



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA, MUSICALE E COREUTICA
ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI
CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA
LATINA

 BancaEtruria



Pablo Picasso, "Foglio di musica e chitarra", 1912. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

"I MESTIERI DEL COMPORRE"

convegno di studi

17 - 18 OTTOBRE 2013

Conservatorio di Latina, Via Ezio 32

Auditorium Roffredo Caetani

Conservatorio Statale di Musica "Ottorino Respighi"

Via Ezio 32, 04100 Latina

tel. 0773 664173 - fax 0773 661678

info@conservatorio.latina.it

www.conslatina.it

luigiABBATE, robertoANDREONI, francescoANTONIONI, fabioCIFARIELLO CIARDI,
marcoDELLA SCIUCCA, marioGARUTI, antonioGIACOMETTI, lucaMACCHI,
albertoMEOLI, marcoMOMI, ferdinandoNAZZARO, riccardoSANTOBONI,
alessandroSBORDONI, paoloTORTIGLIONE.

Conservatorio "Ottorino Respighi" di Latina

"I MESTIERI DEL COMPORRE"

Programma delle relazioni

Giovedì 17 Ottobre, Auditorium

Ore 14.00 **Saluto del Direttore**, Paolo Rotili

Ore 14.30 Ferdinando Nazzaro, Conservatorio "Luisa D'Annunzio" di Pescara
Musica d'arte e comunicazione: problematiche relative alla composizione di musica "d'arte" o "assoluta" inserita nel contesto sociale del mondo globalizzato.
(moderatore: Paolo Tortiglione)

Ore 15.20 Antonio Giacometti, ISSM "Orazio Vecchi - Antonio Tonelli" di Modena e Carpi
Luca Macchi, Conservatorio "Luigi Canepa" di Sassari
I corsi preaccademici di composizione negli Istituti Superiori di Studi Musicali italiani: occasioni perdute?
(moderatore: Marco Della Sciucca)

Ore 16.10 *Coffee break*

Ore 16.30 Alessandro Sbordoni, Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma
Ruolo formativo delle nuove tecniche improvvisative.
(moderatore: Fabio Cifariello Ciardi)

Ore 17.20 Mario Garuti, Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano
Dispositivo sociale e singolarità.
(moderatore: Alberto Meoli)

Termine della prima giornata di lavori

Ore 20.00 **Concerto.**
Composizioni e orchestrazioni di Flavio Carlotti, Mario Carta, Roberto Fiore, Andrea Loriga, Fabrizio Nastari, Diego Santamaria, Alessandro Severa, Andrea Sommani, Bruno Soscia, Roberto Ventimiglia.

Venerdì 18 Ottobre, Auditorium

Ore 10.00 Fabio Cifariello Ciardi, Conservatorio "Francesco Morlacchi" di Perugia
Paolo Tortiglione, Conservatorio "Ottorino Respighi" di Latina
Francesco Antonioni, Conservatorio "Fausto Torrefranca" di Vibo Valentia
Roberto Andreoni, Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari
Luigi Abbate, Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma
Riccardo Santoboni, Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari
Composizione e mondo del lavoro.
(moderatore: Luca Macchi)

Ore 10.50 Marco Momi, Conservatorio "Luigi Canepa" di Sassari
Compositori 2.0: lo status della fragilità. Considerazioni e presentimenti sul ruolo sociale del comporre, possibili istanze per una didattica adattiva?
(moderatore: Paolo Tortiglione)

Ore 11.40 **Il coordinamento dei docenti di composizione: quale futuro?**
(moderatore: Antonio Giacometti)

Ore 13.00

Chiusura dei lavori

Conservatorio "Ottorino Respighi" di Latina
"I MESTIERI DEL COMPORRE"
Programma delle relazioni
Giovedì 17 Ottobre, Auditorium

Coordinamento Nazionale Docenti Composizione 17/18 ottobre 2013

Ferdinando Nazzaro, Conservatorio "Luisa D'Annunzio" di Pescara

Musica d'arte e comunicazione: problematiche relative alla composizione di musica "d'arte" o "assoluta" inserita nel contesto sociale del mondo globalizzato

Cari colleghi compositori, musicisti tutti,

al centro del mio intervento qui oggi in questo incontro del Coordinamento compositori c'è il problema della comunicazione e la posizione della musica "colta" o musica "d'arte" nel mondo contemporaneo. L'oggetto del Convegno della due giorni di Latina è "I mestieri del comporre". Ebbene, forse sarebbe interessante porsi la domanda: quali mestieri del comporre?

Un aspetto che risale alla frattura del rapporto tra compositore e pubblico avvenuta oramai un secolo fa, ma che trova secondo me una situazione nuova e opposta rispetto a quella iniziale. In primo luogo vorrei parlare del rapporto tra compositore e ascoltatore, che a mio parere dovrebbe essere molto simile al rapporto tra due persone che dialogano : parlare e saper ascoltare. Scrivere musica oggi deve fare i conti con la profondità, l'immediatezza e la chiarezza del messaggio, o rifugiarsi nella presunta utopia dell'inesprimibile, nella soggettività del postmoderno, o nell'etichetta di astratte scuole di pensiero o di tecniche "avanzate"? La risposta o le risposte da fornire sono al centro, non solo della mia modesta attività didattica, ma al centro dell'eterno problema dell'artista di oggi, e, nello specifico, del compositore di oggi, che prende un foglio bianco di carta o su un computer e decide di dar vita a qualcosa con la speranza e la intima convinzione di essere presto o tardi riconosciuto e di creare Arte.

Uno dei massimi sociologi viventi, il polacco Zygmunt Bauman, scrive :
*"Imitare, seguire il percorso prestabilito non è assolutamente una buona idea, questo è l'elemento **LIQUIDO** nell'Arte contemporanea, io chiamo la modernità 'liquida' perchè non riesce a mantenere una forma e lo stesso vale per l'Arte, in qualche modo si può definire proprio 'ARTE LIQUIDA', cambia continuamente e il cambiamento è la sua unica costante".*

Bauman, pur nella causticità del pensiero, tocca i nervi scoperti in cui la musica colta dal dopoguerra a oggi ha tentato di ritagliarsi un posto nella storia, l'originalità e il cambiamento come tratto distintivo e superamento dell'Arte del Bello. In tal senso, le regole diventano idoli da abbattere, macerie del corpo defunto del Dio obsoleto, il desiderio è quello di partire da nuova rete di valori partendo dal nulla, dove la realtà effettiva è quella di una progressiva e nichilistica individualizzazione dell'esistenza. Quindi, come collocare l'Artista nella Modernità ?

L'Artista, inizialmente un outsider per scelta, colui che rifiutava ogni regola e imposizione in nome dell'Arte, in nome del progresso culturale che solo la mente lungimirante del creativo può concepire, ora diventa outsider per necessità, perché l'allontanamento dalla realtà ha portato anche ad un distacco profondo dal pubblico, dalla massa, che, nelle ricerche estetico-filosofiche dell'uomo di cultura, vede un atteggiamento troppo astratto, utopistico, assurdo quasi snobistico che va a cozzare con la durezza del periodo storico, i sacrifici che l'uomo comune è costretto ad affrontare per sopravvivere a degrado, crisi e guerra. La cultura, infatti, pur riflettendone i cambiamenti, rispecchia la società in termini puramente concettuali, manca il contatto con la realtà concreta dei fatti; finché lo scopo dell'Arte era il bello, l'Arte per l'Arte, questo rapporto poteva funzionare, senza troppe pretese, senza eccessivi ostacoli, ma dal momento che l'Arte comincia a cercare un significato più pregnante su cui fondare la propria esistenza, la discrepanza tra realtà fattuale e realtà artistica si amplifica fino a diventare un divario insormontabile. Così, mentre l'esperimento sociale della Modernità declina sotto il peso di totalitarismi nati dalla distorsione e dall'abuso di quei concetti che dovevano rivoluzionare in positivo la Storia, l'intellettuale che si era rifugiato con lo sguardo nell'iperuranio è obbligato a portare gli occhi a terra e fissare l'abisso ed in questa vertigine scoprirsi muto. 'Non chiederci la parola' scrive Eugenio Montale chinando il capo per tutti quegli artisti che si rendono conto che non saranno mai in grado di dare risposte, e in questa consapevolezza, che è stata raggiunta al costo di radere al suolo le basi teoriche della cultura occidentale, esplode la Seconda Guerra Mondiale, che radendo al suolo letteralmente l'occidente, chiude la seconda fase della Modernità.

E dalla Modernità del declino si passa alla Contemporaneità. E' la fase del dopoguerra, il momento forse in cui la distanza tra Arte e massa è sempre più acuta. La nascita della avanguardia, tra la fine degli anni '50 e anni '60 segna certamente uno dei periodi più intensi e affascinanti della musica in Europa e in tale contesto il compositore vive una parte attiva nella presa di posizione controcorrente in cui spesso suo malgrado si trova a dover operare.

Ma oggi, nel XXI secolo, quale è la situazione? Quale è la fotografia che potrebbe trasmettere nitidamente la posizione dell'Artista? Chi è l'Artista oggi?

L'Avanguardia è morta poiché *'per avere l'Avanguardia bisogna avere un fronte su cui combattere, ma di fronti non ne esistono più'* (Z.Bauman) non esiste più una causa da perorare o un nemico da combattere; si è ormai consapevoli che la vita è priva di Senso e l'unico, inaffrontabile nemico rimasto è il Vuoto. Qual è quindi lo scopo dell'Arte? Esiste ancora, in effetti, l'Arte, nell'ambito di questa vacuità di principi, di morale, di bellezza? E l'Artista chi è diventato? Molto probabilmente non

esiste più l'Artista per come lo si era conosciuto, egli è stato rimpiazzato da un individuo che si *definisce* Artista, questione affatto diversa. Non esistono più le Scuole, non hanno più senso, esistono singoli che creano seguendo solo regole auto-imposte, facendo così cadere anche il concetto di critica, perché se ognuno segue le proprie regole non esistono più criteri oggettivi per stabilire il valore di un'opera. *Grande Arte, e per analogia, Musica colta, scrive sempre Bauman nella terminologia contemporanea significa Arte che procura quotazioni molto consistenti da Christie's o Sotheby's o in altre grandi case d'asta, se riesci a far valutare la tua opera d'Arte un milione di dollari allora sei un grande Artista, è semplice, e la gente lo comprerà non necessariamente perché è Bello, perché risveglia una certa profonda emozione per la quale provano grande piacere, ma semplicemente per la consapevolezza di averla comprata in una galleria d'Arte di ottima reputazione e che il suo valore è decisamente molto alto* . Ed entrando nello specifico musicale, Grande Musica può dirsi tale in quanto una partitura, cameristica o sinfonica, corale o operistica, entri nelle Sale da concerto "ufficiali" dei grandi enti lirici o sinfonici "riconosciuti" o pubblicata da Case Editrici di alto livello per definizione? O abbia avuto una commissione da diverse centinaia di migliaia di dollari?

O non è soltanto il desiderio di darsi un codice di autoregolamentazione sociale, di portare avanti l'idea di Arte, insomma un po' come amare l'idea dell'Amore ma non la persona che abbiamo vicino.

In questo mi trovo sinceramente in totale accordo con il pensiero di Bauman, e con il pensiero del filosofo del III secolo Plotino : la bellezza ci salverà e deve essere proprio l'Arte a farlo.

Il risveglio della "profonda emozione" ogni volta, ciò che ci fa provare piacere, nell'ascoltare un mottetto di Dufay, un madrigale di Gesualdo, un "Erbarne dich mein Gott" dalla Passione Secondo Matteo di Bach o il Kyrie della Grande Messa in Do minore di Mozart, la "Morte di Isotta" nel Tristano di Wagner, un Daphne et Cloè di Ravel, o una Sinfonia N. 3 di Gorecki, o nel Lux aeterna di Ligeti : in questa idea della spiritualità della scrittura e del trasmettere un'emozione, risiede, a mio parere, il senso dell'Artista oggi. E mai come oggi, nel mondo postmoderno e globalizzato, internet dipendente, il compositore debba porsi queste domande e vivere la sua personale idea di contemporaneità.

Insomma, domanda cruciale : scrivere per noi stessi, o scrivere per chi ci ascolta? Vogliamo lasciare qualcosa che rimanga nel tempo, trasmettere un'emozione, o esportare un nuovo modello di scrittura, come una nuova BMW? Una nuova tecnologia seducente e alla moda che possa essere inserita nelle sale da concerto prestigiose e riconosciute soltanto perché esempio di cambiamento? Ma a che cosa serve il cambiamento se non serve a nulla e non porta a nulla? Il fatto che nessuno prima ad oggi abbia mai fatto ottenuto un suono "particolare" facendo vibrare l'ammortizzatore di una automobile, non significa che abbia partorito una opera d'Arte, o annoiare un pubblico paziente per 40 minuti mettendo in relazione un clarinetto basso o un sax con un computer in live electronics.

La situazione in Italia e in gran parte dei Paesi occidentali è assai vicina alla seconda ipotesi. Ma l'assurdo di tutto ciò è che mentre il mondo globalizzato ha azzerato le distanze mettendo in comunicazione ogni essere umano con l'altro anche se residenti ai punti estremi della Terra in tempo reale e a costo zero, la musica "colta" è implosa, si è chiusa sempre più in caste per pochi eletti, in parchi protetti dove poter contemplare specie di musica e musicisti in via di estinzione.

In questi ultimi anni sto viaggiando spesso, in Europa occidentale e soprattutto nell'Europa dell'Est e Stati Uniti. La sensazione che ho è che nell'era globalizzata l'Italia si sia musicalmente isolata. Mi chiedo cosa è rimasto della musica italiana degli ultimi 30 anni in Italia e oltre le alpi. Nessuno conosce i compositori italiani, a parte quelli del dopoguerra come Berio, Nono e Maderna che pure stentano a essere eseguiti nelle sale da concerto. Dopo di loro il nulla. L'Italia è vissuta e sta vivendo ancora sui fasti del passato, su ciò che era nel seicento con Venezia e nel settecento e ottocento con Napoli e Milano, insomma con l'opera, che ci ha reso unici in tutto il mondo e ancora lo è. Basti pensare al bicentenario verdiano, e alle sue celebrazioni in Italia e nei posti più sperduti del pianeta.

Ma il moderno e il postmoderno, il contemporaneo dov'è? Personalmente quando vado in Inghilterra, Germania, Polonia, Russia, USA, sento parlare soltanto di Sciarrino. Ecco, forse è l'unico nome che viene riconosciuto. Poi dentro casa nostra troviamo da 50 anni a questa parte i santoni. I guru della nuova musica pontificano e abbagliano con una dialettica affascinante e seducente le nuove generazioni e decodificano una nuova gerarchia di suoni a cui tutti i nuovi adepti devono attenersi, pena l'esclusione dai circuiti ufficiali e riconosciuti. Disegnano un percorso da seguire, un futuro che non c'è, gestiscono un potere a tempo, ma devono fare in fretta, perché poi passerà anche il momento loro e lasceranno il posto al politicizzato di turno, tutto questo finché, come scriveva Baricco in un saggio di 17 anni fa, non si chiude il tubicino dell'ossigeno già ostruito dell'assistenzialismo statale e tutto si spegne come una casa improvvisamente al buio, ma nessuno si chiederà il perché e soprattutto nessuno si preoccuperà di riattivare il contatore. La società italiana è distratta, indifferente a tutte queste problematiche. Il prezzo pagato e da pagare da questo divorzio centenario tra artista e pubblico è altissimo, e se la morale religiosa deve combattere contro il relativismo e l'indifferenza, il compositore a mio avviso non è poi lontano da questa guerra senza nemico.

La realtà vede il genere applicato come il più attuale e significativo veicolo di comunicazione musicale a livello globale. Stile sinfonico, grandi masse corali, molta elettronica, grandi orchestrazioni, ma, guardando bene, il rapporto con la madre consonanza e spesso con la madre tonalità, rimane saldo e incontrovertibile. E in

questo momento, l'opera più ambita e riconosciuta non è certo una prima esecuzione di una partitura per ensemble strumentale e freni a disco di una Golf in una asettica sala parigina o tedesca, magari frequentate dai soliti nomi etichettati o musicologi e giornalisti omologati all'evento, o quattro paperelle della Chicco spazializzate alla biennale, ma probabilmente la colonna sonora di Ratatouille, o Mission Impossible IV, o l'ultimo 007 Skyfall.

Il cinema dunque ha sostituito nell'ultimo secolo, in maniera barbara ed invadente, l'intimità dell'opera d'arte, e la musica ne è stata attratta, imprigionata, snaturata, inevitabilmente secondarizzata come musica a "servizio dell'immagine", e a volte, raramente esaltata e valorizzata.

Ma tornando alla musica "colta", la mia posizione è distante anni luce da ciò che avviene in Occidente, in particolare in Italia e in Europa centrale. Non credo nell'idea del cambiamento e dell'evoluzione del linguaggio. Credo in una poetica, in qualcosa da dire, in un senso della necessità dell'espressione libera dell'artista libero da etichette o da scuole di appartenenza. Credo in qualcosa da dire se prendendo un foglio bianco ho qualcosa da dire e comunicare, altrimenti devo avere l'onestà intellettuale di chiudere tutto e dedicarmi ad altro.

La mia personale analisi a riguardo, sebbene sia avvalorata da fatti reali, sembra apparentemente essere lontana dalla didattica della composizione, ma in realtà è strettamente connessa. Sappiamo tutti molto bene che il nostro ruolo non è marginale ma è fondamentale. Ammiro il lavoro svolto in questi mesi dai colleghi che con tanta dedizione stanno costruendo una piattaforma importante per il futuro dei Conservatori in Italia. Perciò mi auguro che il Coordinamento prenda coscienza che il problema è più ampio e che il confronto tra le diverse esperienze sia un patrimonio comune prezioso per l'affermarsi di nuove idee e di nuovi orientamenti didattici e artistici. Grazie di cuore ed evviva la buona musica!

Ferdinando Nazzaro

LUCA MACCHI E ANTONIO GIACOMETTI

ISSM “Luigi Canepa” di Sassari e ISSM “Vecchi-Tonelli” di Modena e Carpi

**I Corsi pre accademici di composizione negli ISSM italiani:
occasioni perdute?**

La presente relazione è frutto di un lavoro di ricerca finalizzato alla comprensione delle diverse organizzazioni didattiche secondo le quali si declinano i cosiddetti *corsi pre-accademici*, che nella grande maggioranza dei nostri ISSM (ma, come vedremo, non in tutti) sono stati impiantati col compito di sostituire i corsi, diciamo, inferiore e medio del *vecchio ordinamento*, costituendo di fatto una sorta di 'anticamera controllata dall'interno' (giusto per fare una doverosa distinzione rispetto ai corsi istituiti dai neonati Licei musicali, oggetto di discussioni e polemiche mai finite) dell'ingresso alla fascia universitaria dell'AFAM.

Questo lavoro di raccolta ed elaborazione dei dati inerenti i diversi programmi di studio ed esame, accuratamente svolto da Luca Macchi, permette, al di là del pur interessante ed utile dato statistico, di svolgere alcune riflessioni sugli orientamenti didattici che emergono con chiarezza dalle informazioni in nostro possesso e che possiamo preliminarmente sintetizzare in:

1. tendenza diffusa ad assimilare la fascia propedeutica degli studi compositivi ad un apprendistato teorico di tipo generale, dando così per scontato che il ragazzino di 11 anni, eventualmente iscritto al corso di composizione, abbia già altrove esperito quell'apprendistato (e dunque assegnabile direttamente al secondo livello), oppure sia troppo 'indietro' rispetto al livello presuntamente richiesto per comprendere anche solo che cosa significhi comporre musica;
2. tendenza pressoché generalizzata a riposizionare all'interno dei corsi preaccademici i contenuti del vecchio corso di composizione tradizionale, rinforzandone la centralità attraverso le prove di verifica, o in modo esclusivo o commistionandoli con specifiche metodologiche ereditate dal corso di “Composizione sperimentale” (già “Nuova Didattica della Composizione”);

I Corsi pre accademici di Composizione negli ISSM italiani: occasioni perdute?

Antonio Giacometti

Luca Macchi

- Il rilevamento dei dati si è concluso ad agosto 2013
- 62 ISSM dove si insegna Composizione: 172 docenti di ruolo presenti nel database del Coordinamento
- 15 ISSM non hanno pubblicato sul proprio sito i programmi
- Ai docenti di questi ISSM è stato chiesto cortesemente di fornire i dati necessari allo studio. Non hanno dato alcuna risposta:

La Spezia

Reggio Emilia

Pesaro

Benevento

Matera

Venezia

Livorno

Frosinone

Lecce

Potenza

Ferrara

Perugia

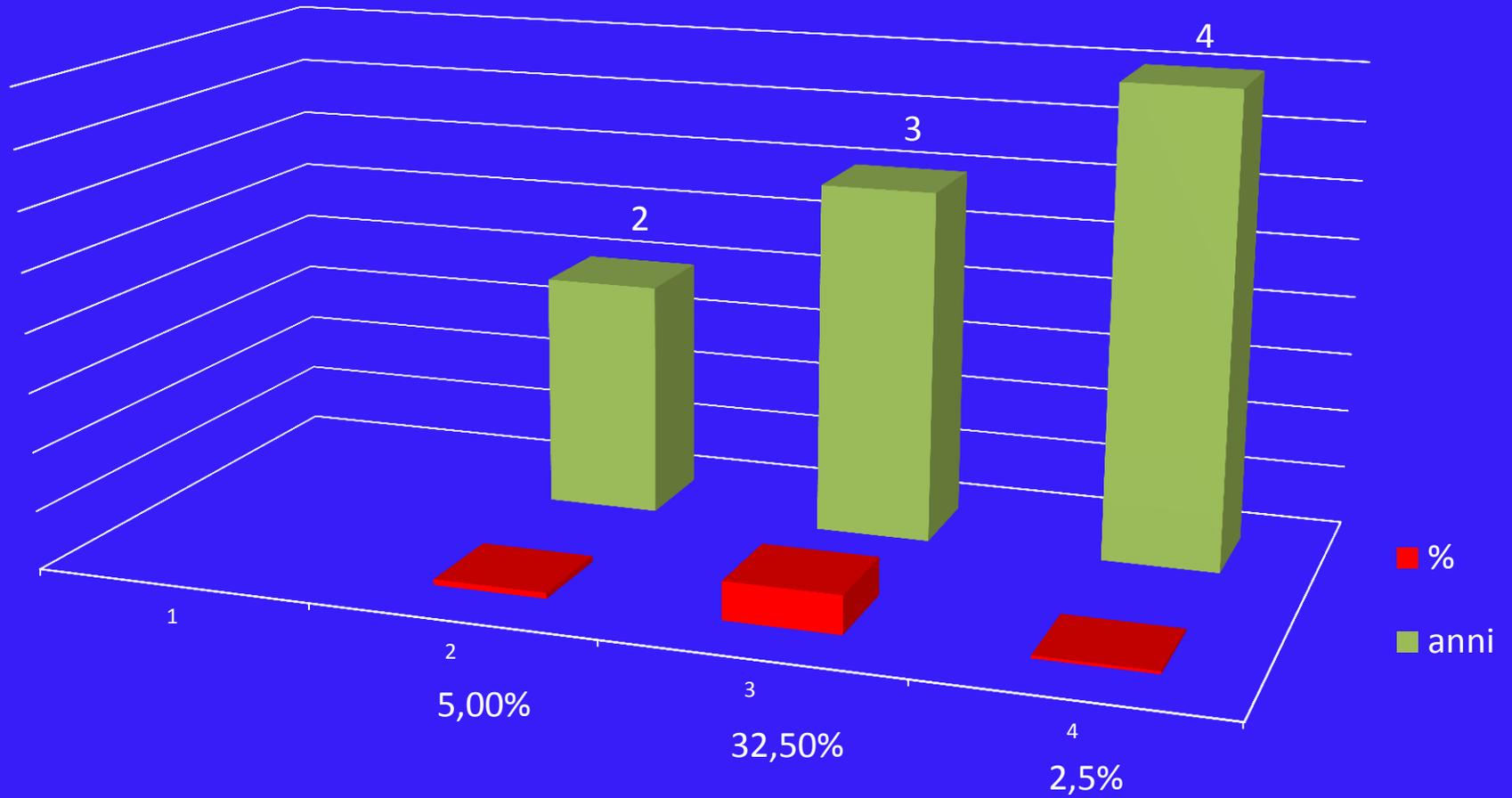
Pescara

Monopoli

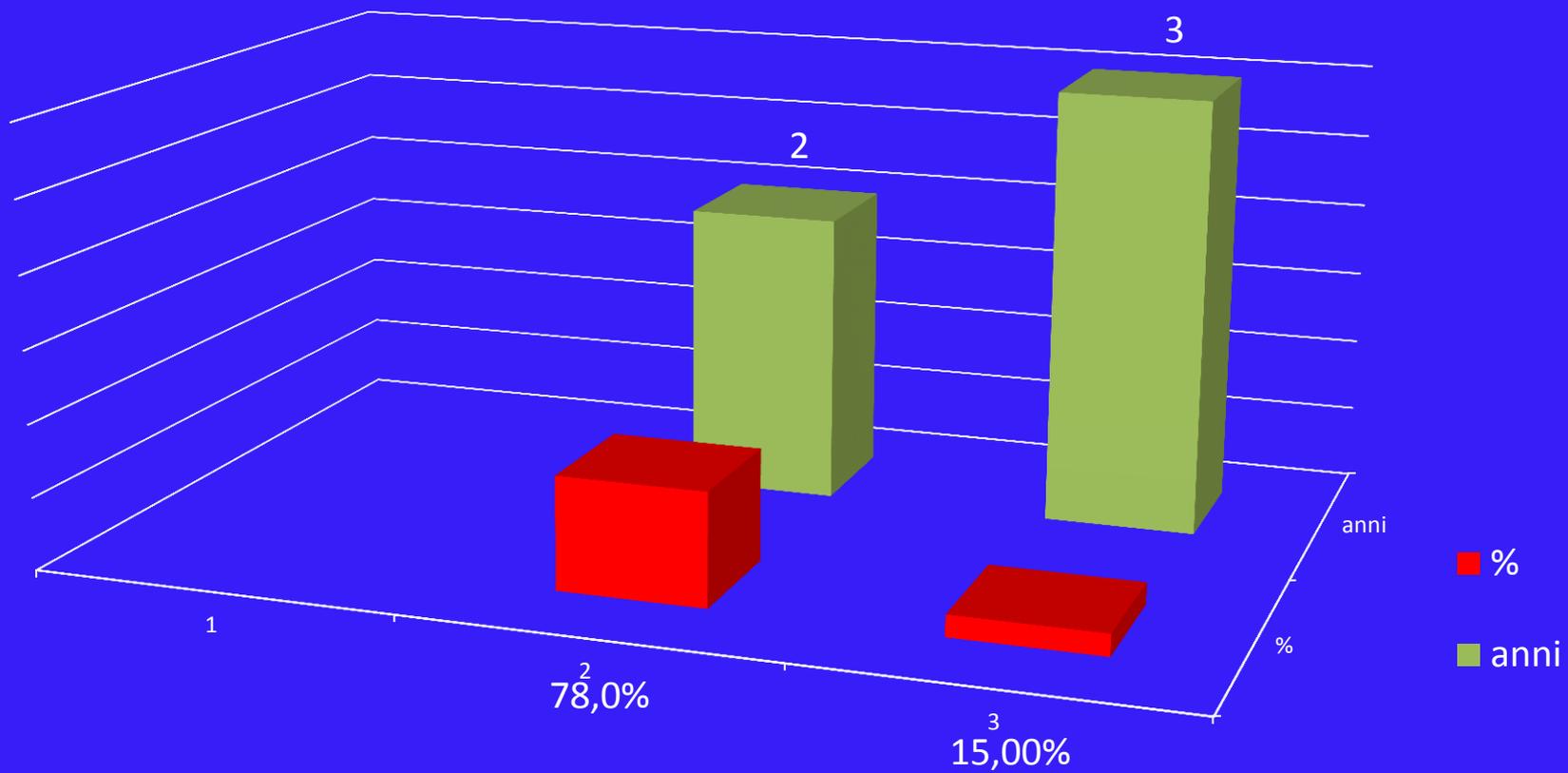
Catania

- 2 sono i Conservatori nei quali a tutt'oggi si applica ancora il Vecchio Ordinamento del 1933:
 - Napoli
 - Salerno
- ISSM con dati parziali (durata percorso, o prove d'esame alle certificazioni):
 - Genova
 - Terni
 - Latina
 - L'Aquila
 - Campobasso
 - Cagliari
- Dati si riferiscono quindi a 44 ISSM: 71% del totale

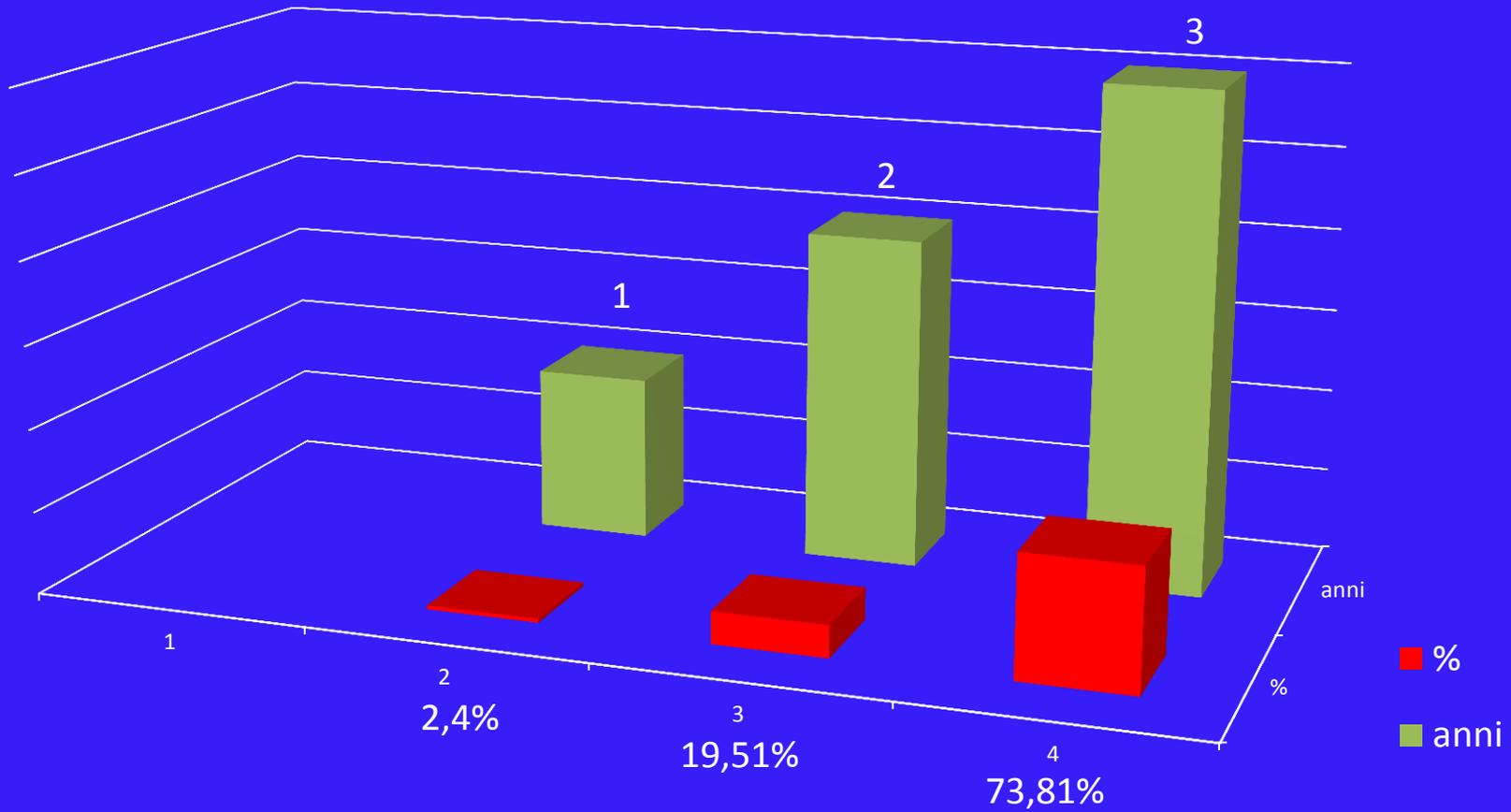
I Livello



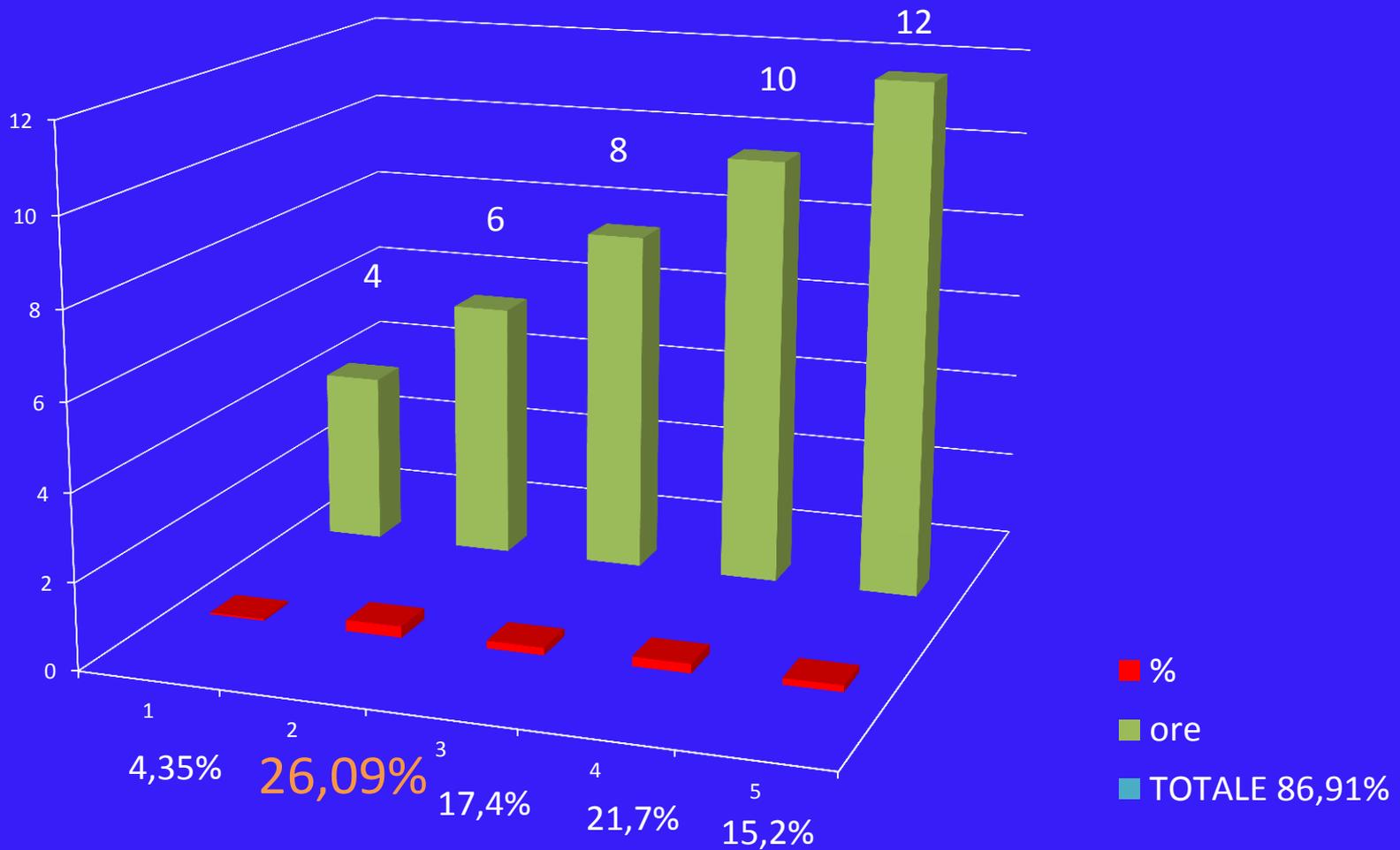
Il Livello



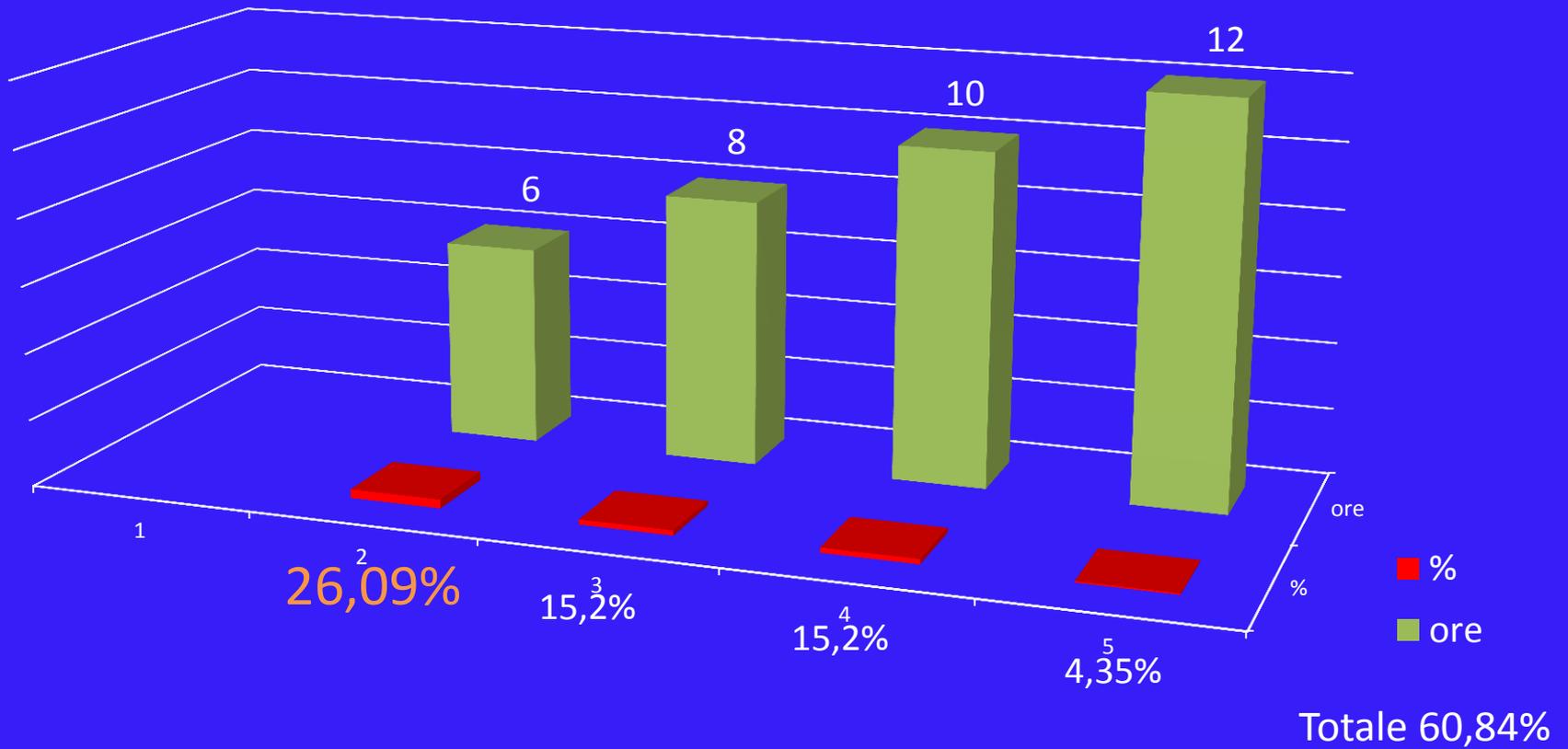
III Livello



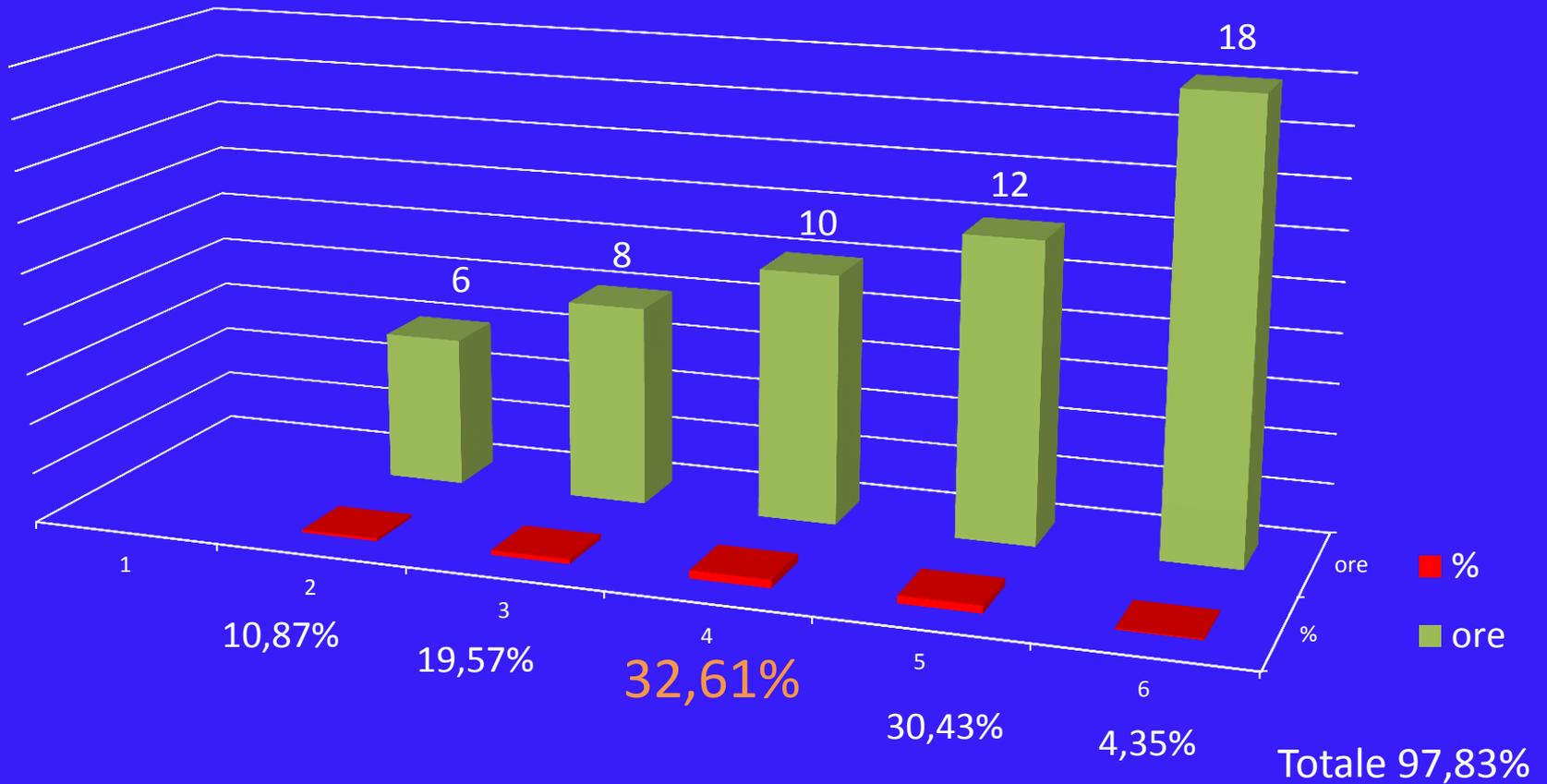
Basso Imitato



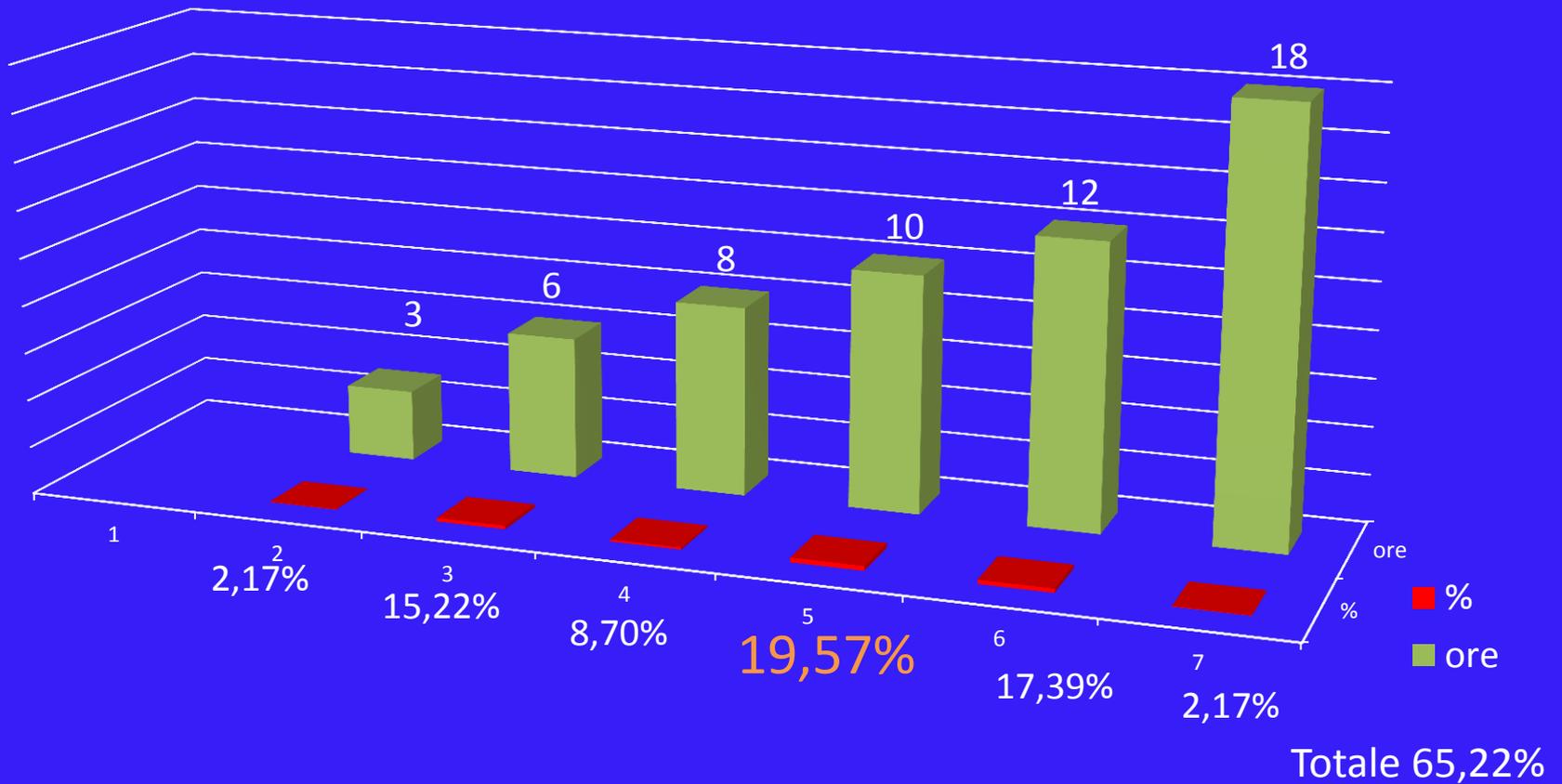
Corale



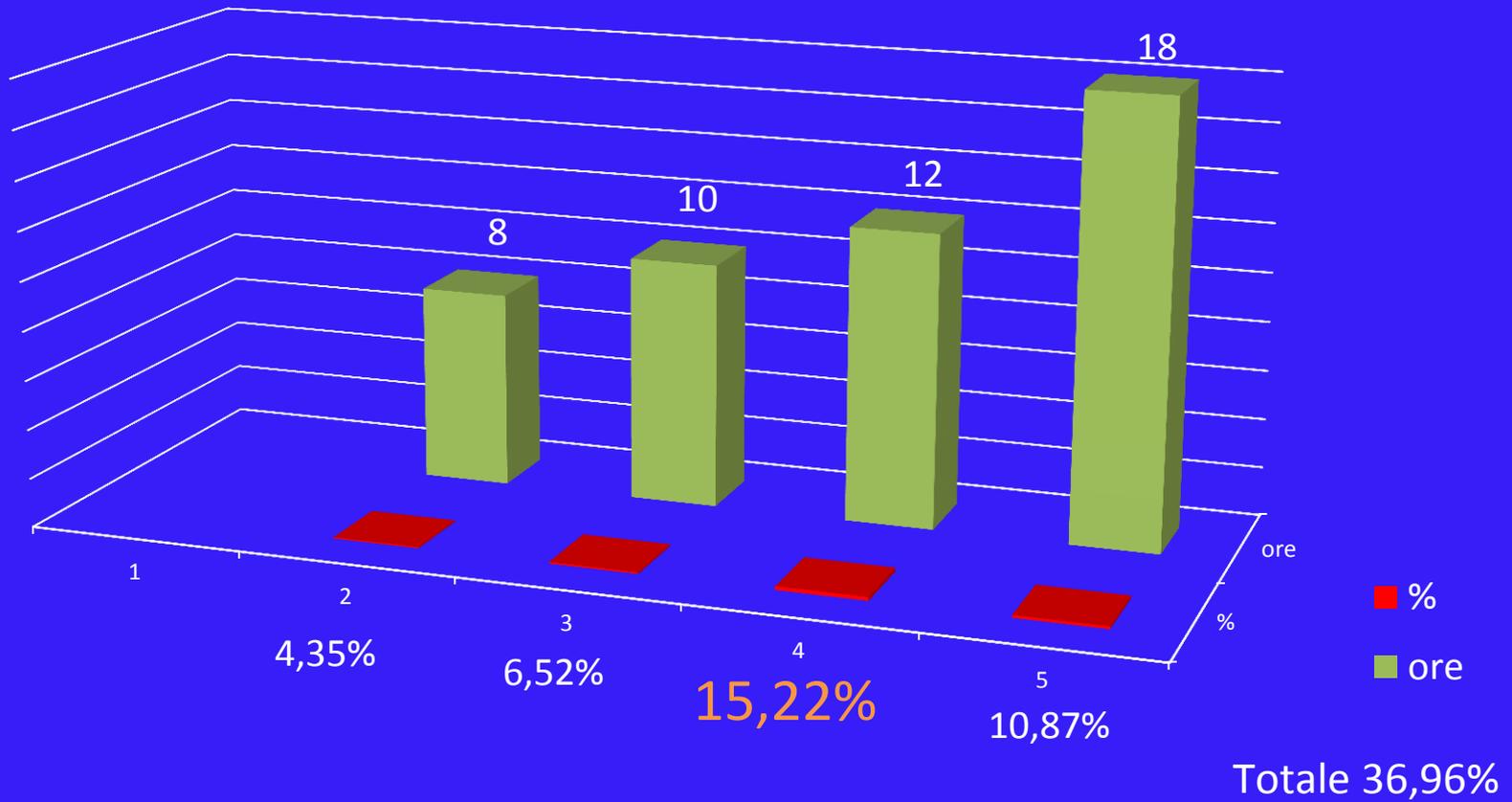
Brano per piano



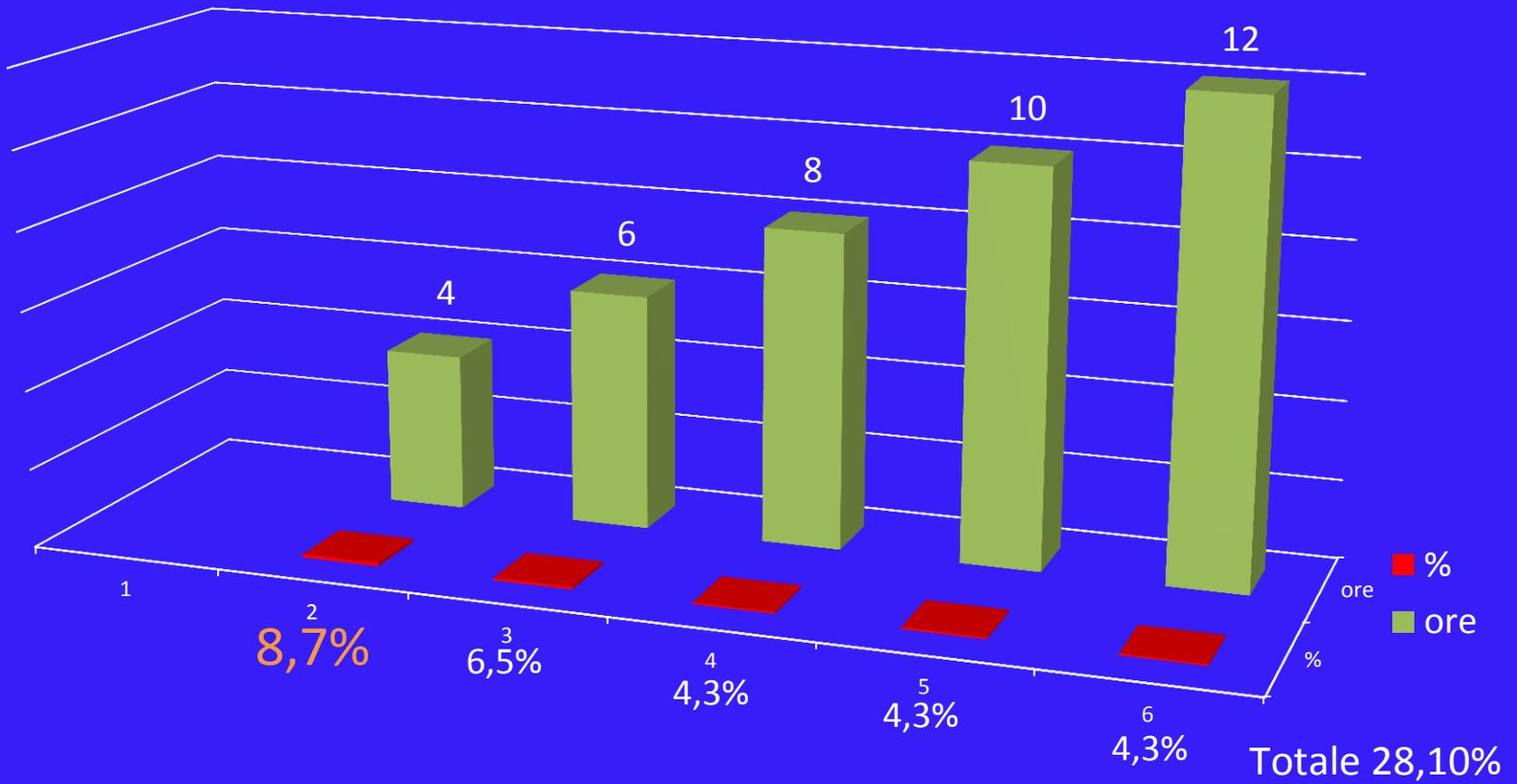
Melodia



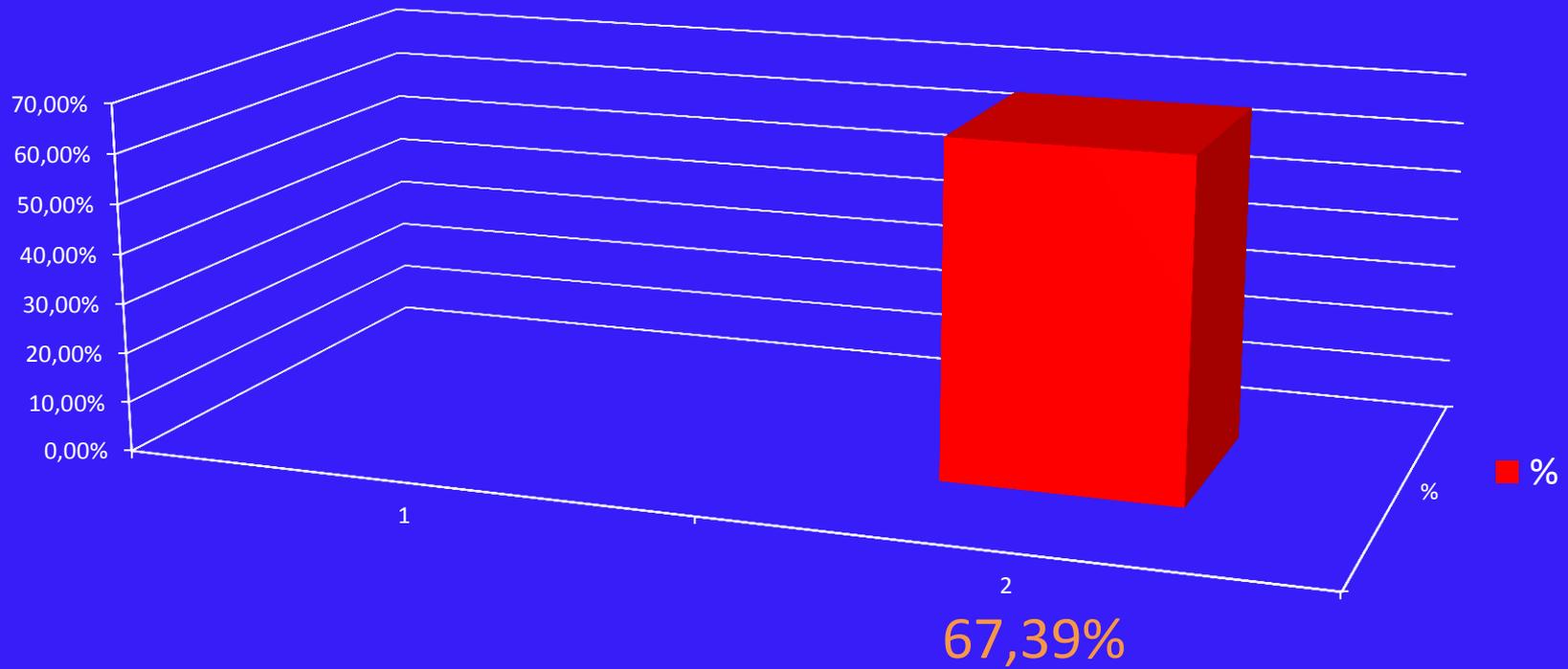
Fuga



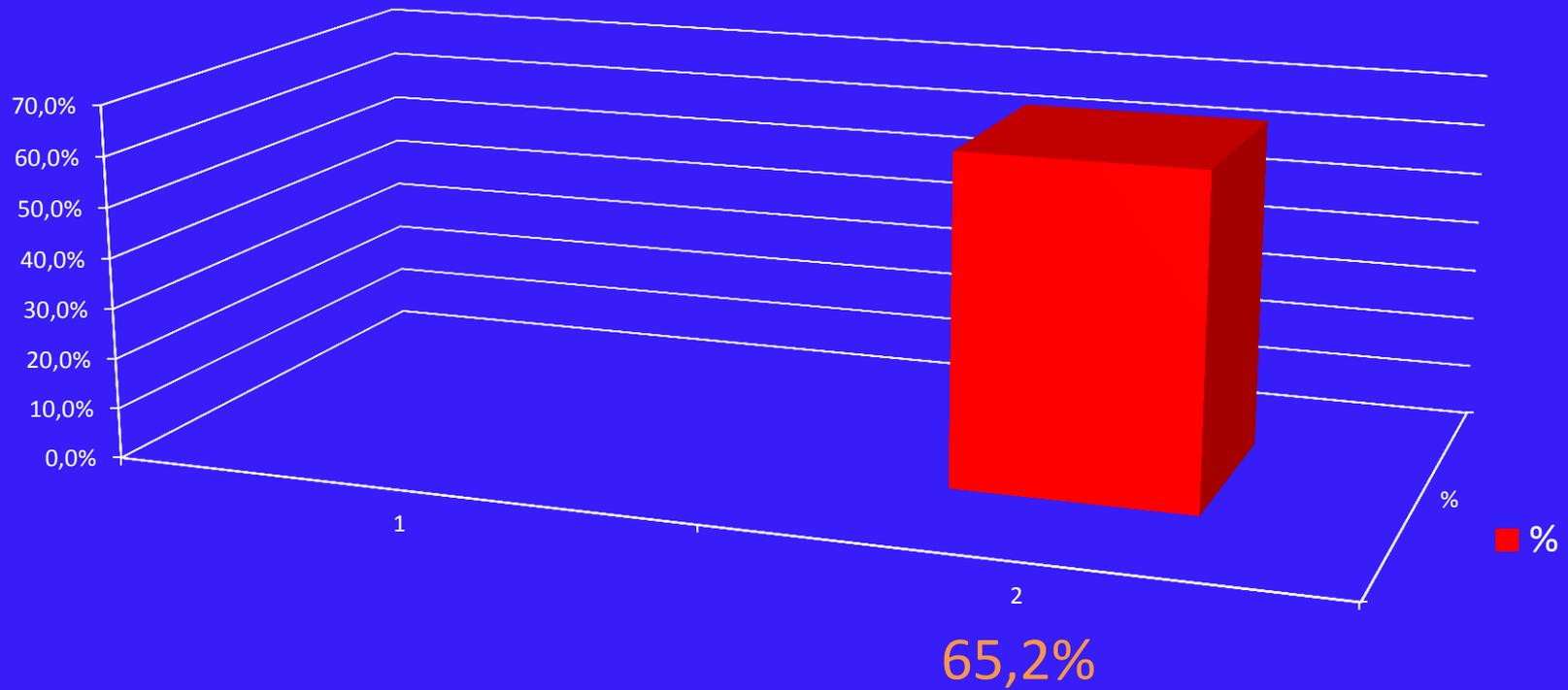
Analisi



Brani in stile proprio



Altro

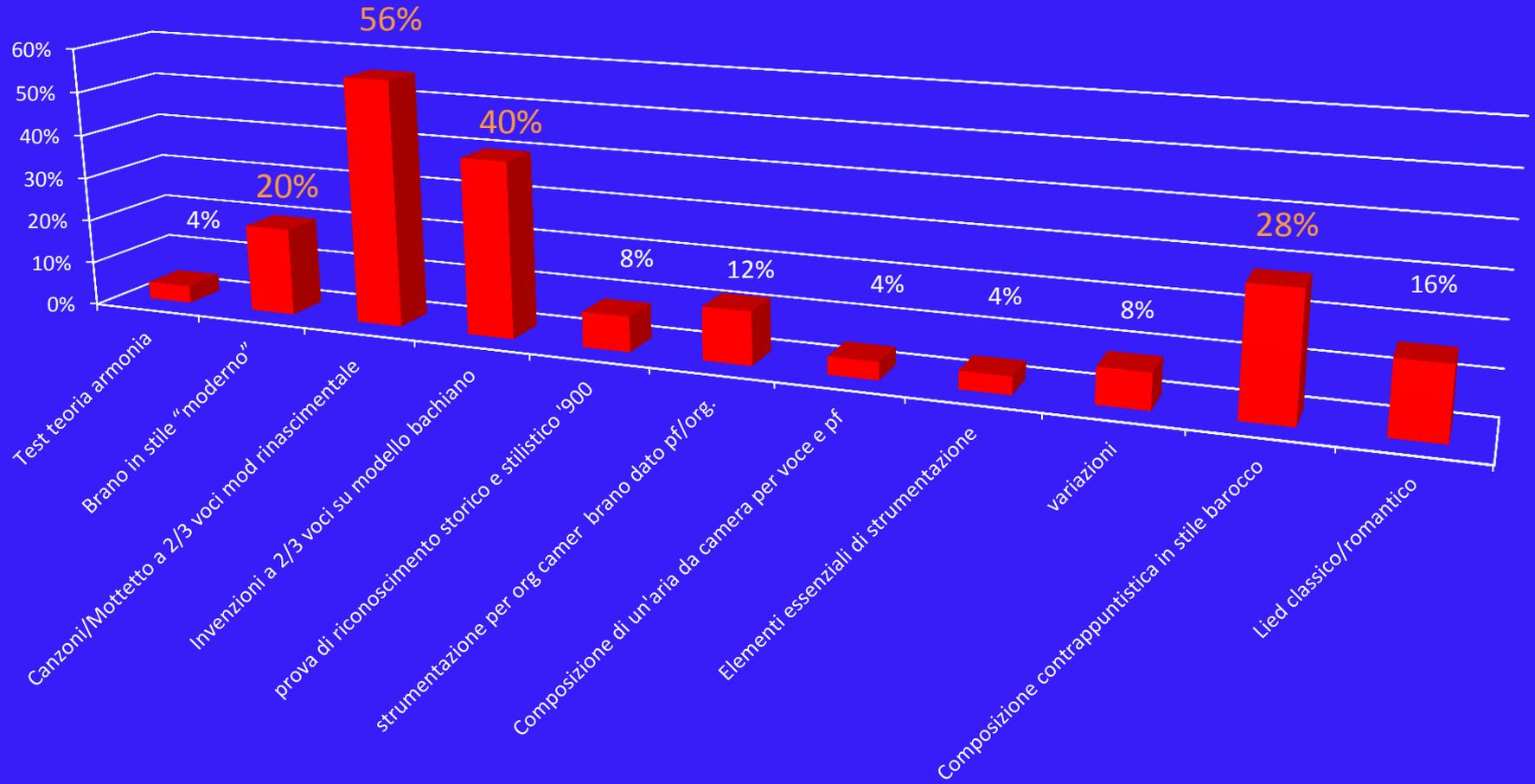


ISSM dove sono presenti altre prove

Aosta	Novara	Torino	Bergamo
Brescia	Mantova	Milano	Bolzano
Adria	Castelfranco	Rovigo	Vicenza
Trieste	Bologna	Cesena	Parma
Piacenza	Modena	Firenze	Siena
L'Aquila	Sassari	Foggia	Palermo
Trapani			

25 ISSM su 44 presenti nello studio 56,81%

Altro



Riepilogo

86,91% basso imitato

60,84% corale

97,83% brano per pianoforte

65,22% melodia accompagnata

36,96% fuga

28,10% analisi

67,39% brani in stile proprio

65,2 altre attività

Novità presenti nei nuovi programmi

Analisi

(già presente nel periodo 3°/5° anno nel corso di Composizione sperimentale)

Brani in stile proprio

(già presente nel corso di Composizione sperimentale)

Altre attività

(L'imitazione stilistica rappresenta il principio didattico nella totalità dei casi)

La quasi totalità degli Istituti ISSM (tranne 4 sedi)

Cesena

Parma

Sassari

Avellino

ritiene la tipologia della cosiddetta “clausura” quale mezzo

ancora valido per valutare il conseguimento delle abilità

previste negli esami di livello da parte dello studente

Dei dati esibiti dal collega si può pensare qualsiasi cosa, nel bene e nel male, anche scomodando parole ormai depotenziate di senso come “progresso” o “conservazione”, ma è certo che il loro imponente flusso nella stessa direzione non può non richiedere uno sforzo d'interpretazione più profondo, che dovrà innanzitutto riguardare la convinzione, ancora ampiamente condivisa tra noi docenti, che il curriculum d'apprendimento di una disciplina eminentemente creativa come la nostra si possa costruire solo attraverso un percorso lineare, meglio se scandito da un passo cronologico/evolutivo, al termine del quale gli allievi dovranno essere in grado di padroneggiare tecniche e stili di quasi un millennio di storia della composizione, giungendo a scrivere “cose loro” nello stesso modo in cui scrivono “cose di altri, possibilmente morti”, senza che siano minimamente contemplati dai programmi ufficiali gli spazi necessari ad una sorta di *metacognizione creativa*, attraverso la quale agli allievi si dovrebbe dar ragione del rapporto fra i loro processi creativi e i materiali e le tecniche ereditati da un passato più o meno prossimo e acquisiti dal contemporaneo (compreso il compagno di corso, perché no?).

Non so se una simile impostazione possa valere per la fascia universitaria, abitata, lo si presume e lo si spera, da allievi adulti già motivati e convinti della loro scelta professionale, che s'intendono capaci di sopportare meglio la lezione monografica e specialistica perché in grado di operare da soli le necessarie sintesi, i rimandi trasversali, le decantazioni di ciò che è universalmente significativo e comunicativo dalle contingenze stilistiche e tecniche di questo o quel periodo storico.

Quello che so, in virtù di una più che trentennale esperienza didattica anche in contesti geografici depressi quanto a cultura musicale, è che fino a quando i corsi “pre”-accademici di composizione continueranno a fare “accademia”, tradendo fra l'altro la loro stessa denominazione, e non cominceranno ad innalzare al livello di obiettivi formativi centrali, non periferici, le reali esperienze di produzione, scritte e “orali”, pure o integrate e contaminate, capaci di stimolare nei giovani allievi l'impiego contestualizzato delle tecniche acquisite e delle riflessioni analitiche svolte, sarà difficile trasmettere agli allievi le giuste motivazioni per continuare a studiare. Se la scuola non sarà capace di dare ai ragazzi del terzo millennio una visione più aperta ed onesta della contemporaneità artistica, se noi insegnanti continueremo a chiuderci nelle parrocchie linguistiche ed estetiche, negando loro esperienze formative importanti in nome di pregiudizi personali, se infine non metteremo costantemente a loro disposizione le nostre conoscenze professionali, intese come occasioni e luoghi per provare se stessi in autonomia, seguiti e monitorati, ma in autonomia, perderemo l'ultimo treno per illuminare *da dentro* un'Istituzione che si sta spegnendo e che riesce a baluginare solo in virtù degli apporti personali di alcuni volenterosi.

Non è mia intenzione offrire ricette infallibili o imporre un mio punto di vista, ma mi sembra evidente che il quadro tracciato da Macchi sia la fotografia dell'ennesima occasione che si sta perdendo per attuare un'innovazione didattica che possa segnare la strada per un futuro delle nostre Scuole di Composizione più dinamico e costantemente integrato con l'interno e l'esterno delle Istituzioni musicali nelle quali si trova inserito. Un'innovazione che richiederà certo tempi lunghi e un maggiore impegno ai docenti, ma che potrà dare finalmente una risposta insieme formativa e autenticamente orientativa alla curiosità e gli interessi sfaccettati di giovani nel cui immaginario la composizione musicale rappresenta spesso una nebulosa tanto affascinante e attirante, quanto confusa e sfaccettata nei suoi contorni.

D'altra parte, proprio perché questo argomento, a cui tengo particolarmente e che ho qui sciorinato col sostegno del collega Macchi in modo un po' *grossier*, richiedono da parte nostra uno studio e un confronto serrato, mi sento di chiedere al nuovo Consiglio di Coordinamento, che s'insedierà dopo le imminenti elezioni, di organizzare per il prossimo anno un vero e proprio Forum di due o tre giorni, in cui s'incontrino e confrontino esperienze innovative, anche provenienti dall'estero, e punti di vista sulle problematiche più o meno fuggacemente emerse da

questa relazione, comprese quelle non meno importanti legate ai criteri di valutazione dei percorsi formativi, nonché su altre elaborazioni individuali o collettive. La finalità potrebbe essere l'elaborazione di un documento da presentare a tutti i dipartimenti degli ISSM italiani, nel quale, fatte salva l'autonomia delle scelte didattiche di ogni singola Istituzione su un segmento di scuola che il MIUR attualmente non è nemmeno tenuto a riconoscere e che invece rappresenta per il futuro dell'Alta Formazione un passaggio di fondamentale importanza.

Come nuovo Direttore dell'ISSM "Vecchi-Tonelli" di Modena e Carpi, mi rendo fin d'ora disponibile ad accogliere questo Forum nelle nostre sedi e a fornire ai suoi ideatori il più adeguato appoggio logistico. Il periodo migliore potrebbe essere senza dubbio fra settembre e ottobre 2014.

Luca Macchi
Antonio Giacometti

Alessandro Sbordoni

Relazione convegno conservatorio LATINA 2013

Quali competenze e abilità per i mestieri del comporre?

Latina 17 e 18 ottobre 2013

“Ruolo formativo delle nuove tecniche improvvisative”

Un'aspetto non secondario dell'inadeguatezza dell'attuale insegnamento della composizione nei conservatori consiste nel non attribuire un giusto ruolo all'improvvisazione, nelle sue svariate articolazioni. Tranne rare eccezioni i programmi sono del tutto basati su un'ottica compositiva retaggio e, direi addirittura, "relitto" di un modo di far musica ancorato alla tradizione classica. Il corso di composizione è infatti basato esclusivamente sull'immagine scritturale, in sostanza sul differimento del momento esecutivo rispetto a quello ideativo, mentre tutta la cultura contemporanea sta da tempo andando nella direzione della performance e dell'estemporaneità nella comunicazione.

Sembra inoltre che più di sessant'anni di cosiddetta "nuova musica", e oltre cento ormai trascorsi dalla nascita delle "avanguardie" storiche del novecento, non siano riusciti a scalfire la mentalità con la quale il linguaggio musicale, e il pensiero compositivo che gli corrisponde, vengono trasmessi di generazione in generazione, prevalendo su tutto il *paradigma* di pensiero legato alla tonalità.

Vorrei far notare, ad esempio di quanto appena detto, che il compositore viene ancora visto come un personaggio del tutto immerso nel suo solipsismo: ciò corrisponde pienamente alla figura di 'autore' ancora vigente nella nostra società (questo è un altro importante aspetto, sul quale ci sarebbe molto da riflettere, da Benjamin in poi). Durante tutto il corso di studi compositivi il discente non fa altro che sviluppare composizioni 'proprie' (cioè del tutto autoreferenziali), riferite ad un'attività di studio e di elaborazione svolta completamente da solo e riferita a se stesso, seguendo i 'consigli', spesso del tutto manualistici, di un unico docente che funge da guida illuminata - e spesso senza nessun rapporto con la realtà sonora di quanto elaborato a tavolino (ma questo è un altro aspetto di cui mi occuperò più avanti). Dagli esercizi di armonia e contrappunto al pezzo del diploma o della laurea triennale l'allievo compositore lavora da solo, elaborando un rapporto unicamente col foglio di carta bianca che lo interroga dalla scrivania, o con lo schermo del computer e il relativo playback se usa un programma di scrittura. È vero che in alcuni conservatori si cerca di ovviare a questi aspetti, favorendo master di composizione ed esecuzioni dei lavori elaborati durante il corso: ma sono soltanto palliativi, che infatti non hanno modificato praticamente in nulla i metodi di apprendimento e soprattutto il paradigma di riferimento del pensiero musicale che viene proposto al discente.

Ed è altrettanto chiaro che ciò avviene soprattutto nei corsi di composizione, non nel conservatorio in quanto tale. Infatti per chi studia jazz o musica elettronica le cose vanno ben diversamente. Ciò significa che è proprio un *paradigma di pensiero didattico-compositivo* che richiede di essere ripensato, integrato e adeguato all'attualità.

Per tutti questi motivi sono convinto che un'opportuna introduzione di tecniche improvvisative nella struttura stessa dell'insegnamento della composizione sarebbe in grado di imprimere una svolta proprio alla proposta didattica complessiva offerta dal *paradigma* compositivo autoreferenziale di cui parlavo, favorendo 1) un'apertura all'elaborazione di un pensiero compositivo interpersonale e non più solipsistico, 2) un contatto diretto col suono (proprio e di altri), 3) un allenamento alla *performatività*, e dunque una maggiore apertura alla situazione effettiva della realtà musicale contemporanea, caratterizzata sicuramente da una vastissima pluralità di generi e di etnie musicali.

Presupposto importante e primario di quanto appena detto è però che la si smetta di considerare l'improvvisazione come un atto caotico e *trasgressivo*, come siamo abituati a considerarla ad esempio nella nuova musica del secondo dopoguerra, e che si cominci invece a coglierla in quanto aspetto assolutamente

centrale di una formattività compositiva in senso forte, in grado cioè non solo di produrre *opere* pienamente dotate di senso, anche se prodotte in modo *estemporaneo* e *performativo*, ma anche di favorire l'instaurarsi di un potente scambio interattivo tra i musicisti, dando luogo ad una creatività interpersonale e non più soltanto basata sul singolo, che costituisce un valore educativo di grande importanza nella società attuale. Ci si deve infatti rendere conto che ci troviamo oggi davanti al sorgere di quello che altrove ho definito un *nuovo fenomeno improvvisativo*, che abbraccia ormai gran parte delle attività culturali del pianeta, non solo quelle musicali. Il quale perciò, se adeguatamente considerato, è in grado di assumere un ruolo formativo assolutamente centrale anche nell'insegnamento della composizione.

Perché dico questo? E soprattutto perché parlo di un *nuovo fenomeno improvvisativo* e non di 'improvvisazione' tout court? Procediamo con ordine.

Va detto innanzitutto che non solo nell'arte si sta da tempo affermando quello che potrebbe definirsi un "nuovo fenomeno improvvisativo", basta guardare ai nuovi tipi di media: da un lato l'interattività in tempo reale di internet e l'uso comunicativo dei telefoni cellulari (sms, messenger, app varie - ora perfino le banche), dall'altro i vari tipi di tv interattiva, i social network, i videogiochi che stanno ormai diventando dei veri e propri film interattivi, e inoltre l'espansione dei *forum*, chat, blog e via dicendo. La società 'elettronica' è, per sua natura, interattiva, anche se purtroppo si tratta di una interattività tutta dedicata all'intrattenimento, incluso il cosiddetto *infotainment*. Perciò l'"improvvisazione", o per dire meglio il fenomeno comunicativo estemporaneo e performativo, sta emergendo con forza nel panorama contemporaneo, e quindi anche nell'arte: non solo dove già tradizionalmente è all'opera, come nel jazz e nella musica contemporanea, ma anche altrove, ad esempio nelle installazioni delle arti visive o nelle performance di varia natura del teatro e della danza. C'è qui una *sfida* di grande portata, che l'arte in tutte le sue espressioni avrebbe il dovere di raccogliere.

In ambito musicale vorrei però definire 'nuovo' questo rinascente fenomeno improvvisativo, perché esso differisce sostanzialmente da quello degli anni Cinquanta-Settanta, assumendo esiti e connotazioni del tutto diversi. Probabilmente l'evidente espansione degli spazi geografici e storici in un mondo ampiamente globalizzato, sommandosi a tecnologie comunicative sempre più veloci e sofisticate, richiede agli artisti, cioè a chi sente una vera esigenza espressiva, di interrogarsi seriamente sul *senso* di un'arte adeguata a *questa* contemporaneità. Ma ciò significa allora: 1) discutere criticamente i valori di riferimento nella nuova situazione comunicativa mondiale, 2) definire una creatività formativa *libera*, cioè allo stesso tempo *intenzionale e interpersonale*, in grado di stabilire un *circolo virtuoso* tra esigenze espressive individuali e loro attuazione in situazioni interpersonali concrete, nelle quali inevitabilmente ci troviamo immersi. A tutto ciò si deve aggiungere qui una riflessione sulla valenza *didatticamente formativa*, in senso compositivo, di tutto il discorso.

Il primo passo consiste dunque nel tematizzare una creatività formativa interpersonale ed estemporanea, le cui componenti essenziali sono: 1) la *dinamicità* della formattività in gioco; 2) l'introduzione di metodologie che ne favoriscano l'*istantaneità* e l'*apertura*; 3) l'approfondimento del fattore *interpersonale*, carattere basilare di una improvvisazione di gruppo.

Come è noto, in una interazione tra persone, quindi anche in una improvvisazione di gruppo, il cosiddetto "schema della comunicazione" si modifica, nel senso che il messaggio non procede più a senso unico dall'emittente al destinatario, ma il destinatario diventa a sua volta emittente e così via, in un susseguirsi di rimandi reciproci. È proprio questa *reciprocità* che qui ci interessa: ovvero il *feedback* che si stabilisce nell'improvvisazione di gruppo tra i partecipanti, consistente appunto in quella serie di azioni, provocazioni e risposte che connotano lo stabilirsi tra più persone di un'operazione estemporanea. Proprio su questa ***dinamica della reciprocità*** bisogna appuntare l'attenzione, dato che essa costituisce la caratteristica saliente di un agire 'improvvisativo' tra più soggetti.

È necessario allora esaminare dapprima che cosa vuol dire una *formatività dinamica*, e mi riferisco per questo all'importante lavoro sviluppato da Luigi Pareyson nel suo studio "*Estetica. Teoria della formattività*", trovandomi perciò pienamente d'accordo col filosofo Alessandro Bertinetto (professore di estetica

nell'Università di Udine), quando osserva, in *"Improvvisazione e formatività"*, che *l'Estetica* di Pareyson *"può essere proficuamente adottata come quadro teorico generale per una estetica dell'improvvisazione"* (2010, 164).

La critica della formatività esposta da Pareyson introduce un'approfondita riflessione sulla creatività artistica dal lato dell'attività, della produzione, al contrario delle estetiche sviluppate dalla tradizione filosofica, che si occupano solitamente della fruizione, della contemplazione dell'arte o del suo ruolo nel contesto sociale e storico. Egli stesso infatti dichiara all'inizio della prefazione: *"L'estetica che propongo in questo libro non è un'estetica della contemplazione, ma della produzione: non dell'espressione, ma della formatività"* (1974, 7).

Ma l'aspetto forse più interessante della teoria di Pareyson è il concetto *dinamico* di formatività: Pareyson considera infatti la formatività artistica (non solo artistica, ma qui il discorso si farebbe sterminato) un fare che si forma facendosi: *"Formare, dunque, significa «fare», ma un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare"* (1974, 59, sott. mia).

Siamo quindi sul lato *poietico* del modello comunicativo, e nel caso dell'arte si tratta di una *poiesi pura*, di una formatività pura, in cui cioè l'unico criterio della riuscita dell'opera consiste nell'*"adeguazione dell'opera con se stessa"* (ivi, 67).

L'altro aspetto fondamentale messo in evidenza da Pareyson è ciò che egli definisce *"intenzionalità formativa"*, che assume tutto il valore di una dimensione che potremmo definire *verticale*, cioè rivolta all'interiorità dell'individuo. Questa *verticalità* acquista tutto il suo senso solo se viene correlata e integrata con la *poiesi* di cui s'è appena parlato, la quale, nel momento in cui diventa una *poiesi di gruppo*, può essere invece guardata come una *dimensione orizzontale*, cioè un proiettarsi dell'individuo all'esterno nel comunicare con altri individui.

A Pareyson interessa però soprattutto l'emersione spontanea della *spiritualità* come criterio del fare formativo, considerata come una tendenza profonda al formare, e al formare in quel certo modo, da cui nasce l'irripetibilità e l'unicità dello *stile*, nel quale appunto converge *"l'intera spiritualità e umanità ed esperienza d'una persona"* (ivi, 29). Lo *stile* si forma e matura a seguito di tutto un lavoro di germi, spunti e tentativi che conducono, quasi presagi, alla *riuscita*, cioè all'*opera compiuta*. La *moralità* in arte consiste proprio nell'emersione dal profondo di un compito a cui dedicarsi secondo le modalità (formative) che il compito stesso richiede. Pareyson fa qui emergere un importante concetto di *libertà*: l'artista infatti assume *liberamente* il compito da realizzare secondo norme e regole che egli stesso ha trovato in modo quasi divinatorio e che gli si è imposto: qui l'arte rivela il suo versante *"etico"*.

L'intenzione formativa così definita interpreta l'esteticità come un fattore conoscitivo specifico, per cui l'arte 'apre' un campo di operatività umana del tutto particolare: schiede la possibilità di un esistere pratico-teoretico a sua volta orientato esteticamente, ispirato cioè a criteri formativi puri, del formare per formare, e quindi dotato di una sua specifica e del tutto peculiare operatività nel reale. Ed infatti Pareyson conclude che nell'arte *"si tratta, insomma, dell'intera vita della persona"*, di un *singolarissimo ethos*, di una *irripetibile Weltanschauung* (1974, 26).

Affinché però ciò possa esplicitare tutta la sua potenzialità nel reale, è importante che la *verticalità* dell'intenzione formativa, e quindi dello *stile*, incontri l'*orizzontalità* di una comunicatività di gruppo, stabilendo così una formatività interpersonale.

La critica di Pareyson rimane purtroppo confinata all'artista come individuo, come persona singola. Pur avvertendo il *"cambio di paradigma"* in atto nel pensiero artistico contemporaneo, cogliendone soprattutto l'evoluzione da *opera compiuta* a *operazione in atto*, dotata cioè di un carattere dinamico, egli non arriva però a tematizzare una *formatività di gruppo*. L'incontro della verticalità e dell'orizzontalità rimane così una sfida da affrontare in tutta la sua complessità.

Dovendo tematizzare a pieno titolo una performatività artistica *estemporanea* e *di gruppo*, cioè *intersoggettiva* (senza con ciò nulla togliere alla formatività individuale) ma al tempo stesso anche compositiva nel senso pieno del termine, si pongono tre importanti questioni:

- 1) rintracciare un fondamento teoretico della possibilità stessa di una formatività di gruppo;
- 2) esaminare se una formatività esercitata *in gruppo* costituisca semplicemente una sommatoria delle singole *intenzioni formative*, oppure dia luogo ad una formatività *plurale*, più complessa e diversa dalle intenzionalità singole;
- 3) chiedersi infine se questo tipo di creatività formativa *di gruppo* sia in grado di retroagire sulla *qualità* dei rapporti interpersonali dei componenti il gruppo, *allenando*, per dir così, ad una comunicazione in senso forte tra persone e quindi rivestendo un importante ruolo educativo.

Sul piano filosofico, si deve al filosofo tedesco J. G. Fichte di aver tematizzato teoreticamente il *fondamento* dell'intersoggettività, la cui consapevolezza, se trasportata in ambito estetico, può contribuire alla nascita di forme d'arte del tutto nuove. Non è che nella storia siano mancate situazioni di una formatività esercitata "in gruppo": si pensi alle "botteghe" d'arte rinascimentali, o ai costruttori di cattedrali, o, in ambito musicale, ai cori e alle orchestre. In tutti questi esempi però si tratta di una formatività strettamente organizzata e formalisticamente compiuta, svolta in base a progetti o partiture estremamente delineati e fissati fin nel minimo particolare - dove l'iniziativa dei *singoli* in realtà è sopraffatta dalla rigida organicità dell'insieme - e comunque non viene esercitata "in tempo reale"!

Come dicevo, si deve a Fichte di aver tematizzato la possibilità stessa di una *totalità di individui*, di cui Marco Ivaldo mette bene in luce il carattere di "oggettivazione nella reciprocità" (1987, 272): "*Pensando il mio io distinguo da me, oggettivandolo, l'io dell'altro, sapendo contemporaneamente (nel pensiero) che egli effettua lo stesso procedimento di oggettivazione nei confronti del mio io*" (ib). Questa "auto- ed etero-oggettivazione nella reciprocità", come osserva sempre Ivaldo, in quanto "intersoggettività trascendentale" è alla base di ogni coscienza, ed è "il luogo «in derivazione» dal quale sono pensabili le specificazioni dell'essere reale" (ivi, 273, sott. mia).

Proprio il concetto di questa *intersoggettività trascendentale* è importantissimo per il nostro discorso, in quanto qui si trova la *fondazione* della possibilità che un 'insieme' di individui si scoprono sotto un qualche aspetto in relazione di reciprocità, e per questo formino una *totalità*, cioè un *gruppo* in grado di stabilire rapporti non effimeri e non casuali di co-operatività. Questa *intersoggettività trascendentale* sarebbe insomma il *luogo*, come lo chiama Ivaldo, della potenzialità di una tensione formativa comune, da cui si originerebbe quella *determinatezza* che porterebbe poi alla formatività del *gruppo* in quanto particolare *soggetto intersoggettivo*. Si sviluppa da qui quella reciprocità tipica del circuito comunicativo improvvisativo, quel *feedback* che non è quindi semplicemente un meccanismo quasi automatico di 'botta e risposta', ma una *reciprocità* vera e complessa, consistente nel *co-sentire* e quindi nel porsi scopi, esiti e metodologie condivise, dando luogo perciò ad una *formatività dinamica pura* in senso pareysoniano ma *di gruppo*, poi esercitata in maniera *estemporanea* come dicevo sopra.

Ma quali sono le dimensioni *concrete* di questo discorso? In che modo cioè un insieme di persone diventa un *gruppo*, riuscendo quindi ad operare in base a scopi comuni e producendo esiti artisticamente significativi? Ci vogliono delle *tecniche*, che in parte già possediamo. Soprattutto bisogna rendersi conto che è necessario sviluppare sia la dimensione verticale (la ricerca di quella *intenzionalità* singolare di cui parla Pareyson) sia la dimensione orizzontale: appunto il *gruppo*, in quanto *collettività formante*. In vista di un corso di studi, dobbiamo dunque andare alla ricerca di *esercizi* di tipo particolare, che lascino filtrare ed arricchirsi l'espressività personale del singolo, ma che al tempo stesso *costruiscano* opere e azioni collettive compiute e dotate di senso.

Un importante precedente su questo piano è l'attività del Gruppo Improvvisazione Nuova Consonanza. Ciò che Evangelisti ha scritto a questo proposito negli anni Settanta è infatti di una chiarezza impressionante, e insieme di grande attualità: sia quando definisce una delle principali *ragioni esistenziali* del gruppo di improvvisazione quella di "*riunirsi e accordarsi per cercare i moduli comuni che avrebbero*

permesso a un insieme di individui uniti dal medesimo scopo, di musicare “ (1991, 67), sia quando richiede di “proporzionare la propria sensibilità, la propria cultura in rapporto a un’idea collettiva e raggiungere quella serenità e quella fluidità di interventi, propri dell’improvvisazione libera, in cui è possibile ‘lasciarsi andare’ in una sequenza di azioni sonore che iniziano, si sviluppano e si concludono secondo una logica formale interna a ogni partecipante e, allo stesso tempo, comune a tutti” (ivi, 70, sott. mie). Vorrei richiamare l’attenzione sulla proprietà terminologica qui utilizzata da Evangelisti: si notino infatti, in queste frasi molto significative, almeno tre elementi funzionali al nostro discorso: 1) l’esistenza e l’individuazione di uno ‘scopo’ comune, 2) la messa a disposizione dell’esperienza (cultura, memoria) dei singoli a favore del collettivo, e 3) la *logica formale*, ovvero una formatività strutturante interpersonale, anche se diversamente interpretata dai singoli proponenti.

Ovviamente le ‘*frasi molto significative*’ si traducono nella concretezza delle ‘strategie metodologiche’ predisposte da Evangelisti per il GINC. L’*incarnarsi* di quella che ho chiamato una *tensione formativa intersoggettiva* non è un fatto semplice e spontaneo, ma al contrario un’operazione molto complessa, che un *gruppo* che si riconosca come tale è in grado di costruire solo nel tempo e con un lavoro costante.

I metodi introdotti da Evangelisti, ben descritti nel suo saggio “*Dalla forma momentanea al Gruppo di improvvisazione*”, costituiscono infatti un ottimo esempio di come un ‘gruppo’ possa diventare davvero un *gruppo*, cioè una *totalità di soggetti* (Ivaldo), e non un’accozzaglia di persone che suonano. Al centro di questo lavoro si trova l’idea di una *formatività dinamica intersoggettiva* a partire da un *co-sentire* sviluppato con metodo: Evangelisti era infatti solito ripetere che, per il ristabilirsi di quella “*magia (...) insita in ogni processo artistico*” (1991, 71), diventava assolutamente necessario sostituire le **relazioni tra i suoni** con le **relazioni tra le persone** che suonano.

Ecco perché diventava importante la *scelta* dei compositori, che Evangelisti, guida indiscussa del gruppo, effettuava con molta cura ed attenzione, quasi come avviene negli ensemble jazz. Tuttavia, a riprova di una metodologia davvero consistente, il ‘linguaggio’ del gruppo rimaneva unico e ben riconoscibile, nonostante l’avvicendamento abbastanza frequente e la diversità dei *linguaggi* dei compositori partecipanti. Indubbiamente facevano parte del gioco anche connotazioni comportamentali, quali il *senso di affiatamento*, l’*impostazione critica*, la *modestia*, la *disciplina* e l’*autocontrollo* di ognuno nei confronti dell’insieme.

Non c’è dubbio che si tratti di un approccio del tutto nuovo alla *formatività* compositiva, che porta direttamente al *gruppo di improvvisazione*. I cui esiti non sono quindi risultato di una semplice sommatoria dei componenti, ma vengono ottenuti sviluppando una inedita creatività formativa a partire dallo stabilirsi di un *co-sentire* adeguatamente coltivato: davvero un nuovo modo di con-suonare, una *nuova consonanza*!

Su un piano strettamente musicale, per Evangelisti il fenomeno improvvisativo sarebbe storicamente l’ultimo grado, l’estremo, di una partitura che viene “aperta” in tutti i suoi parametri, soprattutto quanto alla forma. L’improvvisazione viene considerata una “partitura istantanea”, quindi suscettibile di tutte le caratteristiche “strutturali” di una partitura notata, dalla quale differisce soltanto perché *non si avvale della provocazione visiva, della notazione*. Questo è il punto. Non si tratta, come ad esempio in Cage, di un susseguirsi di atti casuali (organizzati secondo una logica casuale voluta, ad esempio gettando le monetine), ma mantiene una intenzione strutturante, costruttiva. E dunque rientra a pieno titolo nel concetto di *pura formatività* di Pareyson. Tanto più che la registrazione e il riascolto, esercitati con metodo, sono in grado di sostituire la partitura tradizionale, dando luogo a partiture di natura “orale”, ma del tutto riconoscibili e ben formate, nonostante l’‘apertura’ formativa.

L’epocale cambio di paradigma del pensiero musicale sollecitato da Evangelisti è stato di recente confermato dagli studi di Vincenzo Caporaletti, il quale, con i concetti di “*principio audiotattile*” e di “*neo-auraticità*”, ha individuato due importanti criteri sui quali può basarsi una nuova metodologia performativa. Infatti all’*apertura* della partitura e al ridimensionamento della scrittura si devono aggiungere sia l’*istantaneità* della “*scelta immediata*”, operata direttamente sugli strumenti, sia l’accumulazione dei

risultati ottenuti nelle successive performance, in modo da creare una sorta di *partitura mnemonica*, finora appannaggio delle sole culture cosiddette *orali*.

ALCUNE CONCLUSIONI

Non è per motivi agiografici che mi sono alquanto dilungato sulle metodologie del GINC: anche se non più riproponibile oggi, questa esperienza ha segnato in modo indelebile un approccio all'improvvisazione davvero metodologicamente ben formato, ed anche, grazie alla testimonianza di Franco Evangelisti, ben esplicitato nei metodi e nelle intenzioni. Il lavoro che in esso veniva portato avanti costituisce un ottimo esempio di una formattività dinamica interpersonale, che però bisognerà ancora approfondire sia nei suoi presupposti teoretico-estetici sia negli esiti musicali veri e propri.

Soprattutto vorrei sottolineare come quella complessa dinamica interpersonale che si sviluppava tra i partecipanti del GINC andasse ben oltre i soli esiti musicali, raggiungendo spesso (anche se non sempre e non in modo automatico) un carattere di 'bellezza', come testimoniano le registrazioni esistenti. Come ho avuto modo di dire altrove, si profila qui un nuovo concetto di 'bellezza', non più staticamente legato alla contemplazione di un oggetto, ma derivante da un'interazione tra soggetti, dalla pienezza e dalla soddisfazione di un'operatività dinamica nel corso attivo del suo farsi.

Le tre questioni poste sopra sono dunque strettamente interconnesse: un 'nuovo fenomeno improvvisativo' deve cercare i suoi modi di esistenza chiarendo i suoi presupposti estetici e sviluppando consapevolmente metodologie operative che conducano simultaneamente ad esiti formativi di "bellezza" sul piano artistico. Di una bellezza anch'essa 'nuova' però, in quanto frutto e risultato di una 'positività' sul piano delle relazioni interpersonali - proprio in ciò consiste la "magia" di cui parlava Evangelisti. Del resto è stato già osservato che, se bene esercitata, l'improvvisazione può avere anche un'importanza terapeutica: Gerardo Manarolo conferma come la musica sia in grado di "*far esperire intense emozioni caratterizzate da una forte attivazione sensoriale e motoria e da una autopercezione gratificante e soddisfacitoria*".

Penso che sia abbastanza chiaro, a questo punto, che cosa vuol dire che una performatività estemporanea possa raggiungere esiti compositivi di buon livello, e quindi situarsi a pieno titolo all'interno di un corso di composizione. Ci sono però da considerare anche importanti aspetti pratici: come, ad esempio, di poter contare su 'strumenti' finora abbastanza inusuali per i corsi di composizione: un'adeguata logistica, cioè un'aula ampia, che permetta a diverse persone non solo di poter suonare insieme, ma anche di registrarsi e di riascoltarsi; inoltre la possibilità di utilizzare sia live-electronics, sia spazializzazioni di vario tipo, rendendosi perciò necessario un impianto di diffusione sonora di buona qualità. Ci si potrebbe anche interrogare sulla possibilità di sviluppare tecniche compositive performative del passato, come il basso continuo.

Ma forse la questione più significativa e delicata è la terza, se cioè una creatività formativa *di gruppo* sia in grado di retroagire sulla *qualità* dei rapporti interpersonali dei componenti il gruppo stesso, acquisendo così una significativa valenza didattica ed educativa aperta al sociale. Anche se 'tecnicamente' penso di aver chiarito la complessità del lavoro funzionale all'instaurarsi di una buona performatività interpersonale, tuttavia non credo che ciò possa essere automatico.

Come mette bene in evidenza Alessandro Bertinetto, "*nelle pratiche improvvisative l'oggetto estetico coincide in gran parte con il processo. Quindi il regime ontologico dell'improvvisazione non è quello degli oggetti, ma degli eventi (...)*" (2010, 148). Ciò significa che d'ora in avanti, e sempre di più, la *magia* e il *mistero*, che un'opera d'arte compiuta d'altri tempi era in grado di offrire, potranno forse essere ritrovati mediante una dinamica formativa che agisca simultaneamente sulla produzione estemporanea di un oggetto artistico *compiuto*, ma attraverso una ricerca della *qualità* delle complesse interrelazioni e dei processi tra le singole espressività soggettive coinvolte. In altre parole, una didattica compositiva nuova può nascere solo dallo stabilirsi di una buona interattività comunicativa basata sul suono. Ma è proprio ciò che la società chiede all'arte di oggi: un'etica nuova, a partire da un'estetica della performatività comunicativa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bertinetto, Alessandro, *“Improvvisazione e formatività”*, in *Annuario filosofico* 25/2009, Milano, Mursia, 2010, pp. 145-174
- Bertinetto, Alessandro, *“Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica”*, Milano, Bruno Mondadori 2012
- Caporaletti, Vincenzo, *“I processi improvvisativi nella musica”*, Lucca, LIM 2005
- Evangelisti, Franco, *“Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro”*, Roma, Semar ed. 1991
- Ivaldo, Marco, *“I principi del sapere. La visione trascendentale di Fichte”*, Napoli, Bibliopolis 1987
- Ivaldo, Marco, *“Ragione pratica. Kant, Reinhold, Fichte”*, Pisa, Edizioni ETS 2012
- Pareyson, Luigi, *“Estetica. Teoria della formatività”*, Milano, Sansoni 1974³
- Pareyson, Luigi, *“Problemi dell'estetica. I. Teoria”*, Milano, Mursia 2009

Mario Garuti

Dispositivo sociale e singolarità.

Sono felice di sapere che le cose non durano in eterno.

Hanno un inizio e una fine e questa delimitazione dell'esistente mi rassicura.

Tutti gli sforzi, le fragili certezze, i dolori per mantenere un equilibrio tra la propria identità e un posto riconosciuto nella società avranno comunque, oltre a un fine, anche una fine.

Il senso della nostra esistenza risiede altrove. Siamo energia pura e questa deve sempre avere modo di scorrere al di là delle barriere, dei sistemi, trasudare oltre la rete che ci imbriglia, gocciolare sotto le protezioni e le strutture di contenimento.

L'idea di dispositivo è messa a fuoco da Agamben che, partendo dagli studi sull'argomento svolti da Foucault negli anni '70, osserva come oggi non vi sia un solo momento che non veda i comportamenti umani governati e modellati da un qualche dispositivo sociale. Chiamando tale non solo le istituzioni statali o meno come prigioni, manicomi, scuole e chiese che manifestano chiaramente l'appartenenza a un potere, ma anche *"la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta,.. i computers, i telefoni cellulari e , perché no, il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate, probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava contro, ebbe l'incoscienza di farsi catturare"*.

In effetti sembra che i dispositivi si siano moltiplicati e affinati di pari passo con il processo evolutivo dell'uomo. Nati prima sotto forma di utensili o armi, ovvero estensioni dell'umano, sono subito stati ab-usati come strumenti di potere. L'addomesticamento della natura nascondeva, come rovescio della medaglia, la capacità e la volontà di aggiungere l'altro da sé.

Quello che non era previsto è che questi mezzi sarebbero diventati monopolio occulto, ma neanche tanto, degli organi di potere sociale e sarebbero stati usati contro le *singolarità* per "normalizzarne" gli aspetti troppo idiomati in vista del loro più totale controllo.

Per far ciò occorreva separare queste *unicità* da se stesse. Una tecnica efficace, tra le tante citate da Chomsky, è consistita nel distrarre il soggetto, non farlo pensare, pre-occupandolo con una serie di bisogni fittizi e riempiendo la sua giornata con gadgets di vario tipo altamente desoggettivanti. Agamben ricorda di come in Italia i gesti e i comportamenti degli individui siano stati ri-modellati da cima a fondo dal telefono cellulare, rendendo molto più astratti i rapporti sociali.

In ambito scolastico la Riforma ha comportato la moltiplicazione di comitati e commissioni, scatole vuote, con il solo scopo di occupare una buona parte dei docenti a fare altro da quello che è la loro mansione principale: l'insegnamento.

Tutto questo avviene perché non c'è più l'assicurazione di entrare come forza fisico-emotivo-pensante nel mondo del lavoro. Mancando l'obiettivo finale, la "macchina" scolastica non ha più una direzione e si comporta appunto come una vettura in folle che dà gas senza muoversi. Tanto rumore per nulla!

L'organizzazione burocratica delle strutture scolastiche avrebbe avuto senso se fosse stata una naturale conseguenza di ciò che avveniva già nella pratica. La sua messa a punto "a tavolino" rivela una illogica situazione senza senso, anzi che fa senso, dove i dipartimenti in realtà si riuniscono solo raramente, i Consigli Accademici non si occupano di piani di indirizzo ma sono compulsivamente usati in modo improprio per le infinite urgenze, e soprattutto dove il sistema di informazione e la segreteria didattica collassano irrimediabilmente sotto il peso delle responsabilità nascoste o negate.

Le discipline dei Trienni e Bienni aumentano in maniera direttamente proporzionale all'incapacità di chi dovrebbe proporle e alla superficialità dei contenuti stessi, senza contare i ridicoli tempi di apprendimento e durata del corso stesso.

Le griglie strozzano i ragazzi in un piano di studi obbligato.

In tutto questo la carne da macello è lo studente che ne esce hamburgerizzato, pronto a essere ingerito e digerito dal sistema. Non penso che sia possibile mutare questo cannibalismo pseudo culturale, di cui noi stessi abbiamo anche una parte attiva, ma almeno essere cibo che possa lasciare un profumo, un ricordo invisibile importante, unico, più duraturo, che faccia anche pensare...un buon vino da meditazione insomma! Che si senta il desiderio, l'anima di quello che consumiamo e di chi ci consuma.

"On echappe pas de la machine" scrive Deleuze: *Non si scappa dalla macchina!*

Evitiamo di compiere lo stesso errore!

La mia preghiera è che si pensi al Conservatorio anche come luogo d'incontro, perché no anche di ozio, di ascolto, dove le idee e le pratiche di ogni singola persona possano sedimentare con i tempi giusti e dove il sorriso possa accompagnare sempre la crescita professionale. Lo studente è colui che desidera.

Sono convinto che occorra anche rendere più versatili i percorsi di studio come sia più logico diversificare le competenze d'uscita.

Differenziare per alimentare in modo vario la propria conoscenza ma anche ripetere e approfondire ciò che più ci sta a cuore per ribadire la nostra cifra personale.

Quali competenze e abilità per i mestieri del comporre?

L.Abbate ⁽¹⁾, R.Andreoni ⁽²⁾, F.Antonioni ⁽³⁾, F. Cifariello Ciardi ⁽⁴⁾, R.Santoboni ⁽⁵⁾,
P.Tortiglione ⁽⁶⁾

⁽¹⁾ Conservatorio di Parma

⁽²⁾ Conservatorio di Bari

⁽³⁾ Conservatorio di Vibo Valentia

⁽⁴⁾ Conservatorio di Perugia

⁽⁵⁾ Conservatorio di Bari

⁽⁶⁾ Conservatorio di Latina

Premessa

Il gruppo di lavoro denominato “*Composizione e mondo del lavoro*” si è proposto di indagare le reali competenze ed abilità necessarie per i mestieri del comporre nella società contemporanea. In tale contesto ci si è soffermati anche ad un’analisi tra l’offerta formativa proposta dai Conservatori di Musica sulla scorta delle declaratorie e delle griglie ministeriali e ciò che viene richiesto oggi ad un compositore, nei diversi ambiti del mercato musicale. Il lavoro presentato è allo stato embrionale, ma già evidenzia alcune problematiche che potrebbero aver una ricaduta sul ripensamento dell’attuale offerta formativa.

Lo stato attuale

Professioni legate ai mestieri del comporre.

Il gruppo ha iniziato i suoi lavori focalizzando la ricerca sull’obiettivo finale lavorativo a cui è chiamato un compositore, nell’ambito dei settori artistici nei quali è richiesta una professionalità creativa basata sulle competenze musicali.

La classificazione di seguito proposta, mirata a focalizzare i mestieri del comporre, è stata articolata a partire da tre tipologie che si riferiscono alla prestazione svolta, produzione, didattica, organizzazione/promozione) ed è stata utilizzata per evidenziare i professionisti di riferimento da poter contattare per un’indagine a posteriori basata su interviste e questionari. A partire dai risultati ottenuti si procederà ad una più congrua classificazione delle effettive professioni legate agli studi di Composizione.

Definizione di professionista nell’ambito della composizione musicale

Nel cercare di individuare le categorie professionali e i professionisti collegati in qualche modo agli studi di Composizione una questione preliminare riguarda i criteri da adottare per attribuire lo status di professione e professionista. Le caratteristiche dell’attuale mondo del lavoro e la specificità del lavoro artistico rendono spesso l’attività professionale precaria o discontinua se paragonata ad altre professioni.

Inoltre, almeno nel caso delle attività non inserite in comparti economicamente rilevanti, la retribuzione non può essere sempre considerata come il parametro primario nella valutazione della professionalità in quanto la piena realizzazione del professionista

dipende non solo dal ritorno economico ma anche dal riconoscimento artistico ottenuto attraverso il proprio lavoro.

Infine, molte delle attività professionali a cui si farà riferimento pur rientrando al pari di altre nelle “professioni intellettuali”, non sono regolamentate o vincolate al possesso di specifici requisiti¹ e non prevedono alcuna iscrizione in appositi albi o elenchi². Appare quindi inutile una classificazione in base ad un percorso di studi predeterminato, ad un tirocinio o attività di praticantato, al superamento dell'esame di Stato o ad una specifica preparazione deontologica così come avviene in altri ambiti professionali.

In considerazione delle condizioni a partire dalle quali un'attività derivante dallo studio della Composizione può essere considerata “professionale”, il gruppo ritiene che dal punto di vista temporale, per tener conto del carattere non sempre continuativo dell'attività professionale, le condizioni di professionalità si esplicitano per un'attività articolata in una finestra temporale di tre anni .

La presente ricerca definisce dunque come professionale un'attività derivante dallo studio della Composizione che negli ultimi tre anni:

- ha previsto almeno un “contratto d'opera³”, ovvero un obbligo nei confronti di terzi relativamente alla prestazioni di servizi o di opere⁴;
- è stata esercitata in forma autonoma o subordinata in modo ritenuto continuativo da chi la svolge.
- è stata un'attività economica, che ha previsto almeno un corrispettivo/compenso per il lavoro svolto

Le attività conformi a tali criteri potranno essere classificate in base a:

a. tipologia del servizio/prestazione

- produzione,
- didattica,
- organizzazione/promozione con eventuale possibilità di selezionare di personale subordinato

b. tipologia del rapporto

- autonomo/subordinato
- a tempo determinato / tempo indeterminato

c. componenti del compenso prodotto (in denaro o in riconoscimenti)

¹ Art.33 della costituzione : “L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento. [...] Le istituzioni di alta cultura, università ed accademie, hanno il diritto di darsi ordinamenti autonomi”

² art.2229 C.C.

³ art.2222 C.C.

⁴ Ad. es. il compositore è professionista se quello che scrive non è solo per il proprio diletto ma per una committenza

Si sono dunque evidenziate tre categorie in base alla loro finalità predominante, ovvero utilizzando il criterio della produzione artistica diretta e indiretta, articolate in sottoinsiemi delimitati dall'ambito di riferimento:

1. *Professionalità legate direttamente alla produzione artistica.*

Sono professionalità nelle quali è necessario un *saper fare* basato su capacità artigianali e conoscenze tecniche riferite a grammatiche musicali molto diversificate e non sempre opportunamente contemplate dagli attuali ordinamenti:

- compositore di musica "assoluta"
- compositore di musica "applicata":
 - per il teatro
 - per il cinema,
 - per la televisione,
 - per la radio e la web radio,
 - per i prodotti multimediali,
- produttore musicale (producer),
- sound artist,
- arrangiatore-revisore-trascrittore di musica (popolare o proveniente da altri contesti culturali).

2. *Professionalità non legate direttamente alla produzione artistica.*

- professionalità legate ad una didattica che prevede anche il saper insegnare e/o insegnare a comprendere la creatività e i suoi prodotti:
 - i. educazione musicale di base (dalla materna al liceo),
 - ii. istruzione musicale superiore (conservatori e accademie),
 - iii. istruzione universitaria
 - iv. istruzione permanente (destinata ad adulti).

3. *Professionalità nelle quali è fondamentale una consapevolezza storica e tecnico-analitica dei prodotti della creatività:*

- i. organizzazione e promozione musicale:
 - direttore artistico,
 - management musicale.
- ii. consulenza musicale:
 - consulente per trasmissioni radio-televisive,
 - consulente per musica d'intrattenimento in spettacoli non focalizzati sulla musica (ex lettura di opere letterarie, ecc)
 - consulente in istituzioni lirico-sinfoniche
 - consulente in istituzioni concertistiche
 - ...
- iii. assistenza alla produzione in:
 - teatri,
 - istituzioni lirico-sinfoniche
 - istituzioni concertistiche
- iv. direzione musicale in:
 - compagnie di musical
 - spettacoli di danza
 - spettacoli multimediali;
- v. critica e filologia musicale:

- figura del critico-filologo musicale
 - figura del responsabile editoriale
- vi. divulgazione mediante radio, televisione e nuovi media.

Offerta formativa vigente nelle strutture preposte all'insegnamento della composizione

Appare evidente che le offerte formative proposte dai nostri Conservatori riescono a coprire solo in piccola parte le necessità richieste, e qualora tali offerte fossero presenti, esse rimangono vincolate a piani di studio differenziati e non flessibili, che difficilmente riescono a fornire una preparazione adeguata al mondo del lavoro. Per essere più chiari, al corsista che sceglie di seguire l'offerta formativa in "management" presso i Conservatori di Musica, viene proposto un piano di studi che affronta in modo marginale gli aspetti propri della creatività del compositore; d'altro canto l'allievo compositore viene invece proposto un piano di studi che non prevede di fornire competenze nel settore del management musicale.

Strumenti di indagine

Nell'ottica di appurare la validità della classificazione sopra proposta, il gruppo si propone di verificarne la veridicità attraverso interviste mirate a professionisti dei settori sopra elencati.

La scelta del campione da analizzare verrà effettuata in prima istanza articolando le tipologie del lavoro nelle tre seguenti categorie:

- produzione,
- didattica,
- organizzazione/promozione con eventuale possibilità di selezionare di personale subordinato.

Individuati i target, verranno sottoposti questionari tendenti a mettere in luce la relazione tra gli (eventuali) studi di composizione effettuati dai soggetti intervistati e la loro utilità nella propria professione. Il questionario potrà essere aperto a domande propositive in modo da verificare le reali necessità in termini di conoscenze competenze e capacità richieste ad un compositore, in modo da poter riflettere sulle attuali offerte formative.

Come ulteriore indagine il gruppo si propone di verificare le attuali occupazioni di ex allievi diplomati in composizione che non sono riusciti ad interagire con la professione di compositore, in tutte le articolazioni sopra proposte, nell'ottica di comprendere quale siano gli ostacoli e gli eventuali errori di carriera, che hanno prodotto l'esclusione in tale mondo lavorativo

Proposte di "spin off"

In attesa di espletare le interviste che si auspica possano evidenziare il ruolo fondamentale delle discipline compositive come background necessario alle attività lavorative individuate, si evidenzia a priori una discrasia tra l'offerta formativa proposta nei corsi di composizione ed il mondo del lavoro. Si ritiene pertanto opportuna una collaborazione istituzionale, al fine di rivedere l'offerta formativa specifica dei corsi di composizione, così come resa possibile dalla griglia ministeriale, sia attraverso una più libera scelta di materie caratterizzanti ed affini, che nell'inserimento di nuove discipline.

In ogni caso, al fine sia di favorire l'ingresso nel mondo del lavoro, che di sensibilizzare il tessuto sociale ai mestieri del comporre, si può ipotizzare la creazione di centri di ricerca e produzione sia all'interno dei singoli conservatori che attraverso federazioni di conservatori, associati secondo criteri di affinità o/e di dislocazione geografica. Tali "entità" dovranno essere finalizzate alla realizzazione di prodotti artistici da immettere nei circuiti dello spettacolo o provvedere esse stesse alla creazione di circuiti dello spettacolo.

Spettacolo inteso sia nell'accezione convenzionale di "live performance reale" che di "live performance espansa" attraverso la rete web. Infatti grazie all'appartenenza dell'AFAM al settore universitario, le Istituzioni di Alta Formazione Musicale hanno la possibilità di connettersi direttamente alla rete universitaria GARR⁵; attraverso di essa, mediante dei software appositamente creati allo scopo⁶, c'è la possibilità di eseguire una performance, di altissima qualità, fruibile attraverso il canale internet, in tempo reale, con esecutori geograficamente distribuiti sul territorio. Ciò comporta un mutamento di prospettiva delle caratteristiche dello spettacolo, che in questo caso si realizza su un palcoscenico "espanso". Quali le competenze allora, per un direttore artistico di un possibile Festival di tale genere? E' in grado la nostra attuale offerta formativa a produrre tali professionalità?

In ogni caso, rimane prioritaria la necessità di connettersi direttamente al mondo del lavoro e/o tentare la creazione di lavoro anche attraverso l'ausilio delle strutture AFAM. Ciò permetterebbe ai corsisti di affrontare le problematiche effettive della produzione musicale. L'impegno economico richiesto potrebbe essere non particolarmente gravoso, poiché la maggior parte dei conservatori sono già tecnologicamente quasi attrezzati per la produzione sia live che su supporto; si potrebbero infatti utilizzare le attrezzature ora previste per i soli corsi di musica elettronica. I docenti coinvolti potrebbero destinare parte del proprio monte ore alle attività di ricerca e produzione, come già previsto dal CCNL.

⁵ Rete di scambio dati ad altissima velocità, inizialmente utilizzata da ENEA, INFN, CNR, ed Università. Differenti tipologie d'accesso da 1 GB/s a 8 GB per secondo. Nella trasmissione sulla dorsale si raggiungono i 60GB per secondo.

⁶ Ci si riferisce ad esempio al software italiano LOLA, utilizzato attualmente in via sperimentale dal Conservatorio di Musica di Trieste

Conclusioni

L'obiettivo principe di noi docenti di composizione è quello di formare professionisti, non solo in grado di inserirsi nell'attuale mondo del lavoro, ma di avere gli strumenti di pensiero e il "saper fare" che gli permettano una flessibilità professionale tale da poter affrontare i molti mestieri legati al comporre.

Le prospettive di lavoro per un compositore, oggi come mai potrebbero essere ampie e promettenti, grazie alle tecnologie e alla diffusione capillare dei media che necessitano musica.

Si rileva di contro un evidente calo delle iscrizioni ai trienni e bienni di composizione che, con l'attuale trend, potrebbe portare in pochi anni allo svuotamento delle classi di composizione. Altri settori disciplinari invece, dove le discipline compositive ci sono ma non sono prerogative del nostro settore disciplinare (discipline della musica elettronica, nuovi linguaggi e tecnologie, musica jazz, popular music) presentano un esubero di allievi con i docenti preposti che fanno fronte con difficoltà alla richiesta di ore di didattica.

A partire dal quadro descritto, nell'esigenza di continuare a trasmettere un sapere che potrebbe anche tramontare definitivamente o quanto meno rimanere pericolosamente alieno ai rapidi mutamenti del nostro tempo, riteniamo auspicabile e necessario il proseguire l'analisi approfondita delle competenze e delle abilità per i mestieri del comporre attraverso la creazione di un **gruppo di studio permanente** aperto al personale docente AFAM e ai professionisti interessati.

Nel quadro di una comunicazione aperta ed integrata fra prospettive anche diverse, un tale gruppo potrebbe porsi nel medio-lungo termine un duplice obiettivo: da un lato stimolare delle ricognizioni fra i professionisti di settori collegabili agli studi di Composizione, utilizzando e migliorando i presupposti e i metodi qui descritti; dall'altro stimolare una franca e approfondita riflessione comune che possa eventualmente mettere in evidenza convergenze, anche minime purché condivise, utili migliorare l'attuale offerta formativa dei corsi afferenti ai dipartimenti di Composizione.

Marco Momi – Conservatorio Luigi Canepa di Sassari

Compositori 2.0: lo *status* della fragilità.

Considerazioni e presentimenti sul ruolo sociale del comporre, possibili istanze per una didattica adattiva?

INTRODUZIONE

Il mio nome è Marco Momi e sarò fino al 31 Ottobre del corrente Anno Accademico un docente a Tempo Determinato del comparto AFAM del Miur; nello specifico: dopo aver insegnato, per tre anni, Armonia Complementare – Teoria dell'Armonia e Analisi nei Conservatori di Brescia, Castelfranco Veneto e Perugia, da due anni sono Docente di Composizione presso il Conservatorio "Luigi Canepa" di Sassari.

Questa piccola presentazione del mio magro curriculum di docente serve per introdurre alcuni elementi che caratterizzano la mia condizione di didatta, come la giovane età e la familiarità con il precariato da graduatorie d'istituto; condizione che è qui dichiarata con il solo scopo di presentare il bagaglio esperienziale che è all'origine di questo intervento e per suggerire a voi (docenti a tempo indeterminato) una più efficace taratura del filtro attraverso il quale ascolterete quanto ho da dire.

Utilizzerò spesso il termine "noi" riferito ai giovani docenti di Composizione e a chi potenzialmente può insegnarla (l'avverbio "potenzialmente" si riferisce al frequente alto posizionamento in graduatorie) in definitiva la categoria dei potenziali vostri colleghi che vivono una situazione di precariato.

L'utilizzo della parola "noi" non mi fa in alcun modo rappresentante di tale gruppo e vi prego di non leggere alcuna volontà di contrapposizione con chi è docente di ruolo, si tratta semplicemente di una comoda soluzione per rendere più snello l'intervento che propongo.

Ci tengo inoltre a precisare che qualsiasi riferimento a situazioni di disagio occupazionale (precariato), non vanno minimamente intese in senso polemico o critico nei confronti del sistema di reclutamento. Se ne farò accenno, sarà esclusivamente per rispondere alla necessità di una rappresentazione oggettiva, della situazione in cui i giovani compositori sono e saranno chiamati a dare il loro contributo alla didattica italiana.

Ciò che m'interessa discutere con voi nasce da due semplici domande: cosa significa essere giovani compositori? cosa comporta essere giovani docenti, oggi?

Tali questioni aprono un ventaglio ampio di risposte, ma il mio contributo aspira a tracciare alcune caratteristiche ricorrenti nelle figure professionali dei giovani docenti di Composizione, al fine di introdurre elementi utili alla vostra discussione sui programmi e sui piani formativi che, nel migliore degli auspici, starà sempre più a noi (generazione) dover tradurre in interventi didattici.

La preconditione che chiedo al vostro ascolto è principalmente una: l'analisi de l' "essere giovani" non può risolversi attingendo esclusivamente alla memoria. Non c'è difatti necessaria corrispondenza tra quanto voi avete vissuto e l'attuale quadro, al più ci sono dei tratti in comune, ma questi non sono garanti, a mio avviso, di una rappresentazione esaustiva delle tipicità nelle quali lavoriamo. Per essere compreso, lo status di "giovinezza" ha, a mio avviso, bisogno di testimonianza: questo è il senso della mia presenza qui.

REQUISITI D'ACCESSO ALL'INSEGNAMENTO

Il primo aspetto che vorrei trattare sono i requisiti di accesso all'insegnamento. Come tutti saprete c'è ormai un unico modo per insegnare Composizione in Italia: l'essere chiamati per graduatoria d'Istituto.

Tale procedura di reclutamento è ormai, ai nostri occhi, l'unica filiera possibile da seguire in caso di aspirazioni d'insegnamento. Siamo inoltre abbastanza coscienti del fatto che questo meccanismo si protrarrà per lungo tempo. Non voglio indagarne le ragioni ma m'interessa focalizzare una delle probabili conseguenze di questa dinamica occupazionale: la sofferenza di un approccio didattico concepito per essere modulato a lungo termine.

La recente unificazione delle vecchie tre classi disciplinari nell'unica, denominata "Composizione", ha favorito la pratica della continuità per i Docenti a tempo indeterminato, ma, di fatto, non ha alcuna relazione con la durata del nostro intervento formativo. Questo non sarebbe un elemento di novità rispetto al passato solo se non considerassimo l'attuale protrarsi di tali dinamiche di frammentazione occupazionale.

La pratica reiterata della discontinuità, forgia dei modelli (o degli approcci) alla didattica la cui principale necessità è di essere efficaci nel breve termine. Le graduatorie d'Istituto hanno validità triennale ma i meccanismi di "ricambio generazionale" (pensionamenti) e "riassetto territoriale" del corpo docenti (trasferimenti e utilizzazioni) soffre una particolare situazione di lentezza che aggiunge incertezza alla nostra situazione.

Il principio della "continuità dell'offerta formativa" (inteso come rapporto esclusivo decente - allievo) sarà dunque sempre più fragile e se gli attuali precari un giorno conquisteranno la qualifica di docenti a tempo indeterminato, con ogni probabilità non saranno in grado di riformulare la loro didattica.

Accenno qui un ipotetico rovesciamento del quadro lasciando cadere questa domanda: a fronte di un crescente consolidarsi delle esperienze nella didattica "modulare" (richiesta peraltro dagli attuali programmi Accademici: Tecniche Compositive Pop-Rock, Composizione Jazz, Arrangiamento, Arrangiamento Jazz, Orchestrazione, Orchestrazione per Fiati, Tiorba, Violoncello Suzuki, Storia della Musica afro-americana, Trattati e Metodi, Jazz francese, Contabilità e business planning, Promozione di eventi culturali e spettacoli dal vivo, Diritto e legislazione dello spettacolo dal vivo, Legislazione e organizzazione scolastica...), ha ancora senso parlare nei termini di Classi di

Composizione?o forse sarebbe più efficace già ora ricalibrare tutta la didattica disciplinare orientandola direttamente ai Dipartimenti di Composizione?

Il sistema di rinnovamento del corpo docente spinge al progressivo incremento dell'attività artistica e di produzione, si assiste quindi a un rafforzamento del legame di necessità tra l'attività di ricerca e produzione e la possibilità di insegnare. La banale condizione di partecipare annualmente ai bandi destinati all'insegnamento, costringe i futuri docenti di composizione a concentrarsi principalmente sulla carriera compositiva e non su quella accademica.

Se le possibilità d'insegnare dipendono in misura proporzionale al numero di esecuzioni che si ha e al prestigio delle situazioni in cui si è stati eseguiti, perché dover dedicare il proprio tempo alla redazione di un testo didattico sul "Basso imitato e fugato" o sul "Contrappunto doppio"? Quest'ultima tipologia di attività è sempre meno discriminante per l'accesso alla carriera didattica, l'unico riconoscimento (in termini di punteggi) che si ha delle competenze didattiche maturate sono i "titoli di servizio", che al dato attuale iniziano a essere relativamente poco discriminanti.

Se il sistema di reclutamento del corpo docenti non premia l'approfondimento degli aspetti legati alla didattica, chi prepara il giovane docente? La presunzione di competenza (che spesso si aggrappa unicamente alla memoria di corsi che furono), non è più garanzia di buon insegnamento se, nel frattempo, i programmi e le metodologie non corrispondono più a quelli conosciuti da studenti.

La pratica corroborante e consolatoria (magari proprio per questo talvolta efficace) della didattica nazionale da "vecchio ordinamento" è sempre meno familiare tra i giovani docenti, i quali, alla luce della diversificazione (che pare incontrollata) dei programmi di studio in ciascun Conservatorio, sono chiamati principalmente a un continuo e talvolta estenuante esercizio adattivo: ogni qual volta si cambia la sede di servizio si ha a che fare con programmi, prove d'esame, riferimenti bibliografici e organizzazione dei tempi della didattica molto differenti.

Non nascondo, quindi, che gran parte del tempo che dedichiamo alla didattica è assorbito alla riformulazione dei contenuti, non in base alle esigenze degli allievi, ma in subordine alle linee guida di ciascun Conservatorio. Mi permetto di dire inoltre che la nostra area disciplinare (se guardata su una scala nazionale), ha conosciuto negli ultimi anni una situazione particolarmente infelice di frizione tra: approcci prossimi all'"accanimento creativo", percorsi di rinnovamento vincolati alla difesa di presunti orgogli istituzionali o soluzioni forzate d'iniezione di vecchi contenuti in nuovi contenitori.

Il titolo di questa iniziativa è bellissimo: "I Mestieri del comporre". Un tale richiamo alla pluralità non può che farmi piacere, ma al contempo vi chiedo: sapendo che la giovane generazione che vi accompagnerà e sostituirà, di mestiere scrive musica d'Arte, come vi ponete il problema della pluralità di competenze? nel momento in cui andate a pubblicare dei bandi che intendono "il comporre" in modo piuttosto univoco, come intendete coniugare le specificità dell'arte a quelle presumibilmente richieste dal mercato? Queste competenze sono interne al mestiere del compositore? (io credo di sì, basta focalizzarle) o per trovarle è necessario guardare altrove, cercare contatti con altri

settori musicali codificati in generi dal consumo più ampio? (in questo senso, i docenti a tempo indeterminato hanno un vantaggio: nella logica dell'utilizzo delle risorse interne possono riconfigurare i loro corsi o farne di nuovi, evitando la filiera di bandi ad hoc).

Ognuno di voi, in sede di valutazione di graduatorie d'Istituto, è ovvio che cercherà la figura professionale del nuovo collega che più gli è congeniale (e sinceramente in questo non troviamo alcun demerito particolare). Qualcuno intenderà potenziare l'offerta formativa dell'Istituto con chi ha più esperienza la scrittura per orchestra o per teatro musicale, altri cercheranno competenze di musica elettronica, altri ancora valuteranno le esperienze internazionali del candidato.

Il problema però urgente, per me e i miei amici giovani colleghi, è capire in modo definitivo la carne che per voi riempie la parola "mestieri", altrimenti rischiamo di essere schiacciati dal fraintendimento del lavoro che facciamo (tra poco accennerò ad alcuni aspetti che oggi qualificano i compositori e che non trovano traccia nei Conservatori italiani), schiacciati da anacronismi didattici che cominciano a porci qualche serio problema deontologico, schiacciati in ultimo da una diffusa voglia di "alterità" che rischia di appagare appetiti di riconversione didattica interni alle istituzioni più che gli appetiti occupazionali degli allievi.

Ricapitolando: insegnare composizione è un lavoro sempre più orientato verso un precariato a lungo termine, per farlo si è spinti a comporre, le attività di approfondimento e studio della didattica sono scoraggiate.

L'effetto di tutto questo meccanismo è, forse, l'innalzamento del livello qualitativo medio delle competenze di ricerca e produzione dei vostri giovani colleghi, a discapito della solidità dell'approccio didattico che gli stessi vostri giovani colleghi hanno conosciuto da studenti.

CHI È CHIAMATO A INSEGNARE?

La riflessione di partenza è banale: l'Italia è un paese che vive un momento di crisi e le implicazioni di tale stato dell'Arte musicale in Italia inducono i giovani compositori a delle scelte di campo in merito ai contesti nei quali la produzione musicale contemporanea investe risorse: l'Europa. Di conseguenza, i vostri giovani colleghi avranno principalmente un curriculum internazionale, parleranno almeno tre lingue e il respiro della loro azione non sarà italiano ma sarà sempre più orientato a soddisfare le richieste della produzione estera.

I requisiti minimi di accesso all'insegnamento, dunque, si alzano: è improbabile che un giovane docente al suo primo incarico non abbia almeno maturato (oltre a qualche Diploma-Laurea italiana):

- lunghi periodi di formazione all'estero in sedi prestigiose,
- molti premi in concorsi internazionali,
- esperienze in produzioni internazionali con musicisti, ensembles, orchestre di alto prestigio,
- rapporti editoriali continuativi con le più importanti case editrici italiane (Ricordi, Suvini Zerboni, Rai Trade) o estere,

- commissioni per gli anni a venire.

Alla luce di questa preparazione, come si trova il vostro collega il primo giorno di lavoro? Forse non bene. In definitiva il tempo in cui il giovane docente sapeva cosa fare in classe dal primo giorno di servizio (e lo sapeva perché magari lo aveva fatto da studente l'anno prima) è totalmente scomparso. Dal momento in cui un italiano finisce i suoi studi in Italia e il momento in cui entra in una prospettiva d'insegnamento passano sempre più anni. Questo consistente periodo non è considerato da noi come una parentesi tra lo studio e il mondo del lavoro, il nostro primo lavoro è scrivere, scrivere nelle condizioni e nei tempi in cui il sistema della produzione europea ci chiede di farlo: scrivere oggi. La musica contemporanea (non intesa come genere ma come pratica) è la musica che si fa nell'oggi.

Se dunque, in passato, una certa insistenza su argomenti di studio tipicamente "conservatoriali" (vedi ad esempio le fughe del Dubois) poteva avere un senso perché almeno in secondo luogo rispondeva all'esigenza di formare un preparato corpo docente, alla luce di ciò che è richiesto oggi per insegnare (di certo le case editrici non pubblicano le fughe del Dubois), tali esperienze di alta astrazione dalla contemporaneità risultano, a mio avviso, dei totali *nonsense*, così come il concepire funzionale all'educazione del "rispetto del termine di consegna" le clausure di scrittura di dodici, diciotto o trentasei ore.

Al contempo, alcuni concetti che la contemporaneità ci chiede di affrontare sembrano essere del tutto assenti dai programmi di studio o nel migliore dei casi, fragilmente toccati. Manca ogni parola dal prefisso "inter-" o "cross-" (inter-disciplinare, intermediale, cross-mediale). Mancano le altre arti e discipline altre, si devono in tal senso costruire dei ponti che consentano ai nostri allievi di poter contestualizzare la loro esperienza d'arte nel mondo dell'Arte tutta.

Se questi momenti sono oggi presenti, si tratta di casi creati a iniziativa del singolo docente, ma pur sempre in autonomia dai programmi.

Mancano i contatti con le dinamiche di produzione: allo stato attuale io non sono del tutto sicuro che la trasmissione ai miei allievi delle competenze "sul campo" sia legittima. Si va dalla formulazione di un progetto artistico da proporre a terzi, alla creazione e organizzazione di un ensemble o realtà associativa, dalla semplice educazione alla prova-concerto alla pratica della regia-concerto.

Un altro elemento che intendo con forza porre alla vostra attenzione è la necessità di includere il mezzo informatico - elettronico nei programmi di studio di Composizione non intendendo tale richiesta come l'affidare a terzi dei corsi di elementi di Musica Elettronica.

Trovo semplicemente assurdo che il mezzo informatico sia concepito nei Conservatori italiani a esclusivo uso delle classi di musica elettronica. Ci sono interi e fondamentali capitoli della composizione che hanno senso di essere affrontati prima di tutto nelle classi di composizione sin dall'ingresso ai corsi, come ad esempio l'analisi del suono, tutto ciò che riguarda CAO o CAC e le questioni concernenti la musica mista (in tempo reale o differito).

Ci sono piattaforme che non possono più essere ignorate dai docenti dei dipartimenti di composizione come ad esempio MaxMsp. L'assurdità di tale situazione è ancora più palese oggi, momento nel quale i giovani compositori, alternano frequentemente periodi d'insegnamento nelle classi di Musica Elettronica e di Composizione: situazione che nasce semplicemente dal fatto che il mondo musicale attuale presume che tale *know-how* sia condiviso dalla comunità dei compositori e non sia fonte di esclusivismo (da un lato il compositore che si occupa di violini, dall'altro l'informatico che si occupa di computer).

Sempre a tal proposito continuo a non capire perché molto spesso le classi di Composizione Musicale Electroacustica e di Composizione non siano all'interno dello stesso dipartimento.

CONCLUSIONI

Avviandomi alla conclusione vorrei riprendere una parte del titolo di questo mio piccolo intervento, vale a dire: *"Status della fragilità"*.

La fragilità è, a mio avviso, un valore, uno stimolo alla ricerca ma soprattutto una condizione che, la nostra professione, vive in maniera incontrovertibile e perenne. Questa condizione non deve spaventare, deve essere posta alla base del patto formativo tra studenti e insegnanti.

L'assenza di sbocchi occupazionali certi non può essere affrontata continuando a forgiare unicamente figure professionali che apparterranno sempre di più al passato (come ad esempio gli insegnanti di Conservatorio) e non può risolversi nella confusa moltiplicazione dei corsi. La logica per la quale "di più *tools* dispongo, maggiore sarà la mia possibilità d'impiego" è valida se i Conservatori sono in grado di proporre altissime specializzazioni unitamente a canali d'ingresso-accesso certi nel mondo del lavoro. Questa non è la condizione attuale dei nostri Istituti, in particolar modo per la parte riguardante i canali di accesso.

Più utile sarebbe forse dedicarsi all'educazione di ciò che si presume sappiamo fare: il mestiere del compositore, evitando però di ignorare che tale pratica è prima di tutto un continuo esercizio di riequilibrio, aggiornamento, approfondimento, scoperta di competenze (plurale), gestite in modo sincretico. Più utile sarebbe forse insegnare la capacità di gestire le competenze lasciando agli allievi spazio e tempo per la scoperta - scelta delle passioni-competenze sulle quali gli studenti in uscita scommetteranno il loro futuro.

Non dunque l'asfissiante moltiplicazione dei contenuti ma l'educazione a una "familiarità al dialogo" con le molteplicità del contemporaneo, attraverso l'approfondimento delle piattaforme (pratica con i supporti della creazione) condivise tra le arti e la focalizzazione puntuale sulla scrittura che risponde direttamente alle richieste della produzione.

Ebbene il mio auspicio è che dalle classi di Composizione possano uscire delle ragazze e dei ragazzi che abbiano maturato senso adattivo, capacità di lettura della

contemporaneità ed efficacia d'intervento nella dimensione sociale della produzione artistica.

Auspicio inoltre che dalle attività di questo gruppo nascano:

- Inviti alla collegialità e condivisione dipartimentale dell'intervento didattico,
- Inviti alla uniformazione delle finalità formative e dei programmi di studio e di esame,
- Inviti alla ridefinizione dei programmi di studio storici la cui impostazione non è oggi, o lo è scarsamente, funzionale alla comprensione del concetto di "contemporaneità in ogni epoca".
- Inviti all'inserimento, nei programmi di studio, di spazi dedicati alla comprensione delle arti contemporanee (anche semplicemente spazi di ascolto e letture guidate, sotto forma di laboratori).
- Inviti all'introduzione del supporto informatico come strumento di Composizione assistita,
- Inviti alla creazione di gruppi di lavoro misti (studenti-docenti) focalizzati alla produzione di musica contemporanea genere-esente (con le classi di Musica da Camera, Composizione Musicale Elettroacustica, Informatica Musicale, Direzione d'Orchestra),
- Inviti al rafforzamento istituzionale delle funzioni amministrative relative ai collegamenti con l'estero.