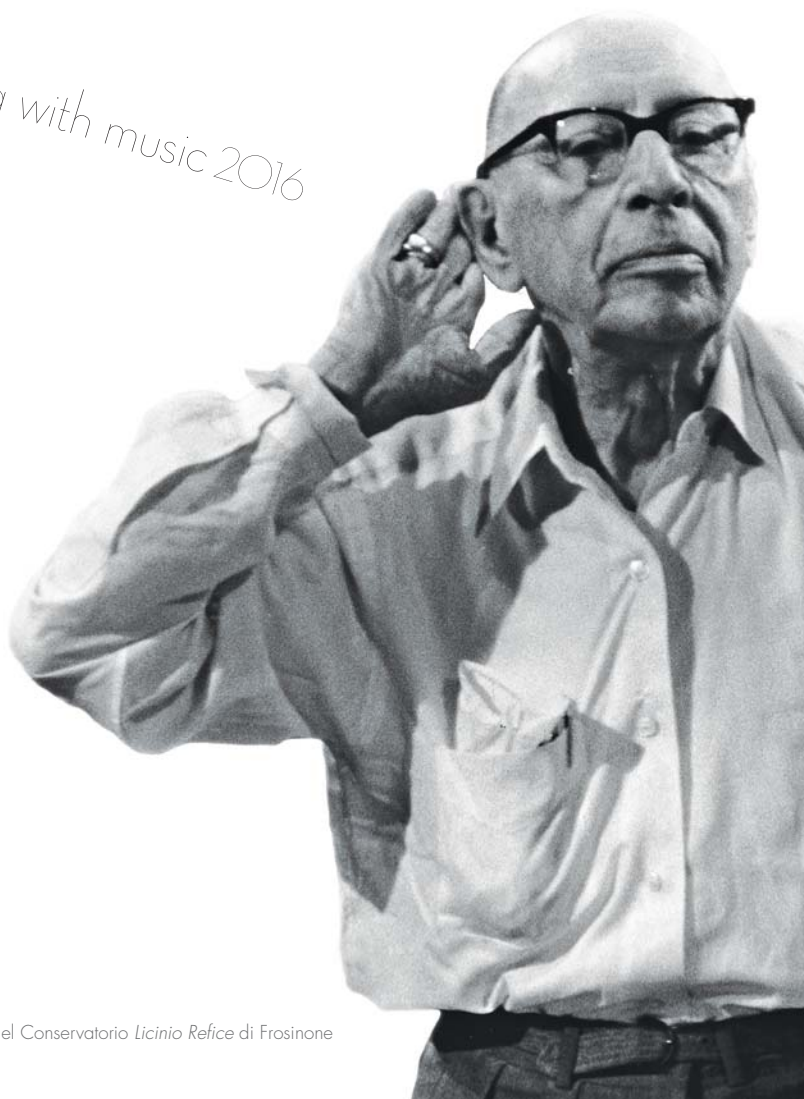


vivere

di musica

una ricerca e undici storie di giovani musicisti italiani
a cura di Sergio Lattes e Lucia Di Cecca
con una postfazione di Giunio Luzzatto

working with music 2016



© Conservatorio di Musica *Licinio Refice*
viale Michelangelo
03100 Frosinone

Si autorizza l'utilizzo e la riproduzione con la citazione della fonte

grafica **Antonio Poce**

vivere di musica

una ricerca e undici storie di giovani musicisti italiani
a cura di **Sergio Lattes** e **Lucia Di Cecca**
con una postfazione di **Giunio Luzzatto**



Edizioni del Conservatorio *Licinio Refice* di Frosinone

*« Fondare biblioteche è un po' come
costruire ancora granai pubblici:
ammassare riserve contro l'inverno dello spirito
che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire »*

(Marguerite Yourcenar, Memorie di Adriano, Einaudi, Torino)

Ferentino,
Porta di accesso alla città fortificata
V sec. a.C.



Indice

<i>Premessa</i>	
Sergio Lattes e Lucia Di Cecca	pag. 4
Tirocinio all'estero e esiti occupazionali: un'analisi di Sergio Lattes	pag. 6
11 storie di giovani musicisti italiani a cura di Sergio Lattes	pag. 17
Professione musica contemporanea: Elisa Azzarà	pag. 18
Videoanimazione a Budapest: Mirella Benes	pag. 22
Un romano in Lapponia: Luigi Bozzolan	pag. 24
Improvvisare a Berlino: Marialuisa Capurso	pag. 26
Suonare a tempo di danza: Valentina Crisci	pag. 28
'Nu Turco Napulitano: Mirko D'Agostino	pag. 30
Tecnico del suono, dottore a Birmingham: Balandino Di Donato	pag. 32
Curare con la musica: Maria Pina Galofaro	pag. 34
Musica per neonati: Umberto Giancarli e Lucia Ciambotti	pag. 37
Un brano al mese per un coro: Leonardo Schiavo	pag. 41
Genesi di un pianista collaboratore: Antonia Valente	pag. 43
<i>Postfazione</i>	
Giunio Luzzatto	pag. 45

PREMESSA

Questa pubblicazione offre i risultati di un'indagine che è stata compiuta nel corso del 2015 su 82 giovani musicisti che, dopo il conseguimento del loro titolo di studio, hanno compiuto un tirocinio professionale all'estero attraverso il progetto Working with Music, inquadrato fino a quel momento nel programma europeo denominato Leonardo da Vinci.

Lo scopo dell'indagine è stato quello di verificare quale destinazione professionale o lavorativa avessero raggiunto questi giovani, a distanza di qualche tempo dall'esperienza del tirocinio all'estero, e anche quale influenza l'esperienza del tirocinio medesimo avesse avuto sul prosieguo della loro carriera.

Questo obiettivo era reso, se possibile, ancora più interessante dalla circostanza che né il Ministero dell'Università – dal quale dipendono i Conservatori di Musica e gli istituti ad essi assimilati – né le singole istituzioni hanno mai raccolto alcun dato sugli esiti occupazionali dei diplomati in questo settore. Solo in questa primavera 2016 cominciano a giungere i primi dati relativi ai diplomati 2013 e 2014 delle sole istituzioni che hanno aderito al consorzio Almalaura.

Il "campione" costituito da questi 82 musicisti diplomati è numericamente modesto, ma non lo è poi tanto se consideriamo che in un anno accademico l'intero sistema italiano dell'alta formazione musicale licenzia meno di 1500 diplomati di secondo livello. Il nostro campione rappresenta numericamente, quindi, circa il 5,5 per cento del numero dei diplomati di II livello in un anno, su scala nazionale.

L'universo dei diplomati dei Conservatori italiani è composto da moltissime specialità distinte – i vari strumenti, la composizione, la direzione d'orchestra o di coro, la musicologia e così via – ciascuno dei quali costituisce un distinto corso di studi. Il nostro campione ovviamente non riproduce le proporzioni secondo le quali queste diverse popolazioni stu-

dentesche si distribuiscono nei Conservatori, e di questo aspetto viene dato più specificamente conto nel corpo della ricerca.

Un secondo versante da tener presente è che i giovani che hanno partecipato a un bando per fare un'esperienza di lavoro all'estero, e lo hanno vinto, sono il risultato di una auto-selezione che presuppone una certa apertura mentale e culturale, una curiosità verso il nuovo e l'ignoto, una disponibilità a mettersi in gioco anche sul piano personale. Anche sotto questo aspetto bisogna ritenere che i nostri 82 possano non essere perfettamente rappresentativi dell'universo del loro colleghi, e ne costituiscano invece una sorta di aristocrazia.

Tutto ciò premesso, il lavoro che si offre al lettore è articolato in due parti. La prima è costituita dalla ricerca vera e propria, che è stata condotta elaborando le risultanze di un questionario "sommministrato" a tutti loro, a sua volta preparato da Lucia Di Cecca – coordinatrice del progetto Working with Music - e messo a punto con il prezioso aiuto dei professori Giunio Luzzatto e Stefania Mangano dell'Università di Genova.

La seconda parte è costituita da undici "storie", o se si preferisce dai ritratti personali e professionali di alcuni di questi giovani, raccolti e redatti da Sergio Lattes. Poiché la ricerca, per sua natura, riduce a numeri le risposte individuali, e poiché anche attraverso le domande "aperte" non sempre si riesce a raccogliere il calore dell'esperienza personale - e tantomeno a darne conto - abbiamo pensato di fare delle chiacchierate, più o meno lunghe, con alcuni di loro. Da queste conversazioni sono emerse queste undici "storie": che sono storie di giovani che sono riusciti, o stanno riuscendo, nell'intento di vivere di musica, di fare i musicisti di professione.

Alcuni lo fanno in Italia, alcuni altri – e sono la maggioranza – all'estero. Alcuni hanno conseguito all'estero il secondo o il terzo livello della loro formazione accademica. Ma il tema dell'emigrazione dei giovani ad alta

specializzazione non riguarda oggi i giovani musicisti più di quanto riguarda i laureati nelle più diverse discipline, ed è (finalmente) giunto ad essere ben presente nel discorso pubblico del nostro Paese, e anche in quello politico. Non è quindi questo il tema che abbiamo inteso mettere al centro del nostro lavoro, quanto piuttosto il valore, e talvolta le difficoltà e le contraddizioni, che sono associati al progetto di vivere di musica.

Scorrendo questa galleria di ritratti di giovani musicisti italiani, non si può non notare che prevalgono fra loro le cosiddette nuove professioni – dalla videoarte all'improvvisazione, alle tecniche di registrazione, alla didattica per bambini piccolissimi o neonati, tanto per citarne alcune. Ne viene quindi fuori un'immagine niente affatto conservatrice dei Conservatori italiani – si passi il calembour – come incubatori di una generazione di musicisti indirizzati verso mete molto diverse da quelle tradizionali e tipiche: il pianista, lo strumentista d'orchestra "classica", il cantante lirico e così via. Può darsi che la realtà così non sia, e che questa particolare composizione della nostra galleria di ritratti sia casuale. Può anche darsi che le "nuove professioni" siano per così dire più fotogeniche, si prestino meglio delle altre a costruire una galleria di casi interessanti o particolari. Come pure può essere che i giovani che scelgono questi nuovi profili di musicista siano quelli più inclini a fare esperienze all'estero, a viaggiare, a mescolarsi con gli altri, e perciò siano più presenti al nostro sguardo in questa circostanza. Ma infine non si può escludere che effettivamente, lentamente, progressivamente anche il mondo della musica "classica" sia sottoposto a quella sorta di meticcio dei generi che caratterizza tanta par-

te della cultura contemporanea, e i cui risultati si riveleranno – si sveleranno - solo col tempo. In fin dei conti anche la categoria di classico si è continuamente trasformata nel tempo, ogni tempo ha avuto la sua classicità, nulla è veramente per sempre.

Rimane da dar conto al lettore di alcuni criteri che hanno guidato la raccolta delle informazioni che sono alla base delle nostre "storie". Le storie appunto, seppur sintetizzate e riordinate, sono state raccontate dagli interessati, riportano i loro punti di vista e i loro giudizi. In particolare, l'ambiente della loro formazione e quello delle loro esperienze lavorative sono offerti al lettore così come loro li hanno riferiti. Potrebbero esserci delle imprecisioni o delle "parzialità", ma sono appunto le loro, e non abbiamo voluto né correggere le prime né temperare le seconde.

Ancora, è frequente da parte dei giovani la constatazione di aver trovato all'estero una valutazione positiva della loro formazione e della loro preparazione. Ma tornano in molti casi anche giudizi severi sull'Italia e su aspetti del costume e dell'organizzazione culturale e didattica italiana. Sono temi complessi e delicati, non abbiamo sollecitato questi loro giudizi ma neppure abbiamo voluto smussarli di nostra iniziativa.

Infine, i colloqui da cui le storie hanno origine sono stati condotti fra l'estate 2015 e l'inverno 2016. Riflettono ovviamente le condizioni professionali e personali di ciascuno nel momento in cui hanno avuto luogo, condizioni che nel prosieguo del tempo potrebbero aver subito dei mutamenti anche sostanziali.

Sergio Lattes e Lucia Di Cecca
aprile 2016

Ferentino, Lago di Canterno



TIROCINIO ALL'ESTERO E ESITI OCCUPAZIONALI

Una analisi sulla destinazione lavorativa di musicisti diplomati in Conservatori italiani che hanno svolto un tirocinio professionale con il progetto Working with Music

di Sergio Lattes

Coordinamento del progetto: Lucia Di Cecca

Analisi statistiche e grafici: Emanuele Della Camera, Gianrico Di Fonzo

alla redazione del questionario hanno contribuito Giunio Luzzatto e Stefania Mangano, dell'Università di Genova marzo - aprile 2015

Indice

Parte prima: presentazione della ricerca

- 1.1 Premessa
- 1.2 Il questionario
- 1.3 Il campione

Parte seconda: gli esiti occupazionali

- 2.1. Alcune particolarità
- 2.2. Dove lavorano
- 2.3. Che lavoro fanno
- 2.4. Tipi di rapporto di lavoro, e reddito
- 2.5. Coerenza fra titolo di studio, tirocinio e lavoro

Parte terza: il feed-back sul tirocinio Working with Music

- 3.1. Il tipo di istituzione ospitante
- 3.2. Il tipo di tirocinio
- 3.3. Rapporto fra tirocinio e lavoro
- 3.4. La valutazione del tirocinio

Conclusioni: alcune considerazioni

Parte prima

Presentazione della ricerca

1.1. PREMessa

Questo lavoro nasce in occasione della conclusione della quarta edizione del progetto Working with Music, coordinato dal Conservatorio di Musica di Frosinone e condotto nell'ambito del Programma europeo Leonardo da Vinci. Il progetto, nato nel 2010, ha il fine di dare a giovani diplomati di Conservatori di Musica italiani la possibilità di realizzare esperienze di tirocinio professionale in Europa. Nell'arco dei primi 4 anni di vita il progetto ha coinvolto gli istituti superiori musicali di 10 città (Bari, Genova, L'Aquila, Monopoli, Padova, Torino, Trieste, Verona, Livorno oltre a Frosinone che del progetto è capofila) e ha consentito finora a 127 giovani musicisti

italiani di svolgere tirocini in Europa. Sono strumentisti, pianisti accompagnatori e maestri sostituti, cantanti, musicoterapisti, jazzisti, tecnici del suono, compositori, direttori d'orchestra. Si sono recati presso teatri, orchestre, conservatori di musica, accademie, università, festival, ospedali, centri di riabilitazione, chiese, studi di registrazione, organizzazioni musicali di vario genere. Nella ricerca sono stati coinvolti i giovani che avevano terminato il tirocinio entro l'estate del 2014, allo scopo di ricevere risposte che non nascessero dall'entusiasmo di una esperienza appena conclusa ma che fossero comunque maturate dal tempo. Nel periodo febbraio-marzo 2015, 82 di questi giovani hanno risposto a un questionario su alcuni aspetti della loro esperienza. Il questionario è stato predisposto da chi scrive e da Lucia Di Cecca, coordinatrice di Working with Music, e supervisionato da Giu-

nio Luzzatto, professore emerito dell'Università di Genova, autorevole esperto di valutazione universitaria. Due giovani laureandi in Statistica dell'Università La Sapienza di Roma hanno contribuito all'analisi statistica dei dati emersi dal questionario, e alla compilazione dei grafici che seguono.

1.2. IL QUESTIONARIO

Il questionario si prefiggeva l'obiettivo di mettere in relazione l'esperienza di tirocinio compiuta in Europa, attraverso il progetto Working with Music, con l'attuale condizione professionale/occupazionale di ciascun partecipante.

Le informazioni richieste riguardavano:

1) Il profilo professionale-musicale di ciascun diplomato, determinato dal suo titolo di studio musicale (o dai suoi titoli di studio mus.), e altri eventuali elementi significativi della sua formazione;

2) L'attuale collocazione lavorativa, e la sua attinenza con il settore musicale. In questo caso ulteriori informazioni riguardavano la sede (in Italia o all'estero, o in Italia e anche all'estero), il tipo di lavoro musicale svolto (insegnamento, performance, organizzazione/programmazione ecc.), le sue caratteristiche. In aggiunta, venivano richieste alcune informazioni sul tipo di rapporto di lavoro intrattenuto (contratto, prestazioni occasionali) e sul reddito ottenuto nell'anno 2013.

3) Il ruolo che, a giudizio degli intervistati, il tirocinio realizzato aveva svolto nei confronti della successiva attività lavorativa. Di questo gruppo facevano parte domande sull'esistenza di tale relazione fra tirocinio e lavoro, e in caso positivo su alcuni aspetti di questa relazione: se il tirocinio avesse generato contatti utili per l'attività lavorativa, nuove competenze, nuove capacità di relazione con gli altri, e simili. Inoltre si chiedeva quanto tempo fosse trascorso dalla conclusione del tirocinio, e quale valutazione complessiva ne dessero gli interessati. Quest'ultima domanda prevedeva la possibilità di indicare per esteso sia quali fossero gli effetti positivi indotti dall'esperienza di tirocinio, sia quali fossero eventualmente i limiti di questi effetti o anche la totale assenza di effetti del tirocinio sulla successiva vita lavorativa.

Il questionario conteneva domande chiuse a risposta singola, domande chiuse a risposta multipla,

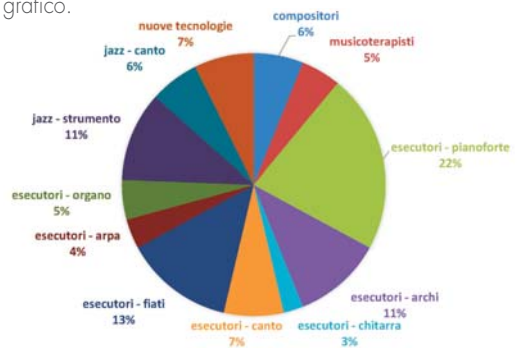
domande a risposta aperta. Queste ultime hanno reso necessario un lavoro di "interpretazione" delle risposte per poterle classificare in gruppi relativamente omogenei. Poiché il lavoro di classificazione ha comportato la perdita della parte più schiettamente soggettiva delle risposte, ci ripromettiamo di riportare in altra sede tali risposte per esteso.

1.3. IL CAMPIONE

Come accennato in precedenza, il questionario ha raggiunto 82 partecipanti al progetto. Per dare a questo numero un significato quantitativo, si può rammentare che nell'A.A. 2013-14 (l'ultimo per il quale siano disponibili dati del Miur) l'intero sistema dell'alta formazione musicale italiano ha licenziato 1.455 diplomati di II livello. Un campione di 82 diplomati rappresenta dunque poco meno del 6% del totale dei diplomati di II livello in un anno in tutta Italia. Dunque un campione non piccolissimo.

Per caratterizzare il campione si è preliminarmente proceduto a una classificazione della formazione degli intervistati. Poiché spesso i giovani musicisti conseguono molteplici titoli di studio in specialità diverse (per esempio diversi strumenti musicali, oppure uno strumento e il corso di Composizione o quello di Didattica della musica, e così via) si è fatto ricorso al concetto di identità musicale. Tale identità coincide con il corso di studi seguito e il titolo conseguito, nel caso di coloro che hanno seguito una unica specialità musicale (per esempio uno strumento) e conseguito il relativo titolo di studio. Nel caso invece di molteplici specialità musicali e molteplici titoli di studio, si è cercato di evincere dalle altre sezioni del questionario appunto quella che si è definita identità musicale, cioè la caratterizzazione professionale predominante con cui il giovane musicista ha intrapreso il proprio percorso lavorativo.

Ciò premesso, le "identità musicali" dei partecipanti sono state rilevate come appare in questo grafico.



Qual è la relazione fra la composizione del nostro campione e l'universo dei diplomati di II livello in un anno in tutta Italia, che abbiamo scelto come termine di confronto?

Prima di rispondere a questa domanda, vanno ricordate alcune circostanze particolari. L'alta formazione italiana è tutt'ora in una fase di complicata transizione, per cui all'insieme dei diplomati di II livello si affiancano quello dei diplomati di I livello e quello dei diplomati secondo l'ordinamento prevalente alla riforma, il quale seppure "ad esaurimento" continua a funzionare e a licenziare nuovi diplomati, e lo farà ancora per vari anni. A questi tre comparti si affianca l'insieme, più numeroso, degli studenti dei corsi pre-accademici, i quali ovviamente non conseguono diplomi ma attestati, e numericamente costituiscono oggi la maggioranza della popolazione dei Conservatori di musica. Fra tutti questi insiemi diversi abbiamo dunque scelto come termine di confronto soltanto quello dei diplomati di II livello nell'anno accademico 2013-14.

La seconda circostanza particolare che va rammentata è che le statistiche del Miur mostrano una straordinaria molteplicità di denominazioni per i titoli erogati dall'Alta Formazione. Chi si trovi, come a chi scrive è successo, a dover raggruppare i diplomati secondo le categorie di uso comune (pianisti solisti o accompagnatori/collaboratori, strumentisti ad arco o a fiato, compositori, musicisti che si occupano di nuove tecnologie e/o di attività in studio audio-video eccetera) si trova davanti a una vera e propria selva di denominazioni dei titoli, che in parte può derivare dall'evoluzione recente delle professioni musicali, e in parte probabilmente indica lo scarso coordinamento fra gli istituti nel dare alle stesse cose lo stesso nome.

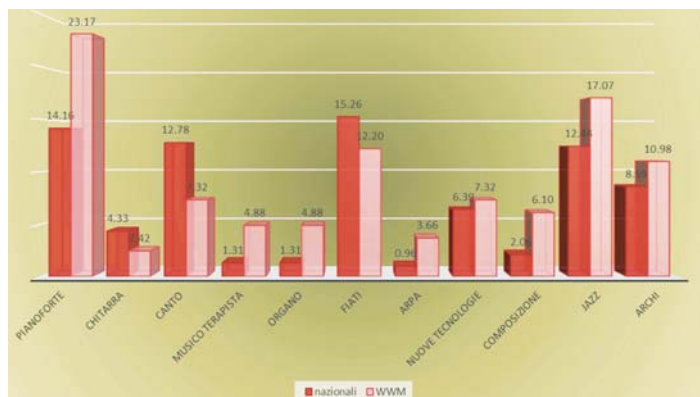
Ciò premesso, il confronto fra le "identità musicali" presenti nel nostro campione e quelle dell'universo dei diplomati è la seguente:

Come si vede, rispetto all'universo dei diplomati di II livello il campione WWM è sovradimensionato quanto a pianisti, musicoterapisti, organisti, arpisti, compositori, jazzisti, strumentisti ad arco, e lievemente per Nuove tecnologie. E' invece sottodimensionato quanto a chitarristi, cantanti, strumentisti a fiato (rispetto al grafico precedente gli strumentisti jazz e i cantanti jazz sono raccolti in un unico insieme.) Nel quadro nazionale sono poi presenti altre identità o categorie di diplomati che nel nostro campione non sono rappresentate.

Si è inoltre raccolto il dato dell'eventuale possesso di un titolo universitario vero e proprio. Ricordiamo a questo proposito che in Italia, dopo la riforma del 1999, l'istruzione musicale terziaria è considerata equipollente sotto certi aspetti a quella universitaria, ed eroga titoli di studio che vanno denominati diplomi accademici di I e II livello, ma non lauree. I criteri dell'equipollenza, allo stato attuale, sono definiti dalla legge 228 del 24 dicembre 2012.

La percentuale di coloro che hanno conseguito anche una laurea è dunque nel nostro campione il 29%, cioè poco meno di un terzo. Manca nelle statistiche ministeriali un riferimento che consenta il confronto con l'universo dei diplomati per questo aspetto.

Abbiamo anche tenuto conto dei diplomati che avevano più titoli di studio in specialità diverse (in questo conto non abbiamo compreso i diversi livelli di uno stesso corso di studi, per esempio diploma accademico di I e di II livello in violino). **Questo dato ammonta nel nostro caso al 38% del campione. Come vedremo poco oltre, questo dato si è rivelato interessante e significativo nella sua relazione con il successo lavorativo.**



Parte seconda

Gli esiti occupazionali

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

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

Questa ipotesi dovrebbe naturalmente essere verificata. Ma questo attualmente non risulta possibile perché non esistono dati ufficiali sul follow-up lavorativo dei diplomati dei Conservatori italiani.

2.1. ALCUNE PARTICOLARITÀ

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

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

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

- il 50% dei pianisti nel campione WWM
- il 14% dei pianisti nell'universo dei diplomati di Il livello 2013-14

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

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

Oltre un quarto del campione dichiara di avere nella propria vita lavorativa anche una componente di management, o di organizzazione, o di programmazione artistica. Questo dato, di per sé evidente e incontrovertibile, si offre a interpretazioni diverse. Certamente uno dei fattori che concorrono a formarlo è la crescente caratteristica di autoimprenditorialità che le professioni musicali vanno assumendo, obbligando il musicista a formarsi una serie di competenze necessarie per essere imprenditore di se stesso. Per altro verso bisogna evocare una evoluzione generale dell'organizzazione musicale, che vede competenze di tipo manageriale dislocarsi ben al di là delle professioni che tradizionalmente le richiedono (direzione artistica e simili): qualcosa come una imprenditorialità diffusa, e viepiù diffusa man mano che si vengono indebolendo i presidi tradizionali dell'organizzazione musicale: teatri e orchestre stabili, con personale dipendente.

Ebbene, se consideriamo i corsi di diploma specificamente vocati al Management musicale/culturale nei Conservatori italiani, i diplomati 2013 sono 8, ossia lo 0,55% del totale. Questo dato riguarda coloro che sono (presumibilmente) avviati verso una professione *in primo luogo manageriale*.

Ma quanti degli altri 1447 diplomati (il restante 99,45% del totale) hanno incontrato almeno una volta, nel loro percorso di studi, discipline afferenti la gestione culturale della musica? Per rispondere a questa domanda occorrerebbe compiere una ricerca, certamente molto complicata, nella sterminata congerie dei piani di studio di tutti gli istituti.

Certamente tuttavia non è azzardato ipotizzare che si tratti di una frazione molto modesta, che non collima con la diffusione che abbiamo appurato (fino al 25%) delle competenze di tipo gestionale nella professione musicale. In altri termini appare credibile l'ipotesi che questa specifica angolazione degli studi musicali sia fortemente sottovalutata e sottodimensionata nei Conservatori.

2.2. DOVE LAVORANO

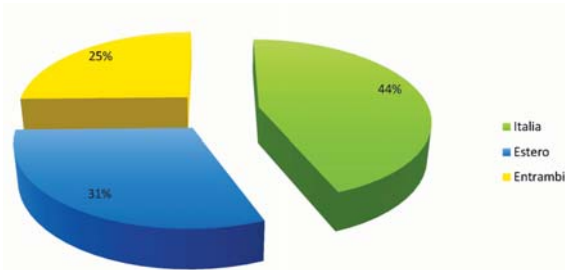
Se escludiamo i casi di Chitarra, Organo e Musicoterapia che sono numericamente molto piccoli e quindi meno attendibili in senso statistico, si vede che i musicisti che si occupano di Nuove Tecnologie sono quelli che più di tutti hanno trovato lavoro all'estero. I pianisti (che, ricordiamo, nel nostro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

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

Questo dato si presta a considerazioni diverse. Una prima è che – verosimilmente - i nostri giovani non sono meno preparati di quelli di altri Paesi, e possono venire valorizzati anche in Paesi considerati musicalmente più avanzati del nostro (beninteso, anche questo deve riferirsi al campione esaminato e non può considerarsi esteso ai diplomati su scala nazionale).

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

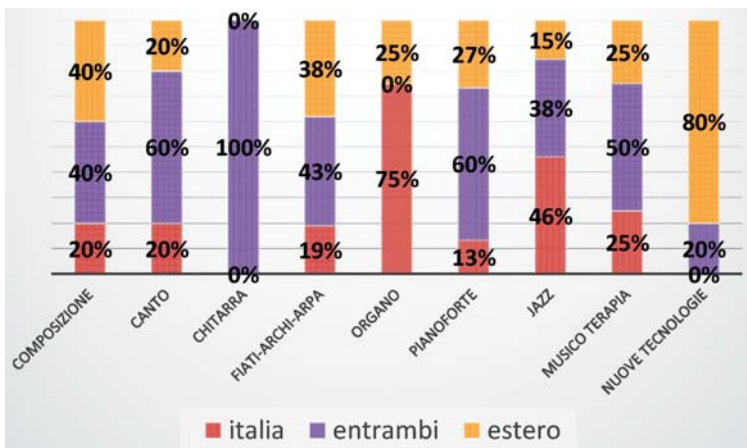
questo investimento - anziché ritornare nel tempo - viene donato senza contropartita a un altro Paese.



Questo grafico indica che:

- quasi un terzo dei giovani che hanno svolto un tirocinio all'estero svolge oggi la sua vita lavorativa esclusivamente all'estero;
- un ulteriore quarto del campione svolge comunque attività all'estero. Si tratta probabilmente per lo più di persone che vivono in Italia e hanno mantenuto contatti e attività all'estero;
- l'estero è dunque presente nella vita professionale di oltre metà del campione.

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



2.3. CHE LAVORO FANNO

Nel chiedere il tipo di attività lavorativa svolta, il questionario offriva la possibilità di risposta multipla. Una volta escluso il piccolo gruppo che non svolge lavoro musicale, **più di 4/5 degli intervistati hanno dichiarato di svolgere, nell'ambito del proprio lavoro, più tipi di attività** (è quella che in inglese si usa chiamare portfolio career). Questo dato può essere interpretato in modi molto diversi ma sembra in ogni caso prevalente, e indicativo dell'attuale condizione lavorativa.

Il secondo dato da osservare è che **il 75% (3 su 4) ha indicato l'insegnamento come presente fra le proprie attività lavorative, e una percentuale lievemente maggiore ha incluso la performance fra le proprie attività** (nel caso dei pianisti abbiamo considerato come performance anche l'attività di collaborazione/accompagnamento). Va rilevato anche che **oltre un quarto del campione ha indicato che nel proprio lavoro è presente la componente di tipo organizzativo/gestionale**.

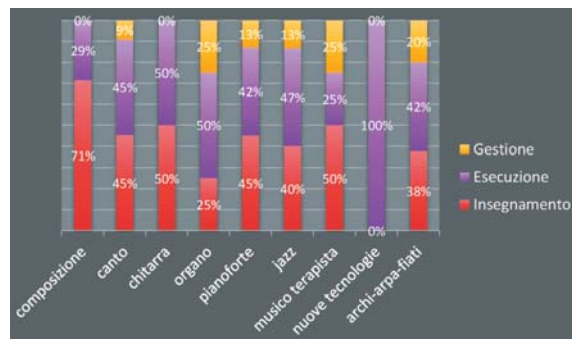
Con percentuali più basse sono state indicate anche altre attività. 10 intervistati hanno indicato presenti nel proprio lavoro attività **compositive**; altrettanti hanno incluso attività in studio audio/video; 6 hanno dichiarato di svolgere anche attività **musicoterapiche**; 5 di operare anche **nel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

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

di competenze e di attività compositive nel caso degli strumentisti ad arco e a fiato, e dei musicoterapisti. Si tratta di un dato che potrebbe costituire utilmente oggetto di riflessione in sede accademica.

Analogamente, il numero degli intervistati che hanno dichiarato anche attività di musicoterapia è superiore a quello dei musicoterapisti perché comprende anche un cantante e un jazzista; e il gruppo che lavora anche in studio audio/video comprende, oltre ai diplomati in Nuove Tecnologie (salvo uno che è rimasto all'estero a fare un dottorato, e di questo parleremo più avanti) anche 3 jazzisti e 2 strumentisti classici: probabilmente in veste di esecutori. Anche queste indicazioni potrebbero essere oggetto di riflessione in ambito accademico.

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



Come si vede **la performance** occupa al 100% il lavoro dei diplomati in Nuove Tecnologie (per i quali s'intende come performance l'attività in studio di registrazione), ma anche costituisce quasi la metà della vita professionale degli strumentisti e dei cantanti. È minore, comprensibilmente, per i compositori e i musicoterapisti (per questi ultimi l'attività performativa va intesa nel senso stretto di esecuzione musicale, e non di svolgimento dell'attività musicoterapica che offriva una casella ad hoc). Attività di tipo **didattico** sono presenti per tutti, salvo Nuove Tecnologie, con una punta più alta per compositori. Come accennato prima, in quasi tutti i profili è presente la componente delle attività di tipo gestionale/organizzativo, e a questo pro-

posito rinviamo alle osservazioni formulate in precedenza.

2.4. TIPI DI RAPPORTO DI LAVORO, E REDDITO

La lettura e la valutazione di questi dati si prestano facilmente ad errori di valutazione, e questo principalmente perché le indicazioni richieste nel questionario erano molto sommarie.

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

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

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

Ciò premesso,

- il 16% del campione dichiara di lavorare a contratto.
- il 37% dichiara di avere sia rapporti a contratto che prestazioni occasionali.
- il 43% dichiara di avere solo prestazioni occasionali.
- qualcuno non ha risposto.

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

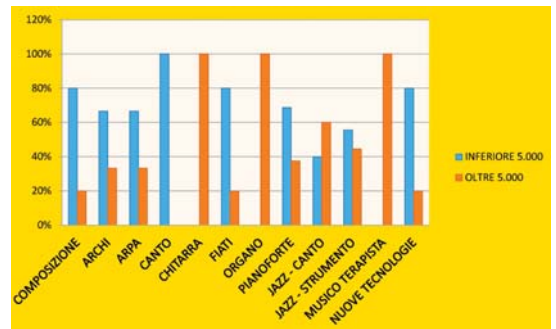


Quanto al reddito...

- Più della metà indica, per l'anno 2013, un reddito da lavoro musicale inferiore a 5000 euro.
- Il 22% indica un reddito compreso fra 5 e 10.000 euro.
- Il 12% indica un reddito superiore a 10.000 euro.
- Il numero di coloro che non hanno risposto coincide con quello di coloro che non hanno lavoro musicale.

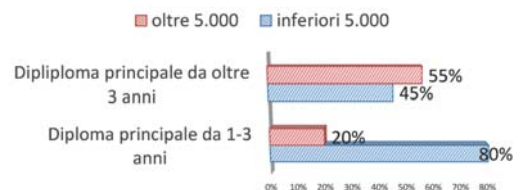
Pur con la riserva sui dati relativi al reddito che abbiamo espresso poc'anzi, non si può sottrarsi all'impressione che si tratti comunque di redditi molto bassi.

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



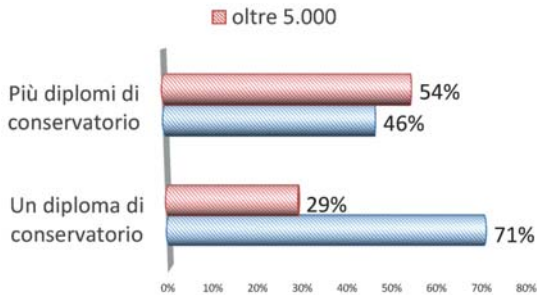
Anche qui teniamo poco conto dei chitarristi, organisti e musicoterapisti che sono gruppi molto piccoli. Per tutti gli altri la colonna blu (reddito inferiore a 5000) sopravanza quella arancione (reddito oltre 5000), con il caso estremo dei cantanti, mentre si "salvano" i jazzisti, dove per gli strumentisti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

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



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

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



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

2.5. COERENZA FRA TITOLO DI STUDIO, TIROCINIO E LAVORO

L'incrocio e l'interpretazione dei dati hanno consentito di fare alcune ipotesi su questi temi. Beninteso si fa affidamento sui dati disponibili, cioè sulle dichiarazioni degli intervistati laddove descrivono il proprio lavoro.

Stando a questi dati, il tirocinio svolto con il progetto WWM appare coerente con il titolo di studio nell'89% dei casi, e il lavoro attualmente svolto appare coerente con il titolo di studio nel 90% dei casi.

Questi risultati estremamente soddisfacenti non possono certamente essere generalizzati all'universo dei diplomati italiani. E questo per due ragioni. La prima è l'insieme di considerazioni richiamate all'inizio di questo capitolo, che inducono a pensare

che i diplomati WWM siano in qualche modo un'aristocrazia rispetto alla generalità dei diplomati.

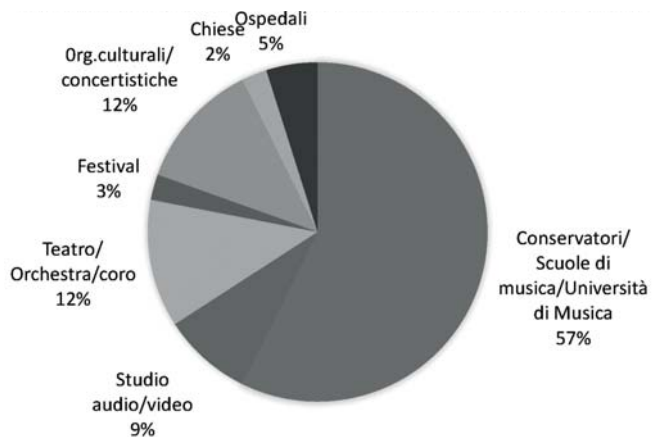
La seconda ragione che ci impedisce di generalizzare questi risultati è anch'essa già stata espressa, ed è l'assenza di qualsiasi dato sugli esiti occupazionali nelle statistiche ministeriali.

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

Parte terza Il feed-back sul Tirocinio WWM

3.1. IL TIPO DI ISTITUZIONE OSPITANTE

Il primo dato che andiamo a esporre è quello dei tipi di istituzioni nelle quali si sono svolti i tirocini Working with Music degli 82 intervistati. Il grafico seguente illustra le proporzioni fra i diversi tipi di istituzioni ospitanti.



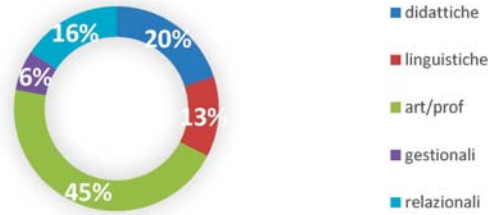
3.2. CHE TIPO DI TIROCINIO

Il questionario chiedeva quindi di definire liberamente il tipo di tirocinio effettuato. Quasi tutti hanno indicato di avere svolto diversi generi di attività. Le descrizioni erano libere, ma abbiamo potuto radunarle nei seguenti tipi:

- Tirocinio didattico
- « esecutivo
- « gestionale
- « compositivo
- « tecnologico
- « musicoterapico
- « musicologico

Il grafico qui di seguito riporta l'indicazione che ciascuno di loro ha messo per prima.

Alla successiva domanda, quali competenze in particolare avesse fornito l'esperienza di tirocinio, le risposte possibili erano multiple e qui sono indicate quelle che sono state fornite come prima indicazione.



[Nb: art/prof sta per artistico/professionali]

Come si vede, anche qui una percentuale non trascurabile (6%) del campione ha indicato come prima indicazione l'acquisizione di competenze di tipo gestionale.

3.4. LA VALUTAZIONE DEL TIROCINIO

E' stato chiesto infine agli intervistati di esprimere una valutazione del loro tirocinio, scrivendo liberamente.

Gli intervistati avevano a disposizione 3 campi liberi, non in alternativa fra loro:

- «Oggi pensi che il tuo tirocinio abbia avuto effetti positivi, perché...»
 - «Oggi pensi...avuto effetti limitati, perché...»
 - «Oggi pensi...avuto nessun effetto, perché...»
- e potevano quindi scrivere in più di un campo.

Questi i risultati, quanto a utilizzo dei 3 campi:

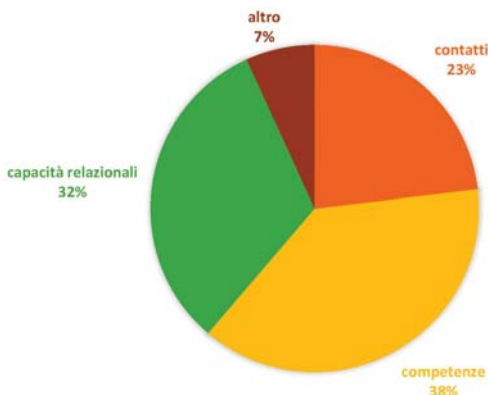
- Il 90% degli intervistati ha riempito il campo «Oggi pensi...effetti positivi».
- Il 16% ha riempito sia il campo «effetti positivi» sia il campo «effetti limitati».
- L'8% ha riempito solo il campo «effetti limitati».
- 2 intervistati hanno riempito sia il campo «effetti limitati» sia il campo «nessun effetto».
- Nessuno ha riempito solo il campo «nessun effetto»



3.3. RAPPORTO FRA TIROCINIO E LAVORO

Il questionario chiedeva di indicare se l'intervistato riteneva che ci fosse un rapporto tra il tirocinio svolto con Working with Music e il lavoro successivo. Questa domanda ha incontrato l'83% di risposte affermative.

E' stato poi chiesto per quali ragioni il tirocinio sia stato d'aiuto per il lavoro svolto successivamente. Questa domanda ammetteva varie risposte, che sono sintetizzate nel grafico che segue.



Non è possibile qui riferire la molteplicità delle risposte, alcune delle quali sono molto lunghe. Abbiamo però cercato, sforzandoci di non distorcerne il senso, di accorparle in gruppi più o meno omogenei.

Le risposte del 90% che ha riempito il campo "Oggi valutati positivamente gli effetti della tua esperienza di tirocinio, perché..." possono essere così classificate:

Da notare il piccolo gruppo che ha trovato nel tirocinio l'opportunità di studi ulteriori: si tratta del terzo livello degli studi, il dottorato di ricerca, che nell'alta formazione musicale italiana non è stato attivato e pertanto può essere svolto solo all'estero.

Il 24% degli intervistati ha compilato il campo "Oggi pensi che la tua esperienza di tirocinio abbia avuto effetti limitati, perché...". Ricordiamo che questa domanda non era in alternativa alla precedente (effetti positivi), tant'è che due su tre fra coloro che hanno compilato questo secondo campo avevano compilato anche il primo.

Le motivazioni di coloro che pensano che il tirocinio abbia avuto effetti limitati sono riassumibili come indicato dal grafico seguente.



Va osservato in particolare che la risposta "non ci sono state ricadute o conseguenze lavorative/manca il lavoro in Italia" (che è maggioritaria in questo grafico) non è molto dissimile dalla risposta "ho trovato nel tirocinio la spinta per rimanere all'estero/ho trovato possibilità che non avrei avuto in Italia", presente nel campo effetti positivi con il 4%. La somma di queste risposte abbastanza simili distribuite nei due campi costituisce un significativo 16% degli intervistati. Se ne deduce che l'aver trovato lavoro all'estero è stato talvolta valutato allo stesso tempo positivamente (aver trovato lavoro) e negativamente (averlo trovato all'estero e non in Italia).

Conclusione **Alcune considerazioni**

Il bilancio del progetto *Working with Music*, quale emerge dalle risposte al questionario, è certamente di gran lunga positivo. In particolare va ricordato

che il 90% degli intervistati ha attribuito al proprio tirocinio effetti positivi sul lavoro trovato in seguito. Inoltre:

- Il 92% lavora in tutto o in parte in ambito musicale.
- Il 90% ritiene di avere un lavoro coerente con la formazione ricevuta.
- Per il 56% di loro l'estero è parte integrante della propria vita professionale.

Rimangono tuttavia aperti alcuni problemi di fondo, che dal questionario emergono con chiarezza.

I dati sul reddito, per quanto limitatamente attendibili, suggeriscono una collocazione lavorativa insoddisfacente.

La forte percentuale di emigrazione non può non essere intesa come un problema, e ne abbiamo fatto cenno più sopra. Certo è che questo dato non appare oggi specifico del settore musicale. Se ne legge ampiamente sulla stampa, è presente nel discorso politico, è emerso agli occhi della pubblica opinione. Non è appunto un problema dei giovani musicisti più di quanto sia un problema dei giovani italiani, cioè del Paese.

Rimane in chi s'interessa al destino dei giovani musicisti italiani il disagio per l'indisponibilità di dati ufficiali del Miur sugli esiti occupazionali dei diplomati dei Conservatori. E' come dire che, sedici anni dopo la riforma, il sistema dell'alta formazione musicale non conosce i risultati della propria attività, e quindi le ragioni della propria esistenza. In questo senso l'iniziativa di monitoraggio intrapresa dal progetto *Working with Music* sul piccolo campione dei propri partecipanti, se certamente nei risultati non è generalizzabile alla totalità dei diplomati italiani, è tuttavia un *primum*, e c'è da augurarsi che possa incoraggiare l'avvio di un processo virtuoso.



11 Storie

di giovani musicisti italiani
a cura di Sergio Lattes

PROFESSIONE MUSICA CONTEMPORANEA

Elisa Azzarà, toscana, flautista, è il caso emblematico di una personalità musicale che si è formata e affermata attraverso l'internazionalizzazione. Un Erasmus a Cordoba in Spagna è stata la sua prima esperienza all'estero. Dopo il diploma di II livello, il tirocinio di Working with Music a Monaco di Baviera presso opus21 musikplus, un'associazione specializzata nella promozione della musica contemporanea e dell'improvvisazione. Ma prim'ancora del tirocinio era stata a lungo a Graz, in Austria, per seguire il Master di Performance Practice in Contemporary Music (PPCM) dell'Università di Graz, che è organizzato in collaborazione con il prestigioso ensemble viennese Klangforum Wien. E ora a Vienna ci vive, seguendo un corso pubblico per l'abilitazione all'insegnamento dello strumento, e viaggiando spesso a Graz dove ha sede la principale delle sue attività performative, l'ensemble Schallfeld, dedicato alla musica contemporanea.

L'internazionalizzazione e la musica contemporanea sono dunque le linee portanti della sua biografia musicale. Aveva fatto i primi passi come flautista con Lucia Neri alla scuola Bonamici di Pisa, una scuola privata dove ha studiato fino al diploma, e della quale tiene ancor oggi a sottolineare l'apertura culturale e la vivacità. Poi è venuto il II livello degli studi all'Istituto

Mascagni di Livorno, e durante il Biennio ha fatto anche parte dell'orchestra giovanile J.Futura di Trento: un'esperienza importante, dice, la prima vera esperienza di lavoro.

Pure nel periodo del Biennio è capitato l'Erasmus a Cordoba: è stato proprio allora, dice Elisa, che è maturato il progetto di proseguire comunque gli studi all'estero. Pur essendo quello di Cordoba un istituto di dimensioni limitate, simili a quello da cui proveniva, ricorda di aver trovato fra gli studenti un'atmosfera molto diversa – era il 2008 e la crisi ancora non era conclamata – da quella che conosceva. Un'atmosfera di fiducia nel futuro, laddove i suoi compagni livornesi avevano già ben fissa l'idea che lavora-



re con la musica sarebbe stato comunque molto difficile.

Il contatto con Graz è capitato un po' per caso, poco dopo il diploma di II livello (2010). Elisa – che nel frattempo aveva trovato il tempo di seguire un corso regionale per operatori musicali nelle scuole per l'infanzia, e la didattica come vedremo è la sua seconda passione – aveva ricevuto dal suo docente di strumento, Stefano Agostini, uno stimolo a interessarsi di musica contemporanea e di improvvisazione. Dunque quando ha saputo del corso di Graz con il Klangforum Wien non ha esitato, anche se ancora non aveva un vero repertorio di musica contemporanea. E bene ha fatto, dice. Sono stati due anni e mezzo di lavoro entusiasmante, la compagine viennese lavora molto bene con gli studenti, li segue insegnando come ensemble all'ensemble degli studenti, e anche offrendo lezioni individuali di strumento.

Questi studi – che costituiscono un Master universitario, cioè una laurea di II livello - sono gratuiti, Elisa tiene a sottolineare, e lo studente ha la possibilità di prolungarli, se lo desidera, per ulteriori due semestri. Il che fra l'altro consente un notevole grado di flessibilità ai non pochi studenti che lo frequentano in una situazione lavorativa già avviata.

Il tirocinio di Working with Music si è svolto a quel punto, dopo la conclusione del Master e con un'esperienza internazionale già ricca. Per una flautista non era facile trovare un gruppo di musica contemporanea che la prendesse al proprio interno – senza conoscerla – per un periodo di cinque o sei mesi. Elisa se l'è cercato, e ha trovato un ensemble di Monaco di Baviera che stava preparando tre nuove opere per ragazzi. Gli autori erano tre giovani compositori: un greco, un turco, un israeliano. L'ensemble aveva da anni un progetto didattico con scuole elementari, e il mix di musica contemporanea e didattica le sembrava attraente. Nei fatti, seppure l'ensemble aveva già un flautista e questo limitava le sue chance di suonare, Elisa ha potuto seguire in tutte le fasi, e quindi imparare, il

modo di produzione delle opere, e contemporaneamente ha potuto svolgere in autonomia dei laboratori di improvvisazione con le scuole elementari. Il che, fra l'altro l'ha portata ad approfondire molto il suo tedesco: con gli adulti poteva lavorare in inglese, ma con i bambini doveva far lezione in tedesco. E quindi, sempre nell'ambito del tirocinio, ha seguito un corso avanzato di lingua.

Terminato il tirocinio e tornata a Pisa “in attesa di capire cosa fare”, per un anno ha seguito dei progetti di educazione musicale nelle scuole. Anche questa esperienza, per quanto discontinua e non ben coordinata (in qualche momento si è trovata a seguire 15 gruppi-classe) Elisa la considera positiva, perché l'ha indotta a uno sforzo importante per costruire e organizzare il materiale didattico a supporto dell'insegnamento. Ma nel frattempo aveva ricominciato a “pendolare” con l'Austria per riunirsi all'ensemble che si era costituito durante il Master PPCM. Così a un certo momento si è decisa a tornare a vivere lì, anche per potersi iscrivere al corso abilitante di formazione per insegnanti del suo strumento. Ora vive fra Vienna, dove segue il corso abilitante, e Graz dove ha sede l'ensemble Schallfeld che è oggi il centro dei suoi interessi.

Infatti di questa esperienza Elisa parla con entusiasmo: è il “suo” gruppo, e il “suo” lavoro. L'ensemble è composto da giovani di varie nazionalità – dal Messico all'Iran alla Slovenia all'Ungheria, e ci sono vari italiani. Oltre agli strumentisti ne fanno parte anche tre compositori, che contribuiscono alla progettazione e scrivono musica per l'ensemble stesso. Gli austriaci non sono più di un paio, ma questo non influisce sulla disponibilità al finanziamento da parte delle istituzioni locali: quello che conta per loro è che l'attività sia rivolta al pubblico austriaco, esterno all'Università, e che comprenda l'opera di compositori austriaci contemporanei (il che peraltro non impedisce all'ensemble di mantenere una convenzione con l'Università dove si sono formati, e di esserne chiamati per eventi interni

alle attività universitarie). Le istituzioni locali hanno offerto supporto economico fin dall'inizio, quando i componenti del gruppo si sono presentati alla Municipalità e alla Regione (la Stiria) con in mano soltanto i loro titoli di studio individuali, senza che l'ensemble avesse fatto alcunchè fuori dal percorso accademico. Questo è bastato per ricevere un piccolo supporto economico alla loro prima stagione. Da allora è stato un crescendo di opportunità.

Punto fermo dell'attività è la produzione della loro "stagione", che è rivolta al pubblico cittadino e coinvolge vari luoghi e istituzioni delle città: fra cui centri culturali che sono frequentati da un pubblico interessato tanto alla musica quanto alle arti visive, come il Graz Kunstverein (Società degli artisti) che di fatto è una galleria d'arte contemporanea, o il Forumstadtpark dove si possono incrociare pubblici interessati alla musica contemporanea con quelli dell'improvvisazione libera e quelli della musica elettronica. Superando così il confine del pubblico "votato" alla sola musica d'avanguardia.

Oltre all'attività prodotta direttamente da loro, sono invitati a iniziative ed eventi importanti, come Impulse, una sorta di Darmstadt in sedicesimo che si svolge a Graz. Nel 2015 hanno suonato nella stagione Jeunesse di Vienna, cosa che desideravano e li ha molto gratificati. Per il 2016 sono stati invitati come "ensemble giovane in residence" ai Ferienkurse di Darmstadt, che è come dire l'Olimpo della musica contemporanea. Hanno vinto il bando New Austrian Sound of Music, il che assicura loro per due anni l'appoggio del Forum culturale austriaco per organizzare tournées all'estero. Hanno fatto molte "prime" assolute di compositori della loro generazione, senza però escludere opere importanti del repertorio contemporaneo che permettano all'ensemble di "farsi le ossa", come dice Elisa. Per il 2016 è in calendario un nuovo Festival, Tage der Neue Musik, che produrranno in collaborazione e co-produzione con gli altri gruppi di musica contemporanea che operano a Graz.

Quindi oggi lavorano in una prospettiva almeno biennale, c'è da fare anche molto lavoro di organizzazione, e non hanno un manager. Questo significa che si impara molto anche su questo versante: come si configura un progetto che sia attraente per un'istituzione, come si organizza una stagione, come si chiedono i finanziamenti. Una esperienza nuova e formativa per giovani che hanno studiato solo musica, e non hanno ricevuto formazione in management culturale. Ciascun componente del gruppo è coinvolto anche nel momento propositivo, e anche questo travalica il confine tradizionale della figura dell'"esecutore".

C'è anche una piccola attività didattica con progetti per le scuole. Anche qui il gruppo si è avvalso dell'appoggio della municipalità, partecipando a un progetto cittadino che vede la presenza di attività artistiche nelle varie sedi della biblioteca civica. In questa cornice il gruppo ha trovato molto spazio e molta autonomia per organizzare e sperimentare laboratori musicali con le scuole cittadine, che a loro volta accedono al programma via internet, e gratuitamente. Hanno così creato dei momenti di sonorizzazione di storie illustrate, con la partecipazione attiva dei bambini più piccoli, con l'aiuto degli strumenti dell'ensemble e di un assortimento di rumori ed effetti sonori prodotti da loro. Ai meno piccoli, con l'aiuto di un microfono e una loop station, hanno proposto la creazione di paesaggi sonori, sovrapponendo insieme ai bambini varie serie di suoni e creando l'ambientazione sonora di una storia.

Idee per il futuro: certamente per ora il centro d'interesse di Elisa è a Graz e ogni altra attività deve essere compatibile con quella dell'ensemble. Guardando più avanti, le piacerebbe potersi dividere equamente fra performance e insegnamento. Sul lungo termine non sa ancora se desidera vivere in Austria, in Italia, o, non lo esclude, ancora in un altro Paese. Alla domanda se le piacerebbe tornare prima o poi in Italia, la risposta è articolata. Certamente verso l'Italia la spingerebbero gli affetti familiari e personali, e

non le dispiacerebbe – lo dice con un candore che esclude ogni retorica – mettere le sue energie al servizio del suo Paese, specie in un periodo di crisi. Di contro sta la sua certezza che quello che le è occorso di poter fare con suo gruppo non sarebbe stato possibile in Italia. Non avrebbe trovato la stessa “rete di entusiasmo”, le stesse possibilità organizzative. Non troverebbe “cose che qui succedono, e da noi sono impensabili”, e fa un esempio recente: la Cancelleria – cioè il governo nazionale – ha informato l'ensemble via email che arriveranno dei finanziamenti, “senza che noi li avessimo chiesti”, sottolinea, per sostenere la loro stagione. E c'è un'attenzione diffusa alla musica contemporanea, a partire dall'Università, il che favorisce tutta una serie di sinergie e di disponibilità.

Invece, il bilancio dell'unico anno che ha trascorso in Italia lo giudica modesto: è riuscita a mettere insieme tanti progetti diversi per tante scuole, “lavorando molto e in modo molto dispersivo”, e con contratti senza contributi e quindi senza protezione sociale. L'idea di andare avanti in questo modo, guardando a una prospettiva di metter su famiglia e figli, le è sembrata insostenibile, dice.

Anche la sua valutazione retrospettiva della formazione ricevuta in Italia è articolata. In un sistema che presenta livelli qualitativi molto eterogenei fra istituto e istituto, e fra docente e docente – premette, correttamente - la valutazione che dà dei suoi docenti principali è del tutto positiva, e nell'istituto livornese si è trovata personalmente molto bene. Ma, avendo avuto la ventura di fare due volte un percorso di Il livello – il Biennio a Livorno e il Master a Graz – si è resa conto che il corso austriaco la avvicinava molto di più al mondo della professione. E infatti l'altra differenza che giudica sensibile fra i due sistemi è che negli istituti italiani “si suona poco”. Non si può studiare un repertorio, dice, senza aver modo di eseguirlo frequentemente: non s'impara a suonare senza suonare. A Graz ogni brano che hanno studiato è stato eseguito per un pubblico, peraltro interessato e sensibile.

L'Università di Graz è grande e ha un'attività concertistica intensa: il che offre agli studenti di musica molte possibilità di suonare. Questo significa anche che all'uscita dal guscio protettivo accademico il singolo musicista non si senta così “spaesato” - usa questo termine – quanto accade in Italia all'uscita dal Conservatorio, nella ricerca di una collocazione professionale. Quest'ordine di differenze Elisa ha avuto modo di osservare anche nel percorso degli studenti compositori. Se i contenuti formativi basilari “classici” sono abbastanza uniformati in Europa, non altrettanto è per lo spazio compositivo che viene offerto agli studenti. In Austria, fin dall'inizio del bachelor, cioè del Triennio, lo studente ha abbondanza di spazio per proporre lavori originali, oltre ai saggi di scrittura “in stile”. Anche per i compositori, conclude, in Austria il percorso accademico è più vicino alla professione.

VIDEOANIMAZIONE A BUDAPEST

«Vengo da una città che è molto lontana dai maggiori centri italiani. A Budapest mi sono sentita subito a casa, ne ho vissuto subito l'atmosfera artistica. Si dà spazio e fiducia ai giovani: anche all'Opera, la regista con cui ho lavorato per fare videoanimazioni sul palcoscenico in un'opera di Monteverdi ha finito gli studi solo da due o tre anni, e adesso si sta specializzando a Berlino. Da noi questo accade raramente. E parlo di lavoro pagato! Grande vitalità artistica, dunque. Certo non c'è la qualità di vita che c'è da noi (e mi manca), si sente il passato di povertà comunista, ce l'hanno nella testa. Ma anche questo è interessante».

Mirella Benes, triestina, diplomata in Composizione Videomusicale al Conservatorio Tartini, all'estero (e in particolare all'est) ci sta come un pesce nell'acqua. Prima della fine degli studi ha fatto un Erasmus a Bratislava in Slovacchia. Lì ha trovato una vera Facoltà artistica, suddivisa in 3 istituti contigui, e c'è rimasta ben 2 semestri fra Erasmus e Erasmus Placement. Vi ha trovato grande supporto, stimoli, spunti, relazioni con il mondo del cinema. Ha lavorato per un film slovacco, girato parzialmente anche in Italia. Ha fatto varie registrazioni, performance di video-d.j.

Dopo il diploma, incontra il progetto Working with Music. Il suo orientamento professionale è già definito da tempo, trova come istituzione ospitante uno studio di videoanimazione a Budapest. Le fanno fare un piccolo lavoro come test, lo supera, l'accettano. Il tirocinio dura tre mesi, ma lo studio deve produrre nuovi cartoons per bambini: le propon-

gono un altro test, resta per un anno. Poi un altro studio la cerca per un vero film di animazione, fa un altro test di ingresso, ed è il secondo anno di lavoro. E' un film di produzione franco-ungherese, il regista è belga-olandese, il film esce in estate. Dunque fra il suo tirocinio e il lavoro non c'è stata soluzione di continuità. E il tirocinio è stata l'occasione per trovare lavoro. Tutto è stato molto veloce.

Nell'estate del 2015 torna in Italia per qualche settimana, ma in settembre è di nuovo a Budapest: ormai è conosciuta negli studios, qualcosa si troverà. Infatti fa un corso per apprendere la tecnica di un nuovo software di videoanimazione in 3D: abbastanza impegnativo, ma al contempo collabora con due progetti nuovi. Un film di produzione israelo-ungherese, un cortometraggio indipendente ungherese. A novembre cura le videoproiezioni sul palcoscenico dell'Opera di Budapest per un'opera di Monteverdi. In autunno si occupa di una pubblicità per Mastercard, realizzata con i burattini. E' una freelance. "Si lavora", dice. Non c'è da dubitarne.



Benes ha indubbiamente una professionalità, per così dire, *cross-over*. Da piccola ha studiato pianoforte, senza diplomarsi. Ha seguito per due anni il Triennio di Nuove Tecnologie a Trieste, poi ha preso una laurea scientifica e questa, insieme con gli esami già sostenuti al Conservatorio, le ha permesso di accedere al Biennio, sempre di Nuove Tecnologie. Si occupa di videoanimazione: i cartoons una volta si disegnavano, ora si fanno al computer. Lei crea e muove le animazioni. Le sue competenze musicali ora non sono direttamente in gioco, ma spesso tornano utili e comunque, dice, si trova a lavorare con persone che hanno fatto percorsi anche molto diversi, e ora collaborano tutti insieme.

Il suo giudizio sulla formazione ricevuta in Italia è estremamente positivo: un dipartimento, quello di Nuove Tecnologie, piccolo ma molto efficiente, e ben dotato di attrezzature. In questo, dice, il Conservatorio di Trieste è molto avanzato: in Italia la situazione universitaria – per il suo settore di competenza – è molto dispersa e discontinua, e ci sono in giro scuole varie non universitarie e non conformi al modello europeo. Mentre al Conservatorio è stato costruito un percorso chiaro ed efficace, del tutto omogeneo agli standard europei: anche per questo si è trovata a casa dappertutto. Ha trovato docenti attivi, stimolanti, incoraggianti.

Il discorso torna su Budapest. Che è bellissima. Ormai sono due anni e mezzo che è lì, parla un po' la lingua. Riesce a mantenersi economicamente. Futuro? Per ora il futuro è lì. C'è molto lavoro per lei, sarebbe un peccato interrompere. Certo altri paesi, come la Francia e il Belgio, sono anche attrattivi per chi fa il suo mestiere. Ma l'Ungheria – come del resto la Slovacchia – ha una forte tradizione nel campo del film d'animazione. In Italia – dice – c'è poco. Poca produzione, forse un po' di pubblicità, "ma qui io faccio dei film", precisa. Poi, chissà.

UN ROMANO IN LAPPONIA

Luigi Bozzolan è un pianista romano che lavora nella Lapponia svedese. La sua formazione, l'itinerario dei suoi spostamenti e la scoperta della sua vocazione musicale e professionale sono tre vicende intrecciate. Come strumentista ha studiato il pianoforte classico fino all'ottavo anno, poi si è rivolto al Jazz e in questa disciplina ha conseguito (al Conservatorio di Frosinone) il diploma di primo livello. Il secondo livello degli studi superiori lo ha conseguito invece a Göteborg in Svezia, alla Academy of Music and Drama, in Improvvisazione. Fra il primo e il secondo titolo, un tour di concerti in Sud America in duo con un sassofonista: 21 concerti, 7 nazioni, una esperienza importante. Dopo il diploma (ma lì si chiama laurea) svedese, l'opportunità del tirocinio professionale con il programma Working with Music: ovviamente scegliendo di nuovo Göteborg. E presso la stessa associazione dove già a

lungo aveva suonato nel soggiorno svedese, un'associazione che si occupa di eventi legati all'improvvisazione su scala nazionale, e in tutta la Scandinavia. Qui stavolta non è solo pianista ma anche staff member e quindi il lavoro è anche organizzativo. Infine il ritorno a Roma, col proposito di non più andare all'estero se non per una vera opportunità di lavoro. Ed ecco l'invito ad insegnare pianoforte, stabilmente, nella Kulturskola di Gällivare, nella Lapponia svedese. Ha accettato, ed è lì dal 2014: 8 mesi di prova, poi il tempo indeterminato. Pensa di restarci per un bel po'.

Parallelamente ai suoi spostamenti Luigi scopre il proprio talento e la propria vocazione: un percorso a cavallo fra i "generi", che oggi per un pianista può essere considerato normale e per certi versi tipico. Dal pianoforte classico al Jazz, poi il superamento anche di questo: "Va benissimo che il Jazz sia organizzato come insegnamento accademico. L'importante è che, dopo, ci sia qualcuno che ti faccia dimenticare tutto. La musica non sta in un genere, o in un metodo. E, in più, il background musicale scandinavo è lontanissimo da quello del Jazz". Quindi la scoperta dell'improvvisazione, che in Svezia offre una laurea specialistica. In un contesto culturale che è particolarmente sensibile alle forme d'arte meno codificate e più tese alla libera espressione della personalità individuale. Perfino il paesaggio, con i suoi spazi immensi e i suoi silenzi, "entra" nel modo di fare musica attraverso la composizione e l'improvvisazione.

Il suo orizzonte professionale diventa così definitivamente l'improvvisazione. La quale – sottolinea - è una disciplina, con un insieme di tecniche sue proprie: non s'improvvisa a caso ma secondo linguaggi definiti, e nell'improvvisazione ciascuno porta il proprio retroterra musicale, perfino il proprio suono personale. Questo genere ha in Svezia un suo spazio culturale, un suo mercato, una sua diffusione. Chiese in primo luogo, ma anche centri commerciali, università, accademie. Le chiese, in



particolare, in ambiente luterano ospitano frequentemente eventi musicali e incisione di dischi. Le chiese di nuova costruzione sono progettate secondo criteri acustici, come le sale da concerto. E la modalità di ascolto della musica "improvvisata", che si tratti di chiese o di sedi profane, è sempre quella dell'ascolto diretto e intenzionale, come in concerto, e mai quella del sottofondo.

L'esperienza didattica in Lapponia lo mette successivamente a contatto con organizzazione e metodi differenti da quelli italiani. La Kulturskola è una scuola pubblica che "eroga" educazione artistica al sistema scolastico generale: tutti gli studenti hanno l'obbligo di inserire nel proprio curriculum di studio un certo numero di ore di formazione artistica, e in questo ambito fanno le loro scelte. La Kulturskola fornisce alle scuole la didattica artistica che i ragazzi inseriscono nel proprio progetto formativo. Dunque ha una propria direzione centrale, ma lavora con le scuole, e nelle scuole.

Luigi insegna il pianoforte ad allievi che vanno dai 9 ai 20 anni, e fa lezione in svedese e in inglese. Il modello didattico è profondamente diverso da quello da cui proviene. Insegna ad allievi che sono interessati alla musica classica, e ad altri che hanno interessi diversi, come l'improvvisazione. Il genere "classico" è una delle tecniche didattiche utilizzate, non l'orizzonte esclusivo. La lettura e l'analisi sono il presupposto per tutti, ma l'insegnamento è fortemente individualizzato. Insegna anche a cantanti, che devono imparare i rudimenti dell'armonia "pratica", cioè ad accompagnarsi al pianoforte in modo corretto: lì lo chiamano *comping*. Il lavoro è di squadra, gli insegnanti si riuniscono per discutere il da farsi una volta a settimana. Ogni anno si producono almeno 5 o 6 concerti-evento, e ogni occasione è buona per creare dei break, piccoli eventi legati a un'occasione: i ragazzi sono continuamente stimolati a suonare. E gli insegnanti a loro volta suonano, da soli o accompagnando gli allievi.

Questo modello comporta la compresenza di studenti che vivono la musica come momento della loro formazione culturale, e di studenti che gradatamente maturano un orientamento che li porterà all'Università, cioè allo studio specialistico della musica. Un contesto molto diverso da quello italiano, dove la diffusione della pratica musicale nelle scuole è limitata, e i ragazzi che si suppongono dotati vengono portati il più presto possibile verso il Conservatorio. Il sistema svedese si fonda sul presupposto che tutti ricevono almeno un quinquennio di educazione musicale, e suonano almeno uno strumento. Prima dei vent'anni dunque tutti hanno avuto contatto con uno strumento, tutti leggono la musica. La pratica orchestrale, e bandistica, è estremamente diffusa. In questo modo la scelta definitiva verso la professione musicale può essere compiuta relativamente tardi, e gli studenti che la faranno "convivono" nella scuola con quelli che pur studiando musica vanno verso altre scelte. Così, Luigi sa che dei circa venti suoi allievi, due o tre probabilmente continueranno verso la professione musicale, e comunque saranno in grado di fare gli esami di accesso all'Università come musicisti.

Tornerà in Italia? La risposta non c'è ancora. Tornano nella sua conversazione temi che sono ricorrenti in questi giovani italiani che hanno trovato la propria strada all'estero. La consapevolezza di aver ricevuto una preparazione di buon livello, e dell'eccellenza cui talvolta la formazione italiana attinge. Ma anche la constatazione che solo dove ora sono hanno trovato nella musica un vero lavoro, un lavoro "normale" (Luigi dice: "un lavoro per davvero, con una busta paga, le ferie, l'assistenza sanitaria"). Questa normalità del lavoro musicale è ciò che, secondo lui, in Italia è difficile da trovare. A casa torna, sì, perché l'Italia "è un paese meraviglioso", e poi per gli amici, per la famiglia: ma non per lavorare. In Italia, lo dice anche lui come altri, troppo spesso a 35 anni chi fa questo mestiere non è ancora in grado di reggersi sulle proprie gambe: "in Italia di musica non si vive".

IMPROVVISARE A BERLINO

"Tutto quello che speravo mi succedesse, sta succedendo". Queste parole raccontano efficacemente la situazione professionale di Marialuisa Capurso, cantante e vocalist pugliese che vive (per ora) a Berlino. Dopo aver compiuto in Puglia studi regolari di Jazz, a Bari per il primo livello e a Monopoli per il secondo, Marialuisa ha scoperto che non era propriamente il jazz la sua strada, e se l'è andata a cercare prima ad Amburgo, con il suo tirocinio Working with Music, e poi a Berlino dove il tirocinio è terminato, lasciando nelle sue mani un formidabile "portafoglio" di contatti e di esperienze professionali vissute, ben al di là di quelle che erano state le sue mansioni di tirocinante. E lei a Berlino ci è rimasta: la sua strada l'aveva trovata, ed era quella della improvvisazione.

La capitale tedesca sembra essere l'eldorado dei musicisti – ma anche danzatori e teatranti – che praticano l'improvvisazione come disciplina a se stante, e come carriera artistica. Echtzeitmusik (musica in tempo reale) è la sua definizione più ufficiale, in inglese Instant Composition, e questo è un indizio dello status di vera e propria specialità artistica di cui gode, non solo qui ma in tutta l'Europa del nord. Dove infatti, come è accaduto a un altro dei nostri protagonisti – Luigi Bozzolan, lo trovate in questa pubblicazione – in Improvvisazione ci si può perfino laureare.

Tutto questo può apparire strano alla nostra mentalità, che vede nell'arte innanzitutto una forma estrema, o trascendentale, di artigianato. Qualcosa che richiama grande disciplina, abilità manuali o corporee lungamente coltivate, forte tensione costruttiva, tutte cose che s'imparano in lunghi anni di "bottega" e non s'improvvisano. Eppure, almeno per la musica, basta andare un po' indietro nel tempo per ricordare che l'improvvisazione era pane quotidiano per i musicisti fino a Ottocento inoltrato, e che solo una parte della produzione dei musicisti-esecutori andava a

stampa: quella destinata al "consumo" degli altri, specie dei dilettanti, che magari erano di buon livello. Di tutto il resto della musica che suonava il giovane Beethoven, per fare un esempio, restano solo gli entusiastici, iperbolici resoconti dei contemporanei che lo ascoltarono improvvisare.

Ma tant'è: i giovani che oggi sono attratti da questo versante della musica devono, forse più degli altri, andare verso Nord. Ed è questo il caso di Marialuisa, che dopo la prima parte del tirocinio (inizio 2013) fatta ad Amburgo, si stabilisce a Berlino dove lo termina. Aveva già il suo titolo di II livello, non le interessava affidare al linguaggio del jazz il suo talento improvvisativo, si è messa subito in contatto con gli ambienti della improvvisazione più libera, quella che definisce "musica sperimentale". L'ambiente è vivacissimo, lei ha una grande capacità di relazione, va ogni giorno a sentire concerti della musica che le interessa, dopo poco tempo cominciano i suoi impegni performativi. "A Berlino è cambiato tutto, dice. Ho conosciuto tantissime persone. Sono stata invitata a fare dei concerti con un'orchestra di improvvisatori. Ho cominciato presto ad avere in cantiere dei progetti miei. Ho deciso di restarci".

Si esibisce anche da sola: in questo momento sta facendo una tournée in Europa.

Ma quasi sempre agisce in contatto con gruppi, le sue performance coinvolgono altri artisti: strumentisti, danzatori, video-artisti.

L'incontro con gli altri è la chiave del suo modo di operare.



"Ci incontriamo, suoniamo e cantiamo insieme, senza conoscerci, senza preordinare nulla. Ci ascoltiamo, molto. L'ascolto è essenziale. Componiamo insieme, estemporaneamente, nel momento stesso in cui eseguiamo. Ciascuno è stimolato, sollecitato dall'interazione con l'altro. I linguaggi possono essere vari: la musica, la danza, il video. Lo sforzo è quello di riuscire sempre a sorprendersi, di fare musica non-idiomatica", chiarisce. Non idiomatica, cioè non appartenente a un linguaggio codificato, ma il più possibile creativa. Cosa peraltro non facile perchè nell'improvvisare, lei stessa lo riconosce, ciascuno porta inevitabilmente il proprio vissuto musicale, il proprio background. Ma la loro "poetica" è quella di non ricadere in uno stile, in una routine.

Ad Amsterdam ha un progetto in collaborazione con una danzatrice greca e un chitarrista olandese, la performance si svolgerà di notte, all'interno di un museo della città, e successivamente nell'ambito di una rassegna di danza contemporanea. Ha vinto recentemente una borsa per lavorare tre settimane in uno studio di elettroacustica di Stoccolma. A Berlino "ogni giorno succede qualcosa", dice. Canta in locali, e ogni volta è un'occasione per conoscere gente nuova e far nascere nuove idee, nuove proposte. L'ambiente è pieno di artisti internazionali. Da Berlino è stata invitata a cantare a Stoccolma, al Fylkingen, tempio del lavoro improvvisativo e sperimentale in "music, performance, video, film, dance, sound-text composition and intermedia" come recita il sito dell'istituzione stessa. Lì l'ha ascoltata un regista che lavora con le immagini e le ha proposto di comporre la musica per il suo prossimo film. E lui sta chiedendo fondi al suo paese – la Svezia – per far andare lei, italiana, a lavorare lì.

In Italia ci è tornata. Per tre mesi, subito dopo la fine del tirocinio. "Il tempo di capire che non ci sarei rimasta", osserva. Ha ritrovato sì tanti amici e compagni di studi e colleghi. Ha fatto dei concerti, ha trovato nei musicisti molto interesse per quel che faceva, ha ricevuto proposte di rimanere per "trasferire" lì la sua musica sperimentale. Ma non è bastato. "Qui

[a Berlino], ripete ancora, ogni giorno mi succede qualcosa. Giù è tutto troppo lento. Oggi a tornare là mi sembrerebbe di fermarmi". Sull'Italia l'esperienza le suggerisce un'altra osservazione: nel suo ambito lavorativo della musica "sperimentale", tutti gli artisti ricevono sovvenzioni dal proprio Stato. I suoi colleghi tedeschi, svedesi, canadesi e quanti altri viaggiano per l'Europa, Italia compresa, per tournées e stage con fondi del proprio governo. Recentemente attraverso un collega artista canadese è stata invitata a partecipare a un festival a Vancouver. Il festival paga un cachet e l'ospitalità, ma non il viaggio. Le hanno suggerito di chiedere dei fondi per questo al suo governo: un'utopia, ha dovuto rinunciare ad andarci. Lo stesso artista, l'anno scorso, è venuto a Berlino per 6 mesi, sovvenzionato dal suo governo. Questo, dice, per un artista italiano è quasi impensabile...

Forse anche per questo, nonostante l'attività intensa, Marialuisa vive la sua carriera ancora in modo abbastanza bohémien, e non nasconde di non essere ancora completamente in grado di mantenersi. Ogni tanto è costretta a ricorrere a lavori non-musicali. Ma la velocità con cui tutto è accaduto finora la rende fiduciosa anche sotto questo aspetto: "Se l'anno scorso qualcuno mi avesse detto che un anno dopo avrei fatto una tournée in Europa non ci avrei creduto. Eppure è così".

Pensa di rimanere a Berlino? "No, della Germania per certi versi sono un po' stanca. Nonostante tutto ci sono delle cose dei tedeschi che non amo. Sto pensando dove andare". E in Italia? "Certamente no, ripete. Per questa musica in Italia non c'è pubblico, non c'è interesse. Sono stata invitata con un mio progetto berlinese a un Festival di danza contemporanea in Italia, ed è andata anche bene. Ho allestito una performance che durava tre giorni e tre notti, la gente entrava e usciva quando voleva, c'è stata molta curiosità. Ma appena qualche mio amico ha tentato di organizzarmi qualcosa al di fuori dal circuito specializzato della danza contemporanea, il contatto con il pubblico è stato pressochè impossibile. Certo, l'Italia mi manca. Ma la mia strada è a nord".

SUONARE A TEMPO DI DANZA

Il giorno dopo essersi diplomata al Conservatorio di Torino in Pianoforte nell'indirizzo Pianista Accompagnatore e da Camera (titolo di II livello, 27 febbraio 2013), Valentina Crisci è partita per Strasburgo per il suo tirocinio Working with Music. Lì ha lavorato come pianista accompagnatrice, con le classi di Violino e di Contrabbasso, e anche di Direzione di coro e di Direzione d'orchestra. Si è trovata bene, sia con i colleghi che con gli studenti, l'esperienza le è sembrata stimolante. Per un momento ha anche pensato di restare, poi hanno prevalso le ragioni di carattere personale che la inducevano a tornare. E così è stato. La città dove si è stabilita è stata questa volta Piacenza, la città del suo ragazzo. Si è trovata in una famiglia di musicisti, e mentre cercava di guardarsi intorno per trovare qualche opportunità in scuole di musica, un suo curriculum è stato presentato alla Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala.

E' stata chiamata per un colloquio, le è stato proposto di fare una prova. Ha assistito a una lezione, la pianista accompagnatrice era anche lei una ex allieva del Conservatorio di Torino, si erano conosciute in precedenza. Nel secondo semestre dell'anno 2013-14 ha seguito le lezioni di ballo come uditrice, e a giugno 2014 ha fatto un'audizione accompagnando una lezione della "propedeutica" (le lezioni dell'Accademia sono distinte in fascia propedeutica e fascia professionale).

Nel frattempo si era appassionata all'accompagnamento della danza – una specialità che nei Conservatori quasi non esiste – e aveva frequentato come accompagnatrice uno stage presso l'Accademia di danza di Liliana Cosi a Reggio Emilia. Poi è arrivata la chiamata dell'Accademia della Scala, con un primo pacchetto di ore, in un rapporto di libera professione. Nel 2015, racconta, anche in conseguenza delle nuove norme sul lavoro, il rapporto si è trasformato in un contratto a tempo indeterminato. Per ora, part time. Ma le ore sono già aumentate e "penso ci sia un ulteriore margine di crescita – dice – dipende molto da me, perchè sento che

c'è attenzione al modo in cui ciascuno lavora, e per chi s'impegna e lavora bene ci sono prospettive". Per ora collabora con i corsi di propedeutica e con il Biennio di formazione per insegnanti di danza organizzato dall'Accademia. Lavora dal lunedì al sabato, per circa 460 ore all'anno.

Valentina si dichiara molto soddisfatta: è un bellissimo lavoro, dice. Un lavoro che



lei stessa si sta costruendo: l'accompagnamento per la danza è un "mestiere" del tutto particolare, molto basato sull'improvvisazione. Qualcosa che, come accennato prima, nei Conservatori s'insegna molto raramente. Dietro la sua soddisfazione, nel parlare con lei si intravede un modo equilibrato di "vedersi" come pianista, qualcosa che non è frequente dei giovani che si dedicano al pianoforte, che il più delle volte guardano al loro strumento esclusivamente nella prospettiva della carriera solistica. Fin dal Triennio le piaceva suonare con gli altri, si è resa conto che le era congeniale, ha stretto buone relazioni con i docenti di accompagnamento, e al termine del Triennio la scelta dell'Accompagnamento come specializzazione è venuta da sè: ce la portavano sia la passione per la musica d'insieme che la convinzione lucida e razionale che quella competenza sarebbe poi stata ben spendibile. Anche qui il suo giudizio è equilibrato: "è giusto che, fino a un certo livello, in Conservatorio si coltivino le abilità strumentali che sono tipiche della letteratura solistica, e perciò non mi sembrerebbe opportuno un orientamento "accompagnatorio" già nel Triennio (come pure in alcuni istituti avviene), quando le competenze tecniche sullo strumento non sono ancora completate". Ma giunta alla scelta della specializzazione, non ha avuto esitazioni.

Valentina è dunque uno dei tirocinanti di Working with Music che dopo il tirocinio sono tornati a cercarsi un lavoro in Italia. La domanda conseguente è quale ruolo abbia avuto nella sua vicenda il tirocinio all'estero. La risposta è limpida: "Sicuramente mi ha molto aperto la mente. Certo si trattava pur sempre di un Conservatorio, ma il solo fatto di essere da sola, in un paese straniero, e in un contesto professionale, nuovo, diverso, ti mette in gioco e ti fa crescere. Si acquista fiducia in se stessi. Si scopre di essere in grado di affrontare situazioni professionali che sembravano temibili o insormontabili. E vivere queste situazioni in un contesto estraneo a quello della scuola dove sei sempre stata, dove bene o male tutti ti conoscono, è una prova importante". E, aggiunge, si torna con la vo-

glia di mettersi ulteriormente in gioco, di sperimentarsi in cose nuove. "Questo ha avuto un ruolo nel trovarmi disponibile a giocare una partita così diversa dal solito come quella dell'accompagnamento della danza: prima del tirocinio, forse, non avrei neppure osato tentare".

'NU TURCO NAPULITANO

31 anni, diplomato di I livello in Musica Elettronica e di II livello in Composizione Audiovisiva Digitale, Mirko D'Agostino è un napoletano che ha studiato al Conservatorio di Frosinone e ha trovato la sua strada in Turchia.

Almeno per ora, perché non è di quelli che pensano di rimanere in un posto per tutta la vita. Però intanto ci si trova bene, e lo dice. Alla domanda se risenta del clima ideologico-religioso degli ultimi anni, risponde di slancio facendo un paragone fra le sue due patrie. "Non bisogna farsi un'idea solo leggendo i giornali. Napoli non è soltanto un posto dove si spara per la strada o dove c'è spazzatura dappertutto, è una realtà molto più ricca e complessa. Così la Turchia è un paese incredibilmente aperto. Istanbul è una città pulitissima, sicura. E' una metropoli di quasi 20 milioni di abitanti, ed è una città che funziona. Ci sono moltissimi stranieri che ci studiano e ci lavorano, ovunque si sente parlare inglese, e i turchi sono molto accoglienti. Direi che è una combinazione felice fra una metropoli ben organizzata e quel tanto di caos un po' partenopeo cui sono abi-

tuato. E la vita musicale è straordinariamente ricca".

Con la Turchia, e con la musica turca, Mirko aveva un feeling già ben prima dell'esperienza con Working with Music. C'era stato, di sua iniziativa, per alcuni mesi. Era andato a studiare all'Università di Istanbul (la Turchia è uno dei Paesi dove l'istruzione musicale superiore è all'interno dell'Università), e ne era rimasto entusiasta. L'organizzazione gli era sembrata di alto livello, i docenti eccellenti. Così, quando ha avuto dal Conservatorio di Frosinone la possibilità di un tirocinio all'estero con WWM non ha esitato a scegliere di tornare a Istanbul. Ed è tornato dallo stesso professore con cui aveva studiato, che è anche socio di uno degli studi di registrazione più importanti del Paese. Nel tirocinio Mirko ha fatto l'assistente al mastering, l'ultima fase del processo produttivo di un CD, lavorando con alcuni degli artisti più noti in Turchia. E dopo il tirocinio, in Turchia ci è rimasto. Dopo sei o sette mesi da assistente, il suo professore lo ha ritenuto pronto per cominciare a lavorare da solo. Qualche tempo dopo gli è stato proposto il suo primo cliente: così si è trovato produttore. Ora ha a sua volta i suoi assistenti, e prossimamente farà il suo primo album da produttore.



Cosa sia esattamente un produttore, lo racconta lui stesso con entusiasmo: "Assolutamente tutto quello che concerne il CD. Ho ascoltato i provini del cantante, ho seguito le prove con il gruppo musicale, ho arrangiato le musiche, le ho fatte provare fino allo sfinimento" dice, e dal tono c'è da credergli. "Ho scelto gli strumenti, le chitarre, la batteria, ho curato personalmente l'accordatura. Ho scelto i microfoni. Ho seguito tutto il processo di registrazione e l'editing del CD fino al mastering". Ma l'esperienza gli ha insegnato anche a non accentrare tutto su di sé, e l'importanza della collaborazione: "Il mastering ho preferito non farlo io. Ero troppo dentro il progetto, ho preferito uno sguardo più fresco, un'opinione diversa".

Oltre a lavorare, a Istanbul sta facendo un dottorato, quel terzo livello degli studi che i Conservatori italiani non hanno ancora. Anche all'Università, dove sta facendo il dottorato in Sonic Arts, si trova in un ambiente molto internazionale, con dottorandi che vengono anche dall'America, e perfino dalla Nuova Zelanda. E – dice lui stesso – la mentalità è un po' diversa dalla nostra. Il livello dei professori e quello degli studenti sono molto alti. L'esame di ammissione è veramente difficile, e subito dopo ti mettono a lavorare sodo. "Io spero che duri: fra studio e lavoro sto realizzando il sogno che avevo fin da bambino, la produzione è sempre stato il mio grande interesse".

Ma niente è per sempre. Mirko è un genere di napoletano che smentisce lo stereotipo dell'ammalato di nostalgia. "Mi sono sempre mosso. A 19 anni sono andato in Inghilterra. Sono stato in Germania. Ora sono in Turchia da quasi quattro anni, e ci sto molto bene. Devo finire il dottorato, spero in un paio d'anni. Poi quello che farò dipenderà dal lavoro. Non mi nascondo che mi piacerebbe fare un'altra esperienza, altrove. O anche tornare in Italia, però solo se sarà possibile fare il lavoro che mi piace. E in più non mi dispiacerebbe insegnare, al Conservatorio o all'Università".

Mirko si reputa, certamente, anche fortunato. Ma pensa che non sia solo una questione di fortuna: "Non credo che in Italia avrei avuto un'opportunità simile. E la possibilità di farmi valere secondo le mie capacità. Spiace dirlo, ma in Italia la meritocrazia non funziona, né in ambito accademico né in ambito lavorativo. Tornerei volentieri, ma non so se troverei la stessa disponibilità a mettermi alla prova. Dico di più: non trovo normale che persone sopra i 30 anni non trovino ancora una posizione stabile. E che vengano ancora considerate giovani".

TECNICO DEL SUONO, DOTTORE A BIRMINGHAM

La vocazione di Balandino Di Donato è stata chiara fin dal principio. Entrato al Conservatorio dell'Aquila nel 2007 per Musica e Nuove Tecnologie, già da studente ha cominciato a lavorare come tecnico audio e assistente artistico al Centro Ricerche Musicali di Roma, in contesti diversi come concerti e installazioni d'arte.

Nel 2013, due mesi dopo il conseguimento del diploma, è partito per il Birmingham Conservatoire – che è parte dell'Università della città – per un tirocinio di sei mesi con il progetto Working With Music. E da Birmingham non si è più mosso.

Durante il tirocinio ha contribuito a sviluppare il software Integra Live. Si tratta di un software che viene sviluppato da parecchi anni da Integra Lab, su finanziamento di un progetto europeo di ampia portata denominato Integra – Fusing Music and Technology, diretto da Lamberto Coccioli, direttore del Dipartimento di Tecnologia Musicale del Birmingham Conservatoire e oggi vicedirettore del Conservatorio. È un software adottato per l'insegnamento da molte istituzioni musicali in tutto il mondo, per la produzione di nuova musica attraverso l'uso di processi audio interattivi. Integra Lab, dove il tirocinio di Balandino si è svolto, è il gruppo di ricerca del Dipartimento di Tecnologia Musicale del Conservatorio. Il tirocinio quindi è stato fortemente orientato alla ricerca, è lui a raccontarlo, e formativo sull'acquisizione dei metodi di lavoro e di ricerca, in particolare sull'approccio multilaterale ai problemi, e sulla relazione con i compositori e i performers.

Proprio durante il tirocinio il senior researcher del progetto gli ha chiesto di rimanere anche

dopo, iscrivendosi a un dottorato di ricerca, un PhD. E gli ha proposto quindi di presentare un progetto di ricerca. Balandino in Italia aveva conseguito solo il titolo di primo livello, ma una recente riforma inglese gli consentiva di saltare il master frequentando un corso specifico all'Università, seguito da esame e certificazione di idoneità all'iscrizione al PhD. In Italia (all'Università) si accede al dottorato solo dopo la laurea magistrale. Ma, soprattutto, nei Conservatori il terzo livello degli studi, cioè il dottorato (PhD), non esiste: previsto dalla legge di riforma (1999), non è mai stato attuato.

Il dottorato è iniziato così nel 2014. Balandino ha avuto accesso a una borsa, erogata dall'Università stessa, che gli paga le tasse universitarie – il Conservatorio, ci tiene a ricordarlo, è parte dell'Università - e in più uno stipendio.

Oggetto della ricerca è il modo in cui i movimenti dei performer, specie cantanti e in particolare i beatboxers (i vocalists che riproducono con la voce ogni genere di suoni e di strumenti) possono essere tradotti in parametri per la spazializzazione del suono. Cioè la simulazione di un ambiente in cui il suono si muove sotto la guida dei movimenti del corpo. Il prodotto finale della ricerca a un paio d'anni - dovrà essere un software che consenta a un sistema di sensori



(per esempio un braccialetto indossato dal performer) di tradurre direttamente le contrazioni muscolari e i movimenti del corpo in movimenti del suono nell'ambiente. Prototipi della macchina sono già stati sperimentati dal vivo in concerto, sia a Birmingham che a Roma. Il progetto non è pensato per un singolo artista, ma per essere utilizzabile da qualunque performer, e dunque potenzialmente commercializzato.

Insieme con il lavoro universitario Balandino ha lavorato come tecnico audio, all'Ippodromo di Birmingham, per vari mesi, e in concerti rock e pop anche di livello internazionale. Gli è tornata utile l'esperienza fatta in Italia come tecnico del suono, mentre era ancora studente al Conservatorio dell'Aquila. Ha pubblicato articoli inerenti la ricerca che sta facendo all'Università, e ha vinto un premio in denaro nell'ambito del Music Tech Fest per lo sviluppo di un cubo interattivo, poi presentato in varie conferenze scientifiche.

Sostanzialmente non ha più lasciato Birmingham da quando ci è venuto per il tirocinio Working With Music. Si sente completamente integrato nella vita universitaria di Birmingham, e certamente ci resterà un altro paio d'anni, fino alla conclusione del PhD. Poi si vedrà. Della sua condizione economica è abbastanza soddisfatto. Negli ultimi mesi ha potuto abbandonare attività redditizie poiché la borsa gli permette di vivere in modo soddisfacente, seppur senza lussi. L'assegno dell'Università è parametrato sul costo della vita della città dove il dottorando svolge la sua attività, e pur essendo Birmingham una città molto meno cara di Londra, il suo assegno equivale a un buono stipendio in Italia – è lui a fare il raffronto – e a quasi il doppio di un assegno di ricerca italiano.

Nonostante faccia lo studente in Gran Bretagna, la sua valutazione della formazione ricevuta in Italia è molto positiva. Pensa di essere stato molto fortunato quanto ai docenti con cui gli è capitato di studiare, in particolare ritiene di dovere molto della sua formazione a Michelangelo Lupone. E guardandosi indietro pensa ancor oggi che non gli sarebbe potuta andare meglio.

Più in generale, dice, a livello intellettuale l'Italia è un paese pieno di talenti. Le difficoltà italiane si distribuiscono a suo parere su tre piani. Quello dei fondi, che in Gran Bretagna sono spesso abbondanti e finanziano anche attività di livello modesto, mentre in Italia persone e progetti di qualità non riescono ad accedere ai finanziamenti. Il secondo problema italiano sta "nel supporto a livello burocratico: permessi complicati, modo di prendere le decisioni, scarico di responsabilità, scambi di cortesie, o di scortesie, al posto di atti dovuti". In Gran Bretagna, dice, se una persona non fa quello che ci si aspetta da lei, viene sostituita. In Italia invece – è la sua sintesi - le cose avvengono, a tutti i livelli dal più modesto al più alto, "perchè si fa un favore e non perchè si svolge un compito istituzionale". E' un discorso difficile, ma è difficile dargli torto. E infine il terzo tema è quello della meritocrazia. Balandino non mitizza, ma dice che in Gran Bretagna "ce n'è di più", e cita casi concreti a lui vicini, come quello di un concorso per assistente di ricerca dove un candidato esterno è prevalso su tre allievi di direttori di strutture interne del Conservatorio. E, accalorandosi, ricorda un quarto tema che vuole toccare, un tema che è corale fra i nostri giovani musicisti che hanno avuto esperienze all'estero: il lavoro del musicista in Italia non è riconosciuto come tale, almeno finchè non produce un "posto fisso". Gli amici ascoltano quel che racconta e poi chiedono: e di lavoro cosa fai? Ma, sottolinea con soddisfazione, quando dice a quanto ammonta il suo assegno di studente di dottorato a Birmingham, gli amici italiani lo guardano con altri occhi...

Tornerà? Intanto sta cominciando a ricevere, in Gran Bretagna, proposte per il dopo-PhD. Il suo criterio è semplice: è disposto ad andare dovunque potrà fare il lavoro che ama, e questo gli permetta di vivere. Si è capito, anche se per scaramanzia (o per discrezione) preferisce non parlarne, che a Birmingham lo vorrebbero. E in Italia? Perchè no, se ce ne fosse l'opportunità giusta, risponde. Ma bisognerà vedere - dice - se il suo PhD gli sarà riconosciuto in Italia, e se gli aprirà qualche chance per vivere del suo lavoro.

CURARE CON LA MUSICA

In Francia, come in Italia, la musicoterapia è mal conosciuta, e il primo impegno di Maria Pina Galofaro nel suo tirocinio Working with Music alla Cité de la Musique di Parigi (oggi Philharmonie), che è una istituzione culturale e non clinica, è stato quello di far intendere che cosa ci si poteva, e che cosa non ci si doveva aspettare da lei. E ci è riuscita molto bene, se è vero che in Francia ci è rimasta, e che i suoi primi lavori da professionista sono stati commissionati da quella stessa struttura in cui aveva operato come tirocinante.

Nei 6 mesi di tirocinio Maria Pina ha lavorato sovente all'interno di un progetto della Cité denominato Demos, che sta per "Dispositif d'Éducation Musicale et Orchestrale à vocation Sociale". Si tratta di un sistema di gruppi musicali e di orchestre che, come avviene oggi in molti paesi, fa leva sulla musica per offrire uno strumento di riscatto e di integrazione a bambini socialmente svantaggiati. Nel caso di Demos l'intervento avviene nelle periferie di Parigi, per lo più su fasce di bambini delle prime e seconde generazioni di im-

migrati, in genere nordafricani.

Una volta eliminate le aspettative mal riposte (per esempio che il musicoterapista fosse una sorta di "calmante" per l'intero gruppo dei bambini), è stata lei stessa a proporre le modalità del proprio intervento. In almeno due casi è intervenuta su un bambino che creava problemi al gruppo in cui era inserito per l'apprendimento dello strumento. Bambini giudicati impossibili, che disturbavano, che non erano in grado di stare nel gruppo, per i quali si invocava lo psichiatra o lo psicologo. Maria Pina invece si è preparata la sua stanza con i suoi tappeti, i suoi cuscini e i suoi strumenti musicali, ha raccolto tutte le informazioni sul singolo caso dagli operatori che col bambino avevano contatto – suscitando quindi in loro maggiore attenzione e impegno verso di lui – poi ha contattato la famiglia e infine ha fatto le sue sedute con il bambino. Lavorando insieme con lui con la musica, gli strumenti musicali, canzoni composte e cantate da lui stesso, disegni, e anche con strumenti verbali. Con lo scopo di infondere in lui fiducia in se stesso e capacità di riconoscere le proprie emozioni. Il bambino, intanto, continuava parallelamente le sue lezioni di strumento. Alla fine l'obiettivo è stato raggiunto: il bambino ha potuto suonare il suo violoncello con gli altri alla fine dell'anno. Non solo lui era cambiato, ma anche l'attenzione degli altri intorno a lui. E, in al-

meno un caso, uno dei bambini con cui Maria Pina ha lavorato ha finito con l'iscriversi al Conservatorio.

Maria Pina è anche laureata in sociologia. Questo le ha permesso di individuare alcune questioni specifiche. Talvolta vengono giudicati negativamente, sul piano musicale, dei bambini che invece sono stati partecipi di altre culture musicali.

Come ad esempio quelli che vengono da famiglie di Griots, membri di una



casta di cantastorie musicisti e danzatori, nelle popolazioni dell'Africa sub-sahariana - in particolare del Mali e del Senegal. Si tratta quindi di riconoscere l'apporto di altre culture, laddove Maria Pina vede, criticamente, nel modello francese una eccessiva attitudine ad assimilare. L'imposizione pura e semplice della "nostra" musica genera in questi bambini un rifiuto che viene scambiato per rifiuto della musica tout court, laddove invece essi conoscono, e bene, un'altra musica. Il lavoro della musicoterapista si è svolto partendo dall'accettazione della "loro" musica, e ha coinvolto il papà del bambino perchè nelle culture musicali di tradizione orale la trasmissione avviene in ambito familiare, a contatto diretto con l'adulto e senza la mediazione dello spartito. Alla fine, il bambino ha potuto inserirsi nel gruppo.

Sono ormai 4 anni che vive in Francia. Oltre al lavoro per la Cité, che l'ha chiamata subito dopo il tirocinio, lavora per l'Università Paris Descartes. Qui dà lezioni di musicoterapia didattica all'interno di un ospedale psichiatrico inserito nel contesto universitario. I destinatari del suo insegnamento sono qui gli studenti di Artthérapie, tanto del primo anno quanto del corso di specializzazione, in cui viene scelta la specialità. Tutto questo avviene in un "Centro di studi dell'espressione", interno all'ospedale psichiatrico, che organizza questo corso universitario della durata di due anni.

Reduce da una gravidanza, ora che sta per riconquistare per intero il suo tempo lavorativo Maria Pina guarda alle nuove possibili committenze. Fra le quali cita gli Hôpitaux de jour, strutture psichiatriche diurne per adolescenti e bambini (anche se non esclude, per il futuro, il lavoro con pazienti psichiatrici adulti). Anche gli asili nido potrebbero avere bisogno di lei, specialmente in relazione alle dinamiche dell'immigrazione e dell'integrazione. Sente di conoscere meglio, oggi, la società francese, e di poter proporre in modo pertinente il "taglio" del suo intervento, considerato che, come dice, in ogni contesto la

sua proposta d'intervento ha un taglio appunto diverso. Clinico se in un ospedale, sociale piuttosto se in una scuola o in un asilo.

La fiducia di trovare nuovo lavoro è esplicita, nonostante le difficoltà di status della disciplina cui si accennava prima. La ragione è semplice nel discorso di Maria Pina: "In Francia, lo dico candidamente, lavori anche se non ti conoscono. Ti presenti, fai le tue proposte, se interessano non c'è esitazione nel prenderti, o almeno nel metterti alla prova. In Italia questo non è possibile, nonostante lo status della musicoterapia sia perfino più riconosciuto che in Francia. Ed è perchè c'è un meccanismo di consorzierie, di stanze chiuse, che rende difficile accedere al lavoro. Almeno, questa è la mia esperienza". Parimenti, si dichiara soddisfatta sotto il profilo economico. "Lavoro come libera professionista, sono io che faccio il prezzo, in base alle condizioni del lavoro, alle distanze eccetera. Sono certa, riprendendo a lavorare dopo la gravidanza, di recuperare una condizione economicamente soddisfacente".

La riconoscibilità internazionale del titolo di studio (il famigerato 3+2) conseguito all'Aquila è stato, nell'esperienza di Maria Pina, un atout importante per trovare una collocazione in Francia. Così come profondamente positiva è la sua valutazione della qualità dell'insegnamento ricevuto all'Aquila, e in particolar modo di quello di Raffaella Coluzzi. Non le sarebbe dispiaciuto che il corso di musicoterapia (che è una specializzazione di II livello cui si accede, con esame, dopo il conseguimento di un diploma di Conservatorio di I livello, o di una laurea) durasse più di un biennio. Questo periodo a suo avviso è sufficiente per acquisire le basi della disciplina, ma lei avrebbe preferito conoscere nella scuola una serie di tecniche con cui è entrata in contatto solo dopo, lavorando. Per esempio alcuni aspetti della musicoterapia attiva, quella dove il terapeuta suona insieme con il paziente ma contemporaneamente deve tener d'occhio la relazione che è nelle

sue mani. O la tecnica della supervisione, che nella scuola le è stato possibile conoscere solo teoricamente.

Dell'intreccio fra alta formazione musicale e sistema universitario che è scaturito dalla riforma, in qualche modo Maria Pina è un prodotto esemplare. Infatti aveva seguito per molti anni studi musicali (canto, con un'attività conseguente in un ottetto vocale e in gruppi di musica elettronica) ma senza conseguire titoli accademici dopo la licenza di solfeggio. E' stata invece la sua laurea in sociologia che le ha permesso, con esame di ammissione sulle competenze musicali, di accedere al corso di musicoterapia - che come si è visto è un Biennio di specializzazione. E le sue competenze sociologiche si sono riflesse nella sua tesi conclusiva del corso di musicoterapia, che ha riguardato uno strumento didattico specifico, "di seduta" in gergo. Una serie di documenti destinati alla compilazione da parte dello studente che sta apprendendo la disciplina, uno strumento "qualitativo" in termini sociologici.

Perchè non ha fatto la sociologa? Non le sarebbe dispiaciuto, la disciplina le interessava. Però si sarebbe volentieri occupata anche di psicologia. Intanto però ha sempre studiato canto, e cantato. Nell'ottetto vocale in cui cantava c'era una musicoterapista: da qui è partita la curiosità. E ora, con la musicoterapia, le sembra di essere riuscita a mettere d'accordo tutti i suoi interessi.

MUSICA PER NEONATI

Fare lezione di musica a degli "allievi" di età compresa fra le 3 settimane e i 9 mesi può sembrare una boutade. O una utopia, o una velleità. Invece Umberto Giancarli e Lucia Ciambotti lo fanno molto sul serio, con una passione grande e contagiosa che coinvolge tutti quelli con cui vengono a contatto, i genitori dei bimbi per primi. E con tanto successo che ne hanno fatto come si dice in gergo economico una startup, un business emergente, e su questo stanno costruendo la propria vita professionale.

Violista lui, violinista lei, aquilana lei e spezzino lui ma cresciuto all'Aquila, si sono conosciuti da bambini nella scuola per piccolissimi dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese. Sono poi stati compagni di scuola – non di classe, per via di una piccola differenza d'età - poi amici, poi si sono innamorati e messi insieme.

E insieme hanno fatto le esperienze-chiave della loro formazione, quelle che li hanno indirizzati senza esitazione verso il loro cammino professionale.

Un cammino non comune.

Tutto ebbe inizio da un workshop di Paulo Lameiro, un docente portoghese che ha creato un suo metodo di insegnamento dedicato ai bambini piccoli e piccolissimi, derivato con molte modifiche dalla Music Learning Theory di Edwin E. Gordon. Il workshop era stato organizzato al Conservatorio dell'Aquila da Alvaro Lopes Ferreira, il docente di Musica da camera sia di Umberto che di Lucia. E loro ci capitarono quasi per caso, senza immaginare quanto quell'incontro sarebbe stato determinante, e quanto – sono loro a dirlo – i giovani siano a volte poco consapevoli delle opportunità che vengono loro offerte.

La situazione che si offrì ai loro occhi, e alla loro sensibilità, fu impressionante. Un silenzio totale, in una sala appositamente preparata con mezzi di fortuna. Un gruppo di giovani strumentisti da un lato, con il maestro. Un pubblico di studenti dall'altro. Per ultimo viene introdotto un gruppo di mamme con in braccio i loro neonati, e questa volta con un accompagnamento di una chitarra e di canti da parte dello stesso Lameiro. Dopo una breve



enunciazione dei nomi di ciascuno, fatta sempre cantando, il docente con la sua assistente hanno iniziato a cantare delle canzoni melodiche e dei canti ritmici senza testo. Non semplici, non "infantili" come ci si potrebbe aspettare, ma abbastanza complessi seppure brevi; e anche polifonici. Subito dopo venivano sollecitati a cantare i genitori: gli veniva "insegnata una parte" seduta stante.

I due sono stati subito colpiti dall'intensità emotiva della situazione, e il loro racconto la restituisce. Fra una musica e l'altra c'erano lunghi silenzi, e in questi silenzi i bambini tacevano totalmente: erano assolutamente concentrati. In una seconda fase si è cominciato ad usare alcuni materiali: dei fazzoletti colorati, delle uova a mo' di maracas, muovendo questi materiali ad accompagnare (o a "spazializzare") la musica, sempre coinvolgendo i genitori. Musica registrata, stavolta: musica strumentale classica, anche questa non di tipo infantile. Per inciso, questa particolarità dell'uso della musica strumentale è uno dei tratti che distinguono Lameiro da Gordon, che usa solo la voce.

Tutta la sessione durò una quarantina di minuti, le singole attività che si succedevano non più di 3 minuti ciascuna. A fasi alterne il docente cominciò a chiamare i singoli studenti strumentisti a suonare brevemente quel che volevano; oppure delle danzatrici, che lui stesso accompagnava con uno scacciapensieri. Tutto, comunque, senza alcun accordo preso in precedenza. E talvolta inducendo vere improvvisazioni, quando per esempio iniziava egli stesso un ostinato ritmico, incoraggiando le mamme ad associarsi, e lo strumentista a improvvisare su questo stimolo, su questa "base". Portava i suonatori ad avvicinarsi molto ai bambini, come a suonare per ciascuno di loro. Alla fine, su una musica registrata indusse tutti insieme a danzare, e poi mise tutti a reggere un grande telo da ogni lato, e a muoverlo seguendo la musica: promuovendo così una "materializzazione" del suono attraverso le onde e i cambi di luce che sul telo si andavano a formare.

Più di tutto Umberto e Lucia furono colpiti dalla reazione dei piccolissimi "allievi": nessun pianto, silenzio totale, concentrazione evidente. Ne furono entrambi emozionati. Pensarono – e lo pensano tuttora – che l'attenzione di pochi neonati "pesi" più di quella di un auditorium di adulti. Dopo questa esperienza così coinvolgente accettarono la proposta di Lameiro di andare in Portogallo a vedere la sua scuola: e questo fortunatamente venne a coincidere con la possibilità offerta dal bando di Working With Music. Trovarono aiuto in vari docenti del Conservatorio e poterono far sì che la scuola di Lameiro entrasse come "ente ospitante" nel progetto, e quindi potesse organizzare il tirocinio come previsto dal programma.

Il loro tirocinio si è svolto fra settembre 2013 e marzo 2014 presso la scuola di Paulo Lameiro, ufficialmente SAMP (Sociedade Artística Musical dos Pousos; Pousos è il piccolo paese che la ospita, vicino a Leiria, fra Lisbona e Porto). L'esperienza fu tanto positiva che alla fine del tirocinio lo stesso Lameiro gli propose di rimanere lì definitivamente a lavorare: una proposta importante, cui non era facile dire di no. Dal punto di vista professionale accettare l'offerta sarebbe stata la cosa più semplice: erano già inseriti in un contesto in cui erano ben accolti, in un meccanismo che funzionava molto bene. Alla fine però prevalse l'idea di "importare" in Italia le competenze che avevano acquisito. Una decisione certo molto più complicata e piena d'incognite, nella quale – sono loro a dirlo – ha pesato anche l'idea che si dovesse tentare qualcosa per far rivivere la loro città, ferita dal terremoto e abbandonata da molti dei suoi abitanti. E la speranza di offrire alla città una realtà bella, e nuova.

Così hanno cominciato organizzando una sorta di presentazione delle loro intenzioni, una lezione di prova, mettendo insieme i loro amici che avevano bambini piccoli, e poi col passa-parola gli amici degli amici e così via. Hanno tenuto in un circolo ARCI la loro prima lezione in Italia – la lingua in realtà conta poco, visto che non si parla affatto, ma la cul-

tura sottostante incide molto in un'esperienza di relazione qual'è la loro "lezione".

Ed è andata molto bene, nel duplice senso che loro stessi sono stati soddisfatti della loro prima lezione "da soli", fuori dal contesto portoghese dove si erano formati, e nel senso che hanno registrato un forte interesse da parte dell'utenza. Hanno dunque cominciato a cercare uno spazio adatto, e lo hanno cercato nel centro storico della città. Lo hanno sistemato. Hanno costituito un'associazione, "Nati nelle note" (www.natinellenote.it). L' hanno finanziata ricorrendo ai loro risparmi. Il 3 novembre 2014 hanno cominciato a fare lezione con regolarità: ogni bambino viene una volta a settimana, le lezioni si svolgono in gruppi comprendenti circa 8/10 mamme con bambino, e la settimana di Umberto e Lucia si è andata rapidamente riempiendo di lezioni.

Il luogo è composto di più locali, arredati prevalentemente con cuscini mobili e componibili ("progettati e fatti fare apposta", ci tengono a dire) dove tutti si siedono. Gli ambienti (e le lezioni) sono distinti per le diverse fasce di età: 0-9 mesi, 10-20 mesi, 21-36 mesi. Chi entra lascia le scarpe all'ingresso, e viene fornito di calze antiscivolo. I colori degli ambienti sono vivaci, tanti i libri per piccoli e piccolissimi: Lucia e Umberto ci hanno portato anche quelli della loro infanzia. Visto il

carattere delle lezioni, è facile immaginare che il luogo diventa anche quello della socializzazione delle giovani mamme, e dei bambini fra loro: cosa che nella particolare situazione cittadina del dopo-terremoto acquista un valore ulteriore, forse non previsto, ma concreto.

La "filosofia" del metodo assimila l'apprendimento della musica a quello della lingua. E come nella lingua dopo avere a lungo sentito parlare, a un certo momento il bambino comincia a parlare, così nel caso della musica dopo essere stato immerso, insieme con la madre, in un intenso ascolto di canto senza parole (si usano solo sillabe semplici che i bambini possano imitare con facilità), a un certo momento comincia a cantare. Imitando, prima male poi via via più accuratamente; e in un secondo momento cominciando a improvvisare. O magari improvvisando da subito: come nell'apprendimento della lingua, anche in quello della musica non tutti i bambini seguono lo stesso percorso. La cosiddetta lallazione – quell'articolare spontaneamente suoni all'apparenza senza senso che fanno tutti i bambini prima di parlare – è il presupposto, in presenza della guida costituita dall'ascoltare i genitori, tanto della parola quanto del canto.



Umberto e Lucia non mancano di sottolineare che si tratta di un percorso di crescita anche per loro. Crescita sotto il profilo musicale: le lezioni – seppur si svolgono in modo così informale – presuppongono una preparazione serrata, perché il materiale musicale è di carattere improvvisativo, ma tutt'altro che "semplice" o "infantile", e richiede in chi lo produce una formazione musicale ampia (si parla di polifonia, multi-ritmicità, multi-modalità, multi-tonalità). Crescita anche sotto il profilo della capacità di relazione, che è decisiva nel loro lavoro: non si tratta di applicare un metodo, ma di imparare a gestire situazioni relazionali a partire da una teoria "aperta". Tenendo conto anche delle differenze culturali: fare "lezione" a dei neonati in Portogallo non è lo stesso che farlo in Italia, o in America, o in Africa. La musica non è la stessa, e non è la stessa neppure la società, o meglio quella che Umberto definisce l'identità sonora.

* * * * *

La start-up si avvia dunque verso il secondo anno di attività. Dell'associazione fa parte anche una ballerina, che partecipa alle lezioni, un contrabbassista, una maestra di coro, una maestra di pianoforte, una di arte figurativa. Tutti giovani, tutti attivi anche negli asili della città. Già si pensa alla prospettiva di mutare la ragione sociale, per renderla più consona a quello che sta diventando un vero lavoro. Umberto e Lucia hanno ora dei tirocinanti che si stanno formando presso di loro, e che diventeranno col tempo la loro squadra. Si rendono conto che inevitabilmente si stanno allontanando dalla formazione portoghese, stanno creando un loro stile di lavoro. Del resto, ricordano, lo stesso Lameiro nell'accomiatarsi da loro li aveva incoraggiati in questo senso.

Nel frattempo sono stati notati dai gestori di asili nido, in particolare degli asili montessoriani che esistono sia all'Aquila che in altre città abruzzesi, e ne sono stati invitati ad operare all'interno di queste strutture. Così all'attività "intra moenia" si affianca quella esterna,

che successivamente si è estesa ad asili non montessoriani: al secondo anno gli asili sono diventati 7. Naturalmente all'asilo ci sono le maestre e non i genitori, e la lezione coinvolge tutti i bambini e non piccoli gruppi. Si tratta di bambini dei nidi, dunque di età compresa fra i tre mesi e i tre anni. Nell'asilo il gruppo dei bambini, con le sue dinamiche, è già formato e "ospita" le loro attività, mentre nella loro scuola il gruppo si forma nel momento della lezione. In seguito a queste esperienze, l'associazione Nati nelle note è stata chiamata dal Comune a fare un seminario di formazione, rivolto alle maestre degli asili comunali e a quelle degli asili privati convenzionati. Questa compresenza di maestre del pubblico e del privato ha reso a loro giudizio l'esperienza particolarmente interessante.

Umberto e Lucia sono consapevoli che non tutti i genitori possono permettersi i loro corsi, che hanno ovviamente un costo. Perciò negli asili praticano "tariffe" più basse, e all'utenza degli asili comunali – pur di mantenere il contatto, cui tengono molto – hanno proposto una tariffa quasi simbolica: due euro al mese per bambino. La loro aspirazione, e lo dicono, è arrivare a quei bambini ai quali queste opportunità sarebbero altrimenti negate.

Umberto Giancarli ha nel suo curriculum anche un corso di formazione all'autoimprenditorialità musicale presso l'Accademia Arti e Mestieri della Scala. Certamente il caso suo e di Lucia Ciambotti è un esempio brillante di autoimprenditorialità in campo musicale. Ma è anche un caso, non comune bisogna dirlo, di giovani musicisti italiani che dopo aver avuto all'estero una esperienza professionale in un campo poco sviluppato in Italia, hanno voluto e saputo trasferirla nel loro Paese.

UN BRANO AL MESE PER UN CORO

Che una piccola nazione di un milione e trecentomila abitanti abbia 600 cori, fra amatoriali e professionistici, è certo un caso eccezionale. Eppure tanti sono i cori che l'Estonia raduna nel Laulupidu, festival/concorso corale che si svolge ogni 5 anni in un clima di grande partecipazione popolare, paragonabile forse solo al nostro tifo calcistico. E che fra questi 600 cori ce ne siano vari a carattere pubblico, sorretti dallo Stato o dal Teatro Nazionale, è pure una circostanza ben fortunata. Ma che uno di questi cori – l'Estonian National Male Choir (RAM) – abbia dei compositori "in residence", cioè ospiti per un periodo con l'impegno di "sfornare" continuamente nuove composizioni per il coro, è una situazione per noi quasi inimmaginabile.

Eppure proprio questo è stato il tirocinio Working With Music di Leonardo Schiavo, nonché di suo fratello Alberto, anch'egli compositore e tirocinante presso lo stesso coro. Il racconto di Leonardo è entusiasta, e non si fatica a comprenderne le ragioni. Essere compositore in residence significa molte cose insieme, tutte assai preziose e ben rare per un giovane compositore: avere una committenza regolare (doveva scrivere una composizione al mese); assistere alle prove del coro e avere quindi una pratica ravvicinata e continua dello "strumento" per il quale scriveva; avere la possibilità di ascoltare la realizzazione di quanto andava scrivendo; confrontarsi con la sfida di "semplificare" – così la racconta lui stesso – il proprio linguaggio per renderlo realizzabile da una compagine vocale.

Uno sforzo, quest'ultimo, salutare per un compositore: "Ritengo che un maggior controllo (e una maggiore competenza) nella scrittura per voci e in particolare per coro non sia un punto scontato per un compositore, soprattutto se italiano e nato dunque nella terra del bel canto", aveva scritto a conclusione della sua esperienza estone.

Il tirocinio WWM è stato dunque un punto alto nell'esperienza di compositore di Leonardo. Tornato in Italia, è alle prese con il problema di realizzare concretamente il suo desiderio di fare effettivamente il compositore. Leonardo componeva musica fin da quando andava alla scuola media. "Se non scrivo per un giorno, la giornata mi sembra buttata via". Questa frase riassume quello che la composizione è per lui. Una passione, totale. Ciò che solo può dare senso a una vita professionale. Se anche non riesce, oggi, a trarne il necessario per vivere – i concorsi danno qualche beneficio economico, le commissioni anche, ma certo non basta e occorre sopperire con l'insegnamento – la composizione è tuttavia il suo vero lavoro, la sua passione e la sua missione. Certo non un hobby: "scrivere un pezzo sapendo di non poterlo mai sentire eseguito non avrebbe senso. Veder "nascere" un mio pezzo sotto le mani dell'esecutore, o del direttore, o del direttore d'orchestra danno vita, ziale".



Dopo il tirocinio a Tallin è ammesso all'Accademia Chigiana e vi studia con Salvatore Sciarrino. Vince due concorsi di composizione importanti, uno dei quali a Milano (per il Duomo e il festival MITO) per un pezzo sinfonico-corale con due cori, e lo vince con un Magnificat. L'altro ad Assisi, e il suo pezzo è stato eseguito nella Basilica superiore, dal Coro di Stoccolma. Un suo Pater Noster è stato eseguito alla Carnegie Hall a New York, e successivamente pubblicato dalle edizioni Peters. Un CD con un suo pezzo per organo è stato commissionato dagli Amici della Musica del Veneto. Un altro suo pezzo sta per essere pubblicato in CD da un flautista a Taiwan. E ne è in preparazione un altro con un suo pezzo per sassofono.

Leonardo è diplomato in flauto e in composizione, ed è anche laureato in musicologia. Non si può certo dire che gli manchino i titoli di studio. Ovviamente con il suo mestiere di compositore desidererebbe poter vivere, o quanto meno insegnare. Ma questo è molto difficile – almeno in Italia. Per un anno è riuscito a insegnare Teoria Analisi e Composizione al liceo musicale di Vicenza: una esperienza che giudica bellissima, anche se precaria. Ora è insegnante "di potenziamento" nelle scuole medie, significa che è un jolly pronto ad aiutare in qualsiasi materia ogni ragazzino che ne abbia bisogno. Anche questa è una posizione precaria, inutile dirlo. Sarebbe forse ragionevole che insegnasse musica ma... non ha l'abilitazione: a causa di un vincolo burocratico, per iscriversi al corso abilitante avrebbe dovuto rinunciare agli studi di composizione, o a quelli di musicologia, e ovviamente non se l'è sentita. Intanto fa regolarmente domanda di supplenza per i Conservatori, e spera che prima o poi lo chiamino a fare una supplenza. Naturalmente l'insegnamento stabile nei Conservatori sarebbe la massima delle sue aspirazioni. Ma è la più remota, il reclutamento dei professori di ruolo nei Conservatori è nella nebbia da molti anni. "Non seguo troppo la cosa, so che è difficile e complicata, mando via le mie domande di supplenza e poi si vedrà" dice, sereno.

GENESI DI UN PIANISTA COLLABORATORE

Che uno studente compia per due volte il medesimo percorso di studi – in questo caso il secondo livello del diploma di Pianoforte – è certamente un caso non comune. Tantopiù se questo avviene in due Paesi diversi. Appunto questo è il caso di Antonia Valente, pianista pugliese, che dopo aver conseguito il diploma secondo il “vecchio” ordinamento ha poi conseguito il diploma di II livello sia in Italia, a Monopoli, che in Germania, a Freiburg.

In questa città Antonia era stata, da studentessa appunto del Biennio, con una borsa Erasmus. Ma qualcosa l'ha indotta a interrompere temporaneamente gli studi in Italia – li terminerà - per intraprendere il secondo corso di studio a Freiburg. E lì si

successivamente prendere il titolo omologo a Freiburg. E lì si verifica il secondo evento cruciale della sua formazione. “Alla fine del Biennio a Freiburg avevo molto chiaro che volevo fare musica d'insieme, quella era la mia strada”, dice. Ed è un cambiamento di rotta importante per una pianista che, come quasi sempre avviene in Italia, aveva fino a quel punto seguito esclusivamente l'indirizzo del

concertismo solistico. Per un pianista non si tratta solo di un cambiamento “tecnico” ma è quasi una mutazione esistenziale. Da quel momento il pianoforte si trasforma da “re degli strumenti” a “re dei partner”: prima collaborazioni con strumentisti, che già Antonia aveva intessuto sporadicamente intorno a un festival (“Ritratti”), che con alcuni coetanei conduce da oltre 10 anni in Puglia. Poi alcune collaborazioni stabili in duo, in un paio d'anni trascorsi a Barcellona dopo la conclusione del Biennio italiano (2011-12). Infine, la scoperta della collaborazione con la voce.

Quest'ultima si collega al tirocinio Working with Music, che Antonia compie per 6 mesi a Hannover in Germania, dopo il conseguimento del titolo di II livello in Italia e dopo l'interregno spagnolo. Nel 2013 il suo tirocinio si svolge nel Dipartimento di Canto della Hochschule di Hannover, e lì si trova ad affrontare le “durezze” tipiche del lavoro con i cantanti: il pianista accompagnatore non sa mai in anticipo su quali musiche si svolgerà la lezione del cantante, deve risolvere la situazione all'improvviso, se è il caso leggendo a prima vista. E perciò deve saper leggere a prima vista, cosa che gli studenti di pianoforte – specie in Italia – il più delle volte non sono attrezzati a fare, perché la lettura estemporanea in genere non è oggetto di insegnamento specifico. Antonia scopre di avere una buona lettura, ma scopre anche che questa dote va coltivata e incessantemente affinata, occorre imporsi di “aggiungere ogni volta qualcosa in più nella lettura a prima vista”, pena il rischio di lasciarsi andare a una routine in cui, dice lei stessa, “si rischia di suonare sempre peggio”. Ciò che ben spesso nei teatri, ma soprattutto nelle scuole, capita di constatare.

Nel lavoro con i cantanti Antonia si accorge di imparare anche molto altro. Deve praticare sia il repertorio teatrale che quello liederistico, in Germania ovviamente molto importante, nonché quello sacro dell'Oratorio. Impara, dice lei, “ad ascoltare più di quanto avessi mai fatto”: a respirare insieme con il cantante,



ad anticipare le sue intenzioni, a saperlo guidare quando è necessario, a prendere lei l'iniziativa quando è il caso. Ma impara anche a cambiare il suo atteggiamento personale nella collaborazione con l'altro. Per esempio ad essere meno "impositiva", ad ascoltare e valutare quel che l'altro propone, ad avere un approccio complessivamente nuovo e più aperto.

Finito il periodo del tirocinio, è arrivata la proposta di un contratto – a tempo determinato, rinnovabile – come accompagnatrice di una classe di canto nella stessa Hochschule dove aveva fatto il tirocinio. E' stata una bella conferma, e le ha aperto una strada ben definita. Ora Antonia alterna al lavoro della Hochschule una attività concertistica con cantanti e con strumentisti. Con alcuni dei musicisti conosciuti nel periodo barcellonese ha regolarmente due sessioni di lavoro all'anno. Sta pubblicando un disco con il fortepiano. L'attività performativa la porta in giro in Austria, Spagna, Inghilterra, Israele, Algeria, Marocco. "Mi piace, mi ritengo fortunata – dice – anche se il mio carnet non è ancora pienissimo. Mi piace l'alternanza dell'avventura della performance in giro, con la sicurezza del lavoro stabile a scuola". Antonia ha anche, da tempo un lavoro in Italia: collabora con l'importante Festival di Martina Franca, in Puglia, che si svolge d'estate, e con la collegata Accademia di Canto intitolata a Rodolfo Celletti, che ha più sessioni durante l'anno. Antonia riesce dunque a coordinare tutti gli aspetti di una tipica portfolio career, come si dice in gergo europeo.

Come guarda, retrospettivamente, alla formazione che ha ricevuto in Italia? Antonia pensa di aver avuto la fortuna di essere formata da docenti eccellenti. Il Biennio di Monopoli, dice, era ben strutturato, e si è potuto perfino organizzare un master di primo livello per strumento solista e orchestra, che ha dato agli studenti l'opportunità di suonare due concerti con orchestra: fra mille difficoltà e resistenze, ma si è riusciti a farlo. Però ritiene che nella formazione ci siano state delle lacune impor-

tanti. La musica d'insieme è una di queste ("in tutto il percorso tradizionale ho studiato solo un brano di musica da camera"), un'altra è lo strumento storico, al quale si è interessata successivamente: "A Hannover, dice, c'è uno strumento storico per ogni periodo della letteratura. Si comprende la musica in un altro modo, gli strumenti ti parlano, ti fanno capire molte cose della notazione che hai davanti e che acquistano un altro senso. Perché da noi non si fa a scuola? Oggi sarei stata molto più avanti!". Il discorso si allarga inevitabilmente al tema dello studio all'estero. "Sono gli stessi insegnanti bravi che, in Italia, ti consigliano di completare la formazione all'estero. Le carenze da noi sono strutturali, e al Sud molto di più. A Monopoli non c'è neppure un Auditorium". Per un pianista, che non ha la possibilità dello sbocco in orchestra come gli altri strumentisti, quella di andar via è spesso una strada obbligata, dice. E ricorda che solo recentemente si sono ottenuti dei piccoli contratti per pianisti accompagnatori. A Hannover (città di 500.000 abitanti) ci sono 2 pianisti accompagnatori per ogni classe di canto, e le classi sono una diecina...

Dunque il suo bilancio personale è sereno: "Ho avuto delle opportunità all'estero, le ho colte". Tornare in Italia? Forse sì, in futuro. Per ora si sente curiosa, e disposta a spostarsi ovunque. Della Germania le piace lo stile dei rapporti fra le persone. Si comunica meno che da noi, ma c'è più concretezza, "le cose succedono". L'altro non è sempre nemico: se anche lì ci sono lotte intestine e competizione nelle istituzioni, lo stile è diverso. La parola data, la correttezza sono valori sentiti. Non c'è il culto della furbizia. "E anch'io – conclude – ho imparato qualcosa, a questo proposito".

POSTFAZIONE

QUALCHE SUGGERIMENTO DOPO L'ESAME DELLE STORIE

Quali elementi di riflessione suscitano le "Storie" qui presentate?

Per dare qualche risposta rilevo anzitutto che le questioni proposte dai testi si possono distinguere in due categorie: a) rilievi circa l'insufficiente attenzione che, a confronto con altre realtà, il sistema italiano della formazione musicale dedica ad alcuni dei campi, diversi dal lavoro solistico, nei quali l'attività professionale del musicista si potrà poi esprimere; b) tematiche più generali, quali l'organizzazione delle istituzioni formative e le caratteristiche del mondo del lavoro. Personalmente, ritengo di poter fare qualche considerazione significativa solo sulle questioni b), poiché mi sono sempre occupato del sistema formativo italiano nelle sue varie articolazioni, e del rapporto di esso con i corrispondenti sbocchi occupazionali, ma - non essendo né un musicista né un musicologo - non ho alcuna competenza sulle specificità dell'educazione musicale.

Peraltro, avendo io molto apprezzato la ricchezza di spunti che, per entrambe le tipologie, emerge dai testi qui presenti, mi permetto di fare una proposta. Infatti, questa pubblicazione ha il grande pregio di far conoscere le esperienze di questi giovani nella loro autenticità, con la freschezza con la quale vengono esposte; la frammentazione degli interventi non renderebbe però agevole, per qualche decisore istituzionale che volesse adottare provvedimenti o assumere iniziative, trarre adeguato profitto dai suggerimenti che, implicitamente, derivano dalle esperienze stesse.

Sarebbe perciò auspicabile che quanto qui emerge venisse considerato anche in termini più sistematici: gli stessi protagonisti potrebbero essere invitati a integrare il racconto della loro storia individuale con esplicite indicazioni circa ciò che, sia per le tematiche a) sia per quelle b), la storia stessa può fornire al fine del miglioramento della situazione del Paese. Raccogliere, coordinandole, queste indicazioni e metterle a disposizione delle istituzioni consentirebbe di andare oltre la mera presentazione delle "Storie", nel tentativo di far sì che la conoscenza di esse produca concreti effetti positivi.

Entrando nel merito su alcuni punti, osservo che vari interventi fanno rilevare l'opportunità di rendere molto più flessibile l'organizzazione didattica: ciò, in particolare, per favorire la presenza di studenti part time, già impegnati anche in attività lavorative (Azarà), o per inserire nel curriculum esperienze "sul campo" (Galofaro). Quest'ultimo tema si connette alle scelte, attualmente avviate nell'intero sistema educativo del Paese, favorevoli a una alternanza scuola/lavoro. Ho qui indicato tali scelte tramite il termine "ufficiale", ma personalmente preferirei denotarle come integrazione scuola/lavoro: infatti, non si tratta di limitarsi a collocare temporaneamente

momenti lavorativi nel corso del periodo formativo, ma occorre che - anche attraverso una collaborazione tra istituzioni formative e struttura lavorativa



(con "tutors" dalle due parti) - l'esperienza esterna suscita adeguate riflessioni, dia un feedback atto a rendere non solo "teoriche" le attività formative interne.

La questione della flessibilità appare decisiva anche ad altri fini. Infatti, in molti interventi si evidenzia l'opportunità di attivare insegnamenti in campi attualmente non contemplati, ma a chi propone ciò viene sempre obiettato: non è opportuno né sopprimere insegnamenti tradizionalmente consolidati e altrettanto necessari, né far gravare sugli allievi curricula più pesanti. La risposta può consistere solo nell'offrire alternative, cioè opzioni differenziate; può trattarsi di "indirizzi" (magari, nel 1° livello, utili più per chi è orientato all'immediato ingresso nel mondo del lavoro, ovvero più per chi pensa di proseguire gli studi), o anche della mera concessione di spazi a scelte individuali atte a costruire un "piano di studi" personale. Si favorisce così la creazione di un percorso formativo molto motivante, nel quale l'allievo riconosca come presente ciò che più lo appassiona e che perciò determini, al tempo stesso, gradimento e responsabilizzazione: quest'ultima è decisiva, poiché il giovane cresce se contribuisce a costruire il proprio destino attraverso proprie scelte, anziché venir passivamente inserito in una strada predefinita. Sia per il 1° sia per il 2° livello emerge comunque, da tutte le "Storie", una sollecitazione a curare in modo più sistematico il raccordo tra gli studi e gli sbocchi lavorativi.

Circa la scelta della sede nella quale operare, alcuni protagonisti (non tutti) escludono l'eventualità che, almeno nell'immediato, si tratti dell'Italia: questo ci deve preoccupare profondamente. Ciò non solo per mero calcolo economico: il nostro Paese ha investito sulla formazione di persone qualificate, altri fruiranno del risultato? Ancora più decisiva è la considerazione circa l'inevitabile decadenza alla quale andremo incontro se proprio la parte più dinamica e intraprendente delle nuove generazioni andrà via.

Quando si rileva questa scarsa attrattività, molti responsabili delle istituzioni educative si

stringono nelle spalle: che ci possiamo fare, dicono, poiché le colpe sono da attribuire all'intero "sistema Paese"? Anche a questo proposito, una risposta è possibile, e pur sinteticamente provo a formularla.

Gli "intellettuali", mi sembra, non esauriscono il proprio ruolo nella corretta gestione delle strutture nelle quali svolgono una specifica funzione. Se i diplomati dei nostri Conservatori, o i laureati delle nostre Università, trovano poi un ambiente nel quale il merito non viene valorizzato, ciò ci riguarda, poiché incide sulla utilità stessa del nostro lavoro: abbiamo perciò un vero e proprio dovere di impegnarci per sollecitare adeguati interventi politici, e anzitutto per sensibilizzare al riguardo l'opinione pubblica. A differenza di un osservatore qualsiasi che può limitarsi alle denunce, le istituzioni formative possono (e perciò devono) dotarsi di strumenti informativi che consentano loro di documentare le disfunzioni, e perciò di formulare motivate proposte: si tratta di un compito "civico" che andrebbe inserito tra le diverse "missioni" che a tali istituzioni competono.

Una piccola pignoleria conclusiva. Nel capoverso precedente ho parlato di merito, non di meritocrazia (due "Storie" usano invece questo termine: sono scusabili, perché esso è consueto). Ora, non occorre aver studiato il greco per legare "crazia" a potere, comando: e, nelle nostre società, auspichiamo democrazia, non aristocrazia o oligocrazia. Il merito deve determinare le opportunità di accedere al lavoro e, in esso, la progressione di carriera; il comando è altra cosa. Non si tratta di una precisazione esclusivamente lessicale: chi ad ogni piè sospinto esalta la meritocrazia ignora che il termine fu coniato in funzione sarcastica da un sociologo inglese, M. Young, in un libro (anno 1958) che evidenziava il destino nefasto di una nazione che si fosse affidata a graduatorie di merito nella individuazione delle proprie guide politiche.

Giunio Luzzatto

Esperto di valutazione della didattica universitaria

Il presente progetto è finanziato con il sostegno della Commissione europea.
L'autore è il solo responsabile di questa pubblicazione
e la Commissione declina ogni responsabilità
sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.

Si autorizza l'utilizzo e la riproduzione dei testi con la citazione della fonte

finito di stampare nel maggio 2016
per i tipi della Editrice Frusinate, Frosinone



Conservatorio di **Musica** *Licinio Refice* di Frosinone

