



Dossier

## SPAZIO AL CORPO

Controllare l'ansia con la  
consapevolezza corporea

### SESTO QUATRINI

Un giovane direttore in  
ascesa nato al "Casella"

### FRANCESCO ANTONIONI

Il compositore in dialogo  
con le altre arti

### JAZZ ALLA RADIO

Il repertorio delle orchestre  
EIAR negli anni del fascismo

# Sommario

n. 53 luglio/settembre 2018

## 1 • EDITORIALE

### DOSSIER

2 • Spazio al corpo. L'ansia come paura di cadere (*D.Procoli*)

5 • La ricerca in performance. Il metodo per violino di Francesco Sfilio (*L.Tramma*)

### NUOVE STELLE

13 • Sesto Quatrini. Ascoltare e dirigere: l'arte del podio (*C.Boschi*)

### APPROFONDIMENTI

17 • Pedagogia e cultura dei Conservatori nell'Ottocento. Un convegno all'Università delle Arti di Berna (*C.Bacciagaluppi*)

### MAESTRI

21 • Anton Martynov. La musica va detta, non formalmente citata (*L.Sebastiani*)

### ARCHIVI E BIBLIOTECHE

24 • Infrastrutture della ricerca. Le biblioteche dei conservatori, un bilancio a vent'anni della riforma AFAM (*T.Grande*)

### CONTEMPORANEA

29 • Francesco Antonioni. Non c'è nessun effetto controproducente, mai (*G.Sfarra*)

### ANNIVERSARI

33 • Musica, arte e grande guerra. Un convegno al Conservatorio di Avellino (*E.Davide*)

### JAZZ

36 • Musica sincopata. Il repertorio jazzistico delle orchestre radiofoniche dell'EIAR - 1935/1945 (*M.Rivera*)

## PROGETTI

43 • Alleggerire le disabilità. Un progetto musicale del gruppo Trio99 all'Aquila (*G.Cocchi*)

## LIBRI

46 • La parola all'autore Duke Ellington alla Scala (*P.Panzica*)

48 • La parola all'autore Dodici parole in tutto (*F.Facchini*)

Copertina: Prima del concerto, foto di Alex Giagnoli, Rieti (Archivio Reate Festival)

**musicap+**

Formazione e Ricerca a + voci

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

**musicap+**

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XIII n. 53, Luglio-Settembre 2018

musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

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

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

Hanno collaborato a questo numero:

**Claudio Bacciagaluppi, Carlo Boschi, Gilda Cocchi, Eleonora Davide, Fiammetta Facchini, Tiziana Grande, Pamela Panzica, Diego Procoli, Mario Rivera, Diego Sebastiani, Laura Sebastiani, Gabriele Sfarra, Ludovico Tramma.**

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse, 23 - 00131 Roma

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

Questo numero è andato in stampa nel maggio 2019

**N**el parlare di ansia da palcoscenico nel numero precedente abbiamo avuto conferma di aver trattato un tema sentito da molti. L'interesse dei lettori è stato notevole, al punto che la Radio della Svizzera Italiana ha preso spunto dal nostro dossier per dedicare una trasmissione al tema, invitandoci a intervenire. Abbiamo pensato poi che l'argomento meritasse di essere indagato anche da un altro punto di vista: quello che vede le tecniche di consapevolezza corporea come uno strumento importante per affrontare le paure mentali, sciogliendo i grumi di una fisicità contratta e spesso mortificata per andare ad aprire nuovi orizzonti di benessere psico-fisico. Esiste una tradizione illustre incarnata in alcuni metodi, che si sono sviluppati soprattutto nel Nord Europa. In molte istituzioni accademiche estere l'esperienza concreta di questi metodi viene offerta nel piano curricolare della formazione del musicista, da noi con i nuovi ordinamenti le tecniche di consapevolezza corporea cominciano ora ad affacciarsi nelle conoscenze del musicista. Fatto salvo poi, che talvolta per vere e proprie emergenze create da problemi di tipo posturale, il singolo strumentista non si affida sempre più spesso a tali tecniche con percorsi individuali e privati a scopo terapeutico. Al di là delle emergenze, tuttavia, è il dialogo mente-corpo armoniosamente risolto ad aiutare la pratica corrente dello strumentista e le pressioni sempre maggiori di una società iperstimolante ma soprattutto contraddittoria nel richiedere *performance* sempre più elevate, restituendo ben poche certezze, aumenta il numero delle persone allarmate agli stati ansiosi.

Il presente numero prosegue poi con la consueta varietà di temi che da sempre contraddistinguono *Musica+*. Il nostro passato. Ripercorrere la storia di alcuni nostri

conservatori europei, i più antichi, aiuta a capire meglio il bagaglio di provenienza per formulare nuove proposte di rinnovamento nella didattica attuale. Mentre una ricognizione sullo stato dell'arte nella gestione dei patrimoni custoditi nelle biblioteche dei conservatori a vent'anni dalla riforma, fa il punto della situazione e pone nuovi traguardi a chi ci governa. C'è poi il nostro presente, con *Alumni* ormai nuove stelle emergenti e Maestri eccentrici che dialogano alla pari con gli allievi, e la Contemporanea, con compositori che guardano alle altre arti, alla cultura e alla divulgazione con l'apertura necessaria per allargare l'orizzonte. C'è inoltre, a chiusura delle commemorazioni della Grande Guerra, uno spaccato d'epoca da cui traspare la dolorosa convivenza tra la vita quotidiana dei 'civili' a volte forzatamente rassicurante e la trincea dei militari, il cui orrore veniva ben celato, salvo poi emergere con drammaticità a posteriori. Qualche decennio dopo le orchestre ritmiche della radio negli anni della guerra suonavano jazz, con un'apertura internazionale che nel dopoguerra avrà un significato liberante. Il valore della pace e dell'inclusione non sarà mai abbastanza raccontato ed esortato ai nostri figli. E la musica, come una cartina di tornasole può rivelare ben oltre le apparenze, e 'includere' con esiti straordinari. I meravigliosi paesaggi abruzzesi qui nelle ultime pagine teatro di eventi che uniscono musicisti professionisti e disabili - anche gravi - all'insegna del far musica, illustrano anch'essi molto sulle tante declinazioni possibili. Noi cerchiamo di raccontarle, da quelle super-professionistiche, di ricerca e di produzione nei luoghi più specializzate, a quelle disseminate nel tessuto sociale nei modi più impensati. *Musica+* sempre e per tutti.

Carla Di Lena



*L'ansia da performance può essere affrontata attraverso la conoscenza del corpo, del gesto e del movimento? Continuiamo il tema già affrontato nel numero precedente da un altro punto di vista. Due celebri strategie vengono incontro all'esecutore in difficoltà: il metodo Feldenkrais e la tecnica Alexander.*

# SPAZIO AL CORPO

## L'ansia come paura di cadere

di **Diego Procoli**

I disturbi legati alla *performance* musicale afferiscono a un largo spettro di problematiche, nelle quali, non di rado, confluiscono difficoltà inerenti sia al campo dell'organizzazione, da parte del musicista, del proprio spazio psichico in relazione al momento performativo, sia a quello del rapporto dell'esecutore con il proprio corpo e, dunque, con il movimento. Come già illustrato nel precedente Dossier di Musica+, molte sono le tecniche che possono aiutare il musicista in difficoltà ad affrontare momenti specifici dei disturbi legati all'esecuzione musicale e che possono essere utili, in combinazione con interventi di tipo psicoterapico, a disinnescare il circolo vizioso ansia-fallimento-ansia. Avevamo solo accennato però a quel bacino di tecniche, metodi e discipline che, attraverso approcci 'olistici', puntano a ripensare la consapevolezza del corpo. Parleremo qui, pertanto, di due pratiche, il metodo Feldenkrais e la tecnica Alexander, per far luce su esperienze che hanno da tempo trovato collocazione all'interno

del mondo musicale e che sono entrate, seppur più recentemente e non in modo 'geograficamente' uniforme, a far parte anche della rosa delle discipline accademiche proposte per la formazione del musicista. Tenteremo poi di capire su quale presupposto esse fondino la propria natura e la propria efficacia.

Il **metodo Feldenkrais** può essere inteso come un sistema globale di educazione 'somatica'. Ideato dall'ingegnere e fisico russo Moshe Feldenkrais (1904-1984) intorno agli anni '50 del secolo scorso, ma diffusosi a partire dagli anni '80, il metodo ha ripensato in maniera globale la concezione del movimento, spostando il *focus* dall'idea di sforzo e tensione al complesso integrato del senso 'cinestesico', ossia della percezione delle sensazioni del movimento. Il metodo Feldenkrais si propone così di riorganizzare in maniera integrata e funzionale i movimenti e i gesti compiuti nella vita quotidiana attraverso un raffinato equilibrio fra la percezione dell'abitudine del 'gesto' - intesa come automatismo frutto di con-



dizionamenti esterni - e la scoperta di alternative più funzionali. In tale percorso, guidato per lo più in sessioni di gruppo da un istruttore, il ripensamento del movimento, condotto per gesti semplici ed elementari, avviene, per così dire, dall'interno: l'istruttore, cioè, sfruttando le potenzialità del linguaggio, consente al soggetto di 'evocare' autonomamente le possibilità di apprendimento, attraverso la sperimentazione personale, l'ascolto delle sensazioni (es. simmetria/asimmetria) e la presa di coscienza dei dettagli del movimento. Ciò consente di allargare la consapevolezza di ciò che viene fatto automaticamente, conducendo il soggetto a una progressiva riconfigurazione degli automatismi e all'eliminazione delle tensioni, intese anche come conseguenza di gesti 'parassiti' e inutili. Grande merito di Moshe Feldenkrais è stato quello di porre alla base del proprio pensiero la convinzione - testata efficacemente sulla propria esperienza personale - che ognuno sia artefice del proprio benessere globale e che non si smetta mai di imparare. Conseguenza 'naturale' di questa impostazione metodologica è che il miglioramento della qualità di gesti e movimenti, fondata sul concetto fondamentale che è essenziale non l'obiettivo ma il modo di raggiungerlo, conduce a un miglioramento dell'immagine complessiva di sé, proprio perché dimensione psicologica e dimensione 'cinestesica' vengono concepite come strettamente correlate.

A differenza del metodo Feldenkrais, la **tecnica Alexander**, che si basa invece esclusivamente sul rapporto individuale istruttore/allievo, indirizza le proprie traiettorie di intervento su obiettivi più individuati e specifici. La tecnica Alexander fu sviluppata negli anni '20 del Novecento da Fredrich Mathias Alexander (1869-1955), un attore australiano attivo a Londra. Egli aveva scoperto su di sé che le tensioni muscolari sofferte dal suo corpo avevano risposnde dirette sul respiro e sulla qualità dell'emissione vocale. La tecnica si è dunque sviluppata sul tentativo di correggere posture che, consolidatesi nel tempo, causano tensioni non necessarie. Il nucleo di questo approccio pertanto



non è fondato sull'acquisizione di nuovi atteggiamenti posturali, quanto sul tentativo, innanzitutto, di disimparare le cattive abitudini. La tecnica sviluppa così una consapevolezza che consente di sentire propriocettivamente cosa accade al corpo, in modo da innescare, attraverso una riorganizzazione e un ri-direzionamento energetico di schemi motori cristallizzati, un cambiamento positivo, destinato a estendersi sull'intero spettro delle attività umane, dal movimento al respiro, dalla postura eretta a quella seduta, dal gesto 'artistico' a quello esecutivo-musicale, nonché, di riflesso, sul rapporto del soggetto col suo mondo e col mondo circostante. Fra i problemi che la tecnica Alexander si propone di affrontare si annoverano quindi sia quelli legati al dolore e alla rigidità generalmente intesi, sia ai problemi connessi allo stress. Ma l'Alexander vuole anche guidare alla prevenzione dei danni causati dalle attività artistiche, teatrali e sportive, fra i quali rientra anche l'ansia da *performance*. Le 'linee guida' della tecnica Alexander fanno esplicito riferimento a queste problematiche, invitando a riflettere sul modo in cui noi rispondiamo agli stimoli vitali per cercare di rimuovere risposte stereotipate. Sul piano prettamente musicale la tecnica Alexander si offre quale corrispettivo della tecnica strumentale o vocale: l'esecutore è considerato egli stesso strumento che suona. Disinnescando le risposte schematiche, la tecnica punta non solo a eliminare il dolore che si può provare durante l'esecuzione, ma anche a migliorare la qualità del gesto esecutivo e dunque del suono, a rendere il movimento agevole e libero, a ottimizzare la gestione dell'energia e la coordinazione e, in ultimo ma non per ultimo, a ottenere un'efficace la comunicazione con il pubblico, facendo fronte alla paura del palcoscenico. Uno studio comparso nel volume 23 di *Psychology of Music* (1995) ha illustrato come in un gruppo di studenti che avevano seguito un ciclo di 15 lezioni di tecnica Alexander si fosse riscontrato un miglioramento sensibile della qualità tecnico-musicale delle loro esecuzioni, nonché un abbassamento della frequenza cardiaca e del livello d'ansia in situazioni di stress medio.

A fronte di questi risultati e di quanto scritto anche per il metodo Feldenkrais, dobbiamo porci una domanda essenziale: perché il lavoro sul movimento può ridurre il livello di ansia da *performance*? Chiaramente una maggiore efficacia del movimento crea, come abbiamo già detto, un circolo di rifrazioni positive sulla considerazione della propria attività da parte del soggetto, spezzando il cerchio tracciato dalla paura del fallimento. Tuttavia è importante tentare di indagare se vi siano motivazioni più profonde e dove esse risiedano.

Abbiamo chiesto pertanto a Valerio Cadeddu - insegnante certificato del metodo Feldenkrais®, nonché musicoterapeuta, *counselor* filosofico ed esperto delle relazioni fra movimento e psiche - di illustrarci su quale terreno epistemologico e terapeutico si fondino approcci di questo tipo. Secondo Cadeddu: «Il terreno su cui si muovono le varie pratiche psicorporee è reso omogeneo, al di là delle specificità di ogni approccio, da un tentativo unitario che mira alla liberazione da condizionamenti non adattivi. Ora, quando si rileva la non adattività di un dato condizionamento, si intende indicare la perdita di direzionalità e chiarezza che ogni azione mostra quando smarrisce il rapporto col proprio fondamento e con la pro-



Valerio Cadeddu



pria finalità. Le ragioni di questo impoverimento hanno immancabilmente a che fare con uno stato di incertezza e conflittualità motivate dalla paura. Sappiamo che il nostro parlare comune fa riferimento a una serie di paure. Siamo in grado di attribuire a ogni paura una precisa sfumatura, eppure, ogni paura, non è che una declinazione differente di un'unica e innata paura: quella di cadere». La paura di cadere infatti è, come illustra Cadeddu, un riflesso totalmente innato, presente nel neonato e che si manifesta già nei primi anni di vita con una risposta fisica automatica allo stimolo. «Dal punto di vista strettamente somatico - continua Cadeddu - la paura condivide con l'ansia lo stesso schema corporeo. In ultima analisi l'ansia è una sofisticata paura di cadere che ha perduto con la propria origine le motivazioni immediate e si è imparentata progressivamente, sotto la spinta di stimoli eminentemente culturali, con la nevrosi. Infatti in entrambe le condizioni si incontrano immancabilmente un tono accentuato nei muscoli flessori e una tensione impotente nel sistema degli estensori, muscoli deputati al mantenimento della stazione eretta e della verticalità, la cui conquista è compito primario dello sviluppo e della maturazione, che puntano a sfruttarne tutte le potenzialità in relazione al movimento».

C'è uno specifico artistico nel quale inscrivere il disturbo ansioso da *performance*, inteso in questa direzione: «nello specifico delle pratiche corporee in ambiente 'artistico' e segnatamente musicale, la paura di cadere credo si possa rintracciare nel timore di rompere quello che Kristian Zimerman chiama il "patto atlantico del suono", ossia la ricerca del suono perfetto, della performance meglio adeguata, e rappresenta quel rovesciamento narcisistico del rapporto con l'oggetto tipico del disagio occidentale. Il pensiero ridotto a puro calcolo senza corpo è, infatti, la prima causa di innalzamento del baricentro verso la testa, in alto, in un luogo fisicamente distante dal radicamento fisico nella terra. Il baricentro emotivo è più alto di quello fisico. Ne derivano tutte quelle pertur-



bazioni del tono viscerale, muscolare, umorale, contraddistinte dal conflitto del sistema simpatico col parasimpatico, allarme contro pace. In altre parole l'ansia». Per cercare una risposta alla questione del rapporto fra il trattamento dell'ansia e le pratiche succitate, Cadeddu fa riferimento al tema della consapevolezza attraverso il movimento - centrale per le metodologie analizzate, ma affrontato più compiutamente nella riflessione di Moshe Feldenkrais - mettendone in luce aspetti essenziali: «Non esiste alcun pensiero, per quanto metafisicamente fondato, che non abbia un effetto anche impercettibile sul tono di un muscolo o di un gruppo di muscoli. La dimensione puramente mentale di una prassi è fisiologicamente impossibile senza il coinvolgimento del corpo. Reciprocamente, non esiste corpo senza che esso si vesta di una dimensione rappresentativa mentale. Feldenkrais chiarisce che la separazione terminologica di corpo e psiche è totalmente e unicamente didattica o discorsiva, ma non si riferisce a un fenomeno di scissione reale. Riguardo allo schema corporeo dell'ansia, il sistema di Feldenkrais prevede la presa di coscienza di quanto siano contratti i muscoli flessori attorno alle grandi e alle piccole articolazioni. L'iper-eccitazione dei muscoli flessori provoca un accorciamento del corpo. Allo stesso tempo il sistema degli estensori si indurisce, perde elasticità a causa della cronica impossibilità di lavorare in sinergia con la controparte antagonista dei flessori. In genere ne deriva un impoverimento di tutta l'escursione articolare, dal bacino alle spalle, e un aumento dell'usura tanto fisica che psichica. Una situazione così cristallizzata come quella descritta, si affronta con la fiducia che il miglioramento di una qualsiasi funzione, sia essa la respirazione, l'apertura della bocca o il movimento degli occhi, agisca in modo puntiforme e si trasferisca di lì all'interezza del sistema. La facilitazione di scambi tra coscienza e corpo attraverso il movimento rappresenta pure il lavoro che il soggetto stesso è chiamato a fare per chiarire la sua posizione di snodo nella triade Composizione-Interpretazione-Ascolto». Da quanto Valerio Cadeddu ci ha detto, se il lavoro sulla psiche ha ripercussioni sulle attitudini corporee, il lavoro sul corpo, persino sul particolare del gesto minimo, ha dunque influenze sull'intero universo psichico. Ferme restando le peculiarità del singolo, anche dal punto di vista terapeutico, appare evidente come le tecniche corporee e la psicoterapia debbano necessariamente dialogare, poiché non calcolare il serbatoio pulsionale di posture e attitudini radicate nell'infanzia, e dunque non mettere in atto una sensibile pratica di mediazione corporea, sottopone qualsiasi intervento per risolvere l'ansia da *performance* a un rischio accresciuto di fallimento.



# LA RICERCA IN PERFORMANCE:

Il Metodo di Francesco Sfilio (1876-1973) e la consapevolezza della mano sinistra del violinista: una ricerca storica ed uno studio sperimentale applicato agli allievi



*Lo studio che presentiamo parte da interrogativi sulla risoluzione di uno dei più comuni e frequenti problemi degli strumentisti ad arco: l'eccessiva pressione delle dita della mano sinistra sulla tastiera dello strumento. Un excursus della letteratura riguardante le problematiche muscolo-scheletriche evidenzia problemi che, oltre ad avere ripercussioni sulla carriera e il futuro dei musicisti, possono*

*provocare anche conseguenze di carattere psicologico. Una ricerca storica sul violinista Francesco Sfilio, autore di testi che pongono l'attenzione sulla consapevolezza della contrazione e della distensione della mano sinistra, offre spunti interessanti, oggetto di uno studio di Dottorato di Ricerca presso l'Università di Aveiro (Portogallo) di cui l'autore ci ha gentilmente concesso un estratto.*

di **Ludovico Tramma**

Figura 1 - Francesco Sfilio in una fotografia che lo ritrae presumibilmente tra la fine dell'800 e gli inizi del '900 (Archivio personale dell'autore).

Il nome di Francesco Sfilio (1876-1973) mi fu indicato nel 2001 dal mio Maestro Giulio Franzetti, il quale mi raccontò la storia di Giuseppe Gaccetta (1913-2007), che risultava essere stato un allievo di Sfilio. La storia di questo "violinista-falegname", raccontata nel libro di Giorgio De Martino *Gaccetta ed il segreto di Paganini*, nel quale vengono raccontati alcuni episodi rilevanti della vita, artistica e non, di questo musicista diventato falegname, mi incuriosì ed entusias mò a tal punto da indurmi ad una lettura profonda e appassionata del Metodo *Nuova Scuola Violinistica Italiana* e del Trattato *Alta Cultura di Tecnica Violinistica* di Francesco Sfilio, entrambe editate tra il 1934 ed il 1937 dalla casa editrice Fratelli Bocca e ristampate dalla Zecchini Editore nel 2002. Il passo successivo ed essenziale fu quello di intraprendere una ricerca storica sulla figura di Francesco Sfilio che, in seguito, mi aiutò nel concretizzare il progetto di ricerca di Dottorato in Performance (PhD), presso l'Università di Aveiro in Portogallo.

Quello che più mi colpì alla lettura dei due testi fu l'attenzione che Sfilio poneva sulla consapevolezza della contrazione e della distensione della mano sinistra, sviluppando degli esercizi specifici, da realizzare senza l'uso dell'arco: esercizi così detti "muti", incentrati sul vibrato verticale delle dita della mano sinistra, per sviluppare il senso del tatto.

La mia esperienza personale, sia come didatta che come professionista, mi ha fatto riflettere sul fatto che molti allievi, ed anche molti professionisti, hanno una tendenza ad utilizzare una eccessiva forza - con conseguente rigidità - per abbassare le dita della mano sinistra sulle corde del violino.

Quindi, l'obiettivo principale della mia tesi di ricerca di dottorato fu quello di comprendere se gli esercizi "muti" di Sfilio potessero essere di aiuto nella risoluzione di uno dei più comuni e frequenti problemi degli strumentisti ad arco, in special modo fra i giovani studenti: l'eccessiva pressione delle dita della mano sinistra sulla tastiera dello strumento.

Per la mia ricerca, quindi, cominciai da una revisione della letteratura riguardante le problematiche muscolo-scheletriche, che evidenziò la frequente presenza di patologie fisiche, anche posturali, sia di studenti che di musicisti professionisti, legate ad un intenso studio giornaliero mal gestito, che provocano dolori e affaticamento muscolo-scheletrico (Hoppmann & Patrone, 1989; Zaza, 1998; Lederman, 2003; Bruno *et al.*, 2006; Wu, 2007; Pascarelli & Hsu, 2001; Foxman & Burgel, 2006; Bragge, Bialocerkowski & McMeeken, 2006; Hagberg, Thiringer & Brandström, 2005; Joubrel *et al.*, 2001; Pak & Chesky, 2001; Schuele & Lederman, 2004; Kaufman-Cohen & Ratzon, 2011).

Molti studi, inoltre, sono stati dedicati allo studio di malattie muscolo-scheletriche e neurologiche che affliggono professionisti del settore: orchestrali, pianisti, cantanti e studenti (Lockwood, 1988; Bejjani, Kaye & Benham, 1996; Lederman, 1989; Parry, 1998; Bragge, Bialocerkowski & McMeeken, 2006; Abreu Ramos & Micheo, 2007; Steinmetz *et al.*, 2014).

Questi problemi, di differenti serietà e gravità, oltre ad avere ripercussioni sulla carriera e il futuro dei musicisti, possono provocare anche problemi di carattere psicologico, che determinano una ridotta qualità della vita musicale dell'esecutore. Infatti, alcuni di questi studi hanno dimostrato che l'eccessiva attività muscolare è spesso accompagnata da ansia (Sainsbury & Gibson, 1954); che l'attività dei muscoli del collo e del cuoio capelluto di pazienti ansiosi ha dimostrato che il mal di testa è scomparso quando l'ansia è diminuita (Wolff, 1948 citato in Sainsbury & Gibson, 1954); che conflitto, insicurezza, sentimenti di frustrazione e sensi di colpa provocavano una eccessiva attività dei muscoli del tronco (Holmes & Wolff, 1952 citato in Sainsbury & Gibson, 1954).

Questi disagi sono così considerevoli a tal punto da limitare anche la qualità dell'esecuzione e, in alcuni casi, possono condurre verso una graduale diminuzione e/o cessazione dell'attività professionale. Secondo Lederman (2003), che ha condotto un importante studio su 1353 musicisti, queste malattie colpiscono oltre il 90% dei musicisti professionisti che presentano disturbi muscolo-scheletrici nel 64% dei casi, problemi ai nervi periferici nel 20% e distonia focale nell'8%.

Un punto di vista interessante è quello di Fry (1986), per il quale i musicisti più afflitti da malattie del sistema muscolo-scheletrico appartengono a una fascia di età tra i 30 e i 35 anni: un'età in cui l'ambizione e la competizione sono percepite come più forti. Fry (1986) afferma nuovamente che, in uno studio che ha coinvolto 485 musicisti di orchestre sinfoniche, il 38% di loro ha riferito di aver sofferto di dolore a livello cervicale, l'8% a livello dorsale e il 49% a livello lombare.

Uno studio di Lockwood (1988), riguardante circa 2000 musicisti di orchestre, ha mostrato che il 75% aveva almeno un problema medico abbastanza grave da pregiudicare una performance.

Middlestadt e Fishbein (1988, citato in Joubrel *et al.*, 2001) in uno studio effettuato su 48 orchestre professionali, membri di ICSOM (*The International Conference of Symphony Orchestra Musicians*), affermano che su 2212 musicisti intervistati, il 76% hanno avuto problemi causati dal loro stesso lavoro: di questi, il 66% hanno riferito problemi di muscolo-tendinei (nella maggior parte dei casi agli arti superiori) e il 36% ha segnalato almeno quattro problemi di una certa gravità.

Un altro studio, sempre condotto da Joubrel *et al.* (2001), ha dimostrato che tra i 141 musicisti analizzati, il 76,6% aveva una malattia del sistema locomotore, con questa differenziazione: 58,1% dei casi di sindrome da uso eccessivo (una serie di disturbi dovuti a sforzi ripetuti che vanno al di là del possibile tessuto fisiologico); 5,7% dei casi di distonia funzionale; 17% dei casi di sindrome da tunnel (sindrome, radiale e malattia di De Quervain, in Gazzetta, 2002: 9).

Manchester e Flieder (1991), in uno studio che ha coinvolto 205 studenti, hanno evidenziato problemi relativi principalmente alla mano e al polso nel 46% dei casi, problemi con il avambraccio nel 23% dei casi, problemi al gomito nell'11% dei casi e, nel 16% dei casi, problemi alla spalla.

Pertanto, è evidente che il problema delle tensioni muscolari nei musicisti in generale e, nel caso specifico, dei violinisti, è un problema serio e meritevole della nostra attenzione.

Di conseguenza, si rese necessaria una seconda accurata revisione della letteratura, questa volta sui Metodi violinistici italiani e stranieri più importanti (tradotti in italiano), scritti tra il XVIII° e il XX° secolo, meglio conosciuti e utilizzati nel contesto delle istituzioni musicali italiane. Questa revisione ebbe lo scopo di verificare se in questi testi, vi erano esercizi pratici per affrontare il problema della tensione della mano sinistra o, meglio, esercizi finalizzati a sensibilizzare e sviluppare il senso del tatto e a controllare il movimento di contrazione e di distensione muscolare. Ne emerse che esiste una grande lacuna riguardante suggerimenti su come prevenire, ed eventualmente risolvere, questa tipologia di problemi.

Solo Carl Flesch (1873-1944), Francesco Sfilio e Ivan Galamian (1903-1981) hanno mostrato interesse per la mano sinistra, la sua scioltezza e leggerezza. In particolar modo, gli esercizi di Galamian hanno lo scopo di migliorare l'intonazione, quelli di Flesch di migliorare il vibrato e quelli di Sfilio di

migliorare la consapevolezza della pressione della mano sinistra. Tuttavia solo Sfilio e Flesch hanno sviluppato alcuni esercizi «muti», ossia esercizi senza l'uso dell'arco. Ma, mentre Sfilio propone esercizi muti per migliorare il senso del tatto e la consapevolezza delle dita della mano sinistra con l'obiettivo di migliorare il vibrato, i trilli, i cambi di posizione e l'intonazione, Flesch utilizza questi esercizi per correggere principalmente il difetto di un vibrato troppo largo e lento, con il principio base del movimento verticale delle dita. Altri esercizi muti di Flesch si incontrano nella raccolta dei *Ur-Studien* finalizzati ad uno studio puramente meccanico e, come l'autore prescrive:

*... essi sono indicati a promuovere lo sviluppo di calore della mano (...) o quando le condizioni di ambiente o di tempo non permettono uno sviluppo del suono (...).* (Carl Flesch, p.27).

Una volta terminata la revisione dei Metodi, pertanto, i due principali obiettivi della ricerca furono:

- verificare se attraverso l'applicazione di questi esercizi si potesse giungere ad una maggiore consapevolezza/sensibilizzazione, della pressione della mano sinistra sulla tastiera (contrazione e distensione);
- verificare quindi, se questa consapevolezza e conseguente minore pressione delle dita della mano sinistra potesse riflettersi positivamente anche sui livelli di ansia nella performance.

La mia ricerca, oltre all'aspetto scientifico, ha seguito anche un percorso storico, scavando il più possibile sulla vita personale, artistica e didattica di Francesco Sfilio.

## Metodologia

Per poter rispondere ai primi due obiettivi principali della Ricerca, fu necessario riflettere sul come sarebbe stato possibile misurare tecnicamente l'eccessiva pressione delle dita sulla tastiera e, quindi, dimostrare scientificamente l'utilità degli esercizi muti ideati da Sfilio.

Un'attenta revisione della letteratura, riguardante dispositivi idonei a misurare la pressione delle dita sulla tastiera del violino, mostrò la presenza di diversi studi scientifici (Askenfelt, 1986; Young, 2003; Young & Deshmane, 2007; Demoucron & Causse, 2007) effettuati sulla mano destra (mano dell'arco), sulla eccessiva pressione del mento sulla mentoniera (Okner, Kernozek & Wade, 1997; William, 1949; Obata & Kinoshita, 2012) e sulle disfunzioni cranio-mandibolari negli strumentisti di archi (Steinmetz, Ridder & Reichelt, 2006). Fu invece riscontrata una carenza di studi riguardanti la pressione della mano sinistra sulle corde: solo Grosshauser, (2008; 2009; 2010; 2012) in tempi relativamente recenti, ha mostrato interesse a questo problema.

Passo obbligato fu quello di creare, in collaborazione con l'amico ingegnere, il Dott. Francesco La Gala, ricercatore presso l'INSEAN-CNR<sup>1</sup>, un dispositivo capace di misurare la pressione della mano sinistra sulla tastiera del violino. Per la realizzazione di questo dispositivo fu utilizzato un sensore di forza Interlink (Figura 2), appartenente alla famiglia dei Sensing Force Resistor.<sup>2</sup>



Figura 2 - Force Sensing Resistor™ by 3M.

Il dispositivo, diviso in due parti, leggerissimo e non invasivo, fu applicato sulla tastiera del violino (Figura 3): il primo nastro sotto la prima e seconda corda, ed il secondo nastro sotto la terza e quarta corda.

<sup>1</sup> CNR-INSEAN Centro Nazionale di Ricerca - Istituto Nazionale per Studi ed Esperienze di Architettura Navale. Svolge attività di ricerca di base nelle discipline principali di architettura navale e ingegneria navale, con applicazioni, tra le altre, nel trasporto marittimo sicuro e nella riduzione dei rischi per la nave e per l'equipaggio (www.cnr.it, 24 gennaio 2019).

<sup>2</sup> <https://www.tekscan.com/force-sensors>.





Figura 3 - Force Sensing Resistor™ by 3M incollato sulla tastiera del violino. (Lo strumento utilizzato è stato gentilmente messo a disposizione dall'amico ingegnere Dott. Enrico de Bernardis).

Il dispositivo, connesso ad un computer attraverso una USB card (Figura 4), emette un segnale che viene elaborato mediante il software 1.0.1HID<sup>3</sup> (Figura 5), creato sempre dal Dott. Francesco La Gala.



Figura 4 - USB CARD (per gentile concessione del Dott. Francesco La Gala).

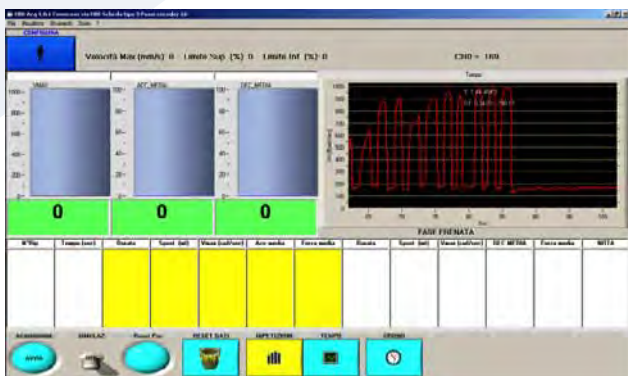


Figura 5 - Software 1.0.1 HID. (per gentile concessione del Dott. Francesco La Gala).

Il seguente grafico (Figura 6), mostra un dettaglio del software, ossia il segnale della media della pressione delle dita della mano sinistra sulla tastiera del violino. Il valore al di sotto di 200 kPa<sup>4</sup> mostra l'assenza di pressione, ovvero il momento in cui la corda non viene pigiata, la cosiddetta "corda vuota". Mentre, il valore al di sotto di 1000 kPa evidenzia la massima pressione (la media) esercitata contemporaneamente dalle quattro dita sulle corde.

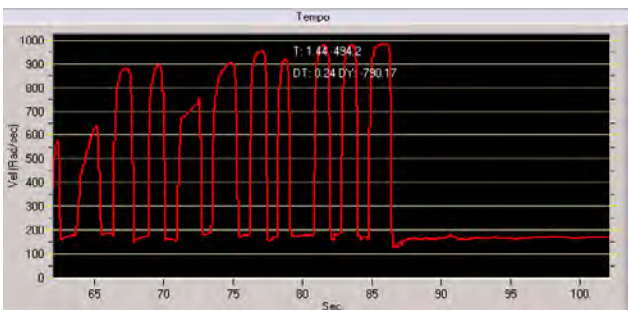


Figura 6 - Valore minimo (200 kPa) e massimo (1000 kPa) di pressione sulle corde.

<sup>3</sup> Il software 1.0.1HID è stato creato appositamente dal Dott. Francesco La Gala per questo studio, adattato da un precedente software utilizzato per uno studio per migliorare le prestazioni a bordo di canoe and kayak. <http://www.federcaanoa.it/federazione/news/4-la-forza-non-e-tutto-prove-in-vasca-per-migliorare-le-prestazioni-a-bordo-di-kayak-e-canoe-un-a.html>.

<sup>4</sup> kPa = Il kilopascal è un'unità di misura derivata del sistema internazionale (S.I.), utilizzata per misurare lo sforzo e la pressione. L'unità di misura prende il nome da Blaise Pascal, matematico, fisico e filosofo francese.

Dopo aver creato questo dispositivo, il sensore ed il protocollo di applicazione del Metodo sono stati sperimentati in uno studio pilota, condotto con la partecipazione di un collega dell'orchestra dell'Opera di Roma.

Il protocollo ha previsto la suddivisione dell'applicazione del Metodo in cinque fasi e ha richiesto una durata di due settimane. Durante queste due settimane sono state eseguite tre registrazioni che nella seguente Tabella 1 sono indicati con *First Step*, *Third Step* e *Fifth Step*.

Tabella 1 - Cinque fasi dello studio pilota.

First Step	Second Step	Third Step	Fourth Step	Fifth Step
1 <sup>st</sup> Recording with violin sensor before start the Experimental	5 Days application (25/30 min) of common violin method	2 <sup>nd</sup> Recording with violin sensor	5 Days application (25/30 min) of exercises from Sfilio's Method	3 <sup>rd</sup> Recording with violin sensor
(base line)				

La prima registrazione è stata effettuata per stabilire una *base line*; la seconda, dopo una settimana di studio (mezz'ora al giorno) applicando degli esercizi tratti da metodi tradizionali tra i più utilizzati nelle Istituzioni Musicali italiane (p.e. Schradieck, Sevcik, Kreutzer ecc.) e la terza e ultima registrazione dopo una settimana di applicazione degli esercizi "muti" (sempre mezz'ora al giorno), estrapolati dal Metodo Sfilio. Durante queste due settimane di studio è stata garantita la presenza del supervisore docente, il sottoscritto, allo scopo di verificare l'esatta applicazione degli esercizi.

Per questo studio, è stato scelto di registrare una parte della Fuga in la minore, tratta dalla seconda sonata per violino solo di Bach (BWV 1003). Per evitare che la variabilità della velocità potesse influenzare l'esecuzione in termini di durata e pressione, è stato deciso di utilizzare il metronomo per tutte le esecuzioni.

Dopo l'esperienza positiva dello studio pilota, che ha mostrato alcuni risultati positivi, si è passati allo Studio Sperimentale vero e proprio, coinvolgendo un gruppo di allievi di Conservatorio divisi in due livelli: a) *Intermediate Group* (Gruppo Intermedio), con una fascia di età compresa tra i 14 e i 17 anni; b) *Advanced Group* (Gruppo Avanzato), con una fascia di età compresa tra i 19 e i 22 anni, utilizzando le stesse modalità dello studio pilota.

A ciascuno studente è stato chiesto di scegliere, in accordo con l'insegnante ed in base al livello di corso, di suonare un breve brano, della durata di circa due minuti, utilizzandolo anche per le successive registrazioni. Inoltre, i brani sono stati eseguiti sempre con lo stesso tempo di metronomo così come riportato nella seguente Tabella 2 che indica anche i brani eseguiti:

Tabella 2 - Tempo di metronomo utilizzato per le tre fasi di registrazione.

Participants	Level	Piece	Beat
1.	Intermediate Level	R. Kreutzer Etude n° 36 from 42 Etudes (excerpt)	♩ = 104
2.	Intermediate Level	F. Kreisler Rondino on a theme by Beethoven	♩ = 104
3.	Intermediate Level	L. Portnoff Concertino op. 13 in E minor	♩ = 92
4.	Intermediate Level	Dvorak Sonatina in G major op. 100 first movement	♩ = 104
5.	Advanced Level	Bach Sonata n°1 in G minor BWV 1001 - Fuga (excerpt)	♩ = 52
6.	Advanced Level	Bach Partita n°3 in E major BWV 1006 - Preludio (excerpt)	♩ = 88
7.	Advanced Level	Bach Partita n°1 in B minor BWV 1002 - Allemanda (excerpt)	♩ = 60

Allo scopo di verificare se esistesse una relazione tra tensione muscolare e livelli di ansia, sono stati somministrati a tutti gli alunni anche un test demografico e due test di natura psicologica: lo STAY nella forma Y1 e Y2, che determina lo stato dell'ansia in un preciso momento e in generale ed il *Kenny Music Performance Anxiety* (K-MPI), un test creato da una psicologa/musicista australiana rivolto espressamente ai musicisti.

Il questionario demografico è stato realizzato allo scopo di identificare i soggetti dello studio, rispetto all'età, al livello, all'autopercezione della mano sinistra e l'esistenza di problemi muscolo-scheletrici.

Lo STAI-Y<sup>5</sup> è finalizzato ad individuare e misurare l'ansia, sia per scopi psicodiagnostici che per la verifica dell'efficacia e dei benefici di una specifica psicoterapia. Il test è articolato in 40 affermazioni: a tali *items* il soggetto deve rispondere in termini di intensità (da "quasi mai" a "quasi sempre"). Gli *items* sono raggruppati in due scale, focalizzate su come i soggetti si sentono generalmente, o su quello che invece provano in momenti specifici.

<sup>5</sup> <http://unito-sol.cineca.it/sebina/repository/catalogazione/immagini/pdf/STAI.pdf>

Il K-MPAI (Kenny et al., 2004) è stato sviluppato per valutare la rilevanza della *Music Performance Anxiety* (MPA) ed è basato sulla teoria dell'ansia proposta da Barlow (2000). La struttura del test K-MPAI, per gli studenti di musica, è divisa in nove fattori: depressione / disperazione (vulnerabilità psicologica); preoccupazione/paura (cognizione negativa); ansia somatica prossimale; empatia dei genitori; memoria; pre e post ruminazione dell'esecuzione; trasmissione generazionale dell'ansia; auto/altro controllo; controllabilità. La misurazione, con scale Likert da -3 (fortemente in disaccordo) a +3 (sono pienamente d'accordo), misurano ansia, tensione, alterazioni della memoria e sintomi di cognizione negativa relativi all'MPA.

Per maggiori approfondimenti riguardanti la metodologia, consultare il repository dell'Università di Aveiro:

<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/16551/1/Tese.pdf>.

## Risultati

Vengono presentati in questa sezione i risultati fisiologici riguardanti l'evoluzione della pressione della mano sinistra sulla tastiera durante tutto lo studio sperimentale e, a seguire, i risultati di carattere psicologico.

## Risultati fisiologici

Nella seguente Tabella 3 sono riportati i risultati ottenuti nelle tre registrazioni, effettuate con il dispositivo La Gala-Tramma.

I valori ottenuti, espressi in kPa, riguardano la media della pressione della mano sinistra sulla tastiera, obiettivo principale di questo studio.

Tabella 3 - Raccolta dati livello di pressione in kPa: M (Media); SD (Deviazione Standard); Rec. 1 = prima registrazione; Rec. 2 = seconda registrazione; Rec. 3 = terza registrazione; 1., 2., 3., 4., 5., 6., e 7 = Partecipanti. Intermediate Groups = Gruppo Intermedio; Advanced Groups = Gruppo Avanzato.

PARTICIPANTS	REC. 1	REC. 2	REC. 3
	M±SD	M±SD	M±SD
<b>Intermediate Group</b>			
1.	563,3±151,67	511,8±200,87	477,5±192,25
2.	618,8±254,95	529,3±242,93	608,5±209,91
3.	551,9±234,23	496,7±224,26	464,6±216,62
4.	464,3±134,21	466,3±82,10	403±77,01
<b>Advanced Group</b>			
5.	606,0±169,27	577,8±172,59	529,3±215,50
6.	508±83,3	579,2±157,46	470,4±98,08
7.	536 ±253,33	483,8±68,94	453,7±241,09

Da una prima lettura si può facilmente evidenziare che tutti gli studenti, appartenenti all'*Advanced* e *Intermediate Groups* hanno avuto miglioramenti nella terza registrazione, ad eccezione di un partecipante (il numero 2) appartenente all'*Intermediate Group*. Ciò nonostante, come risulta evidente dai dati della seconda e terza registrazione, il partecipante numero due - *Intermediate Group* - ha ottenuto comunque un beneficio dallo studio giornaliero in presenza della supervisione dell'autore dello studio scientifico.

## Risultati psicologici

La seguente Tabella 4 ci presenta i risultati dello STAI Y2 (Ansia di tratto = *Trait Anxiety*), che rileva come siamo "abituamente" in relazione all'ansia.

Osservandola, si può notare che i partecipanti numero uno e numero quattro dell'*Intermediate Group* presentano un maggiore tratto di ansia. Lo stesso si osserva nell'*Advanced Group* per il partecipante numero cinque.

Tabella 4 - STAI Y2 risultati individuali dei sette partecipanti. 1., 2., 3., 4., 5., 6., e 7 = Partecipanti. Intermediate Groups = Gruppo Intermedio; Advanced Groups = Gruppo Avanzato.

Participants	Intermediate Group			Advanced Group			
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Results	43	36	32	49	47	34	33

In generale, il punteggio totale STAI Y2 è compreso tra 20 e 80 con un valore soglia predittivo dei sintomi di ansia stabilito a 40. Secondo un criterio scalare è anche possibile definire tre livelli di gravità: da 40 a 50 forma leggera, da 50 a 60 forma moderata, > 60 forma grave.

La Tabella 5 ci mostra i risultati del test STAI Y1 (Ansia di Stato = *State Anxiety*) che ci indica come siamo in un determinato momento. Si ricorda che, gli STAI Y1, sono stati somministrati sei volte ("prima" e "dopo" per le tre registrazioni). Una prima osservazione generale riguarda il fatto che - analizzando le tre registrazioni - tutti i partecipanti dell'*Intermediate Group* hanno avuto un miglioramento dei valori individuali nel corso dello studio, rispetto al momento "prima" (*before*) della registrazione.

Per quanto riguarda i valori del "dopo" (*after*) la registrazione, i risultati sono stati abbastanza simili tra le tre registrazioni, con l'eccezione di due partecipanti (il numero 1 ed il numero 3, prima registrazione) che hanno avuto un valore più alto rispetto al momento "prima" (*before*).

Tabella 5 - Risultati individuali dello State Anxiety (STAI Y1) di tutti i partecipanti prima e dopo le registrazioni. Rec. 1 = prima registrazione; Rec. 2 = seconda registrazione; Rec. 3 = terza registrazione; 1., 2., 3., 4., 5., 6., e 7 = Partecipanti. Intermediate Groups = Gruppo Intermedio; Advanced Groups = Gruppo Avanzato.

PARTICIPANTS	REC. 1		REC. 2		REC. 3	
	Before	After	Before	After	Before	After
<b>Intermediate group</b>						
1.	41,00	57,00	37,00	34,00	35,00	30,00
2.	57,00	24,00	34,00	24,00	21,00	20,00
3.	32,00	39,00	32,00	31,00	30,00	31,00
4.	42,00	25,00	38,00	31,00	32,00	31,00
<b>Advanced group</b>						
5.	33,00	30,00	35,00	34,00	30,00	31,00
6.	37,00	31,00	35,00	35,00	44,00	39,00
7.	31,00	31,00	27,00	30,00	30,00	28,00

La Tabella 6, ci presenta i risultati del Test K-MPAI.

Tabella 6 - Fattori esaminati nel K-MPAI, risultati dei partecipanti prima della registrazione. 1., 2., 3., 4., 5., 6. e 7. = Partecipanti. Intermediate Groups = Gruppo Intermedio; Advanced Groups = Gruppo Avanzato.

K-MPAI ASSESSED FACTORS	PARTICIPANTS						
	Intermediate Group				Advanced Group		
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Depression/hopelessness (Psychological vulnerability)	23	15	6	20	20	18	20
Worry/dread (Negative cognitions)	26	12	18	8	14	21	15
Proximal somatic anxiety	22	26	18	14	21	15	22
Parental empathy	8	8	6	2	3	4	5
Memory	8	8	12	2	5	5	0
Pre and post performance rumination	4	5	0	11	2	4	6
Generational transmission of anxiety	6	6	0	6	7	2	8
Self/other scrutiny	13	13	12	6	10	15	10
Controllability	8	6	6	4	5	7	6
TOTAL	118	99	78	73	87	91	92

Per quanto riguarda i risultati del Test K-MPAI, notiamo che il partecipante numero uno (*Intermediate Group*) ha ottenuto il punteggio totale più alto. Una possibile spiegazione potrebbe essere che, questo partecipante non era un allievo della classe di violino dell'autore e, per questo motivo, potrebbe essere un fattore che ha prodotto livelli più elevati di ansia.

## Discussione dei risultati e conclusioni generali

Questo studio ha avuto lo scopo di dimostrare scientificamente la valenza di alcuni esercizi innovativi (esercizi muti) inclusi nel Trattato di Francesco Sfilio *Alta Cultura di Tecnica Violinistica*. Inoltre lo studio ha avuto l'obiettivo di verificare se l'applicazione di questi esercizi potesse migliorare la consapevolezza della pressione della mano sinistra sulle corde, con un conseguente miglioramento del senso del tatto. Inoltre lo studio si prefiggeva di verificare se ad una maggiore consapevolezza del senso del tatto/pressione ci potesse essere anche un miglioramento dello stato ansioso.

Per quello che riguarda i risultati della pressione, i risultati indicano che l'86% degli alunni ha tratto beneficio dagli esercizi di Sfilio, in quanto i valori dell'ultima registrazione/misurazione sono risultati essere più bassi in relazione alla prima ed alla seconda registrazione/misurazione. Un solo alunno dell'*Intermediate Group* nell'ultima registrazione ha mostrato un leggero incremento rispetto alla seconda registrazione. Ne potrebbe conseguire che il Metodo di Sfilio, per questo studente, ha avuto un effetto meno efficace in termini di pressione sulla tastiera, in relazione ai Metodi "tradizionali" di Schradieck, Kreutzer e Ševčík utilizzati per la preparazione alla seconda registrazione.

Per quello che riguarda i valori dei livelli dell'ansia, risultati dall'analisi dello STAI Y1, effettuata da uno psicologo iscritto all'albo di professione, in generale sembra che, per la maggior parte degli allievi, la prima registrazione sia stata la ragione per la quale i livelli di ansia siano stati più elevati, probabilmente dovendo affrontare qualcosa di sconosciuto in termini di protocollo. Solo per due allievi, nella fase "dopo" (*after*) la prima registrazione, c'è stato un incremento dei livelli dell'ansia. Pertanto, sembra che la preoccupazione del "come ho suonato" abbia acuitizzato lo stato di ansia.

In generale è emerso che gli alunni dell'*Intermediate Group*, durante lo studio, hanno ottenuto una diminuzione progressiva molto più evidente rispetto agli alunni dell'*Advanced Group*. Ossia l'*Intermediate Group*, ad una diminuzione della media della pressione sulle corde, ha corrisposto un abbassamento dei livelli dell'ansia. Per quanto riguarda gli alunni dell'*Advanced Group*, invece, i livelli dell'ansia sono rimasti quasi invariati.

Esaminando l'*Advanced Group* a livello individuale, non ci sono stati cambiamenti di particolare rilevanza tra i momenti "prima" (*before*) e "dopo" (*after*).

Per concludere si può quindi affermare che questi esercizi di Sfilio, applicati quotidianamente, possono aiutare nello sviluppo del senso del tatto e, di conseguenza, sensibilizzare la mano sinistra in termini di contrazione e distensione.

Mentre, per quanto riguarda i livelli di ansia possiamo dire che la fascia d'età, ma soprattutto il livello di formazione degli allievi, ha prodotto risultati differenti: gli esercizi si sono rivelati molto più utili per gli allievi di livello intermedio a differenza degli alunni di livello avanzato. Questo ci suggerisce che, se l'applicazione del Metodo Sfilio e in particolar modo l'applicazione degli esercizi muti avvenisse in più tenera età, si potrebbero avere risultati molto più interessanti e fruttuosi.

Sembra opportuno, in questa sede, rendere un piccolo omaggio alla figura di questo violinista, musicista e didatta italiano, piuttosto ignorato e poco conosciuto, presentando un estratto della ricerca storica e rimandando sempre per un più esaustivo approfondimento, al repository dell'Università di Aveiro: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/16551/1/Tese.pdf>.

## Ricerca storica

Francesco Sfilio, all'anagrafe Francesco Amedeo, nasce a Catania il 29 aprile del 1876 da Rosa Micci e Domenico Sfilio e muore a Sanremo il 19 febbraio 1973. Dei suoi primi anni di studio non si hanno testimonianze, così come della sua infanzia, a parte una sua foto datata 1884 che lo ritrae fanciullo, all'età di otto anni, con in mano un violino.

Da una ricerca effettuata presso l'Archivio di Stato di Catania, in un particolare del certificato di leva, è emerso che Sfilio, nel 1894, all'età di diciotto anni, era residente a Genova ed era già maestro di musica. Nella rivista trimestrale *Argo*, pubblicata dall'Unione Italiana Ciechi (ottobre 1937-marzo 1938), si riporta che Sfilio aveva conseguito il Diploma di Magistero presso il Conservatorio di Palermo all'età di sedici anni e il Diploma di Composizione al Conservatorio di Milano all'età di diciannove anni. Purtroppo ad oggi, tali affermazioni, non hanno avuto ancora riscontro.



Figura 7 - Foto di Francesco Sfilio all'età di otto anni. Dedicata: Alla mia cara allieva Maria Borgo von Kleudgen (1908-1981) quale ricordo Francesco Sfilio, anno 1884 (Archivio Centro Studi Musicali Kenton).

La carenza di notizie sulla figura di Sfilio sulle fonti importanti (enciclopedie, trattati e altro), mi portarono a dover consultare fonti meno abituali, che mi condussero ad alcuni articoli di Freddy Colt<sup>6</sup> (Sanremo, 1971). Un contatto personale con questo musicista/giornalista, mi rivelò che a Sanremo esistevano ancora ben tre persone che avevano avuto contatti di carattere musicale con il M° Sfilio: Sandro Panizzi (1927-2019); Orazio Marcello Grossi (1929-2018); Giobatta Nino Silvano (1929).

Preziosi incontri con tutti e tre si succedettero in un breve spazio di tempo, allo scopo di raccogliere quante più informazioni possibili sul loro modo di studiare, sullo svolgimento delle lezioni e sulle qualità umane ed artistiche di Sfilio.

Ne venne fuori che Sfilio era un eccellente violinista, dedito ad attività concertistica in Francia e in Spagna, al punto di essere soprannominato il "Sarasate italiano", fondatore di un'importante Scuola d'Archi a Sanremo (Figura 8) creata nel 1916 quando, dovuto alla sopravvenuta cecità, dovette interrompere la sua carriera concertistica.



Figura 8 - Foto del 1923 della Scuola d'archi di Sfilio creata nel 1916 a Sanremo (Archivio Centro Studi Musicali Kenton).

Incuriosito dalla vita artistica di quest'uomo, dopo diverse ricerche in varie direzioni ho reperito, nell'Archivio della Biblioteca Nazionale di Francia e nell'Archivio Comunale di Cannes, diversi interessanti e rari articoli di giornali francesi e spagnoli, datati tra il 1904 ed il 1912, nei quali si evidenziano le sue alte doti artistiche e tecniche.

In una lettera del 1904 e pubblicata nella Parte II del Metodo "Nuova Scuola Violinistica Italiana" (1934), ci sono prove dell'incontro tra Sfilio ed il compositore Saint-Saëns a Monte Carlo e del fatto che quest'ultimo sia stato positivamente colpito dal virtuosismo di Sfilio stesso. Così scrive Saint-Saëns:

*Tous mes projets sont changés - je ne repartirai pas pour Cannes et Nice. Je ne puis que vous envoyer mes amitiés en vous souhaitant beaucoup de succès avec mes oeuvres que vous exécutez si bien. Saint-Saëns*  
*Je pars aujourd'hui pour l'Italie*

*(Tutti i miei progetti sono cambiati - io non ripartirò per Cannes e Nizza. Io non posso che inviarti la mia amicizia augurandole molto successo con le mie opere che voi eseguite così bene. Saint-Saëns)*  
*Io parto oggi per l'Italia)*

Purtroppo dell'originale di questa lettera non si ha più traccia. Testimonianze di quell'incontro le possiamo trovare nelle recensioni pubblicate nel quotidiano francese *Le Littoral* (25 febbraio 1904, Figura 9) e nel quotidiano spagnolo *La Vanguardia* (1 marzo 1904, Figura 10). In entrambe le recensioni il concerto del violinista Sfilio è stato presentato come un trionfo.

Figura 9 - Articolo uscito sul giornale francese *Le Littoral* *La Vanguardia* del 1 marzo 1904 in occasione del trionfale concerto di Sfilio del giorno 25 febbraio 1904 (Archivio personale dell'autore).



<sup>6</sup> Autore di saggi di storia e critica musicale e attivo conferenziere, è Presidente del Centro Studi Musicali "Stan Kenton" e del Circolo Ligustico Arte e Ambiente, editore della rivista "The Mellophonium", fondatore della Piccola Biblioteca della Pigna. È inoltre Vice Presidente della Federazione Operaia Sanremese, socio della Famija Sanremasca e del Club Tenco. <http://freddycolt.weebly.com/>

Trascrizione:

Le concert Sfilio-Farga, - Le concert donné, mercredi dans les salons de l'hôtel Monfleury par le violoniste Francesco Sfilio et la pianiste Onia Farga avait réuni un grand nombre d'auditeurs qui ont applaudi sans réserve les deux jeunes et déjà célèbres exécutants.

En vrais artistes les concertistes ont interprète la musique du Maître Saint-Saëns avec une technique surprenante qui leur a valu un succès de bon aloi. Mlle Farga a gracieusement nuancé les difficultés de la sonate de Saint-Saëns, du Scherzo de Mendelssohn et de la Rapsodie Hongroise de Liszt; le violoniste Sfilio a soutenu avec brio sa partenaire. Saint Saëns qui, actuellement a Montecarlo, avait entendu les deux artistes ne leur avait pas ménagé les encouragements et les compliments et avait lui-même accompagné le concert pour violon en si mineur. Les deux jeunes concertistes ne manqueront pas de recueillir les bravo que mérite leur virtuosité.<sup>7</sup>

Figura 10 - Articolo uscito sul giornale spagnolo La Vanguardia del 1 marzo 1904 in riferimento al trionfante concerto di Sfilio del giorno 25 febbraio 1904 (Archivio personale dell'autore).

In altri articoli, pubblicati sempre sul giornale francese *Le Littoral* tra gli anni 1910 ed il 1912, vengono presentati i concerti del "violonista non vedente" Maestro Sfilio (Figura 11 e 12).

Figure 11 e 12 - Presentazione dei concerti del 31 marzo 1911 e del 12 aprile 1912 (Archivio personale dell'autore).

Da questa ricerca è emerso inoltre che, in un concerto del 24 febbraio 1910 Sfilio, oltre a presentare brani virtuosistici di Wieniawsky, Schubert, Sitt e Saint-Saëns, suonò anche una sua composizione, la *Rapsodie Fantastique*.

<sup>7</sup> Traduzione: Il concerto tenuto mercoledì nei saloni dell'hotel Montfleury dal violinista Francesco Sfilio e dalla pianista Onia Farga ha riunito un gran numero di ascoltatori che hanno applaudito senza riserva i giovani e già celebri interpreti. Come veri artisti i concertisti hanno interpretato la musica del Maestro Saint-Saëns con una tecnica sorprendente che gli è valso un successo di qualità. La signorina Farga ha graziosamente sfumato le difficoltà della Sonata di Saint-Saëns, dello Scherzo di Mendelssohn e della Rapsodia Ungherese di Liszt; il violinista Sfilio ha sostenuto con brio la sua compagna. Saint-Saëns che, attualmente a Montecarlo, aveva ascoltato i due artisti, non aveva dispensato gli incoraggiamenti e i complimenti ed aveva lui stesso accompagnato il concerto per violino in si minore. I due giovani concertisti non mancheranno di raccogliere i "bravo" che il loro virtuosissimo merita.

Figura 13 - Presentazione del concerto del 24 febbraio 1910 presso il Gallia Palace (Archivio personale dell'autore).

Purtroppo, di questo brano e di altre due sue opere (*Sei studi per violino solo* e *Studio cromatico per violino e piano*), presentate nella prima edizione del Metodo, non sono state rinvenute copie. Da una recente ricerca è emersa anche l'esistenza di una melodia per mandolino e pianoforte dal titolo "Un suo sorriso", editore Gasparini di Genova. Infelicamente, anche di quest'ultima composizione, non vi è traccia.

Non è inoltre ben documentato il momento in cui Sfilio abbandonò l'attività di concertista a causa della sua menomazione, ma possiamo affermare che nel 1909, all'età di 33 anni, egli era ancora vedente. Questa certezza ci è dimostrata dal seguente programma di concerto, del giorno 16 gennaio 1909, in cui Sfilio si presenta nelle vesti di direttore d'orchestra (Figura 14).

Figura 14. Presentazione del concerto del 16 gennaio 1909 al Café des Allées (Archivio personale dell'autore).

Un triste episodio, accaduto durante un viaggio in treno, in cui gli viene sottratto lo strumento determina la decisione di Sfilio di abbandonare l'attività concertistica, dedicandosi interamente all'attività didattica.

"È facile rubare a chi non vede, per di più su un treno che percorre l'Italia della prima guerra mondiale" (De Martino, 2001:31).

Sfilio, quindi, comincia a farsi il nome di "buon professore di violino".

Dalle interviste realizzate con tre dei suoi ex alunni Sandrino Panizzi, Giobatta Nino Silvano e Orazio Grossi e da una preziosa lettera del 1943 (Figura 15) indirizzata a Sandro Panizzi (papà di Sandrino), è emerso il fatto che Sfilio obbligasse i suoi allievi a frequentare le lezioni, nella sua casa in Via Matteotti 177, dalle ore 08:30 alle 12:30 e dalle 14.30 alle 17:30:

E ancora, da una intervista:

... Tutti i giorni! La domenica era libera (Grossi, 2011).

Nel 1934, con circa 20 anni di esperienza di insegnamento, Sfilio scrive il suo Metodo Pratico *La Nuova Scuola Violinistica Italiana* diviso in due parti, la parte I, Metodo per principianti e la parte II, tecnica superiore dell'arco e della mano sinistra. Nel 1937, a seguito di accessi polemiche e controversie avute con il musicista Isaia Billè<sup>8</sup> in riferimento alla pubblicazione della *Nuova Scuola Violinistica Italiana* ed all'articolo uscito sul quotidiano "Il Lavoro" (20 dicembre 1936) "Il segreto di Paganini scoperto?", Sfilio scrisse, in collaborazione col

<sup>8</sup> Isaia Billè (1874-1961), studiò contrabbasso al Liceo Musicale Rossini di Pesaro con Annibale Mengoli. Concertista di fama mondiale, grande didatta. Fu primo contrabbasso al Teatro alla Scala di Milano e all'Opera di Roma, e partecipò alla trionfale tournée americana sotto la bacchetta di Arturo Toscanini.

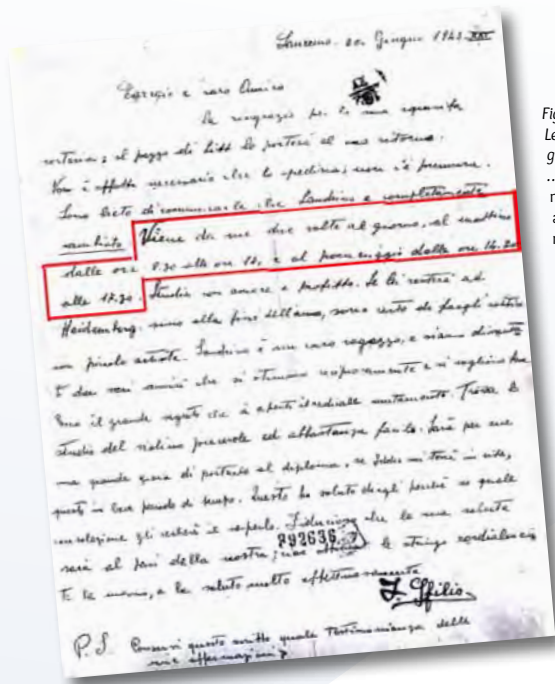


Figura 15  
Lettera del 20 giugno 1943 ... viene da me due volte al giorno, al mattino dalle ore 8.30 alle ore 12, e al pomeriggio dalle 14.30 alle 17.30.

Tabella 7 - I cinque elementi fondanti la tecnica trascendente di Paganini.

METODO DI SFILIO (CINQUE ELEMENTI)				
1. Posizione del Violino	2. Senso del tatto	3. Scala Cromatica	4. Cambio di posizione con il polso	5. Estensione delle dita

Di questo e molto altro potrei parlare ma, per evidenti motivi di spazio, non in questa sede.

Concluderei dicendo che Sfilio è stato un grande didatta (per le testimonianze ricevute), un grande violinista (per quello che mi è stato raccontato ma anche per quello che hanno dimostrato alcuni articoli ritrovati) e ci ha lasciato due "documenti" (*Metodo* e *Trattato*) che andrebbero sicuramente rivalutati e presi in considerazione soprattutto in questi tempi in cui la scuola violinistica italiana sembra attraversare un periodo di difficoltà.

medico Prof. Pietro Berri<sup>9</sup> ed il liutaio Ferruccio Zanier<sup>10</sup>, il *Trattato Alta Cultura di Tecnica Violinistica* (Figura 16).



Figura 16 - Articolo uscito il 20 dicembre 1936 sul quotidiano Il Lavoro per presentare la pubblicazione del *Trattato "Alta cultura di tecnica violinistica"* (Archivio de Il Lavoro).

Sfilio, in risposta alle controversie del 20 dicembre (Figura 17), pubblica in data 7 febbraio dello stesso anno una lettera, in cui sostiene che il contenuto del suo *Trattato* -, frutto di oltre venti anni di esperienza e di riflessione didattica -, è stato scritto su richiesta di molti studenti come incoraggiamento a coloro che, alle prime difficoltà tecniche, smettono di provare pensando che queste difficoltà sono insormontabili quando, invece, non lo sono.



Figura 17 - Articolo uscito il 7 febbraio 1937 sul quotidiano Il Lavoro (Archivio de Il Lavoro).

Il *Trattato* viene presentato il 26 giugno 1937 dal Prof. Berri in un articolo del quotidiano "Il Lavoro". Sfilio spiega, attraverso cinque elementi chiave le caratteristiche che, a suo parere, erano i punti salienti della tecnica trascendente di Paganini (Tabella 7).

<sup>9</sup> Pietro Berri (1901-1979), esercitò la propria professione di medico dapprima presso l'Ospedale San Martinodi Genova e in seguito all'ospedale di Rapallo dove fu primario e direttore sanitario. Su Paganini pubblicò il libro *Il Calvario di Paganini* e fondò a Genova l'Istituto di Studi Paganiniani. Grazie ad una ricerca personale ritrovò, su segnalazione di un antiquario di Londra, un'anonima partitura per violino attribuita dal Berri al violinista genovese.

<sup>10</sup> Ferruccio Zanier (1887-1969), liutaio italiano, ha pubblicato un opuscolo che descrive il suo nuovo metodo di costruzione di violini. Ha prodotto una cinquantina di strumenti per essere degnamente associati alla più alta arte italiana, sia nel rispetto di forme, proporzioni e vernici.

## Bibliografia

- Abreu Ramos, A. M., & Micheo, W. F. (2007). Lifetime prevalence of upper-body muscle-skeletal problems in a professional-level symphony orchestra. *Med Probl Perform Art*, 22(3), 97-104.
- Askenfelt, A. (1986). Measurement of bow motion and bow force in violin playing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 80(4), 1007-1015.
- Bejjani, F. J., Kaye, G. M., & Benham, M. (1996). Muscle-skeletal and neuromuscular conditions of instrumental musicians. *Archives of physical medicine and rehabilitation*, 77(4), 406-413.
- Bragge, P., Bialocerowski, A., & McMeeken, J. (2006). A systematic review of prevalence and risk factors associated with playing-related muscle-skeletal disorders in pianists. *Occupational Medicine*, 56(1), 28-38.
- Bruno, S., Lorusso, A., Caputo, F., Pranzo, S., & L Abbate, N. (2006). Disturbi muscoloscheletrici in pianisti studenti di un conservatorio. *Giornale italiano di medicina del lavoro ed ergonomia*, 28(1), 25.
- De Martino, G. (2001). *Giuseppe Gaccetta e il segreto di Paganini: la biografia del violinista che scelse di non essere il più grande*. De Ferrari.
- Demoucron, M., & Causse, R. (2007). Sound synthesis of bowed string instruments using a gesture based control of a physical model. In *International Symposium on Musical Acoustics* (pp. 1-1).
- Flesch, C., & Brant, S. (1911). *Urstudien für Violine*. Berlin: Ries & Erler.
- Flesch, C. (1983 Part II - 1991 Part I). *L'arte del violino*. Edizioni Curci, Milano.
- Foxman, I. M. S., & Burgel, B. J. (2006). Musician health and safety: Preventing playing-related muscle-skeletal disorders. *Workplace Health & Safety*, 54(7), 309.
- Fry, H. J. (1986). Incidence of overuse syndrome in the symphony orchestra. *Med Probl Perform Art*, 1(2), 51-55.
- Fry, H. J. (1986). Overuse syndrome of the upper limb in musicians. *The Medical Journal of Australia*, 144(4), 182-3.
- Galamian I. (1991). *Principi di tecnica e d'insegnamento del violino*. Universal Publishing Ricordi S.r.l., S. Giuliano Milanese (MI).
- Grosshauser, T. (2008, June). Low force pressure measurement: Pressure sensor matrices for gesture analysis, stiffness recognition and augmented instruments. In 8th International Conference on New Interfaces for Musical Expression NIME08.
- Grosshauser, T., & Hermann, T. (2009, July). The sonified music stand-an interactive sonification system for musicians. In *Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference* (pp. 233-238). Casa da Musica, Porto, Portugal.

- Großhauser, T., Großekathöfer, U., & Hermann, T. (2010). New sensors and pattern recognition techniques for string instruments. *Sydney, Australia*.
- Grosshauser, T., Tessendorf, B., Tröster, G., Hildebrandt, H., & Candia, V. (2012). Sensor setup for force and finger position and tilt measurements for pianists. *Proc. SMC*.
- Hagberg, M., Thiringer, G., & Brandström, L. (2005). Incidence of tinnitus, impaired hearing and muscle-skeletal disorders among students enrolled in academic music education—a retrospective cohort study. *International archives of occupational and environmental health*, 78(7), 575-583.
- Hoppmann, R. A., & Patrone, N. A. (1989, October). A review of muscle-skeletal problems in instrumental musicians. In *Seminars in arthritis and rheumatism* (Vol. 19, No. 2, pp. 117-126). WB Saunders.
- Joubrel, I., Robineau, S., Pétrilli, S., & Gallien, P. (2001, March). Pathologies de l'appareil locomoteur du musicien: étude épidémiologique. In *Annales de réadaptation et de médecine physique* (Vol. 44, No. 2, pp. 72-80). Elsevier Masson.
- Kaufman-Cohen, Y., & Ratzon, N. Z. (2011). Correlation between risk factors and muscle-skeletal disorders among classical musicians. *Occupational medicine*, 61(2), 90-95.
- Lederman, R. J. (1989). Peripheral nerve disorders in instrumentalists. *Annals of neurology*, 26(5), 640-646.
- Lederman, R. J. (2003). Neuromuscular and muscle-skeletal problems in instrumental musicians. *Muscle & nerve*, 27(5), 549-561.
- Lockwood, A. H. (1988). Medical problems in secondary school-aged musicians. *Med Probl Perform Art*, 3(4), 129-132.
- Manchester, R. A., & Flieder, D. (1991). Further observations on the epidemiology of hand injuries in music students. *Med Probl Perform Art*, 6(1), 11-14.
- Middlstadt & Fishbein (1988, cited in Joubrel et al., 2001)  
<https://www.sciandmed.com/mppajournalviewer.aspx?issue=1145&article=1451&action=1>
- Obata, S., & Kinoshita, H. (2012). Chin force in violin playing. *European journal of applied physiology*, 112(6), 2085-2095.
- Okner, M. A., Kernozek, T., & Wade, M. G. (1997). Chin rest pressure in violin players: musical repertoire, chin rests, and shoulder pads as possible mediators. *Medical Problems of Performing Artists*, 12, 112-121.
- Pak, C. H., & Chesky, K. (2001). Prevalence of hand, finger, and wrist muscle-skeletal problems in keyboard instrumentalists. *Med Probl Perform Art*, 16(1), 17-23.
- Parry, C. B. W. (1998). The musician's hand and arm pain. In *The musician's hand: a clinical guide* (pp. 5-12). Martin Dunitz London.
- Pascarella, E. F., & Hsu, Y. P. (2001). Understanding work-related upper extremity disorders: clinical findings in 485 computer users, musicians, and others. *Journal of Occupational Rehabilitation*, 11(1), 1-21.
- Schuele, S. U., & Lederman, R. J. (2004). Occupational disorders in instrumental musicians. *Medical problems of performing artists*, 19(3), 123-128.
- Sfilio, F., (2002). *Nuova scuola violinistica italiana*. Zecchini Editore, Varese.
- Sfilio, F., (2002). *Advanced violin technique*. Zecchini Editore, Varese.
- Sfilio, F., and A. Bonisconti. (1937). *Alta cultura di tecnica violinistica*. Fratelli Bocca.
- Sfilio, F., & Bonisconti, A. (2002). *Alta cultura di tecnica violinistica*. Zecchini.
- Steinmetz, A., Ridder, P. H., & Reichelt, A. (2006). Craniomandibular dysfunction and violin playing. *Med Probl Perform Art*, 21, 183-9.
- Steinmetz, A., Scheffer, I., Esmer, E., Delank, K. S., & Peroz, I. (2014). Frequency, severity and predictors of playing-related muscle-skeletal pain in professional orchestral musicians in Germany. *Clinical rheumatology*, 1-9.
- Sainsbury, P., & Gibson, J. G. (1954). Symptoms of anxiety and tension and the accompanying physiological changes in the muscular system. *Journal of neurology, neurosurgery, and psychiatry*, 17(3), 216.
- Tramma, L. (2015). *Sfilio's Method and the Awareness of the Violinist's Left Hand* (Doctoral dissertation, Universidade de Aveiro (Portugal)).
- Young, D. (2003, August). Wireless sensor system for measurement of violin bowing parameters. In *Stockholm Music Acoustics Conference* (pp. 111-114).
- Young, D., & Deshmane, A. (2007, June). Bowstroke database: a web-accessible archive of violin bowing data. In *Proceedings of the 7th international conference on New interfaces for musical expression* (pp. 352-357). ACM.
- William, H. (1949). *U.S. Patent No. 2,486,646*. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.
- Wu, S. J. (2007). Occupational risk factors for muscle-skeletal disorders in musicians: a systematic review. *Medical Problems of Performing Artists*, 22(2), 43-51.

# ASCOLTARE E DIRIGERE: L'ARTE DEL PODIO



© Filippo M. Gianfelice

*Intervista con Sesto Quatrini, giovane astro della direzione d'orchestra, formatosi al Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila. Gli anni di studio con bravi maestri e l'opportunità di dirigere un'orchestra professionale, il tirocinio a New York come assistente di Fabio Luisi al Metropolitan, la direzione artistica al Teatro di Vilnius. Ma soprattutto idee e energie per portare nuovo pubblico a teatro e nelle sale da concerto.*

di **Carlo Boschi**

**O**chio magnetico e postura autorevole. Gesto morbido e preciso. Controllo penetrante della scena e dell'orchestra. Dialogo ininterrotto e partecipato con i cantanti.

Ho incontrato il maestro Sesto Quatrini a Venezia, dopo una recita de *La Traviata* al Teatro La Fenice.

Conversando intorno a qualche buona birra, abbiamo curiosato su come si possa accedere, appena sulla trentina, a quel dorato e implacabile mondo delle celebrità di cui, ormai a pieno diritto, Sesto Quatrini fa parte, nonostante la sua immutabile, travolgente franchezza.

*Il suo percorso di lavoro ha avuto una tappa importante negli studi al Conservatorio dell'Aquila. Cosa approva e cosa cambierebbe nella formazione dei direttori d'orchestra, in Italia?*

L'Aquila e il Conservatorio Casella sono e resteranno nel mio cuore. Ho iniziato a studiare nelle storiche aule di via Gaglioffi, ho proseguito a Collemaggio, dove ho vissuto il terremoto da studente, ed infine ho terminato nella sede attuale. Era, almeno ai miei tempi, un Conservatorio straordinario e devo ammettere di essere stato fortunatissimo ad incontrare insegnanti tanto bravi quanto umani. Su tutti (non me ne vogliano

gli altri!) due grandi musicisti e veri intellettuali, ormai anche fraterni amici, ai quali mi lega un affetto filiale: Sergio Prodigio e Marcello Bufalini.

Negli studi per direzione d'orchestra, in Italia, manca l'Orchestra (sic!), o meglio un certo tipo d'orchestra. Mi spiego. Uno studente in Italia non può misurarsi con la direzione del repertorio tardo romantico e del Novecento, laddove si preveda un organico molto grande, perché i Conservatori non hanno compagini di quel tipo. Inoltre, spesso le orchestre di cui si dota un corso non sono professionali, ma una sommatoria di studenti e docenti. Lo studio della direzione



Sesto Quatrini con Fabio Luisi

d'orchestra si espleta in una parte di repertorio ma non nella sua totalità. D'abitudine, si fa poca pratica e molta teoria. Inoltre, si produce generalmente pochissimo: pochi concerti e nessuna produzione operistica. Si offrono quindi poche occasioni per esibirsi, prima di iniziare la professione. Ho visto e sto vedendo purtroppo molti giovani talenti "squagliarsi" sul podio anche, ma non solo, per la poca abitudine a sostenere la pressione che ne deriva. In Francia o negli USA, così come nel poverissimo Venezuela, ciò non accade. Credo comunque che la scuola direttoriale italiana rimanga una delle migliori al mondo e lo provano le costanti presenze di tanti connazionali nelle stagioni e nei teatri di tutto il pianeta. A L'Aquila siamo stati molto fortunati nell'aver l'ISA e, in particolare, il Maestro Bufalini i cui insegnamenti, consigli e segreti del mestiere ritrovo quotidianamente in ogni mio concerto, performance o prova.

**Qual è stato il passaggio "decisivo" tra gli studi e il grande circuito?**

Sicuramente l'incontro a New York con Fabio Luisi, allora direttore principale del Metropolitan Opera House e del quale infine sono diventato assistente. Non meno importante, l'intesa con Alberto Triola (attualmente sovrintendente della Filarmonica "Toscanini" e direttore artistico del Festival della Valle d'Itria): lui per primo in assoluto ha scommesso su di me, allora un perfetto sconosciuto, affidandomi un podio che era stato calcato da grandissimi direttori. La vita è fatta di incontri e di persone, io devo moltissimo a Luisi e Triola, non solo professionalmente.

**La sua attività si svolge prevalentemente nel repertorio operistico. Cosa ha determinato questa scelta?**

In realtà, faccio anche molto repertorio sinfonico: sono reduce da programmi ricchi e diversi, negli ultimi 3 mesi, a Vilnius, Riga, Bologna, Cagliari e ad aprile debutterò alla "Ferenc Liszt" Academy di Budapest con la Hungarian Radio Symphony Orchestra: eseguiremo musiche di Respighi, Ravel e Verdi...Ciononostante, è vero che i maggiori successi stanno arrivando dall'opera. Più che una scelta, credo sia un profondissimo ed infinito amore per il genere operistico. La voce come primigenio strumento musicale, la bellezza del canto, il genio teatrale, le oggettive difficoltà fisiche e tecniche alla base di una performance, l'idea di essere dentro una forma d'arte totale che necessita di grande sensibilità e cultura, non solo musicali. Ecco, questi elementi sono diventati ormai imprescindibili per me. Ne soffrire troppo la mancanza, questo spiega tutto.

**E quali sono le caratteristiche proprie di una direzione "operistica"?**

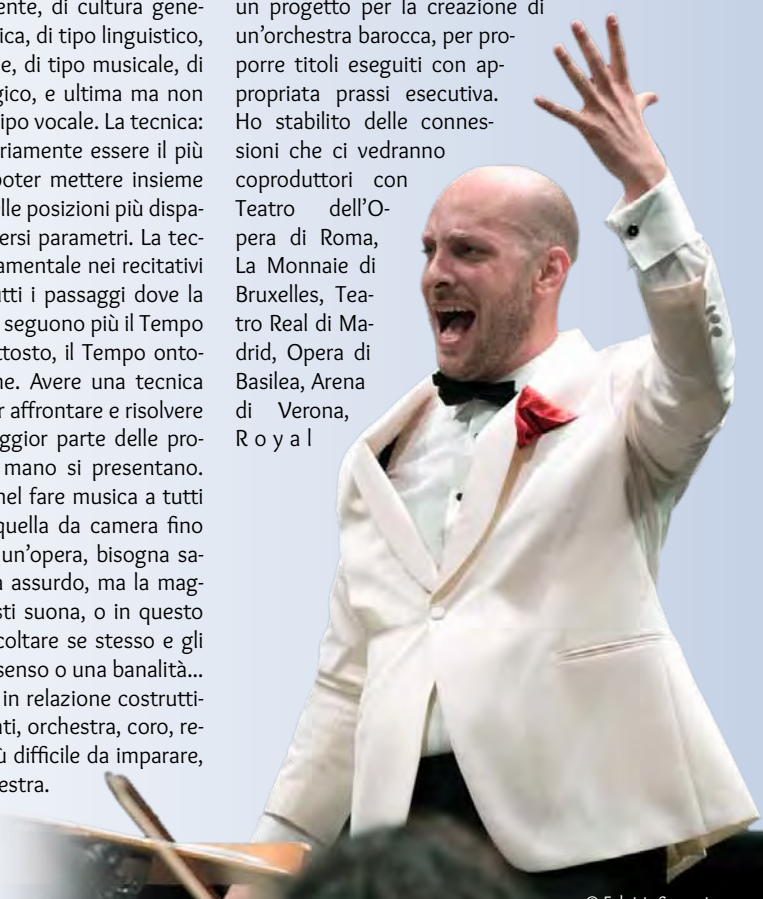
Dirigere il melodramma è molto difficile, proprio perché un variegato insieme di elementi concorrono a crearlo. Anzitutto la durata: un'opera dura generalmente ore e non minuti, pertanto la direzione comporta problemi di concentrazione e di tenuta, lungo un ampio arco temporale. Il testo: non si parla solo di testo musicale bensì di un testo (non necessariamente italiano) che, attraverso la musica, racconti una storia. Pertanto, bisogna essere in grado di leggerne profondamente i significati e offrirne più piani di lettura, nell'interpretazione. Le conoscenze fondamentali da possedere: di tipo scenico sicuramente, di cultura generale, soprattutto classica, di tipo linguistico, di tipo tecnico-teatrale, di tipo musicale, di tipo stilistico e filologico, e ultima ma non meno importante, di tipo vocale. La tecnica: il gesto deve necessariamente essere il più chiaro possibile per poter mettere insieme così tante persone, nelle posizioni più disparate, controllando diversi parametri. La tecnica diventa poi fondamentale nei recitativi accompagnati e in tutti i passaggi dove la musica e la scena non seguono più il Tempo musicale quanto, piuttosto, il Tempo ontologico della narrazione. Avere una tecnica elastica significa poter affrontare e risolvere in tempo reale la maggior parte delle problematiche che man mano si presentano. Infine, come sempre nel fare musica a tutti i livelli, a partire da quella da camera fino alle enormi masse di un'opera, bisogna saper ascoltare. Sembra assurdo, ma la maggior parte dei musicisti suona, o in questo caso dirige, senza ascoltare se stesso e gli altri. Non è un controsenso o una banalità... Ascoltare mettendosi in relazione costruttiva con gli altri, cantanti, orchestra, coro, regista etc. è la cosa più difficile da imparare, come direttore d'orchestra.

**Lei collabora con celebri cantanti (Roberto Alagna, Kristine Opolais e altri) anche per gala e récital. Si va sempre d'accordo nelle scelte interpretative?**

Talvolta sì, talaltra no. È importante ricordare che in un gala, il protagonista è il cantante e il direttore solitamente è invitato come ospite da quest'ultimo, in ragione di un rapporto di grande fiducia e stima reciproche. Ove si creino visioni diverse, spesso si riesce a trovare una soluzione di comune accordo; altrimenti occorre che il direttore sappia fare un passo indietro e lasciare al cantante, nel suo gala, la propria convinzione interpretativa, sposandola in quel contesto.

**L'ultimo prestigioso incarico affidato è quello di Direttore Artistico e Musicale dell'Opera Nazionale Lituana. Quali progetti sono previsti?**

Oltre ad essere un Teatro Nazionale vorrei ricordare che è un teatro di Opera e Balletto con 655 dipendenti!! Ciò mi pone al centro dell'azione di governo del Teatro, sia da un punto di vista manageriale (scelta dei cast, dei titoli, dei prezzi, dei cachet, gestione dello Young Artist Program, coproduzioni internazionali, divulgazione, nuovi progetti, gestione dei dipartimenti, controllo della qualità e soprattutto rapporti politici), sia da un punto di vista strettamente musicale (potenziamento e miglioramento dell'ensemble, del coro, dell'orchestra, direzione della maggior parte delle produzioni del Teatro, siano esse di repertorio o nuove produzioni). Ad esempio, ho appena avviato un progetto per la creazione di un'orchestra barocca, per proporre titoli eseguiti con appropriata prassi esecutiva. Ho stabilito delle connessioni che ci vedranno coproduttori con Teatro dell'Opera di Roma, La Monnaie di Bruxelles, Teatro Real di Madrid, Opera di Basilea, Arena di Verona, R o y a l







Opera House Muscat dove andremo con ogni probabilità in Tournée nel 2022, Ater Balletto e tanti altri. Inoltre, sto creando una kermesse, che si chiamerà “Opera on the Beach”, sul Mar Baltico: porteremo sulle spiagge l’opera con i giovani, cercando di contrastare la desertificazione culturale delle periferie e delle province. Ho creato una competizione internazionale per registi, volta ad allestire una nuova produzione de *La Traviata* nel 2020, in cui il vincitore risulterà dai voti e, quindi dalle scelte del pubblico. Ho creato la Stagione Filarmonica dell’Orchestra, cosa che questo teatro non aveva, per cui la crescita della compagine avverrà anche attraverso la varietà dei repertori sui quali si cimenterà. Abbiamo dato grande spinta al marketing, cambiando quasi tutto e premendo per la creazione di una libreria, di un negozio di articoli musicali e di un ristorante, interni alla struttura del teatro. Mi sto adoperando anche con inviti mirati ad artisti ospiti, direttori, cantanti e registi, affinché questo Teatro Nazionale diventi un teatro di respiro europeo. Fra pochi giorni debutteremo la nuova produzione di *Turandot* con la regia di Bob Wilson e saremo sotto i riflettori della stampa di gran parte d’Europa. Rimarrò a Vilnius, probabilmente, fino al 2023, data fino a cui ho già programmato i titoli in cartellone. Dopodiché, vedremo e tireremo le somme del mio lavoro e dei relativi risultati ragguanti.

**Come giovane direttore di grande successo, cosa pensa possa contribuire ad avvicinare le nuove generazioni al repertorio classico ed operistico?**

Anzitutto l’opera costa. È un prodotto complesso da produrre e quindi costa anche in termini di biglietti. Non tutti possono spendere quei soldi. Tanti teatri stanno mettendo in atto politiche di diffusione per i giovani, a prezzi irrisori, con alterni risultati. I teatri d’opera dovrebbero aprirsi fisicamen-

te al pubblico, soprattutto giovane, rendendosi attrattivi come luoghi performativi che offrano i più vari servizi. Oggi, nel 2019, un teatro dovrebbe dotarsi, a parer mio, di *coffee shop*, *bookshop*, connessioni Wi-Fi libere e sfruttare ogni singolo angolo e spazio per mostre, esibizioni, e ogni tipo di attività concernente l’opera e non solo. Questo per ciò che riguarda la struttura fisica.

Sono convinto che se il pubblico non va a teatro debba essere il Teatro ad andare dal pubblico, muovendosi anche *extra mœnia*, con politiche di diffusione culturale, nel tentativo di raggiungere il più vasto numero di persone, soprattutto nei luoghi più difficili. In Lituania sto lavorando ad un progetto ambizioso di natura sociale volto a portare l’opera, in forme diverse e geometrie variabili, negli ospedali e nelle carceri. Credo che molte persone non si avvicinino al nostro mondo, perché talvolta lo ritengono troppo severo e autoreferenziale. Un esempio su tutti è l’imbarazzo del *dress code* o dell’applauso al momento sbagliato... Ma

un applauso non è mai sbagliato e non è mai sgradito! Noi viviamo più di applausi che di pane. Per cui, alleggerire un pochino quella severità che ci è propria, credo non guasterebbe. Va da sé che le strutture educative e le istituzioni preposte dovrebbero fare molto di più nella formazione degli individui dal punto di vista culturale e, ancor più, musicale. Ma anche noi possiamo partecipare a questo processo, dando il nostro contributo. Del resto, nell’opera si parla della totalità dei sentimenti universali, che valgono per tutti a tutte le latitudini. Chiunque alla morte di Mimì ne *La Bohème* si emozionerebbe. Irrimediabilmente.

Non resta che convincere ad ascoltarla e vederla, facendo ogni sforzo per portare le persone a teatro. Così da scoprire che il teatro è il “Luogo delle emozioni”, quelle di ciascuno di noi. Ad ogni modo sono molto fiducioso. Se non lo fossi, smetterei di dirigere e farei altro.

**Una domanda da un milione di dollari: dove finisce la libertà del direttore, rispetto alla partitura?**

Io direi che la libertà del direttore risiede nella partitura stessa. Alcuni brani o alcuni passaggi, per come sono scritti, non lasciano grandi spazi a possibili interpretazioni, altri assolutamente sì. La partitura stessa contiene la quantità di libertà accordata all’interprete.

**Lei è un direttore musicalmente “curioso”. Si dedica con passione al recupero di titoli dimenticati o poco eseguiti. C’è una risposta adeguata, nel pubblico e nelle istituzioni, a queste riscoperte?**

Ho avuto il grande privilegio di iniziare la mia carriera operistica imparando dai più grandi specialisti del Belcanto. In particolare, al Festival della Valle d’Itria che è il festival del “Belcanto raro” per antonomasia,



appena nominato per gli Oscar dell'Opera di Londra. Trovo molto avvincente partecipare al lungo processo creativo di riscoperta di opere obliate, per le più varie ragioni, nelle nebbie del tempo. Tale processo parte dallo studio delle spesso lacunose fonti manoscritte ed arriva solo alla fine al "parto" della performance, passando per sentieri tortuosi, sempre a contatto con studiosi della materia ed esperti del settore.

È meraviglioso veder apparire, come accade ad un archeologo, dei gioielli nascosti di musica e teatro, giorno dopo giorno, e portare alla conoscenza di altri queste scoperte straordinarie. C'è ancora moltissimo da recuperare o semplicemente da ristudiare e rivalutare. Grandi capolavori nascosti sono lì nelle nostre biblioteche e archivi: aspettano solo di essere suonati e cantati, insomma di rivedere la luce, emozionandoci dopo secoli di silenzio. È inoltre utilissimo per un direttore italiano confrontarsi con autori considerati ingiustamente minori, ed invece veri capisaldi storici, quali Ferdinando Paër, Giovanni Pacini, Johann Simon Mayr, Nicola Vaccaj, Saverio Mercadante, Nicola Manfroce e tanti tanti altri. Si rivela utilissimo, inoltre, per capire a fondo quelli riconosciuti come maggiori: penso a Rossini, Cherubini, Spontini, Donizetti, Bellini e lo stesso Verdi.

Proprio la scorsa estate ho diretto e inciso live per l'etichetta discografica Dynamic, *Giulietta e Romeo* di Vaccaj con l'Accademia della Scala. Il pubblico ha amato quest'opera e ci ha tributato un pieno successo. Stessa cosa mi era accaduta con *Un giorno di regno* di Verdi, considerata un'opera negletta e che, invece, stavolta,

ha trovato pubblico e critica unanimemente entusiasti. Questo apprezzamento, per me è stato un vero trampolino di lancio. Direi che il pubblico è generoso quando si offrono loro delle rarità di grande qualità, con cura esecutiva, con cast notevoli e regie intelleggibili. Tutto ciò, purtroppo, fatta qualche sparuta eccezione, non è condiviso dalle Istituzioni italiane, le quali rappresentano alla perfezione la devastante ignoranza che ci attanaglia e che sono sempre più sorde alla cultura. Ancor più a quella rara!

#### **Anticipazioni sui prossimi impegni? (quelli certi, gli altri si tacciono sempre, per scaramanzia...)**

In questi giorni, sto dirigendo *La Traviata* alla Fenice, poi sarà *Don Carlo* al Teatro dell'Opera di Las Palmas. E così via: *Tosca* al Teatro Municipale di Piacenza, *Francesca da Rimini* di Mercadante a Tokyo per la Japan Opera Foundation e con la Tokyo Philharmonic Orchestra, *La gazza ladra* al Teatro São Carlos di Lisbona, *Carmen* al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, *Otello* di Rossini alla Oper Frankfurt, *L'elisir d'amore* al Tiroler Festspiele e al Théâtre du Capitole di Toulouse; *Candide* di Bernstein, *Il Castello di Barbablù* e il balletto *Il Mandarino Meraviglioso* di Bartók, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Anna Bolena*, *Der Fliegende Holländer* tutte a Vilnius con l'Opera Nazionale Lituana; vari concerti sinfonici in Italia e in Europa (tra questi, quello di cui parlavo prima, con la Hungarian Radio Symphony Orchestra), alcuni con la Filarmonica Toscanini a Parma e il mio debutto all'Elbphilharmonie di Amburgo con la NDR orchestra...

#### **Qualche consiglio agli studenti per affrontare il passaggio cruciale dagli studi al mercato musicale?**

Non avere paura di affermare la propria interpretazione, facendosi imporre le scelte da un mercato che segue solo secondo i gusti correnti. Insomma, lavorare coscientemente e studiare talmente tanto, da essere preparati a difendere sempre le proprie scelte. In tutto ciò, va ricordato che oggi un direttore è anche un manager. Aspettare una chance stando chiusi nella propria abitazione, o in qualche piccolo circolo di conoscenze acquisite, è una scelta insensata, vista la competizione agguerrita che proviene anche da altre parti del mondo (penso, soprattutto, all'Asia e al Sudamerica). È necessario essere dinamici, viaggiare molto, parlare più lingue e rischiare di ricevere molti "no", bussando ad altrettante porte, prima di ottenere un "sì". Se poi quello sarà il "sì" giusto, si vedrà lavorando. Un ultimo consiglio: seguire il più possibile il lavoro in prova dei grandi. Si impara tanto.

#### **Nostalgia di Roma, dello Stadio Olimpico? (Sesto Quatrini è un acceso tifoso della Roma...)**

In Italia adesso trascorro tanto tempo, considerando che, negli ultimi 6 mesi, ho diretto 35 recite al Teatro La Fenice. Di Roma ho nostalgia perché è la mia città. Certo che lo stato comatoso in cui versa la rende meno attraente di prima. Mi sto trasferendo a Milano che possiede tutti i connotati della capitale culturale. Quelli che Roma ha perso, ahinoi... Tiferò la Magica Roma da lì!



# PEDAGOGIA E CULTURA DEI CONSERVATORI NELL'OTTOCENTO

All'Università delle Arti di Berna si è svolto nel gennaio scorso un incontro internazionale, con la partecipazione di un gruppo di ricercatori italiani. L'intento è quello di studiare le origini delle istituzioni di formazione musicale di diversi paesi europei per conoscere le metodologie del passato e trarre ispirazione per un rinnovamento che colga gli insegnamenti della storia. Focus della ricerca italiana la realtà dell'insegnamento musicale a Napoli, inserita – come risulta dall'interessante resoconto che pubblichiamo – in un contesto europeo ricco di spunti.



Da sin. Martin Skamletz, Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani, Tommasina Boccia, Rosa Cafiero, Marina Marino, Paologiovanni Maione

di **Claudio Bacciagaluppi**





Mappa del Duca di Noja, veduta di Napoli est - Biblioteca di S. Pietro a Majella, Napoli

**N**egli ultimi decenni la realtà dei conservatori, in Italia come all'estero, è stata rivoluzionata tanto sotto l'aspetto degli scambi internazionali, sempre più intensi, quanto riguardo alla didattica strumentale, con la presenza crescente della prassi esecutiva storicamente informata. Rivolgere l'attenzione alle radici storiche delle istituzioni di formazione musicale e dei loro metodi può, in un quadro diffuso di rinnovamento, offrire un contesto per queste novità e allo stesso tempo uno stimolo per ulteriori innovazioni nei contenuti didattici. La storia dei conservatori europei, nel senso moderno del termine, risale, com'è noto, alla fondazione del conservatorio parigino nel 1795. Il *Conservatoire* fu la prima istituzione a offrire a chiunque la possibilità di acquisire un sapere da professionista in campo musicale. I conservatori fondati durante l'Ottocento in tutti gli altri paesi europei furono in parte diversissimi dal capostipite francese in quanto a organizzazione interna e orientamento didattico, ma l'idea di una scuola pubblica di formazione musicale professionale era ormai lanciata.

Molti studi sono stati dedicati alla storia di questo o quel conservatorio, ricostruendone i regolamenti, le vicissitudini istituzionali e amministrative. Più rare sono le indagini rivolte ai metodi concretamente utilizzati per l'insegnamento, e alle persone – docenti e studenti – che di queste istituzioni sono l'anima. Nella nostra epoca presente, caratterizzata da un intensificarsi dei contatti da un paese all'altro, è opportuno confrontare le varie realtà nazionali e osservare come queste sono venute costituendosi. Con questi obiettivi in mente, dal 23 al 25 gennaio scorso, in un convegno dal titolo *Le istituzioni europee di formazione musicale nel lungo XIX secolo (1789-1914): politiche pedagogiche e scambi culturali*, quattro gruppi di ricercatori provenienti dall'Italia, dalla Francia, dalla Germania e dalla Svizzera si sono incontrati presso l'Università delle Arti di Berna (Hochschule der Künste Bern, HKB) e hanno presentato le ricerche in corso o di futura realizzazione riguardo a questi temi. I quattro gruppi sono coordinati rispettivamente da Rosa Cafiero (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Cécile Reynaud (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Parigi, assente per impegni sopravvenuti), Volker Timmermann (Sophie Drinker Institut, Bremen) e Martin Skamletz (HKB, Berna). All'incontro erano in tutto presenti diciannove relatori e relatrici.

**Rosa Cafiero** ha invitato a Berna un gruppo affiatatissimo di studiosi che da anni lavorano sui documenti musicali e archivistici del Conservatorio napoletano. Presentando la propria personale ricerca, ha mostrato nuovi documenti che offrono la possibilità di completare il quadro storico del Real Collegio delle donzelle, un conservatorio specificamente femminile nato nel 1809, durante il periodo del governo napoleonico a Napoli. Una particolarità risie-

de nel fatto che le convittrici non aspiravano a una carriera sulle scene teatrali, bensì venivano avviate all'attività di istituttrici in altri collegi o conventi femminili. Solo nel 1873 infatti furono accolte allieve femmine in San Pietro a Majella. Nell'epoca di grandi sconvolgimenti sociali e politici tra la rivoluzione partenopea del 1799 e il decennio napoleonico (1805-1815), anche i conservatori napoletani subirono una radicale ristrutturazione. Il trasferimento dell'antico conservatorio di Loreto nel 1797 (contestualmente alla soppressione del conservatorio di Sant'Onofrio), la fusione di questi con il conservatorio della Pietà de' Turchini nel 1807 in un unico conservatorio reale, e il trasferimento prima a San Sebastiano (1808) e poi nell'attuale sede di San Pietro a Majella (1826) riassumono le vicende dell'istituzione. Ma chi ne erano gli attori, ossia i docenti e gli allievi? **Marina Marino**, del conservatorio di Avellino, si dedica alla ricostruzione del personale in questi anni turbolenti partendo dai "ruoli" e "ruoli" conservati all'Archivio storico del conservatorio.

I preziosissimi documenti dell'Archivio storico del conservatorio di Napoli sono infatti stati riordinati in anni recenti da **Tommasina Boccia**. Per comprendere un documento d'archivio è essenziale conoscere com'era organizzata l'istituzione che l'ha prodotto – in questo caso, le istituzioni di formazione musicale nella Napoli precedente all'unità d'Italia, in particolare gli ultimi anni dei superstiti antichi conservatori (Pietà dei Turchini e Loreto) e le prime vicende del Real Collegio di Musica, dalla fondazione nel 1808 fino al trasferimento in San Pietro a Majella nel 1826. Tommasina Boccia ha dunque illustrato le varie 'serie' archivistiche che promettono di contenere informazioni rilevanti per lo studio di quegli anni cruciali nella storia del conservatorio partenopeo.



**Paolo Maione**, professore nello stesso conservatorio, ha ricostruito attraverso le carte degli antichi banchi napoletani alcuni esempi per le attività dei “figlioli” fuori dalle mura dei conservatori. Innumerevoli “flotte” partivano per accompagnare musicalmente liturgie, feste e processioni, al servizio di chiese, di confraternite e della municipalità. Nel Settecento, questi “servizi” all’esterno rappresentavano anche una significativa fonte d’introito. Nell’Ottocento, in seguito all’unificazione dei conservatori storici nell’unico Real Collegio di Musica, e al contestuale assorbimento dell’istituzione e dei suoi patrimoni da parte dello Stato, queste attività studentesche continuarono ma a titolo gratuito.



Caterina Rega

Nella ricerca di **Giulia Giovani** (Università di Siena), condotta all’interno di un progetto di ricerca finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (*Creating the Neapolitan Canon*, <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=401>) e di prossima pubblicazione in volume, l’attenzione si sposta sulla coltivazione della memoria musicale attraverso l’istituzione di biblioteche nei conservatori di Napoli e Parigi, fondate a un solo anno di distanza, nel 1794 e nel 1795. Se a Napoli l’intenzione del primo bibliotecario Giuseppe Sigismondo era di salvare la memoria di un periodo d’oro per la musica napoletana come il Settecento, lo scopo dei responsabili della biblioteca parigina era costituire un museo di partiture provenienti da tutta Europa, tra cui, beninteso, quelle napoletane avevano un ruolo di prim’ordine: una specie di Louvre della musica. Con quest’obiettivo in mente, Napoleone non soltanto riportò a Parigi dall’Italia un numero ingente di capolavori artistici, ma incaricò anche una commissione apposita di far copiare numerosi capolavori musicali per arricchire la biblioteca del *Conservatoire*.

**Tiziana Grande** (Conservatorio ‘Domenico Cimarosa’, Avellino) ha rivolto la propria attenzione sullo sviluppo dell’insegnamento strumentale nel Real collegio di musica tra il 1826 (l’anno del trasferimento nella sede attuale) e l’Unità d’Italia. L’insegnamento di alcuni strumenti era legato alla presenza di virtuosi dello stesso, spesso stranieri, come l’arpista Caterina Tagliolini Rega o il clarinetista Ferdinand Sedelmayer. Se all’inizio il numero degli strumenti era ridotto - ad esempio, secondo la tradizione settecentesca, il docente di corno insegnava anche la tromba - nel corso degli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento s’insedia una nuova generazione d’insegnanti che ottengono l’istituzione di nuove cattedre e l’adozione di nuovi metodi: basti ricordare i nomi di Francesco Lanza (pianoforte), Onorio de Vito (violino) e Ferdinando Sebastiani (clarinetto).

La coordinatrice del gruppo francese, **Cécile Reynaud** (École Pratique des Hautes Études, Parigi), è stata la responsabile di un progetto di ricerca triennale sull’educazione musicale a Parigi nell’Ottocento. I risultati principali sono una banca-dati online degli allievi del *Conservatoire* (<https://hemef.hypotheses.org/outils-scientifiques/base-de-donnees-des-eleves-du-conservatoire>), curata da Marie Thégarid, e l’edizione critica, pure online, dei primi metodi adottati.

Con sistematicità tipicamente francese, i responsabili del conservatorio parigino incaricarono i loro docenti di stendere ciascuno un metodo che diventasse di uso obbligatorio nell’istituto. I dodici *méthodes* originari, stampati tra il 1800 e il 1814, furono spediti anche nelle scuole musicali della provincia e all’estero. Un’équipe parigina sta ora preparando un’edizione di questi preziosi documenti della didattica musicale (<https://hemef.hypotheses.org/edition-critique-des-methodes-du-conservatoire>). Si tratterà di una doppia edizione online, comprendente da un lato una precisa trascrizione e dall’altro un’edizione critica, rivista e commentata. L’équipe era rappresentata a Berna dalla ricercatrice **Rosalba Agresta**, che curerà il metodo di pianoforte.

**Clotilde Verwaerde**, fortepianista e docente alla Sorbona, ha presentato uno strumento essenziale dell’educazione musicale in Francia tra il Settecento e l’Ottocento: l’accompagnamento. Si trattava di un insegnamento che comprendeva trasversalmente elementi di armonia e basso continuo ed era specificamente mirato a formare dei pianisti accompagnatori. In primo luogo, ciò serviva all’interno del *Conservatoire* stesso per le classi di canto, dove erano impiegati gli allievi più avanzati della classe di *accompagnement*.

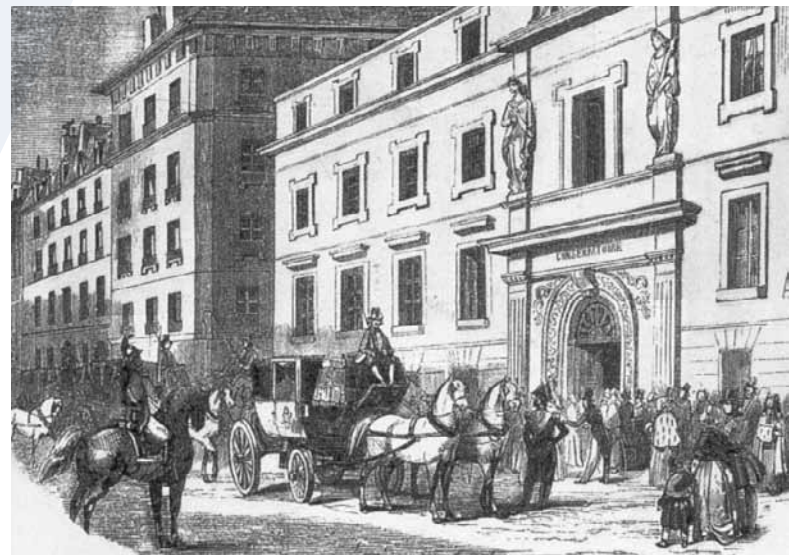
**Cécile Kubik**, violinista e ricercatrice al *Conservatoire*, purtroppo non ha potuto essere presente; la sua comunicazione sul metodo per violino di Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer e Pierre Rode (1803) è stata letta da Rosalba Agresta.

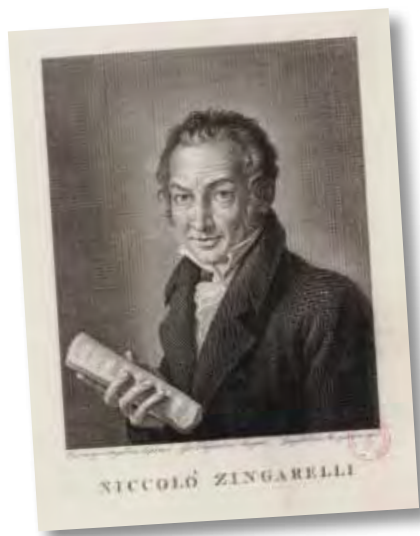
Il gruppo di ricercatori tedeschi era condotto da **Volker Timmermann** del Sophie Drinker Institut a Brema. L’istituto è un ente di ricerca che dal 2001 si specializza nella ricerca musicale al femminile, pubblicando ad esempio una nutrita enciclopedia online delle strumentiste donne nell’Ottocento, ricca di 750 voci. Timmermann ha presentato il progetto più recente dell’istituto, un’indagine mirata su 17 conservatori di lingua tedesca fondati durante l’Ottocento nelle attuali Austria, Germania e Repubblica ceca. I conservatori erano variamente gestiti da persone singole, da associazioni o dallo Stato e seguivano anche obiettivi didattici assai diversi. Vi era chi aspirava a fare del conservatorio una fucina di artisti e compositori del massimo livello; e, al contrario, chi desiderava formare un numero sufficiente di professionisti e insegnanti (Franz Brendel nel 1849 usa addirittura il termine *Beamte*, impiegati) per rifornire le scuole, le orchestre e i cori necessari al buon funzionamento delle istituzioni delle rispettive città. Un simile dilemma si ripresenta probabilmente in eterno nella storia dell’insegnamento musicale!

Analizzando gli allievi di varie generazioni d’insegnanti di violino al conservatorio di Vienna, tra cui molti membri della famiglia Helmesberger, **Annkatrin Babbe** – anche lei collaboratrice dell’istituto Sophie Drinker – si è prefissa di indagare criticamente il concetto di “scuola” violinistica. Il suo metodo tiene conto dei legami personali e di concetti sociologici come “social network” (in questo caso da non confondersi con Facebook e affini).

Il coordinatore del gruppo attivo presso la HKB a Berna, **Martin Skamletz**, oltre che ricercatore è flautista e docente di teoria

Conservatorio di Parigi





A sinistra: Niccolò Zingarelli / Costanzo Angelini dipinse, Gio. Tagliolini disegno, Guglielmo Morghen inc., 1816

musicale. L'insegnamento del contrappunto, dell'armonia, del solfeggio è cambiato radicalmente negli ultimi anni – soprattutto nei paesi di lingua tedesca – sotto l'influsso del ripensamento dei metodi storici, dal basso continuo al partimento. Trarre ispirazione dagli esercizi risalenti a secoli or sono si è rivelato utilissimo per rinnovare alcune discipline che rischiavano di inaridirsi nella ripetizione di moduli scolastici lontani dalla realtà musicale. Anche per

questo a Berna molti dei progetti di ricerca riguardano la storia della teoria musicale nell'Ottocento.

All'inizio dell'Ottocento, a Parigi esplose la *guitaromanie*. Esecutori e compositori spagnoli e italiani come Fernando Sor e Ferdinando Carulli producono un numero impressionante di composizioni, in gran parte ad uso dei dilettanti di buona famiglia. **Nathalie Meidhof** indaga il linguaggio della teoria musicale dell'epoca estraendo dalle innumerevoli edizioni di musica e metodi per chitarra le informazioni che intendono preparare gli aspiranti esecutori.

Ciò che nel Real Collegio di Musica sotto la direzione di Niccolò Zingarelli (dal 1813 fino alla sua morte nel 1837) s'insegnava attraverso gli esercizi a due voci chiamati "solfeggi" era ben più di quello che comporta oggi l'insegnamento del solfeggio e comprendeva con ogni probabilità elementi dell'equivalente disciplina anglosassone *aural skills training*. I numerosissimi esercizi autografi di Zingarelli propongono una varietà di potenziali funzioni e applicazioni nell'odierno insegnamento, indagati da **Claire Roberts**.

Curiosamente, dalla Germania attorno al 1800 non sopravvivono raccolte di solfeggi come sono conservate in grandissima quantità in Francia e in Italia. D'altronde, argomenta **Stephan Zirwes**, i musicisti tedeschi dovevano pure esercitarsi anche in questa materia. La teoria e la pratica del solfeggio si nascondono in realtà tra le pagine dei metodi di canto. Zirwes focalizza la sua attenzione sulle pubblicazioni di Johann Adam Hiller, molte delle quali sono destinate a un pubblico di dilettanti. Anche per questo motivo Hiller mostra una grande attenzione alla didattica (anziché, secondo l'abitudine tedesca, tentare di costruire un sistema teorico), articolando ad esempio il suo *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* del 1774 attorno a "lezioni" e non a singoli concetti.

Ignaz von Seyfried era il direttore del Theater an der Wien, responsabile di numerosissimi adattamenti di opere in particolare francesi per il gusto viennese. Accanto alla sua attività di direttore e compositore, Seyfried si dedicò a raccogliere e pubblicare un notevole corpus di scritti teorici di musicisti viennesi, che erano stati suoi maestri o contemporanei: gli scritti di Johann Georg Albrechtsberger (1826), quelli di Joseph Preindl (1827) e – il caso più conosciuto – gli esercizi di Ludwig van Beethoven (1832). Queste iniziative editoriali ebbero un grande successo: evidentemente il pubblico apprezzava il suo tentativo di definizione di una tradizione specificamente viennese nella teoria musicale. **Martin Skamletz** dimostra come gli interventi editoriali di Seyfried, in parte assai pesanti, sono da intendere in questo contesto come un genuino e sincero tentativo di rendere un servizio al pubblico, e non come uno sfiguramento dei testi originali dovuto a incuria e incompetenza: simili accuse lo hanno colpito soprattutto, come è facile immaginarsi, per i suoi cambiamenti nelle esercitazioni beethoveniane.

A volte, l'attenzione per un momento storico piuttosto che per un altro è favorita dalla fortunata conservazione di documenti. È il caso di Selmar Bagge, primo direttore e insegnante di teoria musica-

le al conservatorio di Basilea dalla fondazione nel 1867 alla sua morte nel 1896. Giornalista prolifico, insegnante di teoria musicale, consulente di Breitkopf & Härtel a Lipsia, Bagge nel 1873 dà alle stampe un succinto manuale di armonia. La pubblicazione da sola non rivela nulla di particolarmente nuovo, e contiene solo gli elementi della teoria. Per nostra fortuna, si sono conservate (tra le altre) oltre trecento pagine manoscritte di esercizi pratici presso la biblioteca universitaria di Basilea che permetteranno a Michael Lehner, insegnante di teoria e storia della musica, di ricostruire concretamente la didattica di un personaggio influente nella vita musicale dei paesi di lingua tedesca alla fine dell'Ottocento.

In una nuova banca-dati online (*MusikerIndex*, <http://musikerindex.hkb.bfh.ch/>), sviluppata sulla base di un'analogo risorsa in rete dedicata alle biografie di musicisti napoletani (*Musico napoletano*, <https://musiconapoltano.unifr.ch/>) ideata da Angela Fiore, chi scrive si propone di raccogliere dati biografici sugli allievi e i docenti dei conservatori della Svizzera tedesca alla fine del XIX secolo.

In un contributo solo in apparenza periferico, **Luis Ramos** ha indagato l'insegnamento della teoria musicale a Madrid. L'anno di fondazione del Conservatorio Reale, il 1830, è relativamente tardo. In precedenza un fulcro dell'attività didattica è rappresentato dalla scuola dei fanciulli cantori, che venivano avviati alla carriera di musicisti presso la cappella musicale reale. In quel contesto si nota l'importanza che riveste una educazione musicale ispirata allo "stile italiano", con esercizi di solfeggio e partimento secondo la tradizione napoletana di Leonardo Leo o Fedele Fenaroli.

L'incontro di Berna è stato, in conclusione, una finestra appassionante su molti progetti ancora in fieri. I ricercatori e le ricercatrici presenti si sono detti disponibili a organizzare un secondo incontro futuro, per rinnovare i contatti e scambiarsi, questa volta, i risultati finali delle ricerche ora appena intraprese. Anche per questo motivo si è deciso di soprassedere su una pubblicazione: una collezione di saggi sarà pubblicata solo in un secondo tempo. Arrivederci dunque tra due anni, con nuove scoperte dal mondo dei conservatori ottocenteschi.

La prima sede del Conservatorio di Vienna



# ANTON MARTYNOV

di Laura Sebastiani

## La musica va detta, non formalmente citata

**ANTON MARTYNOV** violinista, pianista, compositore, direttore d'orchestra, direttore artistico: una carriera brillante che include collaborazioni importanti con Martha Argerich, Boris Berezovsky, Iury Gitlis (che accompagna anche al pianoforte), solo per citarne alcune. Gli studi a Mosca e in Italia, l'insegnamento in Belgio e una vita in Francia. L'intervista è stata realizzata in occasione della masterclass tenuta presso il Conservatorio "Casella" qualche mese fa: totalmente improvvisata e informale, ha visto la partecipazione di un pubblico attivo di docenti ed allievi. Mentre rispondeva alle domande, Anton disegnava: il tutto poi è risultato meno serio di come si volesse far apparire all'inizio, non per questo meno interessante.

**I**n questi giorni ti abbiamo visto suonare il violino, il pianoforte, persino l'organo: è chiara ed evidente la naturalezza con cui approcci a questi strumenti. Ho letto che inizialmente ti sei accostato al pianoforte, il violino è venuto in seguito. Spiegaci com'è andata.

Domanda gentile. Prima di tutto non ho cominciato a studiare pianoforte. A casa ce n'era uno ma dovevo essere molto piccolo perché non riuscivo a vedere i tasti neri. Forse avevo un anno e mezzo. Poi mia madre, quando avevo sei anni, mi disse "Va bene il pianoforte lo suonerai. Ma devi studiare anche dell'altro". Non so veramente il perché disse così. Per quanto riguarda



l'organo invece la storia è buffa: all'epoca a Mosca avevo un vicino di casa, un anziano - ormai sarà altrove penso - che faceva sempre le parole crociate. Aveva una fisarmonica, da un lato c'erano i bottoncini e dall'altro la tastiera, come un pianoforte. Allora gli facevo sdraiare questo strumento sul letto, posizionavo il lato della tastiera verso di me e gli dicevo "Adesso tu fai così", mimando il movimento di apertura del mantice. A volte lo sgridavo e gli dicevo di farlo in maniera più regolare. Poi il violino è capitato.

**Ho letto che hai imparato a suonare la viola in tre giorni, è vero?**

Sì è vero, però imparato è un parolone. Abitavo a Milano a quel tempo: mi contattò il violinista dell'Anton Quartet perché il suo quartetto si era sciolto, erano rimasti senza viola e violoncello e avevano dei concerti da fare assolutamente, non li avrebbero mai recuperati qualora non li avessero fatti; trovarono quindi un violoncellista a Londra, un loro amico. Io suonavo come una patata, per forza, ho imparato in pochi giorni. Avevamo, non so, otto o dieci programmi e ne abbiamo fatti almeno sette. Ma la cosa buffa è che mi proposero di rimanere. Con la viola ho fatto molta musica da camera, ma non ho repertorio solistico, a parte una sonata di Glinka che ha solo due movimenti di cui uno falso, diciamo.

**Per quanto riguarda la tua formazione, chi è stato importante?**

Ho studiato inizialmente con Vladimir Spivakov all'Accademia Gnessin a Mosca, un tipo geniale, controverso per alcune cose, ma con me è sempre stato molto gentile; poi con Elena Malkina e Irina Svetlova sempre ai tempi della scuola, con Dora Swarzburg a Brescia e con Gigino Maestri al Conservatorio di Milano; solo che dal Conservatorio mi hanno buttato fuori perché frequentavo poco le lezioni. Ivry Gitlis non è mai stato il mio Maestro ma lui mi ha cambiato la vita praticamente. Ci siamo conosciuti nel 2003 credo, quando facevo

la spalla de *Les Musiciens du Louvre* a Grenoble. Lì oltre ai concerti con l'orchestra c'erano anche concerti di musica da camera. Un giorno mi dissero che sarebbe venuto ad ascoltare la prova un certo Ivry Gitlis: devo dire che all'epoca non lo conoscevo, ma in realtà non era troppo conosciuto in Russia. E io sono poco curioso. Mi lasciò il suo numero e mi disse di chiamarlo. Non l'ho mai chiamato. Poi la vita ha fatto in modo che ci incontrassimo un giorno, sette anni dopo. Mi ricordo il momento in cui mi cambiò la vita. Stavo suonando il pianoforte e mi disse "Ma suoni il pianoforte?" e io "boh", "Va bene facciamo qualcosa assieme", rispose. Ho aperto il secondo movimento della *Primavera* di Beethoven, ho suonato una misura d'introduzione, nella seconda entrava lui: c'erano quattro o cinque tempi diversi in una sola battuta, e il violino lì non ha neanche la melodia! Ho pensato "O mi alzo e me ne vado, oppure mi rilasso e cerco di capire cosa intende". Lì ho sentito una cosa che ha rivoluzionato la percezione della mia esistenza, dal punto di vista della percezione del tempo, il ritmo. Lui stesso dice che il metronomo è il peggior nemico del

ritmo. La musica va detta, non formalmente citata.

**Ti è stato dedicato un concerto...**

Sì almeno uno scritto da Federico Sardelli, l'abbiamo inciso e abbiamo avuto cinque Diapason. Lui è fantastico, sono capitato nella sua casa a Firenze, ci sono dei ritratti 'barocchi', di Lulli, Rameau, Voltaire, Vivaldi... tutti fatti da lui! Tra l'altro, collabora con "il Vernacoliere" e poi è uno stupendo direttore d'orchestra e musicista.

**Per quanto riguarda il tuo rapporto, la tua amicizia con Martha Argerich?**

Anche questa è una storia. A Parigi c'è ora il festival che si chiama *Le Printemps du violon*, ma è stato preceduto da un'altra stagione concertistica, sette o otto edizioni. Nel 2011, un mio carissimo amico, ora codirettore del festival e amico di Martha, mi disse: "Senti ma la facciamo venire? Facciamo un concerto per le vittime del disastro di Fukushima in Giappone, lei di solito prende a cuore la sofferenza della gente, non direbbe di no". Era il 9 aprile 2011 e lei venne a suonare a Parigi, senza che io ci fossi perché



Martynov con Martha Argerich e gli altri amici musicisti



avevo un concerto con l'orchestra ad Atene quello stesso giorno. Dunque la gente mi chiamava in tempo reale per raccontarmi come andassero le cose. C'erano alcuni che suonavano musica contemporanea, la facevano aspettare ed io non sapevo se cacciarli via o meno. Martha c'è stata da noi ma io non l'ho vista. Però ci siamo conosciuti nello stesso anno a Lugano, quando per la prima volta ho suonato con lei nel suo Festival, ho avuto questa fortuna che dura da allora. È lei che mi ha fatto fare i tanghi all'inizio, poi abbiamo suonato in diverse occasioni in diversi Paesi e anche qui a L'Aquila qualche tempo fa.



Martynov al Conservatorio "A. Casella"

Io preferisco i Maestri che fanno crescere i Maestri, non i professori che fanno crescere gli allievi, altrimenti gli allievi rimangono allievi e non ha senso: quello che ha senso è il dialogo.

**Quanto è difficile conciliare l'attività concertistica, l'attività didattica, quella organizzativa del tuo festival Le Printemps du violon?**

Dal momento che tutto quanto appartiene alla musica, c'è comunque una certa coerenza, direi, e per quanto riguarda l'organizzazione del festival ho ormai uno staff efficace, ogni tanto mi informano di cosa sta succedendo. Ci chiamano diversi agenti, non riusciamo ad inserire tutti perché purtroppo la questione non è gonfiabile fino all'infinito. Abbiamo lanciato però il premio Ivry Gitlis, me lo ha proposto Roman Kim, violinista fantastico: il premio, onorifico, è un violino di cristallo.

**Per quanto riguarda la direzione d'orchestra?**

La vita diverse volte mi spinge a farlo. All'inizio ero un po' refrattario ma poi ho ceduto: ho passato una stagione in Turchia, ad Antalya. Parlo di vent'anni fa, lavoravo in orchestra ed ero spalla dei secondi. Poco lavoro di fatto, c'era tanto tempo. Dovevamo mettere in scena un'opera scritta dal direttore del teatro, ma al direttore d'orchestra non andava di eseguirla: era Jorge Victor Dumanescu, un tipo bravissimo, adorabile, secondo me più bravo come professore che come direttore, benché comunque fosse molto rigoroso, corretto... mi disse, "Ma vuoi metterla tu in scena questa roba?", "Sì però facciamo un patto, io lo faccio ma Lei mi insegna" risposi e siccome c'era poco lavoro in orchestra lui mi faceva lezione ogni giorno, cinque giorni alla settimana per quattro ore. E il resto del tempo lo passavamo a giocare a ping pong. Così per sei mesi, perciò mi rendo conto di avere una certa "scuola". E poi ho fatto una cretinata a dire a Marc Minkowski quando lui mi chiese: "Ma vuoi dirigere tu?", "Sì ma Mark io suono ancora", come se una cosa escludesse l'altra. Ma da allora comunque qualche concerto l'anno

lo faccio da direttore, la cosa buona è che poi mi richiamano a dirigere negli stessi posti. Forse devo prestare un po' più di attenzione a questo lato.

**È la tua seconda volta a L'Aquila, che impressione hai avuto?**

Buonissima e poi la gita che mi hai fatto fare è stata fantastica. Ho avuto anche una bella impressione di tutto il Conservatorio. Ho come l'idea che la città sia un po' sparsa sulle colline, magari mi sbaglio. Non ho un'immagine unitaria di com'è, conosco certi posti ma non so come sono collegati tra di loro. Ma saranno sicuramente collegati. Abbiamo visto il centro, che non è tutta la città. Un po' come Lugano, di qua, di là, così. Quello che mi impressiona è la ricostruzione, lo spirito della gente che ci abita malgrado tutto. Bravi ai ragazzi del Conservatorio, hanno fatto delle cose splendide. Poi ieri siamo stati al concerto della Barattelli, abbiamo sentito quel bellissimo concerto [Pacific Quartet di Vienna, ndr], Fabrizio Pezzopane è in gamba, spero che collaboreremo assieme. Una cosa di alta qualità, puoi scioglierti e basta con questa musica, senza ma.

**Se dovessi andare su un'isola deserta e potessi portare con te solo tre spartiti, cosa prenderesti?**

Tre cofanetti, uno di musica classica, uno di musica non classica e uno con il cibo. Su un'isola deserta non si sbarca sprovvisti. E poi cosa ci faccio su un'isola deserta? Mi annoierei.

**Come si sente un russo che vive in Francia e che insegna in Belgio? Dal punto di vista accademico c'è una "scuola russa"?**

Quello che voi percepite come una scuola avrà sicuramente avuto luogo. Una volta in un'altra intervista mi hanno assalito con questa storia. Ma se un giorno qualcuno mi spiegasse cos'è la scuola russa! Io non penso di avere una scuola e se ce l'ho

è quella che mi sono inventato io; dal punto di vista delle influenze c'è qualcosa di russo forse, ma di russo di quarto derivato perché la vera scuola russa non è neanche russa. Inizialmente i suoi rappresentanti furono Lipót Auer e Henri Wieniawski a San Pietroburgo, all'epoca quella era la scuola russa e così si è fatta conoscere nel mondo; ma Wieniawski era un ebreo polacco che aveva studiato a Parigi e Auer era un ebreo ungherese che aveva studiato in Germania. Mi chiedo, chi abbia preso cosa da chi. Se c'è un metodo per apprendere il violino è quello del metodo di Auer a mio avviso. Io preferisco i Maestri che fanno crescere i Maestri, non i professori che fanno crescere gli allievi, altrimenti gli allievi rimangono allievi e non ha senso: quello che ha senso è il dialogo. La scuola russa, non so fin dove posso parlarne perché io sono una specie di spugna, ho appreso molto in Italia, in Nord Europa e con Ivry. Con lui c'è un dialogo musicale, da cosa prendi cosa non so.

**Il tuo approccio con la composizione?**

Non mi considero compositore in titolo perché molti compositori in titolo che conosco, soprattutto dopo la scomparsa di Boulez lì a Parigi da noi, si mangiano tra loro e io non voglio far parte di questa roba qua. Però sono membro di questa SACEM, analogo della SIAE italiana e ogni tanto scrivo qualcosa che mi gira. Ho fatto due CD con Kremena [Kremena Nikolova, attuale assistente della sua classe di violino al Conservatorio di Mons, ndr], i duetti per due violini. Ho scritto un paio di Suites barocche, così per divertimento.

**Se dovessi definirti? Etichettarti come violinista, compositore...**

No, non mi etichetto. È il problema di alcuni impresari con cui ho avuto a che fare, perché non sanno dove mettermi. Formalmente mi limito.

**Che violino suoni?**

Un Nicolò Galliano del 1732.

**Se non avessi fatto il musicista?**

Boh non so, non me lo sono mai chiesto... Andiamo a mangiare qualcosa.



# INFRASTRUTTURE DELLA RICERCA

Le biblioteche dei conservatori di musica a vent'anni dalla legge di riforma dell'Alta Formazione Artistica e Musicale

*In occasione di una tavola rotonda dedicata alle Biblioteche musicali organizzata da IAML Italia a Napoli nell'autunno scorso, la presidente stende un efficace resoconto in cui la storia delle recenti trasformazioni di queste nostre importanti istituzioni viene ripercorsa nelle sue date più significative, illustrando le più recenti linee-guida, tracciando infine possibili auspicabili evoluzioni al fine di assicurare adeguata tutela all'ingente patrimonio musicale pubblico italiano e all'importante storia musicale del nostro Paese.*

di **Tiziana Grande\***

Il 22 ottobre 2018 si è svolta, nella Sala Martucci del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, la Tavola Rotonda *Biblioteche e bibliotecari musicali nel 21° Secolo* organizzata dalla IAML-Italia (International Association of Music Libraries) in collaborazione con l'AIB (Associazione Italiana Biblioteche). L'incontro, moderato da Cesare Corsi, ha inteso proporre una riflessione tra 'addetti ai lavori' sul futuro delle biblioteche musicali e sul ruolo dei bibliotecari che in esse operano. Oltre alla sottoscritta, sono stati invitati a partecipare alla discussione Rosa Maiello presidente dell'AIB, Antonio Ligios presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori, Antonio Caroccia responsabile del settore 'Insegnamenti musicologici' della SIDM-Società Italiana di Musicologia, Rossella Del Prete, esperta di economia dell'arte e della cultura, responsabile dello spin-off accademico Unisannio Kinetès - Arte. Cultura. Ricerca.

La biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano



La storia dell'atavica battaglia dei bibliotecari musicali italiani per affermare le specificità delle loro biblioteche e della loro utenza era stata descritta con dovizia di fonti documentarie nel libro bianco «*Le biblioteche musicali*» un problema storico, pubblicato nel 1985.<sup>1</sup> Con questo testo i bibliotecari musicali del tempo - e in prima fila Agostina Zecca Laterza, allora responsabile della biblioteca del Conservatorio di Milano - avevano denunciato le gravi responsabilità dello Stato nei confronti dei patrimoni musicali conservati in Italia e, in particolare, nelle biblioteche dei conservatori di musica, destinatarie di risorse umane ed economiche del tutto insufficienti e non commisurate né all'importanza dei beni custoditi né alla storia musicale del Paese.

Sono passati più di trent'anni da quel 1985 e l'esigenza di fare nuovamente il punto della situazione e di tentare una lettura storica di quanto accaduto in questo arco temporale è apparsa improcrastinabile.

Rimandando ad altra occasione l'auspicabile raccolta sistematica di tutta la documentazione relativa alla storia recente delle nostre biblioteche, sono state individuate alcune date e momenti topici che hanno riguardato il settore (*vedi box a fianco*). È stato rilevato che tali avvenimenti hanno trasformato in maniera irreversibile il settore negli ultimi decenni.

Senza dubbio, in questi ultimi trent'anni, si è diffusa una maggiore consapevolezza delle specificità dei patrimoni musicali; ne è testimonianza la possibilità di inserire la musica come materiale speciale nel Servizio Bibliotecario Nazionale fin dal 1987. Oltre 2.600.000 record bibliografici sono oggi presenti nel database nazionale e circa 35.000 documenti musicali a stampa e manoscritti sono interamente digitalizzati e consultabili nel portale Internet culturale (accanto agli oltre 126.000 documenti sonori di musica registrata parzialmente digitalizzati).<sup>2</sup> Tali interventi hanno sollecitato l'aggiornamento delle norme di catalogazione e hanno richiesto la formazione di personale altamente qualificato, provvisto di competenze catalografiche e musicali.

All'attività di riscoperta, censimento, catalogazione, digitalizzazione del vasto patrimonio musicale non sono corrisposte, però, analoghe iniziative tese a garantire un accesso esteso a tanta ricchezza documentale. A fronte dei cospicui stanziamenti pubblici finalizzati a divulgare la conoscenza di un patrimonio riconosciuto d'importanza mondiale, non si sono avuti interventi tesi ad assicurare standard minimi vincolanti di funzionamento delle biblioteche che lo custodiscono. L'azione dello Stato si è concentrata e sostanziata in ampi progetti 'speciali' di valorizzazione che hanno consentito un notevole e opportuno aggiornamento delle infrastrutture tecnologiche, delle normative e delle competenze, trascurando l'or-

## Le biblioteche dei Conservatori

### CRONOLOGIA

- 1987** Inserimento della musica in SBN con avvio di imponenti progetti di catalogazione e costituzione della base dati Musica
- 1990** Pubblicazione del bando del primo (e unico) concorso per bibliotecari di conservatorio
- 1994** Nascita della IAML Italia - Associazione italiana delle biblioteche musicali
- 1998** Emanazione della direttiva ministeriale n. 224 del 12.05.1998 per il riordino, la catalogazione in SBN e il rilancio della biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli
- 1999** Legge di riforma dei Conservatori di musica (L. 508/1999)
- 2002** Pubblicazione di *Core Competencies and Music Librarians*, a cura del Library School Liaison Subcommittee - MLA Music Libraries Association - USA
- 2003** Nascita della Biblioteca Digitale Italiana e dei progetti di digitalizzazione della musica
- 2003** Regolamento per l'autonomia statutaria dei conservatori di musica (Decreto 28.02.2003 n. 132)
- 2006** Sentenza del TAR Lazio in favore del ricorso presentato da alcuni bibliotecari di conservatorio contro il D.M. 142/2006 che sopprimeva la classe concorso F070 - Bibliotecario
- 2012** Pubblicazione della *Guida alla catalogazione in SBN. Musica*, a cura dell'ICCU
- 2014** Pubblicazione delle norme per la redazione del *Titolo Uniforme Musicale* a cura dell'ICCU
- 2014** Stesura del documento *Livelli uniformi di qualità per la valorizzazione di archivi e biblioteche* a cura di AIB e ANAI
- 2018** Pubblicazione delle *Norme di catalogazione delle risorse musicali non pubblicate* a cura dell'ICCU

ganizzazione dei servizi e non adeguando le risorse disponibili per la gestione ordinaria e per il personale.

Come tutti i bibliotecari, anche gli addetti ai fondi musicali hanno dovuto ripensare il proprio ruolo ed aggiornare continuamente le proprie conoscenze - soprattutto grazie al supporto delle associazioni di categoria (IAML, AIB) - ma il loro sforzo, del tutto volontario, è stato ignorato dalle istituzioni di appartenenza.

Tale situazione di disattenzione e indifferenza degli interlocutori istituzionali è certamente condivisa con tutto il mondo bibliotecario che oggi, più che mai, risente della crisi economica e culturale vissuta dal Paese e soffre di una notevole riduzione delle risorse ad esso destinate. Tutte le biblioteche pubbliche del



La biblioteca del Conservatorio "N. Piccini" di Bari

<sup>1</sup> «Le biblioteche musicali» un problema storico. *Documentazione dal 1912 al 1985*. Milano, Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi", Regione Lombardia, 1985.

<sup>2</sup> Cfr. [www.sbn.it](http://www.sbn.it) e [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (ultima consultazione: 20 dicembre 2018).

Paese subiscono il pesante contraccolpo del blocco del *turn over* del personale e soffrono della drastica riduzione dei finanziamenti, che si riflette anche sull'aggiornamento delle collezioni e sugli abbonamenti alle risorse bibliografiche cartacee e online. Molte biblioteche/mediateche - pubbliche e private - hanno subito, inoltre, una riduzione del personale anche in relazione al calo di prestiti e utenti registrato in seguito allo sviluppo delle risorse digitali e digitalizzate presenti in internet e alla conseguente facilità di accesso ad esse per l'utente comune.

In tale sconcertante situazione, i Conservatori di musica - assurti al rango di Istituzioni di Alta Cultura ai sensi dell'art. 33 della Costituzione (legge 508/1999) - sembrano gli unici chiamati a potenziare le proprie biblioteche in funzione delle nuove finalità di promozione, ricerca e divulgazione della cultura musicale ad essi attribuite dalla legge di riforma.

Questo nuovo inquadramento legislativo potrebbe lasciare margini di soluzione allo storico problema della fruibilità e funzionalità delle biblioteche di questi istituti, che custodiscono una parte molto significativa del patrimonio musicale, storico e corrente, librario e sonoro del Paese<sup>3</sup> e che soffrono da sempre di un vuoto legislativo che ha impedito loro di assolvere le proprie funzioni rispetto al pubblico e all'utenza specializzata delle rispettive istituzioni.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Il regolamento per l'autonomia statutaria dei conservatori di musica, emanato nel 2003, evidenzia fin dal secondo articolo la necessità di organizzare e rendere funzionali le strutture didattiche, di ricerca, amministrative e di servizio in relazione alle attività formative, scientifiche e di conservazione, incremento e utilizzazione del proprio patrimonio artistico, librario, audiovisivo e musicale. Cfr. D.M. 28.02.2003 n. 132, art. 2.

<sup>4</sup> I Conservatori italiani presentano realtà bibliotecarie molto diverse tra di loro per importanza documentale e patrimoniale. Le biblioteche storiche, alcune di rilievo mondiale e con patrimoni ben superiori alle 100.000 unità bibliografiche - come quelle di Napoli, Roma e Milano - soffrono da sempre in modo particolare dell'inadeguato inquadramento giuridico che le ha viste, dapprima, assurdamente qualificate come biblioteche 'scolastiche' e in quanto tali prive di organico eccezioni fatta per un bibliotecario-docente, e poi qualificate come biblioteche di istituzioni di alta cultura e, come tali, affidate alla sola gestione e responsabilità degli Istituti di appartenenza che non hanno le forze economiche e organizzative per affrontare da soli il peso e l'onere di tali ingenti eredità. In tale assurda situazione, le grandi biblioteche musicali italiane sono impossibilitate a svolgere sia le funzioni di tutela e valorizzazione di patrimoni musicali unici al mondo, sia le funzioni di ricerca e di supporto alla didattica e programmazione artistica degli istituti cui appartengono. In una situazione non molto diversa si trovano le biblioteche dei conservatori Torino, Genova, Bologna, Venezia, Firenze, Pesaro, Bari, Palermo che, seppure con patrimoni inferiori alle 100.000 unità bibliografiche, assumono un notevole rilievo archivistico-bibliotecario alla luce dell'importante vita musicale delle città in cui hanno sede e di cui conservano la documentazione. Tutte le biblioteche di conservato-

L'obbligo di riformare a costo zero le strutture didattiche, di ricerca e di servizio, ha però imposto ai Conservatori di procedere cautamente alla riorganizzazione di tali strutture, in favore di quei settori considerati determinanti per la sopravvivenza delle istituzioni stesse sulla base dei criteri individuati dal Ministero per la ripartizione del fondo di dotazione finanziaria.<sup>5</sup> Il funzionamento delle biblioteche, la dotazione libraria, la tutela del patrimonio storico, l'aggiornamento bibliografico e di risorse elettroniche, la qualità dei servizi e delle strutture, non sono ancora elementi discriminanti ai fini della valutazione di tali istituzioni, come d'altro canto non lo sono gli esiti della formazione accademica, della ricerca e della produzione artistica.<sup>6</sup>

Un passo avanti in questa direzione sembrano fare le nuove *Linee Guida contenenti i Criteri generali per la predisposizione della Relazione annuale del Nucleo di valutazione delle istituzioni Afam*, approvate dall'Anvur il 29 novembre 2017 che, per la prima volta approfondiscono la sezione relativa alla biblioteca richiedendo:

- 1) una descrizione dello stato di conservazione, inventariazione e catalogazione del patrimonio librario e artistico, nonché delle strategie messe in atto per la sua valorizzazione;
- 2) l'indicazione degli orari di accessibilità della Biblioteca e delle altre raccolte (Musei, etc.) ove presenti;
- 3) dati sull'utilizzazione del patrimonio librario e artistico da parte dell'utenza interna ed esterna (in relazione alle procedure di consultazione, prestito, acquisizioni e abbonamenti, apertura a

rio, infine, anche le più recenti, documentano la storia musicale delle istituzioni e dei territori di appartenenza, e hanno il compito istituzionale di supporto alla didattica, alla produzione artistica e alla ricerca indipendentemente dalla grandezza e storia dei loro istituti.

<sup>5</sup> La nota ministeriale n.588 dell'8 agosto 2018 individua i seguenti criteri di ripartizione del fondo destinato al funzionamento dei conservatori: numero degli studenti iscritti, avanzo di amministrazione disponibile, numero di studenti stranieri, numero di corsi attivati, numero di studenti Erasmus, numero studenti totalmente esonerati dalla contribuzione studentesca. <http://www.miur.gov.it/normativa> (ultima consultazione: 20 dicembre 2018).

<sup>6</sup> Sull'argomento già la commissione "Cantiere AFAM" nominata dal Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca nel 2014 scriveva: «L'accostamento progressivo al sistema universitario e, soprattutto, al modello dell'autonomia responsabile, presuppone un sistema costruito sull'accreditamento e su una valutazione rigorosa delle Istituzioni. In tal senso, l'assegnazione dei finanziamenti pubblici alle istituzioni per il loro funzionamento, per la didattica e per la loro produzione artistica o musicale, deve avvenire principalmente sulla base di parametri che permettano una valutazione obiettiva dei risultati formativi e dei progetti.» cfr. *Chiamata alle arti. L'investimento che l'Italia deve fare nella formazione di artisti e musicisti*, Roma, MIUR, 2014 <[http://www.afam.miur.it/media/34384/chiamata\\_alle\\_arti.pdf](http://www.afam.miur.it/media/34384/chiamata_alle_arti.pdf)> (ultima consultazione: 20 dicembre 2018).



La biblioteca del Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna



studio esterni), anche con riferimento alle strutture o ai servizi di supporto (presenza di una sala di lettura, di un'attrezzatura per fotocopie, di computer a disposizione degli utenti, di wi-fi, di settore per la lettura in formato digitale, sezione per i periodici, etc.);

4) una valutazione complessiva della sezione in oggetto, con la segnalazione di punti di forza ed eventuali criticità.<sup>7</sup>

Inoltre, nella sezione relativa al 'Personale', le stesse *Linee Guida* chiedono ai Conservatori di descrivere «l'organizzazione del personale adibito alla biblioteca». Tali richieste sottintendono l'esistenza di strutture bibliotecarie organizzate, pienamente funzionanti e dotate di un adeguato organico di personale che, di fatto, si fa fatica a trovare nei Conservatori di musica italiani.<sup>8</sup>

La responsabilità della trasformazione delle biblioteche in vere e proprie "infrastrutture della ricerca"<sup>9</sup> e l'adeguamento del personale e dei servizi erogati alla nuova *mission* istituzionale, è stata interamente demandata alle singole istituzioni, senza alcuna valutazione dell'interesse 'pubblico' costituito dai significativi patrimoni librari, documentali, artistici che buona parte di queste istituzioni conservano. Il legislatore non ha considerato le biblioteche dei Conservatori come depositarie di una parte di storia, identità, memoria - passata e presente - del Paese, ma solo nella loro funzione strumentale di supporto agli studi e alla ricerca e, in quanto tali, rientranti esclusivamente nell'azione normativa e amministrativa delle singole istituzioni. In tale situazione i Conservatori sono stati portati ad anteporre alle esigenze delle biblioteche le necessità organizzative e funzionali della didattica, della produzione artistica e della riorganizzazione degli uffici amministrativi, senza porre attenzione alla loro riqualificazione.

Pertanto, eccezion fatta per le linee guida dell'Anvur prima citate, in tutta la decretazione inerente la riforma degli istituti musicali

si fa solo e sempre generico riferimento ai patrimoni artistici, librari, audiovisivi e musicali e mai alle 'biblioteche' e sembra quasi che il legislatore dimentichi che nei Conservatori quei patrimoni sono custoditi in strutture bibliotecarie regolamentate fin dal 1912.<sup>10</sup>

Se è vero che, nel passaggio da istituzioni di formazione musicale a "sedi primarie di alta formazione, specializzazione e ricerca nel settore artistico-disciplinare" (art. 2 comma 4 L 508/1999), ai Conservatori sono state riconosciute prerogative di autonomia e indipendenza, è altresì già stato evidenziato come tali caratteristiche siano fortemente sottomesse alle politiche di programmazione, indirizzo e coordinamento del Ministero che, di fatto, esercita un rapporto di sovraordinazione nei confronti di tutto il settore dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM).<sup>11</sup> Alla luce di tale premessa sarebbe auspicabile che il MIUR intervenisse esplicitamente sul tema delle biblioteche, a tutela dell'interesse pubblico che esse rappresentano. Tale intervento dovrebbe in primo luogo essere teso a individuare i parametri per la definizione degli organici e dei requisiti di qualificazione del personale, mirando a risolvere in via definitiva la storica problematica degli organici di tali biblioteche che, soprattutto nel caso di alcune biblioteche storiche, è denunciata da anni con imbarazzo dalla comunità artistica e scientifica nazionale e internazionale. Una tale azione rientrerebbe pienamente nei compiti di finanziamento, programmazione e sviluppo dell'Alta Formazione Musicale del MIUR e non esenterebbe le singole istituzioni dall'assumersi in autonomia le proprie responsabilità in relazione alle funzioni di tutela, incremento, gestione e valorizzazione dei patrimoni custoditi.

Per intervenire sul settore, l'Ufficio di direzione generale per l'Afam potrebbe utilmente avvalersi della collaborazione delle associazioni bibliotecarie e musicologiche (IamI Italia, AIB, Sidm) soprattutto in merito alla definizione di linee guida per i criteri di reclutamento e per la formazione del personale. Ciò alla luce anche della nebulosità delle figure previste dal Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro di settore che, a partire dal 2005, ha introdotto la possibilità di reclutare figure di personale tecnico-amministrativo da destinare alle biblioteche. In assenza dell'individuazione di un'area specifica,

<sup>7</sup> <http://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/04/Criteri-Relazione-annuale-NdV-AFAM.pdf> (ultima consultazione 20 dicembre 2018)

<sup>8</sup> Riferendoci ai soli Conservatori, ad oggi quattro Istituti hanno affiancato al bibliotecario un collaboratore di area terza del personale amministrativo (Brescia, Mantova, Milano, Pesaro), due un assistente di area seconda (Foggia, Trieste). Il Conservatorio di Lecce ha assunto un collaboratore per la biblioteca eliminando la cattedra di Bibliografia e Biblioteconomia. La Spezia ha soppresso la cattedra senza prevedere alcuna unità di personale di biblioteca alternativa in organico. Il conservatorio di Milano, infine, ha raddoppiato la cattedra di Bibliografia e biblioteconomia musicale, affiancandogli anche il collaboratore citato prima.

<sup>9</sup> Di "Infrastrutture della ricerca" parla il MIUR anche nelle *Linee Guida* per l'accreditamento di nuove istituzioni autorizzate al rilascio di titoli AFAM. Cfr. <[http://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/04/RequisitiminimicorsiAFAM2\\_.pdf](http://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/04/RequisitiminimicorsiAFAM2_.pdf)> (ultima consultazione 20 dicembre 2018).

<sup>10</sup> Tale evidenza appare ancora più anomala se si considera che il bilancio di previsione del MIUR per il triennio 2017-2019 alla voce n. 1673/5 prevede l'assegnazione per il funzionamento amministrativo e didattico "degli Istituti Superiori di Studi Musicali e biblioteche annesse" (dicitura presente anche in tutti i bilanci di previsione precedenti, anche quelli di epoca pre-riforma).

<sup>11</sup> Nausicaa Spirito, *Disciplina giuridica dei Conservatori di musica (Istituti di Alta Formazione Artistica e Musicale)*, Torino, Giappichelli, 2012, in particolare pp. 17 - 39.

non si può parlare di vere e proprie figure di personale bibliotecario, né per le figure di area seconda (assistente) e terza (collaboratore), né per la figura EP1 (elevata professionalità) che nel CCNL 2006-2009 era definita “Direttore di Ragioneria e di Biblioteca” e che nelle tabelle allegate all’ultimo CCNL 2016-2018 è diventata “Direttore di Ragioneria o di Biblioteca”. La professione bibliotecaria è stata definita a tutti i suoi livelli dalla norma UNI 11535 pubblicata nel 2014 e qualificata come ‘professione intellettuale che prevede specifiche abilità tecniche’. Il CCNL del settore AFAM riconosce diversi livelli di competenza del personale necessario per il funzionamento delle biblioteche ma, non potendo individuare un’area di contrattazione specifica - per i numeri troppo esigui che riguardano il settore - assimila funzioni, competenze e abilità tecniche del personale da destinare alle biblioteche alle funzioni amministrative, finanziarie, contabili, patrimoniali proprie del personale amministrativo. Ne è derivato l’incomprensibile anomalia introdotta nel 2009 della figura del “Direttore di ragioneria e di biblioteca” (fortemente criticata anche dalla presidente dell’AIB Rosa Maiello per la totale diversità di competenze che i due ambiti richiedono), nonché il rischio che personale espressamente reclutato per le biblioteche, possa venire utilizzato per mansioni amministrative di tipo diverso all’interno dell’istituto o, al contrario, il rischio che personale amministrativo di ruolo proveniente da altri conservatori (o addirittura proveniente per mobilità da altre amministrazioni) possa essere trasferito su posti creati per le biblioteche, senza essere in possesso delle competenze necessarie.

A ciò si aggiunga che le biblioteche musicali non sono solo biblioteche specializzate nel settore della musica, ma sono anche biblioteche definite ‘speciali’ per le particolari procedure catalografiche e gestionali che devono mettere in atto per soddisfare le esigenze della loro utenza, costituita essenzialmente da musicisti. Tali procedure presumono conoscenze musicali di chi opera in queste biblioteche, che dovrebbero essere verificate durante i concorsi per il reclutamento del personale, accanto alle competenze bibliotecomiche.<sup>12</sup>

È stato già evidenziato come, in assenza di norme di coordinamento con la disciplina precedente, l’introduzione di figure tecnico-amministrative destinate alla biblioteca nel CCNL non comporta l’abrogazione della precedente normativa e conferma la presenza del bibliotecario-docente nell’organico d’istituto non solo in qualità di docente di materie bibliografiche e biblioteconomiche, ma anche come docente di riferimento per la Direzione sull’andamento tecnico-scientifico della biblioteca.<sup>13</sup> Tale figura, cui storicamente è stata affidata la cura di queste biblioteche per le competenze specialistiche di ambito musicale e bibliotecario che possiede, rimane a garanzia della scientificità delle azioni svolte nella biblioteca musicale e dell’osmotica crescita e interazione tra essa e la componente didattica dell’Istituto (è noto, d’altronde, che le biblioteche degli istituti musicali siano storicamente connotate da una vocazione formativa, prima ancora che conservativa). In qualità di docenti di bibliografia e biblioteconomia musicale, essi risultano indispensabili sia nelle fasi

di reclutamento di personale da assumere per le biblioteche, sia per la formazione dei futuri addetti a tali strutture.<sup>14</sup>

Solo la compresenza dei docenti di biblioteconomia e di un numero adeguato di competenti figure tecniche di personale bibliotecario di vario livello espressamente assunto per le biblioteche, in quantità proporzionale alla diversa consistenza dei patrimoni conservati, potrà assicurare la necessaria trasformazione di queste biblioteche in moderne strutture in grado di fungere da volano per la crescita delle istituzioni di appartenenza e in grado di continuare a preservare e valorizzare, anche con l’ausilio delle tecnologie disponibili, gli ingenti patrimoni conservati.

La IAML Italia s’impegna a supportare la definizione di tutte le figure professionali afferenti alle biblioteche dei Conservatori sostenendo con forza l’alta qualificazione necessaria per gli addetti.



Il processo di sensibilizzazione avviato dalla IAML Italia ha prodotto, come primo risultato, l’interesse del mondo accademico e l’avvio di un progetto di ricerca triennale dell’Università di Salerno dal titolo *Le biblioteche musicali italiane: stato dell’arte e prospettive*, coordinato da Giovanni Di Domenico. Il progetto intende monitorare lo stato delle biblioteche dei Conservatori italiani attraverso la rilevazione di dati statistici ottenuta mediante la somministrazione di questionari e indagini di tipo quantitativo e qualitativo per fare il punto sui patrimoni, sull’offerta formativa e informativa, sulla quantità e qualità dei servizi, sul rapporto con gli utenti e quindi sull’impatto dell’attività di queste biblioteche sulle comunità di studio e di ricerca e anche sui cittadini.<sup>15</sup> Sulla base di questi fattori, l’analisi mirerà a evidenziare anche le necessità di organico di personale delle diverse biblioteche.<sup>16</sup>

L’augurio è che tali attività di valutazione possano condurre i Conservatori di Musica a sviluppare autonome capacità di valutazione e di autovalutazione delle proprie strutture bibliotecarie - come già è prassi per le biblioteche universitarie e di altri enti - e che esse possano diventare oggetto di maggiori attenzioni da parte delle istituzioni di appartenenza e di politiche coordinate di sviluppo a livello nazionale per rendere possibile la completa attuazione della legge di riforma del settore dell’alta formazione artistica e musicale e per assicurare adeguata tutela all’ingente patrimonio musicale pubblico italiano e all’importante storia musicale del nostro Paese.

<sup>12</sup> Nel corso della tavola rotonda i cinque collaboratori di biblioteca attualmente in servizio nei Conservatori di Musica italiani hanno evidenziato il fatto di essere stati reclutati attraverso concorsi specifici che prevedevano un ampio ventaglio di prove inerenti la bibliografia e biblioteconomia musicale. I concorsi per il reclutamento di queste prime figure di collaboratore (i cui bandi sono visionabili sui siti dei rispettivi Conservatori) risultano in effetti palesemente sovradimensionati rispetto alla limitata autonomia consentita dal livello contrattuale loro assegnato nell’ambito di un settore, quello amministrativo, che funziona con logiche completamente diverse da quelle che caratterizzano il settore bibliotecario. Il comprensibile disagio della loro posizione è dovuto al fatto che la loro figura apicale di riferimento è il direttore amministrativo e non il direttore artistico del conservatorio, che sovrintende a tutta l’attività di formazione, ricerca e produzione per la quale la biblioteca opera.

<sup>13</sup> Nausicaa Spirito, *Disciplina giuridica dei Conservatori*, cit., pp.146-147.

<sup>14</sup> Nelle commissioni dei concorsi per personale amministrativo da destinare alle biblioteche svolti fin ad oggi è stato sempre presente un docente di bibliografia e biblioteconomia musicale (classe CODMO1) a tutela e garanzia delle specificità del lavoro che si svolge in una biblioteca musicale. Tale presenza è dettata solo da criteri di opportunità poiché non sarebbe obbligatoria in concorsi destinati a personale t.a.

<sup>15</sup> Cfr. Anna Bilotta, *Non solo giacimenti: la cultura del servizio nelle biblioteche musicali*, «AIB Studi», V. 58 n. 2 (2018), pp. 319-333.

<sup>16</sup> Gli esiti della prima fase del progetto dell’Università di Salerno saranno resi pubblici al convegno internazionale della IAML che si svolgerà a Cracovia dal 14 al 20 luglio 2019 e confluiranno in una pubblicazione a fine 2019.

francesco antonioni  
**Variazioni su una pop-song**

per flauto con harmonizer ad libitum



# NON C'È NESSUN EFFETTO CONTROPRODUCENTE MAI

Intervista a Francesco Antonioni

© Fabrizio Intonti



*L'apertura verso altre discipline, il valore delle esperienze formative sempre occasioni di arricchimento, il post modernismo inteso come la polifonia del presente, il rapporto con la*

*musica del passato, l'interazione tra il lavoro di divulgazione musicale e la creazione compositiva. Francesco Antonioni, intervistato in occasione del workshop realizzato nell'ambito della seconda edizione di "Sperimentazione Cultura Giovani", offre interessanti spunti di riflessione.*

di **Gabriele Sfarra\***

**P**er la seconda edizione del Progetto "Sperimentazione Cultura Giovani", la Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" ha attivato un percorso di residenza artistica per tre compositori e un direttore d'orchestra under 35, con l'obiettivo di realizzare una tipologia di spettacolo innovativa: mu-

sica originale, eseguita dal vivo, "applicata" ad un'esibizione di ginnastica ritmica. Innanzitutto, vuole condividere con noi qualche riflessione a proposito del workshop che ha tenuto a L'Aquila (13-15 settembre 2018) nell'ambito di questo Progetto?

Dell'idea di sperimentazione nella quale sono stato coinvolto ho condiviso con en-

tusiasmo l'apertura verso altre discipline. Sono convinto che la musica migliore sia quella capace di parlare ad altri artisti e di creare, attraverso il pensiero, altro pensiero. Confrontarsi con altre persone coinvolte in un atto creativo è la maniera migliore per imparare e per tentare di uscire dai propri confini. Costringe ad una più profonda co-



Francesco Antonioni con gli studenti che hanno partecipato al workshop tenuto ad Aquila

*“Il contrasto fra saperi differenti, a volte in opposizione fra loro, non conduce alla vittoria o alla sconfitta di uno nei confronti dell’altro, ma alla coesistenza”*

noscenza di sé, attraverso il confronto con le esigenze espressive di altri. Ma non è ovviamente solo una forma penitenziale: quando la musica entra in contatto con altre forme di espressione, le energie, le menti, l’ispirazione possono venirne potenziate, e creare una reazione dinamica emozionante. I musicisti classici sono abituati ad eseguire musica o a scriverla: dobbiamo invece imparare innanzitutto ad ascoltare.

***Il suo balletto Sylphidarium, realizzato nel 2016, ha riscosso un ampio successo. Qual è il suo approccio alla cosiddetta musica applicata? È analogo a quello nei confronti della ‘musica pura’?***

È certamente diverso, ma a dire il vero non considero la musica per il balletto una forma di musica applicata, altrimenti lo sarebbero anche la *Sagra della Primavera* e il *Lago dei cigni*. Mi capita comunque di comporre musica cosiddetta applicata: sonorizzazioni di video, musiche per immagini, e la considero una meravigliosa forma di artigianato musicale. Non mi è ancora capitata occasione di comporre musica per film, e non vedo l’ora di farlo, se capiterà.

***Parliamo ancora di Sylphidarium. Il balletto ha vinto il Premio UBU 2017. Secondo la sua esperienza, che rilevanza hanno, per un giovane compositore, i premi e i concorsi? Più in generale, vuole dirci qualcosa a proposito del rapporto tra giovani e arte, giovani e istituzioni culturali?***

Credo che la crisi delle figure mediatiche in ogni campo del sapere, perfino in

campo scientifico, metta i concorsi musicali e in particolar modo quelli di composizione in una posizione difficile. I concorsi hanno però un ruolo importantissimo nell’assegnare premi ai giovani artisti, che così vedono riconosciuta anche economicamente la qualità del loro lavoro e del loro impegno. Sono un segnale prezioso e una forte testimonianza che ci sia qualcuno in ascolto, disposto a riconoscere il valore della composizione musicale prima dell’eventuale successo di pubblico. Ai giovani compositori consiglio di provarci, con impegno e concentrazione, ma di non prendere la mancata vittoria come una sconfitta: l’arte non è una gara. Consiglio anche di non aver paura di bussare alle porte delle istituzioni culturali. Certamente qualcuno in ascolto c’è, e le porte sono serrate solo se non si prova ad aprirle.

***Nel 2013 è stato invitato come compositore in residenza presso l’Istituto Italiano di Cultura di Parigi. È stato inoltre insignito di una borsa di studio che le ha permesso di studiare con Julian Anderson presso il Royal College of Music di Londra. Quanto sono importanti occasioni di questo genere per la crescita di un compositore? Crede che siano strumenti efficaci? Vuole raccontarci qualche episodio significativo delle sue esperienze?***

Si tratta di esperienze fondamentali. Noi italiani ci trasciniamo più o meno grandi complessi di inferiorità nei confronti di scuole e accademie straniere, e spesso con buona ragione, a causa di scarsi investimenti nelle strutture e nel reclutamento

degli insegnanti. Quando si va a studiare fuori dall’Italia la prima cosa che si affronta è il cosiddetto choc culturale: all’inizio sembra di non sapere più niente, ma poco alla volta si ricostruiscono le proprie mappe e coordinate mentali e si scoprono così gli aspetti più importanti e profondi della personalità artistica di ciascuno. È capitato a me e capita ai miei allievi, che solo fuori dall’Italia scoprono il valore di quello hanno imparato. Fra i tanti ricordi che ho del mio periodo di studio a Londra ne spicca uno. Durante una lezione, si parlava di compositori che allora erano ancora poco conosciuti in Italia, citandone con precisione singoli lavori e opere, dando per scontato che tutti sapessero di chi e di cosa si stesse parlando; a un certo punto del discorso viene fuori un passaggio dalle variazioni di Brahms su un tema di Haydn, e solo a quel punto il professore chiede: voi conoscete quel pezzo, vero?

***Che rapporto ha avuto (o continua ad avere) con i suoi maestri? Che valore ha avuto per la sua formazione il periodo di apprendistato con Henze? Che rilievo attribuisce alla figura dell’insegnante di composizione e ai corsi di perfezionamento?***

Rimango molto legato ai miei maestri, anche a quelli che purtroppo non ci sono più. Ho imparato tutto da loro, da qualcosa di diverso e di importante, e gliene sono molto grato. Li vorrei citare tutti, ma riempirei troppe pagine di testo. Un maestro è fondamentale per mostrare agli allievi che è possibile vivere facendo musica, seguendo la propria passione, con la solidità del sapere. Più maestri si incontrano più si impara. Non c’è nessun effetto controproducente, mai.



*Nel corso del suo workshop abbiamo affrontato, seppure velocemente, la tematica del post-moderno, che nella sua poetica assume un certo rilievo. Vorrebbe approfondire questo concetto condividendo con noi qualche pensiero a riguardo? Cosa vuol dire, in senso musicale, postmoderno? Ritiene che postmodernismo ed eclettismo siano sinonimi? Ascoltando i lavori di giovani compositori, ci si rende conto di quanto i modelli siano spesso ingombranti. Non capita molto frequentemente di ascoltare un compositore giovane che abbia una cifra stilistica riconoscibile. Come si fa, nella nostra realtà post-moderna, ad essere compositori e ad avere un carattere ed una personalità?*

È una domanda molto articolata. Proverò a rispondere nella maniera più concisa in cui riesco, e non è semplice. Per la mia attività creativa il post-moderno è un punto di partenza. Intendo il post-moderno, in qualsiasi forma d'arte recente, come l'arte che riflette in maniera esplicita su se stessa, attraverso se stessa. Le citazioni, quando ci sono, rendono maggiormente percepibile l'oggetto o il metodo della riflessione, ma non sono caratteristica necessaria del post-modernismo. Il post-modernismo non ha niente a che fare con l'eclettismo, o con l'imitazione di modelli, dai quali è raro che nasca un'opera d'arte. Il pensiero post-moderno nasce dal riconoscere che ogni sapere (nel mio caso specifico: ogni stile musicale e ciò che esso implica) ha la sua legittimità. Ma non si finisce per forza nel relativismo. Il contrasto fra saperi differenti, a volte in opposizione fra loro, non conduce alla vittoria o alla sconfitta di uno nei confronti dell'altro, ma alla coesistenza. La parola chiave per me è polifonia: polifonia di voci, stili, pensieri, idee, atteggiamenti. La polifonia è ricchezza, cultura, comprensione. Il post-modernismo è la polifonia del presente.

*L'anno scorso, durante il workshop che ha tenuto nell'ambito della prima edizione del Progetto "Sperimentazione Cultura Gio-*



*vani", il Maestro Fabio Vacchi ci ha raccontato della sua lotta per "l'emancipazione dall'avanguardia". Dino Villatico, su Classic Voice, ha scritto di lei: "Il pensiero che questa musica trasmette è una conquistata libertà da qualunque dogma avanguardistico, ma anche antiavanguardistico". Come si pone nei confronti del passato musicale, più e meno recente?*

Noi musicisti di provenienza classica dobbiamo metterci inevitabilmente in rapporto con il passato, per rivendicarne il valore e patrimonio, di fronte ad un mondo che intende per musica principalmente il repertorio di canzoni scritte dagli anni '30 ad oggi. Per parlare della musica del passato oggi bisogna specificare musica "classica". I motivi di questa drammatica rimozione sono le tante fratture, forse irreversibili, che si situano tra la musica del passato e quella del presente, fra cui la più recente è l'avvento della musica amplificata. Oggi non esiste più "la" musica, ne esistono tante, e fra esse la musica classica occupa uno spazio riservato solo a pochi fortunati (ed è un grave errore, poiché la musica è la forma di conoscenza più democratica e accessibile che ci sia). All'interno di questo spazio penso che alle polemiche sull'avanguardia sia da opporre la creazione di nuovi lavori musicali, che tengano conto delle coordina-

te su cui si orienta il mondo in cui viviamo oggi, che sono completamente diverse da un'epoca in cui la musica non era possibile senza la presenza fisica dei musicisti che la producevano. Mi ritengo oltre l'avanguardia, perché non vedo, né ho mai visto, alcuna retroguardia.

*In qualità di conduttore di programmi radiofonici e televisivi per la Rai (Radio3, Rai5) svolge un'attività di divulgazione musicale molto intensa. Che rapporto c'è tra questa attività e il suo mestiere di compositore?*

È un lavoro meraviglioso, perché mi permette di continuare a studiare e conoscere cose nuove. Credo che la musica sia bella e interessante quando riesce ad entrare in relazione con il pensiero e con le emozioni. Il mio lavoro di divulgatore mi permette di esplorare da un punto di vista privilegiato queste relazioni fra la musica e ciò che la circonda, e quando scrivo la mia musica cerco di tenere presente questa ricchezza di relazioni, che continuo a scoprire ogni giorno.

*In questo periodo a cosa sta lavorando? Quali sono i suoi progetti futuri?*

Sto lavorando ad un progetto di opera (difficile, mi tremano le mani), con la compagnia di danza CollettivOCineticO, con cui abbiamo realizzato *Sylphidarium*. Sto mettendo a punto anche un altro progetto coreografico con il coreografo Simone Sandroni, per il teatro dell'opera di Bielefeld, in Germania, ed entro il 2019 vorrei realizzare anche un brano per gli otto contrabbassi del *Ludus Gravis*.

*Una domanda che mi piace sempre rivolgere ai compositori. Tra i grandi compositori del passato ce n'è uno in particolare che lei considera come un imprescindibile punto di riferimento?*

Dopo quello che ho scritto contro la singolarità della musica, e a favore della polifonia globale è molto difficile scegliere un punto di riferimento univoco. Ne scelgo dunque uno che rappresenti la negazione dell'univocità: Robert Schumann.



## Progetto • Sperimentazione **Cultura Giovani** • 2018

L'Ente Musicale Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" ha bandito nell'aprile 2018 un concorso di partecipazione al Progetto "SPERIMENTAZIONE CULTURA GIOVANI 2018", per l'attuazione di un percorso di residenza artistica rivolto a tre compositori e un direttore d'orchestra under 35, nell'ambito dell'iniziativa "Sillumina - Copia privata per i giovani, per la cultura", che si prefigge la creazione di residenze artistiche per rafforzare e diversificare il sistema italiano della formazione artistica in ambito musicale, e con il sostegno del MiBAC e di SIAE.

I musicisti che sono stati selezionati tramite bando, Attilio Foresta Martin (Roma, 1987), Lorenzo Pasqualucci (Albano Laziale, 1991), Dario Sciarra (Guardiagrele, 1990) e Fabio Conocchiella (Vibo Valentia, 1991), hanno avuto accesso ad un percorso in residenza artistica che si è svolto tra il giugno 2018 ed il febbraio 2019.

Obiettivo del progetto è stato quello di realizzare un nuovo genere di spettacolo che unisce musica dal vivo e ginnastica ritmica. A tal fine, nel periodo di residenza i compositori hanno elaborato delle musiche originali per ensemble strumentale appositamente pensate per accompagnare l'esibizione di ginnaste durante lo spettacolo a conclusione del progetto, che si è tenuto a L'Aquila sabato 23 febbraio 2019, presso la Palestra della "Scuola Media Dante Alighieri". Il programma includeva dunque i brani *Cinque coreografie* di Attilio Foresta Martin, *2 Suite per la ginnastica ritmica* di Lorenzo Pasqualucci e *Farfalle* di Dario Sciarra. Le composizioni sono state eseguite sotto la guida del direttore residente, Fabio Conocchiella, da un ensemble composto interamente da

strumentisti under 35, molti dei quali studenti o ex-studenti del Conservatorio "Casella" dell'Aquila: Tommaso Gaeta flauto, Simona Mancinelli oboe, Luca Giuliani clarinetto, Giulio Filippetti tromba, Emanuele Crucianelli violoncello, Massimiliano Favella contrabbasso, Francesco Sbraccia pianoforte e tastiere, Daniele Ciocca e Marco Crivelli percussioni. Allo spet-

*I quattro artisti residenti insieme al M<sup>o</sup> Panni, 21 luglio 2018*



tacolo finale ha fatto séguito una tavola rotonda per analizzare e valutare il lavoro formativo e creativo svolto.

Durante i mesi di residenza gli artisti, affiancati e guidati dal compositore Stefano Baiocco in qualità di tutor, hanno seguito un percorso di formazione articolato in workshop e laboratori. Un seminario su "Il Tempo, il Ritmo... la Musica nelle attività motorie e sportive", con un accento particolare sulla ginnastica ritmica e sulla coreografia ad essa applicata, si è svolto il 10 luglio presso il Polo Universitario di Coppito e ha visto l'intervento della campionessa olimpionica di ginnastica ritmica Elisa Bianchi e della Prof.ssa Maria Giulia Vinciguerra, Preside del Dipartimento di Scienze Motorie dell'Università degli Studi dell'Aquila.



*Elisa Bianchi, M. Giulia Vinciguerra e i partecipanti al seminario del 10 luglio*

Alle questioni estetiche e tecniche strettamente legate alla composizione delle musiche sono stati dedicati due workshop tenuti presso il Conservatorio dell'Aquila da altrettanti compositori di fama internazionale: il compositore e direttore d'orchestra **Marcello Panni** (20 e 21 luglio 2018) e il compositore **Francesco Antonioni** (13, 14 e 15 settembre 2018).

Nei giorni tra l'8 e il 12 ottobre gli artisti residenti hanno visto le loro idee musicali concretizzarsi e prendere forma. In quei giorni sono infatti stati realizzati dei laboratori empirici: i compositori hanno assistito il direttore e l'ensemble strumentale nel lavoro di montaggio delle musiche. Le prove di studio, analisi e concertazione, si sono svolte sull'esperienza e la pratica immediata, con la possibilità per gli autori di plasmare "in diretta" il materiale musicale. I giovani compositori residenti hanno così avuto modo di montare e smontare i brani, sperimentare, migliorare e risolvere problemi esecutivi, di musicalità, e di coerenza stilistica tra la musica e le indicazioni coreografiche.

A conclusione del lavoro di concertazione, le musiche sono state registrate e inviate alle squadre di ginnastica ritmica che hanno utilizzato le tracce audio per il lavoro di ideazione, costruzione e prova delle coreografie sulle musiche composte in residenza. Lo spettacolo finale ha visto il coinvolgimento di atlete appartenenti alle squadre delle Associazioni Sportive Dilettantistiche *Armonia d'Abruzzo* di Chieti, *Calypto* di Chieti, *C.A.M. Federlibertas*, *Polisportiva Torrione* e *Progetto Ritmica* dell'Aquila.



*L'ensemble strumentale guidata da Fabio Conocchiella durante lo spettacolo conclusivo*



# MUSICA, ARTE E GRANDE GUERRA

*Un convegno al Conservatorio di Avellino per raccontare, attraverso le arti, la società del tempo. Le canzoni di guerra, gli archivi con registrazioni di canti popolari nazionali e regionali, le canzoni napoletane, ma anche uno sguardo trasversale alla pittura, al cinema e al teatro. Una rievocazione a tutto tondo di un'epoca in cui la realtà della guerra scorreva parallela alla vita quotidiana.*

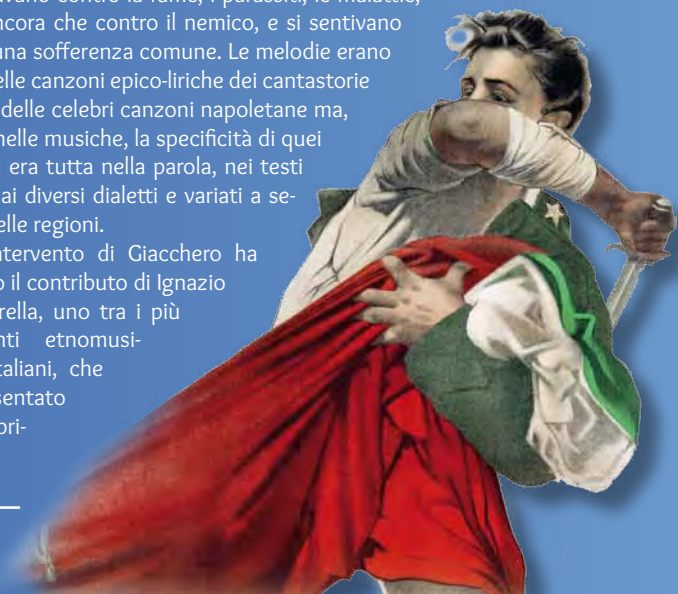
di **Eleonora Davide**

**M**entre la Grande Guerra falciava con crudeltà un'intera generazione d'italiani, per chi era rimasto a casa la vita continuava, declinata nelle pratiche quotidiane e nelle espressioni artistiche. Musica, cinema, pittura e nuove tecnologie raccontano quell'infausto periodo con non minore forza di quanto riesca a fare la narrazione storica. Da questa insolita prospettiva, il convegno organizzato dal Conservatorio di musica "Domenico Cimarosa" di Avellino, ha voluto raccontare la prima guerra mondiale in occasione delle celebrazioni per la fine del conflitto.

L'apertura dei lavori è stata affidata a Flavio Giacchero, che ha illustrato il lungo lavoro svolto sul campo, per circa cinquant'anni, dagli studiosi Emilio Iona, Michele Straniero e Sergio Liberovici. L'imponente raccolta di materiali, confluita nel libro *Al rombo del cannon, grande guerra e canto popolare*, di Emilio Iona, Franco Castelli e Alberto Lovatto, pubblicato recentemente dalle edizioni Neri Pozza di Vicenza, ha messo in evidenza la funzione del canto popolare, che permise agli uomini al fronte, provenienti da tante diverse regioni italiane, di comunicare tra loro nonostante i dia-

letti diversi. Da questa esigenza di comunicazione si formò una lingua nazionale condivisa, seppur contaminata dalle influenze regionali; l'italiano popolare, la lingua dei canti dei soldati che lottavano contro la fame, i parassiti, le malattie, prima ancora che contro il nemico, e si sentivano uniti in una sofferenza comune. Le melodie erano quelle delle canzoni epico-liriche dei cantastorie o quelle delle celebri canzoni napoletane ma, più che nelle musiche, la specificità di quei repertori era tutta nella parola, nei testi adattati ai diversi dialetti e variati a seconda delle regioni.

All'intervento di Giacchero ha fatto eco il contributo di Ignazio Macchiarella, uno tra i più importanti etnomusicologi italiani, che ha presentato in antepr-



# MUSICA, ARTE E GRANDE GUERRA

Convegno nazionale di studi  
Conservatorio di Musica Domenico Cimarosa  
3/4 ottobre 2018, Avellino

**Sala "Bruno Mazotta"**  
3 ottobre

Saluti istituzionali

**Emilio Iona**  
Il meridione nel canto della Grande Guerra

**Anita Pesce**  
Il disco a 78 giri nei periodi della Prima Guerra Mondiale

**Tiziana Grande**  
Prigionieri di guerra

**Marco Pizzo**  
Attori-soldati nella Grande Guerra. Tre casi esemplari (Bucci, Esuli, Lombardi)

**Gaia Salvatori**  
La Grande Guerra tra pittura e illustrazione: la Battaglia di Bigny in posa

**Fiorella Tagliabietola**  
Raffigurazione della guerra tra voci di quartiere

**Giuseppe Camerlingo**  
La musica italiana e l'artista: Napoli 1911-1920

**Auditorium "Vincenzo Vitiello"**  
Concerto dell'Orchestra di Fatti del Conservatorio Domenico Cimarosa, con l'esecuzione di brani del periodo della Grande Guerra.

**Sala "Bruno Mazotta"**  
4 ottobre

Saluti istituzionali

**Tiziana Grande**

**Ignazio Macchiarella**  
Le voci ritrovate. Registrazioni sonore di canti e narrazioni di prigionieri italiani della grande guerra

**Giovanni Vacca**  
"Canzone e sudate" inneggiamento collettivo e posizionamento sociale della canzone napoletana nella prima guerra mondiale

**Antonio Caroccia**  
"Si vide il Piave rimpionfar le sponde". E. A. Maria e la canzone patriottica

**Mariangela Palmieri**  
Il cinema italiano e la Grande Guerra

**Roberto Calabretto**  
L'epopea napoletana tra realismo e quasi allegoria

**Consuelo Giglio**  
Tra Napoli e Piave: canzoni e questione della Grande Guerra in una collezione siciliana

**Luigi Izzo**  
Il suono del canzoni: le bande musicali e la Grande Guerra



ma gli esiti di un importante lavoro compiuto nell'ambito di una ricerca europea svolta presso il "Phonogrammarchiv" dell'Ethnologisches Museum di Berlino e il "Lautarchiv" dell'Università Humboldt di Berlino. Il lavoro è confluito in un volume, in via di pubblicazione, dal titolo *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino* e si è basato sulla raccolta dei materiali raccolti dalla *Phonographische Kommission*, istituita per volontà del Kaiser Guglielmo II e composta da linguisti, musicologi ed etnologi con l'obiettivo di utilizzare i prigionieri di guerra per registrare i canti dei diversi popoli e trascriverne i testi sia in dialetto che nella lingua nazionale. Convinti di vincere la guerra, gli imperi centrali intesero realizzare un archivio delle lingue e delle culture tradizionali che avrebbe permesso loro di conoscere meglio i popoli sottomessi. I prigionieri italiani coinvolti furono 42, provenienti da Calabria, Campania, Emilia-Romagna, Friuli, Lazio, Liguria, Lombardia, Piemonte, Puglia, Sardegna, Sicilia, Toscana, Umbria e Veneto. L'iniziativa senza precedenti, rivelatasi poi di straordinaria valenza culturale, fu condotta con una tecnologia allora all'avanguardia (registrazioni su cilindro di cera) e ci permette oggi di ascoltare dalla viva voce dei prigionieri i canti dei soldati. Audio e documenti sono allegati al testo in 4 CD e sono di forte impatto emotivo.

Lo sviluppo delle tecniche di registrazione in disco è stato il tema dell'interessante intervento di Anita Pesce. Prima dell'invenzione della radio, il disco a 78 giri conobbe un grande sviluppo, diffondendo la musica in Italia a partire dal 1899. Napoli e la canzone napoletana divennero un punto di riferimento per la produzione musicale registrata,

grazie soprattutto ai fratelli Esposito che fondarono nel 1909 la "Società Fonografica Napoletana", che poi prenderà il nome di "Phonotype Record". Alla canzone napoletana, nota e apprezzata in tutta Italia - come testimoniato anche dalla studiosa Consuelo Giglio che ha presentato una ricca collezione di 'copielle' di canzoni napoletane per voce e mandolino conservata a Cipampini, nell'entroterra siciliano - sono stati dedicati diversi interventi. Quello di Antonio Caroccia ha tracciato un profilo inedito e ben documentato di un protagonista indiscusso della musica di quegli anni, E. A. Mario, al secolo Giovanni Ermete Gaeta, compositore della *Canzone del Piave* e della *Canzone di trincea*, e della sua produzione di canzoni patriottiche in lingua italiana e napoletana. L'intervento di Giovanni Vacca ha invece evidenziato, attraverso le canzoni, quale grande cambiamento sociale e culturale seguì la fine del conflitto, portando a compimento un processo di trasformazione della società già iniziato prima della guerra. Il modo di fare musica stava già radicalmente cambiando, ha sottolineato nel suo intervento Giuseppe Camerlingo, e ciò si tradusse nella nascita del neoclassicismo musicale all'indomani del conflitto.

Anche la pittura ha documentato gli anni della guerra. La storica dell'arte Gaia Salvatori, presentando Ugo Matania, pittore partenopeo il cui archivio (la) Salvatori studia da molti anni, ha analizzato la grande tela de *La Battaglia di Bigny* con la quale l'artista partecipò al concorso "Della Regina", un concorso artistico indetto dalla regina Elena nel 1924 allo scopo di costruire una galleria di busti, dipinti e stampe che ricordassero la Grande Guerra e la vittoria. Le varie fasi di creazione del dipinto, che ricostruisce la scena *a posteriori*, utilizzando modelli in posa, sono state ricostruite dalla studiosa con l'aiuto di fotografie e documenti originali. Marco Pizzo ha, invece, illustrato le opere di pittori che rappresentarono il conflitto prendendovi parte da soldati.

Non potevano mancare il teatro e il cinema. Il primo, rappresentato dalla grande arte di Raffaele Viviani, che meglio di chiunque altro ha descritto la misera, sorda, spietata realtà quotidiana della gente comune, attraverso i suoi testi teatrali e le sue canzoni, che la studiosa Fiorella Tagliabietola ha fatto ascoltare anche dalla viva voce del loro autore in alcuni rari reperti audio originali. A Mariangela Palmieri, dell'Università di Salerno, è spettato invece il compito di evidenziare il contributo dell'industria cinematografica al racconto della Grande Guerra. Nel 1915, i film di propaganda erano soprattutto cinegiornali e documentari; in Italia, nel 1916 venne istituita la sezione cinematografica del Regio Esercito che si occupò di costruire una informazione controllata e mirata agli scopi nazionali. Sempre e comunque però si evitava che nelle pellicole venisse mostrata la truculenza della guerra. La realtà del conflitto verrà raccontata con spirito diverso solo molti anni dopo; un esempio lo si può trovare nell'interpretazione dell'antieroe che Monicelli affidò alla coppia Gassman-Sordi ne *La Grande Guerra* del 1959 o nella critica dissacrante di *Uomini contro* di Massimo Rosi del 1970. Ma grande importanza ebbe la musica nel cinema anche in quel periodo, come ha evidenziato Roberto Calabretto, portando esempi suggestivi.

A chiudere il convegno, un interessante e originale contributo di Luigi Izzo sul ruolo che le bande musicali svolsero al tempo di guerra. Private di uomini e di strumenti musicali, offerti alla patria per alimentare l'industria degli armamenti, le molte formazioni bandistiche presenti su tutto il territorio nazionale provarono in tutti i modi a sopravvivere per alzare il morale dei cittadini e per continuare a dare una parvenza di normalità a chi viveva lontano dal fronte di una guerra che la gente comune non comprendeva fino in fondo.





## Le piedigrotte di guerra

Protagoniste della scena musicale della Grande Guerra furono le “Piedigrotte”, i numeri unici stampati a Napoli in occasione della gara canora che si teneva per la festa di Piedigrotta. Alcuni dei cento fascicoli, contenenti circa 7000 canzoni, conservati nella Biblioteca del Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino, sono stati esposti in una mostra curata da Tiziana Grande in occasione del Convegno.

Sebbene durante il conflitto vennero chiusi i Cafè Chantant e proibite le esibizioni dal vivo (le cosiddette ‘audizioni di Piedigrotta’), il concorso canoro non fu sospeso e la produzione editoriale di canzoni, anzi, aumentò. Si potrebbe dire che Napoli scese in guerra con un vero e proprio arsenale di canzoni. Nel 1915 l’editore Bideri, che pubblicava il periodico *La Tavola Rotonda*, per primo bandì un ‘concorso patriottico’ con il quale invitò poeti e musicisti a comporre canzoni da far giungere ai soldati in trincea. Parteciparono al concorso più di 350 canzoni che alle parole ‘guerra’, ‘trincea’, ‘fronte’, preferirono parole come ‘mamma’, ‘figlio’, ‘casa’ e ‘nammurata’.

## La musica nei campi di prigionia

Accanto a spartiti di canzoni patriottiche, inni, marce militari del periodo bellico, l’esposizione allestita nella biblioteca del Conservatorio di Avellino ha presentato una proiezione di fotografie d’epoca curata da Beniamino Cuomo. La musica non mancava nei campi di prigionia come quello di Mauthausen, divenuto tristemente famoso come campo di sterminio nella seconda guerra mondiale, ma funzionante come campo di prigionia anche ai tempi del primo conflitto bellico. Vi furono rinchiusi circa 50.000 prigionieri italiani, serbi e russi, il 20% dei quali morì per stenti, fame e malattie. La musica, insieme al teatro, veniva praticata dai soldati e dai reclusi e si arrivò a costituire una vera e propria banda musicale di prigionieri. Il maestro della banda, Angelo Bertoli, compose e trascrisse brani d’opera e d’operetta, fantasie, ballabili, oltre a numerose canzoni. Tutto l’archivio della banda di Mauthausen è fortunatamente sopravvissuto grazie a Pietro Gilardi, suonatore di cornetta, copista e archivist, che riuscì a salvarlo e a inviarlo a Gravedona (Como) dove oggi si conserva presso il locale Corpo Bandistico.



## La guerra degli italiani d’America

La storia del reclutamento forzato degli immigrati negli Stati Uniti, a partire dal 1917, e della funzione che la musica ebbe nel convincere gli italiani ad arruolarsi, è poco nota. In occasione del convegno avellinese, Beniamino Cuomo ha presentato un contributo del tutto originale sui testi e sulle musiche delle canzoni di propaganda bellica pubblicata negli Stati Uniti da case editrici italiane (Russo e Matacena) e americane (Schirmer). Su motivi celebri, spesso di canzoni napoletane, venivano adattati testi che incitavano all’arruolamento, come *Abbascio la Germania*, *Lu cafone alla guerra*, *Liberty forever*, cantata da Enrico Caruso, e *Macaroni Joe*, cantata dal duo italoamericano G. Lyons e B. Yosco, con arpa e mandolino.



# MUSICA SINCOPATA

Il repertorio jazzistico delle orchestre radiofoniche dell'EIAR - 1935/1945

di Mario Rivera

*Dagli anni Venti la lenta diffusione del jazz in Italia si concretizza nei primi gruppi che presto si configurano come piccole orchestre poi con organici più ampi, sviluppatasi soprattutto grazie alla produzione radiofonica. Delle diverse formazioni nell'ambito dell'EIAR due vengono esaminate in questo studio, l'orchestra Cetra (direzione Barzizza) e l'orchestra Rizza. Il gusto italiano, caratterizzato da una derivazione classica e da un suono morbido, si esprime in una produzione di qualità che può essere considerata un vero fiore all'occhiello della produzione culturale degli anni del fascismo, un patrimonio del quale occorrerebbe riscoprire le tante sfaccettature stilistiche.*



Il veicolo principale di diffusione della musica jazz in Italia fu la danza; negli anni Dieci e Venti, arrivarono fino a noi una serie di danze provenienti dal continente americano che trasmisero agli appassionati europei una nuova concezione di movimento del corpo, legata a una maniera diversa e nuova di concepire la musica di accompagnamento a quei balli. Per questo, la percezione del jazz in Italia è legata alla percezione del ritmo, e la principale caratteristica di quella nuova musica è quella di un ritmo forte, potente e molto coinvolgente. Non è, quindi, un caso che, in principio, in Italia venisse chiamata "musica sincopata", a sottolineare la centralità della parte ritmica. Ciò è molto suggestivo a livello intellettuale, musicisti classici, scrittori ed artisti futuristi ne furono rapiti, diventandone sostenitori, al contrario dei tradizionalisti che furono contrari a questi nuovi suoni.

L'approccio dei sostenitori italiani della nuova musica fu fuorviante; i suoni della batteria e di strumenti come il sassofono o il trombone, usati in maniera spesso "urlante", poco consueti per le abitudini europee, portarono a una visione di questa musica come patrimonio esclusivo degli afroamericani, ai tempi fortemente discriminati e considerati una razza inferiore. Solo pochi intellettuali "illuminati" la considerarono espressione moderna e attuale, evoluzione naturale di un movimento musicale nuovo e da seguire con grande interesse e attenzione. In realtà, l'ascolto della produzione di stampo jazzistico in Italia di quegli anni, ci dice che non erano le grandi orchestre afroamericane (Lunceford - Webb - Basie - Ellington - Henderson) il punto di riferimento italiano, ma semmai le orchestre bianche dal suono più morbido e spesso bagnato dall'uso di sezioni di archi, in primo luogo quella di Paul Whiteman, ma anche quelle di Miller, Dorsey, Goodman, Kenton.

Personaggi di prima importanza per la diffusione del jazz in Italia, furono i cosiddetti "pionieri", musicisti che si dimostrarono particolarmente ricettivi e decisero di iniziare loro stessi a suonare quel tipo di musica. A Milano, Torino, Genova, Firenze, Roma, nacquero i primi gruppi che inseriscono il termine "jazz", "jaz" o "jas" nel loro nome. Personaggi come Agazzi (Mirador), Nervetti, Benzi, Spina, Ferracioli, Di Piramo, Carlini, Ferri, Benzi, Escobar, sono da considerare veri punti di riferimento. Nel giro di poco tempo nacquero le prime orchestre (con organico spesso contenuto entro 7/8 elementi). Fu proprio all'interno di questi gruppi che si formarono quasi tutti i protagonisti di questo studio; a partire dalla loro attività "indipendente", saranno successivamente attratti dalla nascita delle nuove orchestre radiofoniche. Questi musicisti ebbero essenzialmente tre modi per praticare ed avvicinarsi all'universo musicale del jazz americano: la nascita e lo sviluppo dell'industria discografica, le tournée degli artisti americani in Europa e gli ingaggi nelle orchestre da ballo sui transatlantici in linea tra l'Italia e l'America.

Verso la fine degli anni Venti, inizio anni Trenta, si affermarono organici più ampi, trasformando i primi gruppi di musica sincopata in vere e proprie orchestre. Il repertorio di questi organici era molto vario, comprendeva musiche che provenivano dalla tradizione del *Belcanto*, dal folk italiano, canzoni leggere, ma anche la nuova musica sincopata. Si trattava di orchestre che avevano programmi di lavoro serrati, suonavano per ore nei saloni di alcuni grandi alberghi, nei caffè concerto, nelle esecuzioni all'aperto, ma quasi mai in concerti veri e propri. Il suono di queste orchestre, fatalmente, doveva essere in grado di essere "trasversale", di muoversi tra i diversi generi musicali; quindi molti musicisti suonavano diversi strumenti ed era sempre presente la sezione dei violini e la fisarmonica. Si originò un tipo di suono che possiamo considerare tipicamente italiano, che al-



lontanò parzialmente il jazz italiano da quello americano. Quasi la totalità di quei musicisti italiani veniva dalla musica classica e si avvicinò al jazz senza alcun supporto didattico. Dischi, concerti e contatti con musicisti/arrangiatori americani, abbiamo detto; questa fu la "scuola". Ne derivò, soprattutto negli anni Venti e Trenta, un approccio abbastanza *naïf* con il fraseggio e la pronuncia jazz. Le esecuzioni avevano quasi sempre poco *swing*, le ance e gli ottoni non usavano le *ghost notes* che sono la chiave del fraseggio jazzistico, la stessa scrittura degli arrangiamenti era di tipo classico. Ne consegue che la musica jazz italiana di questi anni era davvero molto lontana dal *groove* e dallo *swing* della musica americana. Bisognerà arrivare alla fine degli anni Trenta e agli anni Quaranta per trovare esecuzioni con queste fondamentali caratteristiche che, tuttavia manterranno un'interes-

sante carica di "italianità" che le renderà particolarmente originali.

La diffusione del jazz in Italia registrò una crescita esponenziale con la nascita e lo sviluppo della radio nel nostro Paese. Nel 1924 nasce l'Uri (Unione Radiofonica Italiana) e, nel 1927, l'Uri diventa Eiar (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche). L'atteggiamento del regime fascista verso la radio si caratterizzò per una certa irregolarità. Mussolini ci mise un bel po' per rendersi conto quanto fosse importante il nuovo mezzo di comunicazione. Per alcuni anni la radio fu una specie di "zona franca" dal punto di vista musicale, che favorì una forte diffusione della nuova musica jazz. Successivamente aumentò in maniera esponenziale la censura di regime su tutti gli aspetti delle trasmissioni radiofoniche, con il risultato che questa censura non risparmiò nemmeno la musica. Questo crescendo anti-democratico raggiunse il suo culmine con la proclamazione delle leggi razziali del 1938 che, oltre al bando per la musica e gli autori "negri", impose quello verso gli autori e i musicisti di origine ebraica e zingara.

L'affermazione della radio come nuovo mezzo di comunicazione di massa aprì, comunque, enormi spazi per la diffusione del jazz anche attraverso la radio.

L'affermazione della radio come nuovo mezzo di comunicazione di massa aprì, comunque, enormi spazi per la diffusione del jazz anche attraverso la radio.



Istruzioni di servizio dell'8 agosto 1935 - Un raro documento relativo al divieto di eseguire musiche "di carattere negro" e "cantate in inglese" destinato ai Maestri dell'Orchestra Cetra (In quel periodo Claude Bampton), dell'Orchestra II ed a tutti gli annunciatori radiofonici dell'E.I.A.R. Copia tratta dall'archivio personale del Maestro Bampton.

Pur avendo affrontato in una versione più ampia di questo studio l'analisi delle cinque principali orchestre dell'E.I.A.R. - caratterizzate per la presenza di fattori timbrici e di repertorio di carattere jazzistico: Orchestra Cetra in due differenti versioni (direttori Claude Bampton e Barzizza), Orchestra Angelini, Orchestra Rizza e Orchestra Zeme -, questo articolo si limiterà a considerare due orchestre, l'Orchestra Cetra sotto la direzione del Maestro Barzizza e l'Orchestra del Maestro Piero Rizza.

**ORCHESTRA CETRA**  
direzione Pippo Barzizza

Giuseppe "Pippo" Barzizza (Genova, 1902) si avvicina da giovanissimo alla musica classica e operistica. Studia violino e già a sedici anni inizia a suonare in orchestra. Nel 1922 inizia la sua carriera di professionista. Come la maggior parte dei musicisti dell'epoca si muove tra la musica classica e le orchestre da ballo, dimostrando da subito grande interesse per la musica sincopata. Collaborò con Armando Di Piramo e seguì con interesse gli spettacoli di rivista con musicisti europei dal linguaggio jazzistico in tour nel capoluogo genovese. Nel 1924 Barzizza viene per la prima volta a contatto con l'immensa discografia di Paul Whiteman, e non farà mai mistero di essersi ispirato al lavoro del suo arrangiatore del tempo, *Ferdie Grofé*.

Barzizza, nel 1925, si separa da Di Piramo e forma a Milano la sua *Blue Star*, la formazione che lo porterà alla fama su tutto il territorio nazionale e che lo porterà anche all'Eiar un decennio più tardi. Fin dal 1927 gli arrangiamenti di Barzizza iniziarono ad essere considerati, sia al livello italiano che europeo. Un organico iniziale di sette musicisti, quasi tutti polistrumentisti, consentiva a Barzizza di sbizzarrirsi negli arrangiamenti come se disponesse di una grande orchestra.

Tra il 1928 e il 1929, la *Blue Star* di Barzizza venne scritturata olttralpe, dove si costruì una certa fama che la portò a suonare per la stagione invernale a Parigi. Fu sicuramente l'occasione per Barzizza per confrontarsi con artisti stranieri più vicini alle sonorità swing.

Nel 1930, la *Blue Star* aumenta il numero di musicisti. Con la nuova formazione di 11/14 elementi registra tra il 1931 e il 1933, sei facciate di musica commerciale per la Columbia e più di 150 facciate per la Fonit.

Dopo una simile attività concertistica e discografica, non sorprende che l'Eiar cercasse di affidare le sorti della disastrosa Orchestra Cetra a quello che, in quel momento, era sicuramente il direttore d'orchestra più in vista e gradito al potenziale pubblico della radio. Barzizza accettò l'incarico nel 1936 e lo tenne fino alla fine dell'Eiar (1945), anzi continuò a lungo il suo rapporto con la radio e televisione di stato con la nuova Rai, fino al 1960.

In Eiar Barzizza inizia con una vera e propria rifondazione dell'orchestra; una delle prime iniziative del nuovo maestro fu chiamare alcuni dei musicisti che avevano fatto la fortuna della sua *Blue Star*. La formazione con cui effettuò le prime sessioni di registrazione per Parlophon/Cetra comprendeva:

- Pippo Barzizza: (arrangiamenti, direzione)
- Emanuele Giudice - Claudio Pasquali - Michele Garabello (tromba)
- Luigi Mojetta - Beppe Mojetta (trombone)
- Sergio Quercioli - Domenico Mancini (clarinetto, sax alto)
- Marcello Cianfanelli (sax tenore)
- Cesare Estill (clarinetto, sax baritono)
- Agostino Valdambri - Piero Filanci - Felice Abriani - Adriano La Rosa (violino)



Giuseppe "Pippo" Barzizza



- Gino Filippini/Ezio Gheri (pianoforte)
- Saverio Saracini (chitarra)
- Aldo Fanni (contrabbasso)
- Francesco Bausi (batteria)

Una formazione molto estesa, quindi, che andò avanti fino alla fine del 1938, quando segnaliamo l'entrata in organico di *Francesco Ferrari*, pianista, fisarmonicista e arrangiatore di grande talento. Tutti i principali cantanti dell'epoca cantarono con la Cetra, da Norma Bruni al Quartetto Cetra. La presenza di Ferrari fu importantissima per Barzizza, che trovò un collaboratore agli arrangiamenti e sostituto maestro di gran pregio e bravura. Altre sostituzioni e nuove entrate nell'organico portarono la Cetra a ben 21 elementi. Questa formazione andò avanti

fino alla fine dell'Eiar.

Sulla discografia dell'orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza non ci sono dati certi. Il Mazzoletti ha raccolto per il periodo tra il 1936 e il 1945 centinaia di facciate, ma molte delle matrici furono distrutte durante i bombardamenti della sede di Torino dell'Eiar. Barzizza valutò la sua discografia su 78 giri a circa 7000 facciate, ma non è possibile confermare questo dato, né smentirlo; in ogni caso si tratta di una produzione sterminata, sicuramente in quegli anni l'Orchestra Cetra con la sua direzione fu quella che incise di più. La maggior parte delle incisioni sono canzoni leggere e brani ballabili ispirati alla tradizione classica e folk italiana. Di particolare valore jazzistico sono alcune incisioni

**MARILENA**

Tema

Pippo Barzizza

Marilena - trascrizione del tema



con il Trio Lescano. In quasi tutte, oltre al notevole swing delle sorelle olandesi trovano spazio degli assoli, spesso solo parziali, della durata inferiore a quella di un chorus intero, abbastanza però da delineare una padronanza di fraseggio jazzistico buono, soprattutto da parte di alcuni degli orchestrali.

Una prima interessante analisi riguarda alcune registrazioni di Barzizza alla direzione della sua Blue Star, con cui lavorò dal 1925 al 1933. L'obiettivo è cominciare a tratteggiare il carattere dei suoi arrangiamenti ancora prima dell'arrivo all'Eiar. Ad esempio la celeberrima *Blue Moon*, del duo Rodgers e Hart (1934), nell'arrangiamento di Barzizza per la Blue Star ha un carattere decisamente naïf nella pronuncia e nel fraseggio, ma presenta un uso molto interessante delle varie sezioni; ad esempio gli ottoni armonizzati di inizio brano o il *tutti* orchestrale del secondo chorus. Viene fuori tutta la parte più ingenua quando si cerca di usare quel linguaggio jazzistico da cui i solisti e lo stesso Barzizza, in quegli anni, erano decisamente lontani; basti ascoltare il solo di chitarra del terzo chorus. Sono altresì presenti dei timbri che ritroveremo nell'ensemble dell'Orchestra Cetra, il violino e la fisarmonica.

Ascoltando i brani dell'enorme repertorio dell'Orchestra Cetra e soffermandosi su quelli che sono più vicini al linguaggio jazzistico, non si può fare a meno di notare che il Maestro genovese si muoveva in un mondo musicale che andava da omaggi a grandi arrangiatori statunitensi, dei quali "adottò" intere pagine in alcuni suoi brani, a riproduzioni di brani americani dove cambiava solo il titolo, ma anche di brani originali dove di più si mette in evidenza la verve jazzistica e la creatività compositiva di Barzizza. Prendiamo come esempio la sigla dell'orchestra, *Marilena*, composta e arrangiata dallo stesso Maestro nel 1936. L'incisione del 1942 (dopo ben sei anni di durissimo lavoro musicale dall'inizio dell'attività in Eiar), regala un brano swing pieno di grinta, ottima scrittura delle sezioni e qualità dei solisti eccellenti. Su un tempo *fast*, l'introduzione si caratterizza subito con un *tutti* inframezzato da un *break* di batteria che lancia la prima esposizione del tema, eseguita dagli ottoni con un bel background di violini. Dopo il primo *chorus* arriva un bel solo di clarinetto seguito dall'ottima



tromba di Gaetano Cimelli. Il linguaggio e la pronuncia dei solisti sono davvero ottimi. Molto bello anche lo *special* scritto da Barzizza per le ance (primo *chorus*) e per tromboni con trombe in contrappunto (secondo *chorus*). Il brano termina con un *chorus* di clarinetti con ottoni in contrappunto per culminare in un *tutti* finale che è facile immaginare scatenasse l'entusiasmo dei tanti appassionati dell'Orchestra Cetra di Barzizza.

A Barzizza non mancavano, quindi, le possibilità per scrivere musica originale di grande efficacia, anche in campo jazzistico. Appaiono, quindi, superflue le piccole ricopiatore che emergono qui e là nel suo repertorio. Sono noti gli esempi di *Con stile* e *Addio*, che altro non sono che esecuzioni degli arrangiamenti originali, rispettivamente, di *In the mood* (Joe Garland, portata al successo dall'orchestra di Glenn Miller) e *Farewell blues* (di Paul Mares, che dalla prima incisione dei New Orleans Rhythm Kings, diventò una *hit* del repertorio jazz di moltissime orchestre americane). Così come, altrettanto note sono la parte finale di *Madonna malinconia*, che corrisponde alla perfezione a *Indian Summer*, di Glenn Miller, l'introduzione della famosissima *Ba... ba... baciarmi piccina*, cantata da Alberto Rabagliati, esattamente copiata dalla "a" del tema di *Christopher Columbus*, di Fletcher Henderson e l'introduzione di *Sera*, ricopiata da *A million dreams*, di Glenn Miller.

Ci sono poi degli altri casi in cui non siamo di fronte a una riproduzione fedele, ma una chiara ispirazione ai grandi maestri della *Swing Era*, Glenn Miller e Tommy Dorsey, tra gli altri. *La barca dei sogni* è una bella *ballad* cantata da Catharina Lescano; dopo una morbida introduzione di clarinetto con background di sassofoni, il tema delle sezioni "a" viene suonato dalla tromba con sordina *cup* con un bellissimo background di ance e risposte di ottoni, la "b" dal solo pianoforte e la successiva "a" ripresa dagli ottoni sordinati con risposte di violino. Segue il *chorus* cantato dalla Lescano con background molto curati di ottoni sordinati, ance e violini che si alternano tra loro, sempre molto delicati e rispettosi della voce. Anche il successivo *tutti* che porta al finale del brano, rispecchia la grande delicatezza della scrittura di Barzizza. Tuttavia l'arrangiamento è un chiaro omaggio alle sonorità della big-band di Tommy Dorsey (basti confrontarlo con la famosa *I'm getting sentimental over you*), cambia lo strumento solista, anche se la tromba

è ammorbidita dalla sordina e suona nel registro grave e con un vibrato che si avvicina molto al suono del trombone di Dorsey.

Oppure *Accanto al pianoforte*, di Enzo Ceragioli, il cui arrangiamento, fin dalle prime note, riporta chiaramente alla mente il suono di Glenn Miller, gli stessi impasti di sassofoni, le trombe con sordina *harmon* a sottolineare brevi contrappunti carichi di swing; unica nota originale l'uso dei violini a sezione, soprattutto a contrappuntare le voci del Trio Lescano. O ancora *Nel mio cuore c'è una casetta*, di Francesco Ferrari, che ripropone esattamente lo stesso schema di arrangiamento (con le stesse sonorità e lo stesso susseguirsi di sezioni) del precedente brano esaminato, con ancora la voce di Catharina Lescano.

Sicuramente più interessanti sono gli arrangiamenti in cui Barzizza esplorava le proprie capacità senza riprodurre schemi già usati da altri. E ciò non esclusivamente in sue composizioni originali; si prenda ad esempio *Serenità*, che altro non è che *Mood Indigo* (Bigard - Ellington). Se da un lato l'arrangiamento di Barzizza è distante anni luce dai raffinatissimi *Mood Indigo Voicing*, che prevedevano un geniale utilizzo di timbri e contrappunti portando il brano di diritto tra i capolavori di Ellington, dall'altro è possibile apprezzare a pieno le capacità contrappuntistiche (sicuramente più "terrene", ma molto significative per il panorama musicale italiano) del Maestro genovese. Il tema viene esposto dai tromboni con risposte di clarinetti e trombe; la "b" rilanciata dalla tromba solista e l'ultima "b" ritorna coerente con le prime esposizioni. Nel secondo *chorus* (introdotto da una breve transizione con la tromba come solista) Barzizza compone uno *special vero* e proprio (anche se non lontanissimo dal tema originale) eseguito dai sassofoni, con *background a riff* di ottoni. Il tutto risolve con un ultimo *chorus* dove ritornano le sonorità iniziali. Da segnalare l'uso contrappuntistico del sax tenore e del pianoforte che hanno dei brevissimi spazi solistici. Una versione sicuramente interessante, che rappresenta bene il filo rosso che unisce il primo Barzizza (con *Blue Star*) con il navigato arrangiatore dei primi anni Quaranta all'Eiar.

La *partnership* tra Barzizza e Francesco Ferrari lo aiutò molto a differenziare lo stile dell'orchestra che tende, comunque, ad essere molto "tradizionale". Potere includere in repertorio brani di Kramer, Ceragioli, D'Anzi, eccetera, sicuramente offriva un punto di partenza di ottimo livello, e lo stesso Barzizza compose tanto, anche se non sempre pagine indimenticabili. Le canzoni più commerciali e più lontane dal jazz, danno la chiara impressione di cosa volesse dire pubblicare quasi ogni mese nuovi dischi e aumentare costantemente il repertorio. Ciononostante, Barzizza dimostrò un'abilità fuori dal normale e, grazie anche alla stabilità della formazione della sua orchestra, negli anni assistiamo alla maturazione del linguaggio jazzistico, delle capacità dei suoi solisti e del *groove* di tutta l'orchestra. Queste considerazioni mettono a pieno diritto Barzizza, tra coloro che, nell'Italia fascista, più contribuì alla diffusione del jazz nel nostro Paese.

## ORCHESTRA PIERO RIZZA

Piero Rizza (Genova, 1907) già nel 1914 si trasferisce a Milano con la famiglia. Fin dalle prime testimonianze biografiche, Rizza emerge come un musicista di grande talento; il fatto che già a 18 anni avesse formato il suo primo gruppo, lo testimonia chiaramente. Aveva le idee molto chiare il giovane Rizza e, grazie al fatto che il padre lavorava al Cova (caffè storico in pieno centro a Milano), fu subito in grado di mettersi sul mercato ed entrare nel giro degli ingaggi degli hotel e delle sale da ballo. Genova, Milano, persino Palermo e poi Venezia, il gruppo di Rizza, la *Louisiana Band*, era tra i più richiesti nella seconda metà degli anni Venti. Rizza



La Louisiana Band di Piero Rizza

suonava il clarinetto, il sax alto e il sax basso, curava gli arrangiamenti, dirigeva e cantava.

Il lavoro portò Rizza e la sua band addirittura a lavorare a Stoccolma, evidenziando una delle caratteristiche più interessanti del lavoro del musicista genovese: egli per tutta la sua carriera avrà costantemente la possibilità di confrontarsi e frequentare un mondo musicale molto più esteso di quello strettamente italiano; molte infatti saranno le sue esperienze fuori dai confini nazionali. I musicisti che lavoravano con lui ne avevano una vera e propria adorazione, Rizza era capace di scrivere le parti, tirandole giù dai dischi, praticamente per tutto l'organico. In quegli anni, la quasi totalità dei gruppi jazzistici italiani non inserivano quasi mai dei veri assoli nei loro brani, ma piuttosto dei piccoli spazi di poche misure inframezzate all'esposizione dei temi, dove qualche musicista un po' più talentuoso "svisava", come si diceva allora, cercando di avvicinarsi al linguaggio che si sentiva dai dischi americani o dai musicisti in tournée in Italia. Rizza, già nel 1928, dava molta importanza allo spazio per gli assoli e al linguaggio che usavano i suoi solisti, cosa che lo pone sicuramente su un piano completamente diverso nel panorama musicale jazz nel nostro Paese.

Le incisioni della Louisiana Band erano decisamente *jazz oriented* (classici dell'epoca come *I'm crazy over you* di Sherman & Lewis, *I can't give you anything but love, baby* di MacHugh, ma anche composizioni originali di Rizza come *My best stuff* o *La bambola*). Un evento più unico che raro per la musica jazz italiana, la pubblicazione di un simile repertorio già nel 1929. L'anno dopo si propose come arrangiatore a *Sam Wooding* durante la terza tournée italiana della sua orchestra. Per lui scrisse, come sorta di test, un arrangiamento di *Cherry*, di Don Redman. Iniziò una collaborazione con il musicista di Philadelphia che durerà fino al 1931 e formerà ancor di più il gusto e l'arte di Rizza come arrangiatore.

Nel 1930 e 1931, Rizza lavorò in tour in tutta Europa con il coreografo americano Louis Douglas, al quale arrivò probabilmente grazie ad alcuni musicisti dell'orchestra di Sam Wooding, che suonavano per la rivista *Louisiana*, di Douglas. Successivamente continuò a lavorare con artisti internazionali, ma anche come *side-man* della nuova Orchestra Jazz Columbia di Edoardo De Risi, forse la prima grande orchestra italiana con un organico orientato verso la musica jazz. Alla fine del 1932, Piero Rizza venne ingaggiato come direttore dell'orchestra da ballo a bordo del Conte di Savoia, nuovissimo transatlantico che viaggiava sulla rotta Genova-New York. Rizza raccolse la sua esperienza americana in alcuni articoli pubblicati nel 1945 dalla neonata rivista "Musica Jazz", articoli di enorme importanza per questo studio; il musicista genovese rivela tra le righe del suo racconto, un vero progetto "strategico": accettare un incarico professionalmente non proprio gratificante, ma avere in compenso l'occasione, durante il suo soggiorno newyorkese, di conoscere ed ascoltare dal vivo i suoi musicisti pre-

feriti, a cui tanto si era ispirato negli anni precedenti. A New York entrò in contatto con Jimmy Dorsey, che aveva già conosciuto a Parigi l'anno prima. Grazie a Jimmy Dorsey, Rizza in un colpo solo conobbe molti dei suoi miti, Tommy Dorsey, Chester Hazlett, Frank Guarente, Eddie Lang, Charlie Margulis, le Boswell Sisters. Rizza assistette ad un concerto di Paul Whiteman, del quale apprezzò la incredibile messa in scena con addirittura tre pianoforti e l'intera orchestra disposta su un palco a livelli sovrapposti. Il racconto di Rizza termina con il resoconto del concerto di Duke Ellington e la sua orchestra, che Rizza andò a vedere con grandi aspettative, ma dal quale non riportò un'impressione molto positiva, soprattutto per motivi tecnici che avevano causato, a detta di Rizza, un forte squilibrio tra le sezioni dei sax e degli ottoni.



Sam Wooding

Per tutti gli anni Trenta, Piero Rizza continuò la sua florida attività di arrangiatore e direttore d'orchestra "indipendente", lavorando più volte per il ballerino Harry Flemming ed entrando, sia come *sideman* che come direttore d'orchestra, diverse volte in studio per registrare con diverse formazioni. In questi anni è sotto contratto con la Odeon, ma successivamente inciderà per La Voce del Padrone, con la quale collaborerà dal 1939 al 1949. Tra il 1938 e il 1941 entrò in contatto con musicisti che avevano già lavorato con l'Orchestra Cetra dell'Eiar, ma arrivò a formare una sua orchestra radiofonica relativamente tardi, solamente nel febbraio 1943. La sua attività radiofonica si concentra a Roma dove riuscì ad andare avanti fino al giugno 1944. La formazione di quegli anni prevedeva:

- Piero Rizza (clarinetto, sax alto, arrangiamenti, direzione)
- Marino Baldisseri - Giovanni Vallone - Nunzio Rotondo - Astore Pittana (tromba)
- Giuseppe Cattafesta (sax alto)
- Ruggero Bertini (sax tenore)
- Sezione violini di quattro elementi non meglio identificati
- Armando Trovajoli (pianoforte)
- Mario Gangi (chitarra)
- Werther Pierazzuoli (contrabbasso)
- Mario Ammonini (batteria)

Tra le presenze è opportuno sottolineare i nomi di un giovanissimo Nunzio Rotondo, che diventerà personaggio di spicco del jazz italiano degli anni Cinquanta, e Armando Trovajoli (già membro delle orchestre jazz di Rocco Grasso e Sesto Carlini), che in questi anni di Eiar con Rizza scrive uno dei suoi primi arrangiamenti, *La paloma*, che inciderà con la stessa orchestra nel 1945.

La presenza in radio di Rizza rappresenta dunque il momento culminante di una carriera sempre a stretto contatto con il jazz e con i musicisti americani che, fin dai primi anni della sua carriera, aveva preso come punto di riferimento. Il suo stile negli arrangiamenti è forse il più vicino, tra i cinque presi come oggetto di questo studio, a quello delle big-band americane, lo spazio per i solisti è presente e generoso e i solisti con cui lavora si formano negli anni ed elaborano un linguaggio jazzistico molto avanzato per quegli anni in Italia.

Ci sono almeno due motivi per cui il repertorio disponibile del periodo Eiar di Rizza, è estremamente limitato; il primo è che si

tratta, in effetti, di soli 15/16 mesi di attività; il secondo e sicuramente il principale, è che quell'anno e mezzo scarso coincide con un periodo in cui il regime fascista era in rotta. La stretta degli Alleati da sud e i bombardamenti a nord iniziano proprio nel 1943 e costringeranno fascisti e nazisti a movimenti continui e spostamenti delle strutture, tra l'altro, di comunicazione (tra cui le sedi della radio). Rizza e la sua orchestra si trovano, quindi, coinvolti in questo periodo estremamente problematico, se non altro dal punto di vista logistico. È anche il periodo in cui i repertori delle orchestre radiofoniche hanno un fatale momento di abbassamento della qualità, in quanto si tratta del periodo in cui, in un disperato tentativo di recupero delle proprie posizioni di controllo politico, il fascismo calca la mano con maggiore intensità sulla censura e sulla repressione. Negli

anni tra il 1943 e il 1944, di conseguenza, il repertorio delle orchestre radiofoniche è fatto quasi esclusivamente di canzoni leggere e fortemente tradizionali; il jazz o anche soltanto un certo suono di derivazione jazzistica, scompaiono. Di conseguenza, si è rimo-

CAROVANA BIANCA

Piero Rizza

♩ = 115 **Intro**

Saxofoni

Trombe

Sax

Trombe

**Tema**

Sax

Trombe

2

11

Sax

Trombe

15

Sax

Trombe

18

Sax

Trombe

21

Sax

Trombe

Trascrizione Carovana Bianca - alla sezione delle trombe è affidata la parte "jazz" dell'arrangiamento.

dellato il tipo di indagine; un primo livello di analisi del repertorio di Rizza è quello da compositore, un secondo da arrangiatore ed esecutore.

Piero Rizza e Gorni Kramer sono sicuramente tra gli autori/musicisti con la produzione più vicina al jazz americano. I loro brani furono incisi dalla maggior parte delle orchestre italiane, ma anche da gruppi più ridotti. Ci fu anche uno scambio diretto tra i due compositori. Negli anni del fascismo Gorni Kramer (abbastanza invisibile al regime fascista, visto che il suo amore per la musica americana era palese e dichiarato) incise alcuni brani di Piero Rizza, dei *medium fast* come *Te l'ho detto tante volte* e *Al casinò*, un *fox slow*, *Parlami così* e un *fast* come *Onix club*. Tutti e quattro i brani dal punto di vista compositivo, sembrano fatti apposta per mettere in evidenza le capacità solistiche del gruppo di Kramer; oltre ai puntuali soli di fisarmonica di Kramer, ottimi sono gli interventi di Enzo Ceragioli al pianoforte, Nino Impallomeni alla tromba, Angelo Leone al clarinetto, Luciano Zuccheri alla chitarra e, addirittura di Quirino Spinetti al vibrafono, suono assolutamente sconosciuto alle orchestre radiofoniche. I temi scritti da Rizza sono abbastanza lontani dalla tradizione "canzonettara" italiana, non ricalcano le strutture formali delle canzoni di Broadway già tanto diffuse anche nel repertorio delle orchestre Eiar, affondano di più le radici nel jazz statunitense degli anni Venti e Trenta, confermando l'attenzione e la passione di Rizza per i musicisti americani. Al Maestro genovese non mancava sicuramente neanche la capacità e la voglia di esplorare commistioni musicali particolari; è il caso di *Bolè blues*, brano inciso anche dall'Orchestra di Angelini, dove si passa da una sezione "a" scandita da un ostinato di ottoni con sordina, andamento ritmico che ricorda un *bolero*, con un tema largo eseguito da sassofoni e violini, ad una sezione "b" *blues* soltanto di nome, in verità semplicemente lenta e minore eseguita dalle trombe con sordina *cup*. L'ultimo *chorus* è decisamente più *jazzy*, con il *tutti* orchestrale che porta verso il finale più swingato e carico dinamicamente. È come se nella composizione di Rizza convivessero due anime diverse, per portare l'ascoltatore in due mondi in ogni caso lontani dal nostro, ma carichi di fascino e, in qualche modo, esotici. Una specie di mediazione tra il gusto dell'epoca e le sonorità della nuova musica.

Nelle rarissime incisioni di stampo jazzistico, il Rizza arrangiatore non delude affatto. Ad esempio *Carovana bianca* (Quattrini - Marengo), che appartiene al filone dei brani "esotici" di quegli anni (dove spesso c'è il sostantivo "carovana" o vengono citati luoghi o popoli lontani e/o oggetto di colonizzazione italiana). A differenza di altri suoi colleghi che, di fronte a materiale potenzialmente esotico, adattavano l'intero arrangiamento a quell'idea, Rizza lascia il ruolo esotico quasi solamente alla scrittura del tema (che in effetti ricorda un po' lo stereotipo carovaniero di certa musica di quegli anni) ed a una breve introduzione iniziale di sassofoni armonizzati per quarte parallele con risposte di ottoni. Poi esce completamente dai paletti imposti dal tipo di composizione e ci sorprende con un arrangiamento musicalmente molto evoluto. Si distinguono l'uso alternato delle ance e degli ottoni che si danno continuamente il cambio nell'esposizione delle varie sezioni del primo *chorus*, due raffinatissime transizioni modulanti caratterizzate da *tutti* orchestrali molto efficaci, dinamicamente molto forti che lanciano dei veri e propri soli, prima di tromba e poi di sax contralto, eseguiti con molto swing e una pronuncia ottima da Marino Baldisseri e Giuseppe Cattafesta. Bellissimo anche l'ultimo *chorus* con i sax a suonare il tema e gli ottoni con sound *growl* a marcare tutte le risposte in un crescendo che porta alla ultima "a" con cui si termina l'esecuzione.



Ancora il sax contralto è protagonista del brano di Gorni Kramer, *Sì sì*, dove Rizza dà, ovviamente, molto spazio alla fisarmonica (usata in veste di accompagnamento ritmico, stile chitarra *manouche* e in sezioni di tema suonato sempre ad accordi), e trascura in maniera quasi totale gli ottoni. Molto bella timbricamente l'accoppiata clarinetto e fisarmonica nell'esposizione del tema, il pianoforte e la fisarmonica continuano a lanciare frammenti del tema con risposte soliste del sax alto per tutto il secondo *chorus*. Un brano

*up tempo* che testimonia un affiatamento e una capacità di swing dell'orchestra che la pone bel al di sopra degli standard radiofonici dell'epoca.

Anche se lo spazio musicale, nella breve esperienza in Eiar non era tanto, Rizza per tutta la sua carriera di arrangiatore, dimostrò una capacità fuori dal comune a sfruttare ogni piccolo frammento di canzone per usare il sound jazz che amava tanto. *Ve ne è* testimonianza in diversi brani cantati che presentano *background*, brevi esposizioni di tema, brevi transizioni, introduzioni e code e frammenti di assoli, tutto scritto con grande raffinatezza ed ottima conoscenza del jazz americano. Ad esempio, *Erano belli, belli, belli* (Zecchi - Rizza), cantata da Luciano Bonfiglioli, *Vieni in riva al mar* (Caslar - De Fabio - Fascetti), cantata da Lia Vandelli, *La mia solitudine* (Amendola - Di Stefano) con la voce di Aldo Piacenti. O ancora *Uno tzigano a Broadway* (di Trama - Francolini), dove, Rizza scrive dei bellissimi *background*, sia a *riff* suonati dai sax, che a fasce e *spread* suonati dagli ottoni, a fare da sottofondo alla voce di Aldo Donà. Ancora una volta è presente un bello spazio solista per il sax contralto, il *tutti* viene usato più volte durante l'arrangiamento, soprattutto per sottolineare le tre transizioni modulanti che muovono il pezzo dal punto di vista armonico. A partire da una canzone, ancora una volta Rizza regala una preziosa pagina delle sue capacità di arrangiatore.

Nessuno più di Piero Rizza ha aperto spazi di espressione per i solisti all'interno di arrangiamenti che erano destinati alla radio, in un periodo dove qualsiasi accenno alla musica americana era considerato un vero e proprio tradimento alla patria. La sua lunga esperienza da arrangiatore per Sam Wooding, i suoi viaggi negli Stati Uniti, i molti anni da solista nel Jazz Columbia, l'ascolto dal vivo di musicisti americani e di tantissimi dischi di jazz, formò un compositore/arrangiatore di livello internazionale, un vero fiore all'occhiello della produzione culturale dell'Italia degli anni del fascismo, un patrimonio positivo, spesso dimenticato e trascurato, del quale occorrerebbe riscoprire le tante sfaccettature stilistiche.



# ALLEGGERIRE LE DISABILITÀ

*Un progetto nato poco alla volta i cui contorni hanno delineato progressivamente un profilo originale e molto efficace. Portare la musica in un'associazione di portatori di handicap, iniziare da un percorso storico-musicale per arrivare ad un'attività pratica laboratoriale in cui valorizzare le peculiarità dei singoli concretizzando in registrazioni audio/video di brani musicali nati dalle esperienze concrete. Un'iniziativa del gruppo Trio99 realizzata all'Aquila. Nello sfondo gli splendidi paesaggi del territorio abruzzese ma soprattutto tanto desiderio di dare forme nuove all'integrazione sociale.*

di **Gilda Cocchi**

**L**a musica, si sa, è un potente mezzo in grado di abbattere i confini dettati dai tradizionali canali comunicativi; questa caratteristica la rende una “compagna di viaggio” ideale per progetti, come quello di Trio99, legati al mondo della disabilità e all'evoluzione della musica nel tempo. Un approccio educativo-musicale di tipo professionale che offre alle persone con disabilità (ma non solo) la concreta possibilità di accedere ad un percorso triennale incentrato sulla storia della musica, composto da: attività laboratoriali; avvicinamento agli strumenti musicali autocostruiti e non; lezioni di gruppo; musica d'insieme; esperienze su processi di registrazione. Favorire la comunicazione musicale dei partecipanti significa permettere, anche se in modo parziale e

speciale, che queste persone abbiano innanzitutto una possibilità di espressione che altrimenti resterebbe latente, nascosta ed incolta. Significa anche, e non è poco, diminuire le differenze e le distanze, e, in definitiva, consente di rendere il peso dell'handicap meno gravoso.

L'ultima realizzazione del Trio99, composto da Alessandro Tarquini, Diego Sebastiani e Francesco Tarquini, è una canzone che si intitola significativamente “Vai dottò”. Una canzone-progetto che prende avvio nel 2015 con il laboratorio pluriennale “Musica Una Bella Storia” svoltosi presso l'Associazione di portatori di Handicap “ABITARE INSIEME” con sede all'Aquila. Il corso, che ha avuto la durata di due anni, ha dato modo al gruppo del Trio99 di sviluppare





Inquadra qui per la videoclip



## VAI DOTTÒ Storia di una videoclip



La canzone è stata costruita letteralmente addosso ad un'improvvisazione musicale registrata da Emilio con il piano elettrico e fatta con il suo modo semplice di suonare lo strumento; a questa si sono aggiunti una strofa scritta *ad hoc*, una parte rap inserita dal cantante aquilano GE World ed un ritornello nato nelle fasi del laboratorio in cui si cantava tutti insieme. Una volta costruito l'arrangiamento completo del brano, che non ha potuto evitare una sorta di evoluzione data anche dai cambi di prospettiva della canzone stessa (nata in principio prettamente come brano interno al laboratorio), si è portata a termine la registrazione audio HQ delle parti vocali e strumentali.



un linguaggio appropriato a rapportarsi con le persone accolte dall'Associazione e quindi con le loro disabilità.

La proposta ricevuta dal Trio99 era quella di un semplice corso di musica ma dai primi approcci preliminari si è capito che occorreva di più del fare "semplicemente" lezione di musica; e così il corso è stato pensato come laboratorio creativo incentrato sulla Storia della Musica nel quale si è voluta accostare la Teoria alla Pratica frammentando le lezioni con momenti di convivialità mirati a mantenere sempre viva la concentrazione dei partecipanti.

Uno degli obiettivi principali è stato anche quello di stimolare e mettere in risalto le peculiarità dei singoli individui a favore di tutto l'insieme. Il primo anno si è concluso con uno spettacolo in cui, tra musiche e performance, è stata esposta la trama teorico-pratica proposta durante gli incontri.

Il secondo anno, progettato come consequenziale proseguimento del primo, è stato orientato alla registrazione finale di cinque brani che esprimessero con sostanziale semplicità non solo la teoria e la pratica ma soprattutto l'atmosfera in cui tutto ciò si è realizzato. Tra questi cinque brani emergono una particolare "Introduzione alla Storia della Musica" eseguita e narrata dai ragazzi del Laboratorio con il sostegno creativo del Trio99, e la canzone "Vai dottò" che ha come spunto narrativo la figura di Emilio, persona non vedente portatrice di disabilità psico-motorie con la passione per la musica ed il pianoforte nonché personaggio di spicco del corso.

Tutto questo percorso ha portato a proporre la canzone ed un'ipotesi di storyboard ad un'azienda leader del settore che si occupa di produzioni e post-produzioni video ad alto livello professionale: la Lightcut Film di Andrea Tubili (Roma) in modo da giungere a realizzare un videoclip del brano. Entusiasta della proposta e della canzone stessa, la Lightcut Film ha voluto prendere parte al progetto assumendosi l'incarico per quanto riguarda la produzione esecutiva e attribuendo al proprio Art Director Andrea Tubili il ruolo di regista del videoclip.

Le varie fasi di realizzazione del video hanno interessato il periodo che va da luglio 2018 a febbraio 2019 ed in particolare le riprese esterne, sempre con la volontà intrinseca al progetto stesso di sensibilizzare maggiormente verso il tema della disabilità ma anche di promuovere cultura e territorio, sono state svolte all'interno dei Comuni di L'Aquila (zona di S. Pietro della Jenca e zona di Lago Racollo), Santo Stefano di Sessanio (zone urbane) e Calascio (zona di Rocca Calascio) oltre che nelle zone di collegamen-





to situate all'interno dell'area del Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga. Gli enti territoriali coinvolti, informati del progetto hanno voluto concedere il loro patrocinio alla realizzazione. Un altro grande supporto alla realizzazione è stato dato inoltre dai partners coinvolti: Associazione ABITARE INSIEME, ARTISTI AQUILANI Onlus, Associazione TEATRABILE, CASA DEL TEATRO, SEXTANTIO Albergo Diffuso e Locanda sotto gli archi, Associazione SAN PIETRO DELLA IENCA, Bar IL MEDICEO, LA PRINCIPESSA Catering, G.MALANDRA Strumenti Musicali, STAGE SOUND & LIGHT Service, Francesco Grande DJ, BLUCAMP, BLURENT.



## IL TRIO99



Il gruppo Trio99 è presente ufficialmente sul territorio dal 2007 ma è da molto tempo prima che i tre condividono esperienze culturali ed un forte legame di amicizia. L'amore per la musica e la frequentazione di ambienti teatrali li spinge verso orizzonti artistici tra i più disparati, contribuendo a creare un repertorio vasto ed eterogeneo. Durante l'emergenza del sisma 2009 svolgono un'intensa attività di sostegno artistico nei campi di accoglienza ed il 5 Dicembre 2010 presentano il loro primo progetto musicale "Trio99 – Vol. 1" contenente rielaborazioni di brani della tradizione popolare aquilana, abruzzese e non solo, tracce inedite e "incontri" teatral-musicali. Il disco si pone l'intento di riportare all'attenzione l'importanza delle proprie radici culturali rivisitando la tradizione anche a favore di una maggiore fruibilità per le generazioni più giovani, oltre a darsi l'obiettivo di trasmettere attraverso questo collante un po' di genuina speranza in un momento così tragico soprattutto per il tessuto sociale. L'uscita dell'album fa conoscere il gruppo che si rivolge con i suoi

lavori ad un vasto target di persone: i giovanissimi, con i vari progetti nelle scuole materne, elementari e medie, i giovani e gli adulti con eventi in locali, teatri e piazze, non ultimi gli anziani con gli appuntamenti musicali nelle case di riposo e nei centri aggregativi.

Una delle prerogative dell'ensemble è il connubio tra musica e immagini sperimentato nei molti spettacoli teatrali svolti, che già nel 2007 si palesa con l'esecuzione dal vivo delle musiche per il film "Tango Noir" (regia Diodato Salvatore per Accademia dell'immagine - L'Aquila) e che poi nel 2011 porta alla composizione di brani originali per la colonna sonora di "Identità Perdute" (Regia Gabriele S. Nardis), documentario sui comuni colpiti dal sisma aquilano del 2009; quindi si dedicano anche ai numerosi eventi in collaborazione con Onlus, Associazioni Culturali ed Enti.

Tra il 2012 e il 2015 compongono musiche inedite per diversi spettacoli teatrali come "La collina di Spoon River" (regia Corrado Oddi), "Ma che fine hanno fatto i nostri eroi" e "Stella D'Italia" (regia Fabrizio Pompei). Hanno anche l'occasione di dedicarsi alla stesura di un brano bandistico per il film "La mano nel cappello" (regia F. Paolucci). Il brano in questione "Il Trio" verrà in seguito inserito nel repertorio di molte delle bande locali grazie anche alla collaborazione con l'Associazione Musicale Accademia2008 che concede al brano le proprie edizioni.

Nel 2015-2016 si aprono diverse ed inaspettate strade. Tra le più rilevanti: il laboratorio "Musica una bella Storia" svoltosi presso l'Associazione di volontariato e di accoglienza "ABITARE INSIEME" che opera soprattutto a sostegno dei portatori di handicap e le collaborazioni con ensemble corali e sinfonici. Progetti principali del 2017 sono la registrazione dell'album "Musica Una Bella Storia", prodotto tangibile dell'omonimo laboratorio, e la realizzazione della colonna sonora per il documentario sui Teatri Nazionali "OMAGGIO AL TEATRO – Pirandello e i Giganti della Montagna" (Regia F. Pompei). Partecipano nel 2018 alle riprese del film televisivo "L'Aquila - Grandi Speranze" (prodotto per il decennale del Sisma aquilano da Ideacinema e Rai Fiction con la regia di Marco Risi) sia come Trio99 per alcune scene sia per l'inserimento di brani tratti dal loro album del 2010 "Trio99 Vol.1". Sul sito ufficiale [www.trio99.net](http://www.trio99.net) è possibile reperire informazioni sui percorsi artistici e sui nuovi progetti.



Inquadra qui per il sito web del Trio99



## DUKE ELLINGTON ALLA SCALA

Un'intervista al musicologo Luca Bragalini in occasione dell'uscita del suo libro sul jazz sinfonico del Duca.

di Pamela Panzica

**È** sempre interessante osservare in che modo due mondi apparentemente distanti e quasi inconciliabili si incontrino e si fondano. Quando ciò accade, d'istinto si tenta di scoprire in che modo e in che misura le peculiarità dell'uno siano riuscite a sposare quelle dell'altro, e fino a che punto tale unione abbia prodotto dei risultati eccellenti. È questo il caso scovato dal musicologo-detective Luca Bragalini, che nel suo ultimo libro, *Dalla Scala a Harlem. I sogni sinfonici di Duke Ellington* ha portato alla luce gli esperimenti sinfonici di Duke Ellington, il re del blues. Non solo. Ha documentato in modo meticoloso fino a che punto il Duca si sia spinto nella propria sperimentazione sinfonica, scoprendo un blues interamente dedicato all'Orchestra della Scala, e registrato proprio dai professori scaligeri diretti da Ellington in persona. Un evento clamoroso, tenuto quasi nascosto negli anni '60 e dimenticato anche nei decenni a venire, finché non è finito sotto il naso di Luca Bragalini...

**Il libro di cui parliamo oggi, *Dalla Scala a Harlem. I sogni sinfonici di Duke Ellington*, edito da EDT lo scorso anno, è il frutto di una tua ricerca musicologica lunga almeno dieci anni. Cosa ti ha spinto a perseverare nell'investigazione della figura artistica del Duca?**

Questo libro è nato da una commissione: fui invitato ad un Convegno di Musicologia a Chicago e il tema era *Black music in Italy*. Io decisi di portare *La Scala*, una composizione che Ellington scrisse per l'orchestra della Scala; mi sembrava un tema che avrebbe potuto produrre della documentazione anche un po' inedita nella prospettiva statunitense. Ma quando andai nell'Archivio della Scala per cercare il materiale relativo a quell'incisione (Ellington si era incontrato con oltre cinquanta professori d'orchestra, quindi mi sarei immaginato di trovare documentazione, contratti, foto, articoli di giornale...) non trovai nulla e scoprii che ci fu una sorta di *damnatio memoriae* intorno a quella composizione e, in generale, intorno alle opere che Ellington scrisse per orchestra sinfonica.

Da quel primo convegno passarono



dieci anni, anche perché è stato un lavoro abbastanza arduo recuperare ciò che il jazz (e anche la musica classica) ha dimenticato: una porzione relativamente minuta (se consideriamo il catalogo di Ellington -che è sconfinato!- le opere sinfoniche sono 7 in tutto), però particolarmente significativa per Ellington.

**Puoi riassumerci brevemente di cosa tratta il tuo volume?**

Il focus del volume è sulle opere sinfoniche di Ellington, ma forse la mia premonizione è quella di indagare -attraverso quelle finestre, attraverso quegli spioncini (perché si tratta di sette partiture in un catalogo molto più nutrito) anche l'uomo Ellington, il rapporto con la politica, con la religione, col blues, con la musica latina... Quelle opere sinfoniche, insomma, ci raccontano molto. Non voglio dire che esse siano pretestuose, ma costituiscono dei possibili percorsi che ci portano altrove.

**Nel tuo libro evidenzi la contraddittoria attenzione prestata dagli organi culturali italiani nei riguardi di Duke Ellington: se da un lato il suo concerto del 1963 presso la Sala Verdi del Conservatorio di Milano riscosse grande successo di pubblico (sold out in entrambe le serate), dall'altro la presenza di Ellington e la contestuale registrazione del brano *Scala, She too pretty to be*, con i Professori dell'Orchestra della Scala fu praticamente boicottata con il silenzio da parte dei detentori della "classica" del tempo... Come accennavi poco fa, nessuna testimonianza fu conservata negli archivi**

della Scala, praticamente nessuna foto, e soprattutto vi fu il clamoroso rifiuto da parte della direzione della

Scala di patrocinare l'iniziativa, che in tal modo non venne ufficialmente riconosciuta...

Quando feci la ricerca sulla composizione *La Scala*, che è un blues, un piccolo graziosissimo blues di pochi minuti, non trovai alcuna documentazione. La stampa si concentrò sui concerti che Ellington avrebbe tenuto per due sere al Conservatorio "Verdi", ma non raccontò un evento molto più importante... Dell'orchestra di

Ellington, quindi, della più grande orchestra della storia del jazz, che si incontra con un'orchestra prestigiosa quale è quella della Scala per dar vita a un incontro musicale, non sappiamo nulla. Perché? Perché la stessa organizzazione della Scala ritenne di tenere nascosto quell'evento, di conseguenza i fotografi non furono avvisati, la stampa non fu allertata e tutti

si dimenticarono di un evento ancora più importante dei due concerti al Conservatorio... E questo dimostra che l'Istituzione Scala (ma anche l'istituzione Conservatorio di allora) era molto refrattaria nei confronti del jazz. Addirittura alcuni professori dell'orchestra della Scala (io ne intervistai oltre una ventina di quelli che erano ancora vivi, che si ricordavano di quell'evento) mi dissero che era proprio vietato in Conservatorio suonare jazz, quindi figuriamoci in un'istituzione ancora più togata come la Scala...

**Persino l'opera di Chailly, *Fantasi al Grand Hotel*, venne censurata dalla Scala in quelle parti che richiamavano i ritmi sincopati della musica jazz... Eppure stiamo parlando degli anni Sessanta, di un'epoca, dunque, in cui nel resto del mondo vi erano già state varie interessanti e apprezzate escursioni jazz, anche da parte di musicisti e compositori della classica (pensiamo a Stravinsky o a Shostakovich, ad esempio). Nonostante ciò in Italia si faticava ad accettare il ritmo sincopato...**

**Credi che sopravviva ancor oggi questa diffidenza verso un genere musicale non**

LUCA BRAGALINI

DALLA SCALA A HARLEM.  
I SOGNI SINFONICI  
DI DUKE ELLINGTON

Torino, EDT, 2018  
pp. XX-296, CD € 25





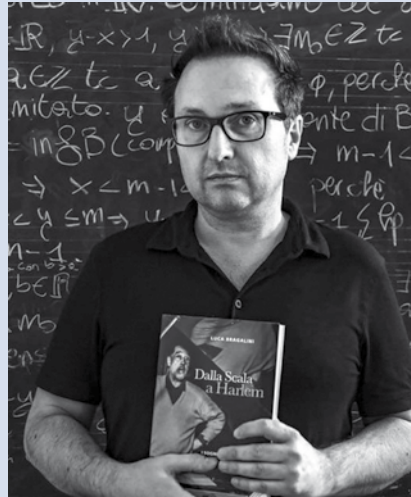
**“classico”? C’è ancora la tendenza a classificare nell’eccellenza la classica e in un ambito culturalmente meno elevato e profondo (a volte financo frivolo), tutto il resto?**

Da quel 1963 della Scala sono passati diversi lustri, e tuttavia c’è ancora una certa diffidenza nei confronti di musicisti legati al mondo del jazz che sconfinano nell’ambito classico. Mentre il viceversa del musicista classico che si occupa di blues, che si occupa di jazz, è già visto in maniera differente. E infatti nel ‘900 abbiamo una nutritissima tradizione.... per il ragtime impazzivano tutti nell’Europa degli anni ‘10: Strawinsky, Satie, Milhaud, Debussy... E poi quando arrivò il jazz conquistò tutti: americani, polacchi, cecoslovacchi...

**Quindi ci stai dicendo che non è tanto un problema di ritmo sincopato, quanto di competenze: il compositore classico lo si ritiene competente per il ritmo sincopato, mentre il compositore blues viene considerato meno competente in un genere più classico...**

Sì, è un taglio culturale. Cioè: il compositore classico si è permesso di nutrirsi di altre tradizioni musicali e ha fatto bene, anche se i risultati musicali non sempre sono altissimi. Quando il musicista di jazz, invece, l’ha fatto, le sopracciglia si sono inarcate. Abbiamo quindi -come dire - due pesi e due misure. Attenzione, questi due mondi non sempre sono andati insieme. Per molte composizioni jazzistiche legate al mondo classico il risultato è kitsch, e viceversa, ovviamente.

E invece noi abbiamo sia una tradizione di musicisti classici che agli inizi del ‘900 (in tutt’ Europa) hanno guardato il jazz, il blues e il ragtime come una musica stimolante, ma abbiamo anche una serie di musicisti di jazz che, in maniera molto creativa, molto profonda, hanno preso dalla musica classica. Non solo Ellington... penso al *Modern Jazz Quartet*, ad esempio, che ha coniugato spesso musica classica - addirittura barocca!- e jazz con risultati altissimi.



**Chi è secondo te l’erede odierno di Duke Ellington? O chi, in qualche modo, ha raccolto il suo retaggio culturale e artistico?**

Una figura come Ellington manca. Si tratta di un compositore che padroneggiava tutti i parametri musicali a livelli più alti. Gershwin è stato un melodista meraviglioso, ma Ellington ha inventato almeno una ventina di timbri e di colori che il Novecento non conosceva. Ellington poi aveva il senso della forma. Dal punto di vista ritmico era assolutamente unico.... Tutti questi aspetti riuniti in un unico compositore sono cosa davvero molto rara.

**C’è chi la musica la teorizza o la idealizza e c’è chi la fa. Gli esecutori la fanno, concretamente... E i pochi musicisti della Scala che si lasciarono dirigere da Duke Ellington ebbero quasi tutti un felice ricordo di quella esperienza culturalmente avanzata per i canoni culturali dell’epoca.**

**Volendo giocare un po’ e sdrammatizzare le divergenze culturali, chi vorresti vedere oggi sul podio di una grande orchestra come quella della Scala o su quello dei Berliner?...**

Beh, un direttore d’orchestra deve essere un direttore d’orchestra... Ellington non sapeva dirigere un’orchestra classica, perchè la sua *big band* funzionava in maniera completamente differente.

Certo ha fatto molto piacere vedere Simon Rattle e altri direttori molto aperti verso la musica del Novecento, verso figure -ad esempio- come Leonard Bernstein. Dunque anche il *musical* (e certo jazz) è salito, con direttori di quella levatura, sui podi più importanti del mondo. Su quei podi ci deve stare un direttore professionista, non ci può stare un Ellington, che non aveva tecnica direttoriale (dirigeva la propria orchestra perchè sapeva come farla funzionare).

Tuttavia se parliamo metaforicamente di direttore come colui che propone un repertorio, allora i direttori degli ultimi quindici o vent’anni hanno aperto un nuovo mondo. Ad esempi Wayne Marshall è un

grande esperto di Gershwin e finalmente abbiamo un direttore d’orchestra specializzato in un repertorio che talvolta è stato eseguito in maniera poco attenta. Così come abbiamo i grandi direttori di Mozart, abbiamo anche i direttori dei compositori del Novecento (parlo di Gershwin in particolare perchè è stato il più sensibile musicista americano, colui che è riuscito a intrecciare due mondi: quello del jazz e quello della musica classica).

**Per Ellington “il blues era la maschera capace di rivelare le più intime inclinazioni dell’animo umano: attraverso di esso ci parlò del solenne e dell’ameno, del religioso e del secolare, del turbamento espressionista e della serenità sublime”. Questa tua considerazione mi ha molto colpito, non tanto per la veridicità inoppugnabile del pensiero espresso, quanto per la scelta di una parola specifica: maschera. Sappiamo bene che nel teatro greco le maschere, oltre a caratterizzare il personaggio, avevano la funzione di amplificare la voce e rendere ben udibili i dialoghi. Dunque è ripensando a ciò che hai utilizzato questo termine specifico o intendevi andare oltre, antropologicamente parlando?**

Talvolta ho usato il termine *maschera* nel libro, tra l’altro rifacendomi anche ad un’acuta figura metaforica di David Schiff (autore della prefazione del libro), che ha parlato della *Love you madly mask*, la maschera di Ellington, il quale salutava il suo pubblico con un florilegio di ringraziamenti e completava sempre con *Love you madly*, “io vi amo pazzamente”. La maschera nella tradizione del teatro greco serve per amplificare; qui invece serve per nascondere, il che è un’altra delle sue funzioni. In fin dei conti Ellington ha nascosto a molti, a tutti, diversi aspetti del suo pensiero, ad esempio del suo pensiero politico. Quindi dietro le sue composizioni, dietro i suoi blues, c’è molto di più. Ellington si è sempre proposto come un raffinato e un conviviale; un uomo anche apparentemente distante dalle tribolazioni che stava passando il proprio popolo (Ellington ha attraversato il Novecento, dagli anni ‘20 fino agli anni ‘70, quindi la lotta per i diritti civili erano i suoi anni). In realtà l’uomo Ellington e la sua musica ci raccontano altro, altro che Ellington ha tenuto nascosto dietro questa maschera.

Inquadra qui per il video dell’intervista sul canale Youtube di Musica+



## DODICI PAROLE IN TUTTO

Un pianista-pedagogo da riscoprire.

di **Fiammetta Facchini**

**S**eulement 12 paroles... è il titolo dell'omaggio biografico - in occasione del 25° anniversario della scomparsa - tributato ad un grande pianista, didatta e pedagogo argentino, di origine italiana, sconosciuto al grande pubblico: **Eduardo Vercelli Maffei (1935-1993)**.

Il libro, in lingua francese, con prefazione a firma di Philippe Dinkel, Direttore della *Haute École de Musique* di Ginevra (HEM), presenta una ricca documentazione di fotografie e documenti originali (locandine, programmi di concerti, lettere) e ripercorre le tappe più importanti della sua vita a partire dall'infanzia, proseguendo attraverso gli anni di studio a Roma e continuando fino alla sua prematura scomparsa avvenuta, a soli 58 anni di età, a Ginevra. Articoli in varie lingue – tedesco, francese, italiano e spagnolo – di spettacolari critiche dei suoi concerti, ci danno la misura della grandezza artistica di questo pianista che amava distinguere tra “pianisti-musicisti” e “pianisti-dattilografi”.

Una parte del libro è dedicata, quindi, ai suoi “preziosi consigli” ed osservazioni che vanno dallo studio lento e con il metronomo, alle sue considerazioni sull'inadeguatezza dello studio a mani separate e dei diversi “ingredienti”, passando per il concetto di velocità, la concentrazione, la paura del palcoscenico, la comprensione, la motivazione ecc. ecc. per arrivare a spiegare che, in fondo, abbiamo “solo 12 parole” per poter esprimere tutto il nostro mondo interiore e tutte le sfumature delle emozioni, mettendole “a servizio” della musica, senza servircene per metterci in mostra.

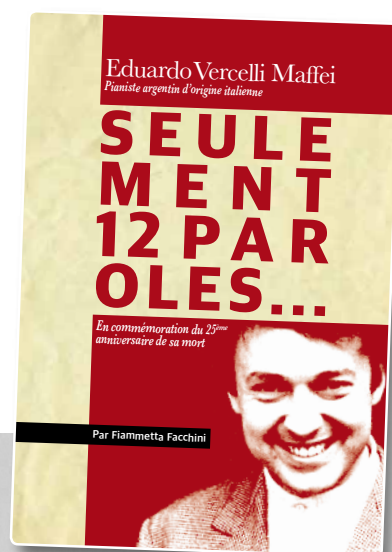
L'ultima sezione è invece dedicata ai “ricordi” a volte estremamente toccanti, a volte amabili e sorridenti di colleghi, amici ed ex allievi che ancora lo portano nel cuore per il grande messaggio didattico, pedagogico e umano di cui li ha arricchiti. Tra le firme più note in Italia quella del direttore d'orchestra Aldo Ceccato, che lo diresse in un memorabile concerto a Taormina (1968), nell'esecu-

zione del Primo Concerto di Rachmaninov in fa diesis minore con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, e del quale esiste un meraviglioso documento video della RAI. Correda il libro una seria e ricca ricerca sulle registrazioni effettuate da Eduardo Vercelli per la Suisse Romande, la RAI, Radio France e Bayerischer Rundfunk. La ricerca storica negli archivi di molti stati europei ha portato alla luce anche due belle interviste audio, realizzate in Svizzera.

Nato a Buenos Aires da famiglia nobile e agiata, Eduardo Vercelli inizia i suoi studi musicali all'età di 5 anni sotto la guida di John Montés (1902-1989); realizza il suo primo concerto a soli 10 anni e all'età di 17 viene in Europa, a Roma, per continuare i suoi studi con Carlo Zecchi (1903-1984) presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia. Pochi mesi dopo il suo arrivo in Italia, nel mese di settembre 1953, Eduardo Vercelli vince, su settanta concorrenti, il prestigioso Concorso internazionale di Pianoforte ARD di Monaco, in Germania.

Da quel momento si aprono per lui le porte di una carriera internazionale di grande spessore che lo porta a suonare un po' ovunque, in Europa e in America Latina, da solo e anche sotto la guida di importanti direttori di altrettante importanti orchestre.

Riservato, aristocraticamente consapevole del suo sapere, sempre gentile, garbato ed elegante, con un bellissimo sorriso, definito da tutti come un essere meraviglioso, generoso, dotato di mezzi strumentali fenomenali (sempre sottomessi all'esigenza della struttura musicale), di una eccezionale immaginazione, di una incredibile intelligenza musicale e umana, di una infinita creatività, e di una sensibilità fuori del comune, ha segnato la vita di centinaia di allievi che lo hanno considerato un vero Maestro che aveva il raro dono, nel rispetto più rigoroso del testo musicale teso ad arrivare all'essenza dell'opera, di condurre i propri allievi all'essenza di sé stessi.





ISTITUTO SUPERIORE  
DI STUDI MUSICALI

CONSERVATORIO  
STATALE di MUSICA  
ALFREDO CASELLA - L'AQUILA

CON IL SOSTEGNO DI | WITH THE SUPPORT  
COMUNE DELL'AQUILA • ISTITUTO ABRUZZESE DI STORIA MUSICALE

IN COLLABORAZIONE CON | TOGETHER WITH  
SOCIETÀ AQUILANA DEI CONCERTI "B. BARATELLI" - L'AQUILA  
GRANDEZZE & MERAVIGLIE FESTIVAL MUSICALE ESTENSE - MODENA  
ASSOCIAZIONE CULTURALE HARMONIA NOVISSIMA - AVEZZANO  
SOCIETÀ DEL LIUTO - VENEZIA  
AQUILA CORDE ARMONICHE S.R.L. - VICENZA  
FESTIVAL BAROCCO ALESSANDRO STRADELLA

E IL PATROCINIO DI | UNDER THE PATRONAGE OF  
REGIONE ABRUZZO  
PROVINCIA DELL'AQUILA  
COMUNE DELL'AQUILA

**CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA**  
*INTERNATIONAL COMPETITION FOR EARLY MUSIC*

# MAURIZIO PRATOLA

NONA EDIZIONE • 15, 16 LUGLIO 2019

9<sup>th</sup> EDITION • 15<sup>th</sup>, 16<sup>th</sup> JULY 2019



Auditorium del Conservatorio - Via Francesco Savini snc, L'Aquila - [concorsomaurizioprato@consaq.it](mailto:concorsomaurizioprato@consaq.it)

