Intervista a Giovanni Piazza
Trasgressione e rinnovamento del linguaggio musicale

quale il luogo della ricerca musicale

di Carla Di Lena*

Parlare di ricerca musicale in Italia vuol dire affrontare il delicato problema di un disarmonico rapporto tra l'istituzione scolastica e il mondo della produzione artistica; tra una formazione ufficiale ormai apertamente inadeguata e la crescente necessità di una sempre più specifica preparazione; tra un'istruzione impartita con schemi cristallizzati e retrivi e una realtà circostante che ha già rinnovato il linguaggio espressivo della comunicazione artistica. Una realtà complessa e dibattuta di cui "Ecclissi" vuole essere portavoce dedicando particolare attenzione ai segni di rinnovamento, alle sperimentazioni "ufficiali" e non, ai progetti di riforma e ad una lettura critica della situazione presente. Ne abbiamo parlato con il maestro Giovanni Piazza, docente del corso sperimentale di composizione al Conservatorio S. Cecilia di Roma e protagonista tra i più autorevoli in Italia della ricerca musicale didattica; tra le sue più importanti pubblicazioni ricordiamo le opere dedicate al metodo Orff (*Orff-Schulwerk, ed. Suvini Zerboni* e *Musica a scuola con lo strumentario Orff, ed. Amadeus*), il volume *Educazione dell'orecchio,* (edizione Ricordi) e in collaborazione con Sandro Biagiola i *Canti folclorici italiani* di imminente pubblicazione (ed. Suvini Zerboni).

— Maestro, parliamo prima di tutto dello studio della composizione in Italia...

«Anacronistico per come è strutturato. I ragazzi stanno dieci anni con un solo maestro che dovrebbe insegnare loro "la composizione" con la pretesa di metterli in grado, con l'ausilio di stereotipi scolastici che sono quelli tramandati ancora dalla didattica ottocentesca, di comporre secondo ogni genere e stile. Ciò è sorpassato dal punto di vista sia didattico che formativo: prima perché la storia musicale ci insegna che non esistono veri stereotipi, poi perché non esiste nessun insegnante che possa diventare il referente di tutte le epoche, e neppure avrebbe senso voler "insegnare tutto".

— Allude forse alla necessità di studiare la composizione dal punto di vista storico?

«Certamente. Non si studia "la composizione": si studiano le "tecniche musicali" storiche e contemporanee e si analizza come la musica è stata composta nelle diverse epoche e nei diversi stili, acquisendo via via i metodi di ricerca e selezionando i propri interessi. Invece da noi tutto questo si riduce generalmente ad imparare un certo numero di modelli, regole stereotipate. Tutto il resto è considerato "errore": ma nella letteratura musicale non esiste l'errore, esiste la trasgressione come forma di avanzamento costante rispetto a delle consuetudini musicali, che però nell'atto stesso in cui si formano vengono trasgredite. I compositori più grandi sono sempre stati dei grandi trasgressori».

— Come dovrebbe essere strutturato quindi, a suo avviso, il corso di composizione?

«Un primo quinquennio generalizzato di analisi e studio delle tecniche musicali storiche e più recenti (che già esiste nella scuola sperimentale di composizione e dovrebbe corrispondere ad una fascia liceale adeguata agli studi musicali comune a tutti gli indirizzi — stumentisti, cantanti, futuri musicologi — entro il quale *tutti* studiano come si costruisce la musica e come la si analizza; già qui l'aspirante compositore si indirizzerebbe, naturalmente, più degli altri, ad un comporre creativo oltre che analitico».

— Ci sarebbe poi un livello superiore di studi?

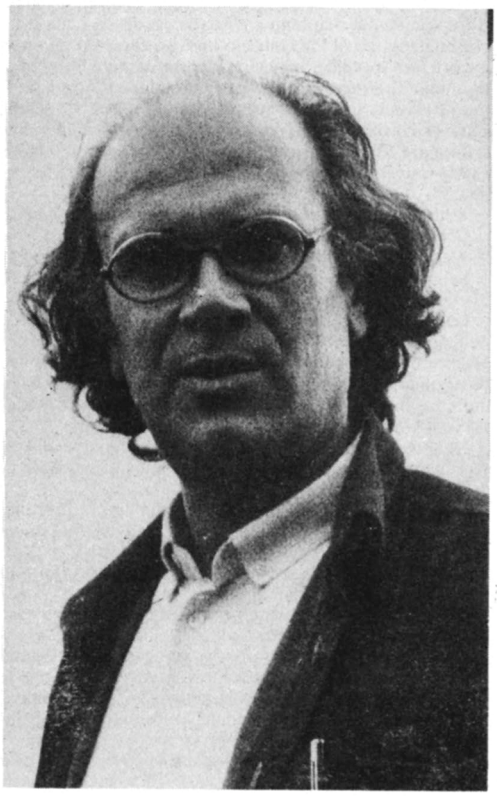
«Ci sarebbe un quadriennio superiore (il livello universitario) dove subentrerebbero le opzioni: composizione, direzione d'orchestra (e relativa specializzazione per maestri di sala), direzione di coro, strumentazione per banda, musicologia (istituito al conservatorio di Roma da pochi anni come opzione dopo il quinquennio di scuola sperimentale di composizione), didattica e pedagogia musicale (autorizzato a Roma ma non ancora attivato). In particolare chi volesse fare il compositore troverebbe in questa fascia universitaria i compositori militanti: Petrasci, Berio, Clementi, Bussotti, Manzoni, Donatoni, Sciarrino, Battistelli. Il giovane compositore deciderebbe con quali di essi svolgere parte dei suoi semestri; e nel piano di studi sceglierebbe anche gli insegnamenti più consoni alla sua specializzazione. Anzichè un unico maestro che gli insegna il contrappunto, la sonata, la fuga, ecc., come avviene ora, potrebbe scegliere tra molti docenti specializzati in insegnamenti quali ad esempio: tecniche contrappuntistiche fiamminghe, l'armonia del '700, la dissoluzione dell'armonia tonale dal Tristano ai nostri giorni e così via...»

— Un modello di studi molto allettante che rientra in un più generale progetto di riforma quindi?

«Due anni fa scrissi un documento destinato al collegio dei docenti che affrontava questo tema; è stato in seguito pubblicato. Racchiude alcune mie idee al riguardo, sottolineando come questa politica di non ristrutturazione del Conservatorio si traduca concretamente in perdita di spazi di lavoro. Ciò che manca è la fascia superiore di studi: manca quindi la possibilità di specializzare gli insegnanti e manca il luogo naturale della ricerca».

— Ricerca sia in senso musicologico che di produzione musicale?

«Entrambe le cose. In una Università frequentata solo da professionisti (chi si scopre "amatore" si fermerebbe ai livelli di istruzione precedente) verrebbe spontaneo promuovere una stagione concertistica vera e propria — con orchestra e gruppi da camera — che sarebbe senz'altro tenuta d'occhio dal circuito musicale, diversamente da quanto avviene nei nostri conservatori dove le esibizioni sono ancora sostanzialmente dei saggi. Si moltiplicherebbero inoltre le strutture di ricerca. Su cosa? Un esempio per tutti: quando nell'80 entrai al Teatro dell'Opera di Roma per organizzare il Festival di musica barocca nell'ambito delle celebrazioni berniniane, si rimise in scena il Sant'Alessio di Stefano Landi. Ebbene, per dirigere quest'opera, la più significativa del barocco romano, chiamammo Alan Curtis, docente all'Università di San Diego in California. Curtis, infatti, specialista di quel periodo storico-musicale aveva messo in scena l'opera con i suoi allievi; naturalmente per l'allestimento romano cercò i migliori specialisti — cantanti e strumentisti — americani e nord-europei dei quali due o tre soltanto erano italiani. In una simile circostanza sarebbe stato più che augurabile avere a disposizione in una delle Università italiane dei ricercatori in grado di curare l'allestimento dell'opera. Il che, senza ombra di xenofobia, avrebbe consentito un buon numero di ingaggi per artisti italiani».



— Il Nord Europa anche da questo punto di vista è molto più vicino al modello americano...

«Posso fare un altro esempio. La riscoperta di Lully e della musica barocca in Francia ha interessato persino l'industria cinematografica, che ha prodotto un film su Marin Marais "tous les matins du monde" con Depardieu, e, di conseguenza l'industria discografica: i Cd con la colonna sonora composta di musiche d'epoca e incisa sotto la direzione di Jordi Savall sono già in circolazione. Questa mentalità è indicativa di un modo di far funzionare l'istituzione. È un circolo: dove la scuola produce alta specializzazione, viene tenuta d'occhio dal mercato esterno, come succede, credo, nelle facoltà tecniche e scientifiche.

— Tornando ai nostri Conservatori e al corso di composizione, quando e da chi è nata l'iniziativa di istituire la scuola sperimentale?

«Il I decreto di istituzione del corso porta la data del novembre '71. Tra i firmatari vi erano Turchi, Cambissa, Donatoni, Porena, Ferrari. Seguì un secondo decreto nel '79 che definì il programma di diploma; infine nell'85 una commissione di cui ho fatto parte anch'io ha modificato alcune cose arrivando all'odierno assetto».

— Una differenza fondamentale di programma tra i due corsi mi pare sia nella maggiore opzionalità dei programmi.

«Nella scuola sperimentale contrappunto e armonia ziano contemporaneamente — come d'altra parte ancl più avveduti docenti del corso normale da tempo fanno e all'esame del primo biennio il candidato può sceglier cimentarsi per la prova scritta, in un contrappunto a voci di stampo cinquecentesco, o in un corale figurat tipo bachiano.

La prova contrappuntistica alla fine del quinquen può essere la fuga (vocale, ma clavicembalistica, o in s moderno) ma non è detto; c'è infatti una rosa di opzi tra cui scegliere, come, ad esempio, una qualsiasi for polifonica evoluta, oppure la variazione corale organi ca, ecc.. L'altra prova consiste invece nello scrivere u composizione per voce e strumenti di cui viene dato sol testo. La differenza fondamentale sta nel fatto di non a re prove di stampo "trattatistico" uguali per tutti qual basso a quattro parti, ad esempio, o la romanza senza p role, che è oltretutto cosa assai lontana dalla sensibilità tuale. Ciò aiuta ogni allievo a cominciare a indirizzare r glio i propri interessi fin dal quinquennio».

— Quando è sorto il corso sperimentale, la finalità quella di offrire un'alternativa al corso tradizionale?

«La finalità della scuola sperimentale era quella di elal rare nuovi contenuti per il corso di composizione; dalle dicazioni sperimentate si dovevano trarre le modifiche p riformare il corso tradizionale. In realtà la riforma no mai stata fatta e i due corsi coesistono con l'assurda dis rità di durare uno nove anni, l'altro dieci».

— Pensa che ci sia una effettiva volontà di cambi qualcosa oggi nei Conservatori?

«Il desiderio c'è da parte di molti e le proposte n mancano; mi sembra invece che questa volontà manch livello istituzioanle dove attualmente pare che ci si pre cupi di mantenere uno "status quo" negando ai Cons vatori una seria e organica riforma».

Carla Di Le
Docente di Pianoforte al Conservato Musicale di Cosen