

Paola Besutti

Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, esperienze

Empiricamente, ciascuno di noi conosce il potere esperienziale della musica. Un brivido, una sensazione rasserenante, uno stato di tensione emotiva, un nodo di commozione, una sferzata energetica, sono tra le sensazioni che il nostro corpo, inteso come unità psicofisica, può ricevere dall'esposizione a un evento sonoro. Un processo percettivo che si manifesta anche attraverso reazioni corporee involontarie, come la cute anserina, il rilassamento muscolare, la lacrimazione, o volontarie, come la ritmica corporea, dalla semplice oscillazione degli arti sino alla totalità gestuale del ballo.

Analogamente, a ognuno è capitato di riverberare gli effetti della musica sulla percezione dei luoghi, nell'immediatezza o nel ricordo. Quella volta: in cui qualcuno studiava l'organo in un'antica cattedrale deserta; in cui un giovane quartetto d'archi suonava (bene) all'angolo di un edificio storico; in cui un ensemble faceva musica nell'anfiteatro di un'area archeologica solitamente silente; in cui quel taciturno tassista ascoltava Mozart, districandosi nel traffico della metropoli; in cui qualcuno, in chissà quale casa, eseguiva al pianoforte Chopin, inondando la strada solitaria; in cui un gruppo di musicisti romeni riempiva di ritmo il corridoio di una alienante metropolitana; in cui la musica di Vivaldi trasformava il paesaggio, che scorreva fuori dal finestrino dell'automobile; in cui un chitarrista improvvisato faceva cantare proprio tutti, scaldando quella festa un po'stanca; in cui le luci dell'albero della vita dell'esposizione universale di Milano danzavano, governate dalle volute sonore. In ognuno di quei momenti, e negli infiniti altri che ciascuno potrebbe aggiungere, la musica ha preso possesso del tempo e dello spazio circostante, facendoci rallentare, sedere, guardare in su, pensare, sorridere, trasformando così in esperienza creativa e degna di ricordo una circostanza, che sarebbe altrimenti stata travolta dal flusso della quotidianità e della dimenticanza.

Dunque, mentre si fanno sempre più evidenti gli effetti spersonalizzanti e alienanti di un'ondata culturale eterodiretta e omologatrice, il potere energetico e coinvolgente del linguaggio sonoro viene spesso invocato quale difesa alla disattenzione, alla passività, al frustrante desiderio di superficiali indicatori di *status*. La musica viene dunque inserita sempre più spesso in progetti che si propongano di attivare le relazioni sociali, di promuovere la convivenza, di valorizzare i territori, di non spezzare il filo narrativo della storia. Tuttavia, il potenziale musicale rischia di restare inespresso, non raggiungendo i propri destinatari, se non viene seriamente analizzato, progettato e integrato con un sistema relazionale stabile, consolidato e interconnesso, anche in modo tecnologicamente avanzato.

Argomentando su base teorica il nesso fra musica, vissuto e propriocezione, fra gli altri e nei luoghi, nelle prossime pagine verrà offerto l'esempio concreto di un progetto strategico di valorizzazione del capitale umano, culturale e territoriale attraverso la musica. L'obiettivo non è tanto quello di offrire un modello immediatamente replicabile, quanto quello di ribadire la necessità dell'approfondimento teorico *ex ante* ed *ex post*, quale antidoto alla frammentarietà e alla vanificazione dei risultati conseguiti.

1. Musica ed esperienza

Pianista e direttore d'orchestra, Daniel Barenboim ha recentemente scritto: «Aristotele disse che gli occhi sono gli organi della tentazione, le orecchie quelli dell'istruzione; l'orecchio non riceve solo il suono ma, inviandolo direttamente al cervello, innesca un processo creativo del

pensiero; i processi fisici e cognitivi dell'udito sono tutto fuorché passivi».¹ Nella scioltezza di un testo, che mescola riflessione teorica ad autobiografismo, questa frase evoca le origini remote della speculazione filosofica e scientifica sul potere della musica.

In sintesi estrema, l'inesausto dibattito, tuttora vivo e attuale, oscilla fra due poli: le ipotesi che indagano il fenomeno a partire dalle relazioni profonde fra musica, cosmo e natura; le interpretazioni che, invece, sottolineano l'artificialità culturale e tecnica della musica, legandone quindi la ricezione ai diversi contesti umani e sociali. Nelle più varie declinazioni, il filone naturalista discende dal pensiero pitagorico (VI sec. a. C.) teoricamente fondato sull'omologia fra l'armonia dei numeri, che governano il cosmo, e quelli che regolano la musica; per estensione, sull'omologia fra l'armonia del microcosmo umano e quello musicale. In tale prospettiva, che è alla base del pensiero occidentale in materia, la musica diverrebbe il tramite tra l'individuo e l'universo, entrambi governati dalle stesse proporzioni numeriche.² Da qui il rilievo che, con diversi corsi e ricorsi storici, la musica ha avuto come scienza, e come parte del *quadrivium* formativo. A questa linea di pensiero si appelleranno coloro che, nei secoli, continueranno a sottolineare le sintonie fra le bellezze naturali e la musica, fra l'equilibrio architettonico e le sue sonorizzazioni, fra la perfezione di certe espressioni musicali, per esempio la polifonia, e la sua quadratura teorica. Su quest'ultimo punto si è avvierà, alla fine del rinascimento, il superamento del pensiero teorico di Gioseffo Zarlino (1517 - 1590), l'irruzione della visione umana e la considerazione del 'non so che', quale categoria estetica e base del concetto moderno di interpretazione musicale.³

La speculazione platonica (V-IV sec. a. C.) è alla radice del pensiero che pone al centro la persona e i contesti in cui vive. Pur riconoscendo alla musica un valore educativo, discendente dalla sua capacità di imitare lo stato d'animo (*ethos*), tale linea filosofica ne delimita lo statuto di scienza, indebolito dalla matericità dell'esecuzione e degli strumenti necessari a essa (*techne*). A Platone si richiameranno coloro che, da Claudio Monteverdi in poi, intenderanno avviare una nuova era musicale (*seconda pratica*), fondandola sulla capacità che la musica ha di esprimere gli 'affetti' umani e esplicandola anche tramite l'uso sofisticato e divergente delle sue peculiari regole teorico-grammaticali.

I due filoni speculativi trovano nel nostro tempo una sorta di composizione nel cognitivismo, basato sull'organica relazione fra gli strati profondi della coscienza, le capacità innate e la possibilità di acquisizione continua di competenze.⁴ Un approccio che in tempi ancor più recenti ha interessato le neuroscienze. Postulando la capacità umana di coniugare talento a competenze acquisibili, si aprono vari corollari di carattere applicativo. Se infatti la persona, pur dotata di diversi talenti e predisposizioni, non è ineluttabilmente incatenata a essi, ne discende la possibilità dell'educazione, in famiglia, a scuola e nell'ambiente. Se poi, avanzando in questa direzione, si postula che il potenziale educativo non si esaurisca con l'età infantile, ma continui a essere implementato dal vissuto, ne deriva l'opportunità di progettare azioni latamente formative che si propongano di sollecitare in modo permanente il patrimonio creativo di ciascuno. In ciò il ruolo della musica appare strategico. Immediata e coinvolgente, essa può infatti indurre provessi educativi nell'ascoltatore, facilitando la partecipata percezione degli altri e dell'ambiente, interiorizzabile e coniugabile con la propria conoscenza di sé nel mondo.

Per esempio, ascoltando l'orchestra interetnica di Piazza Vittorio a Roma (www.orchestrapiazzavittorio.it), si potrà attivamente ricavare la calda cognizione delle culture musicali altrui, la concreta conoscenza della ricchezza insita nella condivisione di diverse competenze, la mitigazione della paura di parti della città divenuti diversi e dunque, nel sentire comune, ostili: in altre parole, tramite la dinamica l'immaterialità della musica si potranno raggiungere obiettivi difficilmente conseguibili attraverso forme più strutturate di comunicazione

¹ BARENBOIM (2007), p. 29.

² Per uno sguardo di sintesi su questi temi cfr. FUBINI (2004).

³ Sul 'non so che' in musica, cfr. BESUTTI (2003).

⁴ IMBERTY (2000).

(verbale e scritta), necessarie semmai in un secondo momento per razionalizzare i processi cognitivi vissuti.

La capacità evocativa della musica, che per esplicitarsi non deve passare per elaborate sovrastrutture, ha dunque l'elevato potere di indurre uno sguardo nuovo, interessato e coinvolto sugli altri e sui luoghi, visti anche nella loro dinamicità storica. Per esempio, se ci si propone di trasformare in esperienza una rievocazione storica, cercando di ridurre la distanza fra attori e spettatori, è necessario talvolta ideare occasioni sensoriali individualmente coinvolgenti (degustazioni, prove di armeggiamento antico, mini corsi di floricoltura o grafologia); insieme agli altri ingredienti, l'ascolto musicale, offerto in un contesto non solito (un cortile privato, un giardino, un angolo di strada) può creare un forte impatto emozionale e 'istruttivo' per chi sia convenuto in quei territori per volontà o per caso.

2. Musica e luoghi

La musica, non come vuoto simulacro feticistico, ma come respiro del tempo e degli spazi, ha dunque il potere di raccontare immaterialmente il senso profondo degli spazi, delle storie e delle genti senza ridondanze, senza ampollosità, ma con palpabile incisività. La consapevole considerazione di tale energia educativa può divenire strategica nel cercare di riportare le persone a guardare con amorevole curiosità i territori e le persone che li abitano.

Il rapporto fra la musica e i luoghi è infatti sostanziale, non accessorio. Anche la musica più assoluta e astratta è concepita per risuonare in uno spazio fisico o virtuale. Anche la musica riprodotta, seppur orfana della corporeità dell'esecuzione dal vivo, entra in relazione con l'ascoltatore, consapevole o inconsapevole che sia, in uno spazio fisico. Molti individui riuniti intenzionalmente o casualmente per ascoltare condivideranno anche la percezione dello spazio fisico che li accoglie. Un solo ascoltatore, isolato dagli altri mediante, per esempio, il dispositivo delle cuffie, percepirà la 'propria' musica nella sfera spaziale che lo circonda, fosse anche il buio di una stanza, irradiandola in un universo sensoriale individuale.

Le interrelazioni fra musica e spazi sono in perenne mutazione, continuamente rinnovate da condizioni socio-antropologiche cangianti e, più di recente, dal precipitoso evolvere delle tecnologie. La difficoltà attuale, comune a ogni campo dello scibile, è data non tanto dall'avvicendamento di contesti e situazioni, quanto dalla continua inclusione di nuovi parametri, in scenari sempre più vasti, spesso spersonalizzanti e prevaricanti.⁵

L'antico binomio che legava la musica all'architettura in un gioco quasi geometrico di proporzioni, analogie e assonanze,⁶ non appare più sufficiente a perimetrare un rapporto in cui la centralità dell'essere ascoltante si riverbera in una vasta gamma di «riflessi e complicità» (Favaro 2010). La musica risuona *nello* spazio fisico, o addirittura può essere creata *per* un luogo (chiesa, piazza, teatro, salone, camera, salotto, cantina, garage, centro benessere) o per una situazione (liturgia, festa, banchetto, concerto, riunione, attesa, meditazione, acquisto) pubblica o privata, sacra o profana. I flussi sonori invadono gli spazi urbani e talvolta si riappropriano dell'aria aperta (Schafer 1977), tessendo contrappunti con il silenzio (Turri 2004) e con i suoni della natura (Brunello 2014).

Data la sua ineffabile eloquenza, in tempi recenti si nota un frequente ricorso alla musica come catalizzatore per una nuova ecologia territoriale. Altrettanto frequentemente si rileva, tuttavia, che tale funzione attivatrice viene assiomaticamente data senza, di fatto, sondarne le implicazioni profonde. Ennesimo esempio di *outlet* culturale, la collocazione di un concerto 'qualsiasi' in un luogo da valorizzare viene troppo spesso smerciata come promozione culturale, significativa in sé.

⁵ Sulla creatività e la percezione di sé in relazione alle nuove tecnologie cfr. FERRARIS (2011).

⁶ Sul ben noto rapporto fra architettura e musica, basato sul riferimento alla sezione aurea o ad altre sequenze numeriche cfr. CONTINENZA (2009).

Tuttalpiù, talvolta viene compiuto il minimo sforzo di abbinare, per datazione, i repertori musicali eseguiti e il contenitore architettonico che li ospita, lasciando allo spettatore il compito di ritrovare i fili di relazioni spesso non così esplicite o, più banalmente, accontentandosi di suscitare nella platea qualche vaga reazione empatica, rinunciando, in altre parole, a ricercare effetti realmente rigeneranti e permanenti.

Analoghe strategie epidermiche connotano molta progettazione turistica in Italia. Sempre più spesso si evoca l'integrazione fra il patrimonio materiale e l'immaterialità delle 'attività' – musica compresa –, ma raramente si va oltre il mero accostamento fra elementi, agevolandolo tutt'al più con qualche miglioria informatica. In realtà, il concetto stesso di turismo andrebbe rimeditato. Il recente affidamento di funzioni in materia di turismo (Legge n. 71 del 24 giugno 2013) al MiBAC (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali), trasformato così in MiBACT (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo), non è stato infatti oggetto della necessaria attenzione da parte dei molti che considerano ovvia l'equazione fra patrimonio culturale e la sua fruizione in chiave turistica. In una visione eminentemente utilitaristica, si immaginano masse di persone, dotate di personalità deboli od omologate, pronte a spostarsi sul territorio al richiamo di qualche sirena pseudo-culturale, meglio se condita da salse enogastronomiche, vagamente speziate di musica o – meglio ancora – di ballo collettivo.

Senza nulla togliere allo spensierato piacere delle piazze estive, si deve fare molto di più e meglio per contrastare il conformismo e per offrire occasioni educative forti e incisive (APOLITO 2014). Per riprendere ancora una volta Aristotele, mediato da Barenboim, se il concetto di «istruzione» (BARENBOIM 2007, p. 29) comporta non la passiva acquisizione di informazioni, ma l'attivazione di processi di rielaborazione della realtà, non si deve temere di progettare azioni che, rifuggendo la monotonia di una stanca didassi, si propongano di 'istruire' gli individui alla ricerca personale di senso.

Per esplicitare appieno la propria efficacia, la dialettica fra luoghi e musica necessita di premeditazione e di scelte ponderate, di volta in volta commisurate agli intenti. Senza ambire all'elencazione esaustiva delle variabili, un'azione progettuale strategica che intenda porre in valore l'energia esperienziale della musica nella percezione del territorio e del suo corredo culturale dovrebbe porsi (almeno) queste domande: qual è l'obiettivo alto dell'azione? chi sono i destinatari? quale patrimonio culturale si intende mettere a fuoco? quale contributo peculiare può dare la musica? Potrebbero sembrare interrogativi banali, parte ormai di una stanca e reiterata liturgia burocratica, ma se considerati nella loro reale portata possono tracciare la rotta progettuale, o meglio, una delle possibili rotte sul filo della coerenza e del vero desiderio di successo.

Per uscire di genericità, nelle prossime pagine, verrà esposto, in sintesi, quali risposte a queste domande siano state formulate nel concepire e realizzare un progetto concreto, *Abruzzo musica: formazione, ricerca, indotto*, attuato dall'Università di Teramo in sinergia con il sistema universitario abruzzese e con l'Istituto Musicale di Studi Musicali Statizzato "Gaetano Braga" di Teramo, nell'ambito del Fondo Sociale Europeo.⁷

3. Dall'idea all'applicazione progettuale: *Abruzzo musica*

Nel progettare non si deve temere di essere governati da idee teoriche troppo alte e a prima vista distanti dai fini pratici di un progetto. La distrazione, apparentemente derivante dalla distanza

⁷ P.O. FSE Abruzzo 2007-2013 – Ob. Cro, piano operativo 2012-13; asse 2 occupabilità, asse 4 capitale umano, progetto speciale: *Alta formazione (Al.Fo.)*, protocollo d'intesa e disciplinare attuativo tra Regione Abruzzo e l'Università degli studi dell'Aquila, l'Università degli studi di Chieti-Pescara, l'Università degli studi di Teramo (DGR n. 485 del 28.06.2013), atto aggiuntivo, determinazione dirigenziale: n. 44/dl32 del 19-03-2015 - CUP: c46d14000190007; progetto operativo sistema universitario abruzzese: *Abruzzo musica: formazione, ricerca, indotto*.

fra teoria e prassi, può essere infatti ampiamente recuperata dalla coerenza progettuale e dalla risoluzione delle varianti di percorso.

Il progetto *Abruzzo musica: formazione, ricerca, indotto* (d'ora in poi *Abruzzo musica* o Progetto), nasce dalla volontà di mettere in relazione virtuosa l'alta formazione musicale con la valorizzazione di una ben precisa area, quella della attuale regione Abruzzo. La cornice progettuale, essendo governata dalle logiche del Fondo Sociale Europeo, mediato dall'agenzia regionale, implica in sé i limiti territoriali, individuando anche, per le azioni formative, un bacino locale di destinatari.

Pur nei limiti imposti dall'alveo regionale, l'ideazione può muoversi in un campo talmente vasto da produrre un senso di vertigine. Tuttavia l'oceano di variabili, apparentemente ingovernabile, e qui appena tratteggiato, può tornare a essere navigabile con una semplice *reductio ad unum* ovvero ponendo al centro la 'persona'. In tale prospettiva, dunque, diviene evidente quale possa essere la risposta alla prima domanda ovvero quale sia l'obiettivo alto dell'azione: la formazione della persona, sia essa allievo, ricercatore, docente, spettatore. *Abruzzo musica*, si muove infatti sullo sfondo di un protocollo d'intesa stretto fra i tre atenei abruzzesi (L'Aquila, Chieti-Pescara, Teramo), che ha per oggetto l'alta formazione, intesa nella sua accezione più profonda: non c'è alta formazione senza ricerca, senza circolarità educativa fra docenti, allievi e destinatari in genere e senza cura per il radicamento formativo.

Nel precedente passaggio è implicita la risposta alla seconda domanda: chi siano i destinatari. Se infatti i primi destinatari di un'azione di alta formazione saranno gli allievi, analogamente in formazione, seppur in linea indiretta, saranno i ricercatori e i docenti che nel bacino progettuale potranno coltivare la ricerca pura, applicandola sia nella formazione, sia nella produzione laboratoriale. In concreto, per *Abruzzo musica* è stato immaginato una sorta di micro-mondo, discretamente popoloso, in cui giovani musicisti, legati per formazione o per nascita all'Abruzzo, convivessero con gli studiosi e i docenti per un periodo intensivo di formazione, mirato a sollecitare la loro consapevolezza professionale in quanto musicisti attivi in un ben determinato territorio. Per attuare un simile obiettivo è stato necessario legarsi a un'istituzione musicale della regione che, senza chiudere le porte a nessun possibile destinatario, potesse facilitare l'illustrazione del Progetto e il reclutamento di un gruppo di giovani musicisti sufficientemente vasto e differenziato per strumento praticato, che avesse anche la possibilità logistica di agire in uno spazio di tempo realmente intensivo. In concreto, sono state prefigurate due coorti di allievi: 1) giovani musicisti rappresentativi di un buon numero di strumenti musicali (canto, clarinetto, flauto, oboe, sassofono, trombone, flauto dolce, chitarra, violino, viola, violoncello, pianoforte), compreso un gruppo di minorenni, musicalmente formati in modo avanzato nonostante la giovane età; 2) aspiranti manager della musica e dello spettacolo. Si noti l'atipica presenza di minorenni, tesa a manifestare una delle peculiarità formative della musica, ovvero il necessario inizio degli studi in tenera età, dal quale consegue, già in età pre-universitaria, un atteggiamento professionale e motivato nei confronti dello studio e della propria storia.

Rinviando la motivazione profonda che ha dettato l'idea di lavorare con un gruppo ampio di allievi, superiore a 100, si potrà trovare nella risposta alla terza domanda, ovvero quale patrimonio culturale si intenda valorizzare con il Progetto, l'articolazione delle azioni poste in essere per formare gli allievi e in quale direzione. Tenendo al centro del sistema progettuale la persona (allievo, ricercatore, docente, spettatore), risulta infatti quasi consequenziale stabilire quale sia il patrimonio culturale che si intende valorizzare.

In ambito musicale, i beni materiali (manoscritti, partiture, strumenti musicali, raccolte, collezioni), pur necessari alla memoria e alla diffusione musicale nello spazio e nel tempo, non sono che mezzi cooperanti all'esecuzione musicale, fine primo e ultimo di ogni espressione che possa definirsi 'musica'. Per le arti performative, e per la musica fra di esse, la persona è al centro del sistema. Il compositore, lo strumentista, il direttore, il manager, costituiscono quel capitale umano che rende possibile ai non-musicisti di fruire e godere della musica dal versante percettivo. Ecco che la formula «Capitale umano», evocata dalle linee guida della progettazione europea assume, in

ambito musicale, tutta la sua lampante rilevanza. Per valorizzare un territorio mediante la musica è anzitutto necessario formare infatti le persone che costituiscono, con le loro abilità e competenze, un patrimonio culturale primario. Nello specifico di un progetto di alta formazione, significa coinvolgere professionisti già formati nelle loro specifiche abilità professionali, dotati quindi di lauree di primo o secondo livello negli ambiti della musica o della comunicazione, e avviandoli su un percorso di ri-focalizzazione della propria professionalità che tenga conto del territorio.

In concreto, sono stati meticolosamente studiati due profili formativi, *Network music and cultural heritage facilitator* (per i musicisti), *Network music and cultural destination manager* (per i manager), articolati in tre fasi strettamente interconnesse: formazione teorica di base, formazione individuale, attività laboratoriali (www.abruzzomusica.org); queste ultime, tese all'immediata applicazione delle sollecitazioni ricevute nella fase teorica. Il tutto proposto in sei mesi di attività quotidiana estiva, affidata a docenti non solo specialisti della propria materia, ma anche motivati a interagire fra loro in un tempo definito, ma intensivo, e in uno spazio comunitario, in questo caso il campus universitario di Teramo.

Tenendo al centro il capitale umano e non il capitale materiale, è minore il rischio di cadere nell'errore di tanta progettazione che, partendo dall'equazione patrimonio uguale 'cose', si concentra sulla schedatura o ri-schedatura dei beni musicali, evitando di affrontare in che modo essi possano contribuire al reale risveglio di interesse per il territorio e per le persone. Se infatti, l'Italia necessita di un serio e continuo impegno per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale materiale, vi sono strumenti preposti a farlo in modo continuativo e strutturale, sebbene nella storia recente talvolta insensatamente annientati e depotenziati.⁸ Un progetto, limitato nel tempo, che si iscriva nell'asse della valorizzazione del capitale umano, fallirebbe nel proprio obiettivo se si focalizzasse sui beni invece che sulle persone. Il che non significa, sfuggire il presupposto progettuale della valorizzazione del territorio attraverso la musica. Il punto d'incontro si realizza infatti sul terreno della ricerca e su quello applicativo: beni come oggetti della ricerca e della formazione, non come fine.

4. Ibridazioni rigeneranti

L'Abruzzo possiede un retroterra musicologico, che ha iniziato a sondare la storia musicale dei territori e le sue evidenze documentarie, sia sul versante della musica d'arte, sia su quello delle tradizioni popolari.⁹ Pur non escludendo di contribuire a tale bacino di conoscenze con contributi originali, per il progetto *Abruzzo musica*, dato il suo profilo e i tempi di realizzazione, è stata privilegiata la ricerca applicata. Considerando i luoghi *della* musica, e la musica *per* i luoghi, ci si è proposti di indagare in modo aperto le tante possibili intersezioni, senza farsi limitare da strettoie metodologiche.

Il patrimonio musicale di origine abruzzese è stato dunque trattato come un'opportunità e non come un limite. Invece di un'asfittica monograficità regionale, è stata privilegiata l'ibridazione e il mutualismo fra repertori musicali. Tali fenomeni, studiati in campo biologico, mostrano come gli esseri traggano dall'armonica simbiosi un vantaggio per la specie. In musica, la convivenza fra repertori di diverse epoche e provenienze, così come l'ibridazione di componenti all'interno di singoli brani, accrescono l'azione comunicativa della musica, in sé e nel suo dialogo con gli spazi.

Sulla base di tali presupposti, le attività laboratoriali e di ricerca applicata si sono mosse principalmente in tre direzioni, comunque tra loro interconnesse: 1) contestualizzazione di autori e repertori abruzzesi in programmi aperti al sinergico dialogo fra autori di diversa provenienza, o fra repertori omologhi; 2) itinerari tematici, incentrati sulla capacità della musica di narrare luoghi di

⁸ Sul taglio dei finanziamenti statali agli *opera omnia* musicali, cfr. BESUTTI (2014).

⁹ In tale prospettiva, per una sintesi anche bibliografica, cfr. i contributi di Alessandro Giovannucci e Gianfranco Spitilli in questo volume.

interesse storico e paesaggistico (edifici sacri, siti archeologici, teatri, palazzi storici); 3) percorsi musicali, progettati per andare a illuminare spazi o situazioni socialmente disagiate (località periferiche, edifici produttivi dismessi, piccole comunità isolate).

Ecco che la riscrittura del tradizionale saltarello abruzzese da parte di Vincenzo Di Sabatino ha dialogato con le mazurche di Fyderyk Chopin o con altre danze della tradizione popolare europea, nobilitate da una struttura compositiva meditata. Le liriche vocali da camera di Francesco Paolo Tosti, hanno creato contrappunti inediti con i repertori vocali da camera di ambito liederistico, e con pagine poetiche scelte da Eleonora Contucci, alla quale si deve anche l'avvio di un laboratorio madrigalistico. Le trascrizioni per fiati di pezzi d'opera si sono avvicinate con brani originariamente concepiti per orchestre di fiati, sul filo della storia delle bande d'Abruzzo, rievocata da Federico Paci, Romeo Petracchia e Vilma Campitelli. Le trascrizioni per pianoforte a quattro mani e per due pianoforti, hanno animato una vera e propria «orchestra in bianco e nero», così definita dal suo curatore, Alessandro Cappella, che con i suoi allievi ha portato le più note pagine del sinfonismo di Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven e Franz Schubert in sperduti angoli d'Abruzzo, come la chiesetta arroccata di Casale S. Nicola (Teramo) e il cammeo architettonico della chiesa di S. Omero (Teramo), o in aree decisamente inconsuete e abbandonate all'incuria, come il mercato coperto di Teramo. In qualche caso le voci della storia e la narrazione musicale si sono unite, per raccontare storie, come quella incentrata sull'acqua, curata da Tiziana Cosentino: l'acqua del mare e delle fontane, ma anche l'acqua non più esistente del prosciugato lago del Fucino.¹⁰

La forza rigeneratrice delle ibridazioni, ha mostrato tutta la sua energia, facilitando la disposizione all'ascolto di repertori vari e alla curiosa riscoperta di spazi non necessariamente di interesse turistico e di memorie. Il rapporto con la tradizione merita tuttavia una riflessione a parte che conduce anche verso l'ultimo quesito: quale contributo peculiare può dare la musica?

5. Una fabbrica per la musica e per le arti

La considerazione sulla peculiarità del contributo musicale a un progetto che si proponga la valorizzazione del capitale umano e del territorio, induce a riprendere il discorso, precedentemente rimandato, sui notevoli numeri che hanno caratterizzato *Abruzzo musica*: 180 colloqui iniziali, 100 allievi, 40 docenti, 510 ore per il percorso formativo integrale (Livello A), 150 ore per il percorso formativo parziale (Livello B). Numeri così alti non sono stati dettati solo dai dati di contesto, che evidenziano la necessità di immettere nella società abruzzese personale artistico con profili formativi alti e professionalizzanti,¹¹ ma anche dall'esigenza di sperimentare forme di aggregazione formativa e creativa, altrove ben note. Con *Abruzzo musica* si voleva sperimentare in concreto l'attività di ricerca, formazione e produzione di un gruppo, riunito per un tempo definito e in uno spazio idoneo alla convivenza intellettuale.

Per creare servono spazi dedicati in cui far proliferare le idee, ibridare le competenze, lavorare con pazienza alla realizzazione di progetti, di prodotti artistici e di strategie comunicative. La residenzialità artistica è un potente amplificatore di creatività. Vi sono ricerche che stanno affrontando sistematicamente questo tema, in relazione, per esempio, alle residenze d'artista, sperimentate in molti centri internazionali e, per esempio, di recente (2014) dalla Fondazione Zimei per l'arte e la cultura contemporanea a Montesilvano (Pescara) (www.zimei.it). In ambito musicale, è ben nota la rilevanza del *Prix de Rome* che, sin dal XVII secolo dava la possibilità di residenza nell'accademia di Francia a Roma ad artisti che si fossero distinti nel corso di una severissima

¹⁰ Per una rassegna completa dei percorsi di ricerca e delle sue applicazioni musicali cfr. www.abruzzomusica.org.

¹¹ Su questo aspetto, cfr. nel presente volume il contributo di Maica Tassone.

selezione; il *Prix*, soppresso nel 1968 nelle sue forme originarie, era stato esteso alla musica dal 1803 e ancora premia con residenzialità artisti meritevoli.

Quando in Italia si investe denaro per il restauro e la riprogettazione di spazi spesso non viene adeguatamente studiata la loro destinazione funzionale; l'investimento può tramutarsi così in uno spreco o in un moltiplicatore di impegni economici, necessari al successivo adattamento a destinazioni non sufficientemente premeditate. Viceversa, anche in tempi recentissimi, vi sono casi virtuosi, forse – va detto – più nel privato, che confermano l'influsso positivo degli spazi sulla creatività e sulla produttività performativa. Si ricordi l'esempio di Fabrica, organismo di formazione accreditato dalla Regione Veneto (DGR n. 359/2004) e centro di ricerca sulla comunicazione, creato a Treviso da Benetton Group nel 1994. L'idea originaria di Luciano Benetton è stata quella di offrire «a un gruppo eterogeneo di ricercatori provenienti da tutto il mondo una borsa di studio annuale, alloggio e viaggio di andata e ritorno per l'Italia» (www.fabrica.it) per sviluppare in modo transdisciplinare le proprie idee in una vasta gamma di discipline: design, grafica, fotografia, *interaction*, video, musica e giornalismo. A questo incubatore di idee e progetti è stata destinata a Treviso la magnifica Villa Pastega Manera (XVII sec.), restaurata e appositamente ampliata dall'architetto giapponese Tadao Ando, su un'area di 16.420 metri quadrati, di cui 11.00 chiusi. I giovani (*under 25*), ammessi a Fabrica dopo una fase selettiva impegnativa e mirata, vengono avviati a percorsi di formazione e ricerca, applicati a progetti reali. Sullo sfondo di tutto il progetto c'è la convinzione che la comunicazione deve essere strumento di cosciente cambiamento sociale in tutte le sue applicazioni» e che i professionisti in questo campo siano veri e propri «catalizzatori sociali». Il centro, che include sale, laboratori, un auditorium e una biblioteca, dotata tra l'altro di una collezione di CD musicali provenienti da tutto il mondo, è sostenuto da fondi privati, dalla Regione Veneto, dallo Stato italiano, ma anche da fondi europei (FSE) che su base progettuale costituiscono un ulteriore indotto. Tra i progetti più recenti, si ricorda la registrazione di un CD da parte di un musicista di origine siriana (www.fabrica.it).

Con le dovute proporzioni e ricontestualizzazioni, guardando a queste esperienze, *Abruzzo musica* ha sperimentato una sorta di residenzialità in cui, pur rispettando i programmi formativi progettati, sono state favorite sinergie, tramite la calendarizzazione orizzontale delle attività laboratoriali, al fine di spezzare la divisione fra classi di strumento e profili progettuali. Sebbene non compiuta integralmente, tale residenzialità ha dato frutti, talvolta imprevedibili, come nel caso del percorso laboratoriale *Musica iacta est*, curato da Manolo Di Liberatore. Valorizzando lo spazio delle attività laboratoriali collettive, tale esperimento ha riunito musicisti iscritti a diversi profili con l'idea di rimeditare le tradizioni musicali abruzzesi di provenienza popolare, in chiave contemporanea, coinvolgente eppure rispettosa della storia.

Il progetto *Abruzzo musica*, forte del protocollo di collaborazione fra atenei abruzzesi, ha potuto dedicare un'attenzione specialistica all'ambito antropologico e delle tradizioni popolari. Tale campo è stato curato, nello specifico, dall'ateneo di Chieti-Pescara, ma con un continuo impegno, da parte di tutti, nel mantenere una forte sinergia di metodi e obiettivi. Il concetto di una tradizione intesa come categoria dinamica, non come un feticcio mummificato, è stato il postulato che ha guidato i conseguenti corollari: tradizione, dunque, come capacità di conservare, rinegoziando con sempre nuove categorie simboliche. Tradizione come terreno di coltura di un laboratorio creativo che ponga al centro le musiche, ma soprattutto le genti che le condividono e i riti entro cui si inscrivono.¹²

L'attività del laboratorio *Musica iacta est*, è stato salutato anche dagli studiosi di antropologia come una risposta concreta a questa idea di tradizione vivente, che non rinuncia al dialogo con tutti. Tra i percorsi realizzati, vi è il nuovo arrangiamento di un brano non antichissimo, ben presente nella tradizione domestica, festiva e conviviale degli abruzzesi: *La barchetta d'ore*, composta da Nicola de Fabritiis (Tortoreto, 1886 – Teramo 1960), su testo di Giacomo Franchi.

¹² Su questi temi, cfr. nel presente volume, i contributi di Eide Spedicato, Gianfranco Spitilli e Lia Giancristofaro, coordinatrice dell'Unità Operativa dell'Università di Chieti-Pescara, .

Nenia spesso scelta per addormentare i bimbi, la canzone è talmente diffusa da far dimenticare le sue origini autoriali. Melodicamente raffinata è stata nel tempo interpretata in svariati modi e cantata da vari interpreti, tra i quali il teramano Ivan Graziani. Riarrangiato in chiave sinfonica con venature jazzistiche da Luigi Candelori, professionista che ha voluto mettersi in gioco in *Abruzzo musica* come allievo, in questa nuova veste il brano ha espresso una temperatura emozionale moderna, capace di coinvolgere anche i più giovani, spesso scettici nei confronti dei repertori tradizionali. La sua matrice popolare è stata sottolineata da una serie di bassi ostinati che attraversano tutto il brano, e da una ripresa all'unisono di più strumenti. Grazie al contributo di diversi allievi del Progetto, l'orchestrazione ha potuto arricchirsi di tessiture armoniche e melodiche per violini, flauto, sassofono, clarinetto basso, chitarre, pianoforte. L'*ensemble* ha poi continuato la propria sperimentazione con una nuova composizione, *La presentosa*, scritta da Di Liberatore su versi contemporanei di Mirko Malatesta. Il brano ha acceso il riflettore musicale su un oggetto dell'artigianato artistico abruzzese, simbolo delle tradizioni nuziali e familiari abruzzesi.

Il successo di questa e di altre sperimentazioni sollecita una riflessione sul futuro. È necessario non perdere il filo, non disperdere l'energia creativa, coltivata e rigenerata. È quanto si sente ripetere alla fine di ogni progetto,¹³ ma in questo caso c'è qualcosa di più. I risultati e le esperienze accumulate in questi anni stanno riportando l'attenzione sull'ambito artistico e musicale al punto da indurre l'ateneo di Teramo a progettare la riattivazione di un percorso universitario in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo (DAMS), già attivo dall'anno accademico 2004-2005 al 2007-2008, e disattivato per i limiti imposti dalla legislazione universitaria.

Per essere veramente incisivo ed efficace, un simile progetto avrà bisogno di guardare non solo alle dinamiche culturali contemporanee, ma anche alle concrete sperimentazioni, condotte soprattutto con il contributo del Fondo Sociale Europeo. Piace immaginare quale spazio di 'ricercazione' per questa nuova realtà formativa abruzzese un luogo fisico, che la accolga perché possa esprimere tutto il proprio potenziale, anche imprenditoriale, magari in sinergia con un polo d'innovazione aperto a tutti i soggetti, coinvolti nella valorizzazione dei patrimoni culturali materiali e immateriali.¹⁴ Una fabbrica della musica e delle idee, in cui la ricerca, la formazione e l'indotto possano convivere, rigenerandosi reciprocamente.¹⁵

Bibliografia

APOLITO PAOLO (2014), *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Bologna, Il Mulino.

BARENBOIM DANIEL (2007), *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli.

BESUTTI PAOLA (2003), *'Pasco gli occhi e gli orecchi': la rilevanza dell' 'actio' nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, a cura di Alessandro Pontremoli, Firenze, Olschki, pp. 281-300.

BESUTTI PAOLA (2014), *Le edizioni nazionali di compositori, bilanci e prospettive: Alessandro Stradella*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIX, pp. 243-256.

BESUTTI PAOLA (2015), *Il distretto culturale evoluto: strategie formative e gestionali per la musica e lo spettacolo*, in *Backstage ... on stage. Formazione e innovazione per la musica e lo spettacolo*, a cura di Paola Besutti e Maica Tassone.

¹³ Su questo aspetto, cfr. BESUTTI (2015).

¹⁴ Sul progetto di polo d'innovazione, cfr. TASSONE (2015).

¹⁵ A titolo di auspicio, si ricorda il progetto di restauro dell'ex ospedale psichiatrico di Teramo, che dovrebbe essere destinato a ospitare il polo universitario della musica e delle arti, compreso il rinato corso DAMS.

BRUNELLO MARIO (2014), *Silenzio*, Bologna, Il Mulino.

CONTINENZA ROMOLO (2009), *Alla ricerca della perfezione. La sezione aurea*, in *I luoghi e la musica*, a cura di Fabrizio Pezzopane, pp. 1-18.

FAVARO ROBERTO (2010), *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Venezia, Marsilio.

FERRARIS MAURIZIO (2011), *Anima e iPad. E se l'automa fosse lo specchio dell'anima?*, Parma, Guanda.

FUBINI ENRICO (2004), *La musica: natura e storia*, Torino, Einaudi.

IMBERTY MICHEL (2000), *Prospettive cognitive nella psicologia musicale odierna / Cognitivist perspectives in modern musical psychology*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxxv, pp. 411-484.

SCHAFFER R. MURRAY (1977), *The Tuning of the World*, Toronto – New York, McClelland – Knopf (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985).

TASSONE MAICA (2015), *Next ... stage. Economia della cultura nell'Alta Formazione e nel project financing*, in *Backstage ... on stage. Formazione e innovazione per la musica e lo spettacolo*, a cura di Paola Besutti e Maica Tassone.

TURRI EUGENIO (2004), *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio.

Sitografia

www.abruzzomusica.org

www.fabrica.it

www.fondazionezimei.it

www.orchestrapiazzavittorio.it