributo al ricordo del mio grande e amato Maestro.

Nella prima parte del mio racconto, per poter spiegare meglio il percorso che mi ha portato all'incontro con Arturo Benedetti Michelangeli, sono costretto a parlare esclusivamente di me e della vita musicale di New York all'epoca in cui frequentavo la Juilliard School of Music. La parte centrale è dedicata ad episodi di vita quotidiana con il Maestro, che delineano il suo carattere così particolare e ricco di innumerevoli sfaccettature. In questa parte spero di essere riuscito a far emergere chi era davvero Michelangeli, con la sua personalità sempre sospesa tra genio e follia. L'ultima parte sarà invece più specificamente musicale, con alcuni esempi inerenti alla tecnica pianistica e agli insegnamenti di questo grande Maestro di musica e, vorrei dire, di vita.

Carlo Maria Dominici



SYMPHONY HALL  
Sun. Aft. FEB. 26 at 3:00 P.M.  
Presented by Mrs. Aaron Richmond and Walter Pierce  
in the Boston University Celebrity Series

Il concerto a Boston il 26 febbraio del 1966. La sera stessa Dominici prese l'aereo con Michelangeli per l'Italia

## "Lezioni" di pianoforte

Alle ventidue e trenta dovevo andare a dormire, senza discutere. Studiavo moltissimo anche perché non avevo altro da fare. Non c'era il televisore e quindi non avevo distrazioni. C'era la radio che il Maestro ascoltava solo per il notiziario. Riuscivo a studiare anche dieci ore al giorno. Raramente mi diceva in modo diretto e



Carlo Dominici con Arturo Benedetti Michelangeli

chiaro quello che non andava. Mi costringeva a pensare e riflettere perché dovevo arrivare da solo alla soluzione. Una volta rimasi bloccato su alcune battute in una sonata di Beethoven e chiesi al Maestro di aiutarmi. Mi fece un bel sorriso e mi diede una pacca sulla spalla, poi disse: "Cerca di vedere". Ci rimasi un po' male. Perché dovevo sprecare ore e ore di studio per cercare di risolvere un problema che lui avrebbe potuto farmi capire con un piccolo cenno? Dopo circa un mese di riflessione ho capito cosa voleva dirmi il Maestro. Con la frase "cerca di vedere" non si era soffermato sul problema specifico ma su qualche cosa di più profondo. In poche parole capii che non tutto ciò che si guarda si vede e, di conseguenza, non tutto ciò che si sente si ascolta. Chiesi subito al Maestro di confermare questa mia "scoperta"

e mi disse "l'era ura". Io il dialetto bresciano non lo comprendevo però capii che ero nel giusto.

Il Maestro aveva diversi pianoforti nella baita e spesso, durante la lezione, mi faceva cambiare strumento, affinché imparassi ad adeguare immediatamente l'esecuzione alle differenze tra un pianoforte e l'altro. All'inizio era un po' frustrante perché perdevi continuamente la concentrazione, ma a poco a poco riuscii ad abituarli. Un giorno, durante una lezione nella mia camera, il Maestro si presentò con una candela e spense la luce. Non capivo. Ci vedevo a malapena. "Suona" mi disse. "Maestro non vedo!" gli risposi. "Non devi vedere, devi sentire. Ci sono dei bravi pianisti che sono ciechi e suonano benissimo" insisteva. "Devi poter suonare anche senza vedere".

Ho cominciato a pensare che era matto! Con molta fatica cercai di assecondarlo e finché le note da suonare erano vicine, bene o male ci riuscivo. Il problema era quando pretendeva che suonassi anche dei passaggi con dei salti, come il finale del "Mephisto Walzer" di Franz Liszt. Apriti cielo! Stavo impazzendo! Mi diceva "non ti preoccupare, studia i passaggi lentamente". Peggio ancora. Dopo vari mesi di tentativi e fallimenti continui, riuscivo a suonare al buio abbastanza bene. Per fortuna non facevamo troppe lezioni al buio. In seguito il Maestro mi raccontò che durante la seconda guerra mondiale spesso doveva spegnere le candele che usava mentre studiava per non rischiare ancora di più durante i bombardamenti aerei. Quindi la sera era costretto a studiare al buio. Mi spiegò che questo "allenamento" lo aveva aiutato molto per la concentrazione e per poter "sentire" con le dita.

In alcune situazioni il Maestro mi imponeva delle diteggiature che mi sembravano non proprio adatte alla mia mano. Ma, come sempre, aveva ragione lui. "Devi conoscere la tua mano e affrontare qualsiasi passaggio in modo naturale". "La mano sa esattamente quello che deve fare ma spesso ci lasciamo ingannare dall'orecchio". "Se suoni qualsiasi passaggio molto lentamente, cercando di non farti influenzare dall'orecchio, ti renderai conto che la mano sa esattamente come muoversi con naturalezza e precisione". Una cosa che mi disse il Maestro, che all'epoca non riuscivo a ca-

pire, era "devi sentire e vedere con la mano e non con l'orecchio. Ricordati che l'orecchio inganna, la mano e l'occhio mai".

### Lo studio

Saper studiare è sempre stato un argomento molto complesso per chiunque. Il Maestro mi ha aiutato molto a trovare il "mio" modo di studiare. Ognuno deve cercare di capire il proprio modo di studiare, che può variare a seconda delle proprie capacità tecniche e di concentrazione. È fondamentale conoscere la propria mano in modo che già nei primi approcci verso una nuova composizione o nello studio dei passaggi "difficili" la mano si metta automaticamente nella giusta posizione. Ogni nuovo brano, a seconda della scrittura, va affrontato in modo diverso. Ovviamente la prima cosa da fare è di dare una letta approssimativa al brano, per poi suonare lentamente, a mani separate. Cominciare a trovare e scrivere la diteggiatura per i passaggi più difficili. Successivamente, sempre lentamente, suonare delle sezioni del brano a mani unite. Il Maestro insisteva sull'importanza di suonare molto lentamente per permettere alla mano di "sentire" da sola, senza lasciarsi influenzare dall'orecchio. Più suoni veloce, più s'intromette l'orecchio. Studiare lo spartito senza strumento è anche estremamente importante proprio per "vedere" più che "sentire". "Devi usare

un po' di fantasia nell'affrontare il brano da studiare". "Ricordati che nella vita incontriamo tanti problemi e situazioni difficili, ma che sta a noi trovare il modo di affrontarli". "Devi costringerti a guardare le cose in diversi modi ed essere aperto a soluzioni a volte illogiche". Questa spiegazione del Maestro mi ha molto confuso. Ma anche in questo caso, riflettendo profondamente ogni giorno per diversi giorni, sono riuscito a capire cosa intendesse. Tutte le cose che mi diceva il Maestro, o le capivo subito o dovevo rifletterci

a lungo. E in questo secondo caso la riflessione su un qualcosa che mi diceva mi portava a cambiare idea giorno dopo giorno: giungevo finalmente alla mia conclusione analizzando tutta la sequenza dei ragionamenti fatti.

Spesso il Maestro mi ascoltava nel corridoio fuori della mia stanza o davanti alla mia finestra. Alcune volte entrava e mi spiegava il fraseggio di alcuni passaggi, altre volte mi dava consigli durante il pranzo o la cena. Le lezioni invece non avevano orari o giorni prestabiliti. Alcune volte mi faceva lezione la mattina. Qualche volta di pomeriggio e in poche occasioni anche di sera o dopo cena, alcune volte anche di Domenica. Il Maestro non si è mai arrabbiato con me, anzi, era sempre molto paziente. Ogni tanto usciva dalla stanza per fumare le sue sigarette Benson and Hedges senza filtro. Fumava moltissimo, esclusivamente quella marca di sigarette. Si trovavano anche in Italia ma solo col filtro; quelle senza filtro se le procurava in



Arturo Benedetti Michelangeli con la famiglia Dominici



Arturo Benedetti Michelangeli con la famiglia Dominici



Svizzera. In qualche occasione fumava anche le *Gauloise* francesi, senza filtro.

Le lezioni con il Maestro erano sempre affascinanti. Mi scriveva diverse diteggiature sui brani che studiavo. In particolare sulle sonate in Si minore e Si bemolle minore di Chopin, sulla *Ciaccona* di Bach-Busoni, e sulla *Waldstein* di Beethoven. Riteneva assolutamente fondamentale lo studio di tutti i ventiquattro studi di Chopin. Dava molta importanza alla diteggiatura, sempre insistendo sulla posizione naturale della mano. Non imponeva mai la sua diteggiatura tranne in alcune situazioni.

Nella sonata di Beethoven op. 2 n.3 in do maggiore, all'inizio del primo tempo, voleva assolutamente che usassi le dita 4-1, 3-2, 4-1, 3-2, 4-1, 3-5, 4-1, 3-2, 5-1.



Sonata di Beethoven op. 2 n.3 in do maggiore.

Inizialmente feci parecchia fatica ma dopo poco tempo mi resi conto di quanto funzionasse bene e del suono chiaro e preciso che ne veniva fuori. Altre volte mi imponeva diteggiature delle quali non riuscivo a capire la logica. Anche in questi casi mi ci voleva un po' prima di rendermi conto che aveva ragione.

Nel primo tempo della sonata di Beethoven "*Waldstein*", nelle battute successive al tema iniziale voleva assolutamente che



La Baita in val di Rabbi, in Trentino

usassi con la mano destra 3-2, 3-1, 3-2, 3-1 [...], 4-2 3-1, 2; e con la mano sinistra 3-1, 4-1, 3-1, 4-1, ecc.



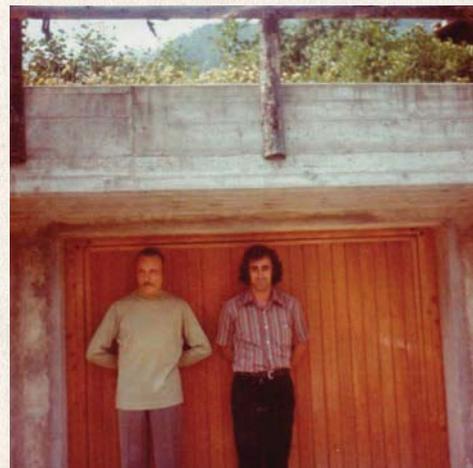
Primo tempo della sonata di Beethoven "*Waldstein*".

Apparentemente questa non era una diteggiatura facile ma con un po' di insistenza funzionò benissimo e rese il passaggio molto più leggero e preciso.

Durante le lezioni il Maestro raramente si sedeva accanto a me. Stava seduto lontano da me oppure passeggiava avanti e indietro. Quasi mai mi interrompeva durante un'esecuzione a meno che non facessi tanti pasticci, il che succedeva abbastanza spesso.

Non si appuntava mai nulla ma alla fine dell'esecuzione era in grado di ricordarsi ogni piccolo dettaglio o errore da me compiuto. Non gli sfuggiva nulla: dal dito sbagliato, al pedale leggermente troppo lungo in una battuta, alla pausa troppo corta, al fraseggio non uguale, all'accento non voluto. Assolutamente incredibile.

Mi faceva ripetere il pezzo e insieme ripetevamo punto per punto quello che avevo sbagliato. Un altro aspetto fondamentale per il Maestro era il pedale. Diceva sempre che il pedale bisogna trattarlo con delicatezza e rispetto e mai con violenza. In rare occasioni il pedale va premuto fino in fondo. "Devi imparare a dosarlo" mi diceva. "E' come guidare una macchina". "E' il polmone del pianoforte". Così il Maestro cominciò ad impormi di allenarmi per poter sentire almeno 5 diverse pressioni da applicare al pedale. Lo stesso allenamento doveva esser fatto anche con il pedale sinistro e inoltre dovevo allenarmi nell'applicazione contemporanea di diverse pressioni sui due pedali mentre suonavo un passaggio qualsiasi. Non nascondo che stavo diventando matto! D'altronde non potevo assolutamente ingannare il Maestro, che si accorgeva immediatamente quando non riuscivo a controllare i pedali. Ma come sempre, aveva ragione. Ho cercato di contestare (diplomaticamente) il fatto che ogni pianoforte ha il pedale diverso, ma lui semplicemente mi faceva notare che ero io a dovermi adattare al pedale che trovavo e non il contrario. Solo in una situazione sono riuscito ad avere ragione (o lo pensavo). Quando mi faceva studiare le diverse pressioni sul pedale, un giorno mi disse di pensare alla frizione e al cambio della macchina e a come bisogna abbassare l'acceleratore e alzare la frizione. "Maestro, io non ho la patente e non so guidare". Pensavo questa volta di averla vinta. Mi rispose "fai finta di saper guidare, allora". Non ho risposto.



Arturo Benedetti Michelangeli e Carlo Dominici nella casa in val di Rabbi

# I ritratti di Michelangeli

Un ragazzino davanti ad un gigante. La frequentazione come amico di famiglia, gli studi con un allievo del Maestro, la sua presenza musicale sempre in primo piano. Walter Fischetti, già docente al Conservatorio dell'Aquila, ci regala un ritratto efficace quanto sapiente, sospeso tra 'gli abissi labirintici della ricerca della perfezione' e la semplicità della condivisione con gli amici.



di Walter Fischetti

In casa mia, lui assente, è sempre stato chiamato così, “il Maestro”, con una immensa emme maiuscola. Quando invece veniva a trovarci, i miei genitori passavano all’amichevole “Ciro” (per me era quasi un sacrilegio questo “tu” che gli veniva dato...). Molto raramente mi permisi di rivolgergli la parola, e sempre, ovviamente, in modo massimamente ossequioso: d’altronde, a vederlo suonare, pareva davvero un supremo sacerdote della musica, perso ad altezze sublimi e proprio inarrivabili.

In realtà, quando stava con persone con cui era a suo agio, Benedetti Michelangeli diveniva persona semplice e dolcemente silenziosa. I piatti che preferiva erano frugali (fave e pecorino, salame, minestrina in brodo con dentro un cucchiaino di vino “per rinforzarla!”); forse stanco dei continui complimenti, amava prendersi un po’ in giro. Le due immagini che accompagnano questo articolo lo mostrano in un atteggiamento curioso: voleva che da queste fotografie mio padre ricavasse il ritratto di un inesistente antenato “barbaro” (cosa che fu fatta, e i due ritratti furono posti ai lati del caminetto nella residenza del suo allievo Chico Lessona).

Quando ero molto giovane, riuscii a metterlo per due volte in imbarazzo nei miei confronti, con mio angosciato dispiacere. Una volta, a tavola, saputo che dovevo sostenere l’esame di solfeggio, mi chiese quanti toni vi fossero tra do e mi. Io avevo appena studiato i *comma*, e invece di *toni* capii *comma*, e risposi prontamente: “Diciotto!”. Mi guardò attonito, come se volessi prenderlo in giro, e io farfugliai che vi erano nove *comma* tra do e re, e altri nove tra re e mi. Non ho mai saputo se lui avesse un’idea di cosa fossero i *comma*, ma durante il resto del pranzo mi osservò con uno sguardo vagamente sospettoso.

Un’altra volta gli suonai una Sonata di Scarlatti, e al termine lui tra l’altro mi suggerì di eseguire come breve *trillo* quello che era segnato come *mordente*. Io, in un raptus di idiozia unita ad immensa ignoranza, risposi che se era scritto *mordente* andava eseguito come *mordente*. Lui non insistette, ma certamente pensò che ero proprio stupido... Ero un ragazzino, e non avevo ancora ben capito con chi avevo a che fare. Aumentando gli ascolti dei suoi concerti

e dei suoi dischi, cominciai gradatamente a rendermi conto della sua immensa grandezza di pianista, e della fortuna che avevo avuto a crescere in una famiglia che lo conosceva, e a studiare con un meraviglioso pianista (Remo Remoli) che era stato (ed è stato fino al ’95, anno della morte del Maestro) suo fedele discepolo. A casa nostra si svolse anche un avvenimento che forse poteva cambiare la vita di un altro pianista, il compianto Dino Ciani, morto a trentadue anni ma rimasto, nel ricordo di chi lo ha sentito o nell’ascolto delle sue registrazioni, uno tra i massimi pianisti italiani. Dino, fiammo come mia mamma e amicissimo di famiglia, si era appena diplomato, e voleva studiare con Benedetti Michelangeli. Fu organizzata una audizione a casa nostra. Venne il Maestro, e un Dino diciottenne eseguì *Gaspard de la Nuit* (!); purtroppo il nostro vecchio *Steinway* aveva la meccanica molto in disordine; Michelangeli – che è stato il massimo esecutore del trittico raveliano – ha sempre avuto come elemento fondante del suo genio un’estrema capacità critica<sup>1</sup>; insomma, i baffi del Maestro si arricciarono spesso e paurosamente, e non fu un successo. Successivamente però Michelangeli ci scrisse una lettera in cui chiedeva di riascoltare il Ciani, perché aveva riflettuto e credeva che in lui ci fosse comunque molta stoffa. Ma non se ne fece nulla, Dino era ormai nell’orbita di Alfred Cortot, poco dopo si affermò al *Liszt-Bartók* di Budapest, iniziò la carriera e non vi fu nessun nuovo incontro.

Abbiamo sempre pensato che per Dino, dal carattere meravigliosamente spontaneo e solare, sia stata una fortuna: il Maestro lo avrebbe fatto riflettere in modo spasmodico, gli avrebbe fatto perfettamente capire i limiti e le difficoltà del suo pianismo, lo avrebbe fatto penetrare negli abissi labirintici della ricerca della perfezione: e purtroppo quasi nessuno è stato capace di superare indenne la “cura” dell’insegnante Michelangeli. Alcuni (ad esempio, Martha Argerich e Wladimir Ashkenazy), capito tutto, sono rapidamente “fuggiti”, pur riconoscendo ovviamente l’immenso patrimonio di sensibilità, di gusto, di intelligenza musicale del Maestro.

Dalla sua morte sono trascorsi vent’anni. Possono passare anche diversi mesi in cui non capita di ascoltare le sue esecuzioni: ma quando poi risentiamo le sue *Images*, i suoi *Valses Nobles*, la sua 111, il suo *Andante Spianato*, il suo *Concerto* di Ravel, le sue *Sonate* di Scarlatti o i suoi *Concerti* di Mozart, e così via, quasi con sorpresa (tanto è debole la nostra memoria) ci rendiamo conto per l’ennesima volta che esiste davvero un modo di suonare “divino”! E ci accorgiamo anche che i grandissimi di oggi, pur dotati di tecniche e repertori assolutamente fenomenali, hanno in realtà ancora un passo da compiere.



Michelangeli a casa Fischetti scherzosamente in posa per un ritratto da dipingere su un suo presunto antenato “barbaro”



# Piccoli ricordi di un grande Maestro

Dall'album dei ricordi di Marylène Mouquet, già docente al Conservatorio di Santa Cecilia, allieva - appena diciottenne - dei Corsi di Perfezionamento tenuti dal Maestro. A Siena, a Bergamo, a Lugano, piccoli ma significativi episodi di vita quotidiana nel leggendario microcosmo degli 'eletti'.

di Marylène Mouquet

**A** proposito del mio primo corso con Arturo Benedetti Michelangeli all'Accademia Chigiana di Siena, il più bel ricordo è di una cena alla "Torre del Mangia" dove insieme ad alcuni miei colleghi da Lui invitati e riuniti intorno ad una grande tavolata il Maestro, capo-tavola ed io accanto, decise di farmi assaggiare la pesca col vino che non conoscevo. Senza indugi mi sbucciò la pesca a pezzetti, la immerse direttamente dentro il mio bicchiere di vino e concluse con un sorriso soddisfatto davanti al mio apprezzamento per questa delizia. Dopo di che si fece tardi e la nebbia scese fitta su Piazza del Campo e lui, signorilmente mi offrì la sua giacca ed evocò con entusiasmo la bellezza poetica dei famosi *Brouillards* di Debussy.

In seguito un altro ricordo di Bergamo non altrettanto piacevole ma divertente. Avevo studiato su un pianoforte piuttosto malandato al Conservatorio "Donizetti" ed avevo rotto una corda. Il Maestro lo venne a sapere e si arrabbiò moltissimo facendomi pagare la sostituzione della corda, Lui che per i Suoi corsi non voleva neanche un lira. Infatti, ci sceglieva dopo esame ed eravamo generalmente borsisti. Però non sopportava che si rompessero le corde dei pianoforti!

Sempre a Bergamo, la sera nei corridoi lugubri del vecchio conservatorio, sentivo ed ascoltavo il Maestro ripassare *Scarbo* di Ravel. Amava lavorare su determinati compositori. Ricordo in particolare come durante le lezioni, senza mai suonare lui stesso, riuscisse a rendere la magia, il fascino misterioso e poetico degli intermezzi di Brahms, per esempio, oppure della *Kreisleriana*. Ho poi un ricordo indimenticabile ed incantevole della *Quarta Ballata* e delle sonate di Chopin. Michelangeli conosceva tutti gli stili, da Rameau a Busoni, da Mozart a Prokofiev senza omettere Debussy e Ravel. Le sue lezioni erano semplicemente fantastiche su qualsiasi opera, anche se non facevano parte del suo repertorio; la sua cultura era vastissima.

L'ultimo episodio che posso riferire è del mio ultimo corso con il Maestro a Lugano e si riferisce a quando si ammalò un nostro giovane collega tedesco, ragazzo brillante di 17 anni che ebbe qualche problema addirittura cardiaco e subito, in gran fretta senza dire nulla, il Maestro gli mandò il suo medico personale che era sempre presente. Michelangeli stesso seguì il ragazzo con grande premura.

In ultimo voglio ricordare la grande severità ed etica del Maestro che non credeva mai a lusinghe del successo facile e non cercava mai di dimostrare con effetti scontati la bravura dei suoi allievi. Odiava i saggi e non fece mai corsi di meno di 2 mesi con massimo 10 allievi. Per Lui era importante il lavoro che si costru-



Michelangeli a Siena, 1966

iva nell'arco del corso (anche su 2-3 anni), non il concerto finale che regolarmente disertava; aveva anzi il coraggio di esigere dai giovani pianisti già concertisti la pratica esclusiva di sola tecnica per giorni e settimane, talvolta anche di semplice solfeggio; era in qualche modo una lezione di umiltà che Lui riteneva necessaria quando sentiva in questi ragazzi un pizzico di presunzione oppure una leggera superficialità nella loro preparazione.

Michelangeli amava insegnare ed amava i suoi allievi con i quali, attraverso la musica, riusciva a comunicare. Erano come sostituti della Sua famiglia.



Marylène Mouquet suona durante il corso di Lugano nel 1969, fotogramma tratto da un'intervista trasmessa dalla Televisione della Svizzera Italiana



Siena, estate 1966, cortile dell'Accademia Chigiana, allievi del corso, a destra in alto Marylène Mouquet

## Una mostra e un convegno al **Conservatorio di Santa Cecilia** a Roma

Dal 12 al 20 novembre l'istituzione romana ospiterà la mostra iconografica e documentale "Ogni nota una goccia di cristallo" in omaggio ad Arturo Benedetti Michelangeli nel ventennale della sua scomparsa. E' promossa dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in collaborazione con l'Associazione "In memoria di Arturo Benedetti Michelangeli" fondata dalla pianista Marylène Mouquet, già docente del conservatorio Santa Cecilia e presidente dell'associazione, nonché coordinatrice della mostra. La mostra, che si avvale di postazioni multimediali per la consultazione di articoli, file audio e video, si aprirà il 12 novembre con un convegno; interverranno, tra gli altri, Marco Bettoni Pojaghi, Adriana Ghislanzoni, Andrea Bambace, Alessandro Asciola, Mauro Mariani, Carlo Dominici, Remo Remoli, Marylène Mouquet. Infine due concerti, il 12 alle ore 18 con Ryo Horiuchi, giovane e talentuoso pianista giapponese, e il 20 con Marylène Mouquet, entrambi in sala Accademica.

*L'insegnamento non è tra gli argomenti abituali di Fabio Biondi. In giro nelle sale da concerto di tutto il mondo, con Europa Galante o con orchestre sinfoniche dei teatri o da solista, è più facile che parli dei suoi repertori – vastissimi se pur sempre non oltre il Preromantico – e di molto altro. Musica+ gli ha chiesto di mettersi nelle vesti del 'maestro'. Con franchezza e con la lucidità intellettuale che lo contraddistingue si racconta, non senza lanciare qualche 'costruttiva' provocazione.*



# MAESTRO DI STRUMENTO MAESTRO DI VITA

di Carla Di Lena

**F**abio Biondi, violinista e direttore, fondatore di Europa Galante - ensemble specializzato per l'esecuzione con strumenti originali tra i più famosi al mondo - dal 2005 è anche direttore stabile per la musica antica dell'Orchestra Sinfonica di Stavanger in Norvegia e da quest'anno co-direttore musicale del Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Da diversi anni 'musicista in residence' al Reate Festival di Rieti, in settembre nel giro di quattro giorni ha presentato tre diverse produzioni, *Cenerentola* di Rossini, *Stabat Mater* di Pergolesi - entrambe con Europa Galante - per chiudere con un recital in duo con la clavicembalista Paola Poncet intitolato "La storia del violino in Italia,

1700-1750". In mezzo a questo fiume di musica, in camerino mezz'ora prima dello *Stabat* di Pergolesi, gli abbiamo chiesto di dedicare un po' di tempo a *Musica+* per alcune riflessioni sull'insegnamento.

**Per parlare di insegnamento dobbiamo riferirci al tuo passato...**

Ho insegnato in Conservatorio per circa undici anni. Era un'epoca un po' lontana dall'ordinamento di oggi, erano anni in cui c'era una certa difficoltà nella 'alchimizzazione' dell'attività concertistica con quella didattica. Da quel punto di vista purtroppo sono stati undici anni di sofferenza, i conservatori erano organizzati differentemente ed era molto difficile gestirsi. Però sono

stati anche anni di gioia perché avevo portato all'esame di ottavo anno e al diploma molti ragazzi alcuni dei quali oggi sono in Europa Galante - tra questi anche Andrea Rognoni che qui al Reate Festival ha suonato come spalla dei primi violini. Quindi è stata un'esperienza bella.

**Insegnavi 'violino', ovvero 'violino moderno'. Se avessi avuto la possibilità di insegnare 'violino barocco', che allora nei conservatori non esisteva, avresti preferito?**

Ti dò una risposta un po' polemica. Non sono un grande sostenitore dei dipartimenti di musica antica nei conservatori italiani. Mi piace in maniera molto larga l'idea ma trovo che non sia un

buon momento, non sono stati concepiti e costruiti bene. Sono sempre stato per le progressioni lente e ti spiego perché. Penso che sia uno sbaglio, da una didattica che per tanti anni ha escluso il repertorio antico, saltare direttamente ai dipartimenti di musica antica che si riferiscono direttamente allo strumento antico. Io avrei visto molto più positivamente l'introduzione di specifici stimoli e di insegnanti che facessero in un primo tempo da tramite, insegnando lo stile e la letteratura. Questo avrebbe permesso di creare un'integrazione tra i linguaggi e di studiare secondo le epoche offrendo poi in un secondo tempo anche l'opportunità dello strumento antico. Così come ora, è fatto male, è fatto presto e ha acuitizzato ancora di più le differenze tra i due mondi. Ha sclerotizzato i famosi luoghi comuni, le scontatezze e i diverbi tra un mondo e l'altro. Se avessi potuto avrei quindi continuato a insegnare violino moderno. Peraltro anche nel lavoro, al di là di Europa Galante che per me è una priorità, è molto divertente lavorare con le orchestre moderne perché sono occasioni straordinarie per far avvicinare ad un repertorio e farlo suonare con entusiasmo. Sono occasioni per introdurre e creare una passione. È anche bello naturalmente quando la passione ha un suo sviluppo di interesse organologico, ma quello secondo me è un secondo passo, non è un primo passo.

**Quindi prima una formazione più completa a largo raggio, poi successivamente concentrarsi sul segmento storico di maggior interesse?**

Io penso di sì. Secondo me una didattica funzionale a strumenti antichi può essere fatta in un'accademia, in un edificio che abbia una sua autonomia. Se entri dentro un conservatorio devi entrare con modalità linguistiche che devono essere familiari ai ragazzi e agli insegnanti, non dimentichiamoci infatti che questa dicotomia esiste anche tra insegnanti con conseguenti malintesi e luoghi comuni.

**Tra i malintesi, ad esempio, l'erronea concezione secondo la quale allievi con mezzi tecnici limitati vengono indirizzati verso il corrispondente barocco (canto barocco, violino barocco, ecc.)...**

Figurati, io sono 35 anni che combatto questa mentalità! Perché poi, suonare uno strumento cosiddetto originale è più difficile che suonare uno strumento moderno per tante ragioni. Mi sembra meglio combattere questa mentalità introducendosi nel mondo accademico di oggi, da lì stimolando allievi e insegnanti. Io ho avuto spesso esperienze molto positive in questo senso.

**Che riscontri hai della preparazione dei ragazzi che escono oggi dai conservatori? Tu hai modo di sentirli, sia come cantanti che come strumentisti.**

Ho modo di sentirli perché faccio molte audizioni e poi perché ogni tanto vado nei conservatori per masterclass o per incontri con gli studenti. Intanto devo dire che non riesco a separare l'aspetto morale dall'aspetto pratico. Dei ragazzi che si diplomano oggi, la percentuale di elementi veramente bravi si è abbassata a causa del fatto che per giustificare una sopravvivenza degli istituti talvolta sono stati presi allievi con tante estrazioni diverse di talento. Questo è uno sbaglio perché il conservatorio è un Istituto Superiore, non abbiamo altre stratificazioni. Ma la cosa più preoccupante è l'enorme demotivazione dei ragazzi causata da una situazione difficilissima dal punto di vista occupazionale. Quando studiavamo noi c'era un 'mondo' da conquistare. Oggi i giovani hanno una gran paura alla fine di non poter sostenere una vita economica con questo mestiere. Questo demotiva e crea secondo me personalità dove la luce dell'interesse vero è avvelenata dal desiderio di essere più competitivi. È una constatazione triste. Oggi i ragazzi non si rendono conto che fare una carriera nel 2016 è possibile solo se ti presenti come un musicista completo; che vuol dire conoscere, avere un'idea storica, saper parlare, saper spiegare, cercare. Sono aspetti che spesso mancano e vedo le nuove generazioni demotivate.

**E questo trovi che accada in Italia più che in altri paesi?**

Credo che la crisi ci sia dovunque.

**Quando vai all'estero hai l'impressione che funzioni meglio?**

Non così tanto. I maestri italiani hanno sempre avuto bravissimi allievi, rimaniamo ad un livello di preparazione non inferiore. Fuori dal nostro Paese non si insegna meglio la musica, quello che si fa meglio è l'organizzazione musicale e in questo modo i ragazzi hanno una educazione all'interesse verso la musica che è più completo. Non dimentichiamoci che oggi in Italia può accadere, a me è accaduto a Siena all'Accademia Chigiana, che i ragazzi dei corsi non vengono a sentire i concerti. Non so se ci rendiamo conto... Se un ragazzo non ha lo stimolo e l'interesse ad andare a sentire gli interpreti per avere un panorama completo, è drammatico.

Da noi la qualità dei prodotti non è minore, all'estero c'è solo più cura e interesse verso la musica, si vede anche nei finanziamenti.

Devo però spezzare una lancia a favore dei conservatori italiani a livello di organizzazione. Quando studiavo al Conservatorio di Parma alla fine degli anni '70 non c'era nulla, la struttura-scuola era molto meno organizzata di oggi. Non c'erano le masterclass, ad esempio. Oggi c'è tanta attività, noi invece non avevamo neanche i leggi. Cos'era che funzionava? Era l'atmosfera, e il mondo che era migliore.

**Forse anche un senso di bottega, di laboratorio, l'insegnante se eri bravo ti teneva vicino...**

Si mangiava insieme, si chiacchierava. Oggi il Conservatorio è meglio di quegli anni lì ma non ci sono più le motivazioni, lo stupore, il desiderio.

**Quali sono gli insegnanti del tuo percorso più determinanti e che ricordi con maggior piacere?**

Cito sempre Anna Maria Cotogni che è



Europa Galante al Reate Festival  
foto: Rinaldi, Rieti

© MASSIMO RINALDI



stata una violinista de “I Musici” conosciuta soprattutto in ambiente romano e nel centro Italia. Era una didatta tenerissima, a lei devo l’innamoramento nei confronti di Vivaldi, e si capisce essendo lei una violinista de “I Musici”. Poi dal sesto anno fino al diploma ho studiato con Mauro Loguercio che è stato un insegnante molto tollerante, comunicativo, nell’ottica sempre di farmi partecipare alle sue esperienze. C’era una differenza di soli 4 anni tra noi, era un giovanissimo violista allievo di Corrado Romano a Ginevra che assimilava tante informazioni e per me era una fonte importante di conoscenza. Li ricordo entrambi con molto affetto. La didattica funziona soprattutto quando le persone sono aperte e disposte a partecipare con gli allievi. Nessun insegnante di quelli che ho avuto mi avrebbe mai detto di non andare a sentire questo o quel concerto, non c’era competizione, non c’era chiusura. Oggi molti insegnanti non portano neanche lo strumento in classe.

***E nel percorso del barocco ci sono state personalità per te più illuminanti rispetto ad altre?***

Ho studiato fondamentalmente con due insegnanti, Luigi Rovighi a Bologna e Sigiswald Kuijken, seguendolo in certi corsi. Con Kuijken ho ancora un bellissimo rapporto, non ho seguito la sua tecnica perché credo in un altro percorso strumentale ma questo

non ha creato scompensi. Luigi Rovighi invece negli anni ‘70 è stato l’unico riferimento in Italia per l’insegnamento della musica antica, pieno di entusiasmo e generosità, un diffusore del verbo barocco in un’epoca in cui da noi non c’era assolutamente niente. Mi piace citarlo perché la sua influenza è stata per me importante per comprendere molte cose. Era un uomo estremamente colto, una persona molto ricca di informazioni sulla bibliografia e sulla trattatistica.

***L’approccio al testo musicale è una delle chiavi per capire la musica. Come insegnare secondo te ai propri allievi qual è il modo giusto di relazionarsi al testo musicale?***

È un argomento vastissimo. Il maestro deve indirizzare l’allievo e spiegargli che deve avvicinarsi al testo musicale con una conoscenza di tipo storico perché non si può prescindere dal contesto storico e sociologico. La musica di Shostakovich, ad esempio, che a me piace molto, la si comprende se si conosce la sua vicenda storica. Così anche nella musica antica. Si dice musica barocca ma quando, dove? Il Seicento e il Settecento sono epoche fatte di luoghi, di geografia. Lo stile di Roma è diverso da quello di Napoli, e così via.

Quello che voglio dire però è che quando ero allievo non si cercava dall’insegnante la chiave che aprisse la soluzione. L’insegnante ti dava gli *input* per cercare e per comprendere. Oggi i ragazzi spesso voglio-

no la formuletta magica per riuscire, e non capiscono che invece la riuscita dipende solo da loro e dalla loro curiosità, dal loro desiderio di informarsi. Ci sono ora dei vettori che alla nostra epoca non esistevano, noi avevamo solo i dischi e i CD, si andava in biblioteca. Ma la facilità dell’accesso di oggi è un’arma a doppio taglio perché può portare all’equivoco di una generazione con una cultura da Wikipedia. La conoscenza enciclopedica se non ha si ha un desiderio di collocazione dell’argomento è come imparare le date della Battaglia di Pavia e non sapere da chi è stata combattuta...

***Quindi se dovessimo definire il ruolo del Maestro?***

Ho sempre pensato e penso profondamente ancora oggi, che non si insegna mai a suonare uno strumento, si insegna ad usare la testa, questa è la grande funzione del maestro. Le tecniche si insegnano facilmente a chi ha il talento. Non credo nella costruzione aritmetica dell’allievo, può essere interessante a scopo didattico, ma quello che mi sembra più importante e di cui ho esperienza con i miei allievi è indirizzarli a comprendere cos’è lo strumento, non dirgli come devono usare l’arco. In questo senso l’insegnamento mi ha interessato molto di più che dal punto di vista tecnico. Per me in definitiva il maestro di strumento è quasi un maestro orientale, un insegnante di vita.



# COMPORRE, insegnare la composizione: GENERAZIONI a confronto

*L'occasione per incontrare Alessandro Solbiati, la prima assoluta del suo 'Il suono giallo' al Teatro Comunale di Bologna nel giugno scorso (in queste pagine, di seguito, la recensione), è anche quella per 'approfittare' della sua lunga esperienza di didatta e perciò della sua conoscenza delle ultime generazioni compositive, per provare a riflettere sullo stato di quest'arte oggi.*

di Alessandro Mastropietro



Alessandro Solbiati (foto di Roberto Brambilla)

**A**pro la riflessione con una tua recente considerazione, proprio al termine di un concerto conclusivo di un tuo corso: nelle generazioni precedenti (a partire dalla tua), l'idea centrale sembrava perlopiù quella di 'figura', mentre in quelle più recenti l'attenzione si è spostata sul 'suono' in quanto tale. Premesso che per 'figura' s'intende la relazione saliente e ri-recognoscibile tra i parametri di un costrutto sonoro (con la tendenziale esclusione del parametro intervallare isolatamente preso), e convenuto per parte mia sulla centralità della 'figura' nella generazione emersa alla fine degli anni Settanta dal magistero di Donatoni come indizio di un più generale, rinnovato interesse verso la dimensione sintagmatica-narrativa del pensiero compositivo, verrebbe da chiedersi se la più recente tendenza sia veramente un elemento di novità: la costruzione del materiale sonoro dalle fondamenta, senza accettare a priori quello ereditato storicamente, e la genesi parallela di materiale e forma, sono centrali nel pensiero musicale elettronico sin dalla sua fondazione negli anni Cinquanta, e forse quanto oggi tu rilevi nelle giovani generazioni è il frutto di una lenta e continua penetrazione ora venuta in luce per motivazioni estetiche, ma facilitata anche da diffusione didattica e tecnologica...

Può essere, ma terrei distinta l'attenzione al suono che le ultime generazioni dimostrano a partire dalla scrittura vocale-strumentale, dai processi dell'elettronica musicale negli anni '50-'60, allorché un compositore era affiancato sempre da un tecnico. Ragionando proprio sull'avvicinarsi generazionale nella composizione, mi pare di individuare nel XX secolo 'generazioni brevi', incuneate entro quelle più lunghe e perciò più appariscenti, ma di

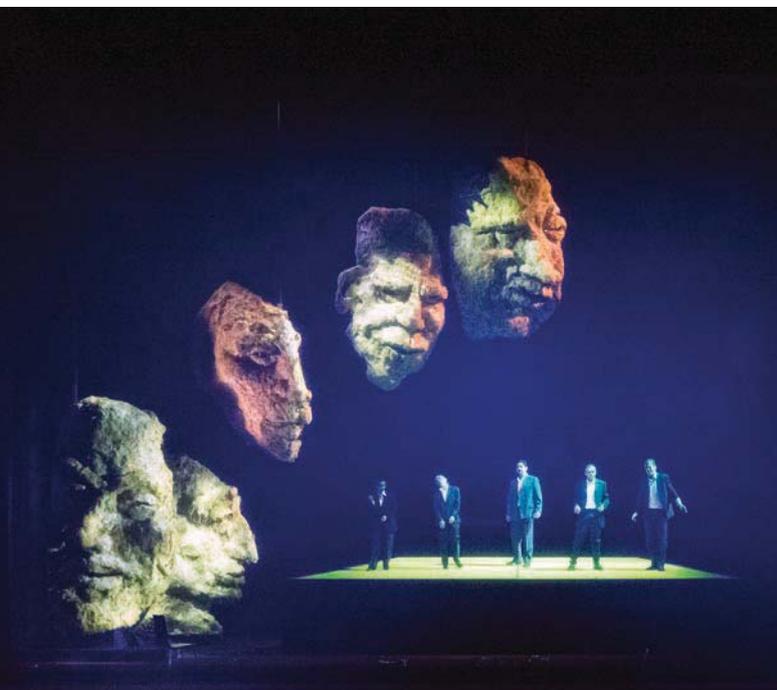
queste non meno significative e dotate di una differente identità estetico-linguistica: dunque, tra la macro-generazione delle neo-avanguardie, i cui esponenti sono nati negli anni '20 e inizio anni '30, e quella cui appartengo, nata negli anni '50-'60, vi sono compositori importanti che sfuggono alle categorie tipiche dell'una e dell'altra, e per i quali il lavoro sul suono è stato appunto – in forme differenti – centrale. Penso a Lachenmann, agli spettralisti francesi, e in Italia a Sciarrino, il cui percorso di ricezione è esemplare: parzialmente equivocato al suo emergere, poiché la ricerca sugli armonici lo faceva apparire troppo 'diatonico' sullo sfondo del linguaggio seriale, è stato – ed è ancora oggi – un modello per l'indagine su un suono categorialmente ampliato, liminare e materico, per i compositori formati sul finire del secolo, tra i quali mi sento di citare (per lo spicco internazionale acquisito) i nomi di Mauro Lanza, Francesco Filidei e Clara Iannotta. È così accaduto che, al democratizzarsi – anche nell'interfaccia di utilizzo – delle tecnologie elettronico-musicali, la generazione nata tra anni '70 e '80 vi abbia trovato un altro campo operativo elettivo, e ha così bypassato – chi più chi meno – quel lavoro sulla 'figura' che era stato nucleare per molti della nostra generazione. Il concetto di 'figura' implica poi, come accennavi, una dimensione di memoria dell'ascolto che si affaccia sulla narratività musicale, e dunque sull'evoluzione nel tempo del materiale: ebbene, una fetta di quest'ultima generazione è sembrata rifuggire, nella fase più



acuta della nuova tendenza, a un'evoluzione dinamica del suono nel tempo; alludo al cosiddetto 'saturismo', una voga per il brano tutto tra il forte e il più fortissimo, una sorta 'muro di suono' visionario, ora in fase calante anche per l'esigenza di riconfrontarsi con la comunicazione autore-ascoltatore. Peraltro, tale interesse verso un suono 'ampliato' è filtrata anche nei miei ultimi lavori: il terzo quadro di Il suono giallo è tramato in prevalenza di suono soffiato o bisbigliato... è una scelta drammaturgica, ma forse è stato più facile farla grazie alla retroazione indotta in me dalla conoscenza della musica più recente.

**Resta aperto l'interrogativo se sia, quest'ultima, cronologicamente una generazione 'breve' o 'lunga'... ne dovremo riparlarne tra una decina d'anni. Intanto son curioso di chiederti, svolgendo tu attività didattica sin dai tuoi esordi (più di 30 anni fa) di compositore, se e quanto è cambiato il tuo approccio didattico-compositivo in relazione al mutare del contesto generazionale, e se tali mutazioni sono da considerarsi ormai generalizzate.**

Le mutazioni di approccio, e concretamente di lavoro didattico, son dipese appunto da quelle del contesto nel tempo: venti anni fa era comunque opportuno, se non necessario, far conoscere agli studenti alcuni esempi tra i più aggiornati di pensiero e scrittura compositivi; oggi, invece, il tasso d'informazione è più alto, gli studenti dei corsi in Conservatorio a Milano (ed estivi a Sermoneta) arrivano a lezione con copie digitali di partiture e registrazioni di





musica recente nel computer, e con un bagaglio significativo di seminari o workshop frequentati o programmati. Sembrano invece poco interessati alla generazione delle neo-avanguardie, e alle procedure iscritte nel suo pensiero musicale (ad es., quelle elaborate da Maderna). Ci sono poi contesti fortemente specifici: a Tours sono docente in una classe di nuova istituzione, alla quale si sono iscritti molti musicisti jazz che desideravano allargare le loro conoscenze; dei 10 studenti iniziali, solo la metà sta proseguendo, e un paio di questi ha già iniziato un percorso creativo personale, ma il lavoro didattico è stato per forza di cose differente da quello indirizzato a quanti sono già abbastanza formati e informati. In generale, noto oggi due cambiamenti sostanziali nella didattica compositiva: il primo, connesso a quel rivolgimento generazionale in favore del suono in sé piuttosto che della 'figura', consiste nella minore attenzione verso le tecniche e le strutture del comporre. Dato che si compone direttamente il suono, esse sono quasi sparite dal piano di studi in Francia, ma nel Conservatorio di Milano abbiamo mantenuto un livello impegnativo anche per l'ingresso nel triennio compositivo (contrappunto, forma etc.); questo perché tale diminuzione d'interesse può essere, formativamente, un pericolo, rischiando di incoraggiare una conoscenza orizzontale (diffusa ma poco profonda) invece che verticale, in profondità. In secondo luogo, mentre vent'anni fa si partiva appunto da tecniche e strutture, oggi – nel confrontarmi con un giovane compositore – parto dalla sua esigenza espressiva e creativa; la prima domanda, insomma, è: in quale direzione vuoi andare? quale risultato ti preme ottenere? Da qui, si arriva al problema di tecniche e strutture, attendendo lo studente al varco di un'impasse o di un impoverimento del processo creativo, per stimolarlo a riflettere, a porsi nuove domande, a cercare altre soluzioni. E' dunque un percorso ancor più maieutico di un tempo, e l'ascolto dello studente è fondamentale.

*Le tue esperienze, e le conseguenti riflessioni, sono molto stimolanti, e mi stimolerebbero appunto un confronto sulla questione delle 'tecniche e strutture del comporre' odierne, per verificare se esse non si siano appunto epocalmente già trasformate e debbano perciò essere diversamente riconoscibili. Vorrei però chiudere la conversazione con una questione estetica: per almeno due-tre*

*decenni, dal 1980 all'incirca, anche la composizione avrebbe attraversato la fase post-moderna. Sappiamo che di questo concetto si danno ancora definizioni molteplici e non univoche, e io aggiungerei che – nel campo che ci riguarda – esso sarebbe insufficiente a descrivere la curva dei fenomeni, se non lo si abbinasse col suo complementare antitetico, quella 'teoria della complessità' che ha (ri)aperto linee di azione e pensiero non immemori del precedente strutturalismo. In ogni caso, questi periodi estetici non dovrebbero durare più 25-30 anni; oggi dovremmo perciò trovarci già in nuovo paradigma, che però si stenta a individuare. Importare nel mondo compositivo la categoria di 'ipermoderno', recentemente proiettata su storia politico-economica e letteratura, non mi sembra al momento fruttuosa: siamo tuttora dentro il post-moderno, o perlomeno dentro il suo asse bipolare con la complessità?*

Per quanto mi riguarda, trovo in effetti il post-moderno una fase superata, che ha lasciato in quella attuale alcune eredità importanti, ma dopotutto generiche: la libertà nella scelta dei materiali sonori e degli approcci compositivi, una notevole apertura sulla fonosfera... La mia impressione, insomma, è che tra i due poli abbia prevalso alla fine quello della complessità... purché si parli di composizione in quanto dispiegamento creativo e consapevole di un pensiero musicale d'arte, e non di altri fenomeni che hanno diverso nome e cognome...

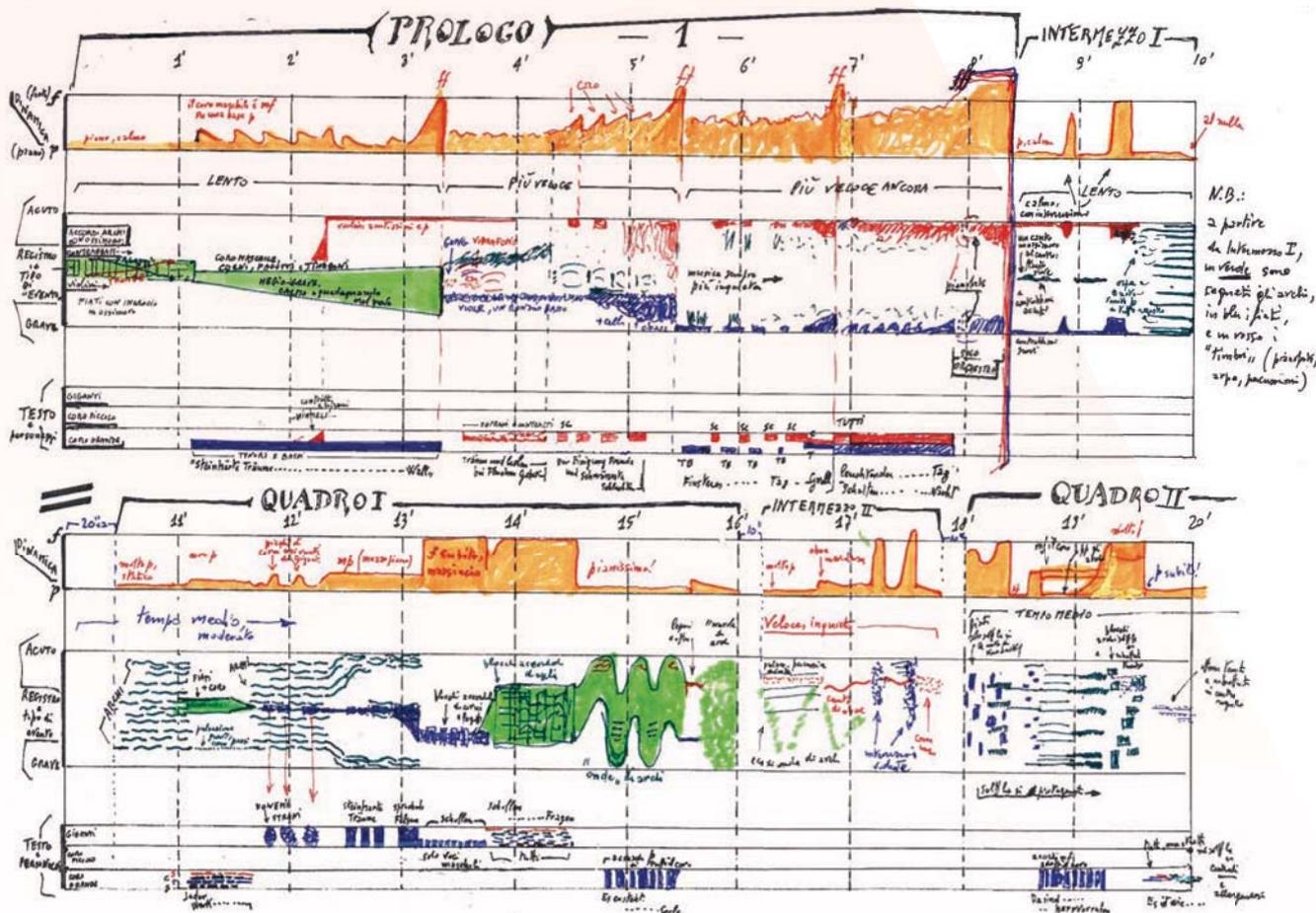


## Il suono giallo di Alessandro Solbiati

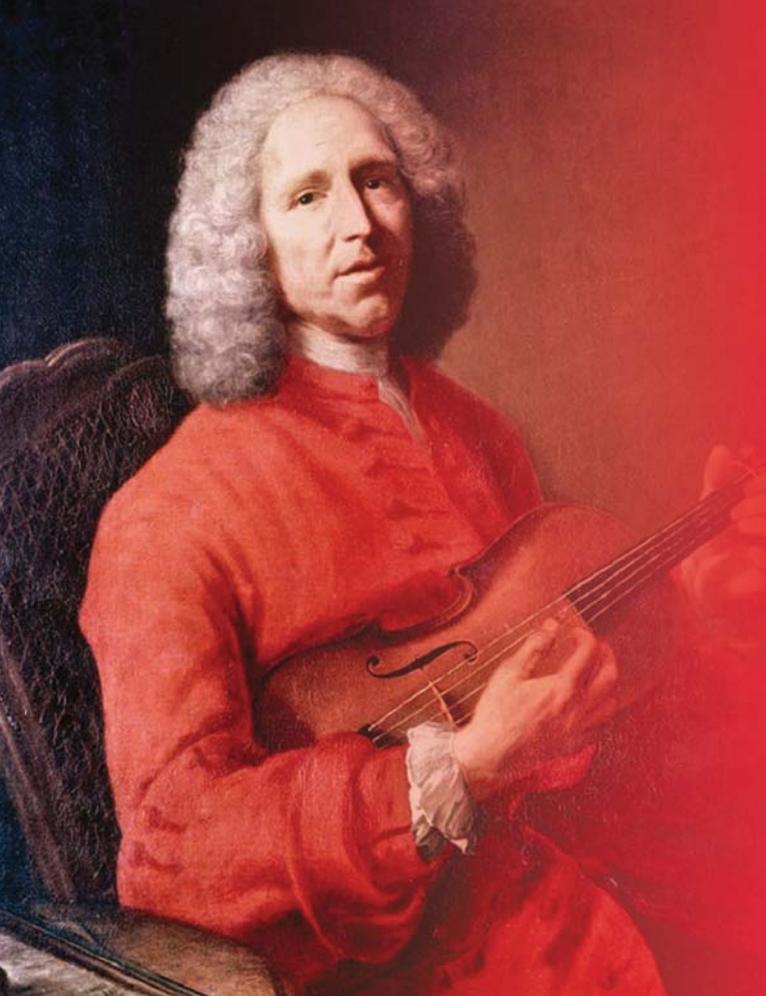
Il suono giallo, 'opera in un atto' di Alessandro Solbiati andata in scena in prima assoluta al Teatro Comunale di Bologna dal 13 giugno 2015, testimonia la perdurante vitalità di soluzioni non (o non linearmente) 'drammatico-narrative' nel teatro musicale attuale. Il testo di Kandinskij, da cui è partito Solbiati (al suo terzo lavoro per il teatro), è una 'composizione scenica' tipica dell'indagine primo-novecentesca sull'opera d'arte totale, fusione di informazioni visive (cromatiche, geometriche, scenografiche etc.), gestuali, verbali, sonoro-musicali, e perciò si concentra più sulle indicazioni che sulle linee di testo; ciononostante, il compositore vi ha estratto un nucleo drammatico, allusivo alla 'vicenda' della complessa e sofferta genesi creativa nell'arte, che gli ha consentito di abbinare allo scarno testo distillato dall'originale una sorta di commentario in prosa, tratto da un altro testo kandinskiano, e di articolare il tutto in un prologo, sei quadri e un epilogo inframezzati da brevi ma intensi interludi sinfonici. La drammaturgia, tra i due poli della 'vicenda' e del 'pensiero', si sposta perciò verso il secondo, nel senso che quanto vi è del primo è una rilettura espansa di un nucleo poetico enunciato, attraverso i versi dal *Die gelbe Klang*, nel Prologo. L'operazione è risultata necessaria al compositore anche per la durata progettata (oltre un'ora) della pièce, per cui la condensata visionarietà dell'originale, più incline forse alla concisione di una *glückliche Hand* schönberghiana, non poteva essere percorsa.

Questo mi è sembrato il nodo principale della partitura che, comunque (e coerentemente ad alcuni assunti), ha puntato molto proprio sulla dinamica 'assoluta' di alcuni parametri basilici dell'esperienza teatral-musicale: vuoti-pieni sonori, spazialità, condotta parzialmente contrappuntistica delle componenti spettacolari, come emerge da interessanti grafici autografi stampati nel programma di sala, e che ricordano alcuni grafici di gestione di quelle componenti realizzate da autori della neo-avanguardia storica, tendenzialmente analitica e non linearmente narrativa nella drammaturgia. Non è un caso che lo stesso autore riconosca, al suo lavoro, un esito di 'sinfonia scenica' più di opera, un prevalervi quindi del 'pensiero' sulla 'vicenda'. Si riconosce, nella ricca partitura di Solbiati, l'impegno nel dare una sintesi ai molteplici elementi in gioco, in sovrapposizione come in successione: pannelli strumentali e vocali, variegata vocalità, spessori temporalità e relazioni scenico-sonore. Rispetto al suo precedente *Leggenda*, vi prevale l'istanza di continuità rispetto a quella di discontinuità, obiettivo cui ci si approssima con grande impegno e valide soluzioni, nondimeno con qualche fatica. La regia di Franco Ripa di Meana, non priva di spunti lodevoli, ha orbitato attorno a tali problematiche più che affrontarle di petto, percorrendo – con risultati alterni – una linea autonoma. Il pubblico ha applaudito molto autori ed interpreti, fra i quali – accanto all'Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, e ai solisti di canto (Alda Caiello, Laura Catrani, Paolo Antognetti, Maurizio Leoni, Nicholas Isherwood), guidati con la consueta perizia da Marco Angius – vanno segnalate almeno le firme di scene e costumi (Gianni Dessi) e del light designing (Daniele Naldi), entrambi suggestivi.

A. M.



Pagine da Solbiati "Il suono giallo" - Partitura grafica



# LE REGOLE 'CERTE' DELLA MUSICA

A 250 dalla morte di Rameau, alcune riflessioni sul rapporto tra musica e ricerca scientifica. Partendo dall'influenza che il compositore francese ha impresso alla musica e al metodo di analisi sul suono, un convegno al Conservatorio di Milano intitolato "Apothéose de Rameau - Dagli harmonistes agli spettralisti" (4 e 5 marzo 2015) ha proposto una sorta di ponte ideale tra due epoche. Diversissime, naturalmente e distanti, ma legate dalla medesima inquietudine e dalla ricerca di una 'oggettività' applicata al fenomeno musicale in tutti i suoi aspetti. Un contributo importante nell'ottica dello sviluppo della 'ricerca' nei conservatori italiani, attività nascente, ma il cui riconoscimento si fa di giorno in giorno più urgente.

“

*“La musica è una scienza che deve avere regole certe; queste regole devono derivare da un principio evidente e questo principio non ci si rivela senza l'aiuto della matematica. Così, devo confessare che nonostante tutta l'esperienza che posso avere acquistata nella musica per averla costantemente praticata per molti anni, è solo con l'aiuto della matematica che le mie idee si sono chiarite e che la luce ha sostituito l'oscurità di prima, di cui non ero neppure conscio”*

”

J.Ph.RAMEAU, *Traité de l'harmonie*  
1722, Introduzione

\*Compositore, docente di Composizione,  
Delegato Ricerca e Dottorati, Conservatorio "G.Verdi", Milano

di Gabriele Manca\*

**È** chiaro da queste parole come l'anelito di Rameau si sia in qualche modo placato nel preciso momento in cui la sua indagine ha assunto metodi e criteri oggettivi della scienza e della matematica. Con questo spirito *ramista* il Conservatorio di Milano ha voluto "inaugurare", con un convegno, "Apothéose de Rameau - dagli harmonistes agli spettralisti", una nuova consuetudine, un nuovo costume nel tentativo di innescare un processo virtuoso orientato allo studio della musica fondato anche su principi e metodi della ricerca scientifica. L'occasione di un incontro internazionale tra studiosi e artisti è un po' una dichiarazione di intenti che delinea una tipologia di ricerca e quindi una tipologia di arte che superi la soggettività dell'opera e che renda i risultati trasmissibili, verificabili, utilizzabili e condivisibili. Essere compositore-esecutore, artista in genere, non è più solo produrre/eseguire. È anche desiderare di modellare, trasformare, lasciare un'impronta sull'habitus sonoro, proporre nuovi utensili. Nel caso del Convegno milanese, cogliendo l'occasione della celebrazione dei 250 anni dalla morte di Rameau, si è pensato di proporre una sorta di ponte ideale tra due epoche certo distanti, ma sottilmente legate dalla medesima inquietudine e dalla ricerca di una "oggettività" applicata al fenomeno musicale in tutti i suoi

OBSERVATIONS  
SUR  
NOTRE INSTINCT  
POUR LA MUSIQUE,  
ET SUR SON PRINCIPE;

Où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art.

Par Monsieur RAMEAU.



A PARIS,

Chez { PRADY, Fils, Quai de Conti, à la Charité,  
LAMBERT, rue de la Comédie Française, au Parnasse,  
DUCHESSNE, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. D CC. LIV.

AVEC PRIVILEGE ET APPROBATION.

aspetti, percettivi, costruttivi, fisico-acustici, che solo la scienza riesce a dare. I due estremi del titolo potrebbero forse apparire in una relazione gratuita, ma in entrambi i casi si tratta di due rivoluzioni che hanno alla base sia l'osservazione dei fenomeni naturali, nel caso degli spettralisti addirittura l'osservazione "ottica" del suono, sia una sorta di rifondazione dei principi e del senso del fare musica. Per inciso, *Apothéose de Rameau* è la citazione del titolo di un celebre scritto di Henry Pousseur che porta come sottotitolo "Saggio sulla questione armonica", scritto nel quale Rameau non appare se non nel congedo, ma è figura che aleggia e "sovrintende" a tutte le rifondazioni e le rivoluzioni nel campo della musica.

La celebrazione dei 250 anni dalla morte del compositore francese non si è concretizzata quindi, al Conservatorio di Milano, in un convegno di studi su Rameau in senso stretto, ma piuttosto nel "pretesto" per una serie di riflessioni e contributi sull'influenza che lo stesso compositore francese ha impresso alla musica e al metodo di analisi sul suono. Non solo. Rameau ha in qualche



A. Arbo e L. Manfrin

modo lanciato, con metodo scientifico, la questione oggi centrale e cruciale della percezione e del riscontro sensibile da parte dell'ascoltatore, da parte del suo stesso corpo, direi. Secondo le ricerche di Mark Howard, studioso statunitense ospite del convegno, la percezione corporea del suono è argomento fondamentale del *Code de musique pratique* e delle *Nouvelle réflexions sur les principes sonores*. In Rameau i riferimenti ai sensi sono costanti e l'idea, che sarà ancora una volta "eversiva" negli spettralisti oltre due secoli dopo, di porre il dato sensibile in prima linea, il riscontro in antitesi o almeno complementare all'astrazione, sarà la vera chiave di volta della rivoluzione musicale, filosofica e estetica della musica francese ed europea della seconda metà del XVII secolo. Si tratta non solamente, quindi, di una sterile legittimazione determinata dalla scoperta dei principi naturali che reggono l'armonia, ma della vera grande intuizione di Rameau che fu quella di riuscire a coniugare il rigore dell'indagine scientifica, dell'oggettività della matematica, la precisione dell'analisi del fenomeno, con l'arbitrio dell'arte. Basti pensare alle "falle" teoriche relative alla definizione della triade minore, una astratta inversione della struttura della triade maggiore. E si pensi anche alla forzata riduzione a triade

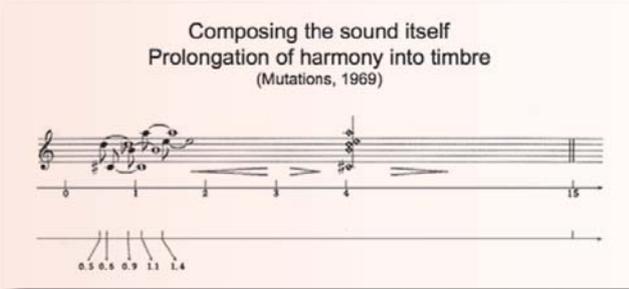


Juan G. Roederer

degli armonici 1, 2, 3, 4 e 5, distanti un'ottava, una dodicesima, una quindicesima e una diciassettesima. Proprio dalle forzature, dalle falle, dagli "incidenti" teorici e dalle polemiche che gli stessi incidenti hanno scatenato in tutta l'Europa del tempo, scaturirà un sistema di organizzazione del pensiero musicale che arriverà fino alla fine del secolo XIX. Proprio questo rapporto con i sensi, con il corpo, con l'ascolto e la presenza "fisica" del suono, della sua consistenza materiale, oltre all'apparente antinomia "logica e creazione", sono stati i veri temi sui quali il Convegno di Milano si è articolato. Alessandro Arbo, filosofo e musicologo, concentrando sul rapporto "difficile" tra Rameau e Rousseau, porta alla luce un altro dei punti critici delle teorie *ramiste*, il rapporto suono-rumore, ovvero la relazione armonico-inarmonico, che sarà particolarmente cara proprio agli spettralisti e non solo. Per Rousseau il rumore è già contenuto nel suono o, meglio, suono e rumore sono fatti della stessa materia e l'uno contiene l'altro. La contrapposizione indicata da Rameau non avrebbe quindi credibili e solidi fondamenti scientifici, ma esclusivamente estetici e culturali. Lo stesso Arbo dice: "In genere suono e rumore, così come armonia e rumore, sono termini ad esclusione reciproca... Nella sua polemica con Rameau, Rousseau mette in discussione questa opposizione di principio e suggerisce che suono, rumore e armonia sono più apparentati di quanto si possa immaginare. Questa intuizione anticipa un'osservazione che si ritrova in diverse poetiche musicali novecentesche, inclini all'integrazione del rumore e alla valorizzazione delle impurità implicite nella produzione del suono...". Ancora una volta, quindi, si manifesta l'arbitrio, l'interpretazione, la "forzatura", l'osservazione del fenomeno e l'astrazione che la precede o che la segue e un'intermittenza tra oggettività, precisione scientifica e intuizione. Inserendo le idee del compositore-scienziato-filosofo-teorico J.Ph. Rameau in un contesto contemporaneo di indagini sulla percezio-



G. Manca, C. Tedde e A. Orcalli



ne e sui meccanismi psicologici e neurali, Juan G. Roederer, fisico "ad ampio spettro" che dedica il suo lavoro di ricerca dallo studio dei campi di radiazioni terrestri per conto della NASA allo studio del fenomeno percettivo e neuropsicologico del suono e della musica, ci dimostra l'intuito e le qualità predittive di Rameau e delle sue teorie sulla generazione armonica, ma anche le difficoltà di un metodo scientifico moderno solamente agli albori, fondato più sul pensiero logico che sulla misurazione, teorizzazione, previsione e verifica. Per Roederer, Rameau si trova proprio a vivere in una sorta di momento di passaggio, di transizione; intollererà il suo intervento al convegno con un: "Rameau was right, but he couldn't know why: Psychoacoustical foundations of harmony".

I forti conflitti, le querelle sui fondamenti fisici del suono, sull'ordine naturale da riconoscere al fenomeno sonoro e perseguire nelle teorie applicate alla composizione e all'organizzazione dei suoni, perdurano a lungo, ben oltre le polemiche *ramiste* e *antiramiste*. Del forte conflitto sorto tra *tempérament ordinaire* e temperamento equabile, ancora presente a Parigi nella prima metà dell'800, e delle *querelles* seguite alle prime indagini sulla discriminazione in frequenza dell'orecchio umano, delle polemiche sorte tra alcuni fisici all'interno dell'Académie des Sciences, Patrizio Barbieri, studioso di acustica, accordature e temperamen-



G. C. Risset

ti, ha fatto materia di ricerca, con il rigore del fisico-matematico. È noto, ci ricorda Barbieri, che già dal 1737 Jean-Philippe Rameau aveva proposto di risolvere drasticamente il problema mediante l'adozione del temperamento equabile, soluzione che però venne avversata perchè alterava in maniera allora ritenuta eccessiva la purezza delle terze e seste, e riduceva a uno solo il colore sia delle 12 tonalità maggiori che delle 12 minori.

Proprio sulle conseguenze estetiche maturate dall'assimilazione degli studi scientifici e delle ricerche sperimentali sul suono, impensabili al tempo di Rameau, che si sono consolidate nel secondo '900, il compositore e musicologo Pierre Albert Castanet ha offerto il suo contributo, ricostruendo le fasi principali del movimento spettralista; sullo stesso ambito, il matematico, filosofo e musicologo Angelo Orcalli ha inquadrato i fondamenti dello spettralismo a partire dai suoi presupposti epistemologici fondati su modelli di analisi e di rappresentazione scientifica-tecnologica del suono. Castanet e Orcalli hanno quindi definito nella maniera più esaustiva, quel ponte che lega le intuizioni "logiche", come direbbe Roederer, del compositore di Digione, agli studi fondati sulla misurazione, sulla verifica e addirittura sulla visualizzazione del

suono. Il richiamo storico alla concezione fisicalistica dell'armonia di Rameau diviene pertanto la premessa essenziale per trattare l'evoluzione dello studio e dell'analisi del suono in età moderna e la sua incidenza nell'ambito della scrittura musicale.

Il Convegno di Milano, tra i tanti ospiti internazionali e non, ha avuto l'onore di ospitare per ulteriori tre giorni di masterclass di composizione coronati da un concerto monografico, Jean Claude Risset, compositore, allievo di André Jolivet e autorità indiscussa nel campo della musica elettroacustica, pioniere dell'informatica musicale, della sintesi sonora e della psicoacustica. Il suo apporto al Convegno, sia come testimone diretto delle inquietudini e delle "scoperte" del periodo spettralista, sia soprattutto come precu-



Concerto Rameau

sore di quella sensibilità e di quello stesso spirito che guiderà il movimento di Grisey, Murail e Dufourt, ha rappresentato un prezioso contributo proprio nell'ottica di ciò che tutti noi auspichiamo per le sorti della ricerca (artistica?) nei conservatori italiani, attività nascente, ma il cui sviluppo si fa di giorno in giorno più urgente. La ricerca, l'idea di ricerca, deve muovere il compositore il, quale, per dirla con Jean Claude Risset, più che sentirsi un maestro o uno "scenziato", si dovrebbe percepire appunto come ricercatore, parola che esprime il desiderio, più che il possesso, l'appetito più che la sazietà.

MARZO 2015  
CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI  
**APOTHÉOSE DE RAMEAU**  
DAGLI HARMONISTES AGLI SPETTRALISTI

MERCOLEDÌ 4 E GIOVEDÌ 5 SALA PUCCINI, DALLE ORE 9.30  
Partecipano: Alessandro Arbo, Patrizio Barbieri, Pierre Albert Castanet, Mark Howard, Angelo Orcalli, Jean Claude Risset, Juan G. Roederer, Robert Zappulla

Conservatorio di Milano

CONCERTI

LUNEDÌ 2 SALA PUCCINI ORE 21.00 Omaggio a Jean-Claude Risset  
Concerto di musica elettro-acustica a cura del Dipartimento di Musica con Nuove Tecnologie

MERCOLEDÌ 4 SALA PUCCINI ORE 18.00  
Musiche di Jean-Philippe Rameau, Jean-Baptiste Antoine Fourqueray, Jean Luc Hervé

GIOVEDÌ 5 SALA PUCCINI ORE 21.00  
Musiche di Gérard Grisey, Jonathan Harvey, Jean Claude Risset, Jean-Philippe Rameau

MASTER CLASS  
di Jean Claude Risset, Juan G. Roederer, Robert Zappulla

# NEL GREMBO DELLA MUSICA



*A colloquio con Renzo Bragantini, ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, noto in tutto il mondo per le sue ricerche sulle cosiddette "tre corone", Dante Petrarca e Boccaccio, ma anche per l'Otto e il primo Novecento. Si inizia dagli studi musicali negli anni della formazione e poi, dai grandi del Trecento fino a D'Annunzio e Thomas Mann, la conversazione si infittisce di scambi tra letteratura e musica in un continuo affascinantissimo gioco di rimandi.*

di Diego Procoli

**L'**intervista a Renzo Bragantini comincia in medias res, come sbocciata all'improvviso da una suggestione. Bragantini prendendo spunto dal fatto che il suo interlocutore 'tenta' nella vita di fare il pianista, racconta che nella sua casa romana ha un Bechstein a tre quarti di coda, il cui numero di matricola svela che è uno strumento dell'anno 1900 giusto, lo strumento che suonava sua madre ...

***Renzo puoi raccontarmi come è avvenuto il tuo incontro con la musica e se l'amore che ne è nato è stato, per così dire, 'platonico' oppure ti ha visto coinvolto nello studio di uno strumento?***

Sono per così dire nato nel grembo della musica, nel senso che non mi sono

neanche accorto di esserne attratto, con la musica ho sempre vissuto. Mia madre suonava molto bene, ma poi, avendo avuto sette figli, non ha di fatto avuto modo di proseguire la sua attività. Aveva però questo bellissimo pianoforte, che ora è passato a me. Anche il marito di mia sorella più grande è stato un pianista, si è diplomato ed era dotato, anche se poi neanche lui ha intrapreso la professione. Mi ricordo un fatto, ripetutosi più volte: avrò avuto 14 anni e il Quartetto Brahms, con Montserrat Cervera al violino e Pier Narciso Masi al pianoforte, veniva a provare a casa nostra in via Salaria (avevamo un salone molto spazioso). Io smettevo di fare qualsiasi cosa in cui fossi impegnato, mi sedevo lì e ascoltavo questi esecutori che non solo suonavano, ma soprattutto discutevano

come farlo assieme, come si dovesse interpretare il brano. Questa cosa non solo mi ha insegnato tanto, mi ha soprattutto segnato molto, perché è stata una sorta di *vademecum* all'interpretazione valido anche per ciò che riguarda i testi letterari: bisogna saper auscultare con pazienza, non avere fretta, essere in qualche modo preparati alle sorprese che essi possono portare e anche alla difficoltà non solo tecnica, ma anche di 'lettura', di corretta posizione da prendere nei confronti dei singoli testi. Avevo cominciato a studiare pianoforte da bambino con il futuro marito di mia sorella, poi ho interrotto per alcuni anni, riacostandomi allo strumento più tardi. Ho ripreso privatamente con Rodolfo Caporali, che è stato un noto concertista e valoroso didatta, fino al livello del settimo/



Ritratto di Francesco Petrarca, Altichiero, 1376 circa, Padova

ottavo anno, dopodiché ho smesso perché troppo impegnato negli studi liceali. Non mi pento della scelta, anche se la musica è la passione più grande per me, superiore alla stessa letteratura. Essendomi formato sui romantici tedeschi, considero la musica la più pura delle arti, proprio per il fatto di non avere una sostanza verbalizzabile, e al contempo la più istintiva. È terragna ma insieme completamente astratta.

**C'è un periodo particolare che ha attirato e guidato la tua attenzione di studioso di letteratura nei rapporti fra quest'arte e la musica?**

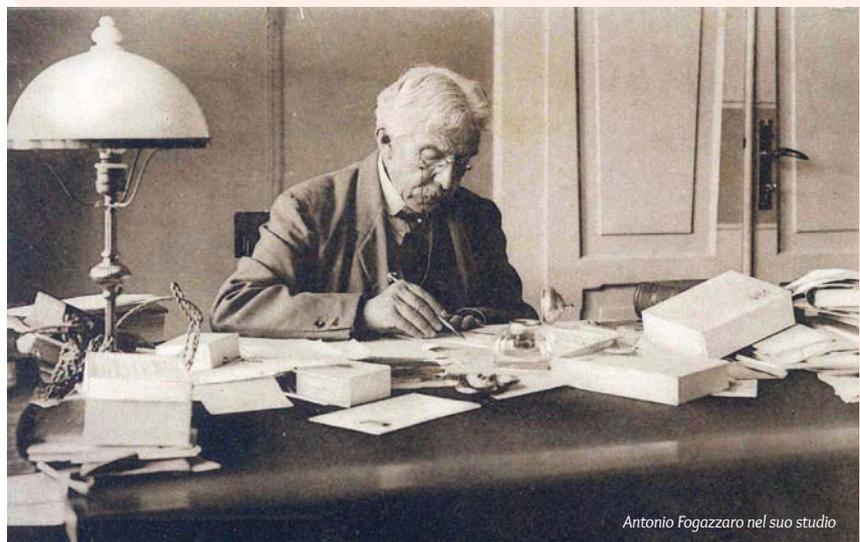
I miei interessi, per quanto riguarda i legami fra letteratura e musica, si sono concentrati soprattutto su due segmenti temporali: Umanesimo e Rinascimento, e l'ultimo Otto e primo Novecento. Ho studiato i rapporti fra Petrarca, il primo Umanesimo e la musica, riscontrando come il precursore dell'umanesimo nei confronti della musica avesse un atteggiamento che gli inglesi direbbero *condescending*, 'condiscendente', di chi considera la musica non un'arte, ma una forma di distensione, di abbellimento dell'esistenza. Del resto, non diversa è la considerazione che Petrarca ha delle arti figurative: Dante, e lo stesso Boccaccio, gli stanno una spanna sopra in questo senso (per me, se mi è permessa una presa di posizione personale e del tutto extra-accademica che qui non ho il modo di motivare, pur riconoscendo a Petrarca la sua primaria grandezza, Dante gli sta

una spanna sopra in tutto, né Boccaccio è il subordinato discepolo che alcuni pensano). In una lettera indirizzata a Philippe de Vitry, Petrarca gli si rivolge chiamandolo «*poeta nunc unicus galliarum*» [Fam, IX, 13], non facendo alcuna menzione dei meriti specifici di uno dei musicisti più celebri del proprio tempo. Questo atteggiamento ha pregiudicato moltissimo il rapporto dell'Umanesimo con la musica, considerata quale arte di dignità non pari rispetto alle altre. Tale pregiudizio la musica lo condivide, per un certo periodo (e si torna al punto), anche con le arti figurative. Un bel libro di Michael Baxandall mostra che fino al Quattrocento anche i pittori più illustri

venivano considerati alla stregua di artigiani, tanto da dover pagare di tasca propria i colori. Insomma anche la pittura, fino a quando nel Cinquecento non ha cominciato ad attirare la committenza più danarosa e a minacciare di conseguenza il primato della letteratura come mezzo di glorificazione dei potenti, è stata vista come una prassi artigianale e non un'arte "pura". Si tratta di fenomeni di lunga durata e proporzioni ingenti, di cui deve ancora essere fatta una vera storia.

**Un aspetto che per la musica vale poi in modo amplificato, nonostante – ad esempio - la florida civiltà del madrigale abbia poi, paradossalmente, reso a Petrarca un omaggio molto importante...**

Altro che, enormemente. Anzi, come testimonia uno studio di Lorenzo Bianconi pubblicato sulla Letteratura italiana Einaudi, fino al 1590 circa c'è una traiettoria ascendente continua nell'impiego di testi petrarcheschi, seguita poi a breve da una curva discendente e dal crollo pressoché verticale a favore di nuovi poeti come Guarini, Tasso e altri, cui già un musicista come Monteverdi accorda un favore maggiore rispetto a Petrarca. Va detto che la musica ha dato a Petrarca una fama imperitura, dalla madrigalistica ai Tre Sonetti di Petrarca di Liszt, dalle intonazioni di Schönberg alle composizioni novecentesche per nastro magnetico ispirate a sue liriche: una fortuna gigantesca per un poeta che considerava la musica un'arte in qualche modo collaterale. È una curiosa ironia della storia, che spiega però forse perché, essendo stato Petrarca colui che ha costituito il nerbo della nostra intera cultura –registro la cosa senza adeguarmi a essa– la musica abbia ancora oggi una posizione ancillare rispetto agli altri mezzi espressivi (rispetto alla letteratura, ma anche alle arti figurative). Basti guardare quanto spazio sia ad essa ri-



Antonio Fogazzaro nel suo studio



Gabriele D'Annunzio, Verona

servato anche nei più importanti quotidiani nazionali, che spesso la costipano in un trafiletto nella pagina degli spettacoli.

**Dunque, secondo te, questo pregiudizio umanistico antimusicale nasce da Petrarca e da lì si estende su una cultura che poi da Petrarca stesso è stata per lungo tempo dominata?**

Su questo non avrei dubbi; direi che ancora oggi Petrarca è ritenuto da molti il padre della letteratura italiana, spesso considerata, secondo me in modo molto angusto, una letteratura votata al culto esclusivo del classicismo, quando invece (stringo in una formula un discorso impossibile da fare in questo spazio) il classicismo è un canone che è stato formato per precise ragioni politiche e culturali, ed è rintracciabile nella sua genealogia secondo date e traiettorie perfettamente individuabili. Resta il fatto però che, considerato quanto appena detto, la figura dominante è di fatto Petrarca. Ancora il Leopardi lirico discende da lui in linea retta. Si capisce, Leopardi è molto avanti al suo tempo su altri aspetti; e, per restare in tema, vi sono lettere al fratello Carlo che testimoniano il suo entusiasmo nei confronti del teatro di Rossini quando si trovava a Roma. Resta però che è dal pregiudizio umanistico contro la musica che ha origine la valutazione del ruolo subordinato di essa nella rosa delle arti. Tutto ciò, dico quanto sperimentato di persona in circoli che si usa definire colti, fa sì che ancora oggi ci si scandalizzi giustamente se si scambia Leopardi con Manzoni, ma non altrettanto se si confonde Mozart, non dico con Haydn, ma con Brahms.

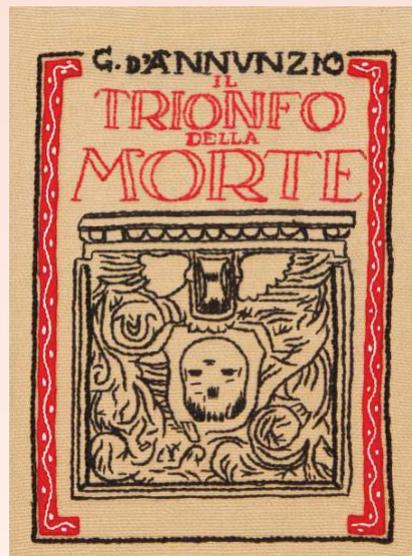
**C'è un momento in cui la letteratura italiana è riuscita ad affrancarsi da questo pregiudizio antimusicale o in cui sia riuscita almeno ad attenuarlo?**

Certo, la letteratura italiana ha anche scrittori che hanno riservato alla musica una considerazione particolare. Non solo

quelli presentati sempre sotto l'egida del capriccio, gli irriverenti e scapigliati come Boito, infatti insieme musicista e poeta, versificatore abilissimo e metricista di formidabile levatura (non per niente uno dei più grandi librettisti di tutti i tempi), ma anche altri come Fogazzaro, come D'Annunzio, che avevano, a diversi livelli, sensibilità ed educazione musicale. Il padre di Fogazzaro era un buon pianista dilettante, e Fogazzaro stesso era appassionatissimo di musica. Tra l'altro, lui di cultura essenzialmente filotedesca, è stato uno dei primi scrittori italiani a prestare la dovuta attenzione a Wagner, di cui ha visto rappresentati molti drammi musicali. In un'occasione si è recato a Monaco per assistere ai *Meistersinger*, di cui ha riportato però un'impressione molto negativa, tanto da definirli, in una lettera a un'amica, il «delirio di un uomo di genio». Amava però moltissimo il *Ring*, *Parsifal* e, come è facile capire, il Wagner per così dire più «italiano», ossia quello di *Tannhäuser* e di *Lohengrin*. D'Annunzio ha avuto invece una vera e propria infatuazione wagneriana. La fase più acuta di questa infatuazione è coincisa con il romanzo *Il Trionfo della Morte*, del 1894, il cui ultimo capitolo è una parafrasi letterale del *Tristan und Isolde*. D'Annunzio, in questo caso come in tanti altri, non ha inventato nulla: aveva infatti sul tavolo un testo di Challemeil-Lacour (*Quatre poèmes d'Opéras de Richard Wagner*), e da questo trascrive *Tristan und Isolde* passo passo. Del *Tristano* D'Annunzio, il mio è giudizio del tutto personale, ha capito poco. Il dramma, che è una sorta di inno alla rinuncia alla volontà di vivere, viene infatti da lui letto come un «poema» della *Wille zur Macht*, della volontà di potenza nietzschiana, equivocando molto quanto esso trasmette. Ippolita viene trascinata alla morte comune da Giorgio nella sequenza finale del romanzo, e chiama il suo amante «assassino», cosa invero assai poco isoladiana. L'«estinzione della volontà di vivere» cui *Isolde* accenna è invece cosa ben diversa, senza contare che chi conosce Schopenhauer - la cui filosofia si è innervata nel *Tristan*, seppur in misura minore di quanto normalmente si divulgò - sa che quel pensatore considerava il suicidio un'affermazione di sé, non una rinuncia a quella volontà.

**Questo può segnalare un rapporto esteriore di D'Annunzio con Wagner in senso estetizzante, senza cioè una riflessione che fosse davvero annodata con le implicazioni filosofiche, artistiche ed estetiche del «caso Wagner»?**

Sì, hai senz'altro ragione. Si potrebbe definire il rapporto di D'Annunzio con Wagner di stampo «mimetico» piuttosto che «critico». Nel *Fuoco* la situazione è diversa. È



singolare che in questo romanzo, che reca in calce la data del 13 febbraio del 1900 (diciassettesimo anniversario della morte di Wagner), egli cerchi una strada in certo senso intermedia: da una parte rivendica la grandezza degli antichi musicisti italiani, la Camerata de' Bardi, Monteverdi, Emilio de' Cavalieri, Benedetto Marcello e così via; dall'altra sente la forza trascinante di quello che, con espressione pomposa, chiama il «gran germano» o il «creatore barbarico». Dunque c'è un tentativo agonistico di gareggiare col modello wagneriano, come segnala anche Adriana Guarneri Corazzol nel bel libro *Tristano, mio Tristano*; al punto che quando il principe Hoditz fa a Stelio Effrena il nome di Bayreuth, il secondo vi contrappone «il Gianicolo [...] un colle romano. Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo». Tutto ciò sulla scia di un mito di mediterraneizzazione che dovrebbe venire a correggere l'eccessiva bruma nordica. Però d'altra parte, nella sequenza finale in cui Stelio Effrena e i suoi amici portano la bara di Wagner sul treno che la ricondurrà in Baviera, si ha la sensazione che D'Annunzio compia un'operazione più complessa rispetto al semplice agonismo, ossia tenti un'assimilazione di Wagner all'interno della tradizione italiana, in modo tale che possa essere, per così dire, «raddrizzato» e mediterraneizzato a dovere. Tanto è vero che in questa scena finale i portatori della bara, dal «collo taurino», hanno le tempie ornate di lauro. La corona d'alloro, nella prospettiva dannunziana, non rimanda tanto all'epica, quanto alla lirica, non al tentativo wagneriano di fare un teatro musicale in cui l'epica rientri a pieno titolo e diventi forma di narrazione, ma alla possibilità - di fatto irrealizzabile - di conciliare l'epica con la lirica. Il *Fuoco* è testo, da questo punto di vista, estremamente interessante (che sia anche oggi leggibile

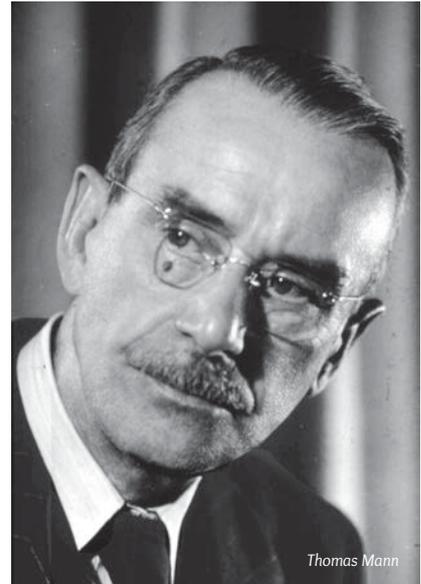
con piacere è tutt'altra cosa). D'Annunzio in questo romanzo si fa decisamente più sofisticato: i *Leitmotive*, che nel *Trionfo della Morte* erano adoperati in modo meccanicamente recursivo, assurgono qui a brani testuali che noi riconosciamo come simili, ma allo stesso tempo costantemente variati. Dunque egli è qui consapevole che la grandezza di Wagner non consiste tanto (mi riferisco soprattutto al *Ring*) nella moltitudine di temi, che sono in verità pochi, ma nella instancabile variazione effettuata su essi, ciò che segnala un rapporto divenuto più maturo fra D'Annunzio e il compositore tedesco.

**Ho sempre avuto l'impressione che il caso Wagner-D'Annunzio fosse una sorta di paradigma italiano della trama dei rapporti strutturali, contenutistici e linguistico-formali che la letteratura è in grado di intessere con la musica. Potresti raccontarci, brevemente vista l'enormità del tema, come la musica può agire sul testo letterario?**

Se prendiamo il caso di Wagner, che è oggettivamente quello più significativo, ci sono alcuni testi capitali da cui partire: il saggio di Baudelaire (*Richard Wagner et Tannhauser à Paris*), e quelli dedicati a Wagner da Thomas Mann. Il primo caso è importante perché Baudelaire insegna alla cultura "latina", a quei paesi oggetto precipuo della polemica wagneriana, che la grandezza della musica è derivata precisamente dal fatto di non essere un'arte verbale. Il fatto che il contenuto musicale non sia verbalizzabile, si e ci chiede Baudelaire, può forse voler dire che la musica non trasmetta alcun significato? In che senso, insomma, la musica può essere definita arte asemantica? Baudelaire, appoggiandosi a un esperimento artigianale ma affascinante,

mostra come la questione sia da affrontare diversamente. Seleziona il Preludio del *Lohengrin* e, garantendo di non aver letto nulla di quanto scritto da Liszt e da Wagner in materia, racconta di averne ricevuto l'immagine di spazi infiniti, e di luce. Tutto ciò è poi messo a riscontro dei saggi di Wagner e di Liszt, che confermano la lettura di Baudelaire. La concordia che ne deriva trasmette l'idea che la musica sia in grado di suggerire la spazialità, la dimensione più difficilmente attingibile da un'arte che lavora sul principio di *tempo*, e di comunicare un'idea di luminosità, anch'essa esterna alle sue potenzialità linguistiche. Baudelaire avverte insomma che il fatto che non si possa estrarre un significato concretamente verbalizzabile dalla musica non equivale a dire che la musica non trasmetta alcun significato: esso può non essere traducibile in termini verbali univoci (ammesso che ciò sia possibile anche in letteratura), ma è al tempo stesso, almeno in qualche misura, identificabile.

Quanto a Thomas Mann, che è il caso più importante in quanto tocca il nocciolo di questa tua affascinante e pertinente domanda, direi che c'è stata proprio un'influenza rovesciata dalla musica verso la letteratura. È il caso di Mann appunto, ma si potrebbe aggiungere, almeno in parte, anche di Proust, che è stato un grande amante della musica di Wagner, di cui vari suoi testi mostrano una conoscenza non solo approfondita ma incisivamente operante (Giacomo Debenedetti ha scritto pagine ineguagliabili al riguardo). È nella sintassi narrativa che Wagner ha influenzato il romanzo tra ultimo Otto e primo Novecento. La sua importanza può essere valutata appieno soprattutto in un punto: ha insegnato ai narratori una sintassi che non è necessariamente lineare, non è narrativamente progressiva; l'inizio e la fine, del segmento come dell'insieme, si toccano, sono per così dire circolari. In una lezione del 1939 all'Università di Princeton su *Der Zauberberg* (*La Montagna incantata o magica* secondo la più recente versione, anche se il titolo resta di fatto in traducibile; forse sarebbe più corretto, anche se evidentemente improponibile, *La montagna che affatura*), Mann dice di dover annoverare sé stesso tra gli scrittori-musicisti, e di aver lavorato al romanzo sotto l'influsso di Wagner. È stata proprio la potenza di quel modello che ha concesso a Mann di attingere nel suo testo, come egli si esprime, «un magico *nunc stans*», cioè, se mi si permette il bisticcio, una sorta di evoluzione antievolutiva, ciò che proprio l'auscultazione di Wagner, e in particolare del *Ring*, ha consentito. Nel meraviglioso capitolo intitolato *Schnee* (Neve) il protagonista Hans Castorp fa una gita con gli sci, descritta nel

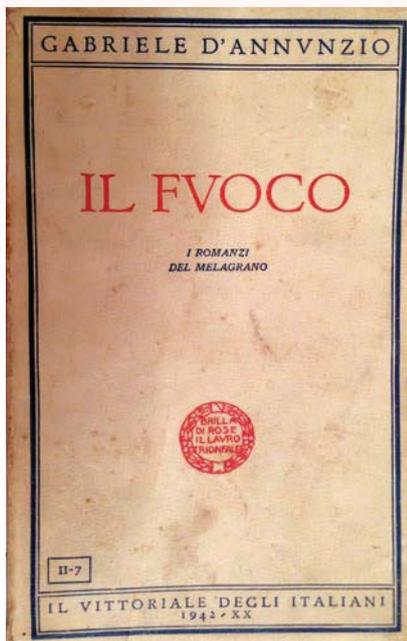


Thomas Mann

romanzo in tutta la sua faticosa tortuosità, nei suoi continui andirivieni. Addormentatosi, col rischio di rimanere congelato, gli si presenta in sogno la visione di una sorta di sincretismo fra l'arte settentrionale e quella mediterranea greco-latina (tema fondante della letteratura tedesca, e notoriamente già goethiano). Più ancora che nel *Doktor Faustus*, dove pure la presenza di Wagner è avvertibile, ma dove percepibile è soprattutto l'influenza esercitata da Schönberg e da Adorno, nella *Montagna incantata* la sintassi wagneriana è veramente il modello di riferimento: il romanzo narra di un luogo dove il tempo pare ritornare incessantemente su se stesso, segnando però anche un'evoluzione nella coscienza dei protagonisti, mentre la linearità progressiva del tempo sembra scorrere solo esternamente.

L'influenza wagneriana sulla sintassi narrativa è cosa curiosa, o meglio un caso di felice fallimento, dal momento che Wagner vuole essere innanzitutto uomo di teatro. In realtà egli non è riuscito a raggiungere l'obiettivo che si prefiggeva, ossia quello di essere l'Eschilo o il Sofocle della musica. Verdi e persino Puccini, se posso dire quella che qualcuno considererà una bestialità, gli sono decisamente superiori come uomini di teatro. In compenso Wagner ha creato l'ultimo epos della modernità, e lo ha fatto per mezzo della musica, o per meglio dire dei suoi drammi musicali: è stato un narratore in musica senza eguali.

Basti pensare all'ultimo atto della *Valchiria*, dove si conquistano vette difficilmente raggiungibili. Nel confronto diretto fra padre e figlia, fra Wotan e Brünnhilde, Wagner tocca nodi di cui poi la psicanalisi esporrà i grovigli, come i principî di negazione e di rimozione. E si sa che Freud sostiene a più riprese che l'arte arriva sempre prima di ogni tentativo di analisi della



psiche. Aggiungo una nota definizione di Nietzsche, che presenta il *Ring* come «un enorme sistema di pensiero, senza la forma concettuale del pensiero»; definizione solo apparentemente paradossale, in realtà perfettamente pertinente.

**Ed è singolare come sia la musica ad arrivare ancora 'prima' delle altre arti, per così dire...**

La musica arriva prima anche della letteratura, particolarmente nella modernità. O perlomeno a me così pare, forse perché ho un tipo di formazione nella quale la musica ha avuto un peso determinante. Si può dire che, anche se non dovesse arrivare prima, arriva di certo più lontano, tocca un nodo che è insieme intellettualmente percepibile ed emotivamente non solubile. È perciò titolare di una potenza immediata, difficilmente attingibile dagli altri linguaggi artistici.

**E l'esempio di Mann segna comunque una differenza importante fra il mondo culturale germanico nei suoi rapporti con la musica e quello italiano.**

Senza dubbio, Mann è un discriminare. Vorrei aggiungere qualche appunto. Nella conferenza *Leiden und Größe Richard Wagners* (Dolore e grandezza di Richard Wagner), una delle cose decisive che sono state scritte sul musicista, letta a Monaco il 10 febbraio del 1933, meno di venti giorni prima dell'incendio del Reichstag, e a meno di venticinque dal trionfo dei nazionalsocialisti alle elezioni del 5 marzo (Mann poco dopo emigrerà in America per non tornare che nel 1949, quando si recherà significativamente nella allora Germania est), lo scrittore dice cose eccezionalmente anticipatrici e di un coraggio estremo. Egli incolpa la montante cultura tedesca a lui coeva di fare del compositore, che ha cantato nel *Ring* la rovina a cui la rinuncia all'amore per desiderio di potere potrebbe portare l'umanità, di voler pigiare il pedale precisamente sul desiderio di potere, senza rendersi conto che il messaggio di Wagner è diametralmente opposto, poiché l'*Entsagung der Liebe*, la rinuncia all'amore, comporta la distruzione dell'essere umano. Queste le sue parole conclusive: ««Mi sembra [...] impossibile parlare oggi di Wagner senza protestare contro tale abuso. Wagner profeta in arte di un presente politico che vorrebbe in lui rispecchiarsi. [...] Popolo, spada, mito, eroismo nordico sono, su certe bocche, null'altro che ignobili furti dal vocabolario dell'idioma artistico wagneriano»».

Tutto ciò è nettamente avvertibile già all'inizio del *Rheingold*, con le Figlie del Reno che svelano ad Alberich che solo rinunciando all'amore si può dominare il mondo.

Anche se Wagner era perfettamente consapevole, come scrisse a Liszt già nell'ottobre del 1854, che «il mondo appartiene ad Alberich», non a Brünnhilde né al Siegfried non ancora ingannato. Le affermazioni di Mann sono sempre state per me il segno di una personalità eccezionale: dire cose del genere nella Germania del tempo significava avere contro tutti, tanto è vero che due mesi dopo quella conferenza un gruppo di musicisti di Monaco fra cui, ahimé, c'erano Richard Strauss e Hans Pfitzner, lo definì, se ricordo bene, «*kein echter Deutsch*», «un tedesco non autentico». Mann è il punto più acuto di riflessione su queste distorsioni, poiché afferma con forza che Wagner va letto e ascoltato eliminando ogni posticcia incrostatura ideologica. In verità questa cappa può essergli facilmente messa sulle spalle, se si parte dal pregiudizio che Wagner sia un prenazista, ma è ovvio aggiungere che non si può leggere Wagner secondo l'uso che ne ha fatto il nazismo. Era certo un odioso antisemita, un uomo per più versi insopportabile e un opportunista di sconcertante disinvoltura, con gli amici e con le donne. Ma, come dovrebbe insegnarci Proust, la biografia e l'opera di un autore mai vanno sovrapposte, per tante buone ragioni, e per quella specifica che le opere dicono spesso qualcosa di diverso dalle intenzioni del loro stesso autore, e non raramente ne tradiscono i presupposti (lo affermano a più riprese tanto il già citato Mann quanto Walter Benjamin). Se anche Wagner avesse voluto veicolare quel tipo di messaggio (ciò che i suoi drammi musicali negano, a mio avviso) la musica lo ha tradito, o, per meglio dire, ne ha letto la sostanza più profonda.

**Renzo, hai in progetto pubblicazioni che trattino di questi temi, di modo tale che anche i lettori possano condividere in qualche modo il piacere che provo io in questo momento nel parlare di queste cose con te?**

Sul sito Academia.edu si possono già trovare alcuni brevi contributi: un articolo su un racconto "musicale" di Luigi Gualdo, un altro su Fogazzaro, uno sui poeti intonati da Giuseppe Martucci. Mi piacerebbe farne un libriccino con altri saggi che ho in programma. Sarebbe un libro diverso e in certo senso per me più libero, non essendo costretto a confrontarmi coi miei pari letterati, ma potendo parlare con coloro con i quali scambio più volentieri idee su territori di frontiera. Vi sono stati e vi sono studiosi di letteratura (di alcuni di essi ho il privilegio di essere amico) coi quali poter condividere la passione per la musica. Uno è stato Francesco Orlando, purtroppo scomparso. Ma devo ricordare almeno anche Mario Lavagetto e Pier Vincenzo Mengaldo, entrambi attrezzatissimi in materia,

e sicuramente dimentico numerosi altri nomi, che allungherebbero questa troppo scarna lista. Ma di norma i letterati italiani non brillano per cultura o interessi musicali, per le ragioni di cui abbiamo parlato.

Un altro tema di cui mi piacerebbe occuparmi è quello del Romanticismo volutamente frammentario, che rinuncia all'unità, che spezza una falsa unità a favore di una concezione volutamente frantumata del mondo, quel Romanticismo di cui Schumann è il rappresentante forse più illustre. Potendo accostarmi ai testi in lingua originale, mi affascinerebbe recuperare e studiare testi giovanili (anche letterari) di quel compositore non ancora tradotti. Schumann, forse il più colto dei musicisti tedeschi del primo Ottocento, è un formidabile praticante del frammento, oltre che un ottimo conoscitore della letteratura non solo tedesca.

**Da detto in effetti che se vi sono uomini anche illustri del mondo della cultura che poco sanno di musica, capita non di rado di incontrare musicisti che non abbiano conoscenza alcuna di altri argomenti che non siano musicali...**

Tutti, per capire qualcosa di più delle stesse cose di cui ci occupiamo, dobbiamo uscire dal nostro recinto. Quanto a me, sono stato fortunato perché ho avuto un invito alla 'dispersione' che forse è stata la mia maggiore pecca in ambito accademico, ma anche un'inestimabile risorsa. Bisogna sapersi perdere; paradossalmente, più si è dentro un fenomeno e se ne è specialisti, meno se ne intendono le ragioni e la fisionomia, che si capiscono nelle loro effettive proporzioni e caratteristiche rimanendone all'esterno. La *Recherche* è anche questo: attraversare il tempo perdendovisi, per conoscerne l'eccezionale potenza consolatoria e costruttiva.





# UNA REGINA E LA MUSICA

*Alcune note storiche  
sull'acquisizione dei costumi  
di corte italiani in Spagna  
attraverso la regina Maria  
Cristina di Borbone. La Musica  
a Palazzo e la formazione  
musicale dei professionisti  
negli antichi Conservatori.  
Napoli e Madrid a confronto.*

di Sara Navarro Lalanda

**M**aria Cristina di Borbone nacque il 27 aprile del 1806 a Palermo, luogo di rifugio scelto dalla famiglia reale di Napoli nel periodo di occupazione napoleonica del regno. Figlia di Francesco I, re di Napoli e di Sicilia, e della Infanta, la spagnola Maria Isabel, salì al trono di Spagna con il marito Fernando VII nel dicembre 1829. La regina, abituata all'educazione e alle celebrazioni di corte di Napoli, in Spagna cercò di riprodurre tali magnificenze. Per meglio comprendere la visione di Maria Cristina di Borbone, analizzeremo le differenze tra le istituzioni musicali della prima parte del XIX secolo tra Napoli e Madrid che la principessa - regina osservò.



Francesco I di Borbone con la famiglia. Giuseppe Cammarano (1820), 313 x 397 cm. Museo di Capodimonte (Napoli). (Maria Cristina si trova accanto al busto di suo nonno, Ferdinando IV di Napoli o I delle Due Sicilie, che abbraccia sua sorella Luisa Carlota).

## 1. Musica a Palazzo: Reale Cappella e Reale Camera musicale

Introdurremo le istituzioni musicali a cui la principessa partecipò iniziando dalla musica diffusa nei palazzi reali di Napoli e Madrid. Sono note le discipline “di arti liberali e di cavalleria” che venivano insegnate ai principi e alle principesse a Napoli tra le quali ritroviamo la musica e, in particolare, l’arpa. Di seguito si elencano i maestri della famiglia nell’anno 1831:

- “D. Giulio Sarmiento per la musica
- D. Francesco Bonardi per il ballo
- D. Giuseppe Torelli per il disegno
- Maggiore D. Giorgio Corte per la scherma
- D. Clemente Zannetti per l’arpa
- D. Antonio Cerretella violino di accompagnamento
- D. Cesare Lauro violino per i balli”<sup>1</sup>

Dalle cronache dell’epoca siamo a conoscenza che Maria Cristina di Borbone, seguendo l’educazione offerta ai figli dei sovrani, si esercitava nella disciplina musicale, non solo con il canto ma amava suonare anche pianoforte e arpa<sup>2</sup>. Gli eventi musicali a Palazzo erano numerosi, tra le varie rappresentazioni troviamo le accademie strumentali, concerti in cui si eseguiva la nuova musica strumentale. Un esempio è l’Accademia del 27 Aprile 1827, in cui venne interpretata una sinfonia di Sarmiento, maestro di cappella, insieme alla musica strumentale di Paer, Hummel, Cramer, suonata non solo da piccoli gruppi da camera ma anche da grandi orchestre. Altre accademie appaiono più vicine al repertorio operistico del momento, come nel caso di quella realizzata per festeggiare il compleanno della principessa Maria Cristina di Borbone:

“Disposizione dei pezzi che si dovranno eseguire nell’Accademia vocale e strumentale la sera del 27 Aprile nel Real Appartamento [sic] per gli anni di S.A.R. la Principessa D<sup>a</sup> Cristina

### Prima parte

Pot- pourri: eseguito col piano forte da Tedoro Dohler [sic] e col flauto da Theophile Bucher  
 Duetto del Barbieri di Siviglia cantato dalla Sig.ra Fodor e Sig. Vinter. Musica di Rossini  
 Arpa e violino, eseguito dal Sig. Zannetti ed Onorio  
 Aria di basso eseguita dal Sig. Ambrosini. Musica di Fioravanti  
 Cavatina di Bianca e Falliero, eseguita dalla Sig.ra Boccabadati. Musica di Rossini

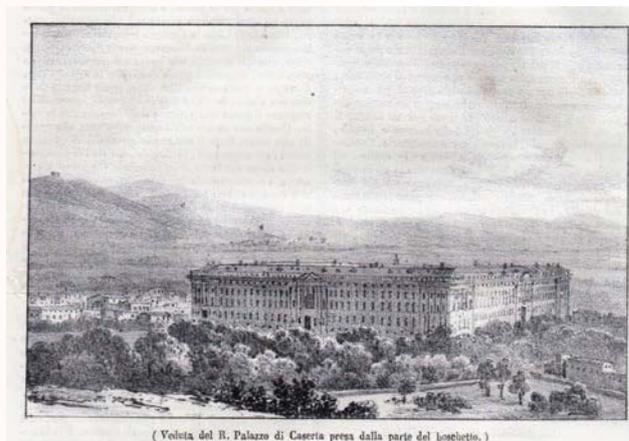
### Seconda parte

Pianoforte solo variazioni di Czernij [sic]  
 Di piacer mi balza il core nella Gazzia Ladra eseguita dalla Sig.ra Fodor  
 Pot- pourri col flauto ed accompagnamento di piano forte  
 Duetto dell’Adelasia eseguito dalla Sig.ra Boccabadati e Sig. Vinter. Musica di Mayer  
 Sig. Zefferino eseguirà col violoncello solo l’aria della Sig.ra Pasta: Il Braccio mio conquisce

### Terza parte

Assisa a Pie di un Salice eseguita dalla Sig.ra Fodor  
 Cavatina dell’Esule eseguita dal Sig. Vinter  
 Aria Finale con variazione nella Donna del Lago eseguita dalla Sig.ra Boccabadati”<sup>3</sup>

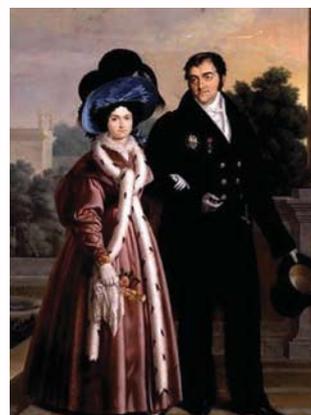
Oltre la musica da concerto, la musica era presente in altri ambienti di aggregazione sociale quali le feste da ballo che si svolgevano nel Reale Palazzo di Capodimonte, presso il Teatrino del Palazzo Reale di Portici, nel Teatro Reale di Caserta o anche nel Palazzo Reale di Napoli.



Ueduta del Real Palazzo di Caserta dalla parte del boschetto, 1837. Panorama Pittoresco, Napoli, 1846.

La principessa era solitamente presente a tali eventi, diversi dei quali erano organizzati proprio in suo onore, come dimostra il programma della festa di compleanno citato o l’Itinerario di ciò che dovrà praticarsi il di 27 Aprile 1818 in occasione della Gala di S.A.R. la Principessa D<sup>a</sup> Cristina<sup>4</sup>, festa in cui la principessa aveva appena 12 anni.

Nella corte di Spagna Maria Cristina sposò Fernando VII e diventò così regina consorte dal 1829 al 1833, dopo la morte del marito sarà regina reggente nel periodo



Maria Cristina di Borbone e Fernando VII passeggiando per i giardini del Palazzo di Aranjuez. Olio. Luis Cruz y Ríos, 498 x 710 cm. Museo de Bellas Artes Asturias.

1833 - 1840 per la figlia Isabella II. Anche in questo periodo Maria Cristina continuò la sua formazione musicale a Madrid, dove il suo insegnante di canto fu Valldemosa, il suo insegnante di pianoforte Guelbenzu e si ipotizza che Mariano Ochoa fosse il suo professore di chitarra<sup>5</sup>. Era tanta l'attenzione e la passione di questa regina per la musica che durante il periodo in Spagna creò addirittura una sua biblioteca personale. Dalle fonti analizzate Maria Cristina risulta la prima regina spagnola ad aver posseduto una propria raccolta musicale. La collezione era composta da 60 registri di opere a stampa - alcuni quaderni con numerosi pezzi - e 20 manoscritti, la maggior parte dei lavori realizzati o pubblicati nel periodo 1828 tra 1854. La collezione è una testimonianza dell'epoca, prevalentemente della musica italiana e spagnola, e include repertorio di compositori italiani fra cui Rossini con il quale Maria Cristina mantenne un rapporto costante anche in Spagna. La passione della regina fu trasmessa anche alle due figlie avute con Fernando VII; con loro interpretava opere musicali, presenti nella biblioteca personale, come i Villancicos di Valldemosa e Albéniz, rispettivamente insegnanti di canto e pianoforte delle principesse<sup>6</sup>.

I maestri di cappella di entrambe le istituzioni erano italiani: Sarmiento nelle istituzioni napoletane e Andrevi nella cappella reale di Madrid (1830- 1836). E' necessario evidenziare che in Spagna, Maria Cristina di Borbone trovò una unica istituzione musicale nel Palazzo, la Cappella Reale, perché Cappella e Camera erano state riunite con un regolamento scritto da Fernando VII nel 1814[9], e che il numero di musicisti era inferiore a quello presente a Napoli.

Circa le voci, si può osservare che il ruolo svolto dai sei cantanti bambini in Spagna, artisti educati nel Palazzo a Madrid, era tenuto a Napoli da eunuchi.

VOCI ISTITUZIONI MUSICALI DI PALAZZO (1833- 1834)				
CARICA	Napoli (Cappella Reale e Camera)	Spagna (Cappella Reale)		
Soprano	Francesco Villani (Eunuco)	6 bambini coristi		
	Ciro Falcuni (Eunuco)			
	Casimiro Baldi (Eunuco)			
	Domenico Costa (Eunuco)			
Contralto	-	Antonio Fajes (I) (II)		
	Tenore	Andrea Nozzari	José Pérez (I) Juan Tarraga (II) (III)	
Basso			Luigi Lablache	Antonio Oller Antonio Hernández
				Coro

Nella famiglia dei fiati, troviamo un numero maggiore di strumenti a Napoli e uno strumento inesistente nella corte spagnola: il corno da caccia.

STRUMENTI FIATO ISTITUZIONI MUSICALI DI PALAZZO (1833- 1834)		
CARICA	NAPOLI (CR e C)	SPAGNA (CR)
Organista	Gabriele Prota (I)	Pedro Albéniz (I)
	Giuseppe Parisi (II)	Ayudante
Flauto	Giovanni Battista Belpasso (I)	N. Ficher
	Angelo Marchese (II)	
Oboe	Pasquale Albano	(I)
Clarinetto	Michele Rupp (I)	Magin Jardin
	Vito Intertandi (I)	
Fagotto	Pietro Zobali	Manuel Silvestre
Tromba	Gaetano Gallo	(I)
	Giuseppe Pigneri	(II)
Corno da caccia	Giuseppe Ercolani	-
	Gaetano Pigneri	



Villancico a Nuestro S. J. 1845. Parte solista María Cristina di Borbone. Pedro Pérez Albéniz. BNE, M.REINA/10

La musica nel Palazzo spagnolo ebbe la funzione di accademia pedagogica musicale e servì anche per celebrare atti religiosi e della famiglia reale. Infatti successivamente - negli anni in cui la figlia di Maria Cristina fu regina -, ritornarono le rappresentazioni di opere italiane nei palazzi reali spagnoli che erano state proibite nel 1777 dal re Carlo III<sup>7</sup>. Per analizzare nel dettaglio la musica di palazzo di queste differenti realtà, mettiamo a confronto la struttura della Cappella Reale e Camera a Napoli<sup>8</sup> con quella della Cappella Reale a Madrid.

Anche per la famiglia degli archi, possiamo notare una differenza numerica tra le due istituzioni, significativamente inferiore il numero di elementi nella Cappella Reale spagnola; tale disuguaglianza influenzò inevitabilmente la tipologia di repertorio eseguito.

Torino) nonché di altre città europee ed americane<sup>11</sup>. Nonostante gli apporti da vari paesi appare evidente una prevalenza delle linee guida francesi ed italiane, considerando comunque che anche i conservatori italiani, per esempio quello milanese, basarono la propria normativa sul modello francese<sup>12</sup>.

STRUMENTI A CORDA. ISTITUZIONI MUSICALI DI PALAZZO (1833- 1834)		
CARICA	NAPOLI (CR e C)	SPAGNA (CR)
Violino	Giuseppe Festa; Gaetano Guida; Domenico Carabella	Manuel Llovia
	(I): Giuseppe Danna; Pasquale Pasqua; Antonio Cerretella; Meikele Cercià	Antonio Daroca (I)
	(II): Emmanuele Giuliani; Luigi Vita; Gaetano Coccia; Raffaele Bossi; Onorio de Vita; Alessandro di Lorenzo; Domenico Vitolo; Francesco Montoro	Juan Diez (II)
Viola	(I): Sabbato Pelliua; Nicola Papa	Vicente Asensio
	(II): Gaetano Mauriello; Domenico de Liso	
Violoncello	Carlo Loveri (I)	Felipe García
	Giovanni Loffredo (II)	
Contrabasso	(I): Domenico Rinaldi; Francesco Luna	Mariano Guerra
	(II): Vincenzo Marra; Giuseppe Pessetti	

## 2. L'educazione musicale dei professionisti: Conservatorio di Musica

A Napoli, Maria Cristina conobbe il conservatorio come istituzione educativa musicale, che inizialmente consisteva in quattro conservatori - Sancta Maria de Loreto, Della Pietà dei Turchini, Dei Poveri di Gesù Christo e Di Sant'Onofrio -, corporazioni che vennero poi unificate sotto il dominio napoleonico di Murat, dando vita al Conservatorio di San Sebastiano, che con il tempo diventò l'attuale Conservatorio di San Pietro di Majella. La principessa, giunta a Madrid, nel vedere l'assenza di una istituzione pedagogica musicale, decise di fondare il Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, con l'obiettivo di impiegare musicisti spagnoli per non dover gravare con costosi investimenti, necessari tuttavia in caso di ricorso a compagnie di musica italiane per i teatri di corte<sup>10</sup>. L'influenza italiana nel conservatorio si percepì principalmente nei primi anni della sua istituzione attraverso i regolamenti, la scelta degli insegnanti e del repertorio.

### 2.1 Regolamento del Conservatorio

Al tempo della fondazione del Conservatorio - 1830 circa -, nel momento in cui si stava redigendo il regolamento dell'istituzione spagnola, il Direttore del Conservatorio, evidenziò al Segretario di Stato - attraverso la mediazione del Ministro di Stato - la necessità di conoscere i regolamenti che disciplinavano i conservatori di Napoli e Milano. Tali regolamenti, quindi, potrebbero aver influenzato il centro pedagogico spagnolo considerando tuttavia che il conservatorio richiese anche il regolamento al Conservatorio di Parigi e, in seguito, ulteriori regolamenti italiani (Palermo e

### 2.2 Insegnanti italiani del Conservatorio

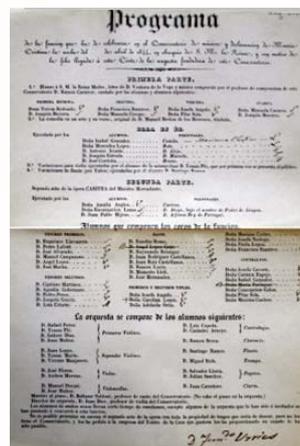
La patria per eccellenza della tecnica vocale dell'epoca era naturalmente l'Italia, tale ragione fu probabilmente il motivo che indusse la regina Maria Cristina a pensare a Francesco Piermarini, tenore italiano, per il ruolo di insegnante di canto dell'istituzione che la regina stava promuovendo. La regina non solo offrì al Piermarini il posto di insegnante, ma, volendo ella riprodurre l'essenza delle istituzioni pedagogiche italiane, decise di nominare Piermarini primo direttore del Conservatorio de Música y Declamación María Cristina e sua moglie direttrice del dipartimento delle allieve.

### 2.3 Repertorio operistico italiano del Conservatorio

L'influenza dell'opera italiana nell'istituzione del conservatorio si può rilevare sia nei primi inventari del conservatorio<sup>13</sup> sia nel repertorio dei programmi musicali dell'istituzione spagnola. È noto che il materiale delle opere presente nella biblioteca e rappresentato in queste accademie era spesso acquistato nello stabilimento di Giovanni Ricordi, che aveva contatti diretti con l'istituto<sup>14</sup> come si può evincere dal frammento di lettera sotto riportata:

“Riguardo poi al progetto compreso nella vostra lettera del 15 per erigere costì un magazzino di musica, alla cui soprintendenza voi dite d'avere una persona adattata, io sono dispostissimo ad asservirvi, qualora Sua Maestà mi accordi che tutta la musica e stampe di mia edizione ch'io manderò in Spagna siamo esenti da qualunque diritto di Dogana, e che questo privilegio sia accordato a me solo e non ad altri editori di musica”.

Milano li 18 Agosto 830.  
Giovanni Ricordi<sup>15</sup>



Programa del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. RCSMM, AHA, Leg. 5/20 (7 Maggio 1844)

## 3. Altre istituzioni musicali

L'opera italiana fu presente a Madrid nei teatri di corte *La Cruz* ed *El Príncipe* e altre strutture. Nel 1850, nel periodo di Elisabetta II - figlia di Maria Cristina di Borbone -, fu aperto anche il Teatro Real, palcoscenico di taglio italiano che inaugurò con l'opera *La Favorita* di Donizetti.

Maria Cristina partecipò alla promozione e diffusione di tali eventi, non solo attraverso i suoi decreti normativi, emanati con l'obiettivo di regolamentare le compagnie teatrali, ma anche con

la sua presenza a un gran numero di rappresentazioni, soprattutto quelle dedicate o realizzate per appoggio e adesione alla causa della successione dinastica.



Teatro Reale di Madrid

Seguendo l'esempio dei suoi predecessori italiani, Maria Cristina sostenne anche progetti culturali e artistici per la nuova classe borghese attraverso l'emanazione di regi decreti come il Real Decreto del 28 febbraio 1839 che autorizzava l'associazionismo, fatto che faciliterà la promozione e la creazione di società e di licei culturali, in cui la regina stessa partecipò a lungo attivamente, anche come interprete.

## 4. Conclusioni

Il presente studio conferma l'accoglienza e la diffusione della cultura musicale italiana nella Spagna della prima metà del diciannovesimo secolo, attraverso la figura di una regina che alimenterà tale arte sia nella sfera personale e familiare, con un taglio pedagogico, sia nella società attraverso i suoi decreti reali e nella sua partecipazione attiva al Conservatorio, alle Società Ricreative e agli eventi pubblici dei Teatri di corte e Palazzo.

La regina Maria Cristina di Borbone non solo consoliderà il modello italiano in Spagna fondando il Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, ma instaurerà anche, attraverso gli ordini reali, una rete istituzionale che dal Conservatorio Reale fornirà ai teatri, al Palazzo Reale, al proprio Conservatorio e ad altre corporazioni, come le società artistiche e culturali, il personale qualificato per la diffusione della disciplina musicale in Spagna.

## NOTE

1. Archivio di Stato di Napoli (ASNA), Casa Reale Maggiordomia, 2485.
2. CARMENA Y MILLÁN, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU, 2002, p. 102.
3. ASNA, Casa Reale Archivio amministrativo. Inventario III, Maggiordomia Maggiore 412, 5.
4. ASNA, Casa reale amministrativa. Terzo inventari. Maggiordomia maggiore e Sovrintendenza di Casa Reale 412, 11 (1818).
5. PÉREZ GALDÓS, B.: *Los apóstólicos. Episodios Nacionales*. Madrid: Historia 16, 1994, p. 45; MITJANA, R.: "Espagne. Portugal". En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Albert Lavignac (dir.). Paris: Delagrave, vol. 4, 1914, p. 2262.
6. NAVARRO LALANDA, S.: "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón: Villancicos reales de Pedro PérezAlbéniz (1795- 1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)". In: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. Francisco Javier Campos y Fernandez de Sevilla (coord.). Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (17. 2009. San Lorenzo de El Escorial), 2009, pp. 637-652.
7. CARMENA Y MILLÁN, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU, 2002, pp. 15- 17.
8. CARIERO, R.- MARINO, M.: "La musica della Real Camera e Cappella Palatina di Napoli fra restaurazione e unità d'Italia. 2. organici e ruoli (1815-1864)". En: *Studi musicali*, 2009, pp. 133- 207.
9. LOLO, B.: "La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII" In: *Cuadernos de Arte*, Vol.26 (1995), pp. 157-169; LABRADOR, C.: "Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788- 1808)". *Revista de Musicología*, XXVI (2003), nº 1, pp. 233-266.
10. SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: [s.n.], 1855- 1859. Madrid: ICCMU, 2007, p. 327.
11. Ordine Reale che chiede di riunire i regolamenti dei conservatori di Napoli, Parigi e Milano (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid-RCSMM, AHA, Leg. 1/2); incorporazione nell'archivio del conservatorio dei regolamenti dell'Accademia Reale di Musica di Svezia e della Società di Stoccolma (RCSMM, AHA, Leg. 1/11), Conservatorio di musica di Napoli (RCSMM, AHA, Leg. 1/22); Società Filarmonica di Vienna (RCSMM, AHA, Leg. 1/24) tra altre. Vedere per approfondimento NAVARRO LALANDA, S.: *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón Dos Sicilias (1806- 1878)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Tesi di dottorato), 2013, pp. 447- 448.
12. MONTES, B.: "La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid. In: *Revista de Musicología*, XX (1997), pp. 467-478.
13. *Índice alfabético de las obras musicales que existen en el Archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, 1831- 1833 (203 p.). Vedere per approfondimento NAVARRO LALANDA, S.: *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón Dos Sicilias (1806- 1878)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Tesi di dottorato), 2013, pp. 491- 499.
14. NAVARRO LALANDA, S.: "La aportación de Giovanni Ricordi al Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid". In: *Gli spazi della musica*, Vol 3 (2014), Nº 2, pp. 18- 44.
15. RCSMM, AHA, Leg. 0/663.



Concorso Pratola, i vincitori con la giuria, il direttore del Conservatorio Giandomenico Piermarini e Emanuela Marcone

# I CONCORSI DEL "CASELLA"

La Prima Edizione del Concorso Organistico Internazionale "Camponeschi-Carafa", patrocinata dal Conservatorio "Casella" (10-11 ottobre) e la Quinta Edizione del Concorso "Maurizio Pratola" per Liutisti e Formazioni di musica da Camera (15-17 luglio) organizzata dal Conservatorio stesso in sede. Due competizioni all'insegna della qualità che richiamano giovani strumentisti dall'estero per essere ascoltati da importanti maestri e direttori artistici.

a cura della Redazione

Un nuovo concorso per valorizzare uno strumento storico e soprattutto per dare l'opportunità a giovani organisti di confrontarsi. Ideato con il patrocinio e la supervisione dal Conservatorio "A.Casella", che ha offerto il suo apporto artistico/professionale per la riuscita dell'evento, garantendo equità di giudizio e prestigio all'evento, il concorso è stato realizzato grazie al contributo di Itas Assicurazioni. Un'iniziativa che nella nostra istituzione si aggiunge al Concorso "Maurizio Pratola" per liutisti e formazioni da camera nel repertorio antico, ormai giunto alla V edizione, di cui riportiamo i risultati nella pagina seguente e di cui abbiamo avuto ampiamente modo di parlare nei numeri precedenti di *Musica+*. Lo strumento del nuovo concorso è l'organo Camponeschi-Carafa della Collegiata di San Rocco a Montorio al Vomano, in provincia di Teramo. Si tratta di un organo del XVII secolo le cui caratteristiche sono qui illustrate a parte. Al Concorso sono risultati iscritti 8 organisti, un numero congruo considerando la specificità del repertorio e una promozione dell'evento per questo primo anno ancora limitata. Giovani organisti provenienti dall'Italia e dall'estero, tutti dotati di ottima preparazione di un profilo artistico molto elevato hanno dato vita ad una "competizione"

di altissima qualità ove i giudici hanno avuto non poche difficoltà a svolgere il proprio compito. Il Direttore Artistico ha sottolineato la vicinanza del Conservatorio aquilano che ha voluto condividere l'iniziativa rivolta alle giovani generazioni di organisti, sottolineando come la musica antica sia percorso fondamentale ancorché ineludibile per un musicista da tastò anche grazie al patrimonio di strumenti antichi invidiato da tutto il mondo che l'Italia possiede. Ai complimenti per i vincitori ed alle congratulazioni per l'impeccabile organizzazione si è unito anche il Direttore del Conservatorio Casella, qui in veste di presidente della giuria, che nel suo discorso durante la cerimonia di premiazione ha voluto porre l'accento sull'altissimo livello di tutti i partecipanti, compresi esclusi e non premiati, sottolineando fra l'altro il respiro internazionale che si era potuto percepire in tutte le raffinate interpretazioni proposte dai partecipanti. Ciò a testimonianza incontrovertibile del fascino che la musica d'organo, e la musica d'arte in senso più ampio, ancora esercita nelle giovani generazioni disposte a dedicare le loro energie ed i loro anni migliori ai sacrifici che una rigorosa preparazione concertistica richiede; ciò nonostante il momento di crisi conclamata e generalizzata della cultura e dell'arte nel nostro paese.



Conc. Pratola  
Alter Klang,  
Italia-Francia,  
Anne Freitag,  
Jean-Christophe  
Dijoux



Conc. Pratola  
Il vincitore  
con la giuria  
e Emanuela  
Marcone



Jadran Duncumb  
Inghilterra

**I risultati del Concorso**  
**MAURIZIO PRATOLA**  
Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila  
(16-17 luglio 2015)

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

in collaborazione con  
la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli"  
la Società della Musica e del Teatro "P. Riccitelli"  
il Festival Internazionale Estense  
"Grandezze & Meraviglie"

**COMMISSIONE**

**Paul O'Dette**  
Liutista e Direttore d'Orchestra, Stati Uniti

**Enrico Bellei**  
Direttore Artistico Festival  
"Grandezze & Meraviglie", Modena

**Guido Olivieri**  
Musicologo, Texas University, Austin

**Marco Pesci**  
Docente di Liuto Conservatorio "A. Casella", L'Aquila

**Francesco Zimei**  
Musicologo  
Direttore Istituto Abruzzese di Storia Musicale

**PREMIATI**

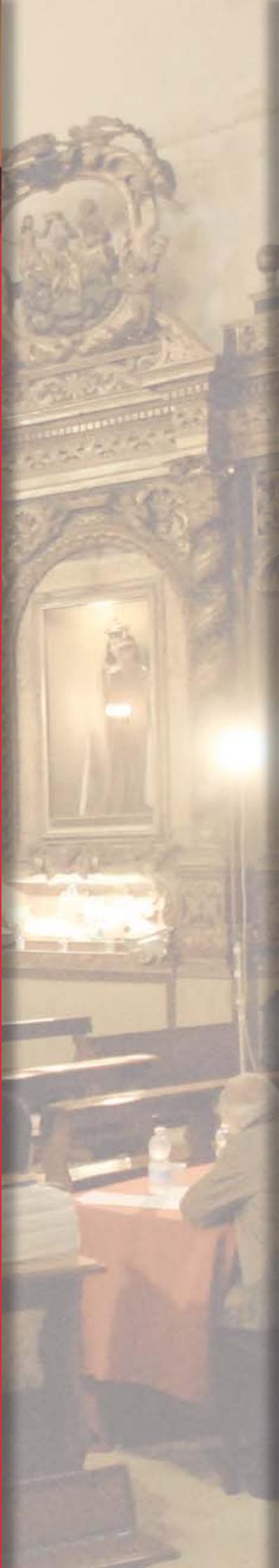
**Sezione LIUTISTI**

- 1° classificato: Jadran Duncumb, Inghilterra
- 2° classificata: Elisa La Marca, Italia
- 3° classificato: Konstantin Shchenikov, Russia

**Sezione FORMAZIONI DA CAMERA**

- 1° classificato: Duo "Alter Klang", Anne Freitag, Germania, Flauto traverso e Jean-Christophe Dijoux, Francia, Cembalo
- 2° classificato: "Duo in Re", Anja Engelberg, Germania, Viola da gamba e Premek Hájek, Rep. Ceca, Chitarra barocca e Tiorba
- 3° classificato: ex aequo: Trio "Paper Kite", Mariee Heeschen, Germania, Soprano, Antonio De Sarlo, Italia, Violino, Felix Schoner, Germania, Cembalo
- 3° classificato: ex aequo: Quartetto "Laboratoire de la Musique", Karolina Jesionek, Flauto traverso, Marcin Tamawski, Violino barocco, Ewa Witczak, Violoncello barocco, Dorota Zimna, Cembalo, Polonia

Premio speciale "Marco Dall'Aquila"  
(offerto dal Rotary Club L'Aquila Gran Sasso d'Italia):  
Javer Oveiro Mayoral, Liuto (Spagna)



**I risultati del Concorso**  
**CAMPONESCHI-CARAFÀ**  
Collegiata di San Rocco a Montorio al  
Vomano **TERAMO**  
(10-11 ottobre 2015)

organizzato da  
Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila  
Pro Loco di Montorio al Vomano

Grazie al contributo di  
Itas Assicurazioni

**COMMISSIONE**

**Giandomenico Piermarini**  
direttore del Conservatorio "A. Casella" e  
organista della Basilica Papale  
di San Giovanni in Laterano a Roma

**Matteo Imbruno**  
organista della Oude Kerk di Amsterdam  
e direttore artistico dell'Accademia  
italiana di organo

**Anton Pauw**  
organista della Bavo Kerk di Harlem  
(Paesi Bassi) presso il monumentale  
organo Müller

**DIRETTORE ARTISTICO**

**Claudio Di Massimantonio**  
vicedirettore del Conservatorio "Casella"  
e titolare della cattedra di Organo

**PREMIATI**

- 1° classificato: Davide Zanasi
- 2° classificata: Giovanni Petrone
- 3° classificato: Gabriele Ghiozzi

Hanno inoltre partecipato al concorso:  
Marek Kulikowsky (Polonia)  
Chikako Nishikawa (Giappone)  
Fabio Paiano (Italia)  
Elia Pivetta (Italia)



Davide Zanasi,  
vincitore del Primo Premio



Conc. Camponeschi. I concorrenti con la giuria e il direttore artistico



Conc. Camponeschi. I premiati con la giuria

## ORGANO CAMPONESCHI-CARAFÀ DELLA COLLEGIATA DI SAN ROCCO

### Descrizione

Organo anonimo di scuola napoletana restaurato dalla ditta F.lli Bonizzi di Crema col contributo dell'8 per mille concesso dalla CEI. Lo strumento, risalente alla metà del Seicento, nel corso dei secoli ha subito vari interventi tra cui l'aggiunta, nella metà del Settecento, del registro dei tromboncini ad opera della bottega organaria Fedeli di Camerino, registro che in sede di restauro si è deciso di mantenere.

### Disposizione Fonica

Principale  
Ottava  
Quinta decima  
Decimanona  
Vigesimaseconda  
Vigesimasesta  
Vigesimanona  
Flauto in VIII  
Flauto in XII  
Flauto in XV  
Tromboncini Bassi  
Tromboncini Soprani  
Basso  
Temperamento Mesotonico (Tono Medio)  
Corista 426 Hz  
Pressione 54 mm



Organo di San Rocco



# NUOVE SFIDE NELLO SPAZIO EUROPEO

*(Il parte)*

*Il 14 e 15 maggio 2015 a Yerevan in Armenia i Ministri dell'Istruzione dei paesi aderenti all'unione europea si sono espressi in un documento ufficiale che espone le linee-guida ispirate al Processo di Bologna del 1999, rileva i risultati positivi ottenuti con la creazione dello Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore e rilancia la visione per il 2020 basata sulle sfide da affrontare. A completamento dell'intervista nel numero precedente a Maria Sticchi Damiani, coordinatrice dei Bologna Experts italiani, Musica+ pubblica l'intero documento redatto a Yerevan, nella traduzione ufficiale.*

a cura di Alvaro Lopes Ferreira

## Comunicato di Yerevan<sup>1</sup>

**N**oi, i Ministri, nel nostro incontro di Yerevan del 14 e 15 maggio, prendiamo atto con orgoglio che dalla visione ispiratrice dei nostri predecessori a Bologna è nato uno Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore entro il quale 47 paesi con tradizioni politiche, culturali ed accademiche diverse lavorano insieme dialogando apertamente, con obiettivi condivisi ed impegni comuni. Insieme ci siamo impegnati in un processo di convergenza volontaria e di riforme coordinate dei nostri sistemi di istruzione superiore, che si fonda sulla responsabilità pubblica, la libertà accademica, l'autonomia delle istituzioni e l'impegno all'integrità. Tale processo conta su solidi finanziamenti pubblici e si realizza attraverso una comune struttura dei titoli di studio, una profonda condivisione di principi e processi sia per l'assicurazione della qualità che per il riconoscimento, nonché l'uso di alcuni strumenti comuni.

Grazie alle riforme attuate durante il Processo di Bologna, è stata data agli studenti e ai laureati una possibilità sempre maggiore di muoversi nell'ambito dello Spazio Europeo con il riconoscimento dei titoli e dei periodi di studio; nei loro corsi di studio i laureati acquisiscono le conoscenze, competenze ed abilità necessarie per il proseguimento degli studi o per l'ingresso nel mercato del lavoro in Europa; le istituzioni stanno diventando sempre più attive nel contesto internazionale; e i docenti lavorano insieme per la realizzazione di progetti didattici e di ricerca comuni. Lo Spazio Europeo ha aperto un dialogo con altre regioni del mondo ed è considerato un modello di collaborazione organizzata.

Nondimeno, l'attuazione delle riforme strutturali non è omogenea in tutti i paesi partecipanti e gli strumenti sono talvolta usati in maniera errata oppure burocratica e superficiale. Per sviluppare appieno il potenziale dello Spazio Europeo, occorre far progredire ulteriormente i nostri sistemi di istruzione superiore e coinvolgere maggiormente le nostre comunità accademiche. Ci impegnia-

mo a svolgere fino in fondo il nostro lavoro e riconosciamo la necessità di dare nuovo slancio alla nostra collaborazione.

Al momento attuale lo Spazio Europeo deve affrontare sfide difficili: una crisi economica e sociale non ancora risolta, livelli drammatici di disoccupazione, una sempre maggiore emarginazione dei giovani, cambiamenti demografici, nuove ondate migratorie, conflitti tra paesi ed all'interno di essi, estremismo e radicalizzazione. Allo stesso tempo, la crescente mobilità di studenti e docenti agevola la comprensione reciproca, mentre il rapido sviluppo di conoscenze e tecnologie, con il relativo impatto su società ed economia, incide sempre di più sull'evoluzione della formazione e della ricerca.

Il ruolo dello Spazio Europeo è cruciale per far fronte a queste sfide e massimizzare queste opportunità attraverso varie forme di collaborazione e di scambio, perseguendo obiettivi comuni e, al tempo stesso, tenendo aperto il dialogo con gli altri paesi del globo. Dobbiamo rinnovare la nostra visione originale e consolidare la struttura dello Spazio Europeo.

## Rinnovare la nostra visione: le priorità

La nostra visione per il 2020, che siamo determinati a realizzare, è uno Spazio Europeo nel quale i nostri obiettivi comuni sono realizzati in tutti i paesi partecipanti, assicurando così reciproca fiducia nei diversi sistemi; nel quale il riconoscimento automatico dei titoli è diventato realtà, consentendo così agli studenti ed ai laureati di muoversi facilmente al suo interno; nel quale l'istruzione superiore contribuisce efficacemente alla costruzione di società inclusive, fondate sui valori democratici e i diritti umani; nel quale i percorsi formativi offrono le competenze e le abilità necessarie per conseguire la cittadinanza europea, capacità di innovazione e sbocchi lavorativi. Daremo appoggio e protezione a studenti e docenti affinché possano esercitare il loro diritto alla libertà accademica e garantiremo la loro rappresentanza come partner a pieno titolo nel governo di istituzioni dotate di completa autonoma.



Daremo il nostro sostegno alle istituzioni che intensificano l'impegno a promuovere la comprensione interculturale, il pensiero critico, la tolleranza politica e religiosa, la parità di genere e i valori democratici e civili, al fine di rafforzare la cittadinanza sia europea che globale e porre le fondamenta di società inclusive. Rafforzeremo inoltre i legami tra lo Spazio Europeo dell'Istruzione superiore e lo Spazio Europeo della Ricerca.

La nostra ambizione collettiva per i prossimi anni ci spinge a perseguire quattro obiettivi, ugualmente importanti, nel nuovo contesto in cui ci troviamo ad operare:

- **Accrescere la qualità e la rilevanza dell'apprendimento e dell'insegnamento** è la missione principale dello Spazio Europeo. Daremo stimoli e incentivi a istituzioni e docenti perché si impegnino ad innovare la loro didattica attraverso la creazione di contesti di apprendimento incentrati sullo studente e la piena utilizzazione dei potenziali benefici offerti dalle tecnologie digitali. Promuoveremo un più stretto legame tra insegnamento, apprendimento e ricerca a tutti i livelli di studio e offriremo incentivi a istituzioni, docenti e studenti affinché intensifichino



quelle attività che sviluppano la creatività, l'innovazione e le capacità imprenditoriali. I corsi di studio dovrebbero consentire agli studenti di acquisire, con attività di apprendimento efficaci, le competenze che meglio soddisfano sia le loro aspirazioni personali che i bisogni della società; dovrebbero prevedere descrizioni trasparenti dei risultati di apprendimento attesi e del carico di lavoro previsto, percorsi di apprendimento flessibili, e metodi efficaci di insegnamento e verifica del profitto. È fondamentale riconoscere ed incentivare l'insegnamento di qualità, ed allo stesso tempo offrire opportunità per il miglioramento delle competenze didattiche dei docenti. Inoltre, coinvolgeremo attivamente gli studenti in quanto mem-

bri a pieno titolo della comunità accademica, ed altri portatori di interesse, nella progettazione dei corsi di studio e nella assicurazione della qualità.

- **Agevolare l'occupabilità dei laureati per tutta la loro vita lavorativa** nell'ambito di mercati del lavoro in rapido mutamento - caratterizzati da evoluzione tecnologica, nuovi profili professionali e crescenti opportunità di lavoro, dipendente o autonomo - è uno degli scopi principali dello Spazio Europeo. Dobbiamo fare in modo che, al termine di ciascun ciclo di studio, i laureati posseggano competenze adeguate per l'ingresso nel mercato del lavoro, e allo stesso tempo siano in grado di acquisire autonomamente le nuove competenze di cui potrebbero aver bisogno successivamente nel corso della loro vita lavorativa. Sosterremo le istituzioni che mettono in campo una varietà di misure destinate a questo scopo, ad esempio rafforzando il dialogo con i datori di lavoro, istituendo corsi di studio con un buon equilibrio tra teoria e pratica, agevolando l'acquisizione da parte degli studenti di capacità imprenditoriali e di innovazione e monitorando gli sviluppi delle carriere dei laureati. Sosterremo la mobilità inter-

nazionale per studio e tirocinio in quanto la riteniamo mezzo efficace per espandere la gamma delle competenze e le opzioni lavorative degli studenti.

- **Rendere i nostri sistemi più inclusivi** è un obiettivo essenziale dello Spazio Europeo, dal momento che le nostre popolazioni si diversificano sempre di più anche a causa dell'immigrazione e dei cambiamenti demografici in corso. Ci impegniamo ad allargare la partecipazione all'istruzione superiore e a sostenere le istituzioni che, in specifici contesti, offrono attività di apprendimento rispondenti alle esigenze di diverse tipologie di studenti, incluse le attività di apprendimento permanente. Miglioreremo la permeabilità e la connessione tra i diversi settori di formazione. Potenzieremo inoltre la dimensione sociale dell'istruzione superiore, agevoleremo l'equilibrio di genere ed espanderemo le opportunità di accesso e completamento degli studi, inclusa la mobilità internazionale, per gli studenti provenienti da contesti svantaggiati. Offriremo opportunità di mobilità a studenti e docenti provenienti da aree di conflitto e allo stesso tempo ci adopereremo per rendere possibile il loro rientro nei paesi di origine non appena le condizioni lo consentiranno. Desideriamo infine promuovere la mobilità degli studenti dei corsi di formazione per insegnanti, in vista del ruolo importante che rivestiranno nell'educazione delle future generazioni di Europei.

- **Attuare le riforme strutturali concordate** è un presupposto essenziale per il consolidamento dello Spazio Europeo e, a lungo termine, per il suo successo. Una struttura di titoli ed un sistema di crediti comuni, standard e linee guida condivisi per l'assicurazione della qualità, la collaborazione per la mobilità e per l'istituzione di corsi e titoli congiunti sono le fondamenta dello Spazio Europeo. Avvieremo politiche più efficaci per il riconoscimento dei crediti acquisiti all'estero, dei titoli accademici e professionali e dell'apprendimento pregresso. Per una piena e coerente attuazione in ambito nazionale delle riforme concordate a livello europeo occorre una completa condivisione di responsabilità e di impegno da parte dei decisori politici e delle comunità accademiche, ed un forte coinvolgimento degli altri portatori di interesse. La mancata attuazione delle riforme in alcuni paesi compromette il funzionamento e la credibilità dello Spazio Europeo nel suo insieme. Occorre che alla base dei rapporti nazionali ci siano misurazioni più precise dei risultati raggiunti. Utilizzeremo il dialogo politico e lo scambio di buone pratiche per offrire un supporto mirato a quei paesi che incontrano difficoltà nel raggiungimento degli obiettivi concordati; allo stesso tempo daremo la possibilità di progredire ulteriormente a quei paesi che desiderano farlo.

**La forma di governo e i metodi di lavoro dello Spazio Europeo devono evolversi per far fronte a queste sfide.** Chiediamo al Bfug di riesaminare e semplificare la sua forma di governo ed i suoi metodi di lavoro, di

coinvolgere nel suo programma di lavoro i soggetti direttamente impegnati nelle attività di formazione, e di presentare, prima del nostro prossimo incontro, qualche proposta su come affrontare il tema della mancata attuazione dei principali impegni assunti.

Accettiamo con gratitudine l'offerta della Francia di ospitare il nostro prossimo incontro nel 2018 e di farsi carico del Segretariato dello Spazio Europeo da luglio 2015 a giugno 2018.

Accogliamo con piacere la richiesta della Bielorussia di aderire allo Spazio Europeo ed in particolare il suo impegno a realizzare le riforme che saranno necessarie, 16 anni dopo l'inizio del Processo di Bologna, a rendere compatibile il suo sistema, e le relative pratiche accademiche, con quelli degli altri paesi dello Spazio Europeo. Su questa base, accettiamo la Bielorussia come paese membro dello Spazio Europeo e ci ripromettiamo di lavorare con le autorità nazionali ed altri portatori di interesse per attuare le riforme che sono state identificate dal Bfug ed incluse nel piano di lavoro allegato alla lettera di accettazione. Chiediamo al Bfug di trasmetterci un rapporto sulla realizzazione di tale piano prima della prossima Conferenza del 2018.

Infine, prendiamo atto con approvazione dei rapporti dei gruppi di lavoro su Attuazione, Riforme strutturali, Mobilità e internazionalizzazione, Dimensione sociale e apprendimento permanente, e del Gruppo Pilota sul riconoscimento automatico. Adottiamo le misure inserite nell'Allegato e cogliamo questa opportunità per sottolineare l'importanza dell'attiva partecipazione di tutti i membri effettivi e consultivi al lavoro del Bfug e del loro contributo alla realizzazione del programma di lavoro dello Spazio Europeo.

# Occupabilità dei diplomati AFAM

**I**l Progetto CHEER (Consolidating Higher Education Experience of Reform, finanziato nell'ambito del Programma Erasmus+), promosso dal MIUR e realizzato dalla CRUI con il Gruppo di Esperti per la promozione dello Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore (già conosciuti come Bologna Expert), è entrato nella piena fase operativa su uno dei temi di maggiore interesse per il settore AFAM, quello dell'occupabilità dei diplomati delle Istituzioni di Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica.

AlmaLaurea realizzerà a partire dal mese di novembre 2015 una indagine basata su interviste telefoniche ai diplomati, sia con esperienze di mobilità internazionale che non, degli Istituti AFAM che hanno aderito al Consorzio AlmaLaurea. Lo scopo è quello di verificare l'incidenza delle esperienze di studio o tirocinio all'estero sull'inserimento lavorativo, per poi presentare gli esiti della ricerca nell'ambito del seminario nazionale previsto nel programma CHEER a primavera 2016.

L'indagine offrirà importanti indicazioni sui risultati delle politiche di internazionalizzazione delle istituzioni aderenti ad AlmaLaurea e più in generale sull'efficacia della formazione artistica per gli sbocchi professionali dei nostri studenti/diplomati.

Sarà cruciale diffondere e sostenere l'iniziativa all'interno delle Istituzioni coinvolte nella ricerca, le quali potranno ricavare dall'indagine, per la prima volta, dati certi e tempestivi sulle carriere dei loro diplomati; e sarà altrettanto importante lavorare affinché tutte le Istituzioni AFAM possano quanto prima fruire delle stesse informazioni, senza eguali in Europa per quantità e qualità, aderendo al Consorzio AlmaLaurea.

A.L.F.

## APPENDICE

### I. DOCUMENTI POLITICI ADOTTATI

Nuovi Standard e linee guida per l'assicurazione della qualità nello Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore (ESG)

Approccio europeo all'assicurazione della qualità dei corsi congiunti

Nuova Guida ECTS, divenuta un documento ufficiale dello Spazio Europeo

### II. IMPEGNI ASSUNTI

Includere i titoli di ciclo breve nel Quadro dei titoli dello Spazio Europeo, sulla base dei relativi Descrittori di Dublino e degli Standard e linee guida per l'assicurazione della qualità. In tal modo i titoli di ciclo breve potranno essere riconosciuti anche nei sistemi nazionali che non li prevedono.

Garantire che le competenze richieste per un lavoro nel settore pubblico consentano un equo accesso ai detentori di titoli di primo ciclo e incoraggiare i datori di lavoro a fare un uso appropriato di tutti i titoli di istruzione superiore, inclusi quelli di primo ciclo.

Garantire, in collaborazione con le istitu-

zioni, la produzione di informazioni utili ed affidabili sulle carriere dei laureati e sulla loro progressione nel mercato del lavoro, da mettere a disposizione dei responsabili delle istituzioni, dei potenziali studenti, delle loro famiglie, e della società in senso lato.

Far sì che la legislazione nazionale ottemperi pienamente alla Convenzione di Lisbona sul riconoscimento, inviare un rapporto sul tema al Segretariato di Bologna entro la fine del 2016, e chiedere al Comitato della Convenzione, in collaborazione con le reti ENIC e NARIC, di preparare un'analisi dei rapporti entro la fine del 2017, tenendo anche conto del monitoraggio effettuato dal Comitato della Convenzione.

Rimuovere gli ostacoli al riconoscimento dell'apprendimento progressivo, sia per consentire l'accesso ai corsi di studio di istruzione superiore che per agevolare il conferimento di titoli sulla base di tale apprendimento, e incoraggiare le istituzioni di istruzione superiore a migliorare la loro capacità di riconoscere l'apprendimento progressivo.

Rivedere i quadri nazionali dei titoli al fine di garantire che i percorsi formativi pre-

vedano adeguate possibilità di riconoscimento dell'apprendimento progressivo.

Costituire su base volontaria un gruppo di paesi e di organizzazioni al fine di agevolare il riconoscimento professionale.

Promuovere la mobilità dei docenti, con riferimento alle linee guida elaborate dal Gruppo di lavoro su Mobilità ed internazionalizzazione

Promuovere la portabilità delle borse di studio e dei prestiti, con riferimento alle linee guida elaborate dal Gruppo di lavoro su Mobilità ed internazionalizzazione.

Rendere l'istruzione superiore socialmente più inclusiva in tutti i paesi attuando la strategia dello Spazio Europeo per la dimensione sociale.

Garantire che i titoli rilasciati in altri paesi dello Spazio Europeo siano automaticamente riconosciuti allo stesso livello dei titoli nazionali corrispondenti.

Consentire alle istituzioni di istruzione superiore di avvalersi, ove appropriato, di un'Agenzia iscritta al registro EQAR per il loro processo di assicurazione esterna della qualità, rispettando al tempo stesso le disposizioni nazionali circa le decisioni conseguenti ai risultati della valutazione.



## CONSOLIDATING HIGHER EDUCATION EXPERIENCE OF REFORM:

NORMS, NETWORKS AND GOOD PRACTICE IN ITALY  
(ICHEER)

Progetto cofinanziato nell'ambito del  
Programma Erasmus Plus dell'Unione Europea  
Proj. num. 559273-EPP-1-2014-1-IT-EPPKA3-BOLOGNA

### OBIETTIVO

Consolidare a livello nazionale le riforme dell'Area Europea dell'Istruzione Superiore (EHEA), attraverso una serie di seminari tematici in cui le università e le istituzioni AFAM avranno l'opportunità di confrontarsi e dibattere i principali aspetti relativi all'innovazione del sistema e dei percorsi didattici in una prospettiva di attrattività internazionale.

### SOGGETTI ATTUATORI

MIUR (Direzione Generale per lo studente, lo sviluppo  
e l'internazionalizzazione della formazione superiore);

CRUI (soggetto attuatore e gestore);

Gruppo nazionale di Esperti per la promozione dell'Area Europea dell'Istruzione Superiore (coordinamento scientifico delle attività): M.o Fabrizio Fanticini (Conservatorio di Parma), Sig. Andrea Fiorini (Presidente CNSU), Prof.ssa Anne Katherine Isaacs (Università di Pisa), Dott. Luca Lantero (Direttore CIMEA), M.o Alvaro Lopes Ferreira (Conservatorio di L'Aquila), Prof.ssa Carla Salvaterra (Università di Bologna), M.o Edda Silvestri (Esperto settore AFAM), Prof.ssa Maria Sticchi Damiani (Coordinatrice Gruppo di Esperti), Prof. Nicola Vittorio (Università Tor Vergata di Roma), Prof. Vincenzo Zara (Rettore Università del Salento).

### ATTIVITÀ

Seminari tematici nazionali dedicati a:

- riconoscimento titoli e qualifiche (2 seminari, uno per le Università e uno per le Istituzioni AFAM)
- assicurazione della qualità (2 seminari)
- programmi congiunti
- processo di apprendimento incentrato sullo studente (student-centered learning)
- occupabilità dei laureati AFAM
- orientamento studentesco e criticità del sistema (ad es. abbandoni, prolungamento degli studi, ecc.)

### DESTINATARI

Università e Istituzioni AFAM, attraverso reti di Referenti individuati in ciascuna istituzione (nominati dai Rettori/Direttori) per lo sviluppo dell'EHEA.

Queste reti di referenti rappresentano i naturali interlocutori del Gruppo di Esperti e dovrebbero assicurare la ricaduta a livello locale di quanto si dibatte a livello nazionale attraverso i seminari.

### OUTPUT

- Diffusione dei documenti maggiormente rilevanti nel dibattito europeo sullo sviluppo dell'EHEA;
- Traduzione di documenti europei utili alla diffusione a livello nazionale dei principali strumenti europei a supporto dello sviluppo dell'EHEA;
- Elaborazione di linee guida o raccomandazioni per le istituzioni di alta formazione italiane (università e AFAM);
- Sito web sull'Area Europea dell'Istruzione Superiore, quale strumento informativo e di diffusione delle iniziative.



# I CONSERVATORI A EXPO

di Simona Di Felice



Il Trio Solotarev del Conservatorio dell'Aquila, Padiglione Italia 1 e 2 agosto.

*Da luglio a ottobre al Padiglione Italia una rassegna di concerti dei migliori allievi selezionati dalle singole istituzioni. A colloquio con Paolo Troncon, Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori, responsabile del progetto.*

**N**ato dalla collaborazione tra Padiglione Italia, MIUR e Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica, il palinsesto musicale, presentato a Expo Milano 2015, vede impegnati 193 giovani musicisti di 41 istituti offrendo un saggio dell'alta qualità delle strutture di formazione musicale. Ad inaugurare la rassegna il conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, a chiuderla quello di Castelfranco Veneto. Ogni territorio dà voce alle proprie eccellenze secondo un ricco programma dal titolo "Vivaio talenti" in linea con il concept di Padiglione Italia; il vivaio come metafora di un luogo che aiuta le proprie risorse a germogliare.

Abbiamo avuto la possibilità di poter parlare con Paolo Troncon - compositore, pianista, docente del conservatorio di Vicenza e Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori - che ha avuto un grande ruolo nell'organizzazione.

***Cosa ne pensa e come ha vissuto l'organizzazione di questo grandissimo evento? Sappiamo che all'inizio ci sono stati alcuni problemi e ritardi, seguiti da polemiche. Qual è il suo pensiero a riguardo?***

È stato un lavoro durato un anno e mezzo che ha coinvolto tantissime persone, i conservatori italiani e i miei colleghi direttori. I problemi sono sorti perché nel marzo 2015 c'è stato un cambiamento al vertice e nell'organizzazione del Padiglione. Avevamo preso degli accordi con gli organizzatori precedenti, poi con il cambiamento del responsabile e del direttore abbiamo avuto problemi a 'risintonizzarci', ma credo che la pazienza abbia giovato perché i concerti sono stati fatti e con gran successo. Stiamo parlando di ben 90 concerti con la partecipazione di più di 40 conservatori, con musica di autori italiani e musica dedicata all'Italia e alla sua grandissima tradizione.

I nostri giovani musicisti sono stati bravi, i concerti si sono svolti, e ancora si stanno svolgendo, di sera nel Padiglione, dove c'è una coda infinita visto il grande successo; i ragazzi sono stati intervistati dalla Rai e dalla stampa e quindi hanno avuto il giusto rilievo, l'opportunità e l'occasione di mostrare la grande vitalità che esiste nei conservatori italiani.

***Possiamo quindi affermare che questo evento è una grande promozione della cultura musicale italiana, e soprattutto una vetrina di lancio irripetibile per gli allievi, che, come ha affermato lei in una precedente intervista, sono dei veri e proprio professionisti. Secondo la sua opinione, questo evento potrebbe avere lo scopo di aiutare la realtà Conservatorio, sottovalutata, e quindi, attirare l'attenzione da parte delle istituzioni sia a livello legislativo che economico?***

Diciamo che questo tipo di iniziativa non è l'unica; ricordiamo che ci sono anche l'Orchestra Sinfonica, l'Orchestra Jazz e l'Orchestra Barocca Nazionale, che sono tutti progetti coordinati e organizzati dalla conferenza dei direttori. Va reso quindi il merito a questa struttura di essere molto attiva, con il supporto dei MIUR senza il quale non si potrebbe fare nulla.

Il "Vivaio talenti" di Expo ha un valore didattico, avendo dato una possibilità ai giovani di esibirsi, ma è anche un'operazione di immagine perché il sistema ha bisogno di mostrarsi e essere conosciuto. Come lei ha detto purtroppo molto spesso siamo poco considerati; abbiamo quindi bisogno di far vedere il nostro valore e la cosa migliore per dimostrarlo è suonando. Credo che la cosa migliore per dimostrare che i conservatori funzionano sia mostrare gli strumenti che suonano, e che suonano bene.

# LIBRI

**SLAVOJ ŽIŽEK**

**SUL TEATRO MUSICALE**  
Busoni, Wagner, Mozart  
Čajkovskij, Janáček  
a cura di Diego Giordano

Orthotes editrice  
pp. 175, € 16.00

## S-paesaggi žžekiani

**Gli scritti sul teatro musicale, e non solo, del più irriverente dei pensatori contemporanei, che ci dimostrano come in un unico testo possano convivere, con perfetta coerenza teorica, la musica, Hegel, l'amore e il cioccolato lassativo.**

Martin Heidegger, in *Dell'essenza dell'essenza e della verità*, definiva la *orthôtes*, già antico concetto della filosofia platonica, la «correttezza dello sguardo», intendendo con questo termine quel principio che consente l'adeguamento della conoscenza all'idea, la «concordanza del conoscere con la cosa stessa». Il termine contiene in sé un'idea di 'direzione', giacché denota anche la 'statura dritta dell'uomo' e questo perché, attraverso l'*orthôtes*, la conoscenza e lo sguardo puntano dritti nella direzione dell'idea suprema. Non ci sarebbe dunque nome più bello, profondo e denso di significato da dare a una casa editrice, come è stato fatto appunto per la *Orthotes* che si occupa del sapere *lato sensu* 'filosofico' ossia del sapere che insegna l'uso del sapere stesso. È per questo che nella ricchissima collana di *Orthotes* rientrano titoli che si occupano non solo delle scienze teoretiche e pratiche (dalla filosofia alla politica), ma anche di arti figurative, tecniche e - veniamo al dunque - musicali. Grande merito di questa casa editrice campana è l'aver ospitato la raccolta, curata dal filosofo e musicista Diego Giordano, degli scritti sul teatro musicale e sulla musica di Slavoj Žižek, filosofo, psicanalista e critico culturale *popular* e '*politically incorrect*' sloveno, annoverato fra i pensatori viventi più importanti della scena contemporanea. *Sul teatro musicale*, questo il titolo del volume pubblicato nel 2014, riunisce fisicamente e teoricamente saggi apparsi in altre opere della sterminata produzione dell'autore offrendo l'opportunità di una lettura che non

esiteremmo a definire 'obbligatoria' per chiunque voglia superare gli steccati cronologici e di settore degli studi critico-analitici della musicologia 'tradizionale'. Il modello che illumina le vie multiformi del pensiero žžekiano è analogo al processo psicanalitico: Žižek, che segue volteggiando le strade parallele del pensiero lacaniano e (post)hegeliano, infittisce oniricamente la sua scrittura di dettagli e curiosità che si compongono a tappe differenziate, spaziando non senza irriverenza - e questo è uno dei suoi pregi maggiori - fra i capolavori del teatro musicale e le sue più grandi passioni cinematografiche. Il testo diviene così una sorta di trasposizione saggistico-musicale del celeberrimo documentario *The Pervert's Guide To Cinema* (2006), dove Žižek travolge lo spettatore in un viaggio condotto fra fantasia e realtà, sessualità e soggettività, forma e desiderio. La musica, che lo sfaccettatissimo sapere di Žižek domina con un acume e una competenza sorprendenti, non è fenomeno collaterale, indagato cioè 'solo' sul piano estetico-filosofico o letterario-drammaturgico, ma è assunta come componente strutturale della riflessione, come mostra ad esempio il saggio di apertura del testo (*Do maggiore o Mi bemolle minore? No grazie!*) dove egli, passando per temi capitali della riflessione filosofica e psicanalitica, discute l'inopportunità dei diversi finali apposti da mano altrui al *Doktor Faust* Busoni. L'ipocrisia della fede, la pulsione di morte, la *Wiederholungszwang* (la coazione a ripetere) freudiana e la *Verleugnung* (la negazione), come la negazione della negazione hegeliana, il Grande Altro lacaniano, il criticismo kantiano, le complesse implicazioni del concetto di Volontà di Schopenhauer, il fallimento della sublimazione, la costellazione etico-estetico-morale trascinata dalle ingiunzioni superegoiche al godimento, la menzogna del





Slavoj Žižek

sentimento metafisico, il cioccolato lassativo, l'ironia e il kitsch musicali sono solo alcuni dei 'Leitmotive' che orbitano invece nel corposo saggio centrale (dominato dall'opera-mondo wagneriana e dai grovigli tchaikovskiani, seppur con ampie e inaspettate radure del pensiero lasciate a Mozart), ma che compaiono anche negli altri scritti presenti nel testo (il primo, appunto su Busoni, il secondo su Janacek), offrendo così uno spaccato suggestivo di operazioni di pensiero di grande importanza e fertilità culturali, soprattutto per quando riguarda la riflessione musicale. Si potrà non essere d'accordo (anzi è molto probabile che sia così) con Žižek, vista la considerazione della foggia 'scabrosa' di alcune affermazioni. Ma lo strumento del pensatore - e chi lo conosce lo sa - è proprio il rasoio 'critico', che ha come primo effetto lo spaesamento tellurico. La lettura non è facile, non si può negare, ma l'impegno che richiede è ampiamente ripagato dall'apertura d'orizzonti che ne consegue. A fare da corollario un'utilissima appendice alle opere citate e, ultimo ma non da ultimo, un breve scritto, teoricamente intenso ma quasi 'lirico', del curatore Diego Giordano, che, riflettendo sull'amore e sull'opportunità del suo 'riconoscimento', fra Wagner e Kirkegaard, Don Giovanni e i Sonetti a Orfeo di Rilke, raccoglie e rinnova in chiusura i riferimenti filosofici e musicali žižekiani, offrendo un'ulteriore e nuova opportunità all'orthôtes del 'nostro' pensiero.

Diego Procoli

## "L'AFFARE VIVALDI"

**L'avvincente vicenda della sparizione/perdita/smembramento/ritrovamento degli spartiti vivaldiani attraverso due secoli di storia e vicende italiane, tra il Settecento e l'Italia fascista**

Federico Maria Sardelli

L'AFFARE VIVALDI

SELLERIO Ed., 2015,  
pp 297, E.14

"Il segreto del fascino della musica (di Vivaldi) è la pura gioia del suono, di quel suono, ottenuto così come Vivaldi l'aveva segnato nelle sue partiture, con quella sua gran luce infinita senza contorni, con quelle sue infallibili intuizioni di colore, e con precisione di segno". (A.Ephrikian)

Vivaldi in realtà è il grande assente, nel romanzo di Sardelli, musicista e musicologo, compositore, direttore di *Modo Antiquo*, responsabile del catalogo vivaldiano. La narrazione ci porta immediatamente nel 1740, a Venezia, a casa di don Antonio Vivaldi, in Calle de' Favri, con le sorelle che affrontano il messo del tribunale che cerca di recuperare almeno parte dei debiti che il musicista ha seminato per tutta la città. Ma Vivaldi è partito, è a Vienna a cercare fortuna alla corte di Carlo VI, il quale però nell'ottobre del 1740 muore e tutti i teatri di Vienna vengono chiusi per lutto. Vivaldi morirà a Vienna l'anno successivo in condizioni d'indigenza ed i creditori esigono dalle due sorelle, "vedove del fratello, due sagome vuote e sbiadite", la riscossione delle somme anticipate. Fortunatamente il fratello Francesco, nottetempo, riesce a sottrarre manoscritti e strumenti dalla casa veneziana abitata ormai solo da fantasmi. Così inizia la vicenda della sparizione/perdita/smembramento/ritrovamento degli spartiti vivaldiani attraverso due secoli di storia e vicende italiane, tra il Settecento e l'Italia fascista, raccontati in modo serrato e avvincente: assieme ad essi anche noi siamo trasportati su un carretto da letame, cadiamo in mano ad ecclesiastici senza cultura e a bibliofili ed amanti della musica, poi siamo divisi in lasciati ereditari e, finalmente ricomposti, troviamo pace nella Biblioteca Nazionale di Torino, diretta da Luigi Torri. Siamo nel 1926 e Torri, assieme al musicologo Alberto Gentili, è artefice della riscoperta dei manoscritti e della loro acquisizione allo Stato Italiano. Acquisizione dovuta alla generosità di due famiglie torinesi di origine ebraica, che, in memoria dei loro due bambini morti, in modo che "continuassero a vivere in qualcosa di grande", donarono allo Stato la somma richiesta dai Salesiani del Monferrato e dalla famiglia Durazzo di Genova e che costituirono i Fondi Foà e Giordano; lo stesso Stato che permise poco più tardi che Gentili fosse epurato in seguito alle leggi razziali e che le famiglie che avevano finanziato l'acquisto fossero perseguitate e costrette all'esilio. Lo stesso Stato insensibile, ancora una volta, nei confronti di un patrimonio d'instimabile valore. Mirabile a questo proposito la ricostruzione dei dialoghi nella scena dell'Accademia Chigiana, presenti il conte Chigi Saracini, il M<sup>o</sup> Casella ed Ezra Pound, del quale il Sardelli disegna un formidabile ritratto.

Possiamo ben immaginare l'emozione che provarono i due studiosi Torri e Gentili, "intontiti da tanta bellezza", nell'aprire le casse contenenti gli spartiti, risvegliando "fantasmi che dormivano da secoli"! Sfogliarono concerti per oboe e per fagotto, per archi senza solisti, concerti funebri, un tesoro inestimabile! Fra tante meraviglie, appare il Salmo 111 *Beatus Vir* (RV 795 e RV 597), vero *Leitmotiv* del romanzo; in particolare il movimento *In memoria aeterna*, che infine accompagna Gentili sul treno che lo porta in esilio poiché, in base all'art. 2 del Regio Decreto del 1938 "Delle Accademie, degli Istituti e delle Associazioni di scienze, lettere e arti, non possono far parte persone di razza ebraica".

"In memoria aeterna erit justus"

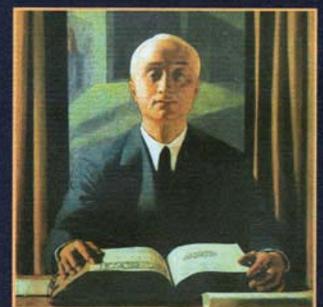
"L'uomo giusto sarà ricordato in eterno"

**Elena Aielli**

**P.S.:** Il racconto di Sardelli si ferma al 1938, ma l'avventura dei manoscritti vivaldiani non è ancora terminata. A causa della Seconda Guerra Mondiale cala un'altra volta il silenzio sui manoscritti vivaldiani. Subito dopo la fine della guerra due giovani studiosi, Angelo Ephrikian e Antonio Fanna, decidono di pubblicare tutte le opere di Vivaldi, si recano alla Biblioteca Nazionale di Torino ed ottengono il permesso di fotografare tutti i manoscritti lì conservati; nel 1947 costituiscono a Venezia l'Istituto *Italiano Antonio Vivaldi*. Per approfondire questa vicenda, si veda, fra gli altri, il volume "*Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*", edito da Antiga nel 2013, in occasione del centenario della nascita di Ephrikian.

Federico Maria Sardelli

L'affare Vivaldi



Sellerio editore Palermo

## LA "O" DELL'ALLIEVA

Un classico della tecnica violinistica in una nuova edizione basata sull'originale e sugli scritti postumi dell'autore.

**OTAKAR ŠEVČÍK**

**Change of Position and Preparatory**

**Scale Studies op. 8**

**Bärenreiter-Verlag 2015**

**BA 9557**

**Euro 7,50**

Una decina di anni fa una piccola allieva si divertiva a scrivere, interpretandoli a modo suo o disegnandoli, i compiti che io le davo per la lezione successiva. Quando arrivava agli esercizi di Ševčík aggiungeva "Orribile": il didatta poco amato dagli studenti, quindi, aveva preso il soprannome di "Orribile Ševčík". Un giorno vide un'edizione in cui, per la prima volta, compariva la O. di Otakar ed esclamò "Ma allora si chiama davvero Orribile?".

Ševčík fu un grandissimo didatta che si dedicò alla stesura di una serie di esercizi mirati allo sviluppo della tecnica violinistica, analizzata quasi al microscopio: colpi d'arco, trilli, cambi di posizione, cromatismi, scale.... ogni passaggio o colpo d'arco viene curato millimetricamente.

Personalmente l'opera che amo di più è quella dedicata alla tecnica dell'arco, l'op. 2, mirata allo sviluppo dei numerosissimi modi di impiegare e utilizzare lo straordinario mezzo che hanno a disposizione i violinisti. L'autore pone una grande attenzione alla distribuzione dell'arco e alla precisione nell'esecuzione anche degli esercizi più semplici.

Il presente volume, altrettanto famoso e noto, fu scritto durante gli anni che Ševčík trascorse presso il Conservatorio di Kiev, è dedicato ai cambi di posizione. L'autore dedica ai cambi un lavoro certosino sulle singole corde, proponendo brevi cellule ritmiche che portano la mano sinistra a un continuo movimento sulla tastiera. Anche l'opera 8, così come tutte le altre opere del grande didatta, analizza il problema in tutti i suoi aspetti: la mano si muove per semitoni, toni e salti ed è in continuo movimento, più o meno graduale. I singoli esercizi, inoltre, vanno eseguiti in tutte le tonalità, legati e sciolti.

Mentre i dettagli tecnici, nelle opere di Ševčík, sono quasi maniacali (diteggiature, arcate...), le spiegazioni su come eseguire gli esercizi sono quasi totalmente assenti. Per questo motivo l'indicazione riportata all'inizio dell'opera 8 "Relaxed tempo" assume particolare importanza. I cambi di posizione vanno studiati con calma, una battuta alla volta (poi due), legati e staccati. Insomma, uno studio attento e ponderato e non meccanico e senza riflessione. L'opera 8, scritta tra il 1892 e il 1895, consta di 56 brevi esercizi e si conclude con tre esercizi dedicati alle scale a tre ottave.

Molto curata e leggibile l'edizione Bärenreiter (ricordo quella che utilizzavo da piccola, praticamente una miniatura). Ovviamente curata anche nella sostanza, poiché si basa sull'edizione originale e da scritti postumi di Ševčík stesso. Il revisore, Jaroslav Foltný, è docente presso il Conservatorio di Praga, e occupa attualmente lo stesso ruolo che fu di Ševčík.



Le opere di Ševčík sono senza dubbio fondamentali per la tecnica violinistica. Vanno utilizzate, a mio avviso, con cautela e sotto la guida dell'insegnante che, a seconda del lavoro e del tipo di allievo (età, capacità e propensione a un certo tipo di tecnica), ne proporrà una parte più o meno cospicua. Si tratta di tecnica pura che, come tale, va studiata con attenzione: il lavoro di ripetizione continua è simile a quello della goccia d'acqua che scava la roccia: il punto deve essere lo stesso (ossia corretto), altrimenti lo studio diventa assolutamente inutile.

*Susanna Persichilli*

## ŠEVČÍK

Výměny poloh a průprava  
ke cvičení stupnic

Changes of Position and  
Preparatory Scale Studies

Lagenwechsel und  
Tonleiter-Vorstudien

op. 8



Bärenreiter