

# Still young? La ricerca artistica in musica come disciplina emergente nell'Alta Formazione in Italia

**Carla Conti**

Conservatorio “Santa Cecilia”, Roma

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15074691>

**Recensione di G. Caruso (2022), *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*. LIM, Lucca.**

Nella contemporaneità, per dar conto dell'esperienza artistica, sono necessarie più discipline analitiche e diversificati approcci di ricerca e, in ambito specificatamente musicale, ogni area disciplinare con la sua storia e il suo bagaglio epistemologico – si pensi alla musicologia, all'analisi musicale, alla ricerca-azione pedagogica, alla sociologia della musica – apporta una comprensione specifica dei problemi e un proprio metodo per affrontarli. Questo perché l'esperienza artistica è un fenomeno complesso per sua natura, al tempo stesso dinamico e soggettivo, in quanto dipende dalla percezione delle molteplici qualità sensoriali interpretate attraverso filtri relativi a molteplici fattori contestuali. La peculiarità del fenomeno dell'esperienza artistica, infatti, cambia nel tempo poiché è influenzata dalle variazioni di questi molteplici fattori di contesto, primi fra tutti quelli culturali e ciò ha determinato che, negli ultimi trent'anni accanto alle tradizionali discipline, si è affermata la ricerca artistica vissuta, nella comunità dell'AFAM, ancora come disciplina 'emergente'.

Giusy Caruso, “artista ricercatrice e pianista concertista avanguardista”, affronta l'argomento della ricerca artistica musicale in un lavoro che è frutto del suo percorso di dottorato in Arts-Music Performance, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, edito dalla Libreria Musicale Italiana di

Lucca nel 2022 nella collana *I Manuali*.

Il volume consta di 315 pagine e si articola in tre parti: la prima *Sulla Ricerca Artistica* con due capitoli “Se c'è arte, c'è ricerca? Metodologia della ricerca artistica”, la seconda *La ricerca artistica musicale* con altrettanti due capitoli “La ricerca artistica musicale. Nuove frontiere nella ricerca artistica musicale” e la terza con tre capitoli “La proposta di ricerca”; “L'intenzionalità e il gesto nella performance pianistica: una ricerca artistica sui 72 Studi Carnatici per pianoforte di Jacques Charpentier”; “In corpore...sonus”.

Il lavoro è preceduto da una *Prefazione* di Kevin Voets, un'*Introduzione*, ed è seguito da una *Postfazione* di Antonio Grande, e corredato di Appendici: Orientamenti per l'ideazione e la stesura di un progetto di ricerca artistica; Glossario dei termini in italiano e in inglese utilizzati in corso di scrittura e definiti sulla base della bibliografia citata, e si completa con la bibliografia molto nutrita, e con la sitografia e l'elenco delle figure, nonché la quarta di copertina curata da Renzo Cresti.

Nella *Prefazione*, con un intervento proposto alla fine del volume anche nella versione inglese originale, Voets ripercorre cronologicamente le tappe dello sviluppo delle istituzioni di alta formazione musicale dall'“emergere del neo-conservatorio” fino all'affer-

mazione della ricerca artistica nel “neo conservatorio”, e sebbene incentri il suo discorso sulla realtà delle istituzioni fiamminghe che conosce e in cui opera, nei contenuti propone alcune tematiche che non sono estranee al panorama italiano e ben si adattano ad una lettura sulle prospettive e sui percorsi nel nostro Paese; in quanto anche in Italia sono evidenti quelle che Voets definisce “aree di tensione” determinate dalle incongruenze tra una concezione tradizionale di apprendimento, le pratiche formative, lo sviluppo degli standard didattici e il mercato della produzione artistica con la sua instabilità. Queste frizioni emergono con più evidenza laddove la soddisfazione dei bisogni locali si scontra con le attività internazionali a partire dall'industria musicale. Altro aspetto sono i due modelli didattici dell'insegnamento nei conservatori, quello individuale tradizionale e quello collettivo di stampo universitario, si dichiarano incompatibili; l'ideale vocazione del conservatorio “considerato come centro di formazione per eccezioni antropologiche, ossia i solisti delle sale di concerto” e inoltre la persistenza di un'offerta formativa rigida “che ha portato a costruire categorie professionali specifiche: la componente pratica e l'approccio pratico erano dominanti nella formazione dei musicisti esecutori - cantanti e strumentisti - mentre l'approccio teorico era dominante principalmente nella formazione dei compositori” (Caruso, 2022, p. xiv).

Dal canto suo, Caruso parte dall'osservazione che “nell'atto di creare un'opera, o di riprodurla, l'artista si basa su ispirazioni e intuizioni personali, ma anche su studi, approfondimenti e ricerche che hanno un sapore autenticamente esplorativo e investigativo e che provengono dalla sua azione creativa pratica. I contenuti conoscitivi generati dall'artista durante la creazione ‘manuale’ della propria opera d'arte forniscono delle informazioni dettagliate che, in realtà, si rivelano essere fonti essenziali al completamento della comprensione dell'arte e della sua genesi. Allora, perché non dare ‘corpo’ a questo doppio profilo dell'artista che incarna implicitamente anche la figura di studioso ‘ricercatore’?” (Caruso,

2022, p. 3).

L'obiettivo di questo lavoro è sottolineato dall'autrice stessa quando afferma che la ricerca artistica in musica “nasce all'interno delle istituzioni nordeuropee e la sua terminologia tecnica è stata per lo più ereditata dai paesi anglofoni. A causa della scarsità di fonti sul tema in lingua italiana, la finalità di questo volume è stata quella di collezionare del materiale informativo per iniziare a determinare il campo d'azione della ricerca artistica con esempi concreti di lavori pregressi che possano essere un primo riferimento per l'articolazione di un percorso di ricerca artistica musicale, rispetto anche alle altre discipline musicali tradizionali, quali la teoria e analisi musicale e la musicologia” (Caruso, 2022, p. 4). Infatti “il testo fornisce una prima chiave di lettura e un approccio” in quanto propone insieme un quadro di riferimento se pensiamo al contributo di Voets e al primo capitolo, una testimonianza di ricerca strutturata e supervisionata con il capitolo sesto, e un supporto didattico che si configura nel capitolo V e nelle appendici.

Considerato l'anno di pubblicazione del lavoro di Caruso, entrambi i riferimenti che l'autrice fa tanto alle fonti bibliografiche disponibili che sono prevalentemente in lingua inglese, quanto alle istituzioni nordeuropee quale luogo di nascita della ricerca artistica, pongono degli interrogativi sul ritardo con cui l'Italia ha affrontato la questione e, anche se nel testo non si parla apertamente del ritardo, questo aspetto traspare da alcune scelte, il *Glossario* tra tutte che i lettori troveranno molto utile per orientarsi in altri studi sull'argomento e la *Bibliografia* su cui credo sia interessante soffermarsi. Nei 318 titoli citati, la percentuale dei lavori di studiosi e studiose è quasi dei due terzi e se si considerano i testi classici – Aristotele e Platone su tutti – e quelli scritti prima del XX secolo, che per note ragioni confermano una sparuta produzione accademica femminile, direi che si tratta di una sorprendente proporzione per due motivi: perché in molti testi le donne sono autrici uniche e perché, ad oggi, ancora ci sono ambiti di indagine affrontati quasi unicamente da studiosi, la musica elettronica

innanzitutto, e campi di pressoché esclusivo dominio femminile, primo fra tutti la musicologia di genere. Questa interessante 'composizione' della bibliografia di Caruso, è dovuta alla disciplina stessa che, appunto in quanto 'young', risente poco o nulla di quelle posizioni ideologiche che hanno caratterizzato la seconda metà del secolo scorso.

Giusy Caruso apre il libro con l'interrogativo "Se c'è arte, c'è ricerca?" a cui saremmo tentati di rispondere con un'inevitabile affermazione, se non fosse che la questione non è soltanto ampiamente dibattuta e contrastante ma presuppone che la comunità artistica riconosca la ricerca quando essa è finalizzata al potenziamento del patrimonio della conoscenza attraverso un'attività al tempo stesso *creativa e sistematica*.

Il suo sguardo sulla ricerca artistica è di sintesi, considerando un panorama europeo quanto mai variegato e con profonde differenze tra le varie comunità che, spesso, hanno decenni di scarto in quanto a esperienze, obiettivi e risultati, e questo è chiaro, sin dalle prime pagine, quando l'autrice afferma che "la ricerca artistica ha, dunque, questa duplice ambizione: rappresentare la pluralità di voci del suo stesso approccio d'indagine che, come un prisma, studia e mostra la pratica artistica in tutte le sue diverse sfaccettature *dal punto di vista* del soggetto che la vive, la compie e la produce in prima persona, ossia l'artista; rappresentare la pluralità di voci insite nella figura dell'artista stesso, che è *performer e ricercatore*" (Caruso, 2022, p. 9).

Il lavoro, seppure non in modo esplicito in quanto Caruso non cita il documento, si posiziona nel discorso che investe legittimamente le istituzioni di alta formazione nell'orientare, determinare e organizzare le strutture e i percorsi di ricerca artistica così come emerso dalla "Vienna Declaration on Artistic Research"<sup>1</sup> che individua: *Key features* (caratteristiche principali), *Context* (contesto), *Infrastructure & Access to Funding* (infrastrutture e

accesso ai fondi), *Evaluation & Recognition* (valutazione e riconoscimento) per una *Claim for Action*, una vera e propria 'richiesta di azione' articolata in quattro punti, che afferma il suo *endorsement* alle istituzioni di alta formazione: "To support and work towards the establishment of AR as an independent category within the Frascati Manual, establishing the opportunity for harvesting research data and statistics from the AR field; To ensure that funding policies and programmes both at national and international level include AR, provide the necessary resources and infrastructure, as well as cater for the existence of expertise in AR on the relevant decision-making panels; To ensure that the range of AR outputs is fully recognised at national and international level and eligible for formal quality assurance and/or career assessment procedures; To ensure through appropriate legislation the creation of legal frameworks that permit Arts HEIs to offer 3rd cycle study programmes and relevant degrees in AR".

Al di là di questi obiettivi condivisi dalla *Vienna Declaration*, non mancano posizioni critiche che sollecitano altre riflessioni e attestano la vivacità del tema così come evidenziato dall'articolo di Florian Cramer e Nienke Terpsma dal titolo *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?*<sup>2</sup> Gli autori sottolineano che la *Vienna Declaration* riformula la AR (*Artistic Research*) come una pratica dall'alto verso il basso in cui progetti, soggetti e domande di ricerca devono essere esternati da istituzioni accademiche e gli artisti devono adattarsi a progetti, call, forme, formati e metodi predefiniti, e in tutto ciò essi intravedono il pericolo che gli artisti alla fine non avranno la libertà di rifiutarsi di partecipare, perché attraverso questi programmi avranno le poche opportunità rimaste di essere pagati per la loro pratica. Essi contestano, inoltre, la narrazione della *Vienna Declaration* quando afferma che la ricerca artistica è "still a relatively young field", che ci ricorda "still young research discipline" della *Preface* di Voets, non tenendo in considerazione la

<sup>1</sup> Del 2020 sottoscritta da diversi stakeholder del settore: AEC, CILET / GEECT, Culture Action Europe, Cumulus, EAAE, ELIA, EPARM, EQ-Arts, MusiQuE, SAR.

<sup>2</sup> Del 21 gennaio 2021, disponibile online <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research>.

lunga storia della ricerca artistica come pratica auto-determinata e auto-organizzata dagli artisti e, così Cramer e Terpsma ribadiscono che, esplicitamente – cioè letteralmente sotto il nome di “ricerca artistica” – la ricerca come pratica artistica esiste da più di sessant’anni e, implicitamente, per secoli se non per millenni e, per sostanziare il loro discorso, riportano degli esempi per ricostruire questo quadro, dal Bauhaus alle esperienze svizzere di Duchamp e Stauffer, da alcuni gruppi di ricerca a Beijing al francese Groupe de Recherches Musicales GRM della fine degli anni Cinquanta del secolo scorso e lanciano delle domande interessanti che aprono, con la loro provocazione, ad altre frontiere del dibattito: “Can the two art worlds – contemporary art and ‘AR’ – merge into a new, neoliberal conceptual art and capitalist realism? Can it be accelerated till it crashes? Can it be appropriated and twisted in a judo-move? Can it be rendered so abstract and absurd that it stops functioning?” (Cramer & Terpsma, 2021, p. 6).

A cui io aggiungo un'altra domanda di riflessione: come l'incontro tra musicologia e performance ha dato origine alla *Historically informed performance* (HIP) e quello tra l'analisi e la performance ha contribuito all'affermazione della *Analytically informed performance* (AIP), possiamo ipotizzare che sempre più la pratica artistica si orienterà verso una *Reflexively/Reflectively informed performance*?

Il lavoro di Caruso non esclude alcuni tratti che sono fondamentali per le considerazioni di Cramer e Terpsma, come la necessità di storicizzare della disciplina, quando afferma che dalla “metà del Settecento, e ancora durante l'Ottocento, l'attenzione all'approccio artistico inizia ad assumere una certa rilevanza, diventando il tema di disquisizioni filosofiche sulla conoscenza e sulla percezione” (Caruso, 2022, p. 32) e, al tempo stesso, riporta nel volume tutto il percorso fatto che affonda la ricerca nella sua pratica artistica di pianista. Che il fondamento della ricerca sia la pratica artistica è un concetto al centro della riflessione di Caruso

indirizzata ai 72 *Études karnatiques*<sup>3</sup> per pianoforte di Jacques Charpentier (1933-2017), un'opera monumentale la cui scrittura impegnò l'autore, a partire dal 1957 e per i trent'anni successivi, in un lavoro complesso per realizzare – sul pentagramma e con un strumento a tastiera che adotta il sistema temperato equabile – quell'intreccio labirintico di suono e silenzio che caratterizza le melodie vocali, non scritte della tradizione carnatica, tradizione che, insieme a quella indostana, rappresenta le due visioni filosofiche-spirituali-musicali indiane. L'aspetto interessante della sua ricerca, oltre alle prospettive metodologiche e all'uso delle tecnologie appropriate tanto per la raccolta quanto per l'analisi dei dati, è la considerazione su ciò che nell'opera di Charpentier rappresenta il silenzio, al di là del segno grafico della pausa, dello spazio tra due note, e cioè il respiro in musica che più che realizzare l'attesa del suono successivo, si fa introspezione dell'artista.

Questa riflessione riporta alla centralità delle pratiche performative nell'universo musicale indiano, centralità indagata negli stessi anni di stesura dei 72 *Études karnatiques* dalla etnomusicologa Bonnie C. Wade in *Music in India. The classical traditions*. Il testo, apparso nel 1979 per l'edizione Manohar Publishers di New Delhi e scritto per ‘uninitiated Westerner’, mette in luce “the two traditions of Indian classical music: North Indian, or Hindustani and South Indian, or Karnatak” sottolineando come la “Karnatak melodic tradition stems from the same ancient system as the Hindustānī tradition, shares with that tradition a corpus of similar ideas and nomenclature” (Wade, 1997, p. 37) e affrontando anche specificamente la performance nel capitolo VIII 'Performance genres of Karnataka music' e nel XIX "Musicians and musicianship: the performance and the audience contexts". Nel concetto di performance l'artista e il pubblico si ritrovano quando Wade mette il luce che i “performers usually precede the singing or playing of a kriti (un brano cantato su un testo di genere eroico, romantico o

<sup>3</sup> Un percorso di ricerca, quello di Giusy Caruso sui 72 *Études karnatiques*, che aveva già visto la pubblicazione di tre cd per l'etichetta Centaur Records nel 2017, dall'incisione live del concerto di tre ore tenuto nel

2016 presso il Conservatoire de Carcassonne Agglo, con l'esecuzione in prima assoluta alla presenza del compositore.

narrativo che può essere in versi o prosa) with an ālāpana (comparable to the Hindustāni ālāp). This helps the performer as well as the listener to prepare for the kris and to establish the identity and mood of the raga” (Wade, 1997, p. 195).

Due le osservazioni di Wade: l'artista non è identificato esclusivamente con una singola pratica artistica (canto, musica, danza, etc.) e la condivisione l'esperienza artistica da parte dell'artista e pubblico insieme, che mi hanno fatto riflettere su quanto c'è in comune col testo di Caruso, in quanto l'artista tanto nella tradizione indiana quanto nella “nostra contemporaneità è così il performer, cioè colui che *per-forma* l'arte con il corpo, interagendo con il mondo circostante di cui si sente parte integrante.” (Caruso, 2022, p. 207) e concordo con la scelta di adottare il termine performance così come con le osservazioni di Antonio Grande che, nella *Postfazione*, dedica uno spazio proprio a *Performance vs Interpretazione* sottolineando quanto la questione implichi criticità che non possono ricondursi a un mero fattore di traduzione, per evitare la “fastidiosa moda anglofona” o la difesa a oltranza dei termini italiani 'esecuzione' e 'interpretazione'.

La ricerca comporta, infatti, due elementi imprescindibili per Caruso: sé stessa in quanto performer e la performance, nella polarità fondamentale della teoria dell'*embodiment* che “si pone da *Preludio* a una serie di trasformazioni di significati” fino alla “(ri)nascita della ricerca artistica come indagine autonoma svolta in prima persona dall'artista come studioso [studiosa n.d.r.] del proprio processo creativo.” (Caruso, 2022, pp. 206-7).

Quello della soggettività è tema sostanziale per la ricerca; la dialettica tra corpo soggettivo (*Leib*) e corpo oggettivo (*Körper*) si evidenzia laddove “the subjective contribution: an art form of the moment where the purpose is to throw yourself into the unknown and take a chance without a safety net, but at the same time have a blind faith in your own ability and your musical and instrumental training and experience. This interpretative toolkit will work as a navigation compass through the landscape that

represents your and the composer's inner life and emotional experience - presente in aural symbolism” (Sivelöv, 2018a, p. 86).

Così la riflessione che riguarda la performance, come indagata da Caruso e specie quella dal vivo come pratica artistica che genera conoscenza incarnata, consente tutta una serie di acquisizioni di dati, infatti “live concerts have a lot of attractive parameters. Nerves, tension, presence, the visual element, and the fact that you share a unique experience with a lot of people will intensify the experience” (Sivelöv, 2018b, p. 93) e, per questo è quanto mai efficace la presenza nel testo di Caruso di molti esempi musicali tratti dai *72 Études karnatiques*, delle due serie di modi carnatici, i *Melakarta Ragas*, e di alcuni schemi riguardanti i fattori metodologici, così come le foto delle performance e i QR nel testo per accedere ai video.

Nell'ultimo capito, *In corpore...sonus*, Caruso indaga il “rapporto tra soggetto d'indagine e oggetto d'indagine, la prospettiva in prima persona della strutturazione del metodo e quindi l'autoreferenzialità dei risultati, costituiscono le questioni principali con cui la ricerca artistica come 'disciplina' deve fare i conti.” (Caruso, 2022, p. 212). La musica, come tutte le performing arts, non può prescindere da “this cycle of learning [that] involves the brain and body working in tandem [...] In slightly more technical terms what is happening is that the instructions or propositions are being translated into what are known as "sensorimotor procedures" that can be performed effectively without thinking” (Roberts, 2020, p. 5).

L'aspetto dell'*embodied cognition* è qui rilevante perché precede tanto l'esperienza della performance quanto quella dell'apprendimento e si configura come tratto partecipato che la pratica artistica ha in comune con quella della fruizione stessa dell'arte, in altre parole artista/performer/*audience* condividono l'esperienza, in quanto “we learn to move in certain ways and to engage in pragmatically relevant actions from our interactions and observations of how others move and act. Bodies, and not just brains and minds, appear on either side of these interactive

processes. In these relations, bodies are not cold reified objects, but affectively rich, living subjects without which we would have a difficult time explaining love, passion, desire, and the various drives that move us toward or away from one another [...] That is, the fact that we are flesh and blood creatures equipped with beating hearts, rather than brains in vats, explains in part why we have the experiences that we do” (Gallagher, 2014, p. 16).

Il soggetto d'indagine allora non è mai estraneo all'oggetto d'indagine e questo non è mai neutro, quantunque la ricerca si avvalga del mezzo tecnologico. L'“azione della macchina” come la definisce Caruso che “agisce come una possibile mediazione in approccio metodologico misto che intreccia il dato qualitativo, ossia la riflessione soggettiva dell'artista *in prima persona* dal proprio punto di vista interno, e il dato quantitativo, ossia le misurazioni oggettive ottenute *in terza persona* dal mezzo tecnologico da un punto di vista esterno” (Caruso, 2022, p. 212).

Come sottolineato nelle conclusioni di *Research Conservatoires*<sup>4</sup>, l'importanza della ricerca artistica è in una conoscenza tacita e, infatti “there is no doubt that artistic research has marked an important shift in the culture of understanding of what research might look like in our institutions. Increasingly there is evidence that it is playing a growing role in helping us to understand and communicate rich complexities embedded in the tacit knowledge and exchange of music” (Polifonia Research WG, 2010, p. 107).

Riferita alla scienza cognitiva, l'espressione “embodied, embedded perspective” si può indirizzare perfettamente alle prospettive della ricerca artistica, a partire dall'osservazione di Clark quando dice che “we now need a wider view—one that incorporates a multiplicity of ecological and cultural approaches as well as the traditional core of neuroscience, linguistics, and artificial intelligence.

And we need new tools with which to investigate effects that span multiple time scales, involve multiple individuals, and incorporate complex environmental interactions” (Clark, 1997, p. 222).

Sorprende che il “now we need” di Clark sia ancora urgente nel nostro contesto poiché, nei due anni dalla pubblicazione del volume di Caruso, così come anticipato dall'autrice quando segnalava che “anche in Italia all'interno dell'AFAM si profila l'istituzionalizzazione dei dottorati di ricerca nelle arti” (Caruso, 2022, p. 5, con riferimento al DM n. 226 14/12/2021), siamo giunti solo di recente ad affrontare normativamente, col DM n. 470 del 21/02/2024, e i successi DM 629 e 630 del 24/04/2024, la definizione delle modalità di accreditamento dei corsi di dottorato di ricerca nell'AFAM, con l'avvio dei nuovi percorsi di dottorato di ricerca<sup>5</sup>, per il XL ciclo, presso quegli istituti che hanno sottoposto delle proposte per la “formazione dottorale, in coerenza con i principi e gli indirizzi condivisi a livello europeo, consente di: a) concepire, progettare, realizzare e adattare in autonomia programmi di ricerca ovvero di innovazione; b) condurre analisi critiche, valutazioni e sintesi di idee e processi, nuovi e complessi, nelle istituzioni di ricerca e in quelle artistiche, nel sistema produttivo, nella pubblica amministrazione e nell'ambito delle libere professioni; c) contribuire, grazie all'acquisizione di nuove competenze scientifiche e trasversali, al perseguimento degli Obiettivi per lo sviluppo sostenibile individuati dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite, al raggiungimento dei traguardi indicati nell'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile e alle loro declinazioni nelle politiche europee; d) contribuire alla realizzazione dello Spazio europeo della ricerca e dell'istruzione superiore, tenendo conto dei relativi Standard e Linee guida per l'assicurazione della qualità” [art. 1 del DM 470].

<sup>4</sup> *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education*, a cura del POLIFONIA Research Working Group (Helena Gaunt, Carlos Caires, Peter Dejangs, Sia G. Nielsen, Hans Hellsten, Bart van Rosmalen, Valentina Sandu-Dediu, Rifece Smilde, Aaron Williamon), pubblicazione dell'AEC/Association

Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen.

<sup>5</sup> Si veda online:

<https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/bandi-dottorati-afam>

In questo periodo in cui molti diplomati del settore AFAM stanno per intraprendere i percorsi di dottorato, che spero daranno linfa nuova a tutto il settore artistico, nella pressoché assenza totale di testi italiani di riferimento sulla ricerca artistica musicale, il lavoro di Caruso si attesta con tutto il suo interesse.

Auspico che l'esigenza di confrontarsi, sui nascenti percorsi di dottorato in Italia, sia sentita come necessaria in tutte le istituzioni AFAM e non solo in quelle in cui i dottorati rientrano in un quadro, che definisco filiera, di attività dedicate alla ricerca artistica<sup>6</sup>, coinvolgendo tutti i soggetti interessati in una discussione informata e condivisa, alla luce di materiali di riflessione che questa disciplina sta rendendo disponibili anche grazie a *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi* di Giusy Caruso.

## References

- Clark A. (1997). *Being There. Putting Brain, Body, and World together Again*. Bradford Book, Cambridge.
- Cramer F. & Terpsma N. (2021). *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?*
- Gallagher S. (2014). "Phenomenology and Embodied Cognition". In L. Shapiro-S. Spaulding (ed.), *Routledge Handbook of Embodied Cognition* (9-18). Routledge London.
- Roberts S. (2020). *The Power of Not Thinking: How Our Bodies Learn and Why We Should Trust Them*. Heligo Books, London.
- Sivelöv N. (2018a). "The Pianist as Interpreter". In N. Sivelöv & S. Schauer, *Piano Dreams*. The Royal Danish Academy of Music.
- Sivelöv N. (2018b). "The Performing Pianist". In N. Sivelöv & S. Schauer, *Piano Dreams*. The Royal Danish Academy of Music.
- Polifonia Research WG (2010). *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education*. Drukkerij Terts. Amsterdam
- Wade B. C. (1997). *Music in India. The Classical Traditions*. Manohar Publishers, New Delhi.

---

<sup>6</sup> Nello scenario italiano delle istituzioni AFAM, segnalo due progetti internazionali e due corsi autorizzati dal Ministero dell'Università e della Ricerca, proprio in quanto esperienze specifiche sulla ricerca artistica che hanno superato selezioni comparative e processi di valutazione: il progetto Erasmus+ dal titolo RAPPlab /Reflection-Based Artistic Professional Practice (2020-23) leader: HfMT Köln, partners: Conservatorio Santa Cecilia di Roma, mdw Vienna, Orpheus Instituut Ghent, EAMT Tallinn, AEC Bruxelles (<https://www.rapplab.eu/>) e il progetto PNRR dal titolo "EAR / Enacting Artistic Research" vincitore del

Bando Internazionalizzazione AFAM MUR, fondi PNRR (2024-26) leader: Accademia Belle Arti di Roma, partners: Accademia Belle Arti di Brera, Accademia Belle Arti di Firenze, Conservatorio Santa Cecilia di Roma, Conservatorio de L'Aquila, Istituto Nazionale Fisica Nucleare, Università Politecnica delle Marche); nonché il biennio FORAMUS / Formazione per la ricerca artistica in musica e il master di II livello AREMUS / Artistic Research in Music alla quarta edizione, entrambi attivi presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma.