

Terreno e laboratorio: improvvisazione, ricerca artistica e comunità

**Linee guida per la valutazione e il posizionamento
europeo del Corso di dottorato in *Linguaggi
dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee***

Comitato Scientifico del progetto *JazzTable* — Siena Jazz

Maggio 2026

Indice

Introduzione	7
1. Il programma: presupposti e specificità	9
1.1. Perché un corso di dottorato sull'improvvisazione	9
1.1.1. L'improvvisazione come pratica autonoma	9
1.1.2. La tensione tra "linguaggi" e "pratiche"	11
1.2. Il contesto italiano e la specificità del programma	12
1.3. Gli obiettivi formativi e la loro tensione interna	13
1.4. La visione del Collegio	15
2. Quadro normativo e organizzativo	17
2.1. Cosa chiede la ricerca artistica alla normativa	17
2.2. Il quadro operativo del DM 470/2024	18
2.3. Il finanziamento del XL ciclo: l'opportunità e i condizionamenti del PNRR	21
2.4. Il DM 778/2024 e le linee guida ANVUR: qualificazione e tensioni valutative	23
2.5. Il XLI ciclo e la prospettiva di un finanziamento strutturale	24
2.6. Sede amministrativa e forma istituzionale	25
2.7. Il Collegio dottorale: composizione e logica	26
2.8. Supervisione, piani formativi e risorse	26
2.9. Titolo e deposito delle tesi	27
3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica	29
3.1. Un campo in formazione: due documenti fondativi	29
3.1.1. Il Manuale di Frascati e il problema del riconoscimento	29
3.1.2. La Dichiarazione di Vienna (2020)	31
3.2. Definire la ricerca artistica: due contributi fondativi	32
3.2.1. Borgdorff e la ricerca attraverso la pratica artistica	32
3.2.2. Malterud e la doppia necessità della ricerca artistica	33
3.3. La Norvegia: il sistema più consolidato	34
3.4. La Svezia: communities of practice e valutazione progressiva	35
3.4.1. <i>I percentage seminars</i> : valutazione progressiva e <i>co-discussant</i>	36
3.5. Il Regno Unito: flessibilità dell' <i>output</i> e pluralità dei percorsi	37
3.6. La Germania: ibridazione e sperimentazione istituzionale	39
3.7. L'Austria: ricerca artistica dal <i>bachelor</i> al dottorato	41
3.8. La Danimarca: formalizzazione della ricerca artistica senza i corsi di dottorato	42
3.9. Il Research Catalogue come infrastruttura condivisa	45

3.10. Reti e infrastrutture transnazionali: METRIC, docARTES, EPARM	46
3.10.1. Modernizing European Higher Music Education through Improvisation (METRIC)	46
3.10.2. docARTES e l'Orpheus Instituut	47
3.10.3. European Platform for Artistic Research in Music (EPARM)	48
3.11. Convergenze e divergenze sistemiche, implicazioni per un pro- gramma dottorale dedicato all'improvvisazione	48
3.12. Il Corso di dottorato in <i>Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee</i> nel panorama europeo: una posizione pionieristica	50
3.13. Il sistema AFAM e le condizioni strutturali per la ricerca: un nodo aperto	50
4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo	55
4.1. Struttura generale e principi organizzativi	55
4.2. La formazione disciplinare e interdisciplinare	55
4.3. Il progetto di ricerca	58
4.4. La microcomunità come struttura formativa	60
4.5. La mobilità, l'Accademia Chigiana e le reti internazionali	61
4.6. Il primo simposio dottorale: <i>Drifting Between Extremes</i>	61
4.6.1. Il tema e la logica organizzativa	62
4.6.2. La diversità degli approcci all'improvvisazione	62
4.6.3. I problemi metodologici emersi	63
4.6.4. La posizione collettiva	64
5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale	65
5.1. Premessa: valutare la ricerca artistica	65
5.2. Il sistema di valutazione in itinere	68
5.3. La documentazione progressiva come <i>esposizione</i> e archivio di ricerca	70
5.4. L'esame finale: principio della valutazione congiunta	70
5.5. Lo schema di valutazione del Collegio	71
5.6. La composizione della commissione: competenze e criticità	73
5.7. La microcomunità come dimensione valutabile	74
6. Questioni aperte e sviluppi futuri	77
6.1. Questioni epistemologiche	77
6.1.1. La tensione tra "linguaggi" e "pratiche" nel titolo del corso	77
6.1.2. La scrittura accademica e il rischio di perdita di contatto con la pratica artistica	78
6.1.3. La distinzione tra improvvisazione come <i>pratica</i> e improv- visazione come <i>strumento</i>	79
6.2. Questioni istituzionali e sistemiche	79
6.2.1. La formazione dei valutatori e commissari AFAM	79
6.2.2. Il rapporto tra normativa italiana e standard europei	79
6.2.3. Le condizioni sistemiche per la sostenibilità del terzo ciclo AFAM	80
6.2.4. Qualificazione e identità professionale dopo il dottorato	81

6.3. Sviluppi futuri e rete	82
6.3.1. L'obbligatorietà dell'exposition RC come formato di consegna finale	82
6.3.2. La costruzione di una rete nazionale della ricerca artistica AFAM	82
6.3.3. La duplice comunità della ricerca artistica	83
6.3.4. Corsi di introduzione alla ricerca artistica: un'infrastruttura mancante	83
A. Riferimenti normativi	91
B. Riferimenti ai modelli europei citati	93
B.1. Documenti di policy e linee guida internazionali	93
B.2. Programmi e istituzioni	93
C. Schema di valutazione per i valutatori esterni	97
D. Schema di valutazione per la commissione di esame finale	99
E. Documenti del Corso di dottorato in <i>Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee</i>	101
F. Marco Colonna, <i>La fragilità possiede ali di farfalla</i>. Intervento su fragilità, relazione e comunità nelle pratiche improvvisative	107
Bibliografia	115

Introduzione

Il presente documento è redatto dal Comitato scientifico della linea di progetto *JazzTable*, nell'ambito del progetto *JazzAble*¹, finanziato dall'Unione Europea (pacchetto *Next Generation EU*), secondo il Piano nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR).

La composizione del Comitato scientifico si riflette nel Collegio dottorale del Corso di dottorato di ricerca in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*, il primo corso di dottorato nel sistema italiano dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) esplicitamente centrato sulle pratiche improvvisative come campo autonomo di ricerca accademica².

Il documento ha una doppia natura, che rispecchia la doppia funzione del Comitato scientifico.

Da un lato, è un testo operativo: definisce i criteri di attuazione di un Corso di dottorato dedicato all'improvvisazione e i criteri di valutazione e monitoraggio del percorso, descrive il quadro normativo e organizzativo entro cui tale Corso si trova ad operare, e propone strumenti concreti — schemi di valutazione, procedure di supervisione, protocolli di documentazione — che questo Collegio dottorale possa adottare durante il ciclo in corso, o che una sua prossima iterazione possa modificare a seconda delle esigenze dei cicli successivi.

Dall'altro, è un testo riflessivo: situa il programma dottorale nel panorama europeo della ricerca artistica, ne analizza le premesse teoriche e nomina le tensioni normative, epistemologiche, istituzionali che lo attraversano.

La doppia natura non è accidentale, perché l'esperienza in esame non separa la ricerca sull'improvvisazione (e attraverso l'improvvisazione) dalla riflessione su cosa significhi *fare* ricerca sull'improvvisazione. Le domande che il Collegio dottorale propone ai propri dottorandi e dottorande — riguardanti il prodotto della ricerca artistica, la sua valutazione, la sua disseminazione e documentazione — sono le stesse domande che il Comitato scientifico si pone durante la redazione di questo scritto.

Il presente documento è dunque anche l'atto di autoriconoscimento di una giovane comunità di ricerca che descrive le proprie scelte, ne dichiara le motivazioni, riconosce e presenta i problemi aperti da un punto di vista epistemologico e attuativo. In questo senso, il documento non si limita a parlare di ricerca artistica: è esso stesso un atto di ricerca artistica. Non perché sia situato all'interno di una pratica performativa, ma perché è il prodotto di un processo collettivo di riflessione su una pratica — quella dell'improvvisazione come campo di ricerca — che sta trasformando chi vi ha partecipato nel corso

¹<https://www.sienajazz.it/jazzable/> (accesso: 8 maggio 2026).

²<https://www.sienajazz.it/university/dottorato-di-ricerca/> (accesso: 8 maggio 2026).

della sua elaborazione. Come la ricerca che il Corso di dottorato intende sostenere, anche questo testo non dà risposte chiuse alle domande che pone, ma tenta di renderle più precise, più condivisibili, più utili alla comunità che lo ha prodotto e a quella che lo abiterà.

Infine, questo testo è la lettura critica del corpus di documenti prodotti per il primo ciclo del Corso di dottorato in esame (ciclo XL), a partire dall'anno accademico 2024/2025:

- il bando di ammissione e i relativi allegati (proposta di progetto di ricerca e titoli);
- la scheda di approfondimento del Corso, che ne delinea le premesse e gli obiettivi;
- i criteri di valutazione delle domande di ammissione;
- i regolamenti del Corso;
- il piano generale dell'offerta formativa;
- i documenti interni del Collegio, dei dottorandi e delle dottorande, dei supervisori e dei docenti esterni coinvolti nel percorso.

Struttura del documento

Il documento è organizzato in sei sezioni, più appendici.

La prima descrive i presupposti e la specificità del programma: perché un dottorato sull'improvvisazione, in quale contesto istituzionale, con quali obiettivi formativi. Il documento di visione del Collegio dei docenti è collocato al termine di questa sezione come testo di sintesi emergente.

La seconda ricostruisce il quadro normativo e organizzativo italiano, con particolare attenzione ai decreti attuativi del 2024, alla loro logica di finanziamento e alle implicazioni per i cicli successivi.

La terza situa il programma nel panorama europeo della ricerca artistica, analizzando i modelli di riferimento e le linee di condotta internazionali rilevanti, inclusa la discussione delle condizioni strutturali del sistema AFAM italiano.

La quarta descrive il percorso formativo, con particolare attenzione alla dimensione comunitaria e alla funzione del simposio annuale.

La quinta definisce i criteri di valutazione e monitoraggio, proponendo schemi operativi per le sessioni intermedie e per l'esame finale.

La sesta raccoglie le questioni aperte e le prospettive di sviluppo; tra queste, la tensione tra il termine "linguaggi" nel titolo del Corso e la concezione del dottorato come ricerca sulle pratiche improvvisative; l'obbligatorietà dell'*exposition* su Research Catalogue come formato di consegna finale; e la sostenibilità del programma nei cicli successivi al primo.

1. Il programma: presupposti e specificità

Questo capitolo presenta i fondamenti teorici e istituzionali del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*: le ragioni della scelta dell'improvvisazione come campo di ricerca autonomo, il contesto italiano in cui il programma si inserisce, gli obiettivi formativi e la visione del Collegio dottorale.

1.1. Perché un corso di dottorato sull'improvvisazione

La scelta di dedicare un corso di dottorato all'improvvisazione non è scontata. Richiede di chiarire cosa si intenda per improvvisazione come pratica autonoma e quali tensioni — in particolare quella tra *linguaggi* e *pratiche* — attraversino questa scelta fin dal titolo del Corso.

1.1.1. L'improvvisazione come pratica autonoma

Il presente documento è espressione della *microcomunità* generata dall'interazione del Comitato scientifico, del Collegio dottorale, dei docenti e dei supervisori esterni, dei dottorandi e delle dottorande. Tale microcomunità condivide una convinzione di fondo: l'improvvisazione — intesa come improvvisazione musicale, ma anche come improvvisazione *tout court* — è una pratica o, piuttosto, una costellazione di pratiche *autonoma*, non riducibile ad un sistema di linguaggi né a un insieme di metodi trasmissibili attraverso un corpo di conoscenze consolidato. Storicamente, tale costellazione di pratiche resiste tanto alla codificazione quanto ad un'assimilazione accademica che tenti di stabilirne i confini concettuali e metodologici.

Il discorso sull'improvvisazione riflette questa resistenza. Derek Bailey, nel suo *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, ha espresso scetticismo verso ogni tentativo di definire l'improvvisazione dal punto di vista del performer,¹ mentre George Lewis e Benjamin Piekut, curatori dell'*Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, hanno mostrato come l'improvvisazione sia attraversata da

¹Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, prima edizione: Moorland Publishing, 1980 (New York: Da Capo Press, 1993), 1–14.

1. Il programma: presupposti e specificità

tropi, genealogie e posture che sfuggono a una categorizzazione univoca.² Una difesa dell'improvvisazione come pratica autonoma — distinta dall'improvvisazione come strumento o come variabile accessoria di altre pratiche — emerge anche dalla riflessione collettiva dei dottorandi e delle dottorande del primo ciclo, elaborata in occasione del simposio *Drifting Between Extremes* (Siena, luglio 2025) e riportata nella sezione 4.6: «riteniamo il concetto di improvvisazione come pratica autonoma centrale per la nostra visione di ricerca artistica [...] riteniamo l'idea che il senso dell'improvvisazione vada cercato all'interno della pratica stessa piuttosto che essere imposto dall'esterno».

Un riferimento accademico continuativo è la rivista *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, pubblicazione *open access* che esplora l'improvvisazione da prospettive interdisciplinari — musicologia, sociologia, filosofia, cultural studies — e che costituisce uno dei principali spazi internazionali di dibattito sul tema³.

Collocare l'improvvisazione al centro di un corso di dottorato di ricerca implica dunque una presa di posizione su cosa significhi produrre un avanzamento del sapere attraverso una pratica che non si lascia ridurre a un oggetto esterno di analisi. Il Corso assume questa posizione come fondativa: la ricerca non si limita a descrivere l'improvvisazione, ma la indaga dall'interno, attraverso la pratica stessa, la sua documentazione e la riflessione che da essa emerge. Questo principio — indagare dall'interno, non descrivere dall'esterno — vale anche per il presente documento, che non è stato scritto *sul* programma ma *dal* programma, attraverso la riflessione collettiva di chi lo sta costruendo.

Dal punto di vista delle tradizioni musicali e degli ambiti di provenienza — generi, stili, approcci — lo spazio che il presente Corso intende esplorare è volutamente ampio. Il bando del primo ciclo e la relativa scheda di approfondimento (appendice E) lo descrivono come uno spazio aperto a performer provenienti da ambiti e tradizioni differenti — jazz, musiche classiche contemporanee, rock, pop, folk — con particolare attenzione a chi abbia già sviluppato un approccio incline alla *trasversalità*. In questo contesto, l'improvvisazione come campo di ricerca non coincide con nessuna singola tradizione stilistica o metodologica, e alcune delle domande più interessanti emergono precisamente nelle zone di confine e contaminazione.

Questa scelta ha implicazioni metodologiche che percorrono l'intero documento. Le metodologie non vengono definite a priori e poi applicate ai singoli progetti: emergono dalla pratica di ciascun dottorando e dottoranda, in dialogo con la propria *peer community* e con la comunità internazionale della ricerca artistica.

Le modalità di produzione dei risultati artistici, la riflessione sul processo e la documentazione (di risultati e processo) sono molteplici e ibride: performance, documenti audiovisivi, articoli accademici, *exposition* multimediali, album, seminari, tesi scritte. Collocare l'improvvisazione al centro della ricerca non

²George E. Lewis e Benjamin Piekut, cur., *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, 2 voll. (New York: Oxford University Press, 2016).

³<https://www.criticalimprov.com/> (accesso: 8 maggio 2026).

1. Il programma: presupposti e specificità

significa studiarla *dall'esterno* come un oggetto di analisi, ma indagarla *dall'interno* della pratica stessa — una distinzione le cui implicazioni sono discusse nella sezione 1.1.2. Questa pluralità presenta una tensione con i formati istituzionali che un Corso di dottorato è comunque tenuto a rispettare — tensione che verrà discussa nella sezione 2.4 — e con l'esigenza di stabilire criteri di valutazione chiari ed univoci, discussi nel capitolo 5.

La presentazione del progetto di ricerca richiesta in fase di ammissione chiede di descrivere obiettivi, stato dell'arte, impianto metodologico, risultati attesi, impatto e azioni di diffusione: una struttura che risponde agli standard della ricerca teorico-metodologica, ma in tensione con l'*open-endedness* propria della ricerca artistica, ancor più in quanto basata sull'improvvisazione. Il progetto iniziale non è un accordo vincolante: è uno strumento per valutare la capacità del candidato o della candidata di situare la propria pratica in un contesto più ampio e di articolare domande di ricerca, sapendo che tali domande potranno trasformarsi. La distanza tra proposta iniziale e risultato finale è spesso il segnale più eloquente dell'effetto trasformativo della ricerca sulla pratica artistica.

1.1.2. La tensione tra "linguaggi" e "pratiche"

Il titolo ufficiale del Corso — *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* — porta con sé una tensione concettuale rilevante. Il termine "linguaggio" richiama una tradizione strutturalista che concepisce la musica come un sistema di segni governato da regole condivise.

In questo quadro, l'improvvisazione è descrivibile nella misura in cui si lascia ricondurre alla padronanza e alla manipolazione di tali regole.

Questo approccio, pur utile in alcuni contesti analitici, presenta tre limiti quando applicato in modo esclusivo all'improvvisazione.

- Privilegia ciò che è *codificato* rispetto a ciò che è *situato*. Un linguaggio è per definizione intersoggettivo, stabile, trasmissibile; l'improvvisazione è *anche* ciò che accade nell'interstizio tra i codici condivisi, nell'incontro tra corpi, strumenti, contesti e ascolti specifici.
- Orienta l'attenzione verso il *prodotto* e i *materiali* — il testo sonoro, la struttura, il vocabolario — e tende a lasciare sullo sfondo il *processo*, nelle sue componenti di indeterminazione, agentività (*agency*), potenzialità e presenza corporea.
- Tende a separare la competenza dal fenomeno performativo — separazione che, nell'improvvisazione, è radicalmente problematica, perché le convenzioni non preesistono alla performance ma si costituiscono in essa, nel momento stesso in cui vengono agite.

Una prospettiva centrata sulle pratiche dell'improvvisazione richiama tradizioni teoriche — dalla fenomenologia del *corpo vissuto* di Maurice Merleau-Ponty all'*enactive philosophy* di Francisco Varela — che pongono al centro *l'esperienza situata*: l'esperienza vissuta della performance, la tensione relazionale dei corpi in scena, la dimensione comunitaria. In tal senso, le pratiche improvvisative

1. Il programma: presupposti e specificità

non si descrivono a partire da un sistema: si osservano in ascolto, si apprendono suonando insieme, si trasformano nell'incontro tra tradizioni e corpi diversi. La trasmissione avviene per imitazione, ascolto, contaminazione e risposta. Sempre in tal senso, l'improvvisazione non è l'applicazione di un linguaggio né la sua sospensione: è una pratica con proprie modalità di conoscenza, radicata nel corpo e nell'ascolto, con proprie comunità di riferimento e forme di trasmissione. Questa distinzione non è meramente terminologica: ha conseguenze dirette su come si concepisce la ricerca all'interno della microcomunità in esame:

- se l'improvvisazione è un linguaggio, la si studia *dall'esterno*, descrivendone strutture e codici;
- se l'improvvisazione è una pratica, la si indaga *dall'interno*, rendendo esplicita la dimensione esperienziale, corporea e relazionale che la costituisce.

Non è obiettivo di questa riflessione la modifica del titolo ufficiale del Corso, che richiederebbe una nuova procedura di accreditamento. Tuttavia, il Comitato scientifico ritiene necessario nominare questa tensione epistemologica che attraversa la progettazione del programma, ed è abitata dal Collegio dottorale assieme ai dottorandi e alle dottorande. I materiali del Corso e i contributi raccolti in questo documento riflettono alternativamente una concezione della ricerca sull'improvvisazione come ricerca sui linguaggi e come ricerca sulle pratiche. Laddove necessario, la tensione tra i due termini verrà esplicitata.

1.2. Il contesto italiano e la specificità del programma

Il Dottorato di ricerca in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* è il primo dottorato nel sistema AFAM italiano esplicitamente centrato sull'improvvisazione come campo autonomo di ricerca accademica. Questa posizione pionieristica — documentata nel confronto con il panorama europeo che verrà sviluppato nel capitolo 3 — comporta responsabilità precise:

- costruire criteri di valutazione specifici rispetto alla natura del programma;
- contribuire attivamente al dibattito internazionale sulla ricerca artistica, soprattutto dal punto di vista degli studi sull'improvvisazione.

Il programma è istituito da Siena Jazz — Accademia Nazionale del Jazz, istituzione che ha alle spalle un'esperienza di cinquant'anni di formazione jazzistica, in forma associata con il Conservatorio Statale di Musica "Girolamo Frescobaldi" di Ferrara, il CPM Music Institute di Milano e l'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Questa architettura istituzionale risponde allo stimolo del DM 470/2024 e al contempo, come stabilito nella sezione precedente, rispecchia la natura del campo di indagine. La ricerca sull'improvvisazione richiede contesti plurali, dal punto di vista istituzionali, geografico, e delle tradizioni;

1. *Il programma: presupposti e specificità*

dunque, non può essere sostenuta da una singola istituzione che pretenda di esaurire il campo nella propria prospettiva.

Il Corso si rivolge a performer con una pratica artistica già consolidata, capaci di muoversi tra tradizioni diverse, disposti ad interrogare la propria pratica con rigore metodologico. I criteri di valutazione per l'ammissione al primo ciclo rispecchiano questa impostazione: il 40% del punteggio complessivo è attribuito al progetto di ricerca scritto, con un peso specifico significativo alla qualità tecnico-artistica della produzione allegata. Questa scelta riflette la coerenza di impostazione tra i criteri di ammissione e i criteri di valutazione che verranno sviluppati nel Corso: l'unitarietà e la coerenza tra prodotti artistici, impianto metodologico e riflessione sul processo — che, se al momento dell'ammissione non sono già un atto di ricerca, ne costituiscono almeno il punto di partenza più prossimo.

Un aspetto che i criteri di ammissione non esplicitano ma che il Comitato scientifico considera centrale è la costruzione della microcomunità citata nella parte iniziale di questa sezione. Il programma non è pensato come mera somma di percorsi individuali, ma piuttosto come comunità di pratica e di riflessione, in cui il fare insieme — nel contesto delle attività formative, delle sessioni collegiali, del simposio annuale — è esso stesso una forma di produzione di conoscenza. Questa dimensione, approfondita nella sezione 4.4, è al tempo stesso un obiettivo del programma e una condizione della sua qualità.

1.3. Gli obiettivi formativi e la loro tensione interna

La scheda di approfondimento allegata al bando di ammissione al primo ciclo (appendice E) elenca sette obiettivi che il dottorando o la dottoranda dovrà aver raggiunto al termine del percorso triennale: dalla conoscenza delle pratiche improvvisative di riferimento alla capacità di riflessione metodologica, dallo sviluppo di metodi e pratiche significativi alla disseminazione del lavoro di ricerca, fino allo sviluppo di una prassi artistica distintiva e al contributo all'innovazione teorico-pratica nel campo dell'improvvisazione.

Questi obiettivi non si sviluppano in sequenza e non sono separabili: si intrecciano nel corso del triennio, si alimentano reciprocamente e si manifestano con intensità diverse nei diversi momenti del percorso. La costruzione dell'apparato teorico-metodologico, la crescita della pratica artistica e la documentazione del processo e dei risultati non procedono in parallelo, ma piuttosto in maniera unitaria.

Vale pertanto la pena nominare una tensione che questi obiettivi portano con sé. Alcuni di essi — la conoscenza delle pratiche di riferimento, la capacità di riflessione metodologica, la padronanza del contesto disciplinare — appartengono al registro della ricerca tradizionale (scientifica, teorico-metodologica) e sono valutabili con strumenti relativamente consolidati in ambito accademico. Altri — lo sviluppo di una prassi artistica distintiva, il contributo all'avanzamento del sapere nel campo dell'improvvisazione — appartengono a un registro diverso e proprio della ricerca artistica: i criteri di valutazione non sono dati in anticipo,

1. Il programma: presupposti e specificità

ma si costruiscono nel dialogo tra il Collegio e i dottorandi e le dottorande nel corso del triennio.

Nel corso del primo anno, il Collegio ha riscontrato che la sfida più impegnativa del programma è stata trasmettere ai dottorandi ed alle dottorande una consapevolezza metodologica, perché — nelle parole di un componente del Collegio — il passaggio dal «saper fare» al «saper rendere conto del proprio fare» in modo rigoroso ed accessibile richiede un apprendimento specifico che ha spazio limitato o nullo nell'educazione di primo e secondo ciclo. Non si tratta di una lacuna esclusivamente italiana — anche in Germania, come verrà argomentato nella sezione 3.6, i corsi di dottorato tendono a soffrire l'assenza di una formazione metodologica pregressa — ma in paesi come la Norvegia (sez. 3.3) e la Danimarca (sez. 3.8) l'integrazione verticale della ricerca artistica nei curricula di primo e secondo livello crea un terreno più favorevole.

Un'utile analogia, emersa nel corso della discussione del Collegio, è quella della ricerca antropologica sul campo e del movimento alternato tra *terreno* e *laboratorio*, citato anche nel titolo di questo documento. Il *terreno* è la pratica performativa: il luogo in cui le domande di ricerca emergono dall'esperienza vissuta della performance, dell'improvvisazione, dell'ascolto, dello stare in scena con altri corpi. Il *laboratorio* è lo spazio di elaborazione teorico-metodologica: il momento in cui il praticante prende distanza dal fare per osservarlo, documentarlo, interrogarlo con rigore. La ricerca artistica sull'improvvisazione non abita stabilmente nessuno dei due poli: vive nel movimento alternato tra di essi, in un *feedback loop* in cui la pratica alimenta la riflessione e la riflessione trasforma la pratica. Questa alternanza non è una debolezza metodologica, ma la forma specifica di rigore che il programma rivendica: un rigore che non viene applicato dall'esterno alla pratica, ma emerge dal dialogo costante tra il terreno e il laboratorio.

Questo ha conseguenze dirette su come si pensa la performance all'interno del dottorato. La performance non è la *dimostrazione* di ciò che si argomenta in un testo scritto, né il suo allegato audiovisivo; non è nemmeno un atto che *parla da sé*, senza bisogno di contestualizzazione. È invece il luogo in cui la conoscenza è situata, le domande vengono poste e le risposte prendono forma. La tesi scritta non commenta la performance *da fuori*: emerge dallo stesso processo artistico che dà luogo alla performance, e con essa forma un progetto unitario. Il presente documento, in particolare nel capitolo 5, si occupa di come tradurre questa posizione in criteri di valutazione praticabili.

Un ulteriore obiettivo, richiamato anche nella scheda di approfondimento, riguarda la dimensione etica e professionale della ricerca: la capacità di affrontare questioni artistiche con integrità, di riconoscere i propri debiti verso le tradizioni che si praticano, di comunicare il proprio lavoro in modo onesto e rigoroso. Nel contesto delle pratiche improvvisative, il confine tra influenza, citazione e appropriazione culturale è spesso sfumato e la relazione con la tradizione è costitutiva della pratica stessa; tale dimensione non è pertanto accessoria, ma centrale.

1.4. La visione del Collegio

Il Collegio dei docenti del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* è composto da docenti di musica, performer con carriere internazionali, musicologi, studiosi con formazione interdisciplinare. Questa eterogeneità non è solo un requisito normativo: è una necessità costitutiva del programma. Un Corso di dottorato centrato sull'improvvisazione non può essere governato da una prospettiva unica, sia essa quella della pratica artistica o quella della ricerca teorico-metodologica. Richiede un Collegio che sia esso stesso, in qualche misura, un terreno di coesistenza tra approcci diversi.

La discussione interna al Collegio mette in luce una tensione fondamentale, probabilmente non risolta nel contesto delle comunità della ricerca artistica internazionale, ma certamente produttiva: da un lato, la prospettiva di un percorso di ricerca sull'improvvisazione senza un'effettiva compenetrazione tra risultati, processo e documentazione (sia del processo, sia dei risultati); dall'altro, la realizzazione di un prodotto — o di una serie di prodotti — artistici di alto livello, con una documentazione a supporto.

Il Collegio rifiuta entrambi gli estremi. La prima posizione assimila la ricerca artistica alla ricerca accademica tradizionale; la seconda rischia di essere sterile rispetto alle prospettive di avanzamento del sapere nelle relative comunità di ricerca, ascolto e pratica artistica.

Una voce interna al Collegio nomina con precisione il rischio concreto di questo secondo estremo: la ricerca rischia di "aggiungersi" a ciò che già è presente nel percorso artistico dei dottorandi e delle dottorande, senza creare uno spazio reale di approfondimento. In particolare, la vita professionale — concerti, tournée, produzioni — non concede automaticamente il tempo necessario per raggiungere livelli consistenti di approfondimento. Il percorso dottorale richiede una scelta attiva di *verticalità*: la disponibilità a fare un passo indietro rispetto alle proprie istanze consolidate, a rallentare, a scavare in profondità su una pluralità di aspetti specifici invece di accumulare esperienze orizzontalmente. Questa tensione tra verticalità della ricerca e orizzontalità del contesto professionale e dei modelli di riferimento è una delle sfide strutturali del programma, che non si risolve con l'introduzione di un sistema di regole, ma attraverso la qualità della supervisione e dell'esperienza degli stessi dottorandi e dottorande.

A questa tensione se ne affianca un'altra, richiamata con lucidità da un altro componente del Collegio: la resistenza all'accademia come postura diffusa tra molti improvvisatori ed improvvisatrici. La sfida non è superare questa frizione, ma tematizzarla: costruire un contesto in cui il rigore metodologico non venga vissuto come imposizione accademica, ma come strumento che emerge dall'interno delle pratiche stesse.

La posizione del Collegio, nella sua forma più articolata, si può descrivere — riprendendo la definizione di Henk Borgdorff, che verrà analizzata nella sezione 3.2 — come ricerca attraverso la pratica artistica (*research in and through art*):⁴

⁴Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*

1. Il programma: presupposti e specificità

il Corso deve produrre musicisti e musiciste che sappiano fare e parlare del proprio fare; che siano capaci di esplicitare le condizioni e il metodo del proprio lavoro senza tradirne la specificità e l'autenticità. Questa posizione non realizza un compromesso tra competenze pratiche e conoscenze teoriche, ma colloca la teoria *nella* pratica e propone la ricerca artistica come forma autonoma di produzione di conoscenza, distinta tanto dalla ricerca accademica tradizionale quanto dalla pratica artistica di alto livello.

Al centro di questa posizione sta la nozione di *open-endedness* come qualità fondamentale delle pratiche improvvisative che il Corso di dottorato intende indagare: un fare artistico che non chiude in anticipo le proprie possibilità, che non rinuncia alle comunità di riferimento — accademiche e non — che lo nutrono, e che rimane permeabile al contatto con altre discipline e altri saperi. Un fare artistico, insomma, che vede nella disponibilità all'imprevisto non un limite metodologico, ma quella che, in senso kantiano, potremmo definire la sua *condizione di possibilità*. Questa qualità non è in contraddizione con il rigore accademico inteso in senso tradizionale, ma ne è piuttosto una forma specifica di rigore, che la nostra microcomunità ha il compito di rendere visibile, comunicabile e valutabile.

A questa nozione di *open-endedness* si può affiancare quella di *fragilità* come valore costitutivo delle pratiche improvvisative (appendice F). Nell'improvvisazione, la fragilità non è un limite da superare, quanto una condizione da abitare; la disponibilità all'imprevisto e all'imperfezione è, in questo senso, analoga alla sopra menzionata *open-endedness*.

In tal senso, la nostra microcomunità non è separata dalla più ampie comunità di praticanti dell'improvvisazione — quelle che producono una Pauline Oliveros o un Evan Parker — ma si propone come un luogo in cui quelle comunità possono dotarsi di strumenti riflessivi rigorosi, accessibili e trasferibili, senza perdere la radicalità della propria apertura.

2. Quadro normativo e organizzativo

2.1. Cosa chiede la ricerca artistica alla normativa

Prima di descrivere il quadro normativo, vale la pena partire da ciò che la ricerca artistica attraverso l'improvvisazione richiede sul piano istituzionale, per poi valutare in che misura il sistema italiano sia attualmente in grado di rispondervi.

È parere di chi scrive che un corso di dottorato in ricerca artistica centrato sull'improvvisazione richieda almeno quattro condizioni strutturali:

- un contesto istituzionale che riconosca la pratica artistica come forma legittima di produzione di conoscenza e non solo come oggetto di studio. L'ammissione della performance come output finale non è sufficiente: occorre che l'intero impianto del corso di dottorato — criteri di ammissione, supervisione, valutazione, esame finale — tratti il fare artistico come luogo in cui la conoscenza si produce, e non come materiale da analizzare a posteriori;
- una struttura di supervisione che sappia accompagnare percorsi di ricerca la cui metodologia si definisce nel corso del processo artistico, e non a priori rispetto ad esso. Se la domanda di ricerca emerge dalla pratica e si trasforma con essa, il supervisore non può limitarsi a verificare l'aderenza a premesse iniziali: deve saper leggere le trasformazioni come parte del processo di ricerca, e accompagnarle senza forzarle entro binari predefiniti;
- un sistema di valutazione capace di giudicare output multimodali — performance, riflessione scritta, documentazione — in maniera unitaria. Non si tratta di valutare la qualità artistica e la qualità accademica in parallelo, ma di giudicare un progetto in cui i due piani sono così intrecciati che non valutarli in maniera unitaria significherebbe fraintenderne la natura;
- risorse temporali, finanziarie, infrastrutturali adeguate alla natura di un lavoro che non produce necessariamente opere o prodotti intesi in senso tradizionale. La ricerca sull'improvvisazione richiede tempo per la pratica condivisa, per periodi di residenza all'estero, per la documentazione del processo; richiede piattaforme specifiche, come il Research Catalogue (sez. 3.9); richiede accesso a comunità di pratica che non sono disponibili in un'unica sede. Senza queste risorse, la ricerca artistica rischia di essere valutata con criteri mutuati da altre discipline, semplicemente perché non ha i mezzi per rendere visibile la propria specificità.

Il quadro normativo italiano del 2024 risponde in modo parziale a queste

quattro condizioni. Offre finalmente una base giuridica stabile per l'attivazione dei dottorati nel sistema AFAM — colmando un ritardo più che ventennale rispetto alla Legge 508/1999 (appendice A) — e introduce alcuni elementi di flessibilità che il presente programma ha tentato di valorizzare. D'altra parte, lascia aperti nodi strutturali significativi, che non possono essere risolti dal solo strumento normativo e che richiedono una trasformazione più profonda delle istituzioni chiamate a sostenere la ricerca artistica. Tali nodi sono discussi nella sezione 6.2.

2.2. Il quadro operativo del DM 470/2024

Il Decreto Ministeriale n. 470 del 21 febbraio 2024 (appendice A) costituisce il testo normativo fondamentale per i dottorati AFAM. Il decreto interviene su un vuoto normativo — sarebbe forse più preciso parlare di un'*impasse* progressiva — più che ventennale: la Legge 508/1999 aveva formalmente riconosciuto la ricerca come attività costitutiva del sistema AFAM e previsto diplomi di formazione alla ricerca equiparati ad un percorso dottorale, ma in assenza di un regolamento operativo e di una linea di finanziamento questa previsione era rimasta sostanzialmente inattuata. La catena di interventi successivi non riuscì mai a colmare questo vuoto¹.

La Legge 508/1999 (art. 2, comma 5), prevedeva già il rilascio di «diplomi di formazione alla ricerca in campo artistico e musicale» — denominazione che già segnalava una distanza dal sistema universitario, poiché non citava l'accreditamento di corsi di dottorato. Il DPR 212/2005 (art. 3) (appendice A) recepì i corsi di formazione alla ricerca come terza tipologia di offerta formativa, dopo il primo e il secondo livello, ma senza definire modalità di accreditamento né criteri. Il DL 80/2021 (convertito in Legge 106/2021) A sostituì finalmente “diplomi di formazione alla ricerca” con la formulazione di “dottorato di ricerca”, allineando la denominazione al sistema universitario, ma rimandò ancora a un successivo decreto ministeriale per le modalità concrete di attivazione. Il DM 226/2021 (art. 15, appendice A) fissò il termine di dodici mesi per quel decreto: ne occorsero più del doppio. Il DM 470/2024, emanato il 24 aprile 2024, è l'atto che ha chiuso questa catena, non tanto perché la volontà politica fosse improvvisamente cresciuta, quanto perché la disponibilità dei fondi PNRR aveva reso le risorse disponibili e i tempi non più prorogabili.

Vale anche la pena precisare che la Legge 508/1999, nel riconoscere la ricerca come attività costitutiva delle istituzioni AFAM, non specificava di quale tipo di ricerca si trattasse. La formulazione della legge è sufficientemente ampia da comprendere tanto la ricerca teorico-metodologica — musicologia, storia della musica, teoria musicale — quanto la ricerca artistica in senso proprio, intesa come produzione di conoscenza attraverso la pratica. Questa ambiguità non è

¹Per una contestualizzazione della *impasse* sistemica precedente al 2024, si faccia riferimento, ad esempio, al webinar "Dottorati e ricerca nell'AFAM: esperienze internazionali e prospettive", organizzato dall'Associazione Nazionale dei Docenti AFAM (ANDA) nel 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=DcyyylwKtGM> (accesso: 8 maggio 2026).

2. Quadro normativo e organizzativo

stata risolta dalla normativa successiva, e ha lasciato lungamente aperta una questione che non è meramente tecnica, ma epistemologica: cosa significa fare ricerca all'interno di quelle istituzioni la cui ragione d'essere è la formazione di artisti?

La distinzione tra *research on the arts* e *artistic expression* introdotta dal Manuale di Frascati² rispecchia esattamente l'ambiguità della Legge 508/1999: la prima — ricerca musicologica, storica, teorica — è già riconosciuta come *ricerca e sviluppo* (R&S) nel *framework* OCSE; la seconda — la pratica artistica come atto di ricerca — è esclusa per difetto di novità e di riproducibilità, salvo valutazione caso per caso da parte delle istituzioni di terzo ciclo.

Il DM 470/2024 non risolve questa ambiguità, poiché non definisce la ricerca artistica, né la distingue da altre forme di ricerca, ma, la rende esplicita: obbligando le istituzioni AFAM a prendere posizione su cosa intendano per ricerca, le colloca precisamente nello spazio di valutazione caso per caso che il Frascati aveva lasciato aperto. Con l'attivazione dei primi corsi di dottorato in ricerca artistica (ciclo XL), le istituzioni AFAM sono costrette a prendere posizione su cosa intendano per ricerca, e a tradurre quella posizione in criteri di ammissione, supervisione e valutazione. Il presente documento è, tra le altre cose, una risposta a questa indicazione.

Sul piano della *forma istituzionale*, il DM 470/2024 prevede esplicitamente la possibilità di attivare dottorati in forma associata mediante convenzioni tra istituzioni AFAM, università e soggetti privati. Questa apertura è stata decisiva per la struttura del presente programma, che non sarebbe stato realizzabile da una singola istituzione.

Il decreto fornisce le modalità di accreditamento, la struttura organizzativa, i requisiti minimi per l'attivazione e i criteri per il conferimento del titolo. Alcune scelte del decreto meritano una lettura critica dal punto di vista della ricerca sulle pratiche improvvisative.

Un esempio concreto riguarda l'*output* finale. Il DM 470/2024, all'articolo 7, prevede che il titolo sia rilasciato a seguito della positiva valutazione di un «lavoro di ricerca» — terminologia che già si distanzia dalla tesi scritta meramente intesa — e che le istituzioni possano prevedere che tale lavoro consista in un prodotto artistico o performativo corredato da un testo esplicativo. Nei bandi del XL e del XLI ciclo³ si vedono le prime istituzioni AFAM tradurre operativamente questa apertura: alcuni prevedono esplicitamente, come opzione strutturale e non come supplemento facoltativo, la realizzazione di eventi performativi o opere artistiche affiancati alla tesi scritta. Il Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* conferma questa direzione della prassi istituzionale.

²Il Manuale di Frascati è il documento dell'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico (OCSE) che definisce gli standard internazionali per la raccolta e la classificazione dei dati sulla ricerca e sviluppo. Verrà trattato nella sezione 3.1.

³<https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/bandi-dottorati-afam/bandi-dottorati-afam-24-25> (accesso: 16 maggio 2026) e <https://bandi.mur.gov.it/doctorate.php/public/cercaFellowship> (accesso: 16 maggio 2026).

Vale peraltro la pena di leggere attentamente la struttura dell'art. 7, comma 6 dello stesso decreto, perché rivela una stratificazione concettuale significativa.

Il decreto prevede due opzioni distinte per l'output finale. La prima prevede che «la tesi consista in un prodotto artistico o in un progetto, corredati da un testo che ne specifichi le metodologie, l'iter scientifico, i riferimenti bibliografici»: il prodotto artistico è al centro, il testo è in funzione esplicativa. Il presente Corso adotta questa opzione, tentando di superare la distinzione gerarchica tra prodotto artistico e testo "a corredo", e il conseguente rischio che la valutazione proceda in parallelo, e non in senso unitario.

La seconda opzione prevede che «il lavoro possa consistere anche in un prodotto scientifico in ambito artistico o progettuale, esposto in un testo con le [stesse] caratteristiche». Questa seconda formulazione, che sul piano terminologico è problematica⁴, in buona sostanza riconduce la ricerca artistica alla categoria della *research on art* — la ricerca sull'arte come oggetto esterno — piuttosto che alla *research in (and through) art* che il presente programma persegue.

Come discusso in precedenza, né la prima formulazione del decreto — prodotto artistico corredato da testo — e nemmeno la sua alternativa speculare — una tesi corredata da un lavoro performativo — risolvono la questione della valutazione congiunta: descrivono due elementi che si accompagnano reciprocamente, ma non stabiliscono che debbano essere giudicati in maniera unitaria. La struttura risultante potrebbe essere quella di una valutazione in parallelo, con il rischio che commissioni diverse attribuiscono pesi diversi alle due componenti senza un criterio condiviso. È precisamente questo che il presente programma intende superare, non limitandosi alla compresenza di tesi e performance, ma realizzandone un'integrazione in un progetto valutabile come unità. La normativa vigente non esclude tale integrazione, ma la posizione del Comitato Scientifico va oltre ciò che la normativa garantisce, richiedendo una scelta esplicita del Collegio che si traduca nello schema di valutazione descritto nella sezione 5.5 e nella necessaria integrazione del regolamento specifico del Corso (appendice E).

Sul piano della composizione della *commissione di esame finale*, il decreto stabilisce che almeno due terzi dei componenti debbano provenire da istituzioni diverse dalla sede amministrativa e che almeno due terzi abbiano provenienza accademica. Per un Corso di dottorato AFAM in ricerca artistica orientato alle pratiche improvvisative, questo doppio requisito crea una possibile tensione:

⁴La formulazione «prodotto scientifico in ambito artistico» è problematica per almeno due ragioni. La prima è terminologica: l'aggettivo «scientifico» appartiene a un regime epistemologico — quello della riproducibilità, della falsificabilità, della generalizzabilità — che non è quello proprio della ricerca artistica, la quale produce conoscenza situata, incarnata e non generalizzabile senza perdita di significato. Esistono, naturalmente, le riviste ed i convegni di ricerca artistica, ma la ricerca artistica non genera "prodotti scientifici" in senso stretto. La seconda è concettuale: parlando di «prodotto scientifico in ambito artistico», la norma suggerisce che la ricerca, in tale modalità, avvenga nell'ambito dell'arte ma con metodi scientifici, laddove il presente programma rivendica che la pratica artistica sia essa stessa metodo di ricerca, e non solo l'ambito in cui la ricerca si applica. Il rischio è quello di interpretare la formulazione del decreto come se la ricerca *seria* fosse quella scientifica, a cui l'arte offre un dominio di applicazione. È esattamente la posizione che il presente programma contesta.

2. Quadro normativo e organizzativo

la garanzia di terzietà e di provenienza accademica non garantiscono da sole le competenze specifiche necessaria a valutare un progetto di ricerca artistica, né la comprensione delle dimensioni specifiche dell'improvvisazione. Come discusso nella sezione 5.5, il programma affronta questa tensione attraverso uno schema di valutazione predisposto dal Collegio che orienta i commissari verso criteri appropriati, indipendentemente dalla loro provenienza istituzionale.

2.3. Il finanziamento del XL ciclo: l'opportunità e i condizionamenti del PNRR

Per comprendere il contesto in cui il presente dottorato è stato attivato, è necessario leggere i DM 629/2024 e DM 630/2024 (appendice A) non come semplici decreti di riparto finanziario, ma come atti che rivelano la logica politica sottostante all'intera operazione di istituzionalizzazione dei dottorati AFAM.

Il DM 629/2024 riprende i contenuti della Missione 4, Componente 1 del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) — Investimento 4.1 "Estensione del numero di dottorati di ricerca e dottorati innovativi per la pubblica amministrazione e il patrimonio culturale"⁵. Il DM 630/2024 riprende invece la Missione 4, Componente 2 — Investimento 3.3 "Introduzione di dottorati innovativi che rispondono ai fabbisogni di innovazione delle imprese e promuovono l'assunzione dei ricercatori dalle imprese"⁶.

Questa provenienza non è un mero dettaglio tecnico, ma la struttura argomentativa che ha reso politicamente praticabile ed economicamente sostenibile l'attivazione dei dottorati AFAM dopo venticinque anni di attesa. Il PNRR, finanziato attraverso il programma europeo Next Generation EU, ha fornito non solo le risorse, ma anche il *framework* concettuale e operativo entro cui il sistema ha giustificato l'investimento: innovazione, trasferimento tecnologico, sbocchi occupazionali dei ricercatori nell'industria, patrimonio culturale come *asset* economico. Per il XL ciclo, le istituzioni AFAM si sono viste attivare 60 Corsi di dottorato ai sensi del DM 629/2024 e del DM 630/2024.

Il DM 630/2024 prevede il cofinanziamento da parte di un'impresa partner, con il Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR) che copre una quota fissa di 60.000 euro sull'importo annuale per borsa nei Corsi di dottorato triennale, e l'impresa la quota restante. Il presente programma ha risposto a questo requisito attraverso una convenzione con l'Accademia Musicale Chigiana, qualificata come impresa partner ai sensi del decreto. Si tratta di un adattamento del *framework* normativo coerente con gli obiettivi del programma, ma che mette in luce la tensione critica tra la logica PNRR e i percorsi della ricerca artistica, in particolare quello del presente programma dottorale. Il ruolo della Chigiana nel consorzio non si esaurisce, peraltro, nella funzione di impresa partner:

⁵<https://www.mur.gov.it/it/pnrr/misure-e-componenti/m4c1/investimento-41-estensione-del-numero-di-dottorati-di> (accesso: 16 maggio 2026).

⁶<https://www.mur.gov.it/it/pnrr/misure-e-componenti/m4c2/investimento-33-introduzione-di-dott-innovativi-che> (accesso: 16 maggio 2026).

come si descrive nella sezione 2.6, l'Accademia contribuisce al programma con infrastrutture, attività e supervisione che sono parte integrante del piano generale dell'offerta formativa.

Il nodo concettuale più profondo riguarda la definizione implicita di *innovazione* che percorre i decreti di finanziamento. Nel contesto PNRR, per innovazione si intende prevalentemente l'innovazione tecnologica, con ricadute misurabili sul sistema produttivo. La ricerca artistica produce tipi di innovazione diversa — avanzamento del sapere, apertura di nuovi spazi di senso, evoluzione delle pratiche comunitarie — che non sono facilmente riconducibili agli indicatori di performance previsti dai target PNRR. Questa tensione è espressa anche nella sezione 1.3, dove si descrivono gli obiettivi formativi del Corso: alcuni di quegli obiettivi sono in parte distinti — e talvolta in tensione — con quelli previsti dal *framework* PNRR. Nello specifico, gli obiettivi discussi nella sezione 1.3 maggiormente in tensione con il *framework* PNRR sono i seguenti.

- La capacità di riflettere sulla propria prassi artistica con rigore metodologico: il rigore metodologico è valorizzato dal *framework*, ma la riflessione sulla prassi artistica come forma di ricerca non è immediatamente trasferibile alle imprese, e la dimensione riflessiva del praticante produce conoscenza che è difficilmente brevettabile o trasferibile in senso tecno-economico.
- La capacità di sviluppare e descrivere metodi e pratiche significativi nell'ambito della ricerca sull'improvvisazione, che non è un contributo diretto al sistema produttivo.
- La capacità di affrontare questioni artistiche, etiche e professionali con integrità, che, per quanto correlata con la dimensione etica della ricerca e, in tal senso, rilevante rispetto agli obiettivi PNRR, resta in senso stretto fuori dal perimetro concettuale del *framework*.
- La capacità di disseminare il proprio lavoro attraverso canali opportuni, apparentemente compatibile con il *framework* PNRR, ma in tensione rispetto alla scelta dei canali e dei formati. Il *framework* valorizza la disseminazione, ma la intende prevalentemente come trasferimento tecnologico verso le imprese o come pubblicazione scientifica indicizzata. La partecipazione a simposi, l'attività seminariale, la performance non sono formalmente riconosciuti dal PNRR come indicatori di risultato.
- Lo sviluppo di una prassi artistica distintiva e il contributo all'avanzamento del sapere nell'ambito dell'improvvisazione. Questo è l'obiettivo più radicalmente distante dal *framework* PNRR, perché non misurabile con gli indicatori previsti: brevetti, *spin-off*, assunzioni da parte delle imprese partner, pubblicazioni su riviste indicizzate. L'avanzamento del sapere, l'apertura di nuovi spazi di senso, l'evoluzione delle pratiche comunitarie non sono dimensioni esplicitamente riconosciute dal *framework*.

Il presente documento non intende criticare la scelta politica che ha utilizzato il PNRR come leva per sbloccare l'apertura del terzo ciclo in ambito AFAM: essa si può ritenere una scelta necessaria, in un processo che si è sbloccato quando una volontà politica e una pressione istituzionale non sempre costanti

2. Quadro normativo e organizzativo

hanno ricevuto la spinta di un'allocazione straordinaria di risorse. Intende però far emergere la tensione critica tra il *framework* che ha reso possibile l'attivazione del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* e la logica che, a parere di chi scrive, dovrebbe orientare il funzionamento di un programma di ricerca sulle pratiche improvvisative. I riferimenti documentali nel campo della ricerca artistica europea — il Manuale di Frascati e la Dichiarazione di Vienna, che si discutono nella sezione 3.1 — offrono categorie più adeguate per riconoscere e descrivere il contributo specifico della ricerca artistica all'avanzamento del sapere.

2.4. Il DM 778/2024 e le linee guida ANVUR: qualificazione e tensioni valutative

Il Decreto Ministeriale n. 778 del 12 giugno 2024 (appendice A) recepisce le linee guida per l'accreditamento predisposte dall'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR), definendo i requisiti minimi per la composizione del Collegio dottorale e i criteri di verifica della qualificazione artistica e scientifica dei suoi componenti.

Dal punto di vista della ricerca artistica, le linee guida introducono un elemento di interesse: tra i requisiti di qualificazione per i componenti del Collegio afferenti a istituzioni AFAM viene inclusa la possibilità di documentare la propria qualificazione attraverso «risultati di ricerca scientifico-artistica realizzati in modalità diverse dalle pubblicazioni scientifiche». Questa formulazione riconosce implicitamente che la ricerca artistica produce *output* non riducibili al modello bibliometrico (articoli su riviste indicizzate, monografie, contributi a convegni). È un riconoscimento parziale che, pur essendo formulato in negativo, è significativo nel contesto di un sistema — quello universitario — che misura la qualità dei contributi attraverso strumenti pensati nel contesto della ricerca scientifica e teorico-metodologica.

Le linee guida stabiliscono che nei corsi di dottorato in forma associata ciascuna istituzione partecipante deve finanziare almeno una borsa, precisando che tale cofinanziamento può essere sostenuto direttamente dall'istituzione o reso disponibile attraverso fonti esterne convenzionate. Questa norma ha implicazioni dirette sulla struttura di consorzio del presente programma, che si discutono nella sezione 2.6.

Le linee guida stabiliscono inoltre che la composizione del Collegio dottorale rispetti una soglia minima di otto componenti, di cui almeno sei afferenti all'istituzione capofila (sede amministrativa del corso), e che non più di un terzo possa essere costituito da esperti non contrattualizzati presso istituzioni AFAM, università o enti pubblici di ricerca.

2.5. Il XLI ciclo e la prospettiva di un finanziamento strutturale

Il ciclo successivo, il XLI, con inizio nell'anno accademico 2025/2026, segna un primo passo verso la normalizzazione del finanziamento, pur aprendo una frattura significativa con le istituzioni AFAM non statali: nello specifico del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*, Siena Jazz (istituzione capofila) e il CPM Music Institute di Milano.

All'esaurimento delle risorse europee PNRR, il governo italiano ha risposto, per il XLI ciclo, con un finanziamento *una tantum* di 15 milioni di euro dal fondo ordinario di funzionamento delle istituzioni AFAM statali (DM 478/2025, appendice A), distribuiti con una quota fissa di 60.000 euro per istituzione e un residuo proporzionale alle borse attivate nel ciclo precedente. Queste risorse sono destinate esclusivamente alle istituzioni AFAM statali: Siena Jazz e il CPM, in quanto istituzioni non statali, non ne sono state destinatarie.

Le borse del XLI ciclo non sono soggette al requisito di cofinanziamento da parte di un'impresa privata, né ai vincoli tematici e agli obblighi di rendicontazione semestrale previsti dai DM 629 e 630. Si tratta di un alleggerimento strutturale potenzialmente significativo per la coerenza dei percorsi di ricerca artistica. Sul piano organizzativo, il consorzio stabilito nell'ambito del presente Corso può rinnovarsi soltanto se ciascuna istituzione partner finanzia almeno una borsa — a partire da Siena Jazz in quanto sede amministrativa e istituzione capofila — oltre ad una nuova convenzione con l'Accademia Chigiana di Siena. Il solo Conservatorio di Ferrara, in quanto istituzione statale, è destinatario diretto di finanziamenti analoghi a quello del DM 478/2025, e può pertanto coprire la propria quota con quelle risorse. Per Siena Jazz e per il CPM, il finanziamento delle rispettive borse richiede risorse proprie, nuovi enti convenzionati o l'accesso a bandi competitivi.

Un ulteriore sviluppo rilevante si è verificato durante la stesura di questo documento: il DL 19/2026 — decreto recante "Ulteriori disposizioni urgenti per l'attuazione del PNRR e in materia di politiche di coesione", approvato dalla Camera il 9 aprile 2026, approvato definitivamente dal Senato il 15 aprile 2026 e promulgato il 20 aprile 2026 (ora Legge n. 50, 20 aprile 2026) — prevede un rifinanziamento di 17 milioni di euro annui dal 2026 al 2031 per i dottorati delle istituzioni AFAM statali (appendice C). Si tratta di un finanziamento ordinario italiano e non di nuove risorse europee, nonostante il nome del decreto possa risultare fuorviante. Questo provvedimento potrebbe rappresentare un cambiamento sistemico: i Corsi di dottorato AFAM stanno uscendo da una logica emergenziale e si avvicinano a una base pluriennale stabile. Il vincolo alla sola componente statale del sistema rimane però invariato, mantenendo Siena Jazz e CPM in una condizione di maggiore esposizione finanziaria.

Per il XLII ciclo e i successivi, una possibile via di accesso alle borse per le istituzioni non statali è quella dei Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN): il bando PRIN 2026 "universitario", pubblicato il 13 aprile 2026, include esplicitamente le istituzioni AFAM legalmente riconosciute tra

2. Quadro normativo e organizzativo

i soggetti ammissibili a presentare progetti di ricerca fondamentale in forma collaborativa, aprendo la possibilità che borse finanziate tramite progetti PRIN divengano parte dell'offerta dottorale. Si tratta di un canale competitivo, con tempi e incertezze proprie, ma strutturalmente più coerente con la logica della ricerca artistica rispetto al *framework* PNRR del primo ciclo.

2.6. Sede amministrativa e forma istituzionale

La sede amministrativa del Corso è Siena Jazz — Accademia Nazionale del Jazz, istituzione fondata nel 1977, riconosciuta tra i principali soggetti europei per la formazione nell'ambito del jazz e delle musiche improvvisate⁷.

Il Corso di dottorato è organizzato in forma associata attraverso convenzioni con tre istituzioni partner, con ruoli distinti. Il Conservatorio Statale di Musica "Girolamo Frescobaldi" di Ferrara e il CPM Music Institute di Milano partecipano come istituzioni AFAM a pieno titolo: sono rappresentati nel Collegio dottorale con propri docenti, co-finanziano borse di studio e mettono a disposizione le proprie strutture didattiche per lo svolgimento delle attività formative.

L'Accademia Musicale Chigiana partecipa con un ruolo strutturalmente diverso dagli altri partner: non come istituzione AFAM, ma come impresa partner associata ai sensi del DM 630/2024. Questo inquadramento normativo, adottato per rispondere al requisito di cofinanziamento privato del primo ciclo, non esaurisce tuttavia il contributo effettivo dell'Accademia Chigiana al programma. L'Accademia mette a disposizione dei dottorandi e delle dottorande le proprie infrastrutture — incluso il Palazzo Chigi Saracini — per periodi di ricerca e residenza, garantisce anch'essa l'accesso al proprio programma formazione e produzione artistica, e partecipa anch'essa al Collegio dottorale con due componenti di elevata qualificazione. La Chigiana rappresenta quindi sia una risorsa formativa che un contesto di disseminazione: i dottorandi e le dottorande possono operare all'interno di una delle più accreditate istituzioni non-AFAM nell'ambito dell'alta formazione artistica, nonché di uno dei più riconosciuti festival di musica classica europei, con tutto ciò che questo implica in termini di esposizione internazionale e dialogo con le comunità artistiche di riferimento.

La forma associata del Corso consente di costruire un ambiente di ricerca che aggrega competenze complementari, distribuisca gli oneri finanziari e offra ai dottorandi un accesso a infrastrutture e contesti diversificati nel corso del triennio. Il titolo è conferito congiuntamente dalle tre istituzioni AFAM consorziate — Siena Jazz, Conservatorio di Ferrara e CPM — con certificazione da parte di Siena Jazz come sede amministrativa.

⁷<https://www.sienajazz.it/> (accesso: 16 maggio 2026).

2.7. Il Collegio dottorale: composizione e logica

Il Collegio dottorale è composto da Francesco Bigoni (Coordinatore), Dan Kinzelman (Vicecoordinatore), Stefano Battaglia, Marco Colonna, Alfonso Santimone e Filippo Vignato per Siena Jazz; Marta Raviglia per il Conservatorio Frescobaldi di Ferrara; Gabriele Comeglio per il CPM Music Institute di Milano; Stefano Jacoviello e Susanna Pasticci per l'Accademia Chigiana; Luca Perciballi e Francesca Naibo, rappresentanti degli studenti. La composizione include musicisti e improvvisatori con carriere internazionali, teorici della musica, musicologi e studiosi con formazione interdisciplinare.

Questa eterogeneità non è solo il risultato dei requisiti normativi, ma anche una scelta che riflette la natura della ricerca sulle pratiche improvvisative, che non può essere presidiata da un'unica prospettiva disciplinare. Come emerge dalla visione del Collegio (sez. 1.4), la coesistenza di approcci diversi — quello del praticante, quello del teorico, quello dello studioso con formazione umanistica — non è sempre priva di frizioni, ma è essa stessa una condizione epistemologica del programma: un corso di dottorato sull'improvvisazione non può essere governato da una prospettiva unica.

Il regolamento specifica che il Collegio si riunisce almeno ogni tre mesi e che le verifiche del profitto avvengono in forma aperta alla presenza di tutti i dottorandi e le dottorande e di tutto il Collegio. Questa scelta trasforma le verifiche in momenti di confronto collettivo con un valore formativo e di valutazione. I due rappresentanti dei dottorandi e delle dottorande partecipano alle riunioni del Collegio, il che riconosce ai dottorandi e alle dottorande — in accordo con il DM 470/2024 — un ruolo attivo nel coordinamento del programma.

2.8. Supervisione, piani formativi e risorse

La supervisione è organizzata attraverso la coppia *supervisore interno/co-supervisore esterno*. I ruoli non sono rigidamente distinti per funzione — come avviene, ad esempio, nel modello tedesco (sez. 3.6), che prevede un supervisore scientifico e uno artistico separati — ma sono costruiti in funzione del progetto specifico del dottorando o della dottoranda. La scelta di non separare rigidamente le due funzioni non è una semplificazione organizzativa, ma una conseguenza del principio di unitarietà del progetto di ricerca: se la performance e la riflessione scritta sono parti di un unico atto di ricerca e vanno valutate congiuntamente, anche chi accompagna quel processo deve poterlo seguire nella sua interezza, senza la divisione delle responsabilità tra i supervisori che il modello tedesco, invece, istituzionalizza.

Il piano formativo, sottoposto all'approvazione del Collegio entro tre mesi dall'inizio delle attività, è uno strumento di negoziazione tra il dottorando o la dottoranda, il supervisore ed il Collegio. Il piano può essere modificato nel corso del triennio su proposte concordata con i supervisori e con lo stesso Collegio.

Ciascun dottorando o dottoranda dispone, per decreto, di un budget di ricerca pari al dieci per cento dell'importo annuo lordo della borsa, utilizzabile per

2. Quadro normativo e organizzativo

viaggi, iscrizioni a convegni, pubblicazioni e supporti alla ricerca. Per i periodi di soggiorno all'estero — previsti dal programma per una durata minima di sei mesi nell'arco del triennio — l'importo mensile della borsa è incrementato del cinquanta per cento. Il programma considera la mobilità internazionale non come un'opzione accessoria ma come parte costitutiva della formazione: la ricerca sulle pratiche improvvisative contemporanee richiede un dialogo diretto con le comunità di pratica internazionali che non può essere sostituito dalla sola letteratura.

2.9. Titolo e deposito delle tesi

Il titolo conferito è quello di Dottore di ricerca (abbreviato in "Dott. Ric." o "Ph.D."), rilasciato congiuntamente dalle istituzioni AFAM consorziate, con certificazione da parte di Siena Jazz come sede amministrativa. Le tesi positivamente valutate sono depositate nell'archivio istituzionale dell'Accademia in modalità *open access*, nonché presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze. È prevista la possibilità di attivare convenzioni di co-tutela con atenei esteri per il rilascio di un doppio titolo, su proposta del Collegio dottorale con delibera specifica riferita al singolo dottorando o dottoranda.

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

La presente sezione propone una panoramica su modelli nazionali e programmi di ricerca artistica, in senso non esaustivo: si tratta di *case study* scelti per la loro rilevanza rispetto alle questioni specifiche che il presente programma affronta — la valutazione congiunta di pratica e riflessione, la struttura della supervisione, il rapporto tra educazione di terzo ciclo e sistema istituzionale, il ruolo dell'improvvisazione come campo di ricerca autonomo. Esistono altri modelli significativi — ad esempio in Finlandia, Polonia, Estonia — che non vengono descritti in dettaglio, ma che contribuiscono al quadro generale attraverso le reti e le infrastrutture transnazionali discusse nel paragrafo 3.10. Il confronto è quindi selettivo e argomentato, ma non ha il carattere di una mappatura sistematica.

3.1. Un campo in formazione: due documenti fondativi

Prima di descrivere i singoli modelli nazionali, è necessario collocarli nel quadro concettuale e politico entro cui si sviluppano. Due documenti, il Manuale di Frascati e la Dichiarazione di Vienna, definiscono lo spazio in cui la ricerca artistica cerca il proprio riconoscimento a livello internazionale.

3.1.1. Il Manuale di Frascati e il problema del riconoscimento

Il Manuale di Frascati è il documento dell'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico (OCSE) che definisce gli standard internazionali per la raccolta e la classificazione dei dati sulla ricerca e sviluppo (R&S). È il testo che determina la classificazione e la valutazione della ricerca ai fini delle statistiche europee e del finanziamento pubblico. La ricerca artistica non è riconosciuta come categoria autonoma nella versione attuale del Manuale (appendice B): una lacuna, questa, che ha conseguenze dirette sulla visibilità e sul finanziamento dei programmi dottorali in ricerca artistica in tutta Europa.

Il Manuale introduce una distinzione tripartita che è diventata il punto di riferimento del dibattito europeo sulla ricerca artistica. Al paragrafo 2.64-2.67, distingue tra *research for the arts* (sviluppo di strumenti e tecnologie per rispondere ai bisogni espressivi degli artisti), *research on the arts* (che include discipline già riconosciute nell'ambito della ricerca tradizionalmente intesa, dalla musicologia alla storia dell'arte, dalla teoria del design alla storia dell'architettura) e *artistic*

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

expression. Quest'ultima è normalmente esclusa dalla R&S: "le performance artistiche non superano il test di originalità della R&S, in quanto mirano a nuove forme di espressione, piuttosto che all'avanzamento del sapere. Inoltre, non viene soddisfatto il criterio di riproducibilità (come trasferire le conoscenze aggiuntive potenzialmente prodotte)"¹.

Le arti performative e la musica compaiono nella classificazione OCSE dei campi di R&S (*OECD Fields of Research and Development — FORD*) come sottocategoria delle *Humanities and the arts* (Tabella 2.2, campo 6.4: *Arts, history of arts, performing arts, music*), ma non come categoria autonoma. Tuttavia, il Manuale introduce una clausola significativa per il contesto dei corsi di dottorato in ricerca artistica: "Di conseguenza, non si può presumere che le accademie di alta formazione artistica e i dipartimenti artistici universitari svolgano attività di R&S senza ulteriori prove a supporto. La presenza di artisti che frequentano corsi in tali istituzioni non è rilevante ai fini della misurazione dell'attività di ricerca e sviluppo. Gli istituti di istruzione superiore devono tuttavia essere valutati caso per caso qualora conferiscano un dottorato di ricerca a un artista a seguito di performance artistiche. Si raccomanda di adottare un approccio 'istituzionale' e di considerare come potenziale attività di R&S solo la pratica artistica riconosciuta come tale dagli istituti di alta formazione"².

È precisamente questo spazio di valutazione caso per caso che la Dichiarazione di Vienna, discussa nella sezione 3.1.2, cerca di colmare con una posizione più strutturata, rivendicando che la ricerca artistica si allinea con i cinque criteri fondamentali che il Frascati usa per identificare la R&S: novità, creatività, indeterminazione, sistematicità, trasferibilità e riproducibilità dei risultati. La Dichiarazione di Vienna sostiene che la ricerca artistica li soddisfa tutti — incluso quello della riproducibilità, che il Frascati stesso identifica come la principale ragione di esclusione dell'espressione artistica dalla R&S. È su questo punto che si concentra il dibattito più acceso, e su cui le proposte di revisione del Manuale presentate dalla Society for Artistic Research (SAR) si focalizzano.

La SAR, insieme alle principali organizzazioni del settore, ha formulato nel 2022 proposte di modifica al Manuale di Frascati, ribadendone l'importanza nel 2024 con la prima dichiarazione dell'Artistic Research Alliance³, che costruisce su tre documenti fondativi: la Dichiarazione di Vienna (2020), i Principi di

¹«artistic performances fail the novelty test of R&D as they are looking for a new expression, rather than for new knowledge. Also, the reproducibility criterion (how to transfer the additional knowledge potentially produced) is not met» (par. 2.67).

²«As a consequence, arts colleges and university arts departments cannot be assumed to perform R&D without additional supporting evidence. The existence of artists attending courses in such institutions is not relevant to the R&D measurement. Higher education institutions have, nevertheless, to be evaluated on a case-by-case basis if they grant a doctoral degree to an artist as a result of artistic performances. The recommendation is to adopt an "institutional" approach and only to take account of artistic practice recognised as R&D by higher education institutions as potential R&D» (par. 2.67).

³<https://aec-music.eu/news-article/leveraging-the-full-potential-of-artistic-research/> (accesso: 16 maggio 2026).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

Firenze sul Dottorato nelle Arti (2016) e le Proposte di revisione del Manuale di Frascati.

3.1.2. La Dichiarazione di Vienna (2020)

Cofirmata dall'Associazione europea dei conservatori (AEC), dall'Associazione internazionale delle scuole di cinema e televisione e dal suo raggruppamento europeo (CILECT/GEECT), da Culture Action Europe (rete europea di organizzazioni culturali e artistiche), da Cumulus (associazione internazionale di università di arte, design e media), dall'Associazione europea per l'educazione architettonica (EAAE), dalla Rete europea di istituzioni di alta formazione artistica (arti visive, performative, design) (ELIA), dalla Piattaforma europea per la ricerca artistica in musica afferente ad AEC (EPARM), dall'Agenzia europea per l'assicurazione della qualità nell'alta formazione artistica (EQ-Arts), Agenzia di valutazione e accreditamento per la formazione musicale, fondata da AEC (MusiQuE) e dalla Society for Artistic Research (SAR), la Dichiarazione di Vienna è il primo documento di *policy* internazionale sulla ricerca artistica, rivolto a decisori politici, enti finanziatori e istituzioni accademiche e di ricerca. Il suo argomento centrale è che la ricerca artistica si allinea in tutti gli aspetti con i cinque criteri fondamentali che costituiscono la R&S nel Manuale di Frascati, e che pertanto merita pieno riconoscimento e accesso ai finanziamenti pubblici per la ricerca.

La Dichiarazione richiede specificamente:

- il riconoscimento della ricerca artistica come categoria autonoma nel Manuale di Frascati;
- l'inclusione della ricerca artistica nelle politiche e nei programmi di finanziamento nazionali e internazionali;
- il pieno riconoscimento degli *output* della ricerca artistica nelle procedure di qualità e di valutazione della carriera;
- la creazione, attraverso legislazione appropriata, di quadri giuridici che consentano alle istituzioni di alta formazione artistica di offrire programmi di terzo ciclo e titoli in ricerca artistica.

La Dichiarazione di Vienna va riconosciuta come un documento istituzionale necessario e storicamente significativo, in quanto ha contribuito a rendere la ricerca artistica visibile nelle agende politiche europee e ha fornito un lessico condiviso a istituzioni che tendono ad operare in maniera isolata. Tuttavia, contiene tensioni che è opportuno nominare. Florian Cramer e Nienke Terpsma, nell'articolo *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?* del 2021,⁴ osservano che la Dichiarazione adotta un linguaggio prevalentemente tecnocratico — ricerca e sviluppo, proprietà intellettuale, triangolo della cono-

⁴Florian Cramer e Nienke Terpsma, «What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?», 2021, visitato il giorno 08/05/2026, <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research>.

scienza — e che in quel testo gli artisti, letteralmente, *non compaiono*: il documento parla di ricerca artistica senza mai nominare i soggetti che la producono. Secondo gli autori, la Dichiarazione riflette una scelta di posizionamento che privilegia la legittimazione istituzionale della ricerca artistica rispetto all'autonomia delle pratiche artistiche che quella ricerca dovrebbe sostenere.

La critica di Cramer e Terpsma, che pare fondata nell'analisi, non è una condanna della ricerca artistica in quanto tale: è un avvertimento contro il rischio di legittimarla con un linguaggio che ne tradisce la natura. Il presente programma condivide questo avvertimento, ma lo declina in modo costruttivo. Se il lessico della Dichiarazione di Vienna — triangolo della conoscenza, trasferibilità, impatto misurabile — può apparire distante dalla radicalità epistemologica delle pratiche improvvisative, la risposta non è rifiutare l'istituzionalizzazione, ma praticarla con consapevolezza critica: costruire *dall'interno* criteri di valutazione, strumenti di documentazione e pratiche di supervisione che emergano dalla specificità delle pratiche stesse, anziché mutuarli da standard pensati per altri campi. In questo senso, la tensione tra istituzionalizzazione e autonomia non è un problema da risolvere una volta per tutte, ma una delle domande che l'esperienza dottorale in esame porta con sé — e che i dottorandi e le dottorande, attraverso il proprio lavoro, contribuiscono ad articolare meglio di quanto possa fare qualsiasi dichiarazione di *policy*.

3.2. Definire la ricerca artistica: due contributi fondativi

Prima di descrivere i singoli modelli nazionali, è utile disporre di un quadro concettuale più preciso di quello che i documenti di *policy* — necessariamente sintetici e orientati alla negoziazione istituzionale — possono offrire. Due contributi teorici, entrambi provenienti dall'interno della comunità della ricerca artistica europea, forniscono le categorie più utili per situare il presente programma nel dibattito internazionale.

3.2.1. Borgdorff e la ricerca attraverso la pratica artistica

Nel suo saggio *The Production of Knowledge in Artistic Research* — contenuto in *The Conflict of the Faculties* — Henk Borgdorff elabora una distinzione tripartita che è diventata il riferimento teorico più citato nel campo.⁵ Distingue tra *research into art* (ovvero la ricerca sull'arte come oggetto di indagine esterna), *research for art* (ovvero la ricerca che produce strumenti, tecnologie e metodologie a servizio della pratica artistica, senza essere essa stessa parte di quella pratica), e *research in and through art* (ricerca in cui la pratica artistica è al tempo stesso il modo e il luogo della produzione di conoscenza).

⁵Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

È quest'ultima categoria — *research in and through art* — che descrive ciò che il presente programma si propone di sostenere. In questa forma di ricerca, la distinzione tra oggetto e metodo non è più operativa: la pratica non è ciò su cui si riflette da una posizione esterna, né lo strumento per raggiungere risultati predeterminati, ma il processo attraverso cui la conoscenza si produce, e il luogo in cui tale conoscenza è situata. La riflessione non viene dopo la pratica: emerge dall'interno di essa, trasformandola e trasformandosi. Questa posizione è coerente con quanto il Collegio ha elaborato nella sezione 1.4 — la nozione di *research through artistic practice* come forma autonoma di produzione di conoscenza — e con il *feedback loop* del terreno-laboratorio proposto nella sezione 1.3.

Vale la pena segnalare che la distinzione di Borgdorff non è gerarchica: le tre forme di ricerca hanno pari legittimità epistemologica. Non si sostiene qui che la ricerca *in and through art* sia superiore alle altre, ma piuttosto che essa richiede strumenti di valutazione specifici che non possono essere mutuati dalle altre due forme di ricerca. È questa specificità che il presente documento cerca di articolare nel capitolo 5.

3.2.2. Malterud e la doppia necessità della ricerca artistica

Nina Malterud, in *Artistic research — necessary and challenging*, sviluppa un argomento complementare a quello di Borgdorff.⁶ La ricerca artistica è necessaria, sostiene Malterud, perché produce una forma di conoscenza che non è producibile in altro modo: la conoscenza incarnata nella pratica, situata nel corpo e nell'ascolto, che resiste alla traduzione in proposizioni verbali senza perdere qualcosa di essenziale. Questa conoscenza non è meno rigorosa di quella scientifica: è rigorosa in modo diverso, con criteri di validità che emergono dall'interno del campo e non possono essere importati dall'esterno.

Ma la ricerca artistica è anche *portatrice di sfida (challenging)*: qui l'argomento di Malterud diventa direttamente rilevante per il contesto del presente programma. È una sfida per le istituzioni, che devono trasformarsi strutturalmente per sostenerla: non basta aggiungere un corso di dottorato a un sistema rimasto invariato. È una sfida per gli artisti-ricercatori, che devono sviluppare una doppia attitudine — alla pratica e alla riflessione — che la formazione tradizionale non necessariamente fornisce. Infine, è una sfida per la comunità accademica più ampia, che deve riconoscere come legittima una forma di conoscenza che non risponde ai suoi criteri standard di verifica e riproducibilità.

Queste due sfide — quella istituzionale e quella disciplinare — sono affrontate dal presente documento in diverse sezioni: la prima nelle sezioni 3.13 e 6.2, la seconda nelle sezioni 1.3 e 6.1. Identificare queste come sfide, e non come ostacoli da superare o come problemi da risolvere, è già una presa di posizione: significa riconoscere che la ricerca artistica non diventa più semplice man mano che si istituzionalizza, ma diventa invece più consapevole della propria complessità.

⁶Nina Malterud, «Artistic Research – Necessary and Challenging», *Nordic Journal of Art and Research* 1, n. 1 (2012).

3.3. La Norvegia: il sistema più consolidato

La Norvegia è il paese europeo con la storia più lunga e il sistema più sviluppato di ricerca artistica nel terzo ciclo. Il quadro istituzionale si articola su due livelli: il Norwegian Artistic Research Programme (NARP) (appendice B), struttura nazionale di coordinamento, e le singole istituzioni che vi partecipano, ciascuna con il proprio programma specifico.

La Norges Musikkhøgskole (NMH — Norwegian Academy of Music) di Oslo offre due distinti programmi dottorali: un *PhD in Music Research* (orientato alla ricerca scientifica e musicologica) e un *PhD in Artistic Research* (orientato alla pratica) (appendice B). Entrambi i programmi sono triennali e contengono un'area formativa di 30-40 crediti formativi (ECTS) assieme al progetto di ricerca. La distinzione tra i due programmi è significativa: la NMH non assimila la ricerca artistica alla ricerca scientifica, ma le riconosce una propria logica e una propria struttura. Il *PhD in Artistic Research* comprende una componente di formazione alla ricerca di 30 ECTS e un progetto di ricerca artistica di 150 ECTS, per un totale di 180 ECTS. Il campo di studio è la composizione e/o la performance.

Gli obiettivi del Corso sono formulati in modo da integrare pratica e riflessione⁷:

- il candidato o la candidata dovrà essere in grado di identificare problemi complessi nella ricerca artistica in performance musicale;
- aver fornito un contributo notevole allo sviluppo di nuova conoscenza, nuove intuizioni ed esperienze di significato per il campo;
- essere in grado di contribuire allo sviluppo di nuove metodologie per pratica e teoria e nuove forme di documentazione.

Il progetto dottorale è definito in modo da non separare i suoi elementi costitutivi: consiste in un risultato artistico e in un materiale che documenta la riflessione sul processo e sul risultato. Il risultato deve essere un lavoro artistico di alto livello. La riflessione artistica deve essere documentata in forma di consegne, con particolare riguardo al processo rispetto alle scelte artistiche e ai momenti di svolta, all'uso di teoria e metodi, al dialogo con varie reti e ambienti accademici, al posizionamento e alla descrizione del proprio punto di vista in relazione al campo disciplinare rilevante.

È significativa, rispetto al presente programma, la presenza alla NMH del dipartimento di *Jazz and Improvised Music*, che porta ad includere l'improvvisazione tra i campi coperti dal proprio corso di dottorato in ricerca artistica.

Sul piano delle condizioni strutturali, vale la pena segnalare che il completamento del programma dottorale in *Artistic Research* della NMH porta ad acquisire un livello di qualificazione assimilabile a quello che in campo europeo è *l'associate professor*. Tutti i supervisor devono partecipare a seminari annuali obbligatori di supervisione organizzati dal NARP, della durata di due giorni.

⁷<https://nmh.no/en/studies/doctoral/phd-artistic-research> (accesso: 16 maggio 2026).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

Stando ad un'indagine del 2021⁸, i docenti con un contratto di almeno il 37,5% di una posizione a tempo pieno hanno un monte ora per la ricerca contabilizzato nel contratto. Inoltre, circa il 70% dei docenti è impiegato come ricercatore-praticante artistico piuttosto che come ricercatore teorico-metodologico. Questo dato descrive una condizione strutturale radicalmente diversa da quella del sistema AFAM italiano: la pratica artistica è riconosciuta come il fondamento della carriera accademica, non come un'attività complementare alla ricerca teorica; inoltre, la ricerca artistica non è un'aggiunta al carico didattico, ma una componente contrattualmente riconosciuta del lavoro accademico.

3.4. La Svezia: communities of practice e valutazione progressiva

Il modello svedese — rappresentato in questo testo dalla Högskolan för scen och musik (HSM) all'Università di Göteborg (appendice B) — è per molti versi assimilabile a quello norvegese⁹ e si distingue per due elementi che meritano attenzione specifica nel contesto del presente documento: la struttura della valutazione progressiva e il ruolo dei dottorandi come co-valutatori.

Il Corso di dottorato in *Musical Performance and Interpretation* copre l'intero campo musicale, indipendentemente dal genere e dall'approccio. Il percorso di ricerca si svolge in una di quattro specializzazioni: interpretazione, composizione, improvvisazione e teoria. L'inclusione dell'improvvisazione come specializzazione autonoma accanto a composizione e interpretazione è un dato rilevante: alla HSM l'improvvisazione non è assimilata all'interpretazione — ad esempio, nel quadro teorico-metodologico dei *performance studies* — ma è una categoria autonoma all'interno del programma dottorale.

Il percorso dottorale consta di 240 ECTS, di cui 60 ECTS di corsi e 180 ECTS di progetto di ricerca, che corrispondono a quattro anni a tempo pieno di formazione e ricerca artistica.

L'output finale è definito come «*documented artistic research project*», il cui nucleo deve essere un lavoro di produzione artistica «*in dialogo*» con la presentazione scritta. Questa formulazione è, a giudizio di chi scrive, tra le più precise e più equilibrate nel panorama europeo: non si dice che la tesi accompagna la performance, né che la performance illustra la tesi, ma che i due elementi *si interrogano* reciprocamente. Il voto finale è *Pass/Fail*, senza scale graduate.

Il programma ha un profilo fortemente interdisciplinare e persegue l'interazione e la contaminazione tra teorie e metodologie proprie della ricerca artistica, mutate dalle scienze sociali e dall'ambito umanistico e sviluppate all'interno della stessa pratica artistica.

⁸Il dato è citato da *3rd Cycle in the Arts*, progetto *Creator Doctus* (2018–2021), scheda Norwegian Academy of Music. Il sito originale (3rdcycleinthearts.eu) non è più attivo, ma il dato è verificabile tramite la versione archiviata su Wayback Machine.

⁹Le discrepanze fra il modello norvegese e quello svedese vanno oltre il campo d'indagine di questo testo.

3.4.1. I *percentage seminars*: valutazione progressiva e *co-discussant*

Il sistema svedese prevede quattro *seminari progressivi* nel corso del quadriennio: 25%, 50%, 80% e il seminario finale. Questi seminari non hanno funzione esaminatrice: sono visti principalmente come seminari di lavoro, con l'obiettivo di garantire la qualità delle parti riflessive e pratiche/artistiche del lavoro di dissertazione.

Ogni seminario prevede la presenza di un *external discussant*, ovvero un esperto esterno nominato appositamente, nonché, al 25% e al 50%, la presenza opzionale di un *co-discussant* che è un dottorando o dottoranda dello stesso dipartimento. Questa figura è particolarmente significativa. Come recitano le relative linee guida di HSM: «Fare ricerca artistica non significa solo sviluppare il proprio progetto di tesi, ma anche saper condividere e discutere il lavoro altrui. Inoltre, significa formarsi come interlocutore, in modo da poter mettere alla prova il proprio progetto nel contesto della ricerca artistica»¹⁰. Il *co-discussant* non è un valutatore esterno, ma un *peer practitioner* in formazione: porta al seminario le stesse competenze che sta sviluppando nell'ambito del proprio progetto, e le mette alla prova su un lavoro diverso dal proprio.

Le linee guida per il *co-discussant* richiedono che questi sappia applicare i criteri necessari per formare un progetto di dissertazione in ricerca artistica, ovvero gli stessi criteri che sta sviluppando nel proprio percorso. Le prospettive teoriche e le competenze pratiche acquisite attraverso il lavoro sulla propria dissertazione sono dimensioni da esplorare nel ruolo di *co-discussant*. Le domande che il *co-discussant* è chiamato a porre coprono la relazione tra le diverse parti del progetto, la chiarezza delle domande di ricerca, la contestualizzazione, i metodi usati, il rapporto con la ricerca precedente, la fattibilità e la rilevanza per la ricerca artistica.

Questo sistema ha implicazioni dirette per la concezione della microcomunità dottorale: i dottorandi e le dottorande non sono solo beneficiari del programma, ma partecipano attivamente alla valutazione del lavoro dei colleghi e delle colleghe, sviluppando competenze critiche che sono parte integrante della loro formazione come ricercatori e ricercatrici. Il sistema dei *percentage seminars* è un riferimento utile per sviluppare ulteriormente le sessioni di valutazione collegiale del presente programma nei cicli successivi.

L'architettura complessiva del programma riflette una concezione esplicita della ricerca artistica come *pratica collettiva*, altro aspetto di grande interesse nel contesto della presente disamina. Il *syllabus* di Göteborg usa il termine *communities of practice*¹¹ per descrivere l'ambiente in cui i dottorandi e le

¹⁰«To do research in artistic research is not only about developing one's own dissertation project, but also about sharing and discussing others' work. In addition, it is about training as a respondent to enable the project be tested in the context of artistic research».

¹¹Si tratta quasi certamente di un riferimento al lavoro di Étienne Wenger, *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

dottorande sono inseriti, al fine di evitare l'isolamento del percorso individuale dal contesto di ricerca che lo circonda.

3.5. Il Regno Unito: flessibilità dell'*output* e pluralità dei percorsi

Il sistema britannico si distingue dai modelli nordici per una caratteristica strutturale che vale la pena comprendere prima di descrivere i singoli programmi dottorali: la valutazione della ricerca non riguarda il singolo percorso dottorale ma il contributo dell'istituzione nel suo complesso, attraverso il Research Excellence Framework (REF) (appendice B), un esercizio di valutazione periodica che decide l'allocazione dei finanziamenti pubblici sulla base della qualità della ricerca prodotta.

Varie tipologie di *output* non testuale — composizioni, performance, oggetti di design, mostre — sono esplicitamente riconosciute, e i criteri generali di originalità, significatività e rigore sono formulati in modo sufficientemente ampio da includere la ricerca *practice-based*. Tuttavia, la loro applicazione concreta alla performance rimane affidata alla discrezionalità dei *panel* disciplinari: è questa opacità applicativa, più che le definizioni astratte, a rendere il REF un quadro di riferimento solo parzialmente adatto alla valutazione della ricerca artistica. Il REF ha comunque una conseguenza diretta sui programmi dottorali britannici: la pressione a produrre *output* valutabili secondo questi criteri attraversa anche la formazione di terzo ciclo, orientando implicitamente le aspettative istituzionali.

È una pressione che nei modelli nordici assume una forma diversa. Norvegia e Svezia hanno sviluppato sistemi di finanziamento basati sulla valutazione della performance della ricerca (*performance-based research funding systems*) (appendice B), ma fondati prevalentemente su indicatori bibliometrici — pubblicazioni su riviste indicizzate, finanziamenti competitivi ottenuti, dottorati completati — che per definizione non catturano la ricerca artistica nel senso in cui la intende il presente programma. In Norvegia, a partire dal 2025, il sistema basato sugli indicatori non si applica più alle università: una scelta che segnala i limiti di questi strumenti come misura della qualità della ricerca in contesti di alta formazione. La pressione a produrre *output* valutabili esiste quindi anche nei contesti nordici, ma non prende la forma di una revisione periodica della qualità della ricerca paragonabile al REF.

I programmi in ricerca artistica dei conservatori e delle università britannici hanno sviluppato propri modelli di supervisione e di valutazione che si distinguono significativamente dai modelli nordici per due caratteristiche specifiche: la flessibilità dell'*output* e la pluralità dei percorsi.

La Royal Academy of Music di Londra (RAM) offre un dottorato in *Performance Practice* e un dottorato in composizione (appendice B). I *research degrees* della RAM sono rivolti a performer e compositori che hanno già sviluppato competenze altamente specializzate e aspirazioni focalizzate, inclusi coloro che hanno una carriera già consolidata. Il lavoro di ricerca è normalmente connesso in maniera

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

diretta all'attività creativa di performer o compositore della ricercatrice o del ricercatore, ma richiede anche di stabilire un contesto di ricerca e intraprendere un processo di indagine e riflessione critica. La struttura prevede un programma integrato *MPhil/PhD* di quattro anni, con possibilità di uscita con il titolo di *MPhil* dopo due anni. Si tratta di una flessibilità che altri modelli, incluso quello italiano, non prevedono¹², ma che risponde a una realtà concreta: non tutti i percorsi di ricerca artistica arrivano naturalmente a una tesi dottorale, e riconoscere formalmente una conclusione intermedia è una scelta di sistema che vale la pena considerare nei cicli successivi.

L'Università di Huddersfield, attraverso il Centre for Research in New Music (CeReNeM) — rappresenta uno dei contesti più vivaci per la ricerca musicale *practice-based* nel mondo anglofono (appendice B). Nei corsi di dottorato in composizione, performance e tecnologia musicale, il progetto di ricerca è valutato attraverso un *portfolio*. Il peso relativo del testo scritto rispetto al lavoro artistico non è predefinito: quando il portfolio contiene un *corpus* creativo o pratico sostanziale, il commento scritto può ridursi a un minimo di cinquemila parole; quando invece il lavoro non scritto è meno centrale, il testo scritto deve raggiungere almeno diecimila parole. Questa relazione tra testo scritto e lavoro artistico, negoziata in funzione del progetto specifico invece che stabilita tramite soglie uniformi, è una delle caratteristiche più distintive del modello britannico rispetto ai sistemi nordici e a quello italiano.

All'Università di Huddersfield, un *PhD by Publication* è disponibile per candidati con un profilo significativo di pubblicazioni esistenti e/o esperienza professionale analoga attraverso la pratica creativa. Questo percorso, che rappresenta per molti versi un unicum nel panorama europeo¹³, apre la possibilità che artisti con carriere già consolidate accedano al titolo dottorale attraverso la valorizzazione di un corpus di lavoro esistente, anziché attraverso un progetto triennale o quadriennale costruito *ex novo*.

In sintesi, tre elementi caratterizzano specificamente il modello britannico rispetto ai sistemi nordici:

- La maggiore flessibilità nel rapporto tra lavoro artistico e documentazione scritta: mentre i sistemi nordici tendono a definire il peso relativo dei

¹²Va detto che anche il sistema svedese — come emerge dal *syllabus* della HSM Göteborg — prevede un titolo intermedio: il *licentiate degree*, conseguibile dopo 120 ECTS (due anni), che corrisponde a un progetto di ricerca artistica documentato di portata inferiore ad un progetto di dottorato. La differenza rispetto al modello britannico è che il *licentiate* svedese è un percorso autonomo con propria struttura e propri requisiti, non un'uscita anticipata da un programma dottorale quadriennale. Il sistema britannico rimane il più flessibile in assoluto, per la combinazione di tre percorsi distinti — *MPhil*, *PhD standard* e *PhD by Publication* — che coprono profili di candidati molto diversi: chi non arriva alla tesi dottorale, chi la costruisce *ex novo* in quattro anni, e chi valorizza un *corpus* di lavoro già esistente.

¹³Il *PhD by Publication* non è di per sé un'esclusiva britannica: ha, al contrario, una lunga storia in molti paesi europei ed extraeuropei. La specificità britannica sta nell'applicazione del formato alla ricerca artistica — con un corpus valutabile include esplicitamente il lavoro creativo e pratico — e nel riconoscimento di *output* prodotti al di fuori del (e precedentemente al) percorso dottorale.

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

due elementi con più precisione, nel modello britannico questo rapporto è negoziato caso per caso.

- La pluralità dei percorsi: *MPhil, PhD, PhD by Publication* offrono opzioni differenziate che i sistemi nordici, orientati verso percorsi triennali e quadriennali standard, non prevedono.
- La pressione del REF, che orienta implicitamente la ricerca verso criteri di qualità istituzionalmente riconoscibili — originalità, significatività, rigore — producendo un effetto di standardizzazione che i modelli nordici evitano attraverso criteri di valutazione più interni al campo della ricerca artistica.

Rispetto alle esigenze del presente programma, l'aspetto più interessante del suddetto modello non è la struttura complessiva, troppo legata al contesto delle istituzioni britanniche, ma la flessibilità operativa nella definizione dell'*output* finale. L'idea che il rapporto tra testo e pratica artistica possa essere negoziato in funzione del progetto specifico, invece di essere predefinito da un regolamento o da documenti interni, è coerente con la posizione del Collegio sulla valutazione congiunta, e vale la pena tenerla presente nella discussione sul formato dell'esame finale del primo ciclo e nella definizione del regolamento per i cicli successivi.

3.6. La Germania: ibridazione e sperimentazione istituzionale

La Germania rappresenta nel panorama europeo un caso ibrido e in evoluzione, che difficilmente si lascia descrivere attraverso un modello unitario. A differenza dei sistemi norvegese e svedese — che hanno sviluppato infrastrutture nazionali condivise per la ricerca artistica — e di quello britannico — che ha lasciato ai singoli conservatori e università ampia autonomia all'interno di un quadro di valutazione istituzionale comune — il sistema tedesco è frammentato tra tradizioni diverse, strumenti finanziatori eterogenei e istituzioni con storie e orientamenti propri.

Le *Musikhochschulen* hanno sviluppato nel tempo il dottorato artistico-scientifico (*künstlerisch-wissenschaftliches Doktorat*) come forma prevalente, con una dissertazione scritta e un esame artistico di pari peso formale, e una supervisione tipicamente bipartita tra un supervisore scientifico e uno artistico. Accanto a questa forma consolidata convivono però sperimentazioni più recenti: il modello del *Graduiertenkolleg* — letteralmente, "collegio dottorale", ma in realtà più prossimo all'idea di una scuola di dottorato impegnata in un tema specifico, come ARTILACS. Questi ultimi introducono logiche organizzative diverse — tematiche di ricerca comuni, strutture di gruppo, dialogo interartistico — che modificano profondamente la natura del percorso dottorale rispetto al modello tradizionale. È questa coesistenza tra forme diverse, più che una caratteristica strutturale unitaria, a definire il caso tedesco.

L'esempio più recente e rilevante è proprio ARTILACS (*Artistic Intelligence in Latent Creative Spaces*), *Graduiertenkolleg* avviato nel 2023 con sede principale alla

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT) e partecipazione di HAW Hamburg, HCU Hamburg e HFBK Hamburg, con Musikhochschule Lübeck e Università di Lubeca come partner (appendice B). ARTILACS persegue un confronto critico-affermativo con gli sviluppi attuali dell'intelligenza artificiale (IA) e le sue molteplici implicazioni nelle arti. Il programma si propone, fra le altre cose, di esaminare in che misura una combinazione ibrida di spazi latenti guidati dall'IA e spazi tradizionali di conoscenza della pratica e della riflessione artistica apra nuove opportunità per la ricerca sulla creatività e l'avanzamento del sapere.

La struttura operativa di ARTILACS illustra la logica del modello tedesco: il *Graduiertenkolleg* organizza un seminario metodologico settimanale online, workshop artistico-scientifici con relatori invitati, un *doctorate colloquium* in cui l'avanzamento dei singoli progetti viene discusso regolarmente all'interno del gruppo di ricerca, tre sessioni plenarie intensive (*Klausurtagungen*) preparate e curate dai gruppi di lavoro, e un simposio transdisciplinare annuale.

Il modello ARTILACS è interessante per il presente programma non tanto per la scelta dei temi specifici, quanto per la sua struttura: un consorzio interuniversitario e interartistico che produce ricerca attraverso il dialogo tra discipline diverse, con una logica di gruppo che ricorda quella delle *communities of practice* svedesi. La forma del *Graduiertenkolleg* è, tuttavia, diversa dal corso di dottorato in forma associata italiano: il suo finanziamento impone una durata predefinita (solitamente nove anni, rinnovabili), un tema di ricerca comune ed una struttura di supervisione collettiva che non è perseguibile senza un analogo strumento finanziario nazionale.

Un elemento che emerge dal confronto con il contesto tedesco — e in particolare dall'esperienza del professor Nicola Leonard Hein, docente alla Musikhochschule Lübeck e tra i responsabili di ARTILACS, co-supervisore di uno dei progetti di ricerca nel presente ciclo dottorale senese — riguarda la struttura istituzionale della ricerca artistica in Germania.

La ricerca artistica è già presente nei corsi accademici di primo e secondo livello in molte istituzioni tedesche, ma le cattedre specificamente dedicate alla ricerca artistica rimangono rare: è più frequente che docenti con cattedre disciplinari integrino la ricerca artistica nel proprio lavoro — come fa Georg Hajdu all'HfMT Hamburg, nell'ambito della *computer music* e della microtonalità — o che essa venga sostenuta attraverso strutture di progetto temporanee come i *Graduiertenkolleg*, piuttosto che attraverso posizioni istituzionali permanenti. Il caso di Amburgo è significativo: con il suo dottorato artistico-scientifico (*Dr.sc.mus.*) la HfMT Hamburg ha assunto dagli anni Novanta un ruolo pionieristico nell'ambito della ricerca artistica tedesca, costruendo nel tempo una cultura della ricerca che ha preceduto di decenni l'istituzionalizzazione formale avvenuta altrove (appendice B). È un caso che mostra come sia possibile sviluppare pratiche consolidate anche in assenza di strutture dedicate; mostra peraltro, come segnalato da Hein nel corso di una conversazione informale tenuta con il redattore di questo testo a marzo 2026, che i dottorati tedeschi tendono a essere poco strutturati rispetto ai modelli nordici: più dipendenti dalla relazione individuale con il supervisore, più esposti al rischio di isolamento

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

del dottorando o della dottoranda, privi di quella cornice formativa comune che nei sistemi svedese e norvegese è garantita da una scuola di ricerca nazionale. In tal senso, l'esempio tedesco mostra la vitalità di una tradizione costruita dal basso, ma anche i limiti di un sistema che non ha una forma istituzionale condivisa.

Il programma congiunto tra Musikhochschule Lübeck e le altre istituzioni di ARTILACS ha introdotto un elemento interessante: le sessioni plenarie condivise tra Amburgo e Lubeca, che allargano la comunità di ricerca oltre i confini del singolo ateneo. Hein segnala anche la pratica delle sessioni plenarie che coinvolgono studenti di *master* interessati alla ricerca artistica — un modo per costruire una continuità tra secondo e terzo ciclo, e per non isolare il dottorato in un perimetro troppo ristretto.

3.7. L'Austria: ricerca artistica dal *bachelor* al dottorato

Il caso austriaco — e, in particolare, quello della Gustav Mahler Privatuniversität für Musik (GMPU) di Klagenfurt — illustra una traiettoria di sviluppo istituzionale che parte da un'impostazione opposta a quella italiana: la ricerca artistica è integrata nei programmi dei corsi accademici di primo e secondo livello, e il dottorato non nasce come aggiunta a un sistema che ne era privo, ma come coronamento di un percorso graduale di avviamento alla ricerca.

Il corso di dottorato in *Artistic Research* si articola in tre aree di ricerca: musicalità e pratica artistica nella performance, composizione e ricerca artistica attraverso la pratica compositiva, suono e intermedialità (appendice B).

La definizione di ricerca artistica adottata dalla GMPU è formulata con precisione: la ricerca artistica non è né disciplina teoretica né assimilabile alla pratica artistica, ma è un terzo campo che si avvale di un'ampia gamma di metodi di ricerca e di una propria logica specifica. Al centro sta il *fare* artistico: la conoscenza emerge direttamente nel processo artistico di composizione, studio, interpretazione, costruzione ed esecuzione. Questa formulazione risulta un'altra tra le più aderenti, nel panorama europeo, a ciò che Borgdorff chiama *research in and through art*,¹⁴ e corrisponde esattamente alla posizione del presente programma.

Il modello austriaco — almeno nella versione della GMPU — appare fortemente strutturato: programmi con percorsi definiti, piani formativi dettagliati, integrazione verticale dalla laurea di primo livello al corso di dottorato. Dal punto di vista di un programma dottorale attorno all'improvvisazione, questo è un punto di forza — per via della coerenza e progressione strutturale — ma rappresenta al contempo un rischio di riduzione della flessibilità che la ricerca sulle pratiche improvvisative richiede.

¹⁴Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012).

3.8. La Danimarca: formalizzazione della ricerca artistica senza i corsi di dottorato

Il caso danese occupa una posizione particolare nel panorama europeo della ricerca artistica: è uno degli ultimi paesi scandinavi ad aver formalizzato la ricerca artistica come attività costitutiva dell'alta formazione, e lo ha fatto senza istituire un programma dottorale¹⁵. Questa scelta — o meglio, questa assenza — rende il modello danese un caso di studio prezioso per il presente programma, in primo luogo perché ha costretto la comunità della ricerca artistica danese ad una riflessione strutturale profonda, in tempi relativamente recenti; in secondo luogo, perché mostra che la formalizzazione della ricerca artistica può avvenire attraverso strade diverse dal corso di dottorato, come gli assegni di ricerca artistica per progetti a corto e medio raggio.

Il sistema danese ha coniato un termine specifico per designare la ricerca artistica: *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* (KUV), traducibile come *artistic development work*¹⁶. La scelta terminologica non è casuale: il termine *udviklingsvirksomhed* — lavoro di sviluppo — marca una distinzione tanto dalla ricerca scientifica e accademica tradizionale quanto dalla pratica artistica strettamente intesa, e cerca di nominare uno spazio intermedio che né l'una né l'altra categoria riescono a catturare pienamente. In inglese (e in italiano) questo spazio si perde: il termine "*artistic research*" (e, in italiano, "ricerca artistica") non distingue tra la ricerca *sull'arte* e la ricerca *attraverso l'arte*, appiattendoci una distinzione che il danese mantiene esplicita. Il neologismo KUV funge quindi da vera e propria rivendicazione di autonomia disciplinare.

La formalizzazione del KUV in Danimarca è avvenuta in modo graduale e non privo di resistenze. Nel 2009, con l'introduzione della graduazione di secondo ciclo nell'alta formazione, le istituzioni danesi hanno visto riconosciute tre attività distinte: pratica artistica, KUV e ricerca accademica tradizionalmente intesa, ma senza una definizione operativa del KUV. Nel 2012, un'indagine ministeriale ha prodotto una prima definizione e alcuni suggerimenti di requisiti; nel 2014, una nuova legge ha reso il KUV obbligatorio per la maggior parte delle istituzioni, con l'eccezione della scuola di cinema. Parallelamente, le facoltà di architettura, design e biblioteconomia sono state trasferite sotto la tutela del ministero dell'educazione e della ricerca, mentre la musica, le arti visive, le arti sceniche ed il cinema sono rimaste nell'orbita del ministero della cultura — una distinzione istituzionale che ha avuto conseguenze dirette sulla quantità e qualità del finanziamento disponibile per la ricerca artistica.

¹⁵L'esperienza danese con l'educazione di terzo ciclo è fortemente consolidata nella *solistuddannelse* — percorso biennale di specializzazione e di eccellenza strumentale rivolto prevalentemente a performer, ma anche compositori e compositrici. La scelta di rendere la ricerca artistica ordinamentale nella *solistuddannelse* risale ad una decina d'anni fa, ed è stata adottata individualmente dal singolo conservatorio.

¹⁶Un termine analogo è in uso anche in Norvegia (*kunstnerisk utviklingsarbeid*), mentre la Svezia adotta una denominazione più vicina a quella anglosassone e continentale (*konstnärlig forskning*).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

I motivi del ritardo nella formalizzazione sono stati analizzati con lucidità da Espen Rødahl, uno dei principali contributi all'antologia *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, pubblicata nel 2016 e curata da Anne Gry Haugland.¹⁷ Tra questi:

- la tutela del ministero della cultura, che non riconosceva — e, ancora oggi, fatica a riconoscere — la produzione di conoscenza come funzione costitutiva delle istituzioni di alta formazione artistica;
- la frammentazione in comunità monodisciplinari chiuse, poco abituate al confronto con altre tradizioni;
- la forma che aveva assunto il terzo ciclo esistente — una specializzazione per strumentisti o compositori, lontana dalla logica della ricerca — che non aveva funzionato da infrastruttura organizzativa per la ricerca artistica come era invece avvenuto in Norvegia e Svezia;
- e il fatto che nel mandato istituzionale delle scuole d'arte danesi non comparisse esplicitamente la ricerca artistica, ma solo la formazione e la produzione — elemento, questo, che risuona direttamente con la situazione italiana.

Il parallelo con il sistema AFAM italiano è puntuale: in Italia, la Legge 508/1999 menziona la ricerca senza specificarne la natura artistica, e il DM 470/2024 colma parzialmente questa lacuna venticinque anni dopo.

Anne Gry Haugland propone nell'antologia una definizione di KUV che vale la pena riportare nella sua articolazione, perché è tra le più precise tra quelle disponibili nel panorama europeo per descrivere la ricerca artistica. Il KUV è integrale alla pratica artistica — non le è esterno, né la precede; i suoi risultati sono resi disponibili a un pubblico, inteso come comunità di ascoltatori e praticanti; è accompagnato da una riflessione sul processo, sui risultati e sulla loro documentazione; non ha necessariamente il prodotto artistico tradizionale — concerto, mostra, proiezione — come obiettivo finale.

Questa definizione introduce una distinzione importante per il presente programma: la riflessione non è un commento aggiunto al prodotto, ma una componente strutturale del processo che ha proprie esigenze di forma e di temporalità. Haugland identifica quattro dimensioni della riflessione critica:

- la distanza critica rispetto alla propria pratica;
- la contestualizzazione disciplinare (come, dove, quando), ovvero lo stato dell'arte nel campo;
- la consapevolezza dell'impianto metodologico;
- l'accessibilità dei risultati, anche a progetto concluso.

Sul piano del formato, Haugland riconosce che le forme mutuare da altri

¹⁷Espen Rødahl, «Forudsætninger for kvalitet i arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed», in *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, a cura di Anne Gry Haugland (2016).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

domini diversi da quello della ricerca artistica — l'articolo scientifico, il saggio critico — possono risultare aliene o improduttive rispetto al processo in esame, e che la scelta e lo sviluppo di forme di riflessione adeguate possono diventare esse stesse parte integrante della ricerca. Si vedano, a tal proposito, i portali delle istituzioni scandinave con le relative *expositions* su Research Catalogue.

Un caso danese particolarmente rilevante per il presente programma è quello del Rytmsk Musikonservatorium (RMC) di Copenaghen, istituzione specializzata nelle musiche contemporanee e nel jazz, che ha sviluppato un percorso strutturato di sviluppo artistico denominato *Kunstnerisk Udviklingsarbejde* (KUA) integrato in tutti i livelli di studio, dal *bachelor* al *soloist*. Il KUA è la materia principale per tutti gli studenti di performance e composizione, a tutti i livelli, e segue il processo artistico dello studente dal primo giorno degli studi di *bachelor* fino al progetto finale agli esami di laurea. Il KUA non è identico alla ricerca artistica in senso proprio¹⁸, ma ne è informato: introduce gli studenti alla trasparenza del processo, alla riflessione metodologica e al dialogo tra pari.

Il modello danese ha il merito di rendere visibili, con una chiarezza difficilmente raggiungibile nei sistemi più consolidati, i nodi strutturali che la formalizzazione della ricerca artistica lascia aperti quando non è accompagnata da trasformazioni istituzionali profonde. Rødahl identifica quelli principali:

- l'assenza di un ente nazionale per la ricerca artistica e di una scuola di ricerca che funga da infrastruttura comune;
- l'assenza di un ente nazionale per la ricerca artistica e di una scuola di ricerca che funga da infrastruttura comune;
- la mancanza di criteri di valutazione condivisi tra le istituzioni;
- l'assenza di spazio contrattuale dedicato alla ricerca artistica nei contratti dei docenti, che relega la KUV a quelle figure che, in italiano, potremmo definire *animi ardenti* (*ildsjæle*, in danese), ovvero coloro che portano avanti la ricerca artistica con coraggio e passione personale in assenza di strutture adeguate, il che contribuisce all'avanzamento del sapere, ma aumenta le differenze locali e rende il sistema fragile e non scalabile;
- la debolezza delle *peer communities*, con la resistenza diffusa a invitare colleghi come partner di riflessione o come pubblico delle restituzioni.

Ciascuno di questi problemi ha un corrispettivo diretto nella situazione italiana, discusso nella sezione 3.13. Gli elementi più significativi per il confronto con il contesto italiano sono forse gli ultimi due: in Danimarca, come in Italia, la ricerca artistica tende storicamente a concentrarsi nelle mani di chi la sente come vocazione personale, in assenza di strutture che la rendano praticabile nel sistema dell'alta formazione artistica, musicale e coreutica. Il percorso dottorale in esame — con il suo sistema di supervisione, le sessioni collegiali, il simposio annuale — è lo strumento attraverso il quale il presente programma cerca di

¹⁸Con il KUV, il KUA condivide l'impianto concettuale — la pratica artistica come processo di conoscenza, la riflessione come parte integrante del fare — ma opera a tutti i livelli del percorso formativo, mentre il KUV è riservato ai docenti e ai ricercatori. In questo senso, il KUA può essere visto come l'infrastruttura pedagogica che prepara il terreno al KUV.

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

costruire una *peer community* che non dipenda esclusivamente dalla passione e dalla visionarietà dei singoli.

Ciò di cui parla il KUA, pur senza la presenza di programmi dottorali nazionali, è la propedeuticità di una struttura pedagogica che utilizza linguaggi e metodologie affini a quelle della ricerca artistica. Secondo uno dei componenti del Collegio dottorale, che descrive la sua esperienza di insegnamento nei corsi accademici di secondo livello, quando si prendono in esame le musiche basate sull'improvvisazione — il cui testo non è definitivo e la cui tradizione è almeno parzialmente orale — lo sguardo si allarga naturalmente ai contesti e alle comunità entro cui quelle musiche si tramandano. L'analisi non si limita agli aspetti formali e compositivi, ma arriva a coinvolgere "collegamenti storici, musicologici, antropologici, di contesto sociale, impatto comunitario, relazione con altri linguaggi artistici". In questo senso, l'oggetto di studio non è soltanto il materiale sonoro in senso stretto: si studiano i processi che animano i linguaggi e le pratiche che li generano. Gli studenti e le studentesse che acquisiscono questi strumenti analitici tendono poi ad applicare gli stessi metodi alla propria pratica, formando quella che il docente descrive come "una massa critica pensante che si interroga, si mette in discussione, riflettendo sui contenuti, i metodi e le pratiche che determinano i linguaggi improvvisativi e compositivi del panorama contemporaneo". È esattamente la postura riflessiva che il terzo ciclo presuppone e che questo documento, nella sezione 1.3, ha descritto come passaggio dal «saper fare» al «saper rendere conto del proprio fare». Finché si tratta di esperienze didattiche affidate alla sensibilità dei singoli docenti e non di un'infrastruttura riconosciuta dal sistema, non si costituisce una base su cui il terzo ciclo possa fare affidamento strutturale — ed è precisamente questa la distanza che separa il contesto italiano da quello danese.

3.9. Il Research Catalogue come infrastruttura condivisa

Una delle strutture che attraversano trasversalmente il panorama europeo — indipendentemente dai modelli nazionali — è la *Society for Artistic Research* (SAR), con la sua piattaforma editoriale, il *Research Catalogue* (RC). La Norwegian Academy of Music, ad esempio, pubblica le proprie *esposizioni* (*expositions*) di ricerca artistica — di dottorandi e dottorande o docenti interni, ma anche progetti di ricerca artistica indipendenti e finanziati esternamente — su RC, come fanno molte delle istituzioni descritte in questa sezione. RC non è solo una piattaforma di archiviazione: è un formato editoriale ibrido e flessibile, che consente alla pratica artistica e alla riflessione scritta di coesistere nello stesso spazio, con un'organizzazione spaziale e mediale decisa dall'autore. L'adozione di RC come formato per l'archivio progressivo del presente programma, discussa nella sezione 5.3, inserirebbe il dottorato in questa rete internazionale in modo diretto e riconoscibile.

3.10. Reti e infrastrutture transnazionali: METRIC, docARTES, EPARM

Accanto ai modelli nazionali, il panorama europeo della ricerca artistica musicale si è strutturato attraverso una serie di reti e infrastrutture transnazionali che definiscono il contesto istituzionale entro cui il presente programma si inserisce e con cui è chiamato a dialogare. Il seguente testo prende in esame tre esperienze particolarmente rilevanti: quella di un progetto europeo di ricerca dedicato all'educazione musicale attraverso l'improvvisazione (METRIC), quella di un'esperienza consolidata di programma dottorale congiunto (docARTES) e quella di una piattaforma internazionale per il dibattito sulla ricerca artistica (EPARM).

3.10.1. Modernizing European Higher Music Education through Improvisation (METRIC)

METRIC è una rete cooperativa di istituzioni conservatoriali europee, sotto l'egida dell'Associazione Europea dei Conservatori (AEC), nata con l'obiettivo di focalizzarsi sulla modernizzazione dell'educazione musicale superiore attraverso la cooperazione internazionale intensiva nel campo dell'improvvisazione¹⁹. La rete, che conta oggi quindici istituzioni — tra cui la Norwegian Academy of Music di Oslo, la Sibelius Academy di Helsinki, il Royal Conservatoire of Scotland di Glasgow, la Guildhall School of Music and Drama di Londra, il Royal Conservatoire dell'Aia, il Conservatoire de Paris e la mdw di Vienna — persegue i propri obiettivi nei seguenti modi:

- incontri intensivi annuali sull'improvvisazione;
- moduli europei congiunti per condividere e sviluppare le conoscenze e le tradizioni delle istituzioni partecipanti;
- il mantenimento di un archivio di esercizi e risorse pedagogiche;
- lo sviluppo di un *framework* di criteri di valutazione dell'improvvisazione.

Quest'ultimo aspetto merita attenzione specifica. METRIC ha prodotto il documento di criteri di valutazione dell'improvvisazione più sistematico disponibile nel panorama europeo (appendice B). I criteri coprono cinque aree:

- musicalità (ricchezza e creatività delle idee, controllo tonale, sviluppo del materiale, senso della forma);
- performance (intento espressivo, controllo strumentale, libertà);
- abilità collaborative e solistiche (controllo della *texture*, velocità di pensiero, ascolto e *interplay*);
- consapevolezza stilistica (autorevolezza, linguaggio personale, identità);
- riflessione (consapevolezza percettiva e accurata della performance, apertura critica, *feedback* tra pari).

¹⁹<https://metricimpro.eu/> (accesso: 8 maggio 2026).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

Questi cinque assi sono costruiti per essere usati sia come strumento di *feedback* continuo che come strumento di valutazione e classificazione, con la raccomandazione di una metodologia di *blind marking* seguita da discussione collegiale. Il confronto con gli schemi di valutazione del presente programma, descritto nella sezione 5.5 e nelle appendici C e D, appare fruttuoso: seppur prevalentemente afferenti a corsi accademici di secondo livello, le dimensioni di valutazione dell'improvvisazione identificate da METRIC sono parzialmente coincidenti con quelle che il presente programma deve tradurre in criteri di valutazione della ricerca artistica di terzo ciclo. La differenza cruciale è il peso della dimensione della *riflessione*, che nel contesto dottorale non è una di diverse aree, ma una dimensione che attraversa trasversalmente il progetto da valutare.

3.10.2. docARTES e l'Orpheus Instituut

L'Orpheus Instituut di Gent è un centro internazionale di eccellenza specializzato nella ricerca artistica e nella pedagogia musicale, con una missione trasformativa rispetto alla comprensione della pratica musicale. L'Orpheus Instituut ospita docARTES (appendice B), programma dottorale congiunto attivo esistente dal 2004 che coinvolge istituzioni belghe e olandesi: l'Orpheus Instituut (istituzione coordinatrice), l'Università Cattolica di Leuven, la Scuola d'Arte LUCA di Leuven, l'Università di Anversa, il Royal Conservatoire di Anversa, il Royal Conservatoire dell'Aia e il Conservatorio di Amsterdam²⁰. docARTES offre un curriculum dottorale quadriennale che consente ai dottorandi di sviluppare le proprie qualità artistiche, ampliare le proprie conoscenze accademiche ed espandere le proprie competenze metodologiche. Il curriculum è integrato in quello che docARTES stesso definisce “un biotopo professionale di ricerca”, che prepara i dottorandi e le dottorande a una carriera come ricercatori-artisti. Attualmente il programma conta circa sessanta dottorandi e dottorande e quaranta *alumni*.

La struttura di docARTES è particolarmente rilevante per il confronto con il presente programma. docARTES fornisce un curriculum comune che tutti i candidati dottorali completano, consistente in otto sessioni congiunte: quattro nel primo anno e quattro negli anni successivi. Queste riunioni formano un ambiente di apprendimento e ricerca in cui gli studenti di diverse istituzioni partner si incontrano per presentare, riflettere e approfondire la propria ricerca.

La supervisione è svolta da un vero e proprio gruppo dalla struttura tripartita: un supervisore principale (che ha la responsabilità finale di accompagnare l'intero lavoro di ricerca), uno specialista accademico ed uno artistico. Gli esperti accademico ed artistico forniscono un riscontro ed una valutazione dei rispettivi aspetti del progetto di ricerca. Questo modello — che distingue tre funzioni nella supervisione invece di due — è più articolato di quello adottato dal presente programma, che preferisce una coppia flessibile supervisore interno/co-supervisore esterno. La differenza non è solo organizzativa, ma riflette una diversa posizione sul rapporto tra dimensione artistica e dimensione

²⁰<https://orpheusinstituut.be/en/education/docartes> (accesso: 8 maggio 2026).

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

accademica della supervisione, che nel presente programma si è scelto di non separare in competenze distinte.

Dopo il primo anno, viene organizzata una valutazione intermedia. Il gruppo di supervisione assiste il dottorando e monitora il progresso e la qualità della ricerca dall'inizio del percorso fino alla difesa dottorale. La difesa finale è pubblica, con presentazione artistica e difesa della tesi. L'Orpheus Instituut organizza anche annualmente l'*Orpheus Doctoral Conference* (ODC), evento organizzato dai dottorandi di docARTES che riunisce artisti-ricercatori da tutto il mondo — un formato analogo al simposio annuale del presente programma, ma con una dimensione internazionale che, dopo vent'anni di attività, è ampiamente consolidata.

3.10.3. European Platform for Artistic Research in Music (EPARM)

Un terzo riferimento transnazionale rilevante è la European Platform for Artistic Research in Music (EPARM), iniziativa dell'AEC attiva da oltre un decennio come spazio annuale di confronto per ricercatori, docenti e amministratori delle istituzioni musicali europee. A differenza di METRIC (che è una rete cooperativa) e di docARTES (che è un programma dottorale), EPARM funziona come piattaforma di disseminazione e dibattito: organizza conferenze in cui le presentazioni di ricerca includono obbligatoriamente una componente performativa, riconoscendo che "at the core of all such research is the artistic practice itself, which functions not only as an object of study but as a source of significant questions and a means of pursuing original insights" (appendice B). EPARM è stato anche il luogo in cui, nei primi anni Duemila, si è negoziato il passaggio terminologico da *practice-led research* ad *artistic research* in ambito musicale, e ha contribuito alla creazione di piattaforme editoriali come la rivista *Music & Practice*, pensata per pubblicare ricerca che integri materiali testuali e audiovisivi. Non è un caso che l'edizione 2026 abbia incluso tra i temi prioritari "*Improvisation in diverse contexts*": EPARM rappresenta un interlocutore naturale per il presente programma, sia come spazio di disseminazione del lavoro dei dottorandi e delle dottorande, sia come termometro del dibattito internazionale sulla ricerca artistica in musica.

3.11. Convergenze e divergenze sistemiche, implicazioni per un programma dottorale dedicato all'improvvisazione

La ricognizione sviluppata in questa sezione non mira all'esaustività, ma all'identificazione di *pattern* ricorrenti e di differenze significative che orientino le scelte del presente programma. Si impongono alcune conclusioni parziali.

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

Norvegia, Svezia, e i programmi interateneo come docARTES convergono su alcuni principi che il presente programma condivide e che possono essere considerati standard del campo:

- la valutazione congiunta di pratica artistica e riflessione come progetto unitario — non due elementi in parallelo ma un unico atto di ricerca;
- il giudizio finale binario *Pass/Fail*, senza scale graduate;
- la supervisione come responsabilità condivisa tra più figure, non delegata a un unico supervisore;
- la valutazione progressiva in itinere come strumento formativo e non solo di controllo;
- l’inserimento dei dottorandi e delle dottorande in una comunità di ricerca più ampia, che non lasci il percorso individuale in isolamento.

Le differenze più significative riguardano due aree.

La prima è il rapporto tra testo scritto e lavoro artistico nell’*output* finale: dal dialogo esplicito descritto nel syllabus della HSM di Göteborg alla negoziazione caso per caso sul modello britannico, fino alla formulazione presente nella normativa italiana. La seconda è il grado di strutturazione del percorso: dai programmi nordici con *research school* nazionale condivisa ai dottorati tedeschi meno strutturati e dipendenti dalla relazione individuale con il supervisore (o i supervisori), con il modello austriaco della GMPU come caso di alta strutturazione integrata fin dal primo ciclo.

Nessuno dei sistemi analizzati ha costruito un dottorato specificamente centrato sull’improvvisazione come campo di ricerca autonomo. Questa assenza è strutturale: riflette la difficoltà di tradurre in requisiti istituzionali predefiniti una pratica che per definizione resiste all’assimilazione accademica. Il presente programma non risolve questa difficoltà, ma la abita consapevolmente, costruendo dall’interno criteri, strumenti e pratiche che emergano dalla specificità del campo.

Dal confronto europeo emergono alcune indicazioni concrete per i cicli successivi del presente programma. Il sistema svedese dei *percentage seminars* svedese — con la figura del *co-discussant* — è il riferimento più immediato per rafforzare la valutazione progressiva in itinere e coinvolgere i dottorandi nella valutazione reciproca. Il modello britannico della flessibilità dell’*output* offre spunti per possibili revisioni del regolamento specifico (appendice E) relativamente al rapporto tra tesi e performance finale. La lezione danese sugli *animi ardenti* e sull’assenza di criteri condivisi tra istituzioni indica con precisione il rischio sistemico che un coordinamento nazionale dei corsi di dottorato in ricerca artistica²¹ dovrebbe contribuire a prevenire. Infine, l’esperienza di METRIC — con il suo *framework* di criteri di valutazione dell’improvvisazione — offre possibili spunti per costruire un lessico valutativo condiviso relativamente alle pratiche improvvisative, adattandolo alle esigenze specifiche della ricerca artistica di terzo ciclo.

²¹È questo che CROMA, il coordinamento descritto nella sezione 6.3, rappresenta in nuce.

3.12. Il Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* nel panorama europeo: una posizione pionieristica

Da questa ricognizione emerge un dato che è stato affermato più sopra e merita di essere ribadito: nel panorama europeo attuale, i programmi dottorali che menzionano l'improvvisazione nel titolo sono rari, e comunque la collocano all'interno di una costellazione tematica più ampia — come il *PhD in Improvisation, Sonic Performance, Live Electronics and Electroacoustic Improvisation* della Bath Spa University, o l'area disciplinare *Jazz and Improvised Music* all'interno del *PhD in Artistic Research* dell'Università di Stavanger. Ciò che distingue il presente programma è il fare dell'improvvisazione come pratica autonoma il proprio campo costitutivo esclusivo, e non una specializzazione interna o un'area tematica accanto ad altre.

Questa assenza non è casuale. Riflette una tensione strutturale tra l'improvvisazione come pratica radicalmente aperta e situata — che, per definizione, resiste alla predefinizione di domande di ricerca, metodologie e *output* — e la necessità dei programmi dottorali di definire in anticipo ciascuno di questi elementi — perlomeno in termini di criteri e linee programmatiche — per soddisfare i requisiti istituzionali. Il Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* affronta questa tensione non cercando di risolverla, ma tematizzandola come condizione costitutiva della ricerca che propone:

- la metodologia non è data in anticipo, ma si costruisce nel corso del percorso;
- la domanda di ricerca non precede la pratica, ma emerge da essa;
- l'output non è predeterminato nella forma, ma nel principio: la valutazione congiunta di pratica artistica e riflessione sul processo, sui risultati e sulla documentazione del percorso.

In questo senso, il presente dottorato occupa una posizione pionieristica non solo nel contesto italiano, ma nel più ampio panorama europeo. Questa posizione comporta responsabilità precise: la necessità di documentare le proprie scelte con rigore, di rendere espliciti i criteri di valutazione che altri programmi possono permettersi di dare per scontati, e di contribuire attivamente al dibattito internazionale sulla ricerca artistica, non solo come beneficiario di un campo già costruito, ma come soggetto che contribuisce a costruirlo.

3.13. Il sistema AFAM e le condizioni strutturali per la ricerca: un nodo aperto

La collocazione del presente dottorato all'interno del sistema AFAM non è una mera questione geografica e amministrativa: è una condizione che determina

3. *Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica*

concretamente le possibilità e i limiti della ricerca che il programma si propone di sostenere. Affrontare questo tema con onestà è necessario, non per lamentare le pecche del sistema, ma per rendere visibili le trasformazioni strutturali che l'istituzionalizzazione del terzo ciclo richiede a un sistema nato con vocazione primariamente formativa e produttiva.

Molte delle questioni strutturali che emergono dal confronto europeo sviluppato in questa sezione trovano un riscontro diretto nel contesto italiano, già descritto nel capitolo 2. Il ritardo nell'attuazione della Legge 508/1999, la logica di finanziamento del PNRR e i suoi condizionamenti, l'assenza di spazio contrattuale per la ricerca artistica nei contratti dei docenti AFAM sono temi già affrontati nell'analisi del quadro normativo e organizzativo che ha stabilito le premesse dell'esperienza del Corso di dottorato in esame. Nella presente sezione, tali temi vengono riletti alla luce del confronto europeo, mostrando che le difficoltà del sistema italiano non sono anomalie locali, ma varianti di problemi strutturali che attraversano l'intero panorama continentale, e che i sistemi più consolidati hanno affrontato con gradi diversi di successo attraverso trasformazioni istituzionali profonde e di lungo periodo.

Il sistema AFAM nasce formalmente come sistema universitario delle arti con la Legge 508/1999 — lo stesso anno del processo di Bologna — che inserisce conservatori e accademie in un percorso di armonizzazione europea e riconosce esplicitamente la ricerca come attività costitutiva delle istituzioni, accanto alla formazione e alla produzione. Come discusso nella sezione 2.2, la Legge 508/1999 non specificava di quale tipo di ricerca si trattasse — se teorico-metodologica o artistica in senso proprio — e questa ambiguità non è mai stata risolta. I corsi accademici di secondo livello sono rimasti sperimentali per vent'anni, diventando ordinamentali soltanto per effetto del DM 14/2018, e i corsi di dottorato di ricerca si attivano soltanto dal ciclo XL, nell'anno accademico 2024/2025. Il ritardo accumulato rispetto ad altri sistemi europei comparabili — dove l'integrazione delle arti nel sistema universitario ha prodotto, nel caso delle esperienze più consolidate, infrastrutture di ricerca, carriere dedicate e una cultura valutativa specifica — è significativo e, ragionevolmente, non può essere colmato con la sola introduzione normativa del terzo ciclo.

Il nodo più critico riguarda il profilo professionale dei docenti chiamati a sostenere i dottorati. Nel sistema AFAM, il titolo di Dottore di ricerca è posseduto da una fascia molto ristretta di docenti; si pone quindi il problema di come formare alla ricerca chi non possiede quella qualifica, ma ha esperienze artistiche di assoluto valore maturate nel corso degli anni e nel contesto della propria pratica artistica. Nei sistemi universitari europei in cui le arti sono integrate — come in Svezia, Norvegia, Finlandia e nel Regno Unito — la carriera accademica dell'artista-ricercatore ha una struttura riconoscibile: posizioni lavorative e tempo riservato alla ricerca, percorsi di avanzamento che valorizzano sia la produzione artistica che quella scientifica. Nel sistema AFAM italiano questa struttura non esiste: i docenti che supervisionano i dottorandi lo fanno in aggiunta a un carico didattico che, in buona sostanza, non prevede riduzioni per la ricerca, e senza che la loro attività di ricerca — né propria né di supervisione — abbia un riconoscimento contrattuale specifico. Il contrasto con il modello

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

norvegese è netto: come si è visto nella sezione 3.3, alla NMH di Oslo il tempo per la ricerca è contabilizzato contrattualmente per i professori con contratto superiore al 37,5%, e i supervisori partecipano obbligatoriamente a seminari annuali di formazione organizzati dal programma nazionale.

La questione del carico didattico non è un problema di volontà individuale, ma di architettura istituzionale. In Norvegia e Svezia i docenti che partecipano ai programmi dottorali hanno quote di tempo protetto per la ricerca contrattualmente garantite. Nel sistema AFAM italiano questa previsione non esiste, e il rischio concreto è che la supervisione dottorale e le attività collegiali — che richiedono un investimento significativo di tempo, attenzione e aggiornamento continuo — vengano esercitate in modo episodico e non sistematico, per quanto con piena buona volontà da parte dei docenti coinvolti. Le linee guida per l'accREDITAMENTO emanate con il DM 778/2024 chiariscono che l'attività formativa erogata nel corso di dottorato deve essere nettamente distinta da quella impartita negli insegnamenti relativi ai corsi di diploma accademico di primo e secondo livello: un principio corretto, ma che resta soltanto enunciativo, in assenza di una redistribuzione del carico didattico dei docenti coinvolti.

Un terzo problema, connesso ai precedenti, riguarda la capacità del sistema di valutare ciò che produce. Il requisito che i componenti del Collegio afferenti a istituzioni AFAM documentino la propria qualificazione attraverso risultati di ricerca scientifico-artistica — introdotto dal DM 778/2024 — descrive indirettamente una situazione in cui la comunità di valutatori con esperienza consolidata nella ricerca *practice-based* in senso internazionale è, realisticamente, ancora esigua. Come verrà osservato a proposito della composizione delle commissioni di esame finale (sezione 5.6), il rischio è che la valutazione venga condotta con criteri mutuati da tradizioni disciplinari diverse — quella musicologica, quella compositiva, quella delle competenze strumentali — che non riconoscono la specificità epistemologica della ricerca artistica come campo autonomo.

I dottorati AFAM possono essere promossi da istituzioni singole o in forma associata, tramite convenzioni o consorzi con università italiane e straniere ed enti di ricerca pubblici e privati, il che dovrebbe garantire un ambiente istituzionale attrattivo e di eccellenza, che sappia promuovere opportunità di formazione interdisciplinare e multidisciplinare. Questa formulazione ministeriale descrive un obiettivo condivisibile, ma presuppone risorse — infrastrutturali, bibliotecarie, tecnologiche, di mobilità internazionale — che le istituzioni AFAM non hanno storicamente sviluppato nella stessa misura delle università. Le stesse istituzioni AFAM stanno cercando risposte dirette a questo problema, in attesa di una soluzione strutturale.

Nei sistemi universitari europei in cui le arti sono state integrate con maggiore continuità — il caso svedese e quello norvegese sono gli esempi caratterizzati da maggiore sistematicità — l'istituzionalizzazione della ricerca artistica è avvenuta attraverso un processo graduale che ha modificato i contratti dei docenti, le infrastrutture istituzionali, i criteri di valutazione e la cultura interna delle istituzioni. Non si sono aggiunti i corsi di dottorato ad un sistema rimasto invariato: si è trasformato il sistema per renderlo capace di sostenere la ricerca. Il sistema AFAM italiano si trova oggi a percorrere questa strada in tempi molto

3. Posizionamento nel campo europeo della ricerca artistica

compressi, e con una normativa che anticipa trasformazioni istituzionali non ancora avvenute.

Riconoscere questo nodo non equivale a mettere in discussione la legittimità o la qualità del presente programma, né del panorama della ricerca artistica in ambito AFAM nel suo complesso — che, a giudizio di chi scrive, sta dimostrando, nel corso dei suoi primi cicli, di essere in grado di produrre ricerca artistica di livello internazionale in condizioni strutturalmente imperfette. Equivale piuttosto a nominare le condizioni entro cui si sta operando, e ad indicare con chiarezza le modifiche sistematiche senza le quali il terzo ciclo AFAM rischia di restare un esperimento promettente che non trova continuità.

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

4.1. Struttura generale e principi organizzativi

Il piano generale dell'offerta formativa del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*, per il ciclo XL (appendice E), articola il percorso triennale in 180 crediti formativi totali, distribuiti tra due aree principali: la formazione disciplinare e interdisciplinare (35 crediti dottorali, o CD) e il progetto di ricerca (145 CD). Questa distribuzione non è neutra: attribuisce all'area del progetto di ricerca — supervisione, ricerca individuale, documentazione, attività artistiche, tesi e performance finale — oltre l'ottanta per cento del peso complessivo del percorso. È una scelta che riflette la concezione del Corso di dottorato descritta nella sezione 1.4: la formazione metodologica e disciplinare non è il cuore del programma, ma il contesto entro cui il progetto di ricerca individuale si sviluppa.

Il piano distingue tre tipologie di attività formative, riprendendo una categorizzazione del sistema AFAM — discipline collettive, discipline d'insieme o di gruppo, discipline individuali — che qui va reinterpretata nell'ottica di un percorso dottorale. Nel contesto del terzo ciclo, la distinzione non separa semplicemente modalità di erogazione didattica, ma descrive tre livelli di appartenenza del dottorando alla comunità di ricerca:

- le attività collettive — scrittura accademica e liuteria digitale, ma anche il simposio annuale — costruiscono l'identità condivisa della microcomunità;
- le attività d'insieme permettono confronti più ravvicinati tra progetti con affinità metodologiche o tematiche;
- le attività individuali — supervisione, ricerca autonoma, documentazione progressiva — sono il luogo in cui ciascun dottorando e dottoranda sviluppa la specificità irriducibile del proprio progetto.

Queste tre dimensioni non sono sequenziali né gerarchiche: coesistono lungo tutto il triennio e si alimentano reciprocamente.

4.2. La formazione disciplinare e interdisciplinare

L'area della formazione disciplinare e interdisciplinare si articola in quattro componenti, per un totale di 35 CD.

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

Il corso di *Metodologia della ricerca* (20 CFD, disciplina d'insieme), erogato in modalità seminariale, è la componente quantitativamente più rilevante dell'area formativa. Prevede 60 ore di lezione e 440 ore di studio individuale, per un totale di 500 ore nel triennio. La scelta della modalità seminariale riflette una concezione della metodologia come pratica di riflessione che si sviluppa nel tempo, e non come mero insieme di strumenti da acquisire in aula.

I docenti chiamati a tenere lezioni nell'ambito del corso di Metodologia della ricerca sono sì pensati come specialisti in almeno una delle singole aree di ricerca dei dottorandi e delle dottorande, ma fungono essenzialmente da portatori di *approcci metodologici*. La scheda di invito predisposta dal Collegio per i docenti esterni (appendice E) esplicita questa logica con precisione: si chiede ai docenti esterni di "condividere le domande che hanno contribuito ad avviare il proprio progetto di ricerca e i suoi risultati, ma soprattutto la metodologia e i metodi specifici applicati", e di rispondere a domande come: quali erano i piani iniziali? Come si è messa in relazione la ricerca bibliografica e delle fonti con le sperimentazioni performative? Quali opzioni sono state scartate e perché? Quali percorsi si sono rivelati inaspettatamente fecondi? Il compito dei docenti non è dunque illustrare il proprio oggetto di ricerca, ma rendere esplicito il *proprio processo*, ovvero mostrare come un artista — o un ricercatore, o entrambe le cose — integra la parte speculativa con quella performativa e fa della pratica artistica — o della sua altra disciplina specifica — il campo di analisi della propria indagine.

Va riconosciuto che questo impianto è una risposta locale a una lacuna strutturale del sistema AFAM italiano. A differenza di quanto avviene in Norvegia, Svezia e nei programmi come docARTES, dove i dottorandi e le dottorande accedono a una *research school* nazionale o interuniversitaria che fornisce un quadro metodologico condiviso, in Italia non esiste un'offerta formativa comune in metodologia della ricerca artistica. Ciascun programma dottorale costruisce autonomamente i propri corsi o seminari, con le risorse disponibili e senza un sistema di crediti o standard riconoscibili a livello nazionale. Il presente programma ha risposto a questa lacuna con l'impianto descritto sopra, ma la soluzione non è scalabile. La costruzione di un'offerta formativa condivisa tra i dottorati AFAM — corsi comuni, seminari interuniversitari, una *research school* — è una delle direzioni di sviluppo più urgenti per il sistema nel suo complesso, e il coordinamento CROMA (sezione 6.3) potrebbe costituirne il primo embrione.

A titolo esemplificativo, in uno degli incontri del primo anno, un docente ha proposto il confronto tra due approcci al repertorio del passato, laddove tramite uno ci si limita a rieseguire il materiale originario con un diverso *feel* stilistico, e tramite l'altro, invece, si sviluppa un'analisi delle condizioni di significazione del testo originario per costruire qualcosa che entri in dialogo con esso, rendendo esplicita e rintracciabile la razionalità del proprio agire. Attraverso questo confronto i dottorandi e le dottorande sono stati invitati a riconoscere la differenza tra una pratica artisticamente valida, ma che non produce avanzamento del sapere, ed una pratica che produce avanzamento del sapere: non sono la stessa cosa, anche se spesso coesistono nello stesso artista-ricercatore. L'incontro si è concluso con la lettura guidata di un *paper* dottorale

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

esterno al programma, scelto come modello di come un artista-ricercatore possa rendere conto del proprio processo in forma accademica senza tradirne la specificità.

Questa impostazione distingue il programma da quelli in cui i seminari sono organizzati puramente per affinità tematiche con i progetti individuali, privilegiando invece la trasversalità metodologica: ogni dottorando e dottoranda può trarre orientamento da un seminario dedicato a un oggetto di ricerca lontano dal proprio, proprio perché il *focus* è sul metodo, e non sugli oggetti.

I *Laboratori e seminari performativi* (5 CD, disciplina d'insieme) sono il luogo in cui la dimensione performativa della ricerca si esercita collettivamente.

La struttura dei laboratori alterna una fase di preparazione individuale — condotta in remoto attraverso colloqui tra il docente e ciascun dottorando, con obiettivi specifici definiti per ogni progetto — e una fase di lavoro collettivo in presenza, articolata in performance individuali seguite da un simposio critico. Ogni performance è pensata intorno a uno dei macro-argomenti del laboratorio, stabiliti dal docente — forma e drammaturgia, estetica e linguaggi, equilibrio tra improvvisazione totale e scrittura, dimensione corporea e psico-emotiva del performer — e viene discussa collettivamente immediatamente dopo l'esecuzione. Questo formato produce due tipi di apprendimento simultanei: ciascun dottorando lavora sul proprio progetto con obiettivi precisi, e al tempo stesso partecipa come interlocutore critico al lavoro degli altri.

I laboratori non sono pensati come valutazione della qualità artistica in senso assoluto, ma come spazio in cui emergono le questioni metodologiche che la pratica pone: perché si fa questa scelta e non un'altra? Come si traduce un'intenzione di ricerca in una scelta performativa concreta? Dove la pratica resiste alla riflessione, e dove invece la alimenta?

La struttura dei macroargomenti intorno a cui sono organizzati i laboratori del primo ciclo è stata elaborata dal prof. Stefano Battaglia a partire dalla propria esperienza pluridecennale di insegnamento e di pratica in ensemble e in solo¹. Questi i cinque *assi* individuati:

- presenza (nella sua triplice dimensione fisica, tecnica e spirituale);
- appartenenza a uno o più linguaggi specifici;
- capacità di usare più linguaggi in modo coerente e non superficiale, evitando la giustapposizione;
- grammatica e sintassi come alternativa ai modelli stilistici preconfezionati;
- semantica (dinamiche, articolazione, continuità, uso del silenzio).

Non si tratta di criteri di valutazione nel senso strettamente accademico del termine, ma di coordinate di orientamento per il dottorando e la dottoranda nel lavoro sulla propria pratica. L'analisi delle singole performance che emerge dai laboratori funziona come un diario: non giudica ma *registra*, non classifica ma *situa*. È una forma di documentazione progressiva della ricerca — formulata

¹https://www.sienajazz.it/corsi_ordinari/laboratori-di-ricerca-musicale/ (accesso: 8 maggio 2026)

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

anche in forma di resoconto scritto consegnato ai dottorandi e alle dottorande dopo ogni incontro — che alimenta la riflessione scritta, coerente con il principio dell'archivio progressivo discusso nella sezione 5.3.

La *Formazione linguistica* (5 CD, disciplina collettiva) e la *Formazione informatica* (5 CD, disciplina collettiva) completano l'area della formazione.

Vale la pena notare che queste due componenti non nascono da una scelta autonoma del Collegio dottorale, ma sono requisiti imposti dai DM 629/2024 e DM 630/2024 per i dottorati finanziati con borse PNRR, che prevedono esplicitamente attività formative in lingua inglese e informatica come componenti obbligatorie del percorso. Si tratta di una mutuazione diretta della logica PNRR di acquisizione di *soft skills* trasversali, pensata per dottorati orientati all'innovazione delle imprese e alla pubblica amministrazione, e applicata per estensione al contesto AFAM. Il Collegio ha scelto di reinterpretare questo obbligo trasformando le formazioni linguistica ed informatica nelle più specifiche *Scrittura accademica in lingua inglese* e *Liuteria digitale*, cercando di fare della costrizione normativa un'occasione formativa coerente con il profilo del programma. Questa operazione di reinterpretazione è essa stessa indicativa della distanza tra il *framework* che ha reso possibile l'accreditamento del Corso di dottorato e lo spazio disciplinare entro cui lo stesso Corso si muove.

La scrittura accademica in lingua inglese è competenza essenziale per la disseminazione internazionale del lavoro di ricerca. Per "liuteria digitale" si intende un insieme di nozioni e strumenti informatici rilevanti per la creazione, produzione, documentazione e diffusione dei singoli progetti di ricerca. La scelta del termine "liuteria digitale"² suggerisce una concezione degli strumenti digitali come estensioni della pratica artistica e non come mere competenze accessorie.

4.3. Il progetto di ricerca

L'area del progetto di ricerca, con i suoi 145 CD, è il cuore del percorso dottorale. Si articola in cinque componenti che coprono l'intero arco del triennio.

La *Gestione del progetto di ricerca* (50 CD) comprende la supervisione individuale, la ricerca autonoma, la documentazione progressiva, la riflessione critica e la partecipazione a conferenze e simposi con ruolo di relatore o relatrice. Questa componente è la più difficile da descrivere in termini di ore o attività predefinite, perché il suo contenuto dipende dal progetto specifico di ciascun dottorando e dottoranda e si trasforma nel corso del triennio. La supervisione individuale, organizzata attraverso la coppia supervisore interno/co-supervisore esterno, è il dispositivo principale di accompagnamento, ma non il solo: le sedute collegiali di valutazione e il simposio annuale sono parte integrante del processo di gestione e orientamento del progetto.

²Il termine "liuteria digitale" traduce l'inglese *digital lutherie*, in uso nella comunità NIME (New Interfaces for Musical Expression) per designare la progettazione e costruzione di strumenti musicali digitali.

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

L'area dei *Soggiorni di ricerca all'estero* (15 CD) prevede un minimo di sei mesi di residenza di ricerca all'estero nell'arco del triennio. Come verrà discusso nella sezione 4.5, la mobilità internazionale non è un mero requisito burocratico: è una condizione formativa che espone dottorandi e dottorande a comunità di pratica e di ricerca che non sono accessibili nel contesto italiano.

Il *Periodo di ricerca all'Accademia Chigiana* (15 CD) prevede anch'esso sei mesi di residenza di ricerca nell'arco del triennio. Questo requisito formalizza il ruolo dell'Accademia Chigiana come spazio di ricerca, creazione e produzione autonomo all'interno del consorzio: non solo un'infrastruttura di supporto, ma un ambiente specifico — con la sua vita istituzionale, i suoi festival, i suoi convegni, i suoi artisti in residenza — che offre ai dottorandi e alle dottorande esperienze non riproducibili nelle altre sedi del programma. Il periodo chigiano si configura come un'immersione in un contesto di produzione artistica di alto livello, con possibilità di inserimento in reti professionali rilevanti. Infine, l'Accademia contribuisce alla preparazione del simposio annuale organizzato dai dottorandi e dalle dottorande e, a seconda delle edizioni, ne ospita le attività presso le proprie strutture, collocando così l'evento annuale di riflessione accademica all'interno di uno dei contesti italiani di produzione musicale più riconosciuti a livello internazionale.

Le *Attività di tutorato e didattica integrativa* (15 CD) prevedono un minimo di trenta ore obbligatorie nel triennio. Questa componente risponde a una doppia logica: da un lato, introduce i dottorandi alla dimensione didattica della carriera accademica, che è uno degli sbocchi professionali esplicitamente previsti dal programma; dall'altro, consolida le competenze metodologiche attraverso l'esperienza dell'insegnamento, che richiede di esplicitare e comunicare l'avanzamento della propria ricerca. Il tutorato è anche un contributo del Corso di dottorato alla comunità più ampia di Siena Jazz: i dottorandi e le dottorande portano nelle aule dei Corsi Accademici di primo e secondo livello le domande e i metodi che il Corso ha contribuito a sviluppare.

L'area delle *Attività artistiche, di produzione e di terza missione* (35 CD) è la componente con il peso maggiore all'interno dell'area del progetto di ricerca, dopo quella di gestione del progetto stesso. Comprende concerti, produzioni discografiche, pubblicazioni, organizzazione di simposi, partecipazione a festival e altri atti di disseminazione pubblica del lavoro di ricerca. Il termine *terza missione*, mutuato dal linguaggio universitario, indica qui la capacità del dottorato di produrre impatto al di fuori del circuito accademico: nella comunità dei praticanti, presso il pubblico dei concerti, nel più ampio dibattito culturale italiano ed europeo. Questa componente riconosce che la ricerca artistica ha interlocutori multipli, e che la sua validità non si misura solo all'interno dell'accademia.

La *Tesi e performance finale* (15 CD) conclude il percorso. Il peso relativamente contenuto di questa componente, pari a quello dei soggiorni all'estero e del periodo chigiano, segnala che la tesi e la performance non sono l'unico momento valutativo del triennio, né il suo prodotto esclusivo: sono la forma in cui un lavoro già avanzato si cristallizza per essere comunicato alla commissione e alle proprie comunità di riferimento. Questa concezione è coerente con il principio

della valutazione congiunta discusso nella sezione 5.4, e con l'idea che l'archivio progressivo del percorso — documentato sulla piattaforma RC, come proposto nella sezione 5.3 — sia parte integrante del progetto di ricerca e non un mero allegato alla tesi finale.

4.4. La microcomunità come struttura formativa

Il piano dell'offerta formativa descrive attività e crediti, ma fatica a catturare pienamente la dimensione *comunitaria* del programma, che è al tempo stesso un obiettivo formativo e una condizione della qualità del percorso. Questa dimensione si rende visibile in due momenti strutturali: il *simposio annuale* e le *sedute di valutazione collegiale*.

Il simposio annuale, organizzato dai dottorandi e dalle dottorande, è l'atto collettivo in cui la microcomunità prende forma in modo più esplicito. La prima edizione — *Drifting Between Extremes* (Siena, 23–24 luglio 2025) — è analizzata in dettaglio nella sezione 4.6 come *case study* della microcomunità in azione. Qui si mettono a fuoco le strutture che rendono possibile quella dimensione comunitaria e che vanno oltre il singolo intervento.

Le sedute di valutazione collegiale — due per anno accademico, in forma aperta alla presenza di tutto il Collegio e di tutti i dottorandi e le dottorande — sono l'altro momento in cui la dimensione comunitaria si esercita concretamente. La scelta di condurle in forma plenaria, anziché come colloqui individuali tra dottorando o dottoranda e supervisori, ha implicazioni precise: ogni partecipante ascolta le discussioni sui progetti degli altri, e il Collegio valuta ciascun progetto in presenza dell'intera microcomunità. Questo formato produce un effetto di *abitazione* del luogo della ricerca e di apprendimento reciproco che va oltre la dimensione della valutazione: i dottorandi e le dottorande imparano ad articolare domande di ricerca, a ricevere e formulare critiche costruttive, a situare il proprio lavoro in relazione a quello degli altri.

Una delle dimensioni più significative di questo apprendimento reciproco è la presenza di progetti radicalmente diversi all'interno della stessa microcomunità. Nel primo ciclo, la coesistenza di ricerche che spaziano dalla *solo performance* all'ecologia sonora, dall'ibridazione di pratiche alla *conduction* inclusiva per musicisti non vedenti, ha prodotto un tipo di confronto che non sarebbe possibile in un programma poco orientato alla trasversalità di linguaggi e pratiche. Il supervisore di uno di questi progetti descrive come la ricerca sulla *conduction* inclusiva — che «ribalta la prospettiva» rispetto alla tradizione del gesto visivo — abbia posto «una serie di problemi pratici notevoli, imponendo un cambiamento di paradigma e di codici interpretativi» che ha investito l'intera microcomunità (appendice F). La *fragilità*, in questo contesto, non è un ostacolo alla ricerca: è, come scrive il docente, «la sua condizione di possibilità»; la sua presenza esplicita in uno dei progetti del ciclo ha reso visibile per tutte e tutti la dimensione etica del fare ricerca sull'improvvisazione. Come questa dimensione comunitaria possa essere oggetto di monitoraggio e valutazione — non in astratto, ma

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

attraverso le sessioni collegiali, il simposio annuale e la qualità della riflessione collettiva che da essi emerge — è discusso nella sezione 5.7.

Il confronto con il modello di docARTES e con i contesti scandinavi, dove l’inserimento obbligatorio dei dottorandi e delle dottorande in *research cluster* e la partecipazione a una scuola di ricerca interfacoltà sono requisiti strutturali — suggerisce che la dimensione comunitaria del presente programma, seppur meno formalizzata, risponda alla stessa logica: la conoscenza nelle pratiche artistiche si produce *collettivamente*, e il contesto in cui il dottorando e la dottoranda lavorano è parte costitutiva della ricerca stessa.

4.5. La mobilità, l’Accademia Chigiana e le reti internazionali

Il piano dell’offerta formativa prevede due periodi obbligatori di ricerca: sei mesi all’estero e sei mesi all’Accademia Chigiana. Insieme, questi dodici mesi coprono un terzo del triennio.

Sul piano normativo, entrambi i periodi rispondono a obblighi stabiliti per decreto, come discusso nella sezione 2.8. Il Collegio dottorale ha scelto trattare la mobilità obbligatoria come il riconoscimento esplicito di un principio: la ricerca sulle pratiche improvvisative contemporanee non può svolgersi in un unico luogo istituzionale, perché le comunità di pratica e di ricerca che la alimentano sono geograficamente distribuite e non riproducibili sul territorio italiano. Idealmente, le mobilità portano relazioni, interlocutori, appartenenza a reti che continueranno ad alimentare il lavoro del dottorando o della dottoranda ben oltre la conclusione del triennio. Analogamente, il periodo chigiano rappresenta l’accesso ad un contesto di riflessione e produzione artistica che ha sue tradizioni e comunità consolidate.

La connessione con la comunità internazionale della ricerca artistica potrebbe passare anche attraverso la Society for Artistic Research (SAR) e il Research Catalogue (RC), la cui adozione come piattaforma di archiviazione progressiva — discussa nella sezione 5.3 — consentirebbe ai dottorandi e alle dottorande di inserirsi in una rete di ricercatori e istituzioni che condividono problemi, linguaggi e strumenti comuni.

4.6. Il primo simposio dottorale: *Drifting Between Extremes*

La presente sezione costituisce una lettura critica della relazione collettiva redatta dai dottorandi e dalle dottorande del primo ciclo al termine del simposio *Drifting Between Extremes: Exploring the Balance Between Tradition, Transformation, and Creative Diversity in Improvisation* (Siena, 23–24 luglio 2025). La relazione originale è conservata negli archivi del Corso di dottorato.

4.6.1. Il tema e la logica organizzativa

Il simposio ha assunto come filo conduttore il concetto di *drift* (deriva) inteso non come mancanza di direzione, ma come modalità di movimento tra polarità contrastanti: tradizione e innovazione, controllo e abbandono, individualità e collettività. La scelta di questo tema non è stata decorativa: riflette una posizione epistemologica che i dottorandi e le dottorande avevano già elaborato nel corso del primo anno, secondo cui l'improvvisazione non cerca un equilibrio definitivo tra gli opposti, ma genera continuamente nuove possibilità espressive attraverso il loro attraversamento. In questo senso, il simposio è stato concepito esso stesso come un atto di deriva: un programma che mescolava performance, presentazioni accademiche e *workshop* senza ordine gerarchico, lasciando che i diversi formati si interrogassero reciprocamente.

La dimensione comunitaria è stata progettata fin dall'inizio come elemento strutturale e non come effetto secondario. I dottorandi hanno costruito il programma a partire dalla propria rete di relazioni — non disponendo ancora di connessioni istituzionali consolidate — e hanno scelto di includere artisti e ricercatori provenienti da contesti molto diversi, con l'obiettivo esplicito di «accogliere differenze e tensioni come risorse» piuttosto che costruire un'immagine coerente e omogenea del campo. Questa scelta ha prodotto un programma volutamente eterogeneo, che ha messo in tensione critica le due comunità a cui la ricerca artistica si rivolge — quella accademica e quella dei praticanti — generando ricezioni diverse e non sempre conciliabili, ma proprio per questo rivelatrici della dialettica che il programma intende abitare.

4.6.2. La diversità degli approcci all'improvvisazione

Il simposio ha messo in scena una molteplicità di concezioni dell'improvvisazione che vale la pena tematizzare, perché rispecchia la complessità del campo che il Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* intende abitare.

L'improvvisazione come territorio condiviso. Alcune delle esperienze presentate — in particolare quelle degli artisti invitati in veste di performer — hanno mostrato l'improvvisazione come costruzione progressiva di un territorio espressivo prodotto da anni di pratica collettiva. Il territorio non è un accordo esplicito tra i musicisti, né un codice condiviso: è il risultato sedimentato di scelte reiterate, ascolti accumulati, cristallizzazioni spontanee. La qualità di questo tipo di improvvisazione non si giudica dall'esterno: emerge dall'interno della pratica, ed è riconoscibile proprio perché non è descrivibile attraverso categorie predefinite. Il gruppo di ricerca ha riconosciuto in questo approccio il caso più prossimo alla propria concezione dell'improvvisazione come *pratica autonoma*: idealmente, non si percepisce distinzione tra le modalità usate per condurre la performance e quelle usate per guidare la discussione collettiva.

L'improvvisazione come interazione con un sé passato. Una delle performance ha esplorato il dialogo tra un improvvisatore e una propria registrazione manipolata in tempo reale, tematizzando il rapporto tra pratica presente e memoria della pratica. Questo approccio ha aperto una questione produttiva

4. Ricerca, formazione e comunità: il percorso del primo ciclo

va: l'improvvisazione del presente è sempre, in qualche misura, un dialogo con l'improvvisazione del passato — con i territori già costruiti, le abitudini sedimentate, i desideri e le emozioni che hanno modellato il proprio modo di suonare. La ricerca che ne emerge non è la fuga dall'abitudine, ma la sua messa in visibilità.

L'improvvisazione come dispositivo compositivo e politico. Altre esperienze hanno usato l'improvvisazione come *strumento* per affrontare problemi specifici: la latenza nelle comunicazioni digitali come materiale ritmico, l'archivio cinematografico come campo di improvvisazione collettiva con le comunità locali, la struttura orchestrale come spazio di redistribuzione dell'autorità. In questi casi, la funzione dell'improvvisazione è determinata dagli obiettivi del progetto. Il gruppo di ricerca ha discusso i rischi di questo approccio: quando l'improvvisazione diventa strumento, rischia di perdere la propria specificità e di essere trattata come tecnica intercambiabile con altre.

L'improvvisazione come ecosistema e come pedagogia. Due presentazioni hanno affrontato l'improvvisazione dal punto di vista delle relazioni che genera — tra tradizioni musicali diverse, tra musicisti con formazioni diverse, tra insegnanti e studenti. In questi approcci l'improvvisazione è pensata come sistema *autopoietico* in cui ordine e caos coesistono, e i vincoli — tematici, gestuali, sonori — non limitano la creatività, ma la incanalano verso esplorazioni mirate.

4.6.3. I problemi metodologici emersi

La diversità degli approcci presentati ha reso visibili alcune tensioni metodologiche che il gruppo di ricerca ha tematizzato nelle proprie conclusioni.

Il problema della coerenza tra pratica e teoria. Alcune presentazioni hanno mostrato un'asimmetria tra analisi teorica e pratica artistica. Quando si è in presenza di un'elaborazione teorica sofisticata, ma la pratica è trattata come intuitiva e spontanea, oppure quando la pratica artistica è ricca di istanze, ma la teoria è applicata *dall'esterno* senza una connessione diretta con essa, si produce una frattura che indebolisce sia l'impianto teorico-metodologico che la pratica artistica. Il gruppo di ricerca ha usato questa osservazione per ribadire la propria posizione: le modalità della ricerca artistica devono tenere conto della pratica artistica senza liquidarla in favore di questa o quella prospettiva musicologica o scientifica. Ciò non significa che la ricerca artistica debba per forza assomigliare alla performance, ma che la conoscenza prodotta è *situata* in essa.³

Il problema del formato. La giustapposizione di performance, presentazioni accademiche e *workshop* ha funzionato bene come struttura complessiva, ma ha generato tensioni nella ricezione da parte di comunità diverse. I dottorandi e i ricercatori presenti hanno trovato alcuni *workshop* troppo pedagogici e poco connessi a un progetto di ricerca esplicito; gli studenti dei corsi di primo e

³Michael Biggs, «Learning from Experience: Approaches to the Experiential Component of Practice-Based Research», in *Forskning, Reflektion, Utveckling*, a cura di Henrik Karlsson (Stockholm: Vetenskapsradet, 2004), 6–21.

secondo livello, al contrario, hanno incontrato difficoltà con alcune presentazioni accademiche. Questa asimmetria non è un problema da eliminare, ma è la forma in cui si manifesta la presenza della doppia comunità della ricerca artistica, che si deve imparare ad abitare.

Il problema del legame tra performance e ricerca. In alcuni casi la performance presentata era artisticamente convincente ma non rendeva esplicito il suo legame con il progetto di ricerca del relatore o della relatrice, lasciando il pubblico senza strumenti per valutarla come atto di ricerca. In altri casi il legame era dichiarato, ma non *incarnato*: la performance illustrava la tesi, invece di generarla.

Il caso più riuscito e riconosciuto unanimemente dal gruppo è stato quello in cui non era possibile distinguere la performance dalla discussione: il modo di suonare e il modo di parlare erano letteralmente espressione della stessa postura intellettuale e artistica.

4.6.4. La posizione collettiva

Le conclusioni della relazione elaborano una posizione teorica che il gruppo di ricerca rivendica come propria:

«Come gruppo di ricerca riteniamo il concetto di improvvisazione come pratica autonoma centrale per la nostra visione di ricerca artistica. Pur concordando con la posizione di Bertinetto⁴ sull'idea che ogni pratica artistica contenga una qualità improvvisativa, emergente e relazionale, ci sentiamo di difendere un'idea di improvvisazione come pratica a sé stante, portatrice di senso e significato autonomo; riteniamo l'idea che il senso dell'improvvisazione vada cercato all'interno della pratica stessa piuttosto che essere imposto dall'esterno⁵».

Questa posizione non è banale nel contesto del simposio: alcune delle proposte presentate trattavano l'improvvisazione come strumento per altri obiettivi, e il gruppo ha scelto di non accettare questa riduzione, pur riconoscendo il valore di quei progetti. È una distinzione sottile, ma decisiva, che il dottorato porta con sé come questione aperta: dove finisce l'improvvisazione come pratica autonoma e dove inizia l'improvvisazione come strumento? Questa distinzione è sempre tracciabile, o dipende da come la pratica è documentata e comunicata?

I riferimenti bibliografici sono citati nella relazione originale, assieme a Borgdorff⁶ e Malterud.⁷

⁴Alessandro Bertinetto, «Improvisation and Ontology of Art», *Rivista di Estetica* 73 (2020): 10–29.

⁵Davide Sparti, «A Frame of Analysis for Improvisation», in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, a cura di George E. Lewis e Benjamin Piekut, vol. 1 (New York: Oxford University Press, 2016), 182.

⁶Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012).

⁷Nina Malterud, «Artistic Research – Necessary and Challenging», *Nordic Journal of Art and Research* 1, n. 1 (2012).

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

5.1. Premessa: valutare la ricerca artistica

La valutazione di un Corso di dottorato orientato alle pratiche improvvisative pone sfide che non necessariamente trovano risposta nei criteri tradizionalmente adottati per i dottorati di ricerca scientifica o teorico-metodologica. Il confronto con i modelli europei più consolidati — in particolare quelli norvegese e svedese, descritti nelle sezioni 3.3 e 3.4 — indica che la valutazione efficace della ricerca artistica si articola su tre piani distinti ma interdipendenti:

- la qualità dell'*output* artistico;
- il rigore della riflessione esplicita;
- lo sviluppo del ricercatore o della ricercatrice nel corso del triennio.

A questi tre piani, il presente programma aggiunge una dimensione che lo caratterizza in modo specifico rispetto ad altri modelli dottorali europei: la costruzione di una microcomunità di pratica tra i dottorandi e le dottorande. Come argomentato nella sezione 4.4, questa dimensione è al tempo stesso un obiettivo del programma e una condizione della sua qualità, e come tale richiede di essere inclusa esplicitamente nelle strategie di monitoraggio.

Si impone una doverosa premessa metodologica relativa alla valutazione della ricerca artistica: se essa non è la *traduzione* della pratica artistica in indicatori accademici preesistenti, il rischio opposto — rinunciare alla valutazione della qualità artistica in nome di una presunta *incommensurabilità* del fare artistico — è altrettanto reale. Il presente programma si colloca consapevolmente tra questi due estremi, costruendo criteri che emergono dall'interno della pratica improvvisativa e che al tempo stesso siano comunicabili a una commissione esterna.

Un riferimento utile viene dal Rytmsk Musikkonservatorium (RMC) di Copenaghen, istituzione che condivide con Siena Jazz e con il presente programma un campo musicale affine: quello della *rytmisk musik*, che in danese è l'insieme delle musiche di tradizioni non classiche. RMC ha sviluppato un *framework* di criteri qualitativi per la *peer review* della ricerca artistica denominato SITRE¹. Il

¹https://rmc.dk/sites/default/files/inline-files/sitre_artistic_research_quality_criteria_for_peer_review_rmc.pdf (accesso: 8 maggio 2026).

framework è articolato in cinque criteri:

- *Significatività*: il lavoro presenta uno statement artistico significativo nel proprio contesto internazionale?
- *Contesto*: l'artista dimostra di essere informato/a rispetto ai campi e ai contesti entro cui il progetto si orienta?
- *Trasparenza*: può il revisore acquisire una comprensione adeguata degli esperimenti, delle argomentazioni e delle decisioni che hanno condotto al risultato artistico presentato?
- *Rilevanza*: il lavoro contribuisce ad un avanzamento del sapere nell'ambito della ricerca artistica, della pedagogia e delle comunità di riferimento?
- *Adesione*: il revisore percepisce un senso coerente di adesione e coinvolgimento nelle intenzioni dell'artista-ricercatore, e il lavoro è comunicato in modi e formati pertinenti e coinvolgenti?

L'acronimo SITRE è costruito sulle iniziali di questi cinque criteri².

Questo *framework* è pensato per la *peer review* della disseminazione della ricerca artistica — e non per la valutazione specifica di un percorso dottorale — ma i cinque criteri descrivono qualità che il presente programma riconosce come rilevanti per la valutazione in itinere e per l'esame finale.

In particolare, la coppia *trasparenza/contesto* cattura con precisione la duplice esigenza che il presente programma pone al dottorando: da un lato, la trasparenza del processo (rendere esplicite le scelte, gli esperimenti, i momenti di svolta); dall'altro, la consapevolezza del contesto (sapere dove ci si colloca rispetto allo stato dell'arte nel proprio campo). Entrambe sono dimensioni della riflessione e non della qualità artistica in senso stretto.

Significatività e *rilevanza* riguardano invece la qualità artistica e il contributo al campo, le due dimensioni che nella proposta di criteri di valutazione espressa del Comitato scientifico — descritta nella sezione 5.5 — corrispondono alle voci *qualità artistica* e *impatto*.

L'*adesione* è la dimensione più difficile da codificare in senso accademico, quella che riguarda l'*autenticità* e la *coerenza* dell'intenzione artistica. Appare significativo che il *framework* RMC la riconosca esplicitamente come criterio valutativo, anziché escluderla in quanto non misurabile secondo criteri stabiliti in ambito accademico. La sua inclusione riflette una posizione epistemologica precisa: la qualità della ricerca artistica non è separabile dalla qualità dell'*impegno* del ricercatore-artista verso il proprio oggetto. Un progetto tecnicamente ineccepibile, ma privo di genuina tensione conoscitiva — e in cui, magari, la riflessione è aggiunta al prodotto invece di emergere da esso — non soddisfa il criterio dell'*adesione*, indipendentemente dalla sua correttezza formale.

Come si può, dunque, valutare l'*adesione*? Non attraverso un giudizio sull'interiorità del ricercatore — che risulterebbe paternalistico, in quanto essa resta sostanzialmente inaccessibile — ma attraverso la coerenza tra intenzione

²Nella versione originale, "*significant, informed, transparent, relevant, engaged*". In danese, "*at sitre*" significa "fremere, tremolare, vibrare".

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

dichiarata e scelte realizzate. Un valutatore può osservare se le domande di ricerca enunciate trovino risposta nelle scelte artistiche e metodologiche effettive; se la riflessione scritta emerge dallo stesso processo da cui emerge il lavoro artistico, o si limiti a commentarlo dall'esterno; se i momenti di svolta documentati nell'archivio progressivo abbiano prodotto trasformazioni reali nella pratica, o siano stati registrati senza conseguenze. In questo senso, l'adesione non è un sentimento da valutare, ma la coerenza da evidenziare tra ciò che l'artista-ricercatore dice di voler fare e ciò che effettivamente mette in atto, tra ciò che dichiara di voler comprendere e gli strumenti che costruisce per comprenderlo.

Questa lettura è resa possibile proprio dalla richiesta di un archivio progressivo della ricerca tramite RC, o altri strumenti analoghi: esso non è mero strumento di disseminazione, ma la condizione che rende valutabile una dimensione altrimenti opaca come quella del coinvolgimento. La *temporalità* del processo — le scelte, le revisioni, gli abbandoni — è la prova documentabile della presenza o assenza di coinvolgimento.

Una riflessione più sistematica sulla natura dei criteri di qualità nella ricerca artistica è offerta da Jacob Anderskov nel testo introduttivo al corso KUA di RMC³. Anderskov propone una tassonomia dei criteri di qualità articolata in sei domini, che offre un quadro utile per pensare la valutazione della ricerca artistica in modo più strutturato di quanto i singoli framework istituzionali — incluso SITRE — consentano singolarmente.

Il primo dominio è quello *produttivo*, ovvero quello dei criteri che riguardano la prospettiva, le intenzioni e il processo dell'artista: valutando all'interno di questo dominio, ci si chiede se il lavoro sia ben realizzato, se l'artista abbia messo in gioco tutte le proprie competenze, se l'intenzione sia effettivamente realizzata nel prodotto finale.

Il secondo dominio è quello delle *proprietà intrinseche dell'opera*: valutando all'interno di questo dominio, ci si interroga sul come gli elementi, le proporzioni e le dimensioni del lavoro si relazionino tra loro: la coerenza del linguaggio, della struttura e della forma, l'equilibrio tra i materiali scelti.

Il terzo è il dominio *ricettivo*, ovvero quello della relazione tra il lavoro artistico e il suo pubblico: valutando all'interno di questo dominio, ci si chiede se il lavoro sia coinvolgente, se ponga domande, se l'ascoltatore possa riconoscersi.

Il quarto è il dominio *contestuale*, ovvero quello della relazione del lavoro artistico con altri *output* rilevanti, con la comunità e con la società: valutando all'interno di questo dominio, si vuole stabilire se il lavoro costituisca un nuovo contributo al suo campo artistico, se abbia rilevanza nel luogo e nel tempo in cui viene presentato.

Il quinto è il dominio delle *corrispondenze tra domini*, storicamente centrale nel discorso interno all'alta formazione artistica: quello della corrispondenza

³Jacob Anderskov, *Artistic Development — A Course Introduction / Kunstnerisk Udviklingsarbejde (KUA) at Rhythmic Music Conservatory, Copenhagen* (Rhythmic Music Conservatory, 2023). Disponibile su: <https://rmc.dk/sites/default/files/inline-files/Artistic%20Development%20-%20A%20Course%20Introduction%20KUA%20pre-graphics.pdf> (accesso: 8 maggio 2026).

tra intenzione dell'artista e della percezione dello spettatore, tra domanda di ricerca e metodi scelti, tra ambizione estetica e risultato sonoro.

Il sesto è il dominio della *qualità in ambito non "puramente" artistico*: un terreno in costante negoziazione e in divenire, in cui questioni come l'impatto socio-politico, l'ecosostenibilità del fare artistico, le strutture di potere si intrecciano con la discussione sulla qualità artistica.

Questa tassonomia ha implicazioni dirette per il presente programma. Lo schema di valutazione del Collegio, che verrà descritto nella sezione 5.5, tendono ad esplicitare il dominio produttivo (*coerenza, rigore*) e il dominio contestuale (*impatto, contesto*). Il dominio ricettivo, quello delle corrispondenze e quello delle proprietà intrinseche sono impliciti nel criterio denominato *qualità artistica*, ma non vengono esplicitati come criteri autonomi. Rispetto al sesto dominio, il presente programma tende a conferire valore artistico all'aspetto comunitario della ricerca, anche se tale aspetto è più visibile nella struttura e nei contenuti del Corso che nella scheda di valutazione.

Anderskov suggerisce che la qualità non abiti in nessuno dei singoli domini, ma emerga dall'*intreccio* tra di essi — una posizione, questa, che è condivisa dal Comitato scientifico, e che il giudizio qualitativo articolato, contrariamente alle scale graduate, può almeno tentare di catturare.

Altrettanto rilevante è l'osservazione di Anderskov sul ruolo dei criteri di qualità nella formazione: gli studenti e le studentesse, a cominciare dall'educazione di primo ciclo — e dunque, naturalmente, anche i dottorandi e le dottorande — non devono ereditare i criteri dei propri insegnanti, ma sviluppare la capacità di articolare i propri criteri in dialogo con la propria pratica. Questo principio è coerente con quanto il presente programma ha elaborato a proposito dell'impianto metodologico, che emerge dall'interno del singolo progetto, e non è stabilito in anticipo dal Collegio: il dottorando o la dottoranda, al termine del triennio, dovrebbe saper stabilire secondo quali criteri il proprio lavoro abbia o non abbia raggiunto i propri obiettivi, indipendentemente dalla qualità tecnica della performance finale.

5.2. Il sistema di valutazione in itinere

Una distinzione concettuale elaborata nel contesto della ricerca artistica danese — in particolare nella già citata antologia *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, curata da Anne Gry Haugland⁴ — offre un quadro utile per comprendere la struttura del sistema di monitoraggio adottato dal presente programma.

Espen Rødahl distingue tra *valutazione* e *giudizio* come due istanze distinte, con funzioni e caratteristiche diverse.⁵

⁴Anne Gry Haugland, cur., *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, Antologia sulla ricerca artistica danese (2016).

⁵Espen Rødahl, «Forudsætninger for kvalitet i arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed», in *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, a cura di Anne Gry Haugland (2016).

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

La *valutazione* è meno formale, è continua e ripetuta nel corso del percorso, orientata a una dimensione di *feedback* e di sviluppo; non ha il carattere di una certificazione; la sua sede naturale è la *peer community* — il Collegio dottorale, i supervisor, la comunità dei dottorandi e delle dottorande.

Il *giudizio* è invece formale; ha il carattere di una certificazione; richiede linee guida, struttura e procedure riconoscibili nel contesto istituzionale.

Il presente programma articola il proprio sistema di monitoraggio su questa distinzione: le sessioni bimestrali in itinere appartengono alla sfera della valutazione; l'esame finale appartiene alla sfera del giudizio. Il programma adotta un sistema di monitoraggio continuo articolato in due sessioni per anno accademico, condotte in seduta plenaria con l'intero Collegio dottorale, e non solo con i supervisor individuali. Questa scelta riflette una concezione della supervisione come responsabilità *collettiva*, coerente con l'enfasi del programma sulla dimensione comunitaria della ricerca.

La struttura concreta delle sessioni, così come emerge dall'esperienza del primo anno accademico, prevede una preparazione individuale che precede l'incontro in presenza: ciascun dottorando e dottoranda definisce con il proprio supervisore gli obiettivi specifici per la sessione, che variano di incontro in incontro in funzione della fase del percorso e degli aspetti del progetto da approfondire.

La sessione in presenza alterna momenti di presentazione orale, momenti di performance (dal vivo o documentata) e momenti di discussione critica collettiva. Il Collegio formula le proprie osservazioni sia durante la sessione che in forma di resoconto scritto successivo, che entra a far parte dell'archivio progressivo del percorso del dottorando e della dottoranda. Questo resoconto non è una valutazione sommativa: è uno strumento di orientamento che il dottorando o la dottoranda possono usare per calibrare il lavoro nei mesi successivi.

La sessione di metà anno accademico — corrispondente alla *midterm evaluation* formalmente prevista nei modelli nordici, in particolare dal Norwegian Artistic Research Programme (sez. 3.3) — ha una funzione specificamente formativa: non si tratta di una verifica con funzione certificativa, ma di un momento in cui il Collegio offre al dottorando e alla dottoranda un orientamento sulla direzione del lavoro. Le trasformazioni del progetto che emergono dall'interno della pratica artistica non sono anomalie da correggere: sono spesso il segnale più significativo che la ricerca sta procedendo. Il modello svedese dei *percentage seminars* — in cui i seminari progressivi al 25%, 50% e 80% sono esplicitamente definiti come «*work seminars*» e non come esami — offre un riferimento utile per pensare la funzione formativa di questi momenti (sez. 3.4).

La sessione di fine anno include la discussione delle relazioni scritte redatte dagli stessi dottorandi e dottorande, e ha anche funzione di verifica formale ai fini del rinnovo della borsa di studio per l'anno successivo. In caso di giudizio parzialmente negativo, il Collegio può deliberare una ripetizione differita della verifica, per un tempo non superiore ai due mesi e per una sola volta nel corso del triennio.

5.3. La documentazione progressiva come esposizione e archivio di ricerca

I dottorandi e le dottorande sono tenuti a produrre e mantenere, per l'intera durata del triennio, un archivio progressivo della propria ricerca artistica. Il formato adottato dal programma è quello dell'*exposition* sulla piattaforma Research Catalogue (RC) della Society for Artistic Research (SAR), che, come descritto nella sezione 3.9, consente l'integrazione di testo, audio, video e immagini in un unico spazio editoriale digitale, lasciando all'autore la decisione su come questi elementi si articolano e si interrogano reciprocamente.

L'archivio progressivo deve includere almeno una performance documentata per anno di corso, accompagnata da una breve riflessione critica scritta⁶. Questo materiale ha una duplice funzione: costituisce la traccia del percorso di ricerca disponibile ai valutatori al momento dell'esame finale, e rappresenta una forma di disseminazione continua del lavoro verso la comunità internazionale della ricerca artistica. Tra le altre istituzioni, la NMH di Oslo pubblica le proprie esposizioni di ricerca artistica sul RC come formato standard; adottare la stessa infrastruttura significa inserirsi in una rete riconoscibile e valorizzare il lavoro dei dottorandi e delle dottorande in un contesto internazionale.

Il Collegio sta valutando l'opportunità di rendere obbligatoria la pubblicazione dell'*exposition* RC come formato ufficiale di consegna dell'*output* finale, affiancato alla tesi scritta. Questa scelta consentirebbe di superare la separazione formale tra tesi e performance, offrendo un terzo formato che le integra in modo organico. Il regolamento specifico del corso (appendice E) dovrà essere integrato su questo punto attraverso le delibere del Collegio dottorale e degli organi di Siena Jazz.

5.4. L'esame finale: principio della valutazione congiunta

L'esame finale si articola in due *output* strettamente correlati e valutati congiuntamente: la tesi scritta e la performance finale. Conformemente al principio adottato, tra le altre, dalla NMH e più in generale dal Norwegian Artistic Research Programme (sez. 3.3) — legato all'unitarietà di risultato artistico e riflessione esplicita — il programma esclude qualsiasi gerarchia formale tra i due elementi: la performance non è il contesto della tesi, né la tesi è il commento della performance. Entrambe sono parti costitutive di un unico progetto di ricerca.

Vale la pena citare nuovamente la formulazione della HSM di Göteborg (sez. 3.4): il nucleo del progetto di ricerca documentato deve essere "una produzione

⁶Un'altra forma di archivio è quella dei resoconti scritti prodotti dai docenti interni ed esterni del Corso — descritti nella sezione 4.2 — che, pur non andando necessariamente a confluire nelle *expositions*, risulta complementare alla riflessione prodotta da dottorandi e dottorande.

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

artistica o un lavoro artistico in dialogo con la presentazione scritta"⁷. Come emerge dalla stessa sezione 2.2, la formulazione "in dialogo" è più accurata di quelle che parlano di tesi "accompagnata" da *output* performativo o di performance "corredata" da testo: il dialogo implica che i due elementi si interrogano reciprocamente, non che uno faccia da cornice all'altro.

La normativa italiana vigente, pur aprendo esplicitamente allo spazio dell'*output* performativo, mantiene una formulazione che rischia di riprodurre una gerarchia implicita tra tesi e performance — questione sviluppata anch'essa nella sezione 2.2. Il presente programma interpreta questa formulazione nel senso più ampio, adottando il principio della valutazione congiunta come scelta esplicita del Collegio.

I *valutatori* nominati per l'esame preliminare della tesi visionano, prima di formulare il proprio giudizio analitico scritto, l'archivio progressivo delle performance documentate nel corso del triennio. I membri della commissione di esame finale assistono alla performance finale. Questi requisiti sono integrati nello schema di valutazione predisposto dal Collegio, che include la performance come dimensione valutativa paritetica.

Conformemente alla normativa vigente, la commissione di esame finale esprime un giudizio — approvato o respinto — motivato per iscritto in forma collegiale, con facoltà di attribuire la lode all'unanimità in presenza di risultati di particolare rilievo. Il presente Corso di dottorato non adotta scale di valutazione graduate, ritenendo che la specificità della ricerca artistica sia meglio restituita da un giudizio qualitativo articolato che da una classificazione per livelli⁸. Questo è coerente con la scelta operata dai sistemi di riferimento principali: sia alla NMH di Oslo che all'Università di Göteborg il voto finale è *Pass/Fail*, senza scale intermedie.

La difesa pubblica ha anche una dimensione rituale che non va sottovalutata: è il momento in cui il dottorando e la dottoranda presentano il proprio lavoro alla comunità di riferimento, e non solo alla commissione. La qualità di questo momento è parte integrante della valutazione complessiva del percorso.

5.5. Lo schema di valutazione del Collegio

Il Regolamento specifico del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* (appendice E) attribuisce al Collegio dottorale la responsabilità di predisporre lo schema su cui i due valutatori fondano il proprio giudizio analitico (visibile nell'appendice C).

⁷«an artistic production or work of artistic expression, which is in dialogue with the written presentation».

⁸Il Collegio dottorale si riserva di aggiornare questo principio entro la fine del primo ciclo, qualora emergano indicazioni normative specifiche.

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

Una cornice teorica utile per pensare la relazione tra le dimensioni di valutazione è quella proposta da Rødahl nell'antologia dedicata al KUV danese:⁹ la ricerca artistica si articola in un processo *circolare* in cui prodotto artistico, riflessione sul prodotto e sul processo, risultato, documentazione e presentazione si alimentano reciprocamente e continuamente. Tale circolarità ha una conseguenza diretta sulla valutazione: ciò che si valuta non è un prodotto finale isolabile dal processo che lo ha generato, ma un progetto in divenire che si cristallizza temporaneamente nella forma della tesi e della performance finale. La valutazione qualitativa di processo e risultato è possibile — sostiene Rødahl — precisamente perché la premessa della ricerca è *la stessa* del lavoro di documentazione e riflessione: questo conferisce al giudizio una oggettività che non deriva dall'applicazione di criteri esterni, ma dall'interno della stessa logica che ha generato il progetto.

Il framework SITRE di RMC suggerisce un approccio alla *peer review* che può orientare anche la composizione e il lavoro della commissione di esame finale del presente programma. In particolare, la procedura di *peer review* di RMC prevede che ogni revisore dichiari esplicitamente la propria personale premessa di pratica e ricerca artistica in relazione al progetto esaminato: una scelta, questa, che mira a rendere il dialogo tra pari il più artisticamente e personalmente informato possibile, controbilanciando la tendenza a invocare criteri universali e oggettivi. Questa posizione è coerente con quanto verrà osservato nella sezione 5.6 a proposito della composizione della commissione: la competenza dei valutatori non è neutrale, e renderla esplicita è una forma di rigore, non di debolezza metodologica. Il presente programma potrebbe adottare una pratica analoga, chiedendo a ciascun commissario di esplicitare brevemente la propria prospettiva di prassi e ricerca artistica in apertura dei lavori, come strumento per orientare il giudizio verso la specificità del progetto, invece di applicare criteri generici.

Il Collegio adotta le seguenti dimensioni di valutazione, ciascuna restituita in forma qualitativa e non numerica. Sono dimensioni simili a quelle che orientano il lavoro del *co-discussant* nei *percentage seminars* svedesi (sez. 3.4): quella del *co-discussant* è, peraltro, una figura che il Collegio potrà considerare di introdurre nei cicli successivi come forma di coinvolgimento dei dottorandi e delle dottorande nella valutazione periodica.

- *Coerenza*: la tesi e le performance documentate nel triennio costituiscono un progetto di ricerca artistica unitario e riconoscibile? La riflessione scritta e la pratica artistica si interrogano reciprocamente o rimangono parallele, senza integrazione effettiva? Il progetto ha mantenuto una direzione riconoscibile nel corso del triennio, pur nelle trasformazioni fisiologiche che emergono dall'interno della pratica artistica?
- *Impatto*: il lavoro apporta un nuovo contributo alla comprensione delle pratiche improvvise, sul piano artistico, concettuale e/o metodologico?

⁹Espen Rødahl, «Forudsætninger for kvalitet i arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed», in *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, a cura di Anne Gry Haugland (2016).

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

Il dottorando/la dottoranda dimostra consapevolezza di cosa distingue il proprio contributo da quanto già esiste nel relativo campo di indagine? Il contributo è situato in un dialogo riconoscibile con il campo internazionale di riferimento?

- *Rigore*: la tesi rende esplicito il processo di ricerca in modo metodologicamente fondato? La performance dialoga con il testo scritto in modo metodologicamente fondato? Il dottorando/la dottoranda ha sviluppato — e non meramente applicato — una metodologia adeguata alla specificità del proprio progetto?
- *Contesto*: Il dottorando/la dottoranda dimostra una conoscenza adeguata delle prassi improvvisative di riferimento e dei temi della ricerca artistica rilevanti per il proprio progetto? È in grado di situare consapevolmente il proprio lavoro rispetto a questo panorama, identificando interlocutori rilevanti sia nella pratica che in letteratura?
- *Qualità artistica*: Le performance documentate nel corso del triennio sono all'altezza degli standard internazionali nel campo dell'improvvisazione? Si osserva uno sviluppo della prassi artistica del candidato/della candidata nel corso del triennio? La pratica artistica in questione è riconoscibile come distintiva rispetto al campo di riferimento?
- *Disseminazione*: Il dottorando/la dottoranda ha comunicato il proprio lavoro alla comunità di riferimento attraverso canali pertinenti nel corso del triennio (performance pubbliche, pubblicazioni, lezioni-concerto, partecipazione a conferenze, contributi alla piattaforma Research Catalogue)? La disseminazione è stata adeguata alla natura del progetto?

5.6. La composizione della commissione: competenze e criticità

La composizione della commissione di esame finale è regolata dal DM 470/2024 (appendice A) e dal Regolamento generale dei Corsi di dottorato di Siena Jazz (appendice E). Il Collegio, nella proposta di nomina, garantisce che la commissione possenga, nel suo insieme:

- conoscenza diretta delle pratiche improvvisative contemporanee in ambito sia artistico che accademico;
- esperienza nella valutazione della ricerca artistica, maturata preferibilmente in contesti internazionali;
- familiarità con il dibattito europeo sulla ricerca artistica.

Il requisito normativo che almeno un componente della commissione sia un docente AFAM presenta una criticità che il Collegio riconosce esplicitamente: la disponibilità, entro fine ciclo, di valutatori con competenze specifiche nella ricerca artistica all'interno del sistema AFAM italiano. Se tale ricerca non verrà effettuata con la dovuta perizia, il rischio è che uno o più componenti della

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

commissione applichino criteri mutuati dalla valutazione di tesi tradizionali di conservatorio, non adeguati a giudicare un progetto di ricerca con le caratteristiche delineate in questo documento. Nel breve periodo, il Collegio mitiga questa criticità attraverso due strumenti operativi: la presenza di almeno un componente con comprovata esperienza internazionale nel campo della ricerca artistica e la predisposizione di uno schema di valutazione — le cui linee sono descritte nella sezione 5.5 e formalizzati nell'appendice D — che orienti i commissari verso criteri appropriati, indipendentemente dalla loro provenienza disciplinare e istituzionale. Si tratta, tuttavia, di presìdi che non risolvono il problema a monte: la costruzione di una comunità di valutatori AFAM con esperienza consolidata nella ricerca artistica è una questione di sistema, che richiede tempo, formazione e trasformazioni contrattuali. La sezione 6.2 affronta questo nodo come questione aperta per i cicli successivi.

In vari sistemi europei presi in considerazione nel presente testo, la commissione è composta da membri almeno parzialmente scelti dal dottorando e dalla dottoranda in base alle competenze necessarie per il proprio progetto specifico: un modello più flessibile di quello italiano, che vincola la composizione a criteri istituzionali predefiniti. L'idea che il dottorando e la dottoranda possano contribuire attivamente all'identificazione dei propri valutatori e commissari — non scegliendoli autonomamente, ma proponendone i profili al Collegio — è coerente con la logica della ricerca artistica, in cui la metodologia emerge dall'interno del progetto e i valutatori e commissari più pertinenti sono quelli che conoscono il campo specifico, non quelli che soddisfano requisiti formali generici. Il regolamento vigente non lo esclude esplicitamente: la proposta di nomina spetta al Collegio, che potrebbe però strutturare un processo di consultazione con il dottorando o la dottoranda.

Un altro rischio specifico della supervisione dottorale — anch'esso segnalato da Nicola Hein — è quello, soprattutto per modelli a supervisore unico, di maturare un cattivo rapporto con il supervisore, per ragioni disciplinari, o perché il ritmo della carriera artistica individuale entra in tensione con le scadenze del corso di dottorato. La struttura a doppio supervisore del presente programma è parzialmente protettiva rispetto a questo rischio. Il Collegio monitora questo rischio attraverso le sessioni plenarie, in cui il rapporto tra supervisori e dottorandi/e è osservabile dalla comunità più ampia.

5.7. La microcomunità come dimensione valutabile

Il simposio annuale organizzato dai dottorandi e dalle dottorande e le sessioni collegiali plenarie sono i momenti in cui la dimensione comunitaria del programma si rende visibile e, in una certa misura, valutabile come parte integrante del percorso di ricerca. Non si tratta di attività accessorie rispetto ai percorsi individuali: attraverso di esse si verifica che si stia costruendo una comunità di pratica e di riflessione critica, e non solo un aggregato di ricerche parallele che condividono uno spazio.

5. Criteri di valutazione e monitoraggio del percorso dottorale

Il Collegio osserva questa dimensione attraverso la qualità della riflessione collettiva che emerge nelle sessioni e nei simposi, osservando in particolare se i dottorandi e le dottorande siano in grado di ascoltarsi reciprocamente, di problematizzare il lavoro altrui in modo costruttivo e di costruire un lessico condiviso, pur mantenendo la specificità dei propri progetti.

Una riflessione emersa nella discussione interna al Collegio segnala che nel primo ciclo il confronto in itinere tra dottorandi e dottorande, al di fuori delle sessioni formali, è avvenuto, ma non sempre ha trovato una forma che lo rendesse visibile, documentabile e capitalizzabile come parte del percorso. Il confronto informale — la condivisione dei dubbi metodologici, la discussione sul lavoro in corso tra pari — è una risorsa reale che il presente programma ha prodotto, ma che non è ancora stata sufficientemente tematizzata. Nei cicli successivi, il Collegio valuterà come dare forma e continuità a questa dimensione, anche attraverso formati agili e non valutativi (sessioni di ascolto reciproco, gruppi di lettura, momenti di condivisione del lavoro in corso) che rendano il confronto tra pari una pratica strutturale e non episodica.

Queste competenze — centrali nelle pratiche improvvisative — sono in senso pieno competenze di ricerca. Il modello svedese ha formalizzato questa logica attraverso la figura del *co-discussant*, dottorando che valuta il lavoro di un collega applicando i criteri della ricerca artistica che sta sviluppando nel proprio percorso: una possibilità che il Collegio potrà considerare di introdurre nei cicli successivi.

Un secondo elemento, strettamente connesso alla costruzione della micro-comunità, riguarda i periodi all'estero: il loro valore non è solo formativo in senso stretto, ma di costruzione di rete. Un dottorando o una dottoranda che trascorre un periodo presso un'istituzione internazionale non si limita a maturare competenze, ma sviluppa relazioni, trova interlocutori, guadagna l'appartenenza a comunità di pratica che potranno continuare ad alimentare il suo lavoro ben oltre la durata del percorso dottorale.

6. Questioni aperte e sviluppi futuri

Il presente capitolo raccoglie le questioni che il primo ciclo del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* sta lasciando aperte, e che costituiscono altrettante direzioni di sviluppo per i cicli successivi. Non si tratta di un elenco di problemi da risolvere, ma di un'agenda di lavoro che il Comitato Scientifico consegna al Collegio dottorale, ai dottorandi e alle dottorande, e al sistema AFAM nel suo complesso. Le questioni sono raggruppate in tre aree.

Le questioni *epistemologiche* riguardano la natura della ricerca sull'improvvisazione e il suo rapporto con la pratica: la tensione tra linguaggi e pratiche che attraversa il titolo stesso del Corso, il rischio che la scrittura accademica allontani dalla pratica invece di servirla, e la distinzione — emersa con forza durante il primo simposio — tra improvvisazione come pratica autonoma e improvvisazione come strumento per altri fini.

Le questioni *istituzionali e sistemiche* riguardano le condizioni strutturali che rendono possibile (o che ostacolano) la ricerca artistica in ambito AFAM: la formazione di una comunità di valutatori competenti, il rapporto tra la normativa italiana e gli standard europei, la sostenibilità finanziaria e contrattuale del terzo ciclo, e la riconoscibilità del titolo di dottore di ricerca AFAM nei percorsi professionali e accademici.

Le questioni relative agli *sviluppi futuri e alla rete* riguardano le infrastrutture, i formati e le connessioni che il programma dovrà costruire nei prossimi anni: l'eventuale obbligatorietà dell'*exposition* su Research Catalogue come formato di consegna finale, la costruzione di una rete nazionale tra i dottorati AFAM, la capacità di parlare a una duplice comunità — accademica e artistica — e la creazione di corsi di introduzione alla ricerca artistica che colmino una lacuna formativa che il primo ciclo ha reso evidente.

6.1. Questioni epistemologiche

6.1.1. La tensione tra "linguaggi" e "pratiche" nel titolo del corso

La tensione tra "linguaggi" e "pratiche" discussa nella sezione 1.1.2 non è una questione meramente terminologica, né è risolta dal fatto che il programma abbia scelto di abitare il titolo ufficiale pur trattando, laddove opportuno, l'improvvisazione come pratica anziché come linguaggio. Restano aperti almeno tre nodi.

Il primo riguarda la comunicazione esterna del Corso: il titolo "Linguaggi dell'improvvisazione" evoca, per un lettore esterno, un impianto teorico-analitico che non necessariamente corrisponde a ciò avviene nel programma. Nei bandi,

nei materiali di presentazione e nella disseminazione internazionale, il Collegio dottorale dovrà valutare se e come esplicitare questa tensione senza generare ambiguità.

Il secondo riguarda la coerenza interna: se il programma forma ricercatori e ricercatrici che indagano l'improvvisazione *dall'interno* della pratica, i loro *output* — tesi, performance, *exposition* — dovrebbero riflettere questa postura anche sul piano terminologico. Non si tratta di imporre un lessico uniforme, ma di verificare che la tensione tra le due concezioni sia tematizzata e non semplicemente elusa.

Il terzo riguarda il lungo periodo: se il Corso sopravviverà al primo ciclo e si consoliderà, il Collegio potrebbe valutare, in occasione di un nuovo accreditamento, l'opportunità di una modifica del titolo — non per eliminare una tensione epistemologicamente produttiva, ma per allineare il nome del Corso alla postura che il programma effettivamente adotta. Questa è una possibilità che il documento consegna alla riflessione futura.

6.1.2. La scrittura accademica e il rischio di perdita di contatto con la pratica artistica

Una questione connessa, emersa nel confronto con esperienze internazionali, riguarda il significato della tesi scritta e del suo rapporto con la performance. Il rischio, nominato da Nicola Leonard Hein, è quello di una deriva della ricerca artistica verso "un luogo astratto" ("*an abstract place*"): il dottorando o la dottoranda che, nel tentativo di soddisfare i requisiti accademici, perda il contatto con la propria pratica artistica, produce un testo che non è più in dialogo con essa, ma la sostituisce, o, peggio, la descrive dall'esterno come se fosse l'oggetto di un'indagine altrui.

Questo rischio non è soltanto apparente. Emerge in tutti i contesti in cui la ricerca artistica tende a cristallizzarsi attorno a tematiche di ordine generale, perdendo contatto con i risultati artistici e la riflessione connessa: la pressione implicita è quella di produrre ricerca artistica che abbia *l'impatto* e la *trasferibilità* della ricerca scientifica o teorico-metodologica, anche a scapito della sua aderenza alla pratica all'interno della quale tale ricerca si è originata.

Come ci si assicura, dunque, in sede di valutazione, che il contatto con la pratica artistica non si sia perso nel corso del triennio? L'esposizione e archivio progressivo sulla piattaforma Research Catalogue — discusso nella sezione 5.3 — è uno degli strumenti che il presente programma propone: la traccia documentata del processo nel tempo rende visibile se la riflessione scritta sia cresciuta insieme alla pratica o si sia progressivamente separata da essa. La risposta strutturale più efficace, comunque, resta il principio della valutazione congiunta, discusso nella sezione 5.4.

6.1.3. La distinzione tra improvvisazione come *pratica* e improvvisazione come *strumento*

Il simposio del primo anno ha messo in luce una questione teorica che il programma non ha ancora risolto — e forse non deve risolvere in anticipo: dove finisce l'improvvisazione come pratica autonoma e dove inizia l'improvvisazione come strumento per altri fini? La posizione collettiva dei dottorandi e delle dottorande è chiara: «il senso dell'improvvisazione va cercato all'interno della pratica stessa piuttosto che essere imposto dall'esterno» (sez. 4.6). L'applicazione al singolo progetto di ricerca non è, tuttavia, un processo necessariamente lineare. Alcuni progetti usano l'improvvisazione come metodo per esplorare domande che la trascendono; altri fanno della pratica improvvisativa l'oggetto e il metodo simultaneamente. Si tratta non di una distinzione gerarchica, ma di una *mappa* che ciascun dottorando e dottoranda deve saper tracciare per il proprio progetto, e che il Collegio deve saper leggere in sede di valutazione.

6.2. Questioni istituzionali e sistemiche

6.2.1. La formazione dei valutatori e commissari AFAM

Il requisito normativo che almeno un valutatore ed un componente della commissione di esame finale siano docenti AFAM presenta una criticità strutturale che questo documento ha già discusso nella sezione 5.6: è ragionevole supporre che il sistema AFAM italiano non disponga ancora di una comunità consolidata di valutatori e commissari.

Questa non è una critica ai singoli attori, ma una constatazione di sistema. La ricerca artistica in ambito accademico è stata per molti anni, in Italia, legata ad iniziative individuali o dominio di alcune realtà pionieristiche isolate, senza che si sviluppasse un sistema condiviso di pratiche, criteri e competenze valutative. Il problema va risolto nel tempo, attraverso la partecipazione alle reti internazionali della ricerca artistica, il confronto di programmi dottorali consolidati e la costruzione di una cultura valutativa condivisa tra i Collegi dottorali AFAM italiani.

Nel breve periodo, la risposta del presente programma è operativa: lo schema di valutazione predisposto dal Collegio — descritto nelle Appendici C e D — è pensato anche per orientare valutatori e commissari che non abbiano familiarità con la specificità della ricerca *practice-based*, fornendo criteri espliciti che non presuppongono una competenza preesistente, ma la costruiscono attraverso il processo valutativo stesso.

6.2.2. Il rapporto tra normativa italiana e standard europei

Il confronto con i modelli europei sviluppato nel capitolo 3 ha messo in luce una distanza significativa tra il quadro normativo italiano e le prassi consolidate nei sistemi più avanzati. In Norvegia e Svezia, la valutazione congiunta di pratica artistica e riflessione scritta è un principio esplicitamente sancito; in Italia

rimane una scelta del singolo Collegio dottorale, non garantita dalla normativa. In Norvegia i docenti che partecipano ai programmi dottorali hanno quote di tempo protetto per la ricerca contrattualmente garantite; in Italia questo non esiste. In Svezia i dottorandi e le dottorande sono inseriti obbligatoriamente in gruppi di ricerca attivi; in Italia questa dimensione è lasciata all'iniziativa delle singole istituzioni.

Queste distanze non si colmano con la sola buona volontà delle istituzioni, ma richiedono interventi normativi e contrattuali che vanno oltre le competenze del singolo programma. Il presente documento nomina queste distanze non per lamentarle, ma per renderle visibili come priorità di un'agenda di riforma che il sistema AFAM italiano dovrà affrontare nei prossimi anni, e alla quale il presente programma intende contribuire attraverso la propria esperienza e la propria partecipazione ad attività di rete.

6.2.3. Le condizioni sistemiche per la sostenibilità del terzo ciclo AFAM

Come discusso nella sezione 2.5, il finanziamento strutturale dei dottorati AFAM rimane una questione aperta. Il rifinanziamento previsto dalla Legge 50/2026 (conversione del DL 19/2026, appendice A), stabilizza il sistema per le istituzioni statali, ma lascia quelle non statali, tra cui Siena Jazz e il CPM Music Institute, in una condizione di maggiore esposizione finanziaria. La sostenibilità dei cicli successivi al primo dipenderà dalla capacità del consorzio di costruire nuove fonti di finanziamento — attraverso la collaborazione con partner statali, bandi competitivi, fondi propri, nuove convenzioni — o dalla volontà politica di estendere il finanziamento strutturale anche alle istituzioni non statali.

Inoltre, va costruita la sostenibilità delle risorse umane. Un corso di dottorato di qualità richiede docenti che abbiano tempo per fare ricerca, supervisori con esperienza nella ricerca artistica, personale amministrativo che abbiano il tempo e le risorse per gestire la complessità burocratica di un programma dottorale. Nessuna di queste condizioni è garantita dall'attuale struttura del sistema AFAM, e non si può avere la pretesa che esse si costruiscano in un solo ciclo. Il presente documento registra questo problema come questione aperta, nella consapevolezza che la sua soluzione richiede un impegno istituzionale e politico che va ben oltre i confini del singolo programma.

Il caso danese offre un termine preciso per nominare il rischio principale che il sistema AFAM corre se le condizioni strutturali non migliorano: quello di una ricerca artistica affidata esclusivamente a coloro che, in questo documento, sono stati definiti gli *animi ardenti*: i dirigenti, i docenti, il personale che la portano avanti per passione personale, in assenza di tempo contrattualmente garantito, di infrastrutture adeguate e di comunità di pari che la sostengano. L'esempio danese è quello di un paese in cui il dibattito sulla ricerca artistica è davvero pregnante, ma l'assenza di un programma nazionale per la ricerca artistica e dei corsi di dottorato ha prodotto un sistema frammentato, con differenze locali crescenti e una dipendenza strutturale dall'iniziativa individuale che lo rende non scalabile. L'istituzione dei corsi di dottorato di ricerca in un

6. *Questioni aperte e sviluppi futuri*

contesto strutturale adeguato non garantiscono automaticamente la qualità della ricerca, ma creano le condizioni affinché la ricerca artistica diventi una pratica collettiva e istituzionalmente sostenuta, e non il privilegio di chi ha la fortuna o la determinazione di perseguirla.

Una questione pratica segnalata internamente al Collegio riguarda i periodi di ricerca all'estero: non esiste una convenzione automatica con le istituzioni ospitanti, e costruire queste collaborazioni richiede un lavoro di negoziazione caso per caso che si è rivelato più complesso del previsto. Nei cicli successivi il Collegio dovrà prevedere un supporto istituzionale più specifico — una mappatura delle istituzioni partner disponibili, protocolli di accordo specifici, un accompagnamento amministrativo più efficace — che non lasci alla sola iniziativa individuale la costruzione di esperienze che il programma considera costitutive della formazione.

6.2.4. Qualificazione e identità professionale dopo il dottorato

Una questione che il presente programma, al suo primo ciclo, non può ancora affrontare con dati empirici, ma che è necessario anticipare come questione aperta, è quella di cosa accada ai dottorandi e alle dottorande dopo la conclusione del loro percorso. Come si qualificano? Come si identificano all'interno del sistema professionale e accademico?

Nel sistema italiano, il titolo di dottore di ricerca AFAM è nuovo e non ha ancora una riconoscibilità consolidata né nel contesto accademico né in quello artistico-professionale. Nicola Hein, nel confronto con il contesto tedesco, segnala che questa è una delle questioni centrali per la sostenibilità dei programmi dottorali artistici: se il dottorato non apre porte riconoscibili — posizioni accademiche, ruoli istituzionali, credibilità nel campo professionale — rischia di essere percepito come un investimento personale privo di ritorno sistemico. Il DM 470/2024 prevede che il dottorato AFAM fornisca «le competenze necessarie per esercitare, presso Istituzioni AFAM, Università, Enti pubblici o soggetti privati, attività di ricerca di alta qualificazione, anche ai fini dell'accesso alle carriere nelle amministrazioni pubbliche» (art. 1, comma 1, appendice A). Questa formulazione apre in linea di principio alle carriere accademiche, ma non definisce un'equivalenza formale con alcun ruolo specifico nel sistema universitario italiano, e non prevede meccanismi concreti che traducano questa apertura in posizioni disponibili.

Il presente programma può contribuire a costruire questa riconoscibilità in due modi: attraverso la qualità documentata del lavoro prodotto — tesi, performance, pubblicazioni, *exposition* RC — e attraverso la partecipazione attiva alla rete internazionale della ricerca artistica. Un dottorando del presente programma che abbia pubblicato sul Research Catalogue, organizzato i simposi annuali e trascorso periodi presso istituzioni internazionali ha già costruito una presenza riconoscibile nella comunità europea della ricerca artistica, indipendentemente dal riconoscimento formale del titolo nel sistema italiano.

6.3. Sviluppi futuri e rete

6.3.1. L'obbligatorietà dell'exposition RC come formato di consegna finale

La piattaforma Research Catalogue è già adottata dal programma come formato per la documentazione progressiva della ricerca, e le ragioni di questa scelta sono discusse nella sezione 5.3. Ciò che rimane aperto non è l'uso di RC in sé, ma la sua obbligatorietà come formato di consegna dell'*output* finale, in sostituzione o in affiancamento alla tesi scritta tradizionale. La decisione non è puramente tecnica: rendere obbligatoria l'*exposition* RC significherebbe sancire formalmente che l'*output* della ricerca artistica non è un testo accompagnato da allegati multimediali, ma un formato nativamente multimodale (*exposition* e tesi scritta), in cui pratica e riflessione coesistono in uno spazio editoriale integrato. È una scelta che il Collegio dovrà affrontare nei cicli successivi, quando l'esperienza accumulata con l'uso di RC come archivio progressivo fornirà una base più solida per valutarne la sostenibilità come formato di tesi.

6.3.2. La costruzione di una rete nazionale della ricerca artistica AFAM

Il primo simposio ha messo in luce una questione che trascende il singolo programma: «la neonata ricerca artistica all'interno dell'AFAM è attualmente frammentata in numerosi programmi dottorali che necessitano di tempo e sforzi per essere coordinati in una realtà coesa; ognuna delle nuove esperienze di ricerca collettiva dovrà fare i conti con uno scenario da costruire quasi da zero» (sez. 4.6). La costruzione di una rete effettiva tra i programmi dottorali AFAM — che condividano esperienze, scambino dottorandi e docenti, sviluppino standard comuni di valutazione pur mantenendo le proprie specificità — è una delle questioni aperte più urgenti per il sistema nel suo complesso.

Il presente programma intende contribuire a questa costruzione attraverso il simposio annuale, aperto a ricercatori e dottorandi di altre istituzioni, e attraverso la partecipazione attiva alle reti internazionali della ricerca artistica. Sul piano nazionale, un'iniziativa rilevante in questa direzione è il coordinamento CROMA, promosso dal Conservatorio Statale di Musica "Giulio Briccialdi" di Terni e dalla professoressa Gioia Filocamo, coordinatrice del Corso di dottorato in *Musica, Design, Arte, Territori* di cui lo stesso Conservatorio Briccialdi è istituzione capofila. Al momento della redazione di questo documento, CROMA raccoglie circa un terzo dei sessanta corsi di dottorato accreditati per il XL ciclo. Le tematiche affrontate riguardano l'interpretazione della normativa e lo scambio di buone pratiche operative, dalla conversione in crediti formativi alle procedure di supervisione: ambiti in cui l'assenza di linee guida nazionali ha prodotto soluzioni locali eterogenee che il coordinamento cerca di rendere confrontabili. CROMA non è ancora una scuola di ricerca nazionale, né un organismo con funzioni di indirizzo scientifico: è uno spazio di coordinamento orizzontale tra istituzioni che stanno affrontando le stesse sfide per la prima volta. La sua

6. Questioni aperte e sviluppi futuri

esistenza è però un segnale che il sistema AFAM ha iniziato a costruire, dal basso, quella cultura condivisa che la normativa non può imporre dall'alto.

Il modello danese segnala un problema che il coordinamento CROMA potrebbe contribuire a risolvere: l'assenza di criteri di valutazione condivisi tra le istituzioni. In Danimarca, Rødahl identifica questa mancanza come un difetto sistemico: senza linee guida comuni, ogni istituzione sviluppa propri criteri locali, le differenze si ampliano nel tempo, e diventa impossibile costruire una comunità di valutatori con competenze riconoscibili a livello nazionale. Il presente documento è anche un tentativo di risposta a questo problema per il contesto italiano: gli schemi di valutazione proposti nelle appendici C e D non sono pensati solo per il presente programma, ma come contributo a un lessico condiviso che il coordinamento tra i dottorati AFAM italiani potrebbe adottare, adattare e sviluppare collettivamente.

6.3.3. La duplice comunità della ricerca artistica

Il simposio del primo ciclo ha reso visibile una tensione che il programma dovrà affrontare sistematicamente nei cicli successivi: la ricerca artistica sull'improvvisazione ha due interlocutori distinti — la comunità accademica e la comunità dei praticanti — che non sempre parlano lo stesso linguaggio e non sempre riconoscono gli stessi criteri di qualità. Costruire formati di disseminazione che siano leggibili da entrambi senza sacrificare la specificità del proprio lavoro è una delle sfide aperte del campo, e il simposio annuale è uno degli spazi in cui questa sfida si esercita concretamente.

6.3.4. Corsi di introduzione alla ricerca artistica: un'infrastruttura mancante

Come già osservato nella sezione 4.2, l'assenza di una *research school* nazionale per la ricerca artistica è una delle lacune sistemiche più rilevanti del panorama italiano. Il presente programma ha costruito la propria offerta formativa in autonomia, ma la soluzione resta locale e non scalabile. La costruzione di un'offerta condivisa tra i dottorati AFAM — con corsi comuni, seminari interuniversitari e un quadro metodologico riconoscibile a livello nazionale, pur nella specificità della singola esperienza di ricerca — è una priorità per i cicli successivi, alla quale il coordinamento CROMA (sezione 6.3.2) potrebbe offrire una prima infrastruttura organizzativa.

Conclusioni

Questo documento è nato come testo operativo: un insieme di linee guida per il monitoraggio e la valutazione di un Corso di dottorato costruito attorno all'improvvisazione. Nel corso della sua redazione, tuttavia, è diventato il tentativo di una giovane comunità di ricerca di rendere esplicita la propria visione, di situarsi in un panorama europeo complesso, e di nominare onestamente le condizioni — favorevoli e sfavorevoli — in cui opera.

Le considerazioni sviluppate nelle sezioni precedenti convergono verso alcune affermazioni che il documento consegna come punti fermi, pur nella consapevolezza che la ricerca artistica non tollera conclusioni definitive.

Siamo consapevoli che questo bilancio è parziale. Il primo ciclo non è ancora concluso, e ciò che oggi appare come un limite — la fatica di trasmettere una consapevolezza metodologica, la tensione tra pratica e scrittura accademica, la difficoltà di costruire collaborazioni internazionali senza convenzioni automatiche — potrebbe rivelarsi, a fine percorso, il terreno su cui i dottorandi e le dottorande hanno costruito la loro autonomia di ricercatori e ricercatrici. Per questo il documento non offre conclusioni definitive, ma indicazioni provvisorie che i prossimi cicli potranno confermare, correggere o abbandonare.

La ricerca artistica sulle pratiche improvvise è possibile, non come concessione del sistema accademico, né come adattamento della pratica artistica ai criteri della ricerca scientifica, ma come forma autonoma di produzione di conoscenza con proprie logiche, proprie metodologie, propri criteri di qualità. Il primo ciclo del presente Corso di dottorato lo sta dimostrando: i dottorandi e le dottorande stanno producendo ricerca riconoscibile come tale, costruendo una comunità di pratica e di riflessione, ponendo domande alle comunità attraverso i loro progetti di ricerca ed i simposi.

*Il sistema normativo italiano ha fatto un passo necessario, ma non sufficiente. Il DM 470/2024 ha reso possibile ciò che l'iter normativo precedente aveva promesso senza mai realizzare. Tuttavia, la normativa anticipa trasformazioni istituzionali che non sono ancora avvenute: contratti che non riconoscono il tempo per la ricerca, una comunità di valutatori ancora in formazione, risorse finanziarie ancora non del tutto stabilizzate. I corsi di dottorato in ricerca artistica esistono, ma le condizioni per sostenerli strutturalmente sono ancora in costruzione. Il rischio, che il caso danese ha reso visibile con chiarezza, è che la ricerca artistica resti affidata a quegli *animi ardenti (ildsjæle)* che la portano avanti per passione personale e visionarietà, in assenza di strutture che la rendano una pratica collettiva e istituzionalmente sostenibile. Il presente programma, con il suo sistema di supervisione, le sessioni collegiali e il simposio annuale, cerca di costruire una *peer community* che non dipenda esclusivamente dall'iniziativa*

individuale. Ma una comunità non basta, se il sistema che la ospita non le riconosce tempo, risorse e legittimità contrattuale.

Il confronto europeo è fruttuoso e necessario. I modelli norvegese, svedese, britannico e tedesco, ciascuno con le proprie specificità, mostrano che i problemi che il presente programma affronta non sono anomalie italiane: sono sfide comuni alla ricerca artistica in ambito accademico. Le soluzioni che alcuni dei *case study* considerati individuano — la valutazione congiunta di pratica e riflessione, i seminari progressivi, il ruolo dei dottorandi come co-valutatori, il Research Catalogue come infrastruttura condivisa — sono trasferibili, tramite il dovuto percorso e i dovuti adattamenti. Ciò che è trasferibile integralmente e immediatamente è la consapevolezza che queste soluzioni non si costruiscono in un unico ciclo, ma richiedono anni di sedimentazione istituzionale.

Sostenere una concezione dell'improvvisazione come pratica autonoma all'interno di un programma dottorale resta la sfida più difficile affrontata nell'arco di questo documento. La distinzione che i dottorandi e le dottorande del primo ciclo hanno elaborato nella loro riflessione collettiva sul simposio — tra improvvisazione come pratica a sé stante e improvvisazione come strumento di ricerca — non è una sottigliezza teorica. È la sfida epistemologica più difficile che un programma dottorale centrato su di essa porta con sé. Se questa concezione non viene custodita con chiarezza — nei criteri di ammissione, durante la supervisione, nella valutazione — l'improvvisazione rischia di diventare un metodo per fare altro: un dispositivo pedagogico, una variabile nell'indagine sulla performance, un *case study* etnografico, un laboratorio per esplorare temi extramusicali. Si tratta di strade legittime — e non si afferma qui che la ricerca *sull'improvvisazione* valga meno della ricerca *attraverso l'improvvisazione* — ma il punto è stabilire il campo con chiarezza e costruire gli strumenti attraverso i quali la scelta sia riconoscibile e difendibile. È per questa ragione che il programma non ha definito a priori le metodologie per poi applicarle ai singoli progetti: esse sono emerse dalla pratica di ciascun dottorando e dottoranda, in dialogo con la propria *peer community* e con il Collegio. Questa scelta non è un cedimento al relativismo metodologico, ma l'applicazione coerente del principio per cui la conoscenza, nelle pratiche improvvisative, è *situata* nel fare, e gli strumenti per indagarla vanno costruiti dall'interno di quel fare.

La microcomunità è il risultato di un lavoro, non un dato di fatto. Al termine del primo ciclo, se il programma avrà prodotto non solo cinque ricercatori e ricercatrici, ma una microcomunità capace di continuare a interrogarsi reciprocamente oltre i confini del dottorato, contribuendo a costruire il campo della ricerca artistica sull'improvvisazione in Italia e in Europa, allora il programma avrà raggiunto il suo obiettivo più importante. Questo obiettivo non è necessariamente misurabile con indicatori standard. È visibile nella qualità delle conversazioni, nella capacità di dissentire costruttivamente, nella disponibilità a rendere conto del proprio lavoro a interlocutori diversi.

Il XLI ciclo e i successivi rappresentano il banco di prova della *sostenibilità del programma* oltre la spinta iniziale del PNRR. Con il passaggio a un finanziamento ordinario — per quanto ancora parziale e non garantito per le istituzioni non statali — il Corso di dottorato dovrà dimostrare di sapersi consolidare senza la

6. *Questioni aperte e sviluppi futuri*

cornice emergenziale che ne ha accompagnato la nascita. Le direzioni di lavoro sono già tracciate: rafforzare la rete di collaborazioni internazionali, costruire convenzioni stabili con le istituzioni ospitanti per i periodi di ricerca all'estero, formare una nuova generazione di supervisori, contribuire alla costruzione di una cultura valutativa condivisa tra i dottorati AFAM.

Il presente documento è esso stesso un atto di ricerca artistica, non perché è situato all'interno della pratica, ma perché è il risultato di un processo collettivo di riflessione su una pratica che sta trasformando chi vi ha partecipato nel corso della sua elaborazione. In quanto atto di ricerca artistica, non dà risposte chiuse alle domande che pone, ma tenta di rendere le stesse domande più precise, più condivisibili, più utili ad una comunità di ricercatori e praticanti.

Il Comitato scientifico della linea di progetto *JazzTable* consegna questo documento al Collegio dottorale, ai dottorandi e alle dottorande, alle istituzioni partner, al sistema AFAM, alla comunità che lo ha prodotto e a quella che lo abiterà: non come un manuale di istruzioni, ma traccia di un processo collettivo che continua.

Ringraziamenti e contributi

Il presente documento è il risultato di un processo collettivo di discussione che ha coinvolto, a vario titolo, l'intera microcomunità del Corso di dottorato in Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee.

La redazione e la curatela dei contenuti sono state curate da Francesco Bigoni, presidente del Comitato scientifico, Coordinatore del Corso e presidente e del Collegio dottorale. La revisione del testo è stata condotta da Francesco Bigoni, Filippo Vignato e Agnese Amico.

Il Comitato Scientifico del progetto JazzTable — che coincide con la componente Siena Jazz del Collegio dottorale: Francesco Bigoni, Stefano Battaglia, Marco Colonna, Dan Kinzelman, Alfonso Santimone, Filippo Vignato — e il Collegio dottorale nella sua interezza — che include inoltre Marta Raviglia per il Conservatorio Frescobaldi di Ferrara, Gabriele Comeglio per il CPM Music Institute di Milano, Stefano Jacoviello e Susanna Pasticci per l'Accademia Chigiana, e i rappresentanti dei dottorandi e delle dottorande Luca Perciballi e Francesca Naibo — hanno discusso gli argomenti trattati nel documento nel corso di incontri organizzati *ad hoc* e delle sedute collegiali, contribuendo a precisare la visione del programma e i criteri di valutazione qui esposti.

I dottorandi e le dottorande del primo ciclo — Agnese Amico, Pietro Elia Barcellona, Francesca Naibo, Anna Nicotra, Luca Perciballi — hanno prodotto la relazione collettiva sul simposio *Drifting Between Extremes* che costituisce la base della sezione 4.6, e hanno discusso con i propri supervisor e con il Collegio dottorale le concezioni dell'improvvisazione, i problemi metodologici e le posizioni teoriche che il documento ha cercato di restituire fedelmente.

Si ringraziano il Presidente di Siena Jazz — Accademia Nazionale del Jazz, dott. Massimo Mazzini, la Direttrice Artistico-Didattica, prof. Silvia Bolognesi, la Coordinatrice Generale e Direttrice Amministrativa, dott.ssa Marina Vermiglio, e Lucia Piazzolla, Barbara Montini, Silvia Debiase, Tommaso Taurisano, Roberto Cucco del personale di Siena Jazz per il supporto istituzionale e organizzativo che ha reso possibile la realizzazione del Corso di dottorato e la stesura di questo documento.

Un ringraziamento particolare va al prof. Nicola Leonard Hein (Musikhochschule Lübeck), docente e performer, co-supervisore di uno dei progetti di ricerca del primo ciclo, per il confronto sul sistema tedesco della ricerca artistica e per aver segnalato alcuni dei rischi — la deriva verso "un luogo astratto", la tensione tra carriera artistica e scadenze dottorali — che il documento ha tematizzato nelle sezioni 5.6 e 6.1.2. Il prof. Stefano Jacoviello ha offerto lo spunto da cui è nato il titolo del documento. I docenti e performer Jacob Anderskov (Rytmsk Musikonservatorium, Copenaghen), Ivar Grydeland (Norges Musikkhøgskole, Oslo) e Libero Mureddu (University of the Arts, Helsinki)

hanno arricchito la riflessione con conversazioni stimolanti sui rispettivi contesti della ricerca artistica in Europa.

Il prof. Stefano Battaglia ha elaborato la struttura dei laboratori performativi e i cinque assi di orientamento descritti nella sezione 4.2. Il prof. Marco Colonna ha contribuito con il testo *La fragilità possiede ali di farfalla*, qui riprodotto nell'appendice F, che incarna una delle nozioni centrali del documento.

Le istituzioni partner — Siena Jazz — Accademia Nazionale del Jazz, Conservatorio Statale di Musica "Girolamo Frescobaldi" di Ferrara, CPM Music Institute di Milano, Accademia Musicale Chigiana di Siena — hanno fornito le condizioni materiali e istituzionali senza le quali né il Corso di dottorato né questo documento esisterebbero.

Eventuali errori, imprecisioni ed omissioni, e le opinioni espresse nel testo sono di esclusiva responsabilità di chi ha curato la redazione e non impegnano le istituzioni partner, né i singoli componenti del Comitato scientifico e del Collegio dottorale.

A. Riferimenti normativi

I riferimenti normativi qui elencati sono quelli vigenti al momento della redazione del presente documento (16 maggio 2026). Si raccomanda la verifica sui testi ufficiali in caso di aggiornamenti successivi.

Legge 21 dicembre 1999, n. 508 — Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati. Riconosce la ricerca come attività costitutiva delle istituzioni AFAM e prevede diplomi di formazione alla ricerca equiparati al dottorato.

Decreto del Presidente della Repubblica 28 febbraio 2003, n. 132 — Regolamento recante criteri per l'autonomia statutaria, regolamentare e organizzativa delle istituzioni artistiche e musicali, a norma della legge 21 dicembre 1999, n. 508.

Decreto del Presidente della Repubblica 8 luglio 2005, n. 212 — Regolamento recante disciplina per la definizione degli ordinamenti didattici delle Istituzioni di alta formazione artistica, musicale e coreutica, a norma dell'articolo 2 della legge 21 dicembre 1999, n. 508. Recepisce i corsi di formazione alla ricerca come terza tipologia di offerta formativa (art. 3). Abrogato dal DPR 82/2024.

Decreto-Legge 9 giugno 2021, n. 80 (convertito con modificazioni dalla Legge 6 agosto 2021, n. 106) — "Misure urgenti per il rafforzamento della capacità amministrativa delle pubbliche amministrazioni funzionali all'attuazione del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) e per l'efficienza della giustizia". Sostituisce la dicitura "diplomi di formazione alla ricerca" con "dottorato di ricerca" per le istituzioni AFAM.

Decreto Ministeriale n. 226 del 14 dicembre 2021 — Regolamento recante criteri e modalità per l'accREDITAMENTO dei corsi di dottorato di ricerca delle Istituzioni AFAM. All'articolo 15 fissava il termine di dodici mesi per l'emanazione del decreto attuativo, poi intervenuto con il DM 470/2024.

Decreto Ministeriale n. 470 del 21 febbraio 2024 — Definizione delle modalità di accREDITAMENTO dei Corsi di dottorato di ricerca delle Istituzioni AFAM. Testo normativo fondamentale per i dottorati AFAM. Disposizioni rilevanti: struttura del corso (durata triennale, componente formativa e progetto di ricerca); output finale (tesi e output performativo); composizione della commissione di esame finale (almeno due terzi di componenti esterni alla sede amministrativa; almeno due terzi di provenienza accademica); obbligo di un periodo di studio o ricerca all'estero; forma consortile.

Decreto Ministeriale n. 544 del 27 marzo 2024 — Determinazione dell'importo annuo della borsa per la frequenza ai Corsi di dottorato di ricerca delle Istituzioni AFAM.

Decreto Ministeriale n. 629 del 24 aprile 2024 — Riparto delle borse di dottorato per dottorati innovativi per la pubblica amministrazione e il patrimonio culturale (Missione 4, Componente 1, Investimento 4.1 del PNRR).

Decreto Ministeriale n. 630 del 24 aprile 2024 — Riparto delle borse di dottorato per dottorati innovativi che rispondono ai fabbisogni di innovazione delle imprese (Missione 4, Componente 2, Investimento 3.3 del PNRR).

Decreto Ministeriale n. 778 del 12 giugno 2024 — Approvazione delle Linee Guida per l'accREDITAMENTO dei dottorati di ricerca delle Istituzioni AFAM. Disposizioni rilevanti: requisiti di composizione del Collegio dottorale (minimo 8 componenti, di cui almeno 6 afferenti alla sede amministrativa; non più di un terzo di esperti non contrattualizzati); criteri di qualificazione artistica e scientifica dei componenti; obbligatorietà di almeno una borsa per istituzione partecipante nei corsi in forma associata.

Decreto Ministeriale n. 478 del 23 luglio 2025 — Finanziamento delle borse di dottorato per il XLI ciclo (anno accademico 2025/2026) attraverso il fondo ordinario di funzionamento delle istituzioni AFAM statali. Destinato esclusivamente alle istituzioni statali.

Legge 25 marzo 2026, n. 50 — Legge di conversione del Decreto PNRR 2026. Prevede disposizioni per il finanziamento della ricerca e dell'innovazione, inclusi i dottorati AFAM.

Decreto Direttoriale n. 2298 del 10 aprile 2026 — Emanazione del Bando PRIN universitario 2026.

B. Riferimenti ai modelli europei citati

Questa appendice raccoglie i riferimenti ai modelli, alle istituzioni e ai documenti di *policy* europei citati nel corpo del documento. I riferimenti sono organizzati per area tematica — documenti di *policy*, programmi nazionali, reti transnazionali — e per paese. Per ciascuna voce si fornisce una descrizione sintetica e, ove disponibile, il collegamento alla risorsa online. Tutti i collegamenti sono stati verificati al momento della redazione (maggio 2026).

B.1. Documenti di policy e linee guida internazionali

OECD, Frascati Manual 2015 — Linee guida per la raccolta e la classificazione dei dati su ricerca e sviluppo (R&S). Contiene la distinzione tra research on the arts e artistic expression (parr. 2.64–2.67). https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/2015/10/frascati-manual-2015_g1g57dcb/9789264239012-en.pdf

Dichiarazione di Vienna sulla ricerca artistica (2020) — Documento di policy internazionale co-sottoscritto da AEC, CILECT/GEECT, Culture Action Europe, Cumulus, EAAE, ELIA, EPARM, EQ-Arts, MusiQuE e SAR. <https://cultureactioneurope.org/news/vienna-declaration-on-artistic-research/>

Principi di Firenze sul Dottorato nelle Arti (2016) — Documento elaborato nell’ambito del processo di Bologna. <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/files/26-september-florence-princi.pdf>

Proposte di revisione del Manuale di Frascati — Presentate da SAR (2022, ribadite 2024) per l’inclusione della ricerca artistica come categoria autonoma. <https://aec-music.eu/news-article/frascati-manual-updates-on-artistic-research/>

Dichiarazione dell’Artistic Research Alliance (2024) — Prima dichiarazione dell’Alleanza, che costruisce sui tre documenti precedenti. <https://aec-music.eu/news-article/leveraging-the-full-potential-of-artistic-research/>

B.2. Programmi e istituzioni

Norvegia

Norwegian Artistic Research Programme (NARP) — Programma nazionale di coordinamento dei dottorati in ricerca artistica. Principio fondante: valuta-

zione congiunta di risultato artistico e riflessione. <https://www.researchcatalogue.net/view/2428869/2428870>

Norges Musikkhøgskole (NMH), Oslo — PhD in Music Research e PhD in Artistic Research (triennali, 180 ECTS). Include un dipartimento di Jazz and Improvised Music. Voto finale: Pass/Fail. Output: risultato artistico + materiale di riflessione, valutati congiuntamente. Portale RC: <https://www.researchcatalogue.net/portals?portal=371609>

Performance-based research funding systems (Norvegia e Svezia) — Sistemi di finanziamento basati su indicatori bibliometrici. In Norvegia, dal 2025 il sistema basato su indicatori non si applica più alle università.

Svezia

Högskolan för scen och musik (HSM), Università di Göteborg — Dottorato in Musical Performance and Interpretation (240 ECTS, 4 anni). Specializzazioni: interpretazione, composizione, improvvisazione, teoria. Output: "documented artistic research project" con dialogo esplicito tra produzione artistica e presentazione scritta. Sistema di percentage seminars (25%, 50%, 80%, finale) con external discussant e co-discussant (dottorando del dipartimento). <https://www.gu.se/en/music-drama/doctoral-studies/musical-performance-and-interpretation>

Regno Unito

Research Excellence Framework (REF) — Esercizio di valutazione periodica della ricerca nelle istituzioni britanniche. Output non testuali esplicitamente riconosciuti. Criteri: originalità, significatività, rigore. Scala a quattro stelle. <https://2029.ref.ac.uk/>

Royal Academy of Music (RAM), Londra — *PhD in Performance Practice* e *PhD in Composizione*. Programma MPhil/PhD integrato di quattro anni. <https://www.ram.ac.uk/study/departments/research-degrees>

University of Huddersfield, Centre for Research in New Music (CeReNeM) — *PhD in Music* con forte componente *practice-based*. Output: portfolio con written commentary di almeno 10.000 parole se accompagnato da materiale non scritto. Flessibilità nel rapporto tra tesi e pratica, negoziato in funzione del progetto. Prevede anche un PhD by Publication per candidati con profilo significativo di pubblicazioni o esperienza professionale analoga. <https://research.hud.ac.uk/music>

Germania

ARTILACS (Artistic Intelligence in Latent Creative Spaces) — Graduiertenkolleg avviato nel 2023. Sede principale: Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT). Partner: HAW Hamburg, HCU Hamburg, HFBK Hamburg, Musikhochschule Lübeck, Università di Lubeca. <https://artilacs.net/>

HfMT Hamburg — Ha assunto dagli anni Novanta un ruolo pionieristico nella ricerca artistica tedesca, costruendo nel tempo una cultura della ricerca

B. Riferimenti ai modelli europei citati

che ha preceduto l'istituzionalizzazione formale altrove. <https://www.hfmt-hamburg.de/en/promotion-forschung-und-transfer>

Austria

Gustav Mahler Privatuniversität für Musik (GMPU), Klagenfurt — PhD in Artistic Research. Tre aree: musicalità e pratica artistica nella performance; composizione e ricerca artistica attraverso la pratica compositiva; suono e intermedialità. <https://gmpu.ac.at/studium/phd-ar>

Danimarca

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) — Definizione danese della ricerca artistica come "attività di sviluppo artistico", distinta dalla ricerca scientifica e dalla pratica artistica pura.

Rytmisk Musikkonservatorium (RMC), Copenaghen — Kunstnerisk Udviklingsarbejde (KUA) integrato in tutti i livelli di studio. Framework SITRE per la *peer review* della ricerca artistica (Significatività, Informatività, Trasparenza, Rilevanza, Coinvolgimento). <https://rmc.dk/en>

Belgio e Paesi Bassi

docARTES — Programma dottorale congiunto attivo dal 2004. Istituzione coordinatrice: Orpheus Instituut (Gent). Partner: KU Leuven, LUCA School of Arts, Università di Anversa, Royal Conservatoire di Anversa, Royal Conservatoire dell'Aia, Conservatorio di Amsterdam. Supervisione tripartita (supervisore principale, specialista accademico, specialista artistico). Circa 60 dottorandi attivi. <https://www.docartes.be/en/programme>

Reti e infrastrutture transnazionali

METRIC (Modernizing European Higher Music Education through Improvisation) — Rete cooperativa di 15 istituzioni conservatoriali europee e dell'AEC. Ha prodotto un framework di criteri di valutazione dell'improvvisazione articolato in cinque aree (musicalità, performance, abilità collaborative e solistiche, consapevolezza stilistica, riflessione). <https://metricimpro.eu>

EPARM (European Platform for Artistic Research in Music) — Piattaforma dell'AEC per la ricerca artistica in musica. Organizza conferenze annuali con presentazioni che includono obbligatoriamente una componente performativa. L'edizione 2026 include tra i temi "Improvisation in diverse contexts". Ha contribuito alla creazione della rivista Music & Practice. <https://aec-music.eu/event/european-platform-for-artistic-research-in-music-eparm-2026/>

Piattaforme

Research Catalogue (RC) — Piattaforma internazionale per la pubblicazione e disseminazione della ricerca artistica. Formato dell'exposition: integrazione di testo, audio, video e immagini. Gestito dalla Society for Artistic Research (SAR). <https://www.researchcatalogue.net/>

C. Schema di valutazione per i valutatori esterni

Da allegare alla lettera di nomina dei valutatori. I valutatori sono invitati a utilizzare questo schema come guida per la redazione del giudizio analitico scritto, che deve essere formulato in forma discorsiva.

Istruzioni per i valutatori

Il presente schema è predisposto dal Collegio dottorale ai sensi del Regolamento del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*. Il giudizio analitico deve essere redatto in forma discorsiva, motivando le valutazioni espresse per ciascuna dimensione. Non è previsto un punteggio numerico.

Prima di formulare il giudizio, i valutatori sono tenuti a visionare l'*exposition* della ricerca del dottorando o della dottoranda sulla piattaforma Research Catalogue, che include la documentazione audiovisiva delle performance disseminate nel corso del triennio e le relative riflessioni critiche. L'accesso all'*exposition* sarà fornito dal Collegio contestualmente all'invio della tesi scritta.

Il giudizio analitico si conclude con una delle seguenti proposte al Collegio dottorale:

- ammissione alla discussione pubblica;
- ammissione alla discussione pubblica con segnalazione di modifiche di modesta entità;
- rinvio per un periodo di tre mesi;
- rinvio per un periodo di sei mesi.

Dimensioni di valutazione

1. Coerenza. La tesi e le performance documentate nel triennio costituiscono un progetto di ricerca artistica unitario e riconoscibile? La riflessione scritta e la pratica artistica si interrogano reciprocamente o rimangono parallele, senza integrazione effettiva? Il progetto ha mantenuto una direzione riconoscibile nel corso del triennio, pur nelle trasformazioni fisiologiche che emergono dall'interno della pratica artistica?

2. Impatto. Il lavoro apporta un nuovo contributo alla comprensione delle pratiche improvvisative, sul piano artistico, concettuale e/o metodologico? Il

dottorando/la dottoranda dimostra consapevolezza di cosa distingue il proprio contributo da quanto già esiste nel relativo campo di indagine? Il contributo è situato in un dialogo riconoscibile con il campo internazionale di riferimento?

3. Rigore. La tesi rende esplicito il processo di ricerca in modo metodologicamente fondato? La performance dialoga con il testo scritto in modo metodologicamente fondato? Il dottorando/la dottoranda ha sviluppato — e non meramente applicato — una metodologia adeguata alla specificità del proprio progetto?

4. Contesto. Il dottorando/la dottoranda dimostra una conoscenza adeguata delle prassi improvvisative di riferimento e dei temi della ricerca artistica rilevanti per il proprio progetto? È in grado di situare consapevolmente il proprio lavoro rispetto a questo panorama, identificando interlocutori rilevanti sia nella pratica che in letteratura?

5. Qualità artistica. Le performance documentate nel corso del triennio sono all'altezza degli standard internazionali nel campo dell'improvvisazione? Si osserva uno sviluppo della prassi artistica del candidato/della candidata nel corso del triennio? La pratica artistica in questione è riconoscibile come distintiva rispetto al campo di riferimento?

6. Disseminazione. Il dottorando/la dottoranda ha comunicato il proprio lavoro alla comunità di riferimento attraverso canali pertinenti nel corso del triennio (performance pubbliche, pubblicazioni, lezioni-concerto, partecipazione a conferenze, contributi alla piattaforma Research Catalogue)? La disseminazione è stata adeguata alla natura del progetto?

D. Schema di valutazione per la commissione di esame finale

Da consegnare ai componenti della commissione contestualmente alla nomina. La commissione è tenuta a formulare un giudizio collegiale scritto e motivato al termine della discussione pubblica.

Istruzioni per la commissione

La commissione di esame finale valuta congiuntamente la tesi scritta e la performance finale. I due elementi costituiscono un progetto unitario: non è prevista una valutazione separata dei due componenti né una loro ponderazione relativa. La commissione è invitata a formulare un giudizio che tenga conto dell'insieme.

Prima della discussione pubblica, i commissari visionano l'*exposition* della ricerca del dottorando/della dottoranda sulla piattaforma Research Catalogue. I commissari assistono alla performance finale, che precede la discussione della tesi.

Esito della valutazione

La commissione esprime un giudizio binario: approvato o respinto, con motivazione collegiale scritta. La commissione può attribuire la lode, con voto unanime, in presenza di risultati di particolare rilievo. Il programma non adotta scale di valutazione graduate.

La motivazione scritta deve avere una lunghezza indicativa di 400-600 parole. Non è richiesta una trattazione sistematica di tutte le dimensioni elencate di seguito: il giudizio deve essere argomentato e specifico rispetto al progetto del dottorando/della dottoranda, e non compilativo.

Dimensioni di valutazione

1. Coerenza. L'*exposition*, la performance finale e la discussione pubblica costituiscono un progetto di ricerca unitario e riconoscibile? I tre elementi si integrano e si illuminano reciprocamente, o rimangono separati nella loro logica interna? La riflessione scritta è in dialogo con la pratica, o si limita a commentarla dall'esterno?

D. Schema di valutazione per la commissione di esame finale

2. Qualità artistica. L'exposition e la performance finale sono all'altezza degli standard internazionali nel campo dell'improvvisazione contemporanea? Esprimono una prassi artistica distintiva e riconoscibile? Riflettono in modo percepibile il percorso di ricerca triennale?

3. Rigore. La discussione pubblica rende esplicito e comunicabile il processo di ricerca in modo metodologicamente fondato? È condotta in modo tale da rendere disponibile alla comunità di ricerca di riferimento il percorso e la visione maturati nel triennio?

4. Capacità argomentativa. Nel corso della discussione pubblica, il dottorando/la dottoranda dimostra di saper argomentare le scelte artistiche e metodologiche del proprio progetto? È in grado di rispondere alle domande della commissione situando il proprio lavoro in un contesto più ampio?

5. Contesto. Il dottorando/la dottoranda dimostra una conoscenza adeguata delle prassi improvvisative di riferimento e dei temi della ricerca artistica rilevanti per il proprio progetto? È in grado di situare consapevolmente il proprio lavoro rispetto a questo panorama, identificando interlocutori rilevanti sia nella pratica che in letteratura?

6. Impatto. Il lavoro apporta un nuovo contributo alla comprensione delle pratiche improvvisative, sul piano artistico, concettuale e/o metodologico? Il dottorando/la dottoranda dimostra consapevolezza di cosa distingue il proprio contributo da quanto già esiste nel relativo campo di indagine? Il contributo è situato in un dialogo riconoscibile con il campo internazionale di riferimento?

E. Documenti del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee*

Questa appendice raccoglie i riferimenti ai documenti interni del Corso di dottorato in *Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee* citati nel corpo del testo. Per ciascun documento si fornisce una descrizione sintetica. I documenti sono conservati sul sito web e negli archivi di Siena Jazz — Accademia Nazionale del Jazz.

Bando di ammissione al XL ciclo — Bando per l'ammissione al Corso di dottorato, ciclo XL (anno accademico 2024/2025), pubblicato da Siena Jazz in qualità di sede amministrativa. <https://www.sienajazz.it/wp-content/uploads/2025/04/bando-dottorato-2024-2025.pdf> (accesso: 16 maggio 2026).

Scheda di approfondimento del Corso — Documento di presentazione del Corso di dottorato, contenente gli obiettivi formativi e struttura la struttura generale del percorso. Allegata al bando di ammissione al XL ciclo. <https://www.sienajazz.it/university/dottorato-di-ricerca/attivita-didattiche/> (accesso: 16 maggio 2026).

Moduli — Modulistica relativa alla presentazione del progetto di ricerca in fase di ammissione. https://www.sienajazz.it/wp-content/uploads/2025/04/Allegato-A_domanda-di-ammissione-e-titoli.pdf, https://www.sienajazz.it/wp-content/uploads/2025/04/Allegato-B_progetto-di-ricerca.pdf, <https://www.sienajazz.it/wp-content/uploads/2025/04/Autocertificazione-Titolo-di-studio.pdf> (accesso: 16 maggio 2026).

Regolamento generale dei Corsi di dottorato di Siena Jazz — Approvato con delibera del Consiglio Accademico del 9 settembre 2024 e del Consiglio di Amministrazione dell'11 settembre 2024. Disciplina le procedure di nomina dei valutatori, invio della tesi, termini per il giudizio analitico, composizione della commissione di esame finale, esito della valutazione e altri aspetti organizzativi comuni a tutti i Corsi di dottorato dell'istituzione. Temporaneamente non accessibile sul sito di Siena Jazz; disponibile su richiesta all'Accademia.

Regolamento specifico del Corso di dottorato in Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee — Approvato con delibera del Consiglio Accademico di Siena Jazz del 13 novembre 2024. Contiene le disposizioni specifiche del Corso, ivi inclusi lo schema di valutazione predisposto dal Collegio e le modalità di documentazione progressiva della ricerca. <https://www.sienajazz.it/wp-content/uploads/2025/04/Siena-Jazz-2024-Regolamento-Specifico-Dottorato-Linguaggi-Improvvisazione.pdf> (accesso: 16 maggio 2026).

Piano generale dell'offerta formativa, ciclo XL

Documento che articola la distribuzione dei 180 crediti formativi dottorali (CFD) tra formazione disciplinare e interdisciplinare (35 CFD) e progetto di ricerca (145 CFD), con la specificazione delle singole componenti e delle tre tipologie di attività (collettive, d'insieme, individuali). Il documento è riportato nella Tabella E.1.

Scheda di invito per docenti esterni

Documento predisposto dal Collegio dottorale per orientare i docenti esterni invitati a tenere seminari nell'ambito del corso di Metodologia della ricerca. Specifica l'approccio metodologico richiesto e le domande-guida per la condivisione del proprio processo di ricerca.

Lectures/workshops in Research Methodology Guidelines — PhD programme — Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee

The PhD programme is being conducted by Siena Jazz University in collaboration with Conservatorio Girolamo Frescobaldi (Ferrara), CPM Music Institute (Milano) and Accademia Musicale Chigiana (Siena).

We have admitted 5 candidates to the doctoral program, and the Research Methodology seminar is intended to help them develop a method to further their individual research projects, exploring the ways in which artistic research can be conducted, and specifically how to connect practice, theory and reflection. In this sense, we ask you to share the questions which contributed to initiating your research project as well as the research outcomes, but above all, the methodology behind your project and the specific methods that you applied.

We also encourage you to describe the process of your research. More specifically:

- What were your initial plans?
- How did you relate the scientific background (e.g.: research of bibliographic/audio sources, ethnography, interviews, references to other comparable artistic experiences) to your own performative experimentations?
- How did you implement reflection to unfold the development of your research?
- Which options did you discard along the way, and why?
- Which paths proved to be unexpectedly fruitful?
- Has your experience led you to shift the focus of your research, or to develop your research approach to prioritize certain methods over others?

Tabella E.1.. Piano generale dell'offerta formativa – XL ciclo

TRIENNIO					
Disciplina	Tip.	h. lez.	h. st.	tot. ore	CD
<i>Formazione Disciplinare/Interdisciplinare (obbligatoria)</i>					
Metodologia della ricerca	G	60	440	500	20
Laboratori e seminari performativi	L	40	85	125	5
Formazione Linguistica (scrittura accademica in inglese)	C	30	95	125	5
Formazione Informatica (luteria digitale)	C	30	95	125	5
<i>Progetto di ricerca</i>					
Gestione progetto di ricerca ^a	I	-	-	-	50
Soggiorni di ricerca all'estero (6 mesi)	-	-	-	-	15
Periodo di ricerca all'Accademia Chigiana (6 mesi)	-	-	-	-	15
Attività di tutorato e didattica integrativa ^b	-	-	-	-	15
Attività artistiche, di produzione e terza missione	-	-	-	-	35
Tesi e performance finale	-	-	-	-	15
Totale CFU					180

Legenda: h. lez. = ore di lezione; h. st. = ore di studio individuale; CD = Crediti Dottorali; C = disciplina collettiva; G = disciplina d'insieme o di gruppo; I = disciplina individuale; L = disciplina laboratoriale.

^a Supervisione, ricerca individuale, documentazione, riflessione critica, partecipazione a conferenze (con ruolo di relatore) e simposi.

^b Almeno 30 ore.

Central to this question is how you would define artistic research, and how you combine practice and theory in such a way as to have them evolve in a mutually stimulating and harmonic way.

- How can the speculative part be integrated into practice, and how do the practical outcomes inform the theory?
- We are also interested in your failures, how you recognized roads which proved fruitless, and how such failures influenced subsequent methods and practical applications.
- And obviously how you refined your techniques and investigations in such a way as to allow you to advance your work and achieve the outcomes you achieved.

The structure we imagine for each encounter is a 3-hour lecture presenting your own experience, focusing on one or more of your projects. We kindly ask that you make your research path explicit and bring materials that may be useful — documents, printed deliverables, or other examples — that could serve as inspiration or reference models for the students.

After a break, we would then ask you to interact with our doctoral students on their individual research projects (we will provide in advance the project abstracts), reflecting together on how they could best expand or better focus their methodology in order to maximize efficiency and benefit from the project.

The total time proposed for your meeting is 6 hours for in-person lessons (obviously divided into two sessions to allow breaks). The in-person lessons may be attended by bachelor and master students (but they will be attending as auditors only).

Accessibility guidelines for [...]

One of our doctoral candidates [...] is blind. Her research project focuses on methods and devices for the inclusion of blind and low-vision musicians in improvising contexts. We share the following guidelines and ask you to carefully consider them when planning your lesson to ensure accessibility.

- Texts should be provided in .docx/Word format.
- PDF files can work as well, but must contain searchable text (i.e. no scanned documents). Also please note that [...] can't see or decipher images or tables.
- Bibliographic references should ideally be available digitally.
- Websites should have alt-text describing any images or tables.
- Music notation should be in the following formats: MUSICXML or MUSESCORE, i.e. no PDF.
- Music to be performed should be provided in advance, as sight-reading is not possible for [...].

E. Documenti del Corso di dottorato in Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee

Lesson type: in-person lessons are always preferred. If we will be holding lessons online, we need to consider accessibility and choose platforms that are accessible for Anna. Teams, Zoom, and Meet are fine, whereas Jitsi is not suitable for screen readers.

F. Marco Colonna, *La fragilità possiede ali di farfalla*. Intervento su fragilità, relazione e comunità nelle pratiche improvvisative

Intervento presentato al convegno “Metodi a Confronto”, organizzato dal Conservatorio Statale di Musica “Giovanni Pierluigi da Palestrina”, Cagliari, 13–15 aprile 2026.

Marco Colonna è docente di Tecniche dell’Improvvisazione Musicale presso Siena Jazz – Accademia Nazionale del Jazz e membro del Collegio dottorale del Corso di dottorato in *Linguaggi dell’improvvisazione nelle musiche contemporanee*.

Il registro personale e la voce diretta sono tratti costitutivi dell’intervento, che non è stato modificato per l’inserimento in questa sede. Il testo è qui riprodotto, con il consenso dell’autore, perché incarna, nella forma di una testimonianza in prima persona, la nozione di fragilità come valore che il documento rivendica sul piano teorico (sezioni 1.4 e 4.4): è prova che quella nozione ha conseguenze reali sulla pratica didattica, sulla supervisione e sulla costruzione della microcomunità dottorale.

La mia storia personale è basata sulla eterogeneità della mia formazione, passando attraverso esperienze di “prima mano” in vari ambiti musicali, la musica classica contemporanea, il jazz ed il folk, non disdegnando spesso sortite nel pop e nella musica rock più progressiva. Questo lo dico non per una considerazione eccessiva della mia storia personale, che sarebbe futile e assolutamente poco interessante, ma per definire uno sguardo: lo strumento con cui agisco nella mia attività di docente, performer e ricercatore in ambito musicale e con cui opero riflessioni e applico metodologie. Uno sguardo che non è esclusivamente rivolto al mio ambito di appartenenza, ma si allarga su molti aspetti dell’ambito esperienziale che vivo, sia artisticamente che nella complessità della condizione umana a cui non posso minimamente sottrarmi. Questa riflessione non può essere assolutamente distaccata dalla mia percezione della realtà e anzi su di essa fonda la sua articolazione: come si possa considerare non solo l’“oggetto” della nostra attività, ma anche il “soggetto”, o forse meglio sarebbe dire “i soggetti” verso cui si indirizza, confronta, agisce.

Definizione del soggetto

Mentre in una disamina metodologica sembrerebbe chiaro il “cosa” o quantomeno risulterebbe libero da troppe contraddizioni (che ovviamente non mancano, ma che sono facilmente aggirabili attraverso differenti definizioni teoriche), il “CHI” ha un carattere incontrovertibile di variabile semantica.

Ci rivolgiamo ai destinatari del nostro lavoro utilizzando categorie, nomi generici, ma anche e soprattutto stereotipizzazioni, e pregiudizi insiti nella memoria che abbiamo di tali categorie.

In un concerto utilizziamo il termine “pubblico” per esempio. Definendolo con un carattere generale, assegnando alla categoria un valore rispetto al grado di risposta alla nostra proposizione. Espressioni quali “era un buon pubblico”, “il pubblico ha apprezzato” o di contro “il pubblico era rumoroso” oppure il più nefasto “il pubblico non mi ha capito” definiscono un soggetto privo di complessità, con una risposta univoca, superficiale e limitata al tempo della nostra performance. Allo stesso modo nel ruolo di formatori identifichiamo “gli studenti” o “la classe” o ancora “il gruppo” mantenendo salda la categoria come “insieme non complesso” che viene interpretato come unità.

Chiamiamo questa categoria: “UNITÀ SEMPLICE”.

Categoria che risulta essere molto più pratica nella gestione, più facile da analizzare e comprendere ma allo stesso tempo dichiara una forzatura metodologica a cui non possiamo cedere troppo facilmente.

Perdere di vista la complessità dei soggetti, chiamiamola pure “PLURALITÀ COMPLESSA”, intesa come somma di esperienze, memorie, sensibilità e competenze rischia di appiattire involontariamente la qualità della proposta rendendo sistemico un pregiudizio.

Comunicazione

Il pregiudizio di cui siamo portatori attua una selezione sul contenuto e sulle forme, selezionando con precisione il centro della nostra attenzione che presumibilmente risulterà essere noi stessi. Confidare in un pregiudizio ci assolve de facto a costruire una reale comunicazione nel momento in cui avviene. Le UNITÀ SEMPLICI vengono poste alla fine di un processo (la comunicazione) che rischia di essere “autoreferenziale” in quanto analizzato secondo logiche prive di un contesto reale, ma solo in uno spazio ideale in cui la trasmissione avviene attraverso un valore che non viene riconosciuto, ma imposto.

La mia riflessione si basa su questo punto fondamentale ovvero la necessità di vedere riconosciuto un valore nella nostra arte e nei nostri insegnamenti in un processo di relazione attivo che parta dal riconoscimento del soggetto verso cui viene proposto.

Come dire: “se io ti vedo, tu mi vedrai”.

È innegabile che le espressioni più avanzate dell’espressione artistica (ma potremmo fare lo stesso discorso per la tecnologia e la filosofia forse) creino una distanza verso le categorie che assumiamo come referenti del nostro discorso. Spesso a causa di contenuti concettuali che si interrogano su se stessi che forzano

limiti e strutture a tal punto da essere incatalogabili almeno fino a che non nasce una categoria atta a contenerli. Ovvio che in un contesto del genere la proposizione vedrà la risposta delle unità semplici compatta, e potremmo azzardare, difensiva.

Nello stesso scenario comunicativo le PLURALITÀ COMPLESSE agiranno in maniera non preventivabile in un tempo non prevedibile e che sarà variabile in relazione al grado di interesse intellettuale, di partecipazione emotiva e capacità narrativa.

I tre assi della comunicazione che non cerca di prevedere il risultato di un'interazione, ma è volta alla relazione.

Studenti

Questo quadro si fa molto interessante nella relazione fra insegnanti e studenti.

Negli ultimi sei anni sono stato docente di tecniche dell'improvvisazione musicale presso l'Accademia di Siena Jazz. E nell'ultimo anno sono stato eletto nel board di dottorato in cui sono supervisore del percorso di ricerca di una giovane studentessa. La cosa di cui mi sono reso conto fin da subito e che continuo a verificare quotidianamente è che non esiste una sola parola che possa essere recepita allo stesso modo da due persone diverse. Gli studenti che ho avuto il privilegio di incontrare sono singolarità condannate ad una semplificazione imposta da tutte le forme di comunicazione che conoscono. I ruoli che vengono assegnati loro nel corso del tempo sono distintivi di categorie a cui vengono associati ed in cui vengono relegati: figli, alunni, studenti, adolescenti, post adolescenti. E forse vale la pena sottolineare anche quelle più ampie ed indicizzate: consumatori, follower, clienti, pazienti.

Il quadro generale "sembra" evidenziare alcune componenti comuni: ansia da prestazione, ansia sociale, sindrome dell'impostore sono i caratteri di una predisposizione generazionale al rapporto docente-allievo. Queste categorie in cui si trovano ad essere inseriti (figli, alunni, pazienti. . .) e a cui, soprattutto, si trovano a dover corrispondere, creano la necessità di essere "conformi" che viene verificata nel momento in cui vengono considerati unità semplice. Nel momento in cui il discorso si articola in altro modo si ottengono effetti illuminanti, anche se a volte deflagranti come esplosioni emotive o fiducia profonda che apre scenari di traumi che si tendeva a non affrontare.

Fragilità

È un quadro di margini che si incontrano. Pensiamo troppo spesso che il sapere possa essere comunicato "per gravità", calato dall'alto verso il basso. Spesso non considerando che il "recipiente" è semplicemente girato o appena spostato. L'insegnamento dell'improvvisazione (considerata come metodo compositivo completo e autosufficiente) prevede una serie di domande che per le caratteristiche estemporanee della stessa coinvolgono competenze che allargano il concetto di tecnica verso un orizzonte necessariamente psicologico.

Per cui necessitiamo di individuare i “perché” oltre che i “come”. Abbiamo bisogno di individuare i margini in cui l’individuo deve agire in relazione agli altri. Su quali confini proporre, contrastare, trasformare, fare delle scelte.

E sono domande che non possono prevedere una risposta univoca. Esse stesse sono domande che possono risultare efficaci solo se articolate secondo una proposizione complessa. Perché complessi sono gli individui a cui sono rivolte e a cui devono rispondere.

Nella musica classica spesso si preferisce lavorare su assoluti: “il bel suono”, “il bel canto”, “la giusta espressione”. Nel jazz gli ambiti su cosa sia “giusto” si fanno labili a livello concettuale, ben diverse sono le strategie di comunicazione. Non ci sono parametri assoluti, ma vengono agiti come se lo fossero. La storia della didattica ha costruito categorie. E lo ha fatto nel modo in cui le categorie vengono espresse: (di nuovo) in maniera assoluta.

Nelle musiche di ricerca spesso questi assunti non possono essere svincolati dalla precarietà del momento. Esiste una tendenza a recuperare lo stesso approccio attraverso la tecnologia come per esempio negli interventi di trasformazione di un documento sonoro per renderlo prodotto, si pensi al lavoro di editing in sala di registrazione, ma nella fase creativa e performativa non si può intervenire in nessun modo per allontanare la FRAGILITÀ di forme ed espressioni figlie del momento.

Se attraverso la pratica e l’esperienza si può governare il proprio operato, non si può fare molto per l’operato di chi entra in relazione con noi e non possiamo mai giudicare un intervento secondo una scala di valori assoluta.

Se nell’interpretazione di un brano musicale romantico la melodia risulta “stonata” sarà inequivocabilmente stonata. È un assoluto che possiamo senza difficoltà accettare come tale. In un ambito improvvisativo, per caratteristica del “luogo” sonoro che stiamo costruendo una stonatura può essere interpretata in numerosi modi (lavoro microtonale? lavoro timbrico? lavoro armonico in senso lato?). Allo stesso modo una stonatura può avere valenza narrativa operando sul conflitto. Ed anche se è caratteristica di una fragilità strumentale ad esempio, non smette di essere polivalente e la sua interpretazione avverrà attraverso la lettura dell’azione narrativo-psicologica dello strumentista.

Ecco qui che la fragilità diviene una parte integrante di un processo compositivo relazionale. Cercare di allontanare questa realtà è un processo di normalizzazione della variabilità verso un assoluto.

Siamo soliti definire errore quello spazio oltre il confine dell’estetica, del linguaggio o semplicemente della tecnica. Nelle musiche che si nutrono dell’improvvisazione questo non può succedere. Quello che per la filologia musicale è un errore, nel contesto improvvisato è una scelta oppure semplicemente un’opzione. Ma può essere vissuta come tale solo se si accetta che esista.

Per cui, per estensione, la fragilità è un valore solo se lo riconosciamo come tale. Essa, come l’imperfezione e la capacità di cambiare è un tratto distintivo dell’umanità, a cui queste musiche danno uno spazio di assoluto primato rispetto alla “meccanicità” della tecnica.

Tutti noi dobbiamo accettare una condizione di fallibilità e di impossibilità di controllo su tutte le entità che vengono coinvolte nella performance. Ma con

esse dobbiamo entrare in relazione per attivare una reale comunicazione, non distorta dagli assoluti e dalle categorie che imponiamo a noi stessi e agli altri.

Parte integrante del nostro lavoro è costruire una fiducia tale da consentire la dismissione di tutte le assuefazioni alle categorie. Ruoli strumentali, limiti tecnici, timidezze o mascherature psicologiche devono scomparire per lasciare spazio all'immaginazione, alla relazione e all'ascolto vero degli altri.

Responsabilità

Ascolto profondo dell'altro senza pregiudizio. Senza imporre a noi stessi la paura di sbagliare o di non essere in grado.

Spesso capita che splendidi musicisti si trovino in imbarazzo ad affrontare un luogo senza confini precisi, dove sono chiamati attraverso la relazione a costruire forme e racconti. Nella sua forma più radicale l'improvvisazione è senza confini di idioma, tradizione, gusto. Diviene una pratica di reale possibilità narrativa ed emozionale che forza gli schemi del contenitore assemblato della composizione, ne ridefinisce strutture e tecniche ogni volta. Ed è un fatto che numerose musiche attuali (dall'elettronica ed elettroacustica, fino alle composizioni da camera della contemporaneità, a tutto quello che sta nella definizione di musiche sperimentali) mutuano questo sistema di composizione, limitandone volta in volta gli spazi di manovra.

Ma rimane un seme fondante di cui prenderci cura. Di cui siamo e saremo responsabili: il carattere estemporaneo con cui affrontiamo il nostro più grande limite ovvero la nostra finitezza e imperfezione.

Il nostro essere fragili con cui dobbiamo agire e che dobbiamo rispettare, avendo coscienza che chi abbiamo davanti (studente, ascoltatore, committente, semplice passante) condivide con noi questo tratto naturale.

Trasformare, attraverso questo, le strategie con cui si performa e si insegnano queste musiche, passando attraverso la necessità di ogni variabile di una pluralità complessa e rinunciare all'assoluto per comprendere che quello che noi pensiamo giusto sia solo una fra le possibilità che ci sono. E rispettare le altre.

Ali di farfalla

Il lavoro del "Dottorato di ricerca in Linguaggi dell'improvvisazione nelle musiche contemporanee" presso Siena Jazz si pone come evidenza di questo allontanamento dagli assoluti. I vari progetti di ricerca articolano con forte indipendenza una domanda che sembra coagulare in maniera unica per tutti. Ci si chiede come costruire un luogo di sintesi fra le nostre varie identità. Ed il fatto che questa riflessione avvenga attraverso l'improvvisazione non mi sembra essere un caso. Le ricerche portate avanti dagli studenti sono tutte legate a costruire una coscienza della fragilità. C'è chi è diviso fra le pratiche assolute della musica classica e le aperture date dall'improvvisazione che apparentemente entrano in conflitto le une con le altre, chi da un profilo tecnico

cerca di superare i propri limiti riconoscendo che oltre l'orizzonte non esiste altro che altri orizzonti da superare o semplicemente da osservare attraverso la pratica che si fa strumento di riconoscimento della propria imperfezione. Altri cercano di edificare luoghi scomparsi le cui tracce sono volutamente lasciate a modificarsi nel tempo, attaccate dalle "assolute" sistematicità produttive in maniera da lasciarle scomparire. Chi fa del proprio corpo un luogo di scoperta e relazione, innescando processi di autoanalisi che piombano di nuovo sulla parzialità della condizione oggettiva che ci accomuna.

Ho la fortuna di poter seguire da vicino uno di questi progetti, ed è quello che ribalta la prospettiva, rendendolo, a me, particolarmente caro.

Il progetto di ricerca è elaborato da una musicista non vedente e riguarda le metodologie di scrittura in braille, la creazione di un archivio che preveda la presenza di formati multipli (accessibili da tutti) e, in ambito più squisitamente sperimentale, la creazione di un sistema di "Conduction" che non sia basato sul gesto (come tradizionalmente è) ma che si proponga con un carattere non discriminante per i non vedenti: una conduction attuata attraverso suoni e azioni sonore e non gesti. Questa ultima parte, che riguarda da vicino la mia supervisione, pone una serie di problemi pratici notevoli, impone un cambiamento di paradigma e di codici interpretativi e soprattutto rende evidente il discorso "difensivo" che gli atteggiamenti "assoluti" impongono. I musicisti coinvolti nelle sperimentazioni (sia studenti di triennio che i suoi colleghi dottorandi, nonché musicisti incontrati nelle sue attività all'estero) reagiscono sempre con enorme rigidità e con un atteggiamento quasi sempre contro-propositivo.

La dottoranda parte da una prospettiva in cui la sua fragilità più evidente è un fatto che non può escludere o aggirare ed ha una posizione molto chiara su dove la sua ricerca deve portare. Anche lei vuole costruire un luogo, come gli altri, ma il suo è un luogo che pretende di essere inclusivo di chi come lei vive in un margine. La realtà è che la sua ricerca pone il livello della fragilità in un luogo difficilmente concepibile se non attraverso una lunga esperienza di adattamento, la pone in un luogo in cui è accettata e perde la sua gravità e assume i contorni di un volo leggero. In questo caso possiamo dire che la Fragilità assume la plasticità di Ali di Farfalla. Che forse è un'immagine fin troppo poetica, ma che restituisce la determinazione e la naturale propensione di chi non ha incentrato la sua ricerca per superare un suo limite, ma sovverte l'atteggiamento generale puntando a costruire uno spazio che se dalla parte sperimentale punta ad accogliere il limite più che a superarlo, da quella teoretica pone le basi di emancipazione dal sapere verticale, dal vincolo della conquista e agisce come atto di comunità. Scuotendo nel profondo tutti gli assoluti che siamo soliti accettare attraverso l'inclusività, aprendo un capitolo di riflessione sull'importanza del margine (qualunque esso sia: fisico, psicologico, sociale) e della fragilità come valore su cui costruire metodi e azioni.

Azioni non solo performative ma anche "etiche", e che abbiano rilevanza in una comunità che coinvolge artisti e pubblico, insegnanti e studenti, istituzioni e cittadini.

Oggi

Questa riflessione è imposta dalla condizione attuale del Mondo. Tutto quello che è fragile e marginale viene allontanato dalla narrazione generale. Lo si fa attraverso la normalizzazione di scene fino a poco tempo fa inconcepibili. Lo si fa la tecnologia attraverso il capillare e perenne giudizio. Lo si fa attraverso la destabilizzazione profonda del diritto.

La disumanizzazione a cui assistiamo, comporta la perdita di numerose soggettività. La mia riflessione vuole essere un invito a cercare di uscire dalla separazione che avvolge fin troppo spesso le nostre attività da quella delle storie a noi lontane che ci si presentano quotidianamente sotto forma di studenti o di pubblico. E sono ben consapevole che le categorie esistono perché hanno delle caratteristiche comuni, non sono tanto ingenuo, ma credo che se non noi, nessuno possa vedere un volo dove per il resto del Mondo esistono solo ali spezzate. E se non noi, nessuno possa realmente continuare a vedere nel margine la nostra ricchezza.

Come nel caso della dottoranda, anche per noi è tempo di immaginare un luogo di comunità in cui le separazioni vengano superate e non usate per controllare la nostra immaginazione. Un luogo in cui i margini possano essere ancora orizzonti.

Bibliografia

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Prima edizione: Moorland Publishing, 1980. New York: Da Capo Press, 1993.
- Bertinetto, Alessandro. «Improvisation and Ontology of Art». *Rivista di Estetica* 73 (2020): 10–29.
- Biggs, Michael. «Learning from Experience: Approaches to the Experiential Component of Practice-Based Research». In *Forskning, Reflektion, Utveckling*, a cura di Henrik Karlsson, 6–21. Stockholm: Vetenskapsradet, 2004.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Cramer, Florian e Nienke Terpsma. «What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?», 2021. Visitato il giorno 08/05/2026. <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research>.
- Haugland, Anne Gry, cur. *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*. Antologia sulla ricerca artistica danese. 2016.
- Lewis, George E. e Benjamin Piekut, cur. *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. 2 voll. New York: Oxford University Press, 2016.
- Malterud, Nina. «Artistic Research – Necessary and Challenging». *Nordic Journal of Art and Research* 1, n. 1 (2012).
- Rødahl, Espen. «Forudsætninger for kvalitet i arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed». In *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, a cura di Anne Gry Haugland. 2016.
- Sparti, Davide. «A Frame of Analysis for Improvisation». In *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, a cura di George E. Lewis e Benjamin Piekut, 1:182. New York: Oxford University Press, 2016.
- Wenger, Étienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.